

Tjengkongkedukh

'We leven in de elektronische middeleeuwen'

<een interview met Jos Janssen / Marcoen Vermeulen >

Bij de componist/sonoloog Jos Janssen is het gebruik van statistische gegevens onlosmakelijk verbonden met het creatieve proces. Wanneer je zijn mysterieuze muziek beluistert ontgaat je de onorthodoxe ontstaansgeschiedenis. Hoe komt de muziek uit de cijfertje? Een gesprek in zijn studio die zowel ambachtelijk vervaardigde gamelan-instrumenten als een computer herbergt.

Wat is het verschil tussen een componist en een sonoloog?

Ik heb me nooit een componist gevoeld maar een sonoloog. Zoals er een verschil bestaat tussen een schilder en een fotograaf, zo is er een verschil tussen een componist en een sonoloog. Het is toch vreemd dat ik soms meer moeite moet steken in het maken van de klassieke partituur op papier, dit achteraf, dan in de compositie zelf. Stel je voor dat een fotograaf een foto steeds zo moet bewerken dat deze er uit komt te zien als een soort schilderij.

Hoe ga jij te werk als sonoloog?

Ik begin met een statistische machine, de computer. Het muzikale teken zet ik om in een metrische beschrijving, in getallen dus. Alles wat je om kunt zetten in getallen kun je met een computer verwerken. Wanneer je de hele wereld in getallen zou kunnen omzetten heb je een beschrijving van alles wat je überhaupt maar kunt meemaken of doen. Als je via de computer een taal vindt om dat alles te sturen kun je een beetje god spelen, de droom van de rationalist.

Je hebt componisten die altijd achter een piano moeten zitten, het moet voor hen speelbaar zijn, ze horen het niet in hun hoofd. Je hebt ook componisten die de muziek in hun hoofd horen. Dat zijn er maar enkele. Mozart bijvoorbeeld kon zijn muziek direkt opschrijven, als een gedicht. Dat vind ik wel een ideaalbeeld.

Ik kan wel een leuk melodietje gaan spelen maar ik zoek de confrontatie met de geest. Je kunt muziek zien als een stuk van noot naar noot, maar je kunt het ook zien als een spel met losse parameters, een spel met noten, klankkleuren, tijdsduren maar ook toevalligheden.

Ik houd er van om de dingen kort en krachtig neer te zetten. Ik hoor iets in mijn hoofd en zet dat om in een eerste korte compositie, een schets. Die beluister ik en zo verifieer ik als het ware mijn ingeving in de werkelijkheid en daar reageer ik weer op.

Zo'n ingeving hoeft maar één toon te zijn?

Of een klank; meestal ga ik van een klank uit.. Het begin kan puur toeval zijn, maar het toeval is ook te sturen, ik bepaal de richting.

Vanuit de klank werken, is dat ook typisch voor gamelanmuziek?

Javanen hebben een klank-ideaal, namelijk het instrument moet dichtbij en veraf hetzelfde klinken en dus moet de klankkleur zo puur mogelijk zijn. Daar zijn ze goed in geslaagd, want als je de geluidsspectra van hun instrumenten onderzoekt, vertoont de grafiek slechts op één plaats een echte piek, bijna zo zuiver als een stemvork. Dat moet ook wel want ze bouwen ensembles van instrumenten die qua klankkleuropbouw heel inharmonisch zijn. De harde instrumenten spelen unisono, de zachte instrumenten breiden het spectrum uit met dissonanten, een verkleuring.

Zijn er overeenkomsten tussen de gamelanmuziek en je eigen composities?

Javanen hebben geen streven naar een solist en dat heb ik in mijn muziek ook niet. Het moet gewoon eindeloos doorklinken, het begint en loopt door. In sommige van mijn composities ga ik uit van

gamelanmuziek. Het dwingende concept dat aan die muziek ten grondslag ligt. Het daagt mij uit om er juist iets nieuws mee te doen. Dat vind ik ook een gevecht. Javanen gebruiken vijf of zeven tonen en een klassieke structuur, de enige vrijheid is een soort variatie kunst. Maar om echt conceptueel iets heel anders te doen met die instrumenten daar hebben ze ontzettende moeite mee.

