

**Nederlands**

**<https://locatie.hansroels.be>**

## Interview met Erik Woltmeijer van Waterlanders

achtergrond Posted by [hansroels.be](https://hansroels.be) 10 Sep, 2020 08:55

*Waterlanders is een Nederlands, multidisciplinair collectief dat voorstellingen voor specifieke gelegenheden en locaties maakt. Dans, beeldende kunst en de omgeving zijn terugkerende ingrediënten in hun performances. Muziek en klank spelen vaak een hoofdrol, zeker in vergelijking met andere straat- en locatietheaters.*

*Zo zit in Oorkest (2014) een deel van het publiek geblinddoekt en krijgt verschillende muzikale voorwerpen in de handen. Andere voorstellingen zijn The Waste Land (2005) naar een gedicht van T.S. Eliot met scènes rond en binnen een boerderijschuur en het recentere Eindgebruiker (2019) waarin technologie en vuur onder de loep genomen worden.*

*Sinds de oprichting is componist-muzikant Erik Woltmeijer lid van dit collectief. In mei 2020 had ik een interview met hem via een video call.*



*The Waste Land (foto: Uri Rapaport )*

*HR: Wat was voor jou en de andere Waterlanders de oorspronkelijke inspiratie om 15 jaren geleden te beginnen met locatiespecifieke performances? Weet je nog over welke figuren en performances jullie enthousiast waren?*

*EW: Echt het buiten-spektakel-theater van Dogtroep en dat soort clubs. Dat is iets dat ons allemaal direct aansprak. Ik ging in die tijd veel naar dat soort groepen toe om te kijken. Verder waren we in Wageningen neergestreken in een leegstaand zwembad dat niet meer werd gebruikt. Daar hebben we een voorstelling gemaakt en daarna zijn we daar gewoon blijven hangen omdat we vergeten waren om de sleutel terug te brengen (*lacht*). We hebben daar uiteindelijk vier jaar of zo gezeten,*

dat was onze locatie. Dus het was heel logisch om in huis dingen te doen die met die plek te maken hadden, zeker omdat die zo veel impact had. Er waren heel veel mensen die het leuk vonden om in zo'n groot, leegstaand zwembad binnen te kijken. We hebben daar ook een aantal routes doorheen gemaakt. Vanuit die locatie groeide logischerwijs een praktijk om ook daarbuiten op een locatie-achtige manier met theater te werken.

HR: *Wat is voor jou het voornaamste verschil tussen jullie recente performances en die van de eerste vijf jaren? Of is er geen verschil?*

EW: De allereerste producties die we maakten waren heel groots, ze vergden heel veel en lang werken, toen doken we er echt helemaal in. Ik weet nog toen we de eerste keer op het Oerol festival speelden, waren we 13 weken op locatie bezig met voorbereidingen; de boel werd helemaal verbouwd. Uiteindelijk nodig je mensen helemaal uit in je eigen wereld. In de loop van jaren hebben we aan voorstellingen gewerkt om ze makkelijker en sneller te kunnen doen. Uiteindelijk is onze laatste voorstelling *Eindgebruiker* zelfs verplaatsbaar geworden. Vroeger hadden we toch locatievoorstellingen die je helemaal ter plekke opbouwt. Je speelt en dan is het klaar en houdt het op. De andere performancegroepen op festivals gingen dan gewoon naar het volgend festival maar wij niet.

HR: *Je sprak daarnet over de invloed van straat- en spektakeltheater maar de meeste van jullie performances – zeker van de voorbije 10 jaren – hebben niet zo'n hoog spektakelgehalte vind ik.*

EW: Zeker, wij zoeken het veel meer in de poëzie. Hoe heerlijk is het om een voorstelling gewoon buiten te doen en je te verhouden tot de omgeving en het weer. Wat ons aantrok in die buitenspektakels is dat je niet met een leeg vel of een zwarte doos begint, maar dat er van alles is in de wereld en die werelden zijn echt, echter dan een kartonnen decor. Die fascinatie hebben we meegenomen van de buitenspektakels en we hebben daar natuurlijk onze eigen richting in gevonden.

HR: *Een liefde voor wereldse, natuurlijke dingen en een voorkeur voor heel tastbare, grijpbare elementen is herkenbaar in jullie producties, nee?*

EW: Ja, we hebben allemaal aan de universiteit in Wageningen gestudeerd. Van daaruit speelt het onderzoekende, het wetenschappelijke, het stoffelijke een belangrijke rol. We gaan dus vaak met een voorwerp of gegeven aan de slag, bekijken dat van alle kanten en bouwen van daaruit een inhoud op.

HR: *Het is een soort veldonderzoek, geen laboratoriumonderzoek.*

EW: Ja, ja, dat spreekt altijd wel aan. Wat we doen is eigenlijk allemaal eenvoudig, wij gebruiken geen technologische hoogstandjes of weet ik veel. Het moet altijd zo zijn van: een stuk hout, een stuk ijzer. Het is een ruwe poëzie waar we naar op zoek zijn.



## Oorkest

HR: *Wanneer is een performance voor jou geslaagd en word je er gelukkig van?*

EW: Het belangrijkste vind ik dat de muziek ook zijn eigen verhaal heeft binnen het totaal, dat de muziek op zichzelf klopt en zich verbindt tot de inhoud en ook tot de omgeving, dan ben ik echt helemaal blij. Het belangrijkste is dus dat de muziek niet alleen ondersteunend is voor het hoofdverhaal -wat je natuurlijk vaak hebt- maar ook dat de muziek een eigen verbindende rol kan hebben. Ik vind het zelf ook mooi als ik de muziek thematisch kan laten terugkomen, zodat het eigenlijk ook één stuk op zichzelf wordt, van begin tot einde, dat je voelt dat de hele muziekscore samenhangt als een sonate of een concert...

HR: *Kun je concrete voorbeelden geven van performances die volgens jou heel goed in elkaar zaten en goed werkten?*

EW: Ja, onze oude *Waste Land* voorstelling. Daar heb ik een thema gemaakt die op verschillende plekken en met verschillende instrumenten terugkwam, ook met wisselende intenties. De ene keer werd het gezongen, de andere keer gespeeld op een instrument, of het kwam terug in de achtergrond met iets anders erover heen. Dan wordt het één mooi geheel.

HR: *Bij Waterlanders werken niet alleen muzikanten maar ook dansers, visuele kunstenaars en theatermakers samen. Hoe verschillend is zo een samenwerking en performance van een concert met louter muzikanten?*

EW: Het mooiste is als het allemaal verweven is en het eigenlijk één muziekstuk wordt. De ene doet dat in beweging, of in vormgeving, of in tekst, en al die lijnen samen vormen zeg maar het orkest. Dat je de lijn die je met muziek inzet laat overnemen door andere bewegingen is natuurlijk het mooist, want dan wordt het echt één ding.

HR: *De andere leden van Waterlanders staan ook heel erg open voor muziek, klank, opbouw en timing?*

EW: Ja, in die zin zijn we allemaal muzikanten, soms voelt het ook wel als een bandje. In een muziekvoorstelling als *Oorkest* bijvoorbeeld merk je inderdaad dat je met klanken een opbouw kan

maken samen met het publiek, en daar het theatrale als een soort muzikaal onderdeel bij kan betrekken.



*W8cht*

*HR: Na 15 jaren samenwerking zijn jullie natuurlijk heel goed op elkaar ingespeeld.*

*EW: Jazeker, dan weet je gewoon: dat komt wel goed. Maar ook als we er nieuwe mensen bij halen, wil ik die allemaal als muzikant inzetten. Ik bedoel: als muzikant hoef ik zelf niet te gaan dansen of zo maar ik kan wel iets verplaatsen of een aanwezigheid zijn, zodat je ook echt ziet: we doen dit met zijn allen. Het is dus niet van: jij hebt jouw plekje voor wat jij goed kan en verder bemoei je er niet mee. Ik vind het het mooiste als iedereen onderdeel is van die wereld die je creëert met elkaar en liefst ook het publiek daar actief onderdeel van laat zijn.*

*HR: Een klein deel van jullie producties zijn installaties maar het merendeel zijn performances op een outdoor locatie of een niet-artistieke plek waar jullie actief iets doen. Hoe belangrijk is dat actieve element?*

*EW: Dat is gewoon leuk om te doen, om ook die interactie met je publiek te hebben. Echt interactief theater hoeft het voor mij niet te zijn, maar het is natuurlijk wel zo dat als je je publiek een rol geeft dat ze zich nog meer overgeven, of dat ze zich nog meer deelgenoot voelen van wat jij ze wilt vertellen. We maken vaak wandelroutes voor het publiek, dus die actieve rol begint al met het zich verplaatsen doorheen je stuk. Als de mensen stoppen met lopen, dan houdt het stuk op. In *Eindgebruiker* hadden we een scene – de kleitafel – waarin je als publiek ontvangen werd en dacht: ow! we gaan nu een workshop kleien doen. Iedereen krijgt een stukje klei en als opdracht: maak maar een poppetje. Dit doet zo veel, iedereen is met zijn handen bezig. Als je het publiek dan mee hebt, dan kan je ze echt aan de hand meenemen naar waar je naar toe wil. Uiteindelijk werd dat een scene over waar je naar toe wil met de wereld en allerlei technologische oplossingen. Eerst moesten ze elkaar kleien, dat was alleen maar grappig, daarna een windmolen en zonnepaneel, en toen was er te weinig klei. De problemen werden heel erg fysiek gemaakt.*

## Korte geschiedenis van in-situ muziek

achtergrond Posted by [hansroels.be](http://hansroels.be) 24 Jun, 2020 21:43

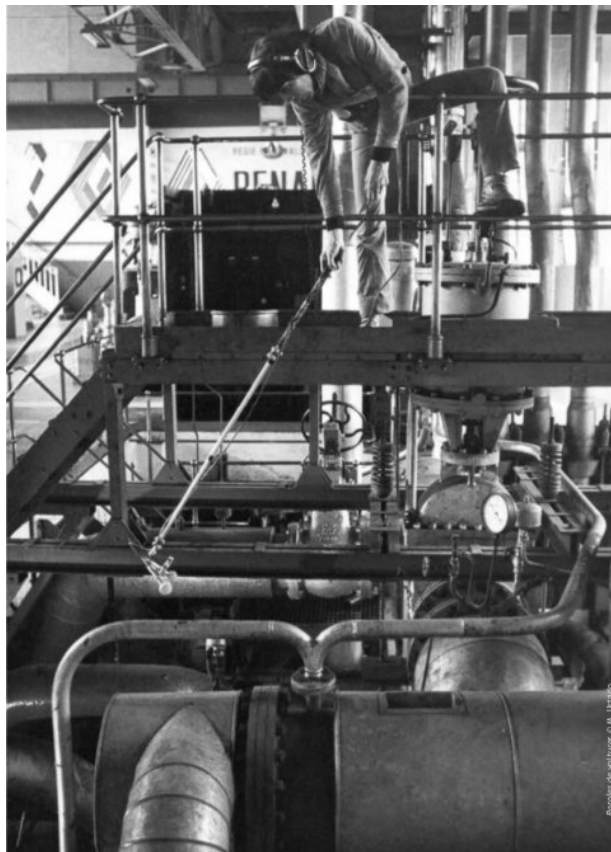
*Deze blog is een vertaling van een paragraaf uit mijn Engelstalige artikel “Taking part in the world: discourses on music, time and place in in-situ music” (2020). Het geeft een kort, historisch overzicht van 60 jaren in-situ muziek en een beeld van de talrijke manieren waarop in-situ muziek in dialoog kan gaan met de concertomgeving.*

In grote lijnen zijn er sinds 1950 twee historische golven van in-situ muziek geweest: één voor 1995 en één daarna. Rond 1970 was er een ware explosie van muzikale activiteiten buiten de concertzalen, gevolgd door bijna 20 jaren van intense activiteiten en ontwikkelingen in allerlei indoor en outdoor locaties. Deze rijke en diverse explosie werd voorafgegaan door events en happenings van Fluxus, Allan Kaprow en werken van John Cage zoals *4'33”* (1952) en *Variations IV* (1963). In 1967-68 begon *Musica Elettronica Viva* te spelen op publieke pleinen, verlaten fabrieken en gevangenissen. Eén jaar later presenteerde Meredith Monk haar *Juice: A Theatre Cantata in Three Installments* voor de specifieke, spiraal architectuur van het Guggenheim Museum. Nog twee jaren verder liet ze tussen twee delen van haar *Vessel* opera het publiek wandelen van een oud auditorium naar een in onbruik geraakt treindepot. Trevor Wishart –en theater maker Michael Banks – produceerden in 1970 samen een heel inventieve reeks van muziekperformances, gespreid over 1 dag, met als titel *Landscape*, met ijsjeskarren, parkmuziek en muzikanten die vanop de heuveltoppen speelden. Rond 1970 leek de beweging om de concertzaal te verlaten alomtegenwoordig: Christian Wolff organiseerde een outdoor *Burdock Festival* in Vermont (VS) waarin verschillende van zijn *Prose Pieces* (zoals *Groundspace*) in première gingen en Karlheinz Stockhausen situeerde vijf instrumentengroepen in een Berlijns park in *Sternklang* (1971). Twee jaar later, bracht David Dunn uitvoerders naar woestijnen en andere natuurlocaties, om klankreacties uit te lokken van specifieke dieren.



*Singers in Meredith Monk's Juice (1969) performance, made for the Guggenheim Museum.*

Er zijn vier componisten die hun in-situ praktijk begonnen tijdens deze levendige explosie in de jaren '70, actief bleven gedurende de neergang van in-situ muziek in de jaren '90, bleven verderwerken in de 21ste eeuw en een uitgebreid, invloedrijk oeuvre van in-situ werken hebben opgebouwd. De eerste is Alvin Curran (VS-Italië) die lokale, culturele diversiteit en grote aantallen uitvoerders integreerde in zijn cyclus *Riti Marittimi*, waarin havens, boten en water de hoofdrol spelen. De tweede componist Nicolas Frize (F) verkoos grootschalige producties in stedelijke, werk-gerelateerde settings zoals autobedrijven, treinstations of bibliotheken. Hij creëerde uitvoeringen na lange residenties ter plekke met vooraf opgenomen en bewerkte omgevingsgeluiden. Sinds haar *Sonic Meditations* (1974) breidde Pauline Oliveros (VS), de derde componiste, haar muzikale praktijk uit om een varieteit aan luistermanieren en een (belichaamd) bewustzijn van jezelf, de andere deelnemers en de performance-omgeving te omvatten. De vierde componist Murray R. Schafer (CAN) bracht publiek en muzikanten naar natuurlijke, wildernislocaties zoals bossen of meren in zijn muziektheatercyclus *Patria* om de mythische connectie tussen mensen, dieren, planten en de aarde te herbeleven.



*Nicolas Frize collecting sounds for Paroles de voitures (1984)*

Aan het begin van de jaren '90 was het aantal in-situ muziekuitvoeringen fel gedaald, zoals opgemerkt en betreurd door Leigh Landy (1994) in zijn *Experimental Music Notebooks*. Componisten zoals Alvin Lucier, Trevor Wishart en David Dunn die -op verschillende wijzen- tussen 1965 en 1985 performances buiten de concertzaal hadden opgezet, hadden zich teruggetrokken in concertzalen, studio's en onderzoeksinstituten of hadden hun in-situ performances vervangen door klankinstallaties of field recordings. De jaren '90 waren ook een overgangperiode tussen verdwijnende en verschijnende in-situ muzikanten. Vier componisten

begonnen in-situ producties te maken in de jaren '80, hielpen de jaren '90 te overbruggen en continuïteit te creëren tussen de twee historische in-situ golven. Dit zijn Llorenç Barber (in Spanje), Godfried-Willem Raes (in België) en de Franse componisten Michel Risse en Pierre Sauvageot.

Vanaf de tweede helft van de jaren '90 verscheen er meer nieuwe in-situ muziek en in de laatste 20 jaren is er een kleine maar constante internationale aangroei. Ecologische bekommernissen en een voorkeur voor natuurlijke sites zijn te herkennen in werk van Erik Griswold (Australië), Robert Morris (VS) en John Luther Adams (Canada). Andere componisten (Lisa Bielawa, Merlijn Twaalfhoven, Tomoko Momiyama, Stephen Montague en Makoto Nomura) benadrukken het sociaal proces, verbondenheid met gemeenschappen of de politieke betekenissen van een concert, de locatie en voorbereiding. Verderbouwend op het werk van John Cage en Pauline Oliveros, legden muzikanten als Peter Ablinger, Robert Blatt, Carolyn Chen, David Helbich, Marc Glenn Jensen, Suzanne Thorpe en Manfred Werder sinds 1995 de nadruk op de luisteractiviteit en de relationele aspecten van een performance. Tenslotte zijn er improvisatie-ensembles zoals het multidisciplinaire TOPOS KOLEKTIV (Tsjechië) of de Waterlanders (NL) en individuele in-situ muzikanten die moeilijk in één vak te categoriseren zijn, zoals Kathy Kennedy, Christian Kesten, Daniel Ott, Kirsten Reese en Stephen Chase. De laatste maakt bijvoorbeeld een mix van geluidswandelingen en performances in zijn *Out-of-doors Suite*.



*Oorkest performance van de Waterlanders*



Tijdens 60 jaren van in-situ muziek zijn nieuwe tradities ontstaan en vermengd met bestaande. Ten eerste is de oude praktijk van straatmuziek (marsen, demonstraties, automatische orgels en korte, aantrekkelijke acts) vermengd met experimentele instrumentenbouw, klankinstallaties en (draagbare) electro-akoestische muziek. Parades met in het oog- en oorspringende instrumenten zijn te zien in werken van Sauvageot, Risse, Raes en gezelschappen zoals *Décor Sonore* (F). Ten tweede is een traditie van stadsconcerten gegroeid, met de legendarische *Symphony of factory sirens* (1922) van Arseny Avraamov als beginpunt. Een groot gebied (een stad of buurt) wordt omgevormd tot een reusachtige, galmende concertzaal door machines en luide instrumenten (kerkklokken, scheepshoorns, sirenes, etc.) te gebruiken, vaak aangevuld met grote aantallen (lokale) uitvoerders. Een groot deel van het in-situ oeuvre van Curran en Barber illustreert deze nieuwe traditie. De derde en vierde traditie zijn de eerder beschreven relationele performances (verderbouwend op Oliveros) en de in-situ performances in de natuur. Deze natuur-gerichte traditie bestaat eigenlijk uit twee overlappende maar niet identieke praktijken: één (in de voetstappen van Murray Schafer) die op de natuurlijke delen van de site focust, vaak met een holistisch natuurconcept, en een tweede (gebaseerd op Dunn) die mikt op interactie en communicatie met specifieke dieren, bijvoorbeeld in de performances van David Rothenberg.

De volgende -en laatste- twee tradities zijn moeilijker vast te pinnen omdat hun invloed omvangrijk en tegelijkertijd diffuus is. De vijfde omvat Fluxus events en happenings in de jaren '60; het verlangen om het dagelijkse leven en kunst te vermengen en te bouwen op spelen, concepten en verbeelding, heeft een langdurende invloed gehad op sommige in-situ muziek. De laatste traditie is die van de (educatieve) klankspelletjes en oefeningen, zoals van Hugh Davies, Murray Schafer of Trevor Wishart. Deze klankspelletjes focussen niet enkel op luisteren maar ook op klank maken, vaak door de directe omgeving hierin te betrekken. Door hun educatieve achtergrond en toegankelijkheid, zijn ze in heel uiteenlopende situaties en locaties uitgevoerd.

## Sensuele kunst

[achtergrond](#) Posted by [hansroels.be](#) [17 Jun, 2020 09:15](#)

Een half jaar geleden ontdekte ik het boek “The Spell of the Sensuous” van [David Abram](#). De wereld is expressief, schrijft Abram; mensen, dieren, planten, bergen of de wind handelen en communiceren voortdurend met hun omgeving. Al deze levensvormen praten door, met en tegen elkaar. De menselijke taal en cultuur ontwikkelen zich niet enkel tussen mensen onderling maar ook in samenspraak met plaatsen, lokale dieren, planten en natuurelementen. Muzikanten die in-situ performances maken, herkennen deze levensvisie. Zij zoeken vaak net *levende* plaatsen om de expressieve omgeving daar aan het woord te laten. Op een plein kun je muziek maken, samenspelen met voorbijgangers, inspelen op het koerend geluid van duiven of de akoestiek van die plek hoorbaar maken.

