

Projectrapport 'Cargo'



Salon littéro-musicale: Een experiment

Documentering en analyse van het individuele en gezamenlijke proces in functie van inhoudelijke en interpretatieve afstemming van tekst en muziek door middel van performatieve en kwalitatieve onderzoeksmethoden.

Inhoudstafel

A.	Inleiding – aanleiding: Het experiment ‘Cargo’	6
A.1.	Doctoraatsonderzoek ‘Connecting the Dots’	6
A.2.	Cargo: opzet en start van het project.....	7
A.3.	Uitvoerders - artiesten.	8
B.	Methodiek	9
B.1.	Project design: Schematisch overzicht van het artistieke en onderzoeksproces	9
B.2.	Onderzoeksmethodologie en verantwoording.....	10
B.2.1.	Performatieve onderzoeksmethoden	11
B.2.1.1.	Beschrijving: Het moment in de voorstelling: Verloop van het verhaal (enkel voor Stadium 2)	12
B.2.1.2.	Beschrijving: Keuze en vormverloop (enkel voor Stadium 2)	12
B.2.1.3.	Videoregistraties	12
B.2.1.4.	Bespreking van de interpretatie en de communicatie	12
B.2.1.5.	Interpretatie analyse op de partituur	13
B.2.1.6.	Wordclouds	13
B.2.1.7.	Vergelijkende interpretatieve analyse. Verschillen en gelijkenissen in interpretatie	13
B.2.2.	Kwalitatieve onderzoeksmethode	13
B.2.2.1.	Methodiek: Discoursanalyse op basis van semi-gestructureerde interviews	14
B.2.2.2.	Onderzoeksperspectieven.....	14
C.	Het resultaat: Salonvoorstelling ‘Cargo’	16
DEEL 1:	Performatief onderzoek: Overzicht van de opeenvolgende fases in het muzikale proces	17
1.0.	Nota vooraf m.b.t. het startpunt	17
1.0.1.	Het verhaal	17
1.0.2.	Het muzikale repertoire: keuze en voorbereiding	17
1.0.3.	De setting: een publiek ‘salon littéro-musicale’	18
1.1.	Volkslied / P. Casals: ‘El Cant dels Ocells’	20
1.1.1.	Stadium 1: Repetitie	20
1.1.1.1.	Bespreking van interpretatie en communicatie	20
1.1.1.2.	Videoregistratie	21
1.1.1.3.	Interpretatie analyse op partituur	22
1.1.2.	Stadium 2: Uitvoering.....	25

1.1.2.1. Het moment in de voorstelling: verloop van het verhaal	25
1.1.2.2. 'El Cant dels Ocells': keuze en vormverloop	25
1.1.2.3. Bespreking van interpretatie en communicatie	25
1.1.2.4. Videoregistratie	26
1.1.2.5. Interpretatie analyse op partituur	27
1.1.3. Vergelijking.....	30
1.1.2.1. Videosequens beide versies	30
1.1.2.2. Vergelijkende interpretatieve analyse: Verschillen en gelijkenissen in interpretatie ..	30
1.1.2.3. Wordcloud: interpretatieve intenties.....	31
1.2. H. Eccles : 'Largo' uit Sonate in G	32
1.2.1. Stadium 1: Repetitie	32
1.2.1.1. Bespreking van interpretatie en communicatie	32
1.2.1.2. Videoregistratie	33
1.2.1.3. Interpretatie analyse op partituur	34
1.2.2. Stadium 2: Uitvoering.....	36
1.2.2.1. Het moment in de voorstelling: verloop van het verhaal	36
1.2.2.2. Largo uit Sonate in g van H. Eccles: keuze en vormverloop.....	37
1.2.2.3. Bespreking van interpretatie en communicatie	37
1.2.2.4. Videoregistratie	39
1.2.2.5. Interpretatie analyse op partituur	40
1.2.3. Vergelijking.....	43
1.2.3.1. Videosequens beide versies	43
1.2.3.2. Vergelijkende interpretatieve analyse. Verschillen en gelijkenissen in interpretatie ..	43
1.2.3.3. Wordcloud: interpretatieve intenties.....	44
1.3. La Vie en Rose	45
1.3.1. Stadium 1: Repetitie	45
1.3.2. Stadium 2: Uitvoering.....	45
1.3.2.1. Het moment in de voorstelling: verloop van het verhaal	45
1.3.2.2. La Vie en Rose: keuze en vormverloop.....	46
1.3.2.3. Bespreking van interpretatie en communicatie	46
1.3.2.4. Videoregistratie	48
1.3.2.5. Interpretatie analyse op partituur	49
1.3.3. Vergelijking.....	52