Er is in Nederland een gamelanorkest dat moderne muziek maakt. Zij willen helemaal niets met die klassieke gamelanmuziek te maken hebben. Voor een Javaan slaan die lui op hun instrumenten, werkelijk als beesten. Voor een Javaan worden zo allerlei verboden overtreden, alsof je met een vuist op een viool slaat.

In de Indonesische gamelanmuziek gaat het zo: Een komponist begint iets en een ander reageert daarop, dan proberen ze het nog eens en nog eens. Zo blijven ze het alsmat proberen. Er is geen partituur die nagespeeld wordt. Iemand speelt bijvoorbeeld: 'tsjengkongkedukh' en blijft dat tien minuten doorspelen. Onderwijl probeert men uit waar een tweede stem klikt met de eerste.

Ik heb in Java een aantal jaren gamelanles gehad. Als westerling was ik aanvankelijk geneigd te vragen: speel dat stuk eens een keer voor. Dan speelt de leraar het en dan vraag je: speel het nog eens. Maar dan speelt hij in mijn oren iets heel anders, een stuk dat een variatie is op het eerste. Voor hun is dat hetzelfde. Pas toen ik als leerling heel veel stappen verder was hoorde ik de toepassing in het grote geheel. Je speelt met het hele orkest naar een bepaalde toon toe, de grondbeweging onder de versieringen blijft hetzelfde. Ik was in het begin alleen maar op die versiering gericht.

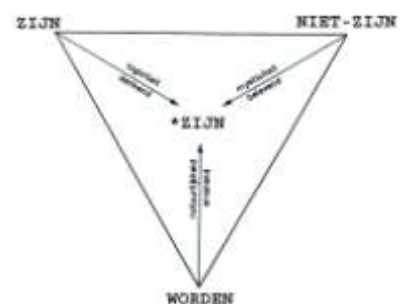
Wij denken aan een verhaal met een begin en een eind en zij denken cyclisch, oneindig?

Ja, zo is het, dat heb ik daar echt meegemaakt en het is iedere keer anders. Ik heb me verdiept in het werk van de Belgische wetenschapsfilosoof en orientalist Libbrecht. Hij belicht de overeenkomsten tussen de oosterse en westerse denkwijzen en laat ze elkaar zo versterken. Wat ik interessant aan hem vind is dat hij niet Zen-meester is geworden, of dat hij niet met die Indiase goeroes heeft gedweept en de westerse mystiek en filosofie niet heeft verworpen.

Zijn filosofie verklaarde hij met behulp van de muziek. Volgens hem zitten in de muziek alle elementen die mensen überhaupt kunnen bezighouden. Hij zet de driehoek 'zijn – nietzijn - worden' naast de driehoek 'partituur – beleving - luchttrilling'.

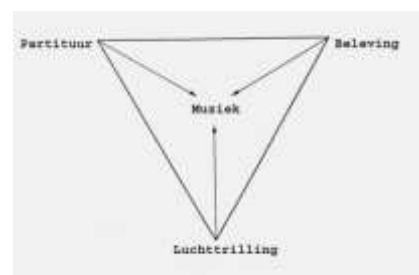
Muziek is in zijn 'wordingsaspect' een complex geheel van trillingen, een vorm van geluid. Maar het is duidelijk dat niet elke luchttrilling muziek is, muziek vereist een rationele structuur vastgelegd in een partituur. De partituur is het 'zijnsaspect' van de muziek. De emotionele werking van de muziek op de luisteraar en op de musicus is het 'niet-zijnsaspect'. De emotie is conceptueel leeg.

Deze drie dimensies zijn elk afzonderlijk noodzakelijk maar niet het wezen van muziek. toch weet ik dat muziek een eenheid is. Daarom is ze een mysterieus *zijn dat ik alleen kan benaderen vanuit de drie dimensies, zonder dat ik ooit tot in het geheim ervan kan doordringen.



***Zijn?**

Er zijn ontzettend veel definities van 'zijn'. Dit *zijn is zoals Heidegger het interpreteert. Het is het zijn dat het 'worden', het 'zijn' en het 'niet-zijn' inhoudt. Het normale zijn dat wij kennen dat is eigenlijk het rationele zijn, dat is 'ik ben' tegenover iets anders; 'ik' tegenover de natuur. Wij in het westen zijn niet één met de natuur,



wij staan er tegenover. Ieder heeft zijn eigen idee over hoe de wereld in elkaar zit maar niemand kan het verklaren. Er blijft een mysterie. Zij leggen meer de nadruk op het 'worden'. Wij kijken naar de natuur vanuit een vast standpunt maar in het Oosten zegt men: je zit in een wordingswereld dus jij gaat ook mee met die stroom, met de werkelijkheid. Dat besef kan concepties veranderen.