In deze wereldse opvatting van kunst is sensualiteit meer dan het louter tactiele, meer dan het voelen van trillende klank op je huid. In essentie gaat het over geluid ervaren als een onderdeel van wereldse activiteiten, als onlosmakelijk verbonden met de levende, directe omgeving en haar geluiden, bewegingen en lichamen. Visuele, auditieve, tactiele en andere ervaringen lopen door elkaar in die dagelijkse wereld; actief doen en passief ervaren zijn met elkaar verstrengeld. Sensuele klankkunst betekent dus dat een kunstenaar geluid als een onderdeel van de dynamische, complexe realiteit laat actief zijn. Een ‘gemaakt’ muziekwerk is dan slechts één stem binnen een polyfonie van omgevingsgeluiden en zintuiglijke ervaringen; klank verschijnt dan in heel verschillende gedaantes en is op talrijke wijzen verbonden met lokale fenomenen en levende wezens. In [Shi'in van Sytze Pruiksma](#) bijvoorbeeld maken twee muzikanten met een karretje vol muziekinstrumenten, klankobjecten en luidsprekers een wandeling door de natuur, samen met het publiek. Ze staan af en toe stil om mee te spelen met omgevingsgeluiden of opnames te laten horen. De performance wil eigenlijk de aandacht aanscherpen voor wat rondom de muzikanten gebeurt en hoorbaar is. De focus ligt niet meer op het ‘podium’ en het autonome kunstwerk. Een ander voorbeeld: [Stephen Chase](#) is een Engelse componist en improvisator die “walking music” maakt, wandelingen doorheen een stad waarbij de wandelaars ook performers zijn en muziek maken. Hij toont dat luisteren en klank maken iets is dat je heel vaak al bewegend doet, dus niet vanop je stoel. Je wandelt door de stad en hoort vogels, mensen, gebouwen, gangen, straten ‘in beweging’. Onvermijdelijk maak je als wandelaar/performer ook zelf klank door te bewegen en die klank is telkens weer bijgewerkt door de specifiek akoestiek van een plek en gebonden aan (de mogelijkheden en ritme van) je eigen lichaam.

Sensuele kunst -in de betekenis van wereldse kunst- is meer dan een lofzang op de onmiddelijkheid, ook al hebben sommige in-situ muzikanten zoals Pauline Oliveros sterk de nadruk gelegd op de hier-en-nu ervaring. Bij Oliveros betekent dit geconcentreerd luisteren naar jezelf, de anderen, de omgeving en improviseren met tijdelijkheid en lichamelijkheid. Je hoeft plaats- en tijdoverstijgende fenomenen zoals geschiedenissen, ideeën en technologieën niet achter je te laten om verbonden te raken met de dagelijkse wereld. Een plaats, haar bewoners, voorbijgangers, architectuur, geologie, microklimaat, enz. kunnen ook dynamisch gevormd en bepaald zijn door een verhaal, globale weersfenomenen of specifieke technologieën. De uitdaging is het om deze plaats- en

tijdsoverstijgende fenomenen in te passen in een gewone, dagelijkse omgeving. Zo blijven het overstijgende-abstracte en plaatselijke-tijdelijke evenwaardig naast elkaar bestaan en krijg je een blik op een complexere hier-en-nu wereld. Het evenwaardig naast elkaar plaatsen is volgens mij eerder een *inpassen* van die overstijgende abstracties *in een levend hier en nu*, dan omgekeerd, want het is de fysieke wereld die uiteindelijk die ideeën, technologie en kennis herbergt en concretiseert (in lichamen, gereedschappen, landschappen, etc.). De voorstelling en *enscenering* van die ‘abstracte’ fenomenen is dus cruciaal in sensuele kunst. Sluit je het publiek auditief en visueel af van de directe omgeving -zoals in een concertzaal- om vervolgens field recordings of live elektronische muziek te laten horen, dan creëert de hele *enscenering* en ritualisering een ‘machtig’ beeld van die abstracte kunst en (audio)technologie, want er is geen weerbarstige, levende omgeving die een tegengewicht biedt en waarin vanalles te horen en te zien is.

In mijn eigen *Not necessarily music* en *Glass* horen het publiek en de muzikanten ook een soort van field recordings. Maar in dit geval zit het publiek zelf ‘in the field’: ze zien en horen waar die omgevingsgeluiden rondom zich opgevangen worden door microfoons en hoe de muzikanten omgaan met de omgeving. Technologie als muziekinstrumenten, speakers of laptops scheppen in deze werken – en in het eerdergenoemde werk van Pruiksmā – geen zelfstandige, illusionaire klankwereld vol muzikale logica of expressie maar zorgen voor een versterking en uitdieping van de omringende, fysieke wereld. Een belangrijk effect van de inbedding van plaats-en-tijd-overschrijdende fenomenen is *contextualisering*. De luidsprekers produceren geen ‘full sound’, almachtig muziekstuk meer, de omgeving is zichtbaar geworden en de akoestische omgevingsgeluiden blijven hoorbaar naast het geluid van de speakers. De muzikanten zijn in deze performances niet de enigen die actief handelen, er lopen, praten of rijden af en toe nog andere mensen (‘voorbijgangers’) op de concertplaats. De inbedding in een levende omgeving zorgt ervoor dat de ene sensuele ervaringen (bv. luisteren naar de luidsprekers) voortdurend gekoppeld kan worden aan andere (bv. luisteren naar een fietser die langsrijdt). Het ‘kunstzinnige’ muziekwerk en de ‘gewone,’ directe omgeving worden complex, veelzijdig te ervaren en interpreteren. Op deze manier kunnen performers en publiek een kunstwerk -en de omgeving- contextualiseren en relativeren, ze kunnen (luister)ervaringen of ‘abstracte’ ideeën vergelijken met wat ze nog ervaren op die plaats.

De sensuele wereld is een plaats vol handelingen en ervaringen van levende, belichaamde mensen, dieren, planten en natuurkrachten. Sensuele kunst betekent dit samenleven aanvaarden, vieren of er op zijn minst gevoelig voor zijn en bijgevolg kunst letterlijk een plaats geven *in* een levende plek. De wereld is expressief, zoals David Abram al zo mooi beschreven had in zijn boek “The Spell of the Sensuous”...

## Verre instrumenten

achtergrond Posted by [hansroels.be](http://hansroels.be) 15 Nov, 2019 15:19

1.

Een ver instrument. Dat is het kernidee in *Here and There*: een muziekinstrument dat een muzikant op één plek bespeelt maar dat vanuit de verte, vanop een verdergelegen plek klinkt en niet op de plaats van de muzikant zelf. Zo komt het geluid vanuit de omgeving, omliggende gebouwen, bomen of voertuigen. De uitvoerder bespeelt als het ware de omgeving. In plaats van een elektrische gitaar en versterker in dezelfde kamer te bespelen, zet je je versterker in een garage met de poort dicht, verbindt je die draadloos met de gitaar in je kamer, opent het raam en begint te spelen. Nu klink je als een verre, gitaarspelende buur. Of je speelt op een synthesizer in het park en verbindt die met een draagbaar luidsprekertje bovenaan in een boom, zodat je klinkt als de wind of een vogel.

Mijn [partituur van \*Here and There\*](#) bestaat enkel uit tekst en vraagt vnl. om een ver ('remote') instrument te combineren met een gewoon, nabij instrument:

*“Perform and combine two different instruments, one only producing sound at a large distance from you and one in or very near to you. Use any device – wired, wireless, digital, mechanical – to ensure that the sound of the ‘remote instrument’ is reaching you from a distance as part of the environment. Find a fascinating spot – stationary or moving – for yourself, the nearby and remote instrument.”*

Oorspronkelijk – bij de eerste versie in 2017 – was het idee van een remote instrument vooral verbonden aan een digitaal muziekinstrument: daar zijn de fysieke speelwijze (de user interface) en de klankproductie sowieso losgekoppeld van elkaar: met een synthesizer of sampler kan je het geluid van een fluit produceren door iets aan te slaan, bv. een keyboard toets. Dus dacht ik, je hoeft deze loskoppeling niet tot dezelfde ruimte te beperken: waarom niet op een podium een keyboard controller bespelen die buiten in een tuin weerklinkt? Draagbare, oplaadbare speakers zijn de voorbije 10 jaren ook meer beschikbaar en betaalbaar geworden. Dus de eerste versies van *Here and There* waren realisaties met een synthesizer of controller op één plek, en een draagbare speaker op een andere.

Daarna bedacht ik dat je afstand – binnin een muziekinstrument – ook op velerlei elektronische, elektrische, of mechanische wijzen kan creëren. Je kan bijvoorbeeld één of meerdere lange touwen spannen die 30 meter verder geluidsobjecten doen slingeren of slagwerk aanslaan. Met elektrische verlengkabels kan je vanop afstand apparaten die muziek of gewoon geluid maken – een radio, pomp of fontein – aanschakelen. Met een eenvoudige kraan en lange waterslang kun je een waterinstallatie vanop afstand bedienen. Met een controller kan je een muziekrrobot bespelen, bijvoorbeeld een computergestuurde slagwerkstok die 20 meter hoger de stenen van een hoog gebouw aanslaat.

2.

*Here and There* is in de eerste plaats een oefening of werk voor de uitvoerders zelf, niet zozeer een concertstuk voor publiek. Het beoogt een verbinding en versmelting met de omgeving door een ver

instrument te *bespelen*. Of het effect ook voor luisteraars werkt weet ik voorlopig niet, het werk is tot nu toe niet publiek uitgevoerd. Via muziektechnologie de grens vervagen tussen het ego van de uitvoerder enerzijds en de groep of omgeving anderzijds is een idee dat reeds in de jaren '60 opdook, meer bepaald bij *Musica Elettronica Viva*. Zij werkten niet met duidelijk herkenbare, versterkte muziekinstrumenten maar met contactmicrofoons bevestigd aan diverse objecten, zodat een soort levende klankmassa met veel geluiden en ruis ontstond. Bovendien plaatsten ze luidsprekers op grote afstanden en mixten ze de instrumenten (via het mengpaneel) door elkaar. De luisteraar hoorde dus niet de klank van één bepaalde uitvoerder vlakbij diezelfde uitvoerder uit een luidspreker komen. R. Teitelbaum van *Musica Elettronica Viva* beschreef één van hun uitvoeringen als een combinatie van interne, meditatieve processen en elektro-akoestische technieken met als doel om een "ruimte" te creëren die de barrières tussen individuele ego's sloopte en die vermengde tot een collectief bewustzijn:

*"By mixing and highly amplifying each musician's signals through a common (and cheap) sound system, the inter-modulation, distortion, inherent unpredictability of analog devices, and the physical displacement and movement of sounds between distantly placed loudspeakers created out-of-body sensations and loss of individuality in the dense noise textures produced"* (tekst bij de CD box *"OHM: The Early Gurus of Electronic Music"*).

Frederic Rzewski – ook actief bij *Musica Elettronica Viva* – beschreef hoe een verdubbeling van het ego ontstond in confrontatie met de klankmassa uit de luidsprekers, soms neemt hij zijn klank waar als die van een andere speler, soms hoort hij zijn eigen geluid alsof het van iemand anders komt:

*"He experiences the possible identification of himself with the atmosphere in vibration"* (boek *"Nonsequiturs"* van F. Rzewski).

Terwijl de loskoppeling van geluidsbron, speelwijze en klankproductie in moderne audiotechnologie gewoonlijk als vervreemdend wordt ervaren – denk maar aan de presentator met microfoon die tijdens een druk event overal te horen maar nergens te zien is – bedacht *Musica Elettronica Viva* een performance en technische opstelling die toch voor een soort gemeenschap en verbinding zorgde tussen uitvoerders en publiek. In *Here and There* trek ik dit 'verbinding-doorontbinding idee' door naar plaatsen buiten de concertzaal, waar meer actoren dan enkel uitvoerders en publiek zijn. Door een technologisch, 'ver' instrument te maken, waarin uitvoerder en klankproductie losgekoppeld zijn maar dat zich uitstrekt over de directe omgeving, hoor je als uitvoerder niet duidelijk meer welke geluiden je zelf aan het maken bent en welke de omgeving produceert. Je eigen instrument klinkt uit de verte zodat je ook bewust naar de achtergrond van de omgeving moet gaan luisteren. Het ver instrument loopt helemaal over in het omgevingsinstrument, waar allerlei mensen, dieren, objecten, wind, enz. geluid maken los van je eigen intenties.

3.

In het laatste deel van deze tekst geef ik meer uitleg over enkele realisaties en opnames van *Here and There*. Ik sta eerst langer stil bij een versie van Vincen Caers en geef daarna een korte beschrijving van twee eigen realisaties.



*Here and There #1: Vincent Caers*

*aan het Meerdaalwoud*

[Vincent Caers](#) is percussionist, geluidskunstenaar (o.a. bij het Collectief Publiek Geluid), artistiek onderzoeker in LUCA School of Arts en speelt ook vaak live electronics met software en patches die hij zelf ontwerpt. De locatie waar Vincent *Here and There* in augustus 2019 speelde was de onthaalzone De Spielberg, aan de rand van het Meerdaalwoud, in de streek rond Leuven. Zoals je op de foto's ziet, bestaat die locatie uit wandelpaden, open veld en parking. Dit alles omzoomd door bomen. De omgeving zelf en de geluiden waren rustig van karakter: een voorbijgaande wandelaar, de wind door de bomen, vogels, insecten en een zelfzame auto op de parking. Meer in de verte waren machines (op een werf?), treinen, vliegtuigen en auto's hoorbaar.

Vincent koos deze locatie de dag voor de uitvoering, toen hij samen met mij mogelijke plaatsen, opstellingen, wireless systemen en batterijen uitprobeerde... en wij sukkelden met plotse regen. Uit deze testen bleek dat het wenselijk en praktisch was om de opstelling en instrumentkeuze af te slanken. Grotere opstellingen (met controllers en externe geluidskaarten) beperken de batterijduur, veroorzaken technische complicaties en zorgen voor minder 'speeltijd' en meer stress. Uiteindelijk gebruikte Vincent voor de uitvoering enkel zijn laptop als ver instrument, wireless verbonden met een Bose Soundlink speaker, die ca. 25 meter achter hem – in de richting van het bos – stond. Hij lag comfortabel onder een sculptuur (een koepel van takken) waaraan hij enkele slagwerkinstrumenten – Chinese gongs, bellen – had opgehangen, als gewoon, 'nabij' instrument. Op zijn laptop speelde hij met zijn zelfontworpen lsl.lpsr patch (in Max): dit is een algoritmische sequencer die 8 patronen en loops onafhankelijk van elkaar kan produceren. Zowel details als overkoepelende eigenschappen kunnen door de speler aangepast worden tijdens het improviseren. Lsl.lpsr is geïnspireerd op de variatie- en transformatietechnieken van componist Philippe Hurel.



De realisatie was één lange improvisatiesessie van Vincent, die in totaal ongeveer 50 minuten duurde. Hier hoor je 2 live fragmenten, [fragment 1](#) en [fragment 2](#). De volledige opname is gemaakt met twee AKG C414 micro's en een Roland R-26 recorder. De omgevingsgeluiden – en het ver instrument – waren moeilijk op te nemen: ze klonken over het algemeen heel zacht en ver, de opname is daarom wat versterkt. In het eerste fragment hoor je duidelijk het nabij instrument, de bells (rond 1'05") en Chinese gongs (rond 2'16"), in het tweede fragment – een vijftal minuten later opgenomen – is er geen nabij instrument enkel het ver instrument (Vincent die laptop speelt) en omgevingsgeluiden (o.a. overvliegend vliegtuig en iets als een bosmaaier of motorzaag).

Achteraf vertelde Vincent dat hij gewoon is om met goede monitor speakers aan details te werken in zijn studio en te reageren op muzikale aanzetten van co-muzikanten tijdens concerten maar in deze uitvoering waren het de sfeer en geluiden van de omgeving die als input dienden. Gewoonlijk kent hij zijn live electronics bestanden en kan hij goed inschatten welke richting ze gaan evolueren. Hij weet dus hoe ze reageren op zijn speelwijze, aanpassingen en voorgaande beslissingen. In de realisatie van *Here and There* was dit alles vager en onvoorspelbaarder zei hij. Sommige handelingen aan zijn computerpatch werkten nu niet of veel minder en daarom was hij zich als vanzelf beginnen aanpassen aan de omgevingsgeluiden. Het opgaan in de omgeving was goed voelbaar.

*Here and There #2: Hans Roels in Gentbrugge*



De locatie voor deze uitvoering van *Here and There* was een onverharde weg in Gentbrugge naast een spoorweg, daarnaast lag – achter enkele bomen – een bedrijvzone waar vooral vrachtwagens in- en uitgeladen werden. Ik bespeelde de touchscreen van een tablet als ver instrument, draadloos verbonden met een Bose Soundlink speaker die 20 meter verder in de struiken stond. Op die tablet bediende ik een zelfgemaakte Pure Data patch – via de app Mobmuplat – waarin ik vnl. glissando's maakte met granulaire synthese (van een piano sample). Als nabij instrument speelde ik op een houten kist die ik liet trillen en klinken met een vibrator. Dit is [een fragment van de live opname](#). Het was een mooie nazomer dag in september 2018 met veel wind, de sfeer van de locatie was een mix van landelijke, natuurlijke elementen (zon, veel wind, bomen) en menselijke, industriële activiteit (vanuit de aanpalende bedrijvzone).

### *Here and There #3: Hans Roels in Sint-Amandsberg*



De voornaamste herinnering aan deze realisatie van *Here and There*: het was barkoud en er stond een ijzige wind! Om warm te krijgen begon ik veel te bewegen. Deze opname gebeurde op 1 maart 2018 in een park vlak bij mijn huis. Als remote instrument gebruikte ik een mini-synthesizer (Korg Volca Keys ) die het geluid naar de



speaker van mijn gsm stuurde. Die gsm hing op aan het heen en weer bewegende riet. Als nabij instrument gebruikte ik een slagwerkstok en stukken ijs als klankobjecten. Om minder kou te krijgen begon ik na een tijd dit ijs veel energiever aan te slaan en bewegen. Hier is [een onbewerkt fragment](#) (een viertal minuten) van de live opname. Je hoort ook de wind door de kale takken gieren en het riet blazen. Dit [extra 10 seconden fragment](#) laat je de synthesizer horen, 2 keer na elkaar met een korte pauze. Dat ver instrument is in de vorige opname nml. moeilijk te onderscheiden van enkele vogels, die zich niet laten afschrikken door de kou.



- [Comments\(0\)](#) <https://locatie.hansroels.be/?p=4>

## **[Piece for an environment – Kristof Lauwers](#)**

[achtergrond](#) Posted by [hansroels.be](#) 08 Nov, 2019 10:43

Muzikanten die zich buiten zalen en instituten begeven en een performance maken voor een park, plein of bos hoeven niet noodzakelijk te breken met de kunst- en muziekwereld. Eigenlijk reikt de hedendaagse of experimentele muziek van de voorbije honderd jaar allerlei thema's, concepten en procedures aan die uitgebreid kunnen worden. Muzikanten kunnen er daardoor buiten de concertzaal mee aan de slag. Voorbeelden van zulke thema's zijn: aandacht voor alle geluiden en klankobjecten (niet enkel toonhoogtes en typische muziekinstrumenten), ruimtelijke verspreiding van klanken (spatialisering), toevallige geluiden, luisteren en waarnemen, enz. Deze thema's hebben het voordeel dat ze een geschiedenis hebben, dat (sommige) mede-muzikanten en publieken ervaring hebben met werken waarin die thema's verwerkt zijn. Algemeen gesteld houden muzikanten bij de uitbreiding van zulke thema's tot onconventionele locaties meer rekening met de levendigheid van een site: de toevallige klanken, gebeurtenissen en gedragspatronen van mensen ter

plekke kunnen immers de muziekuitvoering beïnvloeden. Muzikanten en organisatoren hebben dus minder controle als zij zo een thema vanuit de concertzaal meenemen en ‘uitbreiden’.