1.3.3.1.	Wordcloud: interpretatieve intenties.....	52
1.4.	Van Parys: Haiku.....	53
1.4.1.	Stadium 1: Repetitie.....	53
1.4.1.1.	Bespreking van interpretatie en communicatie.....	53
1.4.1.2.	Videoregistratie.....	54
1.4.1.3.	Interpretatie analyse op partituur.....	55
1.4.2.	Stadium 2: Uitvoering.....	56
1.4.2.1.	Het moment in de voorstelling: verloop van het verhaal.....	56
1.4.2.2.	Haiku van Annelies Van Parys: keuze en vormverloop.....	56
1.4.2.3.	Bespreking van interpretatie en communicatie.....	57
1.4.2.4.	Videoregistratie.....	58
1.4.2.5.	Interpretatie analyse op partituur.....	59
1.4.3.	Vergelijking.....	60
1.4.3.1.	Videsequens beide versies.....	60
1.4.3.2.	Vergelijkende interpretatieve analyse. Verschillen en gelijkenissen in interpretatie ..	60
1.4.3.3.	Wordcloud: interpretatieve intenties.....	61
	Figuur 15: Wordcloud Van Parys.....	61
	DEEL 2: Kwalitatief onderzoek: Discoursanalyse van interviews.....	62
2.1.	Inleiding: Methodiek.....	62
2.2.	Data-analyse: Samenvatting van de interviews.....	63
2.2.1.	De individuen in het artistieke proces: aanvang en impact van de samenwerking op de eigen praktijk.....	63
2.2.2.	Kenmerken van het gevolgde artistieke proces.....	65
2.2.3.	De rol van creativiteit en van onzekerheid.....	67
2.2.4.	Het belang van communicatie en samenwerking.....	68
2.2.5.	Het eindresultaat: de salonvoorstelling 'Cargo'.....	70
	DEEL 3: Deelconclusies 'Cargo'.....	74
3.1.	Deelconclusies met betrekking tot fasen in een creatief-performatief model voor muzikale-artistieke praxis.....	74
3.1.1.	Het vertrekmodel: Nirav Christophe's dynamische creatieve fasenmodel.....	74
3.1.2.	Overeenkomsten en verschillen met het gevoerde artistieke proces van 'Cargo'.....	76
3.1.2.a.	Herkenbare fasen.....	76
3.1.2.b.	Twee onderscheiden stadia met een ruimere, meer omvattende performance-fase.....	79

3.1.2.c. Rode draden in te uitvoering van het project en integratie daarvan op het specifieke fasemodel van 'Cargo'	81
3.2. Deelconclusies met betrekking tot persoonlijke, sociale en communicatieve aspecten: aanzet en uitnodiging tot verder onderzoek.....	83
BIJLAGEN	85
1. Interviews	85
1.1. Interview Stijn Saveniers	85
1.2. Auto-interview Lies Colman.....	104
2. Bibliografie	109
Online bron:	110
3. Data-analyse: schematisch overzicht van de axiale codes per categorie per interview	111
4. Overzicht tabellen	114
5. Overzicht figuren	114
6. Overzicht videomateriaal	114

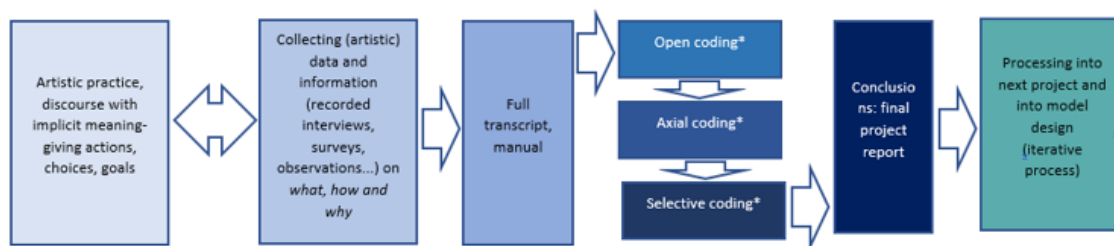
A. Inleiding – aanleiding: Het experiment ‘Cargo’.

A.1. Doctoraatsonderzoek ‘Connecting the Dots’.

Het voorliggende projectrapport ‘Cargo’ kadert binnen het doctoraatsonderzoek ‘Connecting the Dots’ dat van start ging in september 2021. Dit doctoraatsonderzoek wordt gesitueerd en vormgegeven binnen een aantal projecten die dienstdoen als experimenten waarin praktijkgericht artistiek onderzoek plaatsvindt. Daarbij worden, in eerste instantie in ‘niet-traditionele settings’¹ maar in een verder stadium ook in meer ‘traditionele’, klassieke settings, kunstenaars geconfronteerd met uiteenlopende situaties en kaders, methodes en processen, die enerzijds een aanpassing van het eigen, ‘traditionele’ proces vergen, maar anderzijds ook aanleiding geven tot het ontwikkelen van een nieuw discours met bepaalde (impliciete) betekenissen, gevormd door artistieke acties. Het onderzoek dat binnen deze projecten gevoerd wordt, heeft als doel een antwoord te formuleren op de onderzoeksvraag: *“Welk(e) model(len) voor muzikale praxis die traditionele performatieve praktijk en metier verzoenen met hedendaagse vereisten kunnen worden ontworpen door processen van ‘participative sensemaking’ in niet-traditionele artistieke creaties te onderzoeken?”*²

De bevindingen van elk individueel project worden verwerkt in een projectrapport en worden deel van het referentiekader in elk volgend project. Doorheen de projecten wordt zodoende cumulatief gewerkt aan datacollectie, waarop per project een analysemethode wordt toegepast³ en waarvan deelconclusies worden geformuleerd. Deze deelconclusies vormen op termijn de basis om via *grounded theory* bij te dragen aan het ontwerp van een creatief-performatief proces-beschrijvingsmodel voor muzikale praxis, een instrument dat de vereniging van traditionele en hedendaagse performancepraktijken tot een organisch geheel van praktijken vergemakkelijkt, en dat zingevingsprocessen in zowel niet-traditioneel als traditioneel gedefinieerde samenwerkingsverbanden inzichtelijk maakt en verbetert.

Het verloop van dit individuele project volgde derhalve het onderzoeksdesign uit de doctoraatsaanvraag:



Figuur 1: Schematisch overzicht datacollectie, -verwerking en -analyse in ‘Connecting the Dots’

¹ Onder ‘traditioneel’ worden formalistische muzikale uitvoeringspraktijken bedoeld, in de zin dat deze in de loop van de 19e-20e eeuw tot norm zijn verheven (zie bijv. Gooley, 2014).

² ARIA PhD Fellowship application Lies Colman: “Connecting the dots: Designing a unifying model for traditional and contemporary music performance praxis”, maart 2021.