In het Oosten stelt men zich open en wacht af wat er komt in het Westen gaat men met een bepaalde intentie op zijn omgeving af, met een vraag, en dan vindt men alleen waarnaar men op zoek was?

Dat openstellen is een enorm gevecht met jezelf. Wanneer je in Indonesië met iemand praat dan ga je een heel eind met zo iemand mee tot je op een gegeven ogenblik merkt: verrek ik snap helemaal niks van hem, maar dan ook werkelijk niets. Niet zoals in een normaal gesprek zoals wij dat hebben, dan onderbreek je even met een vraag en praat je daarna gewoon weer verder. In Indonesië kan het gebeuren dat je een uur met iemand praat en hij ineens iets zegt waardoor je totaal in de war raakt. Alles wat hij je in dat uur zei en dat je meende te begrijpen begrijp je helemaal niet meer. Je denken wordt volledig op zijn kop gezet. Dat is het cultuurverschil.

Muziek is ook een taal.

De taal speelt ook een rol. Je kunt in bepaalde talen dingen beter uitdrukken dan in andere talen. Je kunt natuurlijk de letterlijke vertaling proberen te maken maar dan heb je de inhoud nog niet vertaald. Oorspronkelijk kende men in China niet eens het begrip 'god'. Dan heb je een probleem. Ook het gebruik van metaforen is er heel uitgebreid. Wij gaan dat soort geschriften daardoor als poëzie lezen. Voor Chinezen is het geen poëzie maar gewoon hun manier van schrijven en denken.

Daar gaat het uiteindelijk om: sommige dingen begrijp je niet direkt maar ze resoneren. Op zo'n manier hanteer je het begrip taal in de meest brede betekenis van het woord. Muziek is ook een taal, communicatie, ja, maar achter de muzikale mededeling zit een onhoorbare, formele taal, de taal die ik gebruik om mijn muziek vorm te geven. Doordat ik met een computer werk heb ik behoefte aan zo'n taal.

Rudolf Carnap, de logicus, maakte onderscheid tussen 'Intensie' (niet te verwarren met intentie) en 'Extensie'. Vrij vertaald: Inhoud en Vorm dan wel functieregel en de grafiek van die functieregel. De kunst zou je intensioneel kunnen noemen en de technologie extensioneel. Ik ga uit van een muzikaal 'teken', een klankconcept, en zet dat om in de formele taal die mij in staat stelt om van de extensie ook weer terug te gaan naar de intensie. Dat laatste is essentieel binnen het creatieve proces.

De bespeling van de Javaanse trommel, de Kendhang is een mooi voorbeeld van wat zo'n formele taal zou kunnen inhouden. Die bespeling gaat volgens trommelzinnen die weergegeven worden in een eigen alfabet: ket, kret, tong, tung, zoei, thuut, delang, dedelang, bem, dah. Met dit alfabet worden woorden en zinsverbanden gevormd maar deze geluidsreeksen hebben geen zelfstandig leven, ze hebben hun leven alleen te danken aan wat ze betekenen. De Khendangspeler speelt de zinnen en geeft zo bepaalde informatie aan zijn medespelers of aan de dansers, waar deze weer op reageren.

Wat betekenen vosim en midim?

Die begrippen zijn in de jaren zeventig door mijn leraar, de Zwitserse componist Kaegi gemunt. Kaegi was klassiek geschoold, een leerling van Hindemith, maar hij wilde grotere vrijheid. Hij wilde dat iedere parameter bestuurbaar was, dus dat toonhoogte, tijdsduur maar vooral de klankkleur bestuurbaar waren. Dit is een werkwijze die je ook ziet bij componisten als Berio, Stockhausen, Boulez, Koenig, allemaal mensen geboren tussen 1926 en 1930.