(foto: Rafael De Bruyne)

Neem nu de akoestiek van een ruimte als voorbeeld. Dit thema is deels gebaseerd op het idee van ‘spatialisering’, de spreiding of beweging van muzikanten en publiek, zoals ontwikkeld in de muziek en geschriften van Henry Brant, John Cage of Karlheinz Stockhausen, en deels op de elektronische en concrete muziek. In die laatste zijn de voorbije 70 jaren vertogen en praktijken ontstaan om ruimtelijkheid te creëren en manipuleren (via toevoegingen van effecten als filtering, kunstmatige galm, of de plaatsing van meerdere luidsprekers). Een componist als [Agostino Di Scipio](#) bijvoorbeeld, verbindt gangbare en niet-gangbare concertlocaties via het thema ‘akoestiek van een ruimte’. Zijn ‘eco-systemische’ werken (zoals hij ze zelf omschrijft) worden zowel in concertzalen, gangen rondom concertzalen als minder conventionele ruimtes gespeeld. Via een opstelling met meerdere microfoons, luidsprekers en live computerbewerkingen buit hij de specifieke akoestiek uit van elke locatie en laat die de computerbewerkingen beïnvloeden. Zo ontstaat een organisch feedbacksysteem tussen muziek en ruimte. Hij verlaat – zoals in de Amerikaanse experimentele muziek – het idee dat muziek een expressie van mensen (componist, uitvoerders, ...) moet zijn. Zijn werken zijn in feite constructies om een ruimte aan het woord te laten. Di Scipio breidt het thema van akoestiek en spatialisering uit zodat hij als het ware met één been in, en één been buiten de institutionele, gangbare muziekwereld staat. Ik contrasteer zijn praktijk even met de Franse componisten [Michel Risse](#) en [Pierre Sauvageot](#) die ook duidelijk door de traditie van elektronische muziek beïnvloed zijn maar die een grotere afstand en breuk gecreëerd hebben met de geïnstitutionaliseerde hedendaagse-experimentele muziek. De thema’s die hen bezighouden en die ze integreren in hun werk staan daar veel verder van af: zij maken voorstellingen voor straten en openbare plaatsen waarin de sociale dimensie van muziek en geluid integraal verwerkt wordt, vaak participatie van luisteraars gevraagd wordt of open formaten – los van het autonome kunstwerk – voorkomen die een brede waaier aan percepties en recepties mogelijk maken. Hierdoor kunnen meer diversere publieken deelnemen aan de voorstelling. Trouwens, in Frankrijk worden deze muzikanten en hun compagnies als een onderdeel van ‘les arts de la rue’ beschouwd.

In 2018 heb ik in het kader van mijn onderzoek aan het conservatorium van Antwerpen met componist Kristof Lauwers samengewerkt. Ik wou in de zomer een klein concert organiseren op een buitenlocatie in Gent en vroeg hem een performance te maken die één of andere dialoog met de

concertomgeving inhield. Via vier interviews en het verzamelen van schetsen, notities, partituren en computerfiles kon ik achteraf het ontstaansproces van dit nieuwe werk grondig reconstrueren. Dit proces geeft een gedetailleerd beeld van hoe Kristof een concept uit experimentele muziek overneemt – in dit geval ‘live interactie’ – en uitbreidt zodat het voor een dialoog kan zorgen op de alternatieve concertlocatie.

Vooraleer ik inga op dit ontstaansproces, geef ik een korte beschrijving van de uitvoering van het nieuwe werk *Piece for an environment*. Een opname en foto's van de uitvoering kun je via [de website van Kristof Lauwers](#) vinden. Het werk werd uitgevoerd door vier muzikanten: drie (Stefaan Smaghe, Thomas Van den Eynde en ikzelf) bespeelden geluidsobjecten en muziekinstrumenten waaronder een oude, afgedankte piano; de vierde (Kristof Lauwers) bediende de live electronics. De uitvoeringslocatie was het vroegere DOK in Gent, een betonnen hangar te midden van de oude haven. Deze plaats heeft geen buitenmuren, enkel betonnen peilers en een dak. Het publiek zat centraal op stoelen of de grond, omgeven door luidsprekers. De uitvoerders wandelden doorheen en rondom het publiek, dat ook de omgeving kon zien, horen en voelen. De omgevingsgeluiden bestonden vooral uit fietsende en wandelende voorbijgangers, aanpalende bouwwerven en automotoren op de Gentse binnenring.



Al heel snel na mijn eerste ontmoeting met Kristof over een nieuw werk, had hij een idee voor zijn nieuwe compositie: een opstelling met meerdere microfoons op verschillende plaatsen pikt geluiden op, een laptop bewerkt deze geluiden en stuurt ze vervolgens naar meerdere luidsprekers die verspreid opgesteld staan. Dit kernidee van *Piece for an environment* domineert zijn compositie-activiteiten in de eerste drie weken van het ontstaansproces: hij maakt een computerpatch met Pure Data. Dit idee is een constante, het blijft tot na de eigenlijke uitvoering van het nieuwe werk nagenoeg ongewijzigd. Het vormt het raamwerk waarrond hij zijn nieuwe compositie bouwt en is verwant met wat ik ‘live interactie’ noem, een muziekpraktijk die de voorbije halve eeuw ook in hedendaagse muziek en geluidsinstallaties – in gangbare zalen en expositieruimtes – geregeld opduikt. Een gekend, historisch voorbeeld is *Rainforest* van David Tudor: het publiek loopt tussen een oerwoud van trillende en klinkende objecten en voorwerpen, die bespeeld worden via een wirwar van kabels en elektronische apparatuur. Live interactie slaat dus op een technologische installatie of opstelling die geluiden van publiek of omgeving en ev. muziekinstrumenten capteert, bewerkt en transformeert.

De transformatie door de live electronics (in Pd) in Kristof zijn werk bestaat voornamelijk uit filters, delays en spatialisering. Dit laatste is een soort ‘matrix’ of virtueel mengpaneel dat de inputs van de zes microfoons met elk van de zes luidsprekers kan verbinden. Tussen elke ingang-uitgang schakelaar zit een filter-delay effect, dat voor elk van de 36 verbindingen (van de 6X6 matrix) andere instellingen heeft.

Zoals gezegd is Kristof in de eerste weken enkel met het creëren van de computerpatch voor deze interactieve opstelling bezig. Pas daarna begint hij een rol voor de muzikanten uit te werken (eenvoudige melodische patronen spelen die ook door de computerpatch bewerkt worden) en probeert hij de opstelling effectief in een try-out uit (waardoor hij nog een nieuw, aanvullend idee krijgt om de muzikanten ook percussieve klanken te laten maken op objecten ter plekke). Na drie weken begint hij ook een structuur te construeren die enkele weken later – in de finale compositie – uitmondt in een vijfdelige vorm.

Samengevat is het ontstaansproces van *Piece for an environment* vrij rechtlijnig en speelt de technische opstelling (micro's, luidsprekers & computerpatch) een duidelijke hoofdrol. De dialoog met de concertomgeving wordt op drie manieren gerealiseerd: de eerste en voornaamste is deze ‘live interactie’ opstelling. Dit is in feite een constructie die aan de ene kant vrij abstract is (een breed gamma aan geluiden, muzieken en dus omgevingen kan als input dienen) maar die aan de andere kant zorgt dat elke uitvoering door specifieke tijdelijke en plaatselijke omgevingsgeluiden gevormd wordt. Een tweede manier waarop Kristof een dialoog of link met de directe omgeving realiseert, is door materialen ter plekke te integreren in de uitvoering. In DOK waren ontzettend veel losse en vaste objecten (oude zetels, omheiningen, betonnen vloer, enz.) aanwezig die bespeeld werden. Als derde manier hanteert Kristof ook een flexibele timing in zijn werk: de uitvoerders hebben de verantwoordelijkheid om aandachtig te luisteren naar de omgeving en de timing van de uitvoering daaraan aan te passen.



Terwijl ik hiervoor de elementen benadrukt heb die voor een relatie en dialoog met de concertplek gezorgd hebben, zijn er andere elementen die sterk doen denken aan de gangbare concertzaalpraktijk met een neutrale, geformaliseerde opvatting van de directe omgeving en situatie: klank, muziek en de (elektronische) bewerking ervan staan centraal in dit werk van Kristof, ze worden als afzonderlijke, zelfstandige fenomenen behandeld. Daardoor omschreef ik hierboven de ‘live interactie’ opstelling als abstract. Het voorbereidende ontstaansproces en het werk maken

duidelijk dat Kristof niet bezig was met bv. de sociale, historische of ecologische betekenis van de site, het laten participeren van specifieke mensen, dieren of planten of het integreren van verschillende zintuiglijke ervaringen.

In deze tekst gebruikte ik Kristof zijn werk *Piece for an environment* en het ontstaansproces ervan om een bredere, algemene visie te geven op in-situ composities. Ik ging vooral in op die groep in-situ composities waarvan de opvattingen over muziek en plaats een nauwe verwantschap vertonen met de gangbare concertzaal (voor hedendaagse of experimentele muziek). Thema's en praktijken met een rijke voorgeschiedenis in de concertzaal zoals de integratie van alle geluiden of de ruimtelijkheid van geluid, worden hier uitgebreid, aangepast en meer flexibel gemaakt zodat een muziekuitvoering op een levendige, alternatieve locatie met deels onverwachte gebeurtenissen en geluiden kan plaatsvinden. Deze thema's vormen een brug of link tussen geïstitutionaliseerde, gangbare muzieklocaties en minder conventionele plaatsen. Kristof zijn werk bouwde verder op de historische 'live interactie' praktijk waarbij rond een technologische installatie een uitvoering wordt gecreëerd. 'Live interactie' vormde tenslotte ook een link met de persoonlijke ervaring van de componist: Kristof is naast componist van hedendaagse – vaak elektronische of algoritmische – muziek voor concertzalen ook maker van geluidsinstallaties.

## Interview met Suzanne Thorpe

achtergrond Posted by [hansroels.be](https://hansroels.be) 21 Mar, 2019 15:02



Suzanne Thorpe is een componiste, uitvoerster en geluidskunstenares uit de VS. Ze heeft talrijke locatiespecifieke events gecreëerd en georganiseerd. Dit interview met haar gebeurde in Brussel, enkele weken nadat ik haar ontmoette tijdens de [Global Composition conferentie](#) in Dieburg (Duitsland). Daar gaf ze een lezing over 'relational musicking'. Twee werken van haar komen prominent aan bod in deze lezing en dit interview. Het eerste is [Listening Is As Listening Does](#): dit is een installatie voor een Spaanse tuin ten noorden van New York (VS). Dit werk simuleert het navigatiesysteem dat vleermuizen gebruiken om de locatie van objecten te kennen via terugkaatsend geluid. Het tweede is [Resonance & Resemblance](#): dit is een klankmeditatie, gemaakt voor een prachtige, grote tuin met een vijver. Vier blokfluit spelers vaarden en speelden in kayaks op deze vijver terwijl Suzanne een voorbereide improvisatie speelde op live electronics. Een video van deze uitvoering is [hier](#) te zien.

De website van Suzanne Thorpe vind je [hier](#).

Het interview met Thorpe is in het Engels en staat [hier](#) op mijn Engelstalige blog.

## De Rollende Band (2)

actie Posted by [hansroels.be](http://hansroels.be) 28 Sep, 2018 10:48

Op 23 juni was er in Gent een performance van de Rollende Band. Ik heb van dit werk geen partituur gemaakt maar dit zijn de kernideeën:

<1> Vooraf wordt een 'clicktrack' gemaakt waarop (eenvoudige) ritmische patronen te horen zijn in opeenvolgende secties. De secties hebben verschillende tempi.

<2> Vooraf wordt een traject met niet te luide omgevingsgeluiden gezocht met afwisselende ondergrond en straatstenen.

<3> Tijdens de performance heeft 1 uitvoerder een zender waarmee de clicktrack wordt uitgezonden, de andere uitvoerders ontvangen deze track en horen die via 1 oortelefoon. De uitvoerders wandelen – elk met een verschillende rolkoffer – langs dit traject en proberen mee in het tempo van de volgtrack te spelen. Dit gebeurt door sneller of trager te stappen en/of de rolkoffer met een andere snelheid te trekken.



*Meer info over de clicktrack*

De tempi wisselen elkaar af in secties van 15 tot 90 seconden op deze track. Er is 1 basistempo (88 bpm) dat na 1 of 2 secties met een ander tempo terugkeert, de andere tempi zijn 52, 70, 121 en 154 bpm. De secties met het basistempo duren het langst (tussen 30" en 90"), die met het heel trage (52bpm) en heel snelle tempo (154bpm) het kortst (tussen 15" en 40"). Met de rolkoffer meespelen in het heel trage tempo is bijna onmogelijk maar ik koos dit trage tempo ook om visuele redenen: je ziet lijfelijk aan de uitvoerders dat ze proberen om koffer, straat en hun eigen lichaam in dit trage tempo te laten samenvallen. Als secties terugkwamen in de clicktrack (bv. het basistempo 88 bpm) zorgde ik voor eenvoudige afwisseling in de ritmische patronen: bv. door de klemtoon op een andere tel te leggen.

### *Meer info over het traject en tijdstip*

Een *veranderende, afwisselende* ondergrond is te vinden door straten met verschillende straatstenen en straatbedekking te kiezen. De staat van het wegdek kan ook heel erg verschillen waardoor de ene straat veel meer putten of 'tijdelijke oplossingen' (oplapmiddelen) heeft dan een ander. Daarnaast zijn er bruggen of tunnels die soms een ondergrond van hout of staal hebben zodat ze onmiddellijk anders klinken dan een stenen straat. Op deze manieren kan je dus voor een afwisselend traject en klank zorgen.

(De uitvoerders brengen natuurlijk ook zelf een rolkoffer mee, die koffers zijn sowieso ook verschillend en hebben andere (bij)geluiden...)

Behalve de afwisseling in ondergrond is het ook zeer belangrijk dat de straten langs het traject akoestisch geschikt zijn om de rolkoffers te kunnen horen en dat je allerlei performance-mogelijkheden die het traject biedt, ontdekt. Dus tijdens het zoeken naar een traject duiken deze vragen op: is het omgevingsgeluid niet te luid (bv. te veel auto's) waardoor je de rolkoffers niet meer hoort? Zijn er geen smalle ingesloten ('city canyon') steegjes, straatjes, tunnels of parkings te gebruiken waardoor de klank en galm verandert per straat? Enigzins verbonden met het traject is de keuze van het tijdstip van de performance. Sommige straten zijn bruikbaar en rustiger op een zaterdagvoormiddag dan op een weekday tijdens het spitsuur...



### *De performance op 23 juni 2018*

De synchronisatie tussen rolkoffer, voetstappen en patronen in de straatstenen is slechts ten dele realiseerbaar: het is vooral een *poging* om samen te spelen met elkaar, de straten en de rolkoffers. Op sommige momenten lukt dit, op andere niet; op de meeste momenten lukt dit 'in zekere mate': je hoort dat de geluiden in grote lijnen qua timing samenhangen, zoals de talrijke geluiden van een oude, mechanische trein die rijdt, vertraagt, stopt en weer vertrekt.

De performance op zaterdag 23 juni was een try-out met drie uitvoerders (Nicolas Leus, Thomas Van den Eynde, Hans Roels). Onderaan staat de link naar de volledige opname, gevolgd door het traject in Gent met de timing (in deze opname). [Hier](#) is een korter fragment (mp3) op het moment dat de uitvoerders in de Donkersteeg en Onderstraat liepen.

De uitvoering verliep geconcentreerder dan verwacht: het vereist concentratie en inspanning om jezelf (voetstappen) en de rolkoffer met de clicktrack te synchroniseren. Als uitvoerder heb je ook een onvolledig beeld, je hoort vooral de clicktrack en je eigen rolkoffer. Het is de bedoeling dat in een volgende performance van de Rollende Band het publiek (dat er op deze tryout niet was, tenzij toevallig...) een tijdje kan meelopen in de parade, en zo het rolkoffer-orkest en de omgevingsgeluiden kan beluisteren. De keuze van het tijdstip, het traject (met afwisselende straatstenen) en de duur van de temposecties waren goed gelukt tijdens deze tryout. Wel zal ik ev. in een volgende uitvoering het hoofdtempo na bv. 20 minuten veranderen om voor meer afwisseling te zorgen. Ook geleidelijke tempoveranderingen (bv. een ritardando van 88bpm



naar 52bpm gespreid over een halve minuut) heb ik niet gebruikt voor deze tryout maar zijn een goed idee voor volgende uitvoeringen.

[Hier](#) is de volledige opname van de tryout performance op 23 juni 2018 ( .flac bestand, 374MB, gemaakt door Bas Hendrickx die meewandelde met de uitvoerders, de micro was een Classic M MkII stereo van Johan Vandermaelen).

Dit is de ruwe timing van het traject (in Gent) op deze opname:

2'00": Donkersteeg (ventilator van restaurant)

3'00": Gouden leeuwplein (onder de stadshal)

6'00": Stadhuissteeg

7'45": Graffitisteeg

9'50": Onderstraat

12'00": Langemunt

13'04": Straatje zonder einde

14'38": Langemunt

15'39": Onderstraat

20'37": kruispunt Onderstraat en Belfortstraat

21'49": Zandberg

22'58": Baaisteeg

24'32": Sint-jacobsnieuwstraat

24'51": Oude schaaapmarkt

26'03": Houtbriel

28'40" : Kalvermarkt

29'44": Nieuwpoort

31'37": Ijkmeesterstraat

33'19": Sint-jansdreef

33'39": Oliestraat (steegje)

35'37": Steendam

36'31": Dodoensdreef

## Interview met Stephen Montague

achtergrond Posted by [hansroels.be](http://hansroels.be) 06 Aug, 2018 16:00



[Stephen Montague](#) is een Amerikaans componist die sinds 1974 in het Verenigd Koninkrijk woont. Hij heeft een resem werken gemaakt voor internationale orkesten en festivals. Alhoewel hij meer gekend is voor zijn composities voor gangbare instrumenten en media, heeft hij ook regelmatig buiten de concertzaal gewerkt en zogenaamde 'large-scale works' gemaakt. Concerto's voor een ensemble van auto's of muziektheater in een Schots kasteel brengen muziek tot buiten de artistieke instituten. Montague heeft ook samengewerkt met John Cage om versies van Musicircus te realiseren. Hij dirigeert en realiseert dit werk nog steeds doorheen Europa.

In oktober 2017 heb ik Stephen Montague geïnterviewd via Skype, het interview is [hier](#) te lezen op mijn engelstalige blog. Het interview werd in een tweede fase samen met de componist aangepast via email.

## De Rollende Band

actie Posted by [hansroels.be](http://hansroels.be) 08 Jun, 2018 13:36

Rolkoffers zijn niet weg te denken uit de 21ste eeuw. Je hoort ze in je straat, ze rollen op je beeldscherm.



Op zaterdag 23 juni om 10.30 is er in Gent een rolkoffer-performance: een groep mensen heeft elk een rolkoffer. Eén uitvoerder verstuurt via een draadloze zender een beat, de anderen – met hoofdtelefoons – proberen in de maat over de straatstenen te rollen. Het wandelritme en de verschillen in straatstenen, tegels, kasseien en steenpatronen doen ritmes ontstaan en uit elkaar vallen.

Wil je meedoen?

- breng een rolkoffer mee, liefst een groot, volgeladen exemplaar
- breng een FM radiootje mee met koptelefoon; dit zit vaak ingebouwd in gsm's of smartphones.



Startplaats is de Korenmarkt (aan de St-Niklaaskerk) en we wandelen richting Baudelopark langs een parcours met veel verschillende straatstenen en weinig autoverkeer. We spreken af om 10.30 om al wat 'in te rollen' en vertrekken om 11.00. Een klein uur later pakken we onze drank en proviand uit in het Baudelopark. Steek dus maar wat eten, drank, picnic-dekens, paraplu, barbecue-sets en kookpotten in je rolkoffer!

... pure Rock & Roll



## [Interview met Carolyn Chen](#)

achtergrond Posted by [hansroels.be](https://hansroels.be) 18 Apr, 2018 15:24



[Carolyn Chen](#) is een componiste uit Los Angeles (VS) die naast klassiek-hedendaagse werken voor ensemble ook performances voor plaatsen buiten het concertcircuit bedenkt, zij omschrijft dit als 'music for people'. In februari 2018 was zij in België voor een presentatie op het Sound & Participation symposium georganiseerd door Q-O2, Ictus ensemble en de School of Arts Gent. Het interview dat ik met haar had kun je op [de engelstalige versie van deze blog](#) lezen.

## Notatie van locatiespecifieke muziek

[achtergrond](#) Posted by [hansroels.be](#) 15 Dec, 2017 14:08

Enkele maanden geleden heeft de kunstenares [Min Oh](#) het boek *Score by Score* over notatie in muziek, dans en de visuele kunsten gepubliceerd. Eén hoofdstuk bevat een interview met mij over de rol van notatie in mijn artistieke praktijk. Deze blog is een reflectie op het verband tussen locatiespecifieke muziekuitvoeringen en de manieren waarop ik muziek probeer vast te leggen.