³ Discourse en/of narratiefanalyse.

Hierbij beslaat de eerste fase, 'Artistic practice, discourse with implicit meaning-giving actions, choices, goals' Deel 1 van dit rapport (zie ook B.1. Project Design: Schematisch overzicht van het artistieke en onderzoeksproces) en wordt in Deel 2 toegespitst op kwalitatief onderzoek naar de verzamelde data en informatie uit interviews met de deelnemende kunstenaars. Deel 3 formuleert tenslotte een conclusie ter afronding van het project: enerzijds met betrekking tot het gevolgde proces, en anderzijds op de mogelijke en/of noodzakelijke persoonlijke, sociale en communicatieve aspecten die deze fases bepalen en sturen. De deelconclusies met betrekking tot het gevolgde proces worden tenslotte verwerkt in een systematische weergave van het gevolgde creatief-performatieve proces, teneinde op termijn bij te dragen aan de distillering van een mogelijk algemeen toepasbaar model. De deelconclusies van het tweede vormen een aanzet en uitnodiging naar verder onderzoek, zowel op basis van literatuur als binnen de volgende onderzoeksprojecten.

A.2. Cargo: opzet en start van het project.

In het doctoraatsonderzoek 'Connecting the Dots' wordt gefocust op het artistieke proces dat (uitvoerende) musici doorlopen in niet-traditionele, collaboratieve contexten. Als standaard uitgangspunt wordt daarbij uitgegaan van een langer traject waarin verschillende fasen worden doorlopen die elk een bepaalde periode in beslag nemen en die organisch overlopen in de volgende. Gedurende dit traject heeft zowel het artistieke idee of concept als de uitvoerder(s) de mogelijkheid om te groeien, zowel onder eigen aansturing als door externe factoren en actoren.

Belangrijke focuspunten zijn daarbij het communicatieve, het intuïtieve, het onzekere en het reflectieve, aan de hand waarvan de verschillende fasen kunnen geïdentificeerd worden, alsook de voorwaarden en concrete artistieke, sociale... inhoud. Wanneer het een langer traject betreft, kan hierover op verschillende momenten gereflecteerd worden en kunnen bepaalde kantelmomenten ('tipping points') geïdentificeerd worden die tot een bepaalde artistieke beslissing hebben geleid. Dit proces kan onder meer worden gevolgd door het bijhouden van logboeken, het geregeld maken van video- en/of audioregistraties, en het terugblikken via interviews.

Bij een brainstormsessie met een aantal collega's over een mogelijk volgend project met woord en muziek kwam de vraag naar boven wat de impact zou zijn op het proces en het resultaat als het tijdslement werd gemanipuleerd. Met andere woorden: wat zou er gebeuren met het artistieke proces wanneer er slechts drie definieerbare stadia zouden zijn, namelijk een uitvoeringsfase (3), waaraan geen gezamenlijke artistieke activiteiten of communicatie zou voorafgaan maar enkel individuele voorbereiding (2), voortvloeiend uit één enkel moment waarop een aantal uitgangspunten zouden worden afgesproken (1)⁴? Hoe zouden communicatie, intuïtie, onzekerheid en instant reflectie in deze uitvoeringsfase plaatsvinden, en hoe zouden deze gedocumenteerd en onderzocht kunnen worden? Wat zou het effect zijn op het resultaat, en waarin zou dit verschillen van een langdurig en gezamenlijk gevolgd proces?

Op basis van deze vragen werd een experiment ontworpen, uitvoerbaar door drie artiesten: twee artistieke elementen, muziek en woord, zouden op een publieke salon-avond aan elkaar worden gekoppeld, zonder

⁴ Zie ook 3.2.1.

voorafgaandelijk overleg wat de inhoud van de tekst zou zijn, noch welk muzikaal repertoire er concreet zou worden gespeeld. Met andere woorden: hoewel de format niet bepaald nieuw was - integendeel - was de inhoudelijke vormgeving dat wel: niet alleen het eindresultaat was onbekend, maar zelfs het beginpunt. Ook het publiek kreeg geen extra informatie: zij werden uitgenodigd voor een 'Salon littéro-musicale' dat ongeveer 45 minuten zou duren, echter zonder enige inhoudelijke duiding mee te krijgen.

Natuurlijk werd ook gekeken of dit experiment nog steeds binnen de scope zou vallen van de geplande onderzoeksactiviteiten van het doctoraatsonderzoek. Daaruit werd besloten dat aan de noodzakelijke voorwaarden werd voldaan: de context was collaboratief en interdisciplinair, het instantane zorgde voor een absoluut niet-traditionele format waarbij de artiesten buiten hun comfortzone zouden moeten komen, de artiesten zouden door middel van intuïtie en impliciete communicatie gezamenlijk tot een begrijpelijk en zinnig resultaat moeten komen, en de gepaste onderzoeksmethoden (zie 'B: Methodiek') zouden ervoor zorgen dat de documentering en reflectie op een gepaste en onderbouwde manier zouden kunnen plaatsvinden – als deelantwoord op vraag 2. In het besluit, onder punt 3.1.2., zullen de drie vragen verder worden beantwoord, om tenslotte te worden opgenomen in de deelconclusie (3.2.) en de aanzet voor verder onderzoek (3.3.).

A.3. Uitvoerders - artiesten.