Het ideaal van Kaegi was dat hij het muziekprogramma in zijn computer kon toespreken vanuit zijn tuinstoel in Zuid-Frankrijk. Hij probeerde een spraaksynthesizer te maken. Hij was er van overtuigd dat wanneer je de menselijke stem na kon bootsen, 'voice simulation' of VOSIM, je alle muzikale klanken na kunt bootsen. De menselijke stem is namelijk zeer complex. Wij kunnen in korte tijd ons stemgeluid zo enorm vaak veranderen, geen enkel instrument kan dat evenaren. Dat kun je je misschien niet

voorstellen maar wanneer je een seconde spraak opneemt kan dat al een behoorlijke zin zijn. Dat is al een tiental instrumenten dat dan klinkt.

Ieder aspect van de stem kun je analyseren, de attack, de body enzovoort. Als je van een klankklasse alle mogelijkheden wilt horen heb je misschien wel honderd jaar nodig. In mijn VOSIM matrix bijvoorbeeld zijn dat al 10 tot de macht 32 mogelijkheden. Dat is niet handelbaar dus je hebt een gereedschap nodig om te sturen. Kaegi hanteerde een 'minimum description of music', kortweg MIDIM, een taal om met de toen ontwikkelde computer een klankkleur in een bepaalde richting te sturen. Dat ging vroeger nog met vraag en antwoord, niet met die mooie grafieken van tegenwoordig.

De eerste vraag in die midim-taal was: wil je de klankkleur hebben waarbij het spectrum verandert met de toonhoogte of juist gelijk blijft? Dan heb je in deze vector alle mogelijkheden al gehalveerd en zo ga je steeds filteren in de richting van de gewenste klank. Het vraag en antwoordspel dwingt me tot nadenken, ik wordt me bewust van elke stap. Wanneer iets stapsgewijs gaat kun je het in een functie omzetten.

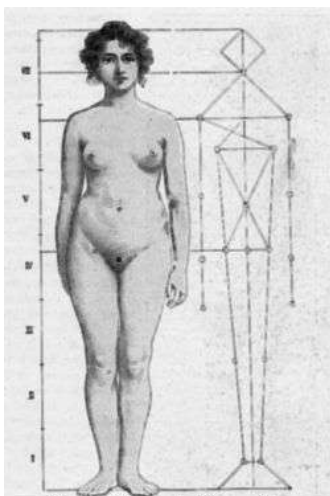
Ik wordt nu, nu alles gedigitaliseerd is als componist weer teruggeworpen op mijn eigen kunstenaarschap doordat ik niet langer te maken heb met de onmogelijkheden van het instrument of de beperkingen van een analoge synthesiser. Berio liet bijvoorbeeld zijn analoge studio, een kamer vol generatoren, 's nachts aanstaan wanneer hij er een bepaalde klank op had ontdekt. Hij was bang dat hij de volgende dag die klank niet opnieuw zou kunnen oproepen. Door afkoeling werden de generatoren ontregeld. Het was allemaal de begintijd, de tape van de tape-recorder was niet van kunststof maar een brede en flinterdunne metalen band die ernstig kon verwonden wanneer hij brak.

Je schreef ergens: 'We leven in de elektronische Middeleeuwen.'

Daarmee bedoelde ik niet dat onze electronica nu nog steeds zo primitief zijn maar dat we door al die moderne communicatiemiddelen juist in de illusie verkeren dat we een enorme sprong in onze beschaving gemaakt hebben, terwijl we in feite aan geestelijke armoede lijden en het dier in de mens nog steeds het laatste woord heeft. We weten niet op welke wijze we onbewust belast worden door de overvloed aan informatie, aan impulsen, die we dagelijks ondergaan.

Wie was Fritsch?

Ik kreeg een opdracht tot het maken van een canon voor vier bandrecorders. Toen dacht ik: laat ik eens in de oude Winkler Prins van mijn moeder kijken. Ik ken het muzikale begrip maar hoe wordt het nog meer gedefinieerd. En daar stond de 'Kanon van Fritsch'. Hij was een bioloog en zag een vierdelige canonisatie in de verhoudingen van het menselijke lichaam.



Obr. 16. Schema obr. 15. srovnáno s Fritschovým kanonem.

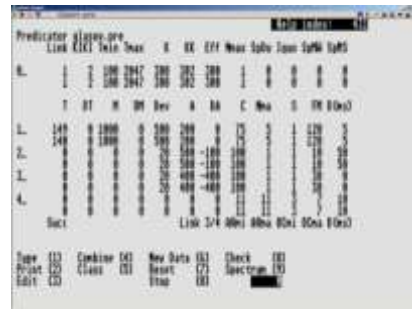
Dit was een opdracht voor vier luidsprekers, vier hoekpunten met vier bandrecorders waar een tape-loop langs loopt. Toevalligerwijs hanteert Fritsch dus ook een vierdeling. Toen hoefde ik niet verder te zoeken.