Sinds ik voornamelijk buiten de concertzaal werk, zijn de hoofdpartituren van mijn werk geleidelijk veranderd in tekstpartituren ('text scores': woorden die klanken of uitvoeringen omschrijven). Een tekstpartituur geeft uitvoerders de noodzakelijke vrijheid en flexibiliteit om in een levende omgeving te spelen. Woorden staan verder verwijderd van de standaard muzieknotatie en ik hoop dat deze afstand de uitvoerders een persoonlijke, muzikale manier helpt te vinden om in dialoog te gaan met de concertomgeving. Het is niet eenvoudig om in een tekstpartituur een evenwicht te vinden tussen voldoende vrijheid geven aan de uitvoerders enerzijds en muzikaal materiaal concreet en tastbaar genoeg maken zodat de uitvoerders de compositie effectief kunnen uitvoeren anderzijds.

Eén mogelijke oplossing om te zorgen dat een partituur muzikaal uitdagend genoeg is voor de uitvoerders en ook genoeg informatie bevat over de verwevenheid van omgeving en compositie, bestaat erin om documentatie aan de tekstpartituur toe te voegen. Dit is een praktijk die ik spontaan sinds *Plain* (najaar 2016) heb toegepast en die daarna vergroeid is met mijn artistiek onderzoek. Deze documentatie is niet absoluut noodzakelijk om de compositie uit te voeren, de tekstpartituur biedt eigenlijk voldoende – zij het vrij abstracte – info om een uitvoerder de compositie te laten uitvoeren. De documentaties bevatten gedetailleerde informatie over specifieke uitvoeringen, de concertlocatie en de interacties daarmee. Ik beschrijf ook repetities, verkenningen en voorbereidende processen, voeg links toe naar audio en video opnames, en geef een evaluatie van de uitvoering. Voorbeelden van partituurdocumentaties zijn behalve van *Plain* ook van latere composities *Music Street* en *Hearizon* te vinden op [mijn website](#). De tekstpartituur en documentatie vormen een éénheid. Samen geven ze de uitvoerder net genoeg informatie – zo hoop ik toch – om een individuele visie te ontwikkelen op de uitvoeringen en de context (de omgeving). De uitvoerder kan zich vervolgens inbeelden hoe een uitvoering op een andere locatie gerealiseerd kan worden.



*Documentatie bij de partituur van mijn compositie Plain*

Door mijn werk buiten de concertzaal is ook mijn aandacht voor het repetitieproces gestegen. Voor elke compositie en concertomgeving kunnen de vereiste luister- en uitvoeringsmethodes immers verschillend zijn. Bovendien kunnen materiële condities de interactiemogelijkheden verregaand beperken. Zo kan het zijn dat bv. de uitvoerders rondlopen en elkaar niet kunnen zien of horen. Het werk buiten de concertzaal dwingt me om meer tijd en aandacht te besteden aan het repetitieproces en het leren in dialoog gaan met de omgeving (of het leren samenspelen in omgevingen die heel verschillend zijn van een afgesloten concertzaal).

De partituurdocumentaties hebben mij een formaat gegeven waarmee ik kan communiceren over die repetitieprocessen, de voorbereidingen en de (tijdelijke) partituren die ik specifiek voor repetities maak. Zo maakte ik bv. voor de eerste repetitie van *Plain* een eenvoudige grafische partituur omdat die een werkbare

structuur leverde om te beginnen uitvoeren en op zoek te gaan naar geluiden op de concertlocatie (in dit geval een leeszaal van een bibliotheek). Uiteindelijk was tijdens de uitvoering deze grafische partituur niet meer nodig en verschillende uitvoerders gebruikten ze niet meer. De tekstpartituur met bijgevoegde documentatie geeft mij de gelegenheid om een onderscheid te maken tussen verschillende soorten partituren: sommige zijn werkmiddelen om een specifieke repetitie zo productief mogelijk te maken, terwijl de (hoofd) tekstpartituur de basisideeën van een compositie wil uitdrukken.

In de voorbije maanden gebeurde er nog een verandering in de notatiewijze van mijn composities. Die recente werken werden nog niet publiekelijk uitgevoerd maar wel uitgetest samen met uitvoerders zoals slagwerker Ruben Orio. Als ik terugdenk aan die try-outs, realiseer ik dat ik een soort tussenformaat tussen tekstpartituur en documentatie heb gecreëerd door oefeningen (voor de uitvoerders) toe te voegen aan de (hoofd) tekstpartituur. Oefeningen (in luisteren en klank maken) zijn deel gaan uitmaken van experimentele partituren, zoals in Pauline Oliveros haar *Sonic Meditations* of Charlie Sdraulig's *Category*. Vooral als het over interactie met de omgeving gaat, zijn oefeningen een krachtige combinatie van open en praktijkgericht voorbereiden. Ze nodigen muzikanten uit om muzikale ideeën te exploreren en openen horizons zonder directief te zijn.

Laat mij deze kwaliteiten van oefeningen verduidelijken met een recente compositie. In *Faraway* (werktitel) experimenteer ik met een setup met 'afgelegen' instrumenten: dit zijn (meestal elektronische) instrumenten die vlak bij de uitvoerder bespeeld worden maar op een grote afstand van de uitvoerder klank produceren. De klankproductie – bv. een draadloze luidspreker – bevindt zich op verre plaatsen die de uitvoerder intrigeren, bv. in de takken van een boom in een tuin. *Faraway* heeft een opstelling met meerdere 'afgelegen' instrumenten en ('normale') nabije instrumenten, zo kan een dialoog aangegaan worden met de omgeving doorheen muren, deuren en kamers. Ik wil van *Faraway* ook een meerstemmig werk maken, waarin lagen van gespeelde klanken en niet-gespeelde (omgevings)geluiden voortdurend aanwezig zijn. Aanvankelijk had ik deze polyfonie te gedetailleerd en directief vastgelegd. In de try-out bleek dat dit de interactiemogelijkheden belemmerde van de uitvoerder. Bovendien werkte mijn gedetailleerd uitgeschreven polyfonie enkel in bepaalde geluidsomgevingen. Uiteindelijk heb ik de polyfonie enkel op een algemene, open manier verwoord in de tekstpartituur en voegde ik een pagina toe met 'mogelijke oefeningen ter voorbereiding van de uitvoering.' Zo luidt bv. de laatste oefening:

“Verdeel je gedachten. Verbind één afgelegen plaats (en het afgelegen instrument) met een verbeeld gevoel, atmosfeer, actie, situatie of levend wezen. De andere afgelegen en nabije locaties volgen ev. een andere – wellicht muzikale – logica. Vervolgens hou je je aan deze connectie. Enkele voorbeelden van mogelijke verbindingen: [1] Stel je voor dat een kind op één van de afgelegen locaties aan het spelen is, ze wisselt pianospelen af met het maken van een tekening op de vloer. (...)”

Door oefeningen als notatievorm (van een compositie) te gebruiken, kan ik de uitvoerder uitnodigen om te focussen op de concrete uitvoering zonder een gesloten, unieke oplossing te geven die de uitvoerder verplicht moet volgen. Bovendien, brengen de oefeningen de muzikanten er toe om de compositie en afhankelijkheid van de (veranderende) omgeving actief te exploreren.

Hier is [een link](#) naar de voorlopige partituur van *Faraway*.

### **[Site met bronnenmateriaal over locatiespecifieke muziek](#)**

[achtergrond](#) Posted by [hansroels.be](#) 28 Nov, 2017 12:19

Recent ben ik een website aan het maken waarop ik bronnenmateriaal verzamel over locatiespecifieke componisten, composities, ensembles en festivals. Bovendien wil ik er ook nog achtergrondteksten (in boeken, artikels of websites) ophoesten. Iedereen geïnteresseerd in muziekuitsvoeringen 'ter plekke' kan hier op één plaats een heleboel informatie vinden.

[Dit is de link naar die site.](#)

## **Componeren met de buurt**

actie Posted by [hansroels.be](#) 20 Mar, 2017 15:06

In januari 2017 was er een uitvoering van mijn werk *Muziekstraat* samen met het buurtcomité de Biekorf. *Muziekstraat* is een live soundscape die een totaalervaring wil geven van de diversiteit in een buurt. Kort samengevat gaat dit werk als volgt:

- de luisteraars wandelen in een stoet terwijl muzikanten vanuit huizen met open ramen en deuren zelfgekozen muziekfragmenten spelen langs het traject;
- de muzikanten in die huizen komen allemaal uit de buurt, het zijn dus vooral amateurmuzikanten, van beginnelingen tot gevorderden;
- in de stoet zelf lopen twee muzikanten mee (slagwerk en trombone), zij spelen elk een eigen, muzikaal patroon maar laten ook genoeg ruimte om de muziek vanuit de huizen te kunnen horen.

Meer informatie met de tekstpartituur, extra documentatie en een geluidsopname van *Muziekstraat* kun je [hier](#) vinden. In deze post ga ik dieper in op de artistieke en compositorische mogelijkheden van een locatiespecifiek en participatief project zoals *Muziekstraat*.



Op de afbeelding kun je het stratenplan zien, enkele weken voorafgaand aan de eerste uitvoering van *Muziekstraat*. Dit plan vormde het startpunt voor het opmaken van een muzikale structuur voor de compositie. Dit gebeurde op het moment dat ik het merendeel van de deelnemende huizen en muzikanten kende. De letters geven de ruimtelijke secties van het traject van de stoet weer. In de roosgekleurde huizen waren de bewoners zelf muzikant, dus hier lag de instrumentatie en plaats van de instrumenten vast. De oranje huizen waren gasthuizen, de inwoners speelden zelf geen instrumenten maar muzikanten uit de buurt konden vanuit deze huizen spelen. [De geelgekleurde huizen waren buurtbewoners die *vermoedelijk* gingen meedoen.] Door de buurtmuzikanten te koppelen aan een specifiek gasthuis kon ik voor afwisseling in instrumentatie, luidsterkte, spatialisatie en muziekstijl zorgen en aldus een overkoepelende muzikale vorm geven aan de soundscape. Dit laatste gebeurde specifiek door het wandeltraject vast te leggen. Dat werd uiteindelijk A → B → C → D → E → B → C. Het begindeel A was rustiger: hier waren minder muzikanten. In C waren er dat meer zodat er een eerste climax opgebouwd kon worden. Vervolgens was er in E opnieuw een rustigere sectie (met minder en zachtere instrumenten) die uiteindelijk via B overging naar een slotclimax, opnieuw in C. Voor deze climax plaatste ik het grootse ensemble (een accordeonkwintet) in twee huizen recht over elkaar zodat zij dwars over de straat en het publiek speelden. (De tweede, witte afbeelding toont het traject van de stoet enkele weken later op 21 januari 2017 met de instrumenten, aangegeven op de huizen.)



Net zoals in andere polyfone muziek kon ik als componist spelen met instrumentatie, timing, spatialisatie en timbre van de klanklagen, maar de werkwijze, mogelijkheden en beperkingen lagen toch anders dan bv. in een compositie van Henry Brant. De variatie aan instrumenten en timbres was potentieel groter dan in een orkest maar ik moest wel de muzikanten (van bv. didgeridoo of synthesizer) zien te vinden in de buurt en vervolgens overtuigen. Ook de mogelijkheden om vanuit verschillende plaatsen te spelen waren groot, bij deze eerste uitvoering waren dat bv. inkomhallen van huizen, ramen op de eerste verdieping of garages maar opnieuw moest ik genoeg huizen zien te overtuigen. Bovendien bleek dat de locatie voor de muzikant soms niet veranderd kon worden omdat het instrument te zwaar was (bv. piano). De timing van de afzonderlijke 'stemmen' was minder in detail te regelen (in vergelijking met bv. een polyfoon barokwerk) o.w.v. de grotere afstanden tussen de muzikanten. Toch had ik enige controle over de timing van de muziekfragmenten die de muzikanten zelf kozen. Ik gaf hen eenvoudige instructies om te spelen voor, tijdens of nadat de stoet voorbijgekomen was. Hierbij moest ik dan weer rekening houden met de verschillende niveau's en het spelplezier van de amateur muzikanten: een werkje spelen van een halve minuut is normaal voor een beginneling maar hoogstwaarschijnlijk te kort voor een ervaren speler.

Net zoals een componist in een studio een digitale soundscape creëert, kon ook ik een balans en mix opmaken, het timbre en de luidsterkte van afzonderlijke stemmen bepalen en voor een ruimtelijke balans (panning) zorgen, maar ik werkte niet achter een computer maar samen met een buurt. Dit betekende dat meer organisatorisch, sociaal en artistiek werk buiten op de straat gebeurde. In vergelijking met een soundscape die je enkel via luidsprekers kan afspelen, kon ik sommige parameters minder gedetailleerd controleren, maar uiteindelijk wandelde de luisteraar wel letterlijk rond in deze soundscape en werd de klankervaring een multisensorische, totaalervaring van de buurt waarbij horen, zien, voelen en weten in elkaar overliefen.

In feite opereerden componisten de voorbije eeuwen altijd binnen een sociaal-cultuur veld dat hen beperkingen en mogelijkheden oplegde. Dit gebeurt ook in hedendaags-klassieke en experimentele muziek waar opdrachtgevers een belangrijke rol spelen (zie bv. de artikels van de ondezoekster [Annelies Fryberger](#)) maar vaak is dit veld onzichtbaar geworden door traditie en gewoonte. Zo aanvaardden componisten dikwijls dat een opdrachtgever hen beperkingen oplegt in verband met de duur en instrumentatie of dat het karakter van een nieuw werk moet aansluiten bij het profiel van een concertorganisator. Bij de samenwerking met de buurt in *Muziekstraat* kan op het eerste zicht lijken alsof ik als componist helemaal geen artistieke mogelijkheden meer heb: ik heb nml. bijna geen enkele 'noot muziek' geschreven voor de uitvoering van dit werk. Maar in feite verleggen de mogelijkheden en beperkingen zich enkel, als je een locatiespecifiek en participatief werk maakt. En zoals blijkt uit deze blogtekst is mijn vroegere ervaring als componist van polyfone werken mij goed van pas gekomen bij het uitwerken en organiseren van *Muziekstraat* samen met het buurtcomité.



## Enscenering

[actie](#) Posted by [hansroels.be](#) 29 Nov, 2016 09:50

Een compositie en uitvoering op locatie betekent niet zomaar dat je enkel de plaatselijke geluiden en materialen (op het moment van het concert) gebruikt. De artistieke en maatschappelijke opvattingen zijn sinds de 20ste eeuw meer ecologisch waardoor onderlinge verbanden en afhankelijkheden meer erkend worden, ten nadele van geïsoleerde, onafhankelijke elementen die enkel in causale verbanden tot elkaar staan. Veronderstellen dat een landschap of concertlocatie iets is dat volledig los kan gezien worden van jezelf, en dat je als kunstenaar of lid van het publiek een buitenstaander bent die enkel stil zal neerzitten en luisteren, is een opvatting die ik bij mezelf en andere kunstenaars (bv. [Landscape Quartet](#)) steeds minder terugvind.

Daarom dringt zich bij een locatiespecifieke uitvoering de vraag op: in welke mate en op welke manier ga ik ingrijpen in de omgeving en die samen met een uitvoering ensceneren? Welke keuzes maak ik om een uitvoering op een specifieke plaats vorm te geven? Laat ik deze vragen en mogelijke antwoorden verduidelijken aan de hand van recente werken.

In de eerste plaats veronderstelt elke in situ uitvoering een keuze van een plaats en een tijdstip, waarop het publiek uitgenodigd wordt om naar die plaats te gaan. Een plaats (zoals een park) is geen statisch gegeven met een vast karakter; het seizoen, de dag en het uur kunnen voor grote verschillen zorgen. De basiskeuze van plaats en tijdstip hangt samen met de algemene opzet van een werk en die moet dan weer verzoend worden met de praktische en organisatorische vereisten. In mijn werk *Beving* speelt een groot deel van de uitvoerders slagwerk op de objecten, materialen en planten van een locatie. Het zijn dus niet enkel de onmiddellijk hoorbare klanken die een rol spelen maar ook de *potentiele* klanken. De keuze van een geschikte locatie voor dit werk wordt in belangrijke mate bepaald door de diversiteit aan materialen ter plekke. Als die heel beperkt is (bv. een grasveld met enkel in het midden een verhard fietspad), dan wordt een uitvoering quasi onmogelijk. De akoestische eigenschappen van de locatie, de grootte van het verwachte publiek en het aantal uitvoerders, spelen ook een rol. De uitvoering moet immers hoorbaar zijn voor het volledige publiek.

Behalve de plaats en tijdstip zijn er nog keuzes en ingrepen te maken om een uitvoering op locatie te realiseren. Als je een diepgaande exploratie voorafgaand aan de repetities en het concert uitvoert – ook op andere tijdstippen dan die waarop het concert gaat plaatsvinden – dan krijg je een rijk en gedetailleerd beeld van de mogelijke geluiden en objecten. Hieruit moet vervolgens een keuze gemaakt worden. Soms moeten die keuzes later in het creatief proces aangepast worden omdat ze niet effectief genoeg werken. Zo bleek na de exploratie en eerste repetitie van *Plain* in de leeszaal van de bibliotheek in de Singel, dat er te weinig diverse en luide geluiden waren. Daarom werden enkele geluiden en handelingen 'gedubbeld': meerdere uitvoerders bespeelden nagenoeg identieke objecten (bv. een boek met een harde kaft) op hetzelfde moment.



*(foto: Zena Van den Block)*

Een tweede aanpassing was om op zoek te gaan naar andere materialen (borstels, schuim,...) om tegen de objecten ter plekke te wrijven om luidere en diversere aangehouden klanken te produceren. Bovendien konden op de volgende repetitie objecten zoals een boek of boekstaander zo geplaatst worden dat ze meer resoneren of vrijer kunnen trillen en dus iets luider klinken. Tenslotte duiden we tijdens repetities in detail plaatsen aan waar een klank plots veranderde qua timbre of dynamiek (bv. een holle plek op een houten vloer). Bij deze zoektocht en encenering is het moeilijk balanceren om zowel trouw te blijven aan het karakter van de leeszaal als ervoor te zorgen dat er voldoende luidsterkte en klankdiversiteit is.

De frictie tussen enerzijds de concertlocatie en haar mogelijkheden en karakter, en anderzijds de muzikale vereisten van een compositie, is een terugkerend fenomeen bij het onstaansproces van uitvoeringen op locatie. Het dwingt je steeds opnieuw als componist en uitvoerder om op zoek te gaan naar creatieve en lokale oplossingen waardoor uiteindelijk de uitvoerders, publiek en planten, dieren, materialen en architectuur ter plekke kunnen 'samenwerken' om voor een muziekuitvoering van een specifieke compositie te zorgen.

Tenslotte is het ook belangrijk om na te denken over de rol van het publiek en daarover te communiceren. De geijkte passieve rol waarbij het publiek enkel zit en luistert, valt weg éénmaal je de concertzaal verlaat. Maar een groep pratende en wandelende mensen kan ook een inbreuk zijn op het (weliswaar veranderlijke) karakter van een locatie. Dus over deze rol moeten keuzes gemaakt worden en idealiter richt je het concertritueel en de plaats zo in dat het publiek verleid wordt om zich op de gekozen manier te gedragen.

## concert zat 27 augustus

actie Posted by [hansroels.be](http://hansroels.be) 16 Aug, 2016 15:08

Op zaterdagavond 27 augustus om 20.30 is er een concert in het Rozebroekenpark (Sint-Amandsberg-Gent) door een ensemble van professionele en amateur muzikanten uit de buurt. Zij spelen twee nieuwe werken van Hans Roels waarin de concertomgeving een belangrijke rol krijgt: bomen, banken en stenen worden bespeeld als slagwerk, muzikanten zitten niet op een podium maar lopen rond en maken muziek die deel wil uitmaken van de omgevingsgeluiden in het park.

Na dit korte concert is om 21.00 o.a. de film [The Sound of Noise](#) te zien in het kader van het festival [Cinepuur](#).



*Uitvoerders: Joris Blanckaert (accordeon), Pol Mareen (sopraan sax), Thomas Moore (trombone), Sara Baldini (fluit), Erik Bassier (clarinet & tenor sax), Stefaan Smaghe, Ruben Martinez Orio (slagwerk) & muzikanten uit de buurt:*

*Stefaan Verstraeten, Simon Michels, Divine Crape, Carla Snoeck en Rilke Mahieu*

### PRAKTISCH

Plaats: 'Amphitheater' in het Rozebroekenpark, Sint-Amandsberg. Het 'amphitheater' bevindt zich achter de speelbergen in het park (omgeving Herlegemstraat – Wijmakker). Inkom: 6 euro (film inbegrepen).

Reservatie aanbevolen want de plaatsen zijn beperkt: [cinepuur@rozebroeken.be](mailto:cinepuur@rozebroeken.be) tel: 0479/096050

Ook als het regent gaat het concert door, dan is er een tent voor het publiek voorzien. Voorzie jezelf wel van stevige buitenkledij.