Lies Colman, piano
www.liescolman.com

Stijn Saveniers, cello
www.stijnsaveniers.com

Gaea Schoeters, auteur en spoken word
www.gaeaschoeters.be

Met dank aan

Trui Hanouille, videocaptatie
www.truihanouille.be

Zaal Madonna
www.madonna.gent

B. Methodiek

B.1. Project design: Schematisch overzicht van het artistieke en onderzoeksproces

Het project 'Cargo' is een onderzoekproject gefundeerd in artistieke praktijk. Het project design en bij uitbreiding de focus van dit rapport liggen derhalve op zowel de artistieke praxis als op de reflectie op en interpretatie van die praxis (Borgdorff, 2006), zowel op het moment zelf als via terugblik.

Het muzikale en literaire repertoire is het uitgangspunt van de voorstelling, maar het bijzondere in het concept is dat de deelnemers niet van elkaar weten wat de inhoud hiervan is. Het project is dan ook een éénmalig experiment, geïnspireerd door een aantal vragen die rezen bij het eerste project binnen dit doctoraatsonderzoek:

- Wat gebeurt er op gebied van communicatie, van onderhandelingen, wanneer we puur intuïtief te werk gaan?
- Wat gebeurt er als we de gehele voorbereidingsfase wegnemen en onszelf meteen in het diepe gooien voor een publiek?
- Op welke manier beïnvloedt dit de relaties, en welke impact heeft de aanwezigheid van dit publiek rechtstreeks op ons functioneren?

Op basis van deze vragen ontstond tijdens een gesprek met wat later de drie deelnemers zouden worden, het idee om op het podium te stappen zonder voorbereiding, enkel gewapend met reeds bekend repertoire: literair en muzikaal, voor piano, cello en duo - en ook improvisaties zouden mogelijk zijn. De bedoeling achter dit idee was om à l'improviste een voorstelling te creëren die samenhang zou vertonen maar ook artistiek kwalitatief zou voldoen. Er moest dus een publiek bij aanwezig zijn. Als laagdrempelige vorm werd gekozen voor een 'Salon littéro-musical', in een gemoedelijke maar professionele setting (salon Madonna te Gent) en voor een publiek van een 50-tal personen die bekend waren met zowel het idee als minstens één van de deelnemers. De bovengenoemde vragen zouden later worden onderzocht via documentatie van het concert en via interviews.

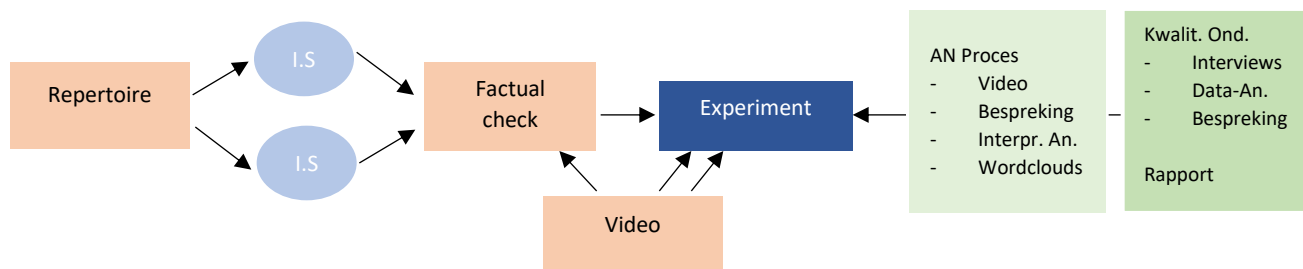
Het literaire repertoire werd 'Cargo', en dus ook de titel van de voorstelling. 'Cargo' was het 'confituurboek' voor 2022, geschreven door Gaea Schoeters. Op het moment van de voorstelling was het boek wel al gedrukt, maar was het nog niet verspreid. De inhoud was met andere woorden nog voor iedereen een verrassing behalve voor de schrijfster zelf. Het muzikale repertoire werd samengesteld uit een brede waaier van stukken die door de muzikanten al eerder was vertolkt, samen of in andere formaties.

Er werd afgesproken dat er geen repetities zouden zijn, enkel een 'factual check' een uur voor de voorstelling, om te kijken of de uitgaven van de muziek wel degelijk overeenkwamen. Interpretatief mocht er echter niets worden afgesproken.

Op het moment van de voorstelling startte de piano. Dit was het startsein voor een opeenvolging van input en reactie, aanvoelen en initiëren, volgen en leiden, tot uiteindelijk het hele boek was voorgedragen in

afwisseling met en/of ondersteund door muzikale input. De voorstelling werd gecapteerd via video, zie 'C: Het resultaat: Salonvoorstelling 'Cargo'.

Schematisch voorgesteld volgde het proces het volgende parcours:



Figuur 2: Project design 'Cargo'

Legende:

- Repertoire: keuze van repertoire op individuele basis
- I.S.: individuele studie van het repertoire
- Factual check: 'repetitie' waarin cello en piano een deel van het geselecteerde repertoire doorspeelden
- Experiment: de voorstelling
- Video: registratie van de factual check en van de voorstelling (2 perspectieven)
- AN Proces: analyse van het proces, aan de hand van
 - De videoregistraties
 - Bespreking van de uitvoering aan de hand van de beelden (derde persoon)
 - Interpretatie-analyse op de partituur
 - Wordclouds met associaties en beschrijvingen
- Kwalit. Ond.: kwalitatief onderzoek:
 - Interviews met de muzikanten
 - Data analyse (open, axial en selective coding)
 - Bespreking van interviews en model
- Rapport

B.2. Onderzoeksmethodologie en verantwoording

Dit rapport maakt deel uit van een reeks gelijkaardige rapporten die elk afzonderlijk worden samengesteld naar aanleiding van een specifiek artistiek project en die gezamenlijk het geheel aan data en analyses vormen van het doctoraatsonderzoek 'Connecting the Dots'. Het einddoel is om door middel van inductie vanuit de deelconclusies van alle rapporten een theorie te ontwerpen in de vorm van een breed toepasbaar

creatief-performatief model, als antwoord op de overkoepelende onderzoeksvraag van het overkoepelende doctoraatsproject 'Connecting the Dots'. Dit vereist een betrouwbare en niet puur subjectieve set data, artistiek en kwalitatief.