In zoverre ik de Oosterse denkwijze kan denken heb ik dat in deze compositie geprobeerd. Je hebt een 'loop' van anderhalve minuut, vier delen, er is een stukje trommelpatroon (ritme) en een stuk melodie. Om de zoveel seconden zet ik een bandrecorder aan.

Wanneer alle vier de bandrecorders compleet zijn dan is ook het hele muziekstuk compleet. Met vier luidsprekers gaat het geluid voortdurend rond. Wat ik probeerde te bereiken is een gevoel wat je soms bij gamelan-muziek en bij alle goede muziek krijgt: dat je buiten jezelf raakt. Dat komt niet door dat ene nootje wat ze spelen maar... er hangt iets in de lucht iets wat je euforisch maakt. Dat is het 'asterterisk zijn'. (*zijn)

Waarom noem je dat staatje met getallen dat er in mijn ogen uitziet als het bonnetje uit een op ho! geslagen kassa een 'vector'?

Wanneer je twee functies combineert in een matrix met bijvoorbeeld horizontaal de manieren om een geluid te beschrijven en verticaal verschillende geluidstypen dan kun je dat een vector noemen. Het betekent letterlijk 'richtingdrager' de getallen geven richting aan de omschrijving van het geluid. Die eerste matrix is de beschrijving van een klankklasse.



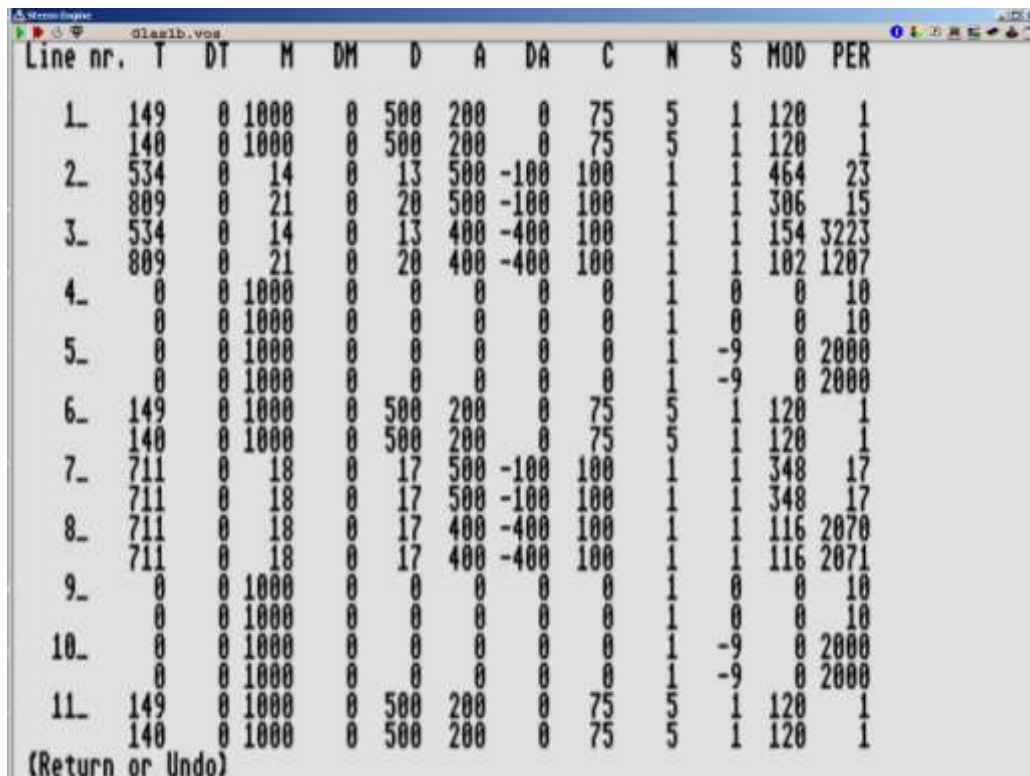
Heb je met deze werkwijze, met die matrix iets ouds uit de kast gehaald, het ziet er namelijk nogal gedateerd uit?