Het volledige programma van Cinepuur is te vinden op [www.rozebroeken.be](http://www.rozebroeken.be)

Dit concert en het BRRrrr project (rond Buurt & Geluid) vindt plaats **met de steun van de stad Gent** en

sluit ook aan bij het artistiek onderzoek van Hans Roels aan de AP Hogeschool Antwerpen (School of Arts).

## Rozebroeken

actie Posted by [hansroels.be](http://hansroels.be) 04 Jul, 2016 21:48

Op zaterdag 27 augustus worden twee nieuwe werken van mijzelf uitgevoerd in het Rozebroeken park (Sint-Amandsberg, Gent).

Het eerste werk – voorlopig nog zonder titel – is gemaakt om in een grote (buiten)ruimte uitgevoerd te worden. Drie muzikanten zitten verspreid en op grote afstand rondom het publiek, terwijl drie andere spelers vlakbij het publiek zitten. Het werk knopt aan bij de 20ste eeuwse traditie om de plaatsing van de instrumenten in een uitvoering maximaal te benutten.

De tweede compositie op het programma *Beving Rozebroeken (Bebung)* wil de concertplaats en de aanwezige voorwerpen, planten, dieren, bewoners en architectuur hoorbaar doen trillen. De basisstructuur bestaat uit twee lagen met en zonder toonhoogte. Om aanpassingen te maken aan de specifieke locatie en de toonhoogtes die daar aanwezig zijn, kan in het toonhoogtemateriaal geschrapt, gevarieerd en getransponeerd worden. De hoofdpartij, het slagwerk, blijft altijd min of meer dezelfde en bestaat uit het bespelen van objecten en materialen op de concertplaats door deze *aan te slaan* met handen of (slagwerk)stokken. Het werk draait niet zozeer om de hoorbare, spontaan aanwezige omgevingsgeluiden als wel om de (latente) klanken die in objecten vervat zitten en tot leven gewekt dienen te worden.

Het Rozebroekenpark waar *Beving Rozebroeken* 's avonds in augustus uitgevoerd wordt, associeer ik vnl. met bomen, struiken, planten en vogels, zeker 's avonds. Daarom zijn een groot deel van de slagwerkgeluiden in deze versie 'houterig' en zit de (beperkte) harmonie en melodie in het hogere register. De Rozebroeken blijven een *stedelijk* stuk groen, dus ook geluiden van banken, tafels, vuilbakken en fietsen spelen een rol. Om die sociale rol van het park te beklemtonen wordt de slagwerkpartij ook gedubbeld en uitgevoerd door een zestal extra (amateur) muzikanten uit Sint-Amandsberg. Die zullen er ook voor zorgen dat de slagwerkpartij nog meer de volledige ruimte rondom het publiek kan vullen. Tenslotte is in *Beving Rozebroeken* ook een historische dimensie verwerkt: vroeger – in de jaren '80 – waren er volkstuinten in de Rozebroeken, waar de bewoners een eigen moestuin bewerkten. Dit historisch element is terug te vinden in de keuze van stokken om objecten aan te slaan.

De uitvoering gaat door op zaterdag 27 augustus 20.30 en duurt een klein half uur. Nadien is er een film in het kader van [Cinepuur](#), vermoedelijk [The Sound of Noise](#). Later volgt nog meer praktische info over dit concert.

Dit concert vindt plaats met de steun van de stad Gent.

## Klinkende binnen- en buitenruimtes

actie Posted by [hansroels.be](http://hansroels.be) 18 Apr, 2016 16:51

Net zoals je bij visuele ervaringen over een gezichtsveld spreekt, kan je op auditief vlak de term gehoorveld gebruiken. Gehoorveld slaat dan op het gebied rondom de luisteraar waarbinnen de geluidsbronnen hoorbaar zijn voor die luisteraar. In een open veld is dit een oppervlakte van enkele tientallen meters (een ruwe schatting) rondom jezelf. Maar zeker in een stad staan er overal akoestische obstakels (muren, gebouwen, ...) die een deel van het geluid tegenhouden. Deze muren en ramen worden steeds beter geïsoleerd zodat een heel typische 'binnen' (in huis, in een gebouw, in een zaal) en 'buiten' geluidservaring ontstaat. Als je bv. thuis een buitenraam opent, hoor je plots een heel andere geluidswereld, ook al sta je in je kamer. Wat je als

'binnen' of 'buiten' ervaart, hangt niet enkel af van de aard van de geluiden en de vertrouwdheid daarmee maar ook van de afstanden en richtingen waaruit die geluiden je bereiken en de effecten (zoals galm en filter) die ontstaan door de architectuur van de binnen- en buitenruimtes.

Momenteel werk ik aan een compositie *Kier* (werktitel) waarbij het openen en sluiten van deuren in de concertzaal een wezenlijk onderdeel van het werk uitmaken. Hierdoor kan het publiek ook de geluiden buiten de zaal horen. Drie uitvoerders, waaronder twee slagwerkers spelen mee in dit werk. Eén slagwerker speelt ook buiten de zaal zodat die hoorbaar is doorheen de geopende deuren.

De meerkanaalsopstelling in dit werk brengt de omgevingsgeluiden in real time van buiten de zaal naar binnen. Er staan meerdere microfoons buiten het gebouw opgesteld zodat omgevingsgeluiden (inclusief de slagwerker buiten) live versterkt en gemixt kunnen worden in de zaal (door de derde uitvoerder). Op die manier kan in de zaal bv. live 'ingezoomd' worden op een onderdeel van de (akoestische) buitengeluiden.

Op sommige momenten geef ik ook de uitgevoerde muziek, binnen op het podium, karakteristieken van buitengeluiden mee. Dit gebeurt vooral door een polyfone, simultane schrijfwijze waarbij heel diverse fragmenten op verschillende plaatsen en afstanden binnen in de zaal gespeeld worden, en door de specifieke versterking van het slagwerk. De slagwerker in de zaal heeft namelijk een dynamische microfoon aan een voet zodat de uitgevoerde muziek – binnenin de zaal – “vanuit de verte” en met bijgeluiden (voetstappen) versterkt kan worden. Het werk 'Kier' wil nieuwe (auditieve) tussenruimtes en overkoepelende, gezamenlijke ruimtes doen ontstaan. Dit gebeurt door de uitbreiding en manipulatie van het gehoorveld in de zaal via de verplaatsingen van muzikanten, live versterkingen en het openen en sluiten van openingen tussen binnen- en buitenruimtes.

Dit werk kan alleen uitgevoerd worden in een zaal die minstens aan één zijde deuren of ramen heeft waardoor geluiden buiten de zaal en het gebouw gehoord kunnen worden. In december 2015 heb ik een eerste versie uitgeprobeerd op een concert in het conservatorium van Gent met Ruben Martinez Orio, Michiel De Naegel en mijzelf als uitvoerders. Dit was een heel 'premature', korte versie, *Kier* was toen geconcipieerd als een solo percussiewerk met twee assistenten. De slagwerker speelde enkel binnenin de zaal.

[Hier](#) is een opname van een fragment van deze uitvoering, de omgevingsgeluiden (rondom het conservatorium van Gent) bestaan uit o.a. een beiaard, (pratende en werkende) bouwvakkers, machines en repeterende muziekstudenten. Dit is een snel gemaakte live opname tijdens de repetitie, sowieso is het zeer moeilijk om het verschil tussen akoestische en versterkte (opgenomen) klanken weer te geven via een opname! Het fragment begint vanaf nummer 14 in [deze partituurschets](#).

### **[de actualiteit van compositie op locatie](#)**

[achtergrond](#) Posted by [hansroels.be](#) 10 Mar, 2016 11:21

Locatie-specifieke muziek en hedendaagse-klassieke muziek zijn geen losstaande fenomenen die enkel oppervlakkig met elkaar verbonden zijn. Er zijn diepgaande raakvlakken tussen beide sinds het begin van de 20ste eeuw en ik ben er van overtuigd dat dat in de toekomst de invloed van de locatie-specifieke kunst op hedendaagse muziek vermoedelijk zal stijgen. In deze post behandel ik een aantal thema's die niet alleen bijzonder actueel zijn in hedendaagse muziek maar ook een duidelijk verband hebben met locatie-specifieke kunsten. Deze thema's en verbanden geven aan dat een 'uitwaartse' beweging (de concertzaal verlaten) te verwachten is in de hedendaagse muziek omdat net buiten de zaal deze actuele thema ten volle uitgebuit kunnen worden.

Het overnemen van muzikale kenmerken, instrumentatie, concertrituelen, praktijken uit de popmuziek of populaire cultuur krijgt de voorbije 20 jaren blijvende aandacht in hedendaagse muziek, zie voorbeelden als het *This is not a pop song* project van het Ictus Ensemble of de programmatie van het November Music Festival. Wie de straat of het veld opgaat, komt onvermijdelijk (populaire) muziek tegen, geproduceerd door instrumenten, stemmen, gsm's, autoradio's, luidsprekers, ... Populaire cultuur is in verregaande mate ook gedigitaliseerd en verspreid zich via netwerken. Nieuwe vormen van internet communicatie en (sociale) netwerken zijn een vruchtbare voedingsbodem voor componisten als [Johannes Kreidler](#) of [Jennifer Walshe](#). Het concept van hoge en lage (populaire) cultuur en de Europese componist als producent van autonome werken is de voorbije decennia zo vaak onder vuur genomen dat de duidelijke invloed van populaire cultuur en niet-westerse muziek in hedendaagse klassieke muziek geen verbazing wekt. Opera's over Japanse digitale cultuur ([Serge Verstocket](#)) of festivals (Huddersfield Contemporary Music Festival 2013) over volksmuziek zijn hiervan tekenen. Wie buiten de context van een concertzaal naar muziek op straat luistert, hoort een grote variatie aan muziek uit allerlei landen en continenten. In locatie-specifieke muziek die de dialoog met de omgeving wil aangaan, bv. van Chester Schultz, komt logischerwijs een grote diversiteit aan populaire en niet-westerse muziek aan bod.

Behalve populaire cultuur en niet-westerse muziek vormt ook het thema 'omgevingsgeluid' een duidelijke link tussen locatie-specifieke kunst en hedendaags-klassieke muziek. Natuur, klank, omgevingsgeluid en stilte (afwezigheid van geluid) zijn niet enkel in het verleden bij componisten als John Cage of Pierre Schaeffer terug te vinden, ook in de 21ste eeuw blijven componisten als [John Luther Adams](#), [Peter Ablinger](#) of [Joanne Bailie](#) op heel verschillende manieren gefascineerd door de geluiden en klanken buiten de concertzaal en de manieren waarop luisteraars die (wel of niet) waarnemen.

Als je aandachtig luistert buiten de concertzaal, zijn niet enkel de luisteraars en de geluidsbronnen vaak verspreid over de locatie, maar het horen is daar ook nauw verbonden met onze andere zintuigen. Deze twee thema's – de veelzijdige en multisensorische ervaring – vormen een andere brug tussen locatie-specifieke compositie en hedendaagse muziek anno 2016.

Het *veelzijdige* karakter van omgevingsgeluid gaat verder dan de ruimtelijke verspreiding van klank. Het betekent ook dat (bv. op een marktplein) er niet één maar meerdere geluidsbronnen bronnen zijn, dat mensen vanuit verschillende plaatsen op die markt naar verschillende dingen luisteren, dat deze mensen dat doen met hun eigen standpunten, gewoontes, gevoelens en geschiedenis en dat de meeste van deze mensen op dat moment toch het gevoel hebben dat ze een ruimte -de markt- delen met anderen en ze deel uitmaken van een gezamenlijk soundscape. Sinds de opkomst van de draagbare technologie, is ook een digitale (of virtuele) dimensie toegevoegd aan dit veelzijdige karakter: op een markt bellen mensen met hun gsm of zoeken iets op het internet via hun smartphone of tablet; zij bewegen zich dus deels in een virtuele wereld die verbonden is met de gedeelde marktplaats.

De *multisensorische* geluidservaring in de dagelijkse realiteit betekent dat muziek en klank geen alleenstaande, losgekoppelde fenomenen zijn maar meestal samen met visuele en tactiele ervaringen een totaalervaring op een bepaalde plaats vormen. Neem bijvoorbeeld de wind, de auditieve waarneming ervan wordt in open lucht vaak gekoppeld aan het gevoel dat die wind in je gezicht blaast of dat je bomen en objecten ziet bewegen. Door de verschillende, gelijktijdige zintuiglijke ervaringen ontstaat een complex en divers gamma aan holistische ervaringen waarvan de geluidservaring deel uitmaakt.

In de voorbije decennia raken componisten en uitvoerders steeds meer gefascineerd door dit veelzijdig en multisensorisch karakter van de klankervaring, steeds meer technologie in de (afgesloten) concertzaal wordt gebruikt om die ervaring weer te geven. Het aantal producties en composities waarbij niet enkel multimedia (video, sensoren,...) gebruikt worden maar ook beeld en klank vanuit meerdere perspectieven worden weergegeven (zoals in het werk van [Michael Beil](#)) blijft stijgen. De troef die locatie-specifieke kunsten

bezitten is dat deze veelzijdigheid niet met veel technologie geconstrueerd moet worden en vooral dat ook de interactie tussen nieuwe digitale (virtuele) werelden en de reële, lokale wereld kan uitgebuit worden, in tegenstelling tot de concertzaal waar vooral op de geïsoleerde, virtuele wereld van nieuwe technologieën gefocust wordt.

Behalve de voorgaande parallellen tussen hedendaagse muziek en locatie-specifieke klankkunst, is er nog een ander raakvlak met hedendaagse kunsten buiten de muziek. De voorbije jaren zie je dat kunstenaars zich meer bezighouden met vragen als: “Kan mijn kunst meehelpen aan de realisering van een meer duurzame wereld? Hoe kan ik de lokale macht van mensen versterken en niet de internationale economische en politieke structuren?” Dit samengaan van artistieke en maatschappelijke bezorgdheden is merkbaar op een festival als *(im)Possible Futures* in Vooruit (2015), de internationale conferentie *Culture(s) in sustainable futures* (2015) of de recente term [duurzame kunst](#). Kunstcritici gebruiken deze term om kunstpraktijken te duiden die in harmonie met principes als duurzaamheid, ecologie, sociale rechtvaardigheid, geweldloosheid en basisdemocratie willen opereren. Lokatie-specifieke componisten zoals David Dunn legden in de jaren '70 reeds de nadruk op lokale factoren in hun kunstwerken, de brug maken vanuit locatie-specifieke muziek naar duurzame kunst is dan ook sneller gedaan (zie bv. Chester Schultz). Op dit raakvlak tussen locatie-specifieke en duurzame muziek dient trouwens ook *community music* vermeld te worden, een visie die de sociale en relationele aspecten van het musiceren voor alle mensen benadrukt en bevordert (zie uitleg op [deze site](#)). Community music slaat op een divers gamma van praktijken waarvan meerdere reeds lang bestaan, maar de aandacht voor community music is pas de voorbije decennia echt gegroeid (vooral in Engelstalige landen als het VK of Australië). Aan sommige locatie-specifieke muziekprojecten (bv. van [Kathy Kennedy](#) of het project [Het Geluid van Hasselt en Genk](#) met werk van de componist [Wim Henderickx](#)) nemen zowel luisteraars als amateurmuzikanten actief deel waardoor de grens tussen site-specific en community music vervaagt.

De voorgaande thema's geven aan dat veel artistieke fascinaties in de hedendaagse muziek uitgaan naar de ervaring van klank, muziek en andere zaken in de 'buitenwereld', niet in een concertzaal. Volgens mij is er in de hedendaagse muziek vaak een complexe en fundamentele tegenstrijdigheid tussen enerzijds de muziek en ideeën die vertolkt worden en anderzijds de afgesloten zaal en de daaraan verbonden sociale functies (tussen publiek en uitvoerders, tussen componist en publiek) waarin ze gevangen zit. Ik hoop alvast dat het verplaatsen van muziekkuitvoeringen naar andere locaties, in dialoog met de omgeving, een frisse wind doet waaien in de klassiek-hedendaagse en experimentele muziek...

## Over dit onderzoeksproject compositie op locatie

over dit project Posted by [hansroels.be](http://hansroels.be) 02 Feb, 2016 14:45

Op het einde van de jaren '60 vloeide de maatschappelijke bezorgdheid over de achteruitgang van het leefmilieu samen met artistieke ontwikkelingen om de concertzaal te verlaten en omgevingsgeluiden als volwaardige kunstobjecten te beschouwen (John Cage, Pierre Schaeffer, Henry Brant). Zo ontstond de acoustic ecology (World Soundscape Project) en haar invloed breidde zich uit over diverse kunst- en onderzoeksdomeinen. Sound walks (Christina Kubisch), soundscapes gebaseerd op opnames van locaties (Hildegard Westerkamp) en composities met een 'mapping' van natuurlijke data (John Luther Adams) zijn enkele van de nieuwe klankkunsten die verschenen.

Wat slechts minimaal aanwezig is, is een concertpraktijk die in dialoog treedt met de directe omgeving, i.e. uitvoerders die samen met geluiden, akoestische eigenschappen, beelden, architectuur en menselijke activiteiten uit die omgeving, vorm geven aan een compositie en de live uitvoering hiervan. Op deze 'compositie op locatie' (naar analogie met 'theater op locatie') ligt de klemtoon in mijn huidig artistiek onderzoek. Ik bouw grotendeels verder op inzichten van componisten als Murray Schafer, David Dunn, Albert Mayr en Chester Schultz maar ook audio art, klankinstallaties en community music spelen een rol.

Op theoretisch gebied zal ik het concept 'simultaneïteit' uit het begin van de twintigste eeuw actualiseren en een dialoog laten aangaan met denkers en onderzoekers uit audio art en ecologische wetenschappen (zoals Steven Feld, David Rothenberg of Tim Ingold). In onze huidige samenleving zijn het niet enkel elektrische, elektronische en digitale technologie die voor loskoppeling en verplaatsing van zintuiglijke ervaringen zorgen. Op een scherm zie je beelden van de andere kant van de wereld terwijl rondom de lokale omgevingsgeluiden verder klinken. Ook wijdverspreide mechanische en architecturale ontwikkelingen kunnen voor een loskoppeling en verplaatsing zorgen. Grote en goed geïsoleerde ramen zijn alomtegenwoordig in gebouwen en voertuigen. Zij maken dat je terzelfdertijd een landschap kan zien en een ander kan horen. De actualisering van het begrip simultaneïteit benadrukt de verschillende totaalervaringen die ontstaan uit versmelting, ontkenning en botsing van afzonderlijke, gelijktijdige waarnemingen. Zo kan de lokale hedendaagse omgeving begrepen worden als een complexe ervaring waarin er geen strikte grens te trekken valt tussen virtuele en fysieke realiteit. Dit concept opent perspectieven om de artistieke en muzikale mogelijkheden van pleinen, kantoren, daken, tuinen en parken – en hun diversiteit – uit te buiten, veel meer dan mogelijk is in een concertzaal die de omgeving akoestisch en architecturaal afsluit en vervolgens de zaal volstouwt met klank- en geluidstechnologie om een deel van de realiteit te representeren.

Het doel van dit onderzoeksproject is 'compositie op locatie' verder te ontwikkelen, zowel door het concept 'simultaneïteit' een actuele en plaatsgebonden invulling te geven als artistieke producties te maken en experimenten op te zetten waarin interactievormen van muzikanten met de omgeving uitgetest worden.

Voor het onderzoeksproject 'compositie op locatie' (2016-2017) ben ik tewerkgesteld aan het conservatorium van Antwerpen (AP Hogeschool).



**English / Engels**

**<https://location.hansroels.be>**

## Sensual art

background Posted by [hansroels.be](https://hansroels.be) Oct 22, 2020 18:25

At the end of 2019 I discovered the book “The Spell of the Sensuous” by [David Abram](#). The world is expressive, writes Abram; people, animals, plants, mountains or the wind act and communicate with their surroundings. These life forms talk through, with and against each other. The human language and culture not only developed in dialogue with people but also with places, local animals, plants and natural elements. Musicians making in-situ performances recognize this vision. They often search for *living* places to let the local expressive environment talk and sound. In a public space you can make music, together with passers-by, interact with the cooing sound of doves or make the site-specific acoustics audible.