Om het proces te documenteren en deelbaar te maken enerzijds en de betrouwbaarheid te vergroten anderzijds werd daarom geopteerd voor een combinatie van onderzoeksmethoden ('methodologisch pluralisme', Borgdorff, 2012; zie ook Hubner & Vanmaele, 2020; Jensen, 2018) die enerzijds het artistiek-performatieve en anderzijds het persoonlijke en sociale aspect belichten. Het gebruik van 'performatieve onderzoeksmethoden', waarbij de artistieke activiteit als *practice-led research* centraal staat, is daarbij vooral gericht op het documenteren, analyseren en intersubjectief deelbaar te maken van de emergente gebeurtenissen, acties en resultaten die voortvloeien uit het artistiek-onderzoeksmatige proces (Gray, 1996; Haseman, 2006; Goddard, 2007). In aanvulling daarvan wordt getracht om via kwalitatieve onderzoeksmethoden de achterliggende persoonlijke, sociale, communicatieve en (impliciete dan wel expliciete) processen aan het licht te brengen, enerzijds ter ondersteuning van het performatieve, en anderzijds om het discours en disseminatie (via het vooropgestelde model) mogelijk te maken (Skains, 2018).

B.2.1. Performatieve onderzoeksmethoden

In dit deel wordt het performatieve aspect besproken: het gevolgde (muzikale) parcours binnen de verschillende stadia in het proces, dat hieronder wordt getoond en geanalyseerd aan de hand van verschillende gegevens / bronnen:

- a. Kader: het moment in de voorstelling (enkel voor Stadium 2: Uitvoering)
- b. Duiding van de repertoirekeuze en aangepast vormverloop
- c. Videoregistraties: repetitiemoment, uitvoering en synthesevideo
- d. Bespreking van de interpretatie en de communicatie
- e. Interpretatie analyse op de partituur
- f. Wordclouds als moodboards voor de interpretatieve intenties

De genoemde bronnen en de daaraan gekoppelde analyses geven enerzijds de artistieke intenties en keuzes weer gekoppeld aan de unieke voorstellingscontext, en anderzijds de bereikte resultaten. Deze vorm van documentering is gekozen om deze subjectief gemaakte artistieke keuzes vervolgens ook op een intersubjectieve wijze te kunnen weergeven. Daarbij is het niet de bedoeling dat een herhaling van het proces tot exact dezelfde beslissingen en interpretaties zou leiden – integendeel. Wel is het bedoeling om de deelbaarheid en betrouwbaarheid van het onderzochte te vergroten.

B.2.1.1. Beschrijving: Het moment in de voorstelling: Verloop van het verhaal (enkel voor Stadium 2)

In deze paragrafen wordt de context gesitueerd aan de hand van de gebeurtenissen in de tekst. Deze gebeurtenissen, maar ook de wijze waarop werd voorgelezen, vormden de onmiddellijke aanleiding tot de keuze voor een bepaald repertoirewerk, het moment waarop dit werd ingezet, het tempo, de dynamiek, de dramatiek, etc. Ze vormden met andere woorden het referentiekader waarin de drie deelnemers zich bevonden en hadden een directe impact op de muzikale bijdrage.

B.2.1.2. Beschrijving: Keuze en vormverloop (enkel voor Stadium 2)

Deze paragraaf gaat kort in op het vormelijke: wie nam het initiatief, welke ingrepen werden gedaan in het vormschema van de originele partituur – bijvoorbeeld een andere intro, een herhaling, een alternatief einde...?

B.2.1.3. Videoregistraties

Van het volledige gezamenlijke proces werden video-opnames gemaakt:

- het 'repetitiemoment' werd via amateuropname vastgelegd (ipad);
- de voorstelling werd professioneel gecapteerd vanuit twee verschillende perspectieven: één gericht op het totaal, één gericht op de muzikanten om de onderlinge communicatie en bewegingen te kunnen bestuderen;
- een compilatie van de opeenvolgende geluidsopnames toont tenslotte de muzikale verschillen in interpretatie tussen beide momenten.

De videoregistraties vormden de basis van de besprekingen (B.2.1.1., B.2.1.2., B.2.1.4. en B.2.1.7.), van de interpretatie analyse (B.2.1.5.) en van de interviews (B.2.2.).

B.2.1.4. Bespreking van de interpretatie en de communicatie

Zoals hierboven beschreven vormden de videoregistraties de basis van de besprekingen na afloop van de voorstelling. Daarbij werden twee aspecten bekeken: enerzijds het artistieke, hetgeen tevens werd opgenomen in de interpretatie analyse op de partituur (B.2.1.5.), en de communicatie tussen de deelnemers voorafgaand en tijdens het spelen. Deze laatste werden meegenomen tijdens de (auto)interviews, waarbij eveneens de video's werden bekeken, als aanzet tot de gezamenlijke bespreking van geheel en de daaruit voortvloeiende wordclouds (B.2.1.6.)

B.2.1.5. Interpretatie analyse op de partituur

In de analyse worden gemaakte muzikale keuzes, zicht- en hoorbaar op de videoregistraties, op de partituur verwerkt in functie van dynamiek, stemvoering, thema's en motieven, frasering en articulatie, tempo...