Je kunt zelfs zeggen dat ik het nieuw leven aan het inblazen ben, reanimatie toepas; niet uit nostalgie maar omdat het de volmaakte manier is om elk denkbaar geluid te produceren. Dit is allemaal op een Atari van twintig jaar geleden gemaakt. Je hebt van die Atari-freaks die de Atari computer hebben geëmuleerd op een modeme p.c. Zo gebruik ik het MIDIM/VOSIM systeem.

Hoe komt uiteindelijk de klank uit je cijfertjes?

Je hebt de klankvector en de partituur. Bovenaan de partituur wordt bijvoorbeeld beschreven: het octaaf is verdeeld in 1200 stukken en de metronoomwaarde is 60. Vervolgens verbind je de partituur en de klank met elkaar en berekent een programma dat. Wat daar dan uitkomt zijn weer getallen. VOSIM-lijnen, een statistische partituur. Vroeger was daarmee dan een generator verbonden en kon je gewoon op play drukken. Nu moet het eerst omgezet worden naar 'wave-files' die je op een p.c. kunt afspelen.

Statistische VOSIM partituur



Line nr.	T	DT	M	DM	D	A	DA	C	N	S	MOD	PER
1.	149	0	1000	0	500	200	0	75	5	1	120	1
	140	0	1000	0	500	200	0	75	5	1	120	1
2.	534	0	14	0	13	500	-100	100	1	1	464	23
	809	0	21	0	20	500	-100	100	1	1	306	15
3.	534	0	14	0	13	400	-400	100	1	1	154	3223
	809	0	21	0	20	400	-400	100	1	1	102	1207
4.	0	0	1000	0	0	0	0	0	1	0	0	10
	0	0	1000	0	0	0	0	0	1	0	0	10
5.	0	0	1000	0	0	0	0	0	1	-9	0	2000
	0	0	1000	0	0	0	0	0	1	-9	0	2000
6.	149	0	1000	0	500	200	0	75	5	1	120	1
	140	0	1000	0	500	200	0	75	5	1	120	1
7.	711	0	18	0	17	500	-100	100	1	1	348	17
	711	0	18	0	17	500	-100	100	1	1	348	17
8.	711	0	18	0	17	400	-400	100	1	1	116	2070
	711	0	18	0	17	400	-400	100	1	1	116	2071
9.	0	0	1000	0	0	0	0	0	1	0	0	10
	0	0	1000	0	0	0	0	0	1	0	0	10
10.	0	0	1000	0	0	0	0	0	1	-9	0	2000
	0	0	1000	0	0	0	0	0	1	-9	0	2000
11.	149	0	1000	0	500	200	0	75	5	1	120	1
	140	0	1000	0	500	200	0	75	5	1	120	1

Als componist geef je veel uit handen wanneer er geen begin of eind is. Waar ik altijd in geïnteresseerd ben geweest is het moment waarop verschillende patronen samenkomen. Wij horen niet losse noten, wij horen patronen, zo werken de menselijke hersenen. Muziek moet logisch zijn, alles wat logisch is wordt door de mens geaccepteerd.

Ik wil dat de mensen zelf de compositie maken. Ik neem je met de hand mee maar ik zeg niet wat er allemaal op onze wandeling te zien is. Ik wil de aandacht verdelen over meerdere elementen. Je kunt die canon vaker beluisteren en er elke keer een andere lijn in volgen, zeif een eigen compositie horen. Net als bij gamelanbespeeling komen patronen telkens terug maar iedere keer een beetje veranderd, lijkt het.

'Vexations' van Satie, 840 keer hetzelfde stukje pianomuziek van anderhalve minuut, dat zie je ook niet als een grap?

Nee hoor. En je vind die poging om het oosterse en westerse denken samen te brengen ook in veel composities van John Cage. Hij maakte moderne muziek maar met de instelling van een Taoïst met gebruik van de I Tsjing. Hij gaf de rust en het toeval een belangrijke plaats in de muziek.

In Gamelanmuziek bestaat die rust bijna niet. Soms hebben ze even een pauze maar dan gaat de zangeres eigenlijk weer door. Bij Javanen moet er altijd klanck zijn. Dat heeft met hun mystieke beleving te maken: je mag de wereld niet stoppen. Als je de wereld zou stoppen wordt je geconfronteerd met de stilte, en uit stilte komt angst voort.