In this worldly concept of art sensuality is more than the mere tactile, more than feeling sound vibrate on your skin. Essentially it is about experiencing sound as part of the world’s activities, as inextricably linked with the living, direct surroundings and its sounds, movements and bodies. Visual, auditory, tactile and other experiences weave through each other in the daily world; actively doing and passively experiencing are mixed. Thus in sensual sound art the artists lets a part of the dynamic, complex reality become active. In this case a ‘performed’ music work is just one voice within a polyphony of environmental sounds and sensorial experiences; sound displays itself in many appearances and is linked in multiple ways to local phenomena and living beings. For example, in [Shiijin](#) by [Sytze Pruiksma](#) the performers walk with a carriage full of music instruments, sound objects and loudspeakers through nature, together with the audience. Now and then they stop to play with the surrounding soundscape or to playback recordings. The performance wants to direct the attention to what is sounding and going on around the performers. The focus is not on the ‘stage’ and the autonomous art work anymore. Another example: [Stephen Chase](#) is an English composer and improviser, creating “walking music”: walks through a city in which the walkers are also performers, making music. He shows how listening and sounding are something that you often do while walking, and not sitting on a chair. You walk through a city and hear birds, people, buildings, alleys, streets ‘in movement’. Inevitably you make sound as a walker/performer and again and again the sound is transformed by the specific acoustics of a place and connected to (the possibilities and rhythms of) your own body.

Sensual art – as worldly art – is more than an ode to immediacy, although some in-situ musicians such as Pauline Oliveros have highly stressed the here-and-now experience. For Oliveros this meant concentrated listening to yourself, the others, the surroundings and improvising with this temporality and embodiment. This usually also meant paying less attention to local histories, ideas and technologies. But you don’t need to neglect more abstract phenomena to relate to the immediate surroundings and the daily world. A place, its inhabitants, passers-by, architecture or microclimate, etc. are also dynamically co-formed by abstract stories, the global climate or technologies. I see it as a challenge for sensual art to fit these transcendent phenomena into usual, daily surroundings. Thus, the transcendent-abstract and local-temporary exist equally, next to each other and they give a view on a more complex here-and-now world. This equal juxtaposition is more *an embedding* of abstract phenomena *in the living here-and-now* than the opposite, because it is the physical world that

houses and hosts ideas, technologies and knowledge and gives them a tangible form (in bodies, tools, landscapes, etc.). Therefore the presentation and *staging* of 'abstract' phenomena is crucial in sensual art. If an artists audio-visually excludes and isolates the audience from the direct surroundings -as in a concert hall- and next, plays field recordings or live electronic music, the staging and ritual creates a 'powerful' image of this abstract music and (audio)technology, because there is no resisting, living environment with its own sounds and activities counterbalancing the art work.

In my works [Not necessarily music](#) and [Glass](#) the audience also hears a kind of field recording but in this case the audience is 'in the field': they see and hear how the environmental sounds around them are captured by microphones and how the performers deal with this environment. In these works – and in the mentioned one of Pruiksma – technology such as music instruments, speakers or laptops doesn't create autonomous, illusionary sound worlds with musical logic and expression, they amplify and enrich the surrounding, physical place. An important effect of embedding abstract phenomena in a living place is *contextualization*. In these performances the loudspeakers don't produce a mighty, full sound, the surroundings are visible and (acoustically) audible next to the speakers. The performers are not the only ones acting, there are also people (passers-by) walking, talking or driving by at the concert site. Embedding in a living place ensures that one sensual experience (for example, listening to the loudspeaker) can be coupled to other experiences (for example, listening to a cyclist passing by). In this way performers and audiences can contextualize and put things (both the art work and environment) into perspective. They can compare experiences or abstract ideas with other experiences or phenomena at that place. The art work and the daily, direct environment intertwine, become more complex and multifaceted.

The sensual world is a place full of acts and experiences of living, embodied humans, animals, plants and natural forces. In sensual art the artist accepts this 'living together', celebrates it or is at least sensitive to it and therefore gives art a place *in* a living place. The world is expressive, as David Abram wrote beautifully in his book 'The Spell of the Sensuous'...

## Remote Instruments

action Posted by [hansroels.be](https://hansroels.be) Dec 07, 2019 14:59

1.

A remote instrument. That is the core idea of *Here and There*: a music instrument played by a musician in one place but sounding from a distant, further off place, not at the location of the musician. Thus the produced sound comes from the direct environment, the surrounding buildings, trees or vehicles. As if the performer is playing the environment. In stead of playing an electric guitar and amplifier in the same room, you put the amplifier in a garage with an open door, connect it wirelessly to the guitar in your room. You open the window in your room and start playing. You sound as a remote, guitar playing neighbour. Or you play synthesizer in a park and connect it to a small, portable speaker in the top of a tree to sound as the wind or a bird.

My score of *Here and There* only consists of text, it asks to combine a remote instrument with a usual, nearby one:

*“Perform and combine two different instruments, one only producing sound at a large distance from you and one in or very near to you. Use any device – wired, wireless, digital, mechanical – to ensure that the sound of the ‘remote instrument’ is reaching you from a distance as part of the environment. Find a fascinating spot – stationary or moving – for yourself, the nearby and remote instrument.”*

Originally – in the first version of 2017 – the concept of a remote instrument was linked to a digital music instrument: here the physical performance mode (the user interface) and the sound production are disconnected. For example, you can beat the key of a keyboard of a synthesizer or sampler and not produce a percussive sound but a flute. I thought: why limit this disconnection to one room? Why can't I play a keyboard controller on stage that is sounding outside in a garden? Portable, rechargeable speakers have become widely available and payable in the last decade. So, the first versions of *Here and There* were realisations with a synthesizer or controller at one place and a portable speaker at another.

Next I figured out that distance – within a music instrument – can be created in various ways, electronically, electrically or mechanically. For example, you can pull long lines or ropes that beat percussion or make sound objects move 30 meters further. With electric extension cables you can switch on devices making sound – a radio, pump or fountain – in another room or space. With a simple tap and a long hose you can control a water installation from a distance. With a controller you can make a music percussion robot play and let it beat the stones of a building, 20 meters above a performer.

2.

In the first place *Here and There* is an exercise or work for performers, and not a concert piece for an audience. It aims to connect and fuse with the environment by *playing* a remote instrument. At the moment I don't know if it is also effective for listeners, it has not yet been performed for an audience. To use music technology to blur the line between between the ego of the performer on the

one hand and the group or direct environment on the other, is an idea that popped up in the 1960s, more specifically in *Musica Elettronica Viva*. The musicians of this avant-garde ensemble did not work with clearly, recognizable music instruments but with contact microphones attached to diverse objects. They produced a kind of living, noisy sound mass. Moreover, they placed the speakers at large distances and mixed all the instruments heavily through the mixing panel. Thus, the listener didn't hear the sound of a specific performer coming from the location of this performer. R. Teitelbaum of *Musica Elettronica Viva* described one of their performances as a combination of internal meditative processes and electro-acoustic techniques with the goal to create a kind of "space" designed to dissolve barriers between individual egos and merge them into a collective consciousness: "By mixing and highly amplifying each musician's signals through a common (and cheap) sound system, the inter-modulation, distortion, inherent unpredictability of analog devices, and the physical displacement and movement of sounds between distantly placed loudspeakers created out-of-body sensations and loss of individuality in the dense noise textures produced" (*CD liner notes on "OHM: The Early Gurus of Electronic Music"*). Frederic Rzewski – also active in *Musica Elettronica Viva* – described a double self in confrontation with the soundmass in the speakers: "At times he perceives as his own the sound produced by another, at times he perceives his own sound as another's. He experiences the possible identification of himself with the atmosphere in vibration" (*book Nonsequiturs by F. Rzewski*).

Usually the disconnection between sound source, performance gesture and sound production is experienced as alienating in modern audio technology. Imagine a crowded event and presenter with microphone, audible everywhere but invisible and impossible to trace. Using the same technology *Musica Elettronica Viva* invented a technical setup and performance practice that did create a kind of connection and community between performers and audience. In *Here and There* I extend this connection-through-disconnection idea to include places, outside indoor concert halls, where there are more actors than music performers and audience. By designing a remote instrument, distributed over the direct environment, a performer cannot easily distinguish own sounds from environmental ones. His/her music instrument sounds from a distance, causing the performer to listen to the background environment. The music instrument spills over into the environmental instrument, by which various humans, animals, objects, the wind, etc. are making sound, regardless of the performer's intentions.

3.

In this final part I explain three realisations and recordings of *Here and There*. First, I give a rather long description of a version by Vincent Caers, next, I take a short look at two of my own realisations.



### *Here and There #1: Vincent Caers at the Meerdaalwoud*

[Vincent Caers](#) is percussionist, sound artist (a.o. in the Collectief Publiek Geluid) and artistic researcher at LUCA School of Arts. He also plays live electronics with self-designed software and patches. The location where Vincent performed *Here and There* in August 2019 was a green space called De Speelberg, next to the wood Meerdaalwoud, not far from the city Leuven. As you can see on the photographs the location has walking paths, open fields and a parking, all surrounded by trees. The place and the sounds have a quiet character: a passing-by hiker, the wind through the trees, birds, insects and now and then a car on the parking. Further away machines (on a building site?), trains, air planes and cars were audible.

Vincent chose this location the day before the performance, when he tried out possible places, wireless systems and batteries together with me... and had trouble with sudden rain. These tests showed that it was advisable and practical to limit the setup and instrument choice. Larger setups (with controllers and external sound cards) reduced the battery life, caused technical complications and produced less play time and more stress. Finally, Vincent only used his laptop as remote instrument, wirelessly connected to a Bose Soundlink speaker, positioned about 25 meters behind him – in the direction of the wood –. He was comfortably laying under a sculpture (an archway of branches) to which he had attached a few percussion instruments – Chinese gongs, bells – as ‘nearby’ instrument. On the keyboard of his laptop he played with a self-designed `lsl.lpsr` patch (in Max): this is an algorithmic sequencer producing 8 independent loops and patterns. He could adapt both details and overall features while improvising. `lsl.lpsr` is inspired by the variation and transformation techniques of the French composer Philippe Hurel.



The realisation was one long improvisation session of Vincent, lasting about 50 minutes. Here you can listen to live fragments: [fragment 1](#) and [fragment 2](#). The complete recording was done with two AKG C414 microphones and a Roland R26 recorder. The soundscape of the environment – and the remote instrument – were hard to record well: overall, they were very soft, therefore the recording is amplified slightly. In the first fragment the nearby instruments are clearly audible, the bells around 1'05" and Chinese gongs around 2'16". In the second fragment – recorded five minutes later – there is no nearby instrument, only the remote instrument (Vincent on his laptop) and environmental sounds (a plane flying over and something like a brush cutter or chainsaw).

Afterwards Vincent told me that in his studio he usually works on details with good monitor speakers or in concerts reacts to musical triggers from co-musicians but in this performance the atmosphere and sounds of the environment functioned as input. Usually he knows his live electronics patches and can guess the direction in which they evolve. He knows how the live electronics react to his performance gestures, adaptations and previous decisions. In the realisation of *Here and There* the situation was more vague and unpredictable. Some gestures on the computer patch were less or not effective and therefore, almost automatically, he started adapting himself to the surrounding soundscape. Mixing with the environment was clearly experienced.

#### *Here and There #2: Hans Roels in Gentbrugge*



The location for this performance of *Here and There* was an unpaved road in Ghent. At one side there were railroad tracks along this location, on the other side – behind a few trees – there was an industrial park where trucks were being loaded and unloaded. It was a beautiful day in September 2018 with a strong wind; the atmosphere of the location was a mix of natural elements (sun, wind, trees) and human, industrial activity.

I performed on the touchscreen of a tablet as remote instrument, wirelessly connected to a Bose Soundlink speaker, located 20 meters further in a few bushes. On the tablet I controlled a self-designed Pure Data patch – via the app Mobmuplat – with which I mainly produced glissandi with granular synthesis (of a piano sample). As nearby instrument I played on a wooden box, touching it with a vibrator. [This](#) is a fragment of the live recording.

#### *Here and There #3: Hans Roels in Sint-Amandsberg*



This is the main memory of this realisation of *Here and There*: it was bitterly cold with a strong, freezing wind. To warm up I started moving a lot in the performance. The recording happened on 1 March 2018 in a park near to my home in Ghent. I used a mini-synthesizer (Korg Volca Keys) as remote instrument, sending the output sound to a simple mobile phone. This was tied to the reed moving back and forth. Ice pieces and a percussion stick functioned as sound objects and nearby instrument. To drive away the cold I started beating the ice more energetically after a while. [This](#) is an unedited fragment (about four minutes) of the live recording. You can hear the howling wind through the tree branches and the reed. [This extra 10 seconds fragment](#) features the synthesizer, twice with a short break in between. In the first fragment it is difficult to distinguish the synthesizer from a few birds, not scared by the cold wind.



## Interview with Suzanne Thorpe

background Posted by [hansroels.be](https://hansroels.be) Mar 21, 2019 09:58

Suzanne Thorpe is a composer, performer and sound artists from the USA. She has created and curated various site-oriented performances and events. This interview took place in Brussels in October 2018, a few weeks after I met her at [the Global Composition conference](#) in Dieburg (Germany), where she gave a lecture about relational musicking. Two works featured prominently in this lecture and the following interview. First, [Listening Is As Listening Does](#): this is an installation for a Spanish garden in the Caramoor Center, north of New York City. This work simulates the navigation system that bats use to determine the location of objects via reflected sound. Second, [Resonance & Resemblance](#): this is a sonic meditation, created for a beautiful (large) garden with a pond. Four recorder players were performing in kayaks on the pond while Suzanne was playing a fixed improvisation on electronics. You can watch a video of the performance [here](#).

[This](#) is the website of Suzanne Thorpe.



HR: *Is the presence of the performer's body, and perhaps of the audience and their bodies, relevant in your works?*

ST: Yes, absolutely

HR: *... because in an installation you are not sure of the presences of bodies.*

ST: Actually, I am sure of their presence because there are bodies in both installations and performances. What gets accentuated in something that is installation-based – if we make this distinction between installation and real-time performance – is: the non-human bodies in the installation start to become more evident. Their participation starts to become more evident and *that* has been extremely intriguing to me and that's what has been driving me towards making these pieces. All of a sudden my awareness of these other bodies and how they effect us, and their agency has become much more heightened in the works that are – for lack of a better phrase – purely installations.

HR: *Is it important in these installations that the visitor/participant feels or experiences the connection with animals? That they hear them?*

ST: I hope so. That is definitely something that I am opening the space up for, now intentionally. At

first, when I started making these types of work, it was more about my own discovery. Then, as I was discovering this phenomenon, I have been increasingly making works that intentionally correlate and accentuate these experiences. For me it is something that I hope that the participant experiences and I have discovered that it's true, they do experience it! If we change our perspective about how we are engaging with the environment with our musicking, then we can also engender a change in perspective on the part of the participants.

HR: *Is it difficult as composer and organizer to create a situation in which the audience has a wider perspective and not – as usually – looks and listens to the performers?*

ST: It takes a different kind of effort. I'm building a skill set around developing this type of an environment for the participants. I think this is something significant that is coming out of this work: I'm building an approach towards cultivating this type of sensibility. Your question was: is it difficult?

HR: *If people are going to a concert, they usually look for performers.*

ST: It's a change in attitude that I have to cultivate for my listeners. I have to be conscious of the fact that I am asking the listeners and participants to change their expectations of how they are participating in the work. I definitely look for opportunities to initiate – so to speak – the listeners. One of the techniques that I use is to compose sound meditations, texts, that are almost like a guide on how to listen in an environment. It gives them something to focus on, it gives them a tool to work with, which is particularly useful for the uninitiated.

HR: *In your presentation in Dieburg you also mentioned a sound walk before the performance of Resonance & Resemblance. Was this composed and is this the same text composition you are talking about now?*

ST: That was different. The sound walk was part of the piece. If we think about the form, I see the sound walk as the prelude. We're warming up the audience, we're introducing our tropes, our melodies, our motives. But it's also a time period to attenuate the listener to the environment, give the listener time to let their bodies adjust, to let their attention and attitudes adjust. That was a 20 to 25 minutes expedition. Then I also gave the participants sonic – better: listening – meditations that were text pieces. I distributed them as leaflets. They were for people that couldn't take the sound walk, and also for the performing aspect: they helped them orient themselves within the piece. It gave them something to focus on. They were about seven short instructions: “listen to your breath, listen to you body, to the trees, etc.” Really simple instructions, but each one had a focus, that was intended to guide the listener's attention.



HR: *Could you describe the role and concept of technology in your installations and site-specific performances? How different is it from the usual application in contemporary and experimental music? Usually in concert halls technology artificially recreates a full sound environment and a whole sound world, which is existing totally on its own, mostly in a space that was silent or empty before the concert started.*

ST: You articulate very nicely the different attitude that I hope that I'm hitting upon, which is: I focus on reception rather than projection. I try to maintain contextualization as opposed to extraction. You see how these attitudes are different from what is commonly used. We are usually very focussed on: how am I going to make this technology project, put out. I use my technology for input. I want to have a deeper knowledge of how the environment is functioning and that's where I focus my technology. I incorporate that information into the work. I maintain the contextualization of the information. It depends, I use technology to varying degrees: sometimes the entire piece is generated by the technology, sometimes there is just a little hint of technology in the piece. At some point on the spectrum of composition and performance I engage technology to know my place, to get more familiar with it, and also to incorporate real-time behaviours and characteristics of the place. If we listen through technology, we can tap in to the real-time behaviours and responses of a place and start to fold that information into the act of musicking.

HR: *In what way is this a surplus or added value compared to our usual human capacities to connect to our environment or a place?*

ST: It is just another way of knowing. At this stage I am not going to put a judgement on it, as to if it is better or worse, I'm still experimenting. It is just another way of getting to know our environments. We know a lot, somatically, we do take that in. It takes a lot of time and practice to be able to identify and correlate what that is. There is the help that technology gives us to identify what that information is more specifically. The specifics are interesting too. Technology does allow us to get access to the specifics. For instance, we may somatically hear a low rumble or tone that comes through a space. But can we identify exactly what frequency that is? There are some pieces of information that technology can help us to focus on. I appreciate that aspect of technology.

HR: *So it is a tool to connect both as a composer to your material and as a performer to the audience. And next, link the audience to the environment.*

ST: Yes, it's all about connectivity, it's generating connectivity. I am also going to challenge that statement on 'composer and my material' and say: I am connecting to *the* material, as opposed to mine. I am going to challenge that sense of authorship and ownership of the environment. I don't own it. It is going to do what it is going to do. The other thing that technology affords me, is an ability to adjust in real-time. That environment is going to behave the way that it's going to behave at any given time. I don't have control over that. What I have control over, is the reaction, how I am going to respond and engage.

HR: *But the unexpected, indeterminate and uncontrollable remains, although you are using technology.*

ST: Absolutely.

HR: *We are talking about giving freedom to the environment, but on the other hand we are still talking about some kind of control to make sure that during the performance something will happen and that we can create this connection when something happens. How difficult is it to find and compose this balance?*

ST: It's difficult, sure. And again I am developing a technique around this. The clearest and most effective tip that I could give anyone is to keep it simple. Simplicity is the absolute ... Simplicity of approach, simplicity of sounds, simplicity of engagement in composition, allows space and time to be elastic. That is my biggest skill that I have learned. Avoid the temptation to make things complicated, because the complexity is going to be in the entanglement of all these elements. I don't need to be complex, the complexity is going to be generated.

## the Rolling Band

action Posted by [hansroels.be](http://hansroels.be) Oct 07, 2018 21:27

On June 23rd 2018 there was a performance of the Rolling Band in Ghent (Belgium). I didn't make a score for this work (yet) but these are the core ideas:

<1> In advance a 'click track' is made with (simple) rhythmic patterns in successive sections. The sections have different tempi.

<2> In advance a route is searched for, with quiet environmental sounds and *diverse* street stones and surfaces.

<3> During the performance one performer carries an audio transmitter which is sending the audio click track, the other performers receive and hear this track via one earphone. Each performer walks with his/her trolley suitcase along this route and tries to play in the tempo of the click track, by stepping faster or slower and/or by pulling the suitcase with another speed over the street stones.



*More information on the click track*

The durations of the sections with different tempi varies from 15 to 90 seconds. There is one main tempo (88 bpm) that returns after 1 or 2 sections with different tempi, the other tempi are 52, 70, 121 and 154 bpm. The sections with the main tempo have the longest duration (between 30" and 90"), the ones with the very slow (52 bpm) and very fast tempo (154 bpm) have the shortest duration (between 15" and 40"). Playing with the trolley suitcase in the very slow tempo is almost impossible but I chose this tempo also for visual reasons: you clearly see – as in a slow motion – that the performers are trying to synchronize the suitcase, street and their body. If sections return in the click track (for example the main tempo 88 bpm), I create simple changes in the rhythmical patterns, for example by stressing another beat.

### *More information about the route and date*

The *changing, diverse* surfaces are obtained by choosing streets with different street stones, cobble stones, pavers, clinker bricks, etc. The state of the road surface can also differ: one street can have more holes and patches than another. There are also bridges and tunnels that might be constructed out of wood, steel or ribbed material and sound different if you walk on them with a trolley suitcase.