B.2.1.6. Wordclouds

Er waren in deze samenwerking geen echte repetitiemomenten of inhoudelijke brainstorm, dus ook geen besprekingen of afspraken aangaande interpretatie, connotaties, beschrijvingen... In plaats daarvan werd er in de interviewfase gekeken naar de video-opnames van de voorbereidende sessie en naar de uitvoering, waarvan opnames in twee perspectieven werden gemaakt. Daarbij werd enerzijds gekeken naar de zichtbare (of hoorbare) connecties tussen de muzikanten en anderzijds gepraat over de sfeer, de vorm, de connotaties, de betekenissen, etc. Het eerste werd verwerkt via de discours analyse (Deel 2), het tweede werd weergegeven in wordclouds (Deel 1).

B.2.1.7. Vergelijkende interpretatieve analyse. Verschillen en gelijkenissen in interpretatie

Ook de verschillen (of gelijkenissen) tussen de twee stadia worden besproken aan de hand van de video's (gedrag, zichtbare communicatie, acties) en de interpretatie-analyses (muzikale acties, responsen, keuzes...)

B.2.2. Kwalitatieve onderzoeksmethode

Waarbij in Deel 1 de onderzoeksfocus lag op het documenteren, analyseren en deelbaar maken van de gebeurtenissen, keuzes, acties en resultaten van het performatieve artistieke proces, werd in Deel 2 aan de hand van (auto-)interviews de nadruk verplaatst naar het individuele en sociale perspectief van de artiesten op dit proces. Hiervoor werd gebruik gemaakt van discoursanalyse via de analyse-tool ATLAS.ti. Het doel hiervan was het blootleggen van de achterliggende persoonlijke, sociale, communicatieve en procedurele processen die dit proces (impliciet) stuurden en begeleidden, en daarbij bijzondere aandacht te geven aan 'performance', zijnde de laatste fase in het creatief-performatief model dat wordt ontworpen in functie van de onderzoeksvraag van het overkoepelende doctoraatsonderzoek: *"Welk(e) model(len) voor muzikale praxis die traditionele performatieve praktijk en metier verzoenen met hedendaagse vereisten, kunnen worden ontworpen door processen van 'participative sensemaking' in niet-traditionele artistieke creaties te onderzoeken?"*⁵

⁵ Zie supra, A.1..

B.2.2.1. Methodiek: Discoursanalyse op basis van semi-gestructureerde interviews

Na afloop van de voorstelling, na het ter beschikking krijgen van de videoregistraties, hebben beide muzikanten een semi-gestructureerd interview afgelegd door middel van Video Stimulated Recall (Schopman, 2020). Hierbij werd teruggeblikt op het hele project, van idee tot en met voorstelling. Speciale aandacht ging hierbij naar het afwijkende concept – een niet-gerepeteerde voorstelling - en hoe dit werd gepercipieerd. Waren er andere of bijzondere competenties nodig om dit specifieke proces succesvol af te leggen? Waren er opvallende omstandigheden of mindsets nodig? Welke rol speelden bijvoorbeeld samenwerking, communicatie, creativiteit en flexibiliteit in het geheel, en op welke manier werd dit bevorderd (of tegengewerkt) door het ontworpen project design? Op welke manier, i.e. door middel van welke begrippen werd hiernaar verwezen?

De twee (auto-)interviews werden live afgenomen en opgenomen via een geluidsopname (iphone), om vervolgens te worden getranscribeerd. In een volgende fase werden de interviews achtereenvolgens gecodeerd (*open coding*) en gestructureerd (*axial coding*), waarna de inhoud aan elkaar werd gekoppeld en weergegeven in een samenvattende, doorlopende tekst (*selective coding*). Hierbij werd gefocust op vier aandachtsgebieden of categorieën: het persoonlijke aspect, het sociale, het proces en de performance of het eindresultaat, waarbij bovenstaande vragen centraal stonden. Daarbij werd met name aandacht geschonken aan de manier waarop er werd verteld over het proces en de daarbij betrokken competenties, voorwaarden, etc. Kunnen bepaalde woorden, uitdrukkingen, terminologieën worden gevonden die niet enkel in dit, maar ook in de andere projecten, terugkomen en die het model kunnen verrijken dat centraal staat in dit doctoraatsonderzoek?

Volgend op de analyse van de interviews werden in Deel 3 van dit rapport deelconclusies getrokken, enerzijds met betrekking tot het gevolgde proces en de performance, en anderzijds op de mogelijke en/of noodzakelijke persoonlijke, sociale en communicatieve aspecten die deze fases bepalen en sturen. De deelconclusies van het eerste werden verwerkt in een systematische weergave van het gevolgde creatief-performatieve proces, teneinde op termijn bij te dragen aan het ontwerp van een mogelijk algemeen model. De deelconclusies van het tweede dragen bij tot het identificeren van bepaalde attitudes, competenties en contexten die noodzakelijk zijn bij het succesvol doorlopen van een creatief-performatief proces, en waarnaar door de deelnemers werd/wordt verwezen door middel van bepaalde (terugkerende) begrippen.

Zowel de transcripties van de interviews als het schematisch overzicht van de axiale codes per categorie per interview werden ter informatie in de bijlagen van dit rapport opgenomen.

B.2.2.2. Onderzoeksperspectieven

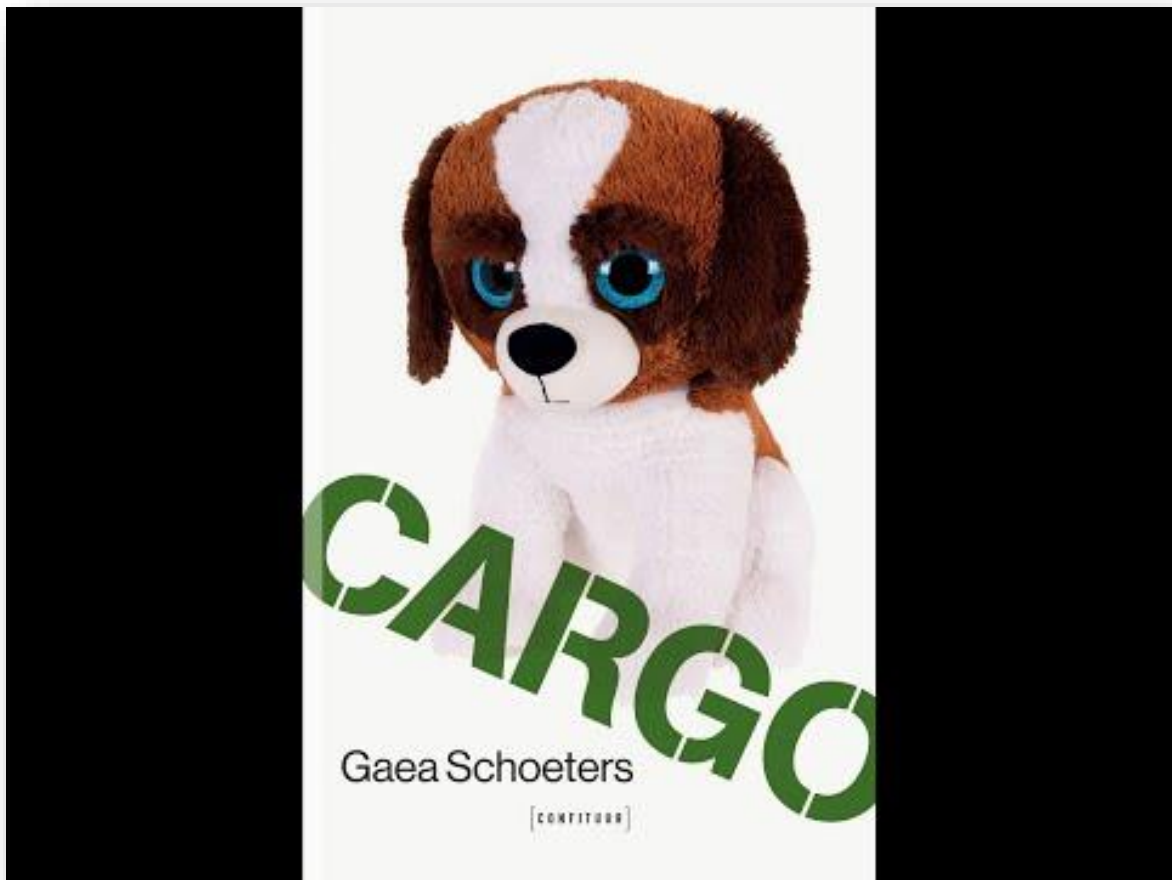
Deze combinatie van onderzoeksmethoden omvat eveneens de mogelijkheid om verschillende onderzoeksperspectieven te integreren: eerste-, tweede- en derdepersoonsperspectief (Flick, 2018). Onderzoek in de kunsten situeert zich per definitief in de beoefening van de kunst, en is onlosmakelijk

verbonden met het perspectief en de persoon van de kunstenaar-onderzoeker. Door dit perspectief echter in verschillende onderzoekscontexten te plaatsen, wordt het persoonsgebonden, subjectieve uitgebreid met een intersubjectief (Pauen, 2012) en een objectief perspectief:

- eerste persoon:
 - o auto-interview
- tweede persoon:
 - o interview
 - o word clouds
- derde persoon:
 - o besprekingen
 - o interpretatieve analyse
 - o synthesevideo

Hoewel de bedoeling geenszins is om de reproduceerbaarheid van dit specifieke project te bekomen, wordt door het gebruik van deze drie uitgangspunten wel beoogd om de deelbaarheid en discursieve waarde te vergroten: enerzijds met betrekking tot het voorliggende rapport, anderzijds ook met betrekking tot het overkoepelende einddoel van het doctoraatsonderzoek: een op grounded theory gebaseerd en ontwikkeld voorstel voor een algemeen toepasbaar creatief-performatief model voor muzikale praxis.

C. Het resultaat: Salonvoorstelling 'Cargo'



Video 1: Captatie salonvoorstelling 'Cargo', (C) Trui Hanouille

DEEL 1: Performatief onderzoek: Overzicht van de opeenvolgende fases in het muzikale proces

1.0. Nota vooraf m.b.t. het startpunt

1.0.1. Het verhaal

Welk verhaal er zal gebracht worden, bleef tot op het moment van de voorstelling een geheim voor iedereen behalve de auteur, net zoals de muziek een verrassing zou blijven voor haar en het publiek, en zelfs voor de muzikanten niet helemaal vastlag. Gaea Schoeters koos voor een première van 'Cargo': haar korte roman die enkele dagen nadien zou worden gereleased als '[Confituurboek](#)': een cadeau aangeboden door de zogenaamde [confituur-boekhandels](#). Schoeters baseerde zich voor haar keuze onder andere op de duur van de voorstelling die bij voorbaat werd afgesproken, namelijk een dik half uur, kleine 45 minuten. Het boek zou zich ertoe lenen om halverwege te stoppen op een cliffhanger – er waren verschillende opties hiervoor, te kiezen naargelang het verloop van de voorstelling door de inbreng van de muziek – waarbij het publiek het vervolg zelf kon lezen zodra het boek publiek werd.

Vlak voor de voorstelling werd een piepklein tipje van de sluier opgelicht, dat echter eerder op het foute been zette dan een inkijk gaf in het verhaal: de cover van het boek waarop een pluche hondje staat afgebeeld, en waarop de titel te lezen is.