(Of course, all the individual trolley suitcases also sound different...)

Next to the diversity in street surfaces, the trajectory should also be acoustically suited to hear the trolley suitcases (for example, not too many noisy cars). In general it is important to discover the sound (performance) affordances of the route in advance. During the preparation questions pop up such as: is the sound environment not too loud? Will you be able to hear the trolley suitcases? Are there narrow streets ('city canyon') tunnels or parkings with a specific sound or reverb that could be used?

Related to the choice of the route, is the choice of a date and hour. Some streets could be used and have softer environmental sounds on a Saturday morning than during the peak hour on a week day.



*The performance on June 23rd, 2018*

The synchronisation between trolley suitcase, foot steps and the patterns in the street stones can't be fully or perfectly realized: foremost, it is an *attempt* to play together with the other performers, the streets and suitcases. Sometimes the synchronisation succeeds, sometimes not; mostly it works to a 'certain degree': the timing of the produced sounds 'overall' fits together, like the many sound layers of an old, mechanical train driving, slowing down, stopping and taking off again.

The performance on Saturday June 23rd was a try-out with three performers (Nicolas Leus, Thomas Van den Eynde, Hans Roels). At the end of this blog there is a link to the full recording (.flac, 374MB), followed by the timing of the trajectory (on the recording) in Ghent. [This](#) is a shorter fragment (mp3 file) when the performers were walking in the Donkersteeg and Onderstraat.

The performance required more concentration (of the performers) than expected to synchronize your body (steps), the trolley suitcase and the click track. As a performer you do not have a full sound image: you mainly hear the click track and (your own) rolling suitcase. The plan for a next performance is to let the audience walk in between the performers of the Rolling Band (for a part of the trajectory), giving them the opportunity to listen to the trolley orchestra and the sound

environment. The choice of the date, time, trajectory and the duration of the tempo sections (in the click track) worked well in this try-out. Perhaps I will add a new main tempo after a while in the clicktrack (for example, after 20 minutes) and also *gradual* tempo changes (for example, going from 88 bpm to 52 bpm in 30 seconds).

[This](#) is the full recording of the tryout performance on June 23rd 2018 made by Bas Hendrickx who was walking with the performers (the microphone was a Classic M MkII stereo, made by Johan Vandermaelen).

2'00": Donkersteeg

3'00": Gouden leeuwplein

6'00": Stadhuissteeg

7'45": Graffitisteeg

9'50": Onderstraat

12'00": Langemunt

13'04": Straatje zonder einde

14'38": Langemunt

15'39": Onderstraat

20'37": crossroads Onderstraat and Belfortstraat

21'49": Zandberg

22'58": Baaisteeg

24'32": Sint-jacobsnieuwstraat

24'51": Oude schaaapmarkt

26'03": Houtbriel

28'40" : Kalvermarkt

29'44": Nieuwpoort

31'37": Ijkmeesterstraat

33'19": Sint-jansdreef

33'39": Oliestraat (steegje)

35'37": Steendam

36'31": Dodoensdreef

## Interview with Stephen Montague

[background](#) Posted by [hansroels.be](#) Aug 06, 2018 15:12

[Stephen Montague](#) is an American composer, living in the UK since 1974, who has made music for a long list of internationally acclaimed orchestras and festivals. Although he is more known for his compositions for 'conventional' instruments and media, he has also regularly worked outside the concert hall and produced so-called 'large-scale works'. Concertos for an orchestra of automobiles or music theatre works in a Scottish castle are the result of his search to expand the realm of music beyond artistic institutions. Having worked together with John Cage to realize versions of *Musicircus*, he has continued to direct and conduct realizations of this work throughout Europe.

HR: *The most recent large-scale piece that you have made is “A Brew Dog Howls”, made for a Scottish craft brewery.*

SM: Scotland, unlike the rest of Britain, still has some money for the arts, though it's getting smaller. In 2014 the Aberdeen Sound Festival commissioned a group of artists, poets, actors and musicians to do a number of very interesting projects by going into communities around the greater Aberdeen area and work with local artisans to produce a one-off event for the festival. A cheese factory, for example, worked on a cheese, food and poetry project. Other small craft specialists worked not only with poets but with artists, actors, and musicians. My assignment was the BrewDog Brewery, a small, craft brewery in the village of Ellon, about an hour and a half north of Aberdeen. BrewDog recently became famous in Britain and now internationally for its extremely strong beer and clever advertising. I was their composer-in-residence for two weeks working with the special brewery fraternity – all men, lots of hops, and many empty glasses.

Each of the Sound Festival artists employed on the scheme was to devise a unique project that embraced not only the local artisans but also engaged their local communities. As the finale of the 2014 Sound Festival the organizers hired a coach to take an audience from Aberdeen on an afternoon/evening tour around each one of these locations to sample the local fare and be entertained by the completed festival project. BrewDog and I were the last stop no doubt because it was a brewery and what better way to end the tour. Working on this project for two weeks was an alcoholic's dream- work all day, drink all night. And all special craft beers!

My new work was called *A Brew Dog Howls*. And for it I harnessed most of the brewery's facilities. Scotland doesn't enforce the same health and safety standards England imposes so I could actually have the whole audience walking through the maze of vats, kegs and pipes in the working brewery. It was no doubt dangerous but certainly wonderful and exciting. I also found that one of the brew masters played bagpipes! How perfect was that! I added percussion when one of the brewers built an amazing percussion tree using various pieces of scrap metal, tubing, pipes and cans culled from brewery stock and the junk yard. The poet Isobel Dixon was on the team and created a special poem using the colourful names of BrewDog beers like “Coco Psycho”. I also hired two professional musicians for the performance just in case. The audience was a beer bottle chorus charged with creating rich harmonic drones by blowing across the bottle tops after each sip of beer.





**A Brew Dog Howls 2014, BrewDog**

### **Brewery, Ellon, Scotland**

The festival coach arrived at the brewery in the early evening. I rehearsed them to coordinate their drinking style with their blowing technique- they were better at drinking. The event began with Isobel's poem delivered by an impressive Scotsman. Twelve brewers played the percussion tree with great panache, the professionals kept the momentum sharp and focused, the audience beer bottle drone worked elegantly, and the bag piper appeared dramatically weaving through the vats at the finale. The BrewDog Brewery came to life as never before. It was exciting, dramatic and fun.

Sadly however it somehow felt like it came and went too quickly and with barely a trace. After two weeks of methodical preparation it was suddenly gone like the wind. Ellon is an isolated community and certainly nothing like this had happened there before. The audience seemed to enjoy it thoroughly but only in the moment. As soon as it was over they were back in the bar drinking as though nothing had just happened. I was surprised too that BrewDog who have done some amazing advertising campaigns like driving an army tank through the village streets of Scotland took no notice of what had just happened on their own brewery floor. Few photos, a little documentation. And Hans, you are the first person to ever ask me about this event since it was done in 2014. I had nearly forgotten all about it. There were bigger and better fish to fry coming up.

HR: *What makes your large scale works different from your other compositions?*

SM: If I tell you that the last big commission I did was a 40 minute orchestral work for the Birmingham Royal Ballet, there is quite a difference between men in tights and women on point in a major London venue than what I do with an orchestra of automobiles at Brands Hatch race track. One of the things which I think has been difficult for me as a composer is that nobody really knows what to call me because I can write proper orchestral music for the Royal Ballet, but I also do crazy works for motorcycles, automobiles, music circuses, breweries and various projects like that. My favourite quote is what Henry Cowell said about himself that he wanted "...to live in the whole world of music, not just in one corner". And that would be my philosophy too. I like being able to do everything/anything. I'm interested in lots of different things. It is fun to both do a work for motorcycles but also a large orchestral work for the Royal Ballet. I thoroughly enjoy doing both.



**Concerto for piano, brass, percussion and 8 motorcycles. Piano soloist James Toesland, World Superbike Champion**

HR: *Has your practice as a conductor been informative for your large-scale works? It is a special experience to conduct somewhere outside or in a brewery.*

SM: Conducting outside can be fun in the sense of more adventurous and probably more problematic than conducting an orchestra in a controlled environment. They both present very different and certainly challenging issues. Outside of course it's often just plain weather and the zero acoustics of an open space. It takes a different kind of preparation, and rehearsal technique which is always tricky. If you do a *Musicircus* with over 100 performers in a space inside or outside which is large and cavernous, employing the 'right' amount of performers for the space and acoustics is not an easy call. You want to have enough performers, so that their sound resonates but not too many so it becomes congested. That's a real challenge to get it right and it takes a lot of practice and experience to make it work well in large spaces.

HR: *If you do this kind of concerts outside the concert hall, you have to rethink the whole concert ritual, you have to redesign it.*

SM: Absolutely. It is a very different experience but at another level it is like an inside concert- it needs to have a beginning, middle and an end so to say. It needs to be long enough and not too long. It has many of the issues that you have in the concert hall but on a larger, usually more difficult scale. When you are in a concert hall you know what will work and what won't work- the orchestra or ensemble fits on stage, etc. When you are on a windy hill the issues can be much more catastrophic- the music blows away! All these things are very different inside and outside but the final effect is that you want to have the audience really enjoy it and get something from it. It is a big challenge but it is much more fun when it works well to do something outside a normal concert setting.

*(This interview happened via Skype in October 2017 and was revised through email correspondence with the composer.)*

- [Comments\(0\)/location.hansroels.be/#post9](https://location.hansroels.be/#post9)

## Interview with Carolyn Chen

[background](#) Posted by [hansroels.be](#) Apr 10, 2018 12:33

[Carolyn Chen](#) is a composer living in the USA. Since 2004 she has composed and performed her 'music for people' works on locations outside the concert hall. In February 2018 she was in Belgium for a presentation at the Sound & Participation symposium, organized by Q-O2, Ictus ensemble and the School of Arts Ghent. This is the interview that we had in Ghent.



HR: *In your work *Human Windchimes* performers wear clothes of recycled materials. These clothes are instruments, accentuating the movement of the performers. What place do you need to perform this work?*

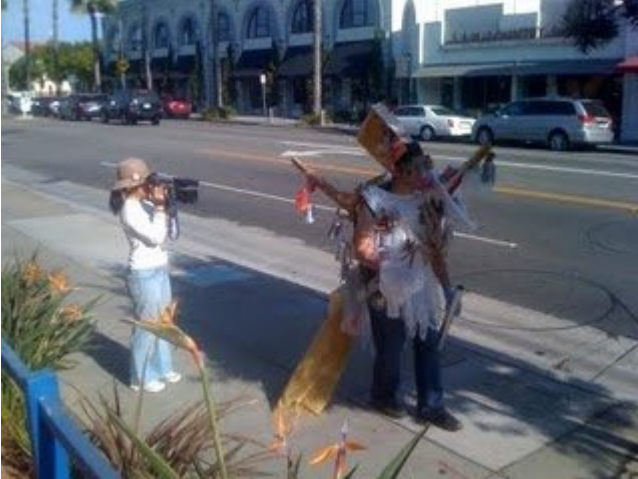
CC: I hadn't thought what place I would need. The performance opportunity came up and I adapted to whatever space I had. There were performances in a school building and also a loft. In the end I was very glad for the experience of doing *Human Windchimes* on a sidewalk. This version was so much better because of the liveness of the environment. There was so much to respond to. Even the fact that the performers were being ignored for the most part was valuable to me, because somehow they were more authentic as a part of nature: they were just a part of the world. There was so much more to look at – suddenly the sidewalk was so much more alive to me than it would have been. I was really grateful for that experience. I think most other performances happened at a museum, library or some kind of art space but I like the street because it's an unplanned meeting. People can just arrive without even knowing beforehand that something is going to happen.

HR: *Is it the liveness of the world that attracts you in making music for places outside the concert hall?*

CC: Yes, somehow it reminds me of the miraculousness of the world at large, how full of opportunity it is. This is hard to notice on a constant basis because you would never get anywhere, never get anything done. It is like a surprise party (*laughs*): you see a space with the idea that something might happen, you can surprise people with something they weren't looking for; and the event will be spacious enough so that they can also move through it and get on with their lives.

HR: *How different is composing, preparing and rehearsing a piece outside the concert hall, compared to one for a concert hall performance?*

CC: For example, if a group says that they are interested in performing *Human Windchimes*, I feel like there is a lot of trust that I can bestow on them without having met them. A text score for an unconventional space is a different kind of communication, usually there is a lot more openness. Maybe that is not necessarily true, you could have a text score that is very specific. It is just not asking for a traditional musical interpretation of time and stuff. A text score is designed to spark the imagination, this is what you hope as a composer. Maybe you can leave a little bit more unsaid with greater optimism that somebody will take it as a freedom rather than an abnegation of responsibility. A text score asks more of the person interpreting it, it requires more.



HR: *Is this an openness or a specific way of listening to the world?*

CC: Maybe it is a willingness to seize agency and creative opportunity as you see it. This kind of imagination is not asked for in classical music and it is not necessarily a traditional part of the training. It was not part of my training, and I feel like I had a very classical music education. If you ask this willingness and imagination from people that are not used to this, it can make them feel uncomfortable; but if people like doing this, then it can be more fulfilling than having everything written out. If you play Beethoven your whole life for years and years, of course you find freedom in it and ways to interpret it. Over the amount of time that you take with this music, you are looking through different layers and making the piece for yourself. For most contemporary instrumental music that kind of time and attention is not part of the infrastructure. You don't have that many performances, sometimes not even a second performance. There is a lot of attention and funding for premières and commissions and after that it is over. People learn scores quickly and are able to put them together in a convincing way on very little rehearsing time. I have respect for this kind of training but it is a different kind of training.

HR: *Imagine an ensemble would be interested in performing your *Human Windchimes* or *Supermarket Music*. Which performance qualities would you expect from them?*

CC: A lot of these pieces have been performed by people who were not musically trained. I think the main requirement is a willingness to invest your mind, the fullness of your personality and your attention. In performances of *Human Windchimes* two out of five performers were not from music. One of them was the most confrontational one. She was the most active and brought so much personality to the part. She was really in full character. It is mainly willingness, I think anyone can do these things, there is a category of things that don't need traditional music training.

HR: *Is it possible to share such a living and ephemeral performance outside the concert hall with*

*people that were not present at the performance, without making an artificial, consumable reproduction?*

CC: The room, the space, the mindset of the people that you can feel in a room, the different listening and attention modes of the audience, this whole situation is so vital to the contingency of what is going on. You lose the sense of contingency if the performance is on a recording because you can't play it again. It is a problem, improvisers talk about this problem too. Such a live performance is hard to share but you have to do something.

HR: *Would it help to revalue the score and consider it as a call to (musical) action?*

CC: I have come to understand the value of both documentation and scoring more since I started doing these live performances outside the concert hall. There is a part of me that believes that the live moment of the performance is the most important thing, that is what you do it for. I don't think that having good documentation is a prime motivator, but I have come to realize how valuable documentation is to these things ever happening again or to anybody understanding that something has happened. Such a performance does disappear so easily. If I don't have good documentation, it is like it never happened, which is OK for me personally, but I guess, in terms of surviving and trying to get support to do the next thing, it is really helpful to have the best documentation possible. I didn't always pay attention to this, I didn't want to believe that the quality of the footage is that important. But actually, it matters so much to the immediate credibility that people give to something, because we are so used to judging things visually. In the beginning I had a lot of pieces that were in the dark with a lot of silence, and those were my first videos on YouTube. My mom saw them all, she was being so supportive and she said, I've watched all of your videos from beginning to end. But how come in your music you can't hear anything and you can't see anything? (*laughs*) Why is it just all dark and silent for the whole time? (*laughs*) This is not totally true: there are flashes of light and moments where something happens make the waiting matter. But it is hard to communicate the quality of the silence on a flat screen when there is nobody else around.

HR: *If I look at your texts, videos and scores, I find a sense of animism in your works, the idea that everything lives. You talk a lot about classic music ideas like polyphony and you place these ideas in very different contexts. Do you recognize yourself in this idea that everything is living and that you can bring everything to life.*

CC Yes, it is true, I do think about it in that way. I don't think I ever crystallized it so clearly. It is looking for the secret life in things and looking for a way to illuminate what is there already, what its own nature is, that I can't necessarily see from the outside or at first glance. Polyphony or counterpoint is something that I think about a lot. It is the training and it is impossible to step away from it. You can think about things in time, how they align together and often it ends up being spatial relationships. I have a piece for corpse position permutation: there is a person watching a body, there are flashes of light and they change position. The diagrams for this piece are like species counterpoint studies: there is a first (*voice*), you have a second, they move this way, and you think about who is watching whom, how much tension is there in that dynamic, how do you release the tension. It is really a traditional phrase structure, just in a different language, it is translated in a different medium.

HR: *In this way you can compose with almost any material: everything is taking place and*

*developing in time.*

CC: Yes, you are trying to feel the harmony and the nature of the relationship between things.

HR: *You also play the guqin in outdoor places, for example in a duo with Amble Skuse. Private music – music for the performer – exists in experimental music, for example in Tom Johnson's music. But you also refer to the Chinese tradition of outdoor performances.*

CC: Playing the guqin, getting into the aesthetics of it and the idea of merging with nature, have been very valuable for me. The idea of a private music isn't that incompatible with my personality, I am an introverted person anyway. But to know there is a historical tradition of this legitimizes it. It is not entirely private, if I am playing on a sidewalk, it is opening the window. We want to do it in a non-confrontational way, the music is not that loud. People stopped sometimes, took a pause to listen for a few minutes and then kept walking. Or they just kept sitting next to us, because it is possible to co-exist without interfering with each other. I also like the idea that you can listen without full intention. This can be a valid way of listening, you can listen with distracted attention and there might still be a value in that, without the analytical ear, where you are kind of mentally scoring everything as it happens, so that you can organise its proportions and time from beginning to end. There is a lot of music from these traditions that is valuable to me: I could listen.... catch a piece of it ... and have it matter.

- [Comments\(0\)](#)//location.hansroels.be/#post8

## Notating site-specific music

*background* Posted by [hansroels.be](https://hansroels.be) Dec 15, 2017 13:57

Recently [Min Oh](#) published the book *Score by Score* on notation in music, dance and visual arts. One chapter contains an interview with me on the role of notation in my artistic practice. The following blog is a reflection on how I try to notate and fix my site-specific music compositions.

Since I have been working outside the concert hall, the main scores of my compositions have gradually developed into texts scores (words describing sounds or actions). Using a text score gives the performers the necessary freedom and flexibility to deal with a living environment, full of unexpected events. Words are further away from the conventional music notation and I hope that this distance helps the performer to find a personal, musical way to interact with the concert environment. It is not easy to find a balance in a text score between giving enough freedom to performers, on the one hand, and presenting musical material, on the other, that is concrete and tangible enough to start performing a music composition.

One solution that I found to ensure that a score is both (musically) challenging enough for the performers and has enough information about the dependence of the music on the concert environment, is the addition of 'documentations' to my text scores. I spontaneously started using this practice in *Plain* (second half 2016) and next, it got mixed up with my artistic research practice. The documentations are not necessary to perform my compositions; the main (text) score provides enough ('abstract') information for the musicians to realize a performance. The documentations contain detailed information on specific performances, the concert site and the interactions with this site. I also describe the rehearsal, exploration and creative process, add links to audio and video recordings, and present an evaluation of the performance. You can find examples of score documentations of *Plain*, *Music Street* and *Hearizon* on [my website](#). Together the main score and documentation form a unity. Together they give the performer just enough information – I hope – to create a personal view on the musical performance and the context (environment). Next, the performer can start imagining a new performance on another location.



*Score documentation of my composition*

### *Plain*

Working outside the concert hall has also sharpened my attention for the rehearsal process. In each composition and each environment the listening and performing requirements may be different. Moreover, other material conditions may limit the possible interactions, for example, the performers may walk around and not see or even hear the other performers. Working outside the concert hall forces me to spend more time and attention on learning how to interact with the environment (and how to play together in environments, very different from the enclosed concert hall). The addition of a documentation to the text score has given me a format to communicate about this rehearsal process. The documentations of *Plain*, *Music Street* and *Hearizon* contain descriptions of rehearsals, its preparation and used (temporary) scores. For example, for the first rehearsal of *Plain* I made a simple graphical score, because this created a basic working structure to start performing and discovering sounds at the site; in this case, a library reading room. In the end — at the concert performance— this graphical score wasn't necessary any more and several performers did not use it. The text score and additional documentation give me the opportunity to distinguish between more and less

important scores: some scores in the documentation are tools to make a specific rehearsal as productive as possible, while the (main) text score tries to express the core ideas of a composition.

In the past months a new development related to scores, occurred in my composition practice. My recent compositions were not performed yet in public but were tried out together with performers such as percussionist Ruben Orió. Reflecting on these try-outs I realise that I create scores that mix the text score and documentation format by adding exercises (for the performers) to the main text score. Exercises (on listening and making sound) have been part of experimental scores, such as Pauline Oliveros's *Sonic Meditations* (1974) or Charlie Sdraulig's *Category* (2013-14). Especially when interaction with the environment is involved, exercises offer a powerful combination of being both open and practice-oriented. It invites musicians to explore musical ideas, leading them into a certain direction without being too directive.

Let me explain the qualities of exercises by using a recent composition. In *Faraway* (working title) I explore a setup with 'distant' instruments: mostly electronic instruments played at the spot where the performer is standing but sounding at a large distance from the performer. The sound production unit – for example a wireless speaker – is placed at an intriguing location for the performer, for example in the branches of a tree in the garden. In *Faraway* a setup with multiple 'distant' instruments and (usual, acoustic) 'nearby' instruments is created to interact with the environment across rooms, walls and doors. I want *Faraway* to be a polyphonic work, in which layers of performed and non-performed (environmental) sounds are continuously present. Initially, I had described this polyphony too detailed and directive. In the try-outs this turned out to seriously limit the interaction possibilities of the performer. Moreover, my detailed description of the polyphony only worked in a sound environment with specific characteristics. In the end, I only mentioned polyphony in an open way in the text score and added a page with 'possible exercises in preparation of a performance' of the text score. For example, the last exercise reads:

“Split your mind. Connect one distant location (and the distant instrument) with an (imagined) feeling, atmosphere, action, situation or living being. The other distant or nearby locations may follow a different – perhaps musical – logic. Next, stick to these connections during your whole performance. Some examples of connections: [1] Imagine a child is playing in a room in one of your distant locations, she alternates between playing piano and making a drawing on the floor. (...)”

By using exercises as a notation form (about a composition) I can invite the performer to focus the performance without giving a narrow, unique solution that the performer is obliged to follow. Moreover, the exercises guide the performer to actively explore the composition and its dependency on the (changing) environment.

This is [link](#) to the provisional score of *Faraway*.

### **[Website with info on site-specific music performances](#)**

*background* Posted by [hansroels.be](http://hansroels.be) Nov 28, 2017 12:14

Recently I have been making a website which presents a collection of music (composers, compositions) and ensembles working outside the concert hall. I will also add a list of useful background texts and books. This is [the link to this page](#).



## Composing with the neighbourhood

action Posted by [hansroels.be](https://hansroels.be) Mar 23, 2017 10:17

In January 2017 there was a performance of my *Music Street* composition together with the neighbourhood committee De Biekorf. *Music Street* is a live soundscape that wants to create a full experience of the diversity in a neighbourhood. This is a very short summary of the work:

- the listeners walk in a parade while the musicians play self-chosen music fragments from houses with open windows or doors;
- the listeners walk in a parade while the musicians play self-chosen music fragments from houses with open windows or doors; all the musicians in the houses live in the neighbourhood, thus they are mainly amateurs, from beginners to experienced performers;
- two musicians walk in the parade (percussion and trombone), both play their own musical pattern but they also give space to the music from the houses.

You can find more information, the score, documentation and recordings of *Music Street* [here](#). In this post I will focus on the artistic and compositional challenges of such a site-specific and participatory project.



The illustration shows the street map, a few weeks before the first performance of *Music Street*, when I was acquainted with the majority of the participating houses and musicians. This map was the starting point to design the musical structure for the composition. The letters indicate the spatial sections of the trajectory. In the pink houses the inhabitants were also musicians, therefore the instrumentation and spatialisation was fixed at these places in the trajectory. The orange houses were guest houses, the inhabitants were not musicians and other local musicians could play from these houses. [The yellow houses stand for people that were probably going to participate.] By linking the local musicians to a specific guest house I could enhance the diversity in instrumentation, loudness, spatialisation and music styles and thus build a musical structure. This structure was created by fixing the walking trajectory, which was  $A \rightarrow B \rightarrow C \rightarrow D \rightarrow E \rightarrow B \rightarrow C$ . The beginning A was quiet, with less musicians in this section. In C there were more performers and a first climax was built up. Next, there was a second, quieter part in E (with less and softer instruments), leading to a final climax in C. Here I arranged that the largest ensemble (five accordions) played from two houses across the street and over the heads of the audience. (The second illustration shows the trajectory a few weeks later, on 21 January; all the instruments in the houses are indicated.)



## Staging

*action* Posted by [hansroels.be](http://hansroels.be) Nov 30, 2016 09:40

A site-specific composition and performance does not inevitably mean that you only work with materials and sounds that are part of the concert site. Since the last quarter of the 20th century, artistic concepts and societal opinions have become more ecological; mutual relations and dependencies are valued, as opposed to isolated elements which are only connected by causal relations. To suppose that a landscape or concert location exists independently from yourself, and that, as an artist or member of the audience, you are an outsider that quietly sits down and listens, is an opinion that is becoming rare among artists (myself included). See e.g. the [Landscape Quartet](#).

Therefore, in a site-specific performance the question arises: how and to what extent shall I intervene in the environment and stage it together with the performance? Which choices do I make to design a performance in a specific location? I will explore these questions and possible answers by taking a closer look at my recent compositions.

A site-specific performance requires a choice of a location and a moment at which the audience is invited to come to that place. A location (such as a park) and its character are not static; season, day and time of the day can create large differences. The fundamental choice of a location and moment is related to the general concept of a musical work and also has to be reconciled with organizational restrictions and demands. In my composition *Beving* several performers play percussion on objects, materials and the architecture of the concert location. Not only present and audible sounds play a role, but also the potential, hidden ones. Thus, the diversity of materials at a location largely defines the choice of a fitting location. If this diversity is too small (for example a park with only grass and a cycling road), the performance will become impossible. Moreover, the acoustics of a location, the size of the expected audience and the number of performers, also play a role in the choice of location, because the performance has to be audible for the whole audience.

Apart from the place and time, other choices and interventions have to be made. A thorough exploration, performed at different moments before the rehearsals and concert, produces a detailed and rich image of the sounds and objects at the site. A choice between all these possibilities has to be made, and sometimes later on in the creative process these explorations and choices need to be further adapted if they are not sufficiently effective. For example, after the exploration and first rehearsal of *Plain* in the reading room of the library of the Singel, it turned out that there was a lack of diversity and loudness of sounds. A first solution was found in the 'doubling' of certain sounds: multiple performers played on (almost) identical objects (such as a book with a hard cover) at the same moment.



*(photo: Zena Van den Block)*

Second, I started searching for other materials (brushes, foam, etc.) to rub objects at the site and produce louder and more diverse sustained noise sounds. Third, by changing the placement of objects such as books or stands, they could resonate more freely and sound louder. Fourth and last, by indicating or memorizing interesting sound places in detail (for example sweet spots on a wooden floor), we could ensure the diversity and loudness as well.

The friction between the concert location with its character and affordances on the one hand, and the musical and compositional demands on the other, is a recurring phenomenon in the genesis of site-specific performances. This tension enforces you as a composer to search for creative and local solutions to ensure that in the end the performers, audience, plants, animals, materials and architecture can 'work together' in a site-specific performance of a composition.

Finally, it is important to think about the role of the audience and to communicate about it. On the one hand, the standard ritual to sit silently and listen, only applies to the concert hall and it is not valid outside such a hall. But on the other hand, a group of walking and talking people can disrupt the (changing) character of a location. Choices have to be made about this role, and ideally, the concert ritual and space are designed in such a way that the audience is seduced to behave in the chosen way.

## Open-air performance of two new compositions

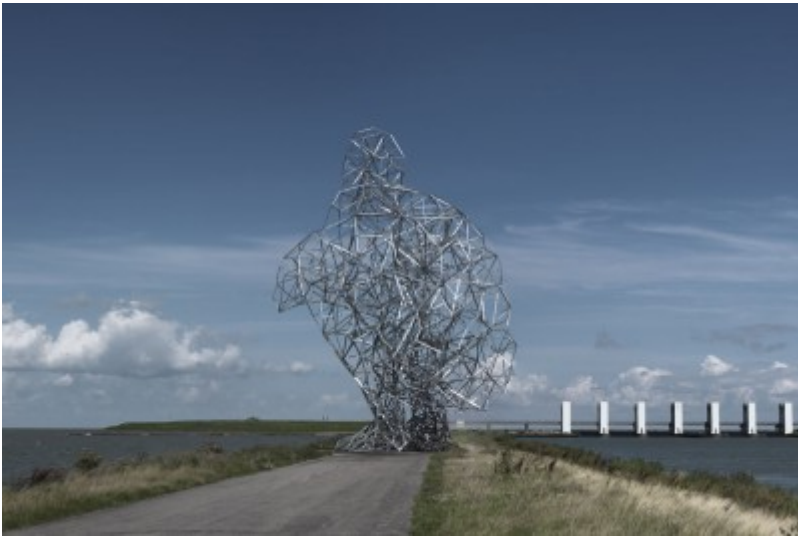
action Posted by [hansroels.be](http://hansroels.be) Sep 16, 2016 09:30

On the 27th of August two new compositions were performed in Rozebroeken park in Ghent.

My first composition *Open Fields* is meant to be performed in a big, open space. Three musicians are located at a large distance from the audience, three others sit near to the audience while one musician is at an intermediate distance. This work continues the 20th century tradition to exploit the location of performers in a music performance.

The second composition is *Beving Rozebroeken (Bebung)* and the main (instrument) part – called BEAT in the score – requires multiple performers to beat on plants and objects (trees, stones, water, park benches, garbage, bicycles, etc.) situated at the concert site or characteristic for this place. This part was performed by nine musicians, six amateur performers from the neighborhood included. Three additional performers sporadically played melodic and harmonic material in the high register, pointing at the presence of birds in the park. The use of garden tools (as percussion objects) made a reference to the history of the park as community (vegetable) gardens ('volkstuinten' in Dutch).

In both works I try to obtain an auditory transparency: the music should not only draw attention to itself but also to the surroundings. During a concert the audience should not only hear the music, but also experience and learn about the concert environment. The work *Exposure*, 2010 by Anthony Gormley is a powerful example of such transparency in the visual arts: if you look at this 60 ton sculpture in The Netherlands, you cannot avoid seeing both the art work and the location (landscape).



In the two performed compositions I tried to create this transparency by

- regularly sitting outside while imagining and designing the music during the creative process
- adding rests or providing enough sections with very soft dynamics to ensure that surrounding sounds come to the musical foreground; I imagine that I am not composing an autonomous piece, but only one voice of a polyphonic whole;
- exploiting *general* characteristics of environmental sounds (and not imitating specific environmental sounds).

These characteristics are *spatialisation* (sounds coming from different directions and altitudes), *mobility* (sounds and the performers are moving), *diversity* (sounds are not only produced by musical instruments but also by beating on objects, buildings and plants at the concert location) and *imprecise and unstable intonations* (site-specific objects with unstable or imprecise pitches are combined with the 'musical' instruments playing fixed pitches). The last two characteristics were only applied in *Beving Rozebroeken*

(*Bebung*).

Transparent music and awareness for the surroundings is not a purely musical issue. I also gave a short explanation to the audience, stressing this transparency and the difference with the usual concert ritual in a concert hall. The absence of a stage helped the audience to focus on multiple sources and an overall experience.

I didn't make one overall score for *Beving Rozebroeken (Bebung)*: there is a (more or less) traditionally notated score for 3 instruments and a video score for the BEAT part. The video score (an mp4 file) was played back on a mobile phone or tablet by all the performers moving around on the performance site and beating on the site-specific objects. This video score had a list of simple (text based) instructions changing in time. In the future I want to omit the traditionally notated instrument parts and only make a text score with general instructions on how to prepare a performance and make a video score. This would make the piece and the rehearsal process more adaptable to different locations.

[This is a short video fragment](#) of the performance of *Beving Rozebroeken (Bebung)*: it was evening in the park and in this fragment a performer is beating on a tree while later on, the camera films another performer playing on a large, wooden climbing frame with a rubber hammer.

You can find scores and recordings of both compositions [on my website](#).

## **The topicality of site-specific composition**

*background* Posted by [hansroels.be](#) May 31, 2016 09:12

Since the 20th century contemporary classical music and site-specific sound art are deeply related to each other and I am convinced that in the future the influence of site-specific arts on music will grow. Some themes common to both, are well-known: for example the attention for popular and non-western culture or the fascination for silence, noise and (environmental) sound. But in this post I want to focus on three other themes which also disclose parallels between site-specific and contemporary music: the many-sided character of sound perception, its multi-sensorial nature and the artists' call for sustainable, local solutions to global social and ecological problems.

The *many-sided* nature of environmental sound is much more than just the spatialization of sounds. For example, on a market place, there is not just one central sound (on a stage) but many sources. People listen from changing positions to different things and they do so by integrating their own ideas, habits, feelings and history. At the same time these people have the experience that they are sharing a space – the market – and they are part of a common soundscape. The raise of portable technologies has added a digital, virtual dimension to this many-sided character: in a market place people use their mobile phone or search on the internet with a smartphone or tablet. They partly move in a virtual world which is connected to the common market place.

In our daily world the experience of sound is also *multi-sensorial*. Together with visual and tactile experiences it forms a holistic experience at one specific location. For example, hearing the wind blow is usually coupled to feeling it in your face or seeing trees and objects move. The different simultaneous sensorial experiences create a complex and diverse array of unified experiences of which the auditory experience is only one part. Music and sound are not isolated, independent experiences.

In the past decades an increasing number of composers and performers became fascinated by this many-sided and multi-sensorial character of the sound experience. Within the (isolated) concert hall, technology has been used to recreate this experience. In contemporary classical music the number of productions and

compositions which not only involve multimedia (video, sensors,...) but also produce sound and image from many perspectives (as in the work of [Michael Beil](#)) continues to raise. Site-specific arts have a major trump card in this respect: they do not need to *reconstruct* the many-sidedness and multi-sensoriality with a lot of technological devices, it is often an inextricable part of a specific outside location. Moreover, the artist can focus on the *interaction* of the new digital worlds and the real, local place, in contrast with the concert hall in which the isolated, technological, virtual world is often placed in the foreground.

A next theme is sustainability. In recent years more artists began to tackle questions such as: “How can my art help to realize a more sustainable and equitable world? How can I enforce the local power of people and not of international economic and political institutions?” This convergence of artistic and societal concerns is noticeable in festivals such as (*im*)*Possible Futures* in Vooruit (2015, Belgium), the international conference *Culture(s) in sustainable futures* (2015) or the recent term [sustainable art](#). Art critics use this term to describe artistic practices operating in harmony with principles of ecology, social justice, non-violence and grassroots democracy. Already in the seventies site-specific composers such as David Dunn stressed the local elements in their outdoor performances, and the work of Chester Schultz shows that site-specific music can develop into sustainable art. In the intersection between site-specific and sustainable art it is necessary to mention *community music*, a concept that stresses and fosters the social and relational aspects of performing music for all people. [Community music](#) encompasses a wide array of practices, some with a long history. But in the past decades the attention for community music has grown, specifically in the English-speaking countries such as the UK or Australia. In some site-specific music projects (a.e. [Kathy Kennedy](#) or [Het Geluid van Hasselt en Genk](#) with compositions of [Wim Henderickx](#)) both listeners and amateur musicians participate, which blurs the borders between site-specific and community music.

The previous three themes and relations indicate that a movement 'outwards' is likely to appear in contemporary music because it is outside the concert hall that these relevant and topical themes can be fully exploited. I also think that in contemporary classical music there is a complex and fundamental contradiction between the music and the expressed ideas on the one hand, and the closed, isolated hall with its related social rituals (between audience and performers, audience and composer) in which it is caught. I hope that moving performances to other locations, in a dialogue with the surroundings, breathes new life to contemporary classical and experimental music...

### **[Inside and outside soundscapes](#)**

*action* Posted by [hansroels.be](#) Apr 25, 2016 21:27

Auditory field is a term that can be used by analogy with visual field. It refers to the area around a listener in which sound sources are audible. I guess that in an open area the auditory field has a range of a few tens of meters (of course, this also depends on how loud the sound sources are). But in a city acoustic obstacles such as walls and houses are omnipresent and limit the sound propagation. The insulation of these walls and windows has improved and a specific 'inside' and 'outside' sound experience has come into existence. For example, when you open a window at home, you suddenly hear another sound world, even though you are still standing in your room. What you experience as inside or outside not only depends on the kind of sounds and the familiarity with these sounds, but also on the distance and direction from which they reach you and the effects (reverb, filter, etc.) produced by the architecture of the indoor and outdoor spaces.

At this moment I am working on *Kier* (working title), opening and closing the doors of the concert hall is an integral part of this composition. The audience can hear the sounds from outside the hall through the doors. Three performers, including two percussionists, play in this work. One percussionist also performs outside the concert hall and becomes audible through these doors.

An additional setup with multichannel amplifications transports sounds in real time from outside the hall to inside. There are microphones outside the building that pick up environmental sounds (including the percussionist playing outside) and these are mixed (by the third performer) and played back on the speakers in the hall. This third performer can partly zoom in on the acoustic sounds that are heard through the doors.

In some parts I also give the performed music, on the stage, the characteristics of outside sounds. This is achieved by a polyphonic, simultaneous writing style (fragments performed in different locations of the hall) and a specific amplification of the inside percussion. A dynamic directional microphone is attached to a foot of the percussion player to ensure that the performed music sounds 'from a distance' and with background noises (foot steps). By the mobility of the performers, the live amplification system and the manipulation of the doors between the hall and the outside world, the auditory field in the hall can be enlarged and new overarching and intermediate (auditory) spaces – between inside and outside – can be created.

A hall with at least one opening (door or window) through which the outside can be heard, is required for the performance of this composition. In December 2015 I tried out a first version on a concert in the School of Arts Ghent with Ruben Martinez Orio, Michiel De Naegel and myself as performers. This was a very 'premature', short version: *Kier* was still conceived as a solo percussion work with two assistants and the percussionist only played inside the hall.

[This](#) is a recording of a fragment of a rehearsal in December 2015, the environmental sounds consist of working and talking building laborers, machines, rehearsing music students and the carillon of the belfry. This is a quick recording, take into account that it is extremely difficult to present the difference between acoustic and amplified-recorded sound through a recording! The recorded fragment starts around number 14 in [this sketch](#).



## [About this research project on site-specific composition](#)

[about this project](#) Posted by [hansroels.be](http://hansroels.be) Feb 02, 2016 14:36

At the end of the sixties artistic developments to leave the concert hall and value *any* sound as art objects, coincided with rising environmental concerns in society. Acoustic ecology (and the World Soundscape Project) came into existence and its influence spread over a wide range of artistic and research domains. Sound walks (Christina Kubisch), soundscapes based on field recordings (Hildegard Westerkamp) and compositions mapping data of natural phenomena (John Luther Adams) are just a few of the new sounds arts that appeared in the aftermath of acoustic ecology.

But a *concert practice* in dialogue with the direct environment is less present, i.e. performers shaping a composition and its performance with the sounds, acoustic features, visual images, architecture and human activities of the performance location. In my current artistic research the focus is on site-specific composition (in Dutch 'compositie op locatie'). I mainly built upon the insights and practices of composers such as Murray Schafer, David Dunn, Albert Mayr and Chester Schultz but audio art, sound installations and community music also play an important role.

Theoretically I will revitalize the concept 'simultaneity' from the first half of the twentieth century and let it interact with writers and researchers from audio art and ecological sciences (such as Steven Feld, David Rothenberg or Tim Ingold). In our society electric, electronic and digital devices are not the only force to disconnect and dislocate sensorial experiences. We see the other side of the planet on a phone screen while local environmental sounds surround us. Widespread mechanic and architectural developments also enable this disconnection and dislocation. Large and insulated windows are omnipresent in buildings and vehicles. Through these windows we can see a landscape and hear another. The re-interpretation of simultaneity stresses the overall experience, produced by fusing, ignoring or conflicting simultaneous experiences. In this way contemporary, local space is interpreted as raising complex experiences without a strict border between physical and virtual reality. This concept opens perspectives to exploit the artistic and musical potential of locations in gardens, parks, roofs, elevators, public and working spaces, more than possible in concert halls which are (acoustically and architecturally) often isolated from the surroundings.

The goal of this research project is the development of site-specific composition, by giving the concept simultaneity a new and local meaning on the one hand, and making artistic productions and designing experiments with interactions between musicians and the environment on the other.

I am working on this research project 'site-specific composition' (2016-2017) at the Royal Conservatory of Antwerp (Artesis Plantijn University College).