1.0.2. Het muzikale repertoire: keuze en voorbereiding

Bij het ontwerpen van het experiment spraken de muzikanten, zonder medeweten van de auteur, een aantal repertoirestukken af die mogelijkerwijs aan bod zouden kunnen komen tijdens de voorstelling. Daarbij werd gekeken naar een breed spectrum qua sferen, effecten en toepassingen: van heel positief en majeur tot heel negatief en mineur; van heel snel tot heel traag; van herkenbaar tot onbekend; van vast tot improvisatorisch. De reden om toch een aantal stukken bij voorbaat af te spreken, was praktisch van aard: als het de bedoeling was om ook repertoire te brengen, moeten beide muzikanten dat repertoire ook beheersen en (fysiek) ter beschikking hebben op het moment van de uitvoering zelf. Naast het afgesproken repertoire kozen beide muzikanten ook individueel nog voor een aantal solowerken, waarbij de medespeler al dan niet zou kunnen kiezen om een extra stem te spelen die echter niet voorbereid en dus *à l'improviste* is. Als laatste optie werd besproken dat ook vrije improvisaties mogelijk waren.

Qua aantal en duur van de afgesproken stukken werd gekeken naar de vooropgezette duur van de voorstelling: maximum 40 minuten tekst plus muziek. Een greep uit het gekozen duo-repertoire:

- Sonate in G, transcriptie voor cello en piano - H. Eccles
- Pièces en concert - Couperin / Bazelaire
- 3 Fantasiestücke - R. Schumann
- 4 Märchenbilder - R. Schumann
- El cant dels ocells – Catalaans wiegenliedje, voor cello herwerkt door P. Casals

- Chant du ménestrel – A. Glazunov
- Elégie – G. Fauré
- Vocalise – S. Rachmaninoff
- Fratres – A. Pärt
- Spiegel im Spiegel – A. Pärt
- Nocturne - P.I. Tsjaikovski
- Youkali – K. Weill
- Je ne t'aime pas – K. Weill
- Vuelvo al Sur (optie traag of snel) – A. Piazzolla
- Ave Maria – A. Piazzolla

Een tweetal uur voor de voorstelling vond er een kleine, bescheiden 'repetitie' plaats. Ook hiervoor waren de redenen eerder praktisch dan inhoudelijk / interpretatief van aard: enerzijds was het sowieso nodig om een sound check te doen, anderzijds was het een gelegenheid om te checken of de partituren al dan niet hetzelfde, dan wel compatibel waren. Zo is het Largo van Eccles bijvoorbeeld een transcriptie van een versie voor viool, en bestaan er verschillende versies met uiteenlopende begeleidingen.

Deze repetitie / factual check was dus eerder een doorspelen / markeren van de stukken, waarbij enkel de repertoirewerken aan bod kwamen. Qua interpretatie, tempo, etc. werd niets afgesproken, enkel wanneer er een opvallende discrepantie was (bijvoorbeeld een mineur- versus een majeur-akkoord) werd dit kort besproken. Een aantal stukken waarbij improvisatie een rol kon spelen, werd eveneens doorgespeeld. Lichter of heel gekend repertoire, zoals bijvoorbeeld 'Spiegel im Spiegel' van A. Pärt en 'La vie en rose' werden niet gespeeld: daarvoor moest de flexibiliteit blijken op het moment van de voorstelling zelf.

De repetitie werd opgenomen op video, echter van lage kwaliteit (met ipad). Deze opname wordt wel gebruikt om, enerzijds, de initiële interpretatie te kunnen analyseren en, anderzijds, de communicatievormen tussen de muzikanten in kaart te brengen. Ook wat betreft het materiaal van de voorstelling is dit gebeurd, waardoor er na afloop een vergelijking tussen beide situaties en versie kon worden gemaakt.

1.0.3. De setting: een publiek 'salon littéro-musicale'

Voor de voorstelling was een select publiek uitgenodigd van een 50-60 mensen, allen uit de artistieke sector. De voorstelling nam het eerste deel van de avond in beslag, waarna er verder gepraat en gediscussieerd zou kunnen worden.

De indeling en bedoeling van de avond was aan alle publieksleden bekend, de inhoud uiteraard niet. Toen echter de afgesproken tijd voor het experiment was verstreken en het verhaal halt hield op een open einde, kreeg het publiek de optie om al dan niet verder te gaan, waarop collectief werd beslist dat men het verhaal tot het einde wilde horen. De voorstelling werd daardoor ook een stuk langer dan voorzien, maar gezien er genoeg muzikaal repertoire was voorzien, vormde dit geen probleem en past het helemaal in de geest van flexibiliteit en 'go with the flow'.

Qua opstelling stonden/zaten de drie artiesten centraal op een laag podium, waarbij de muzikanten dicht bij elkaar zaten en de auteur verder weg. Er was geen zichtbaarheid tussen pianist en auteur, en beperkt tussen auteur en cellist. Dit was bewust gekozen, om de lijnen van impliciete communicatie en

inhoudelijke intuïtie beter te kunnen bestuderen, in plaats van dat er meer expliciete tekens zouden kunnen gegeven worden om een aanvang, einde, hoogtepunt, etc. door te geven.

1.1. Volkslied / P. Casals: 'El Cant dels Ocells'

'El cant dels Ocells', 'Song of the birds', is een Catalaans volks-, kerst- en wiegenlied. Het korte werk is melancholisch van sfeer, geschreven in mineur, met een A-B-C-B-C-A vorm, waarbij het A-deel, de in- en outro, het gefluit van vogels nabootst⁶. Het lied verwierf bekendheid door Pablo Casals die het speelde op al zijn concerten na zijn ballingschap, op de tiende verjaardag van de Universele Verklaring van de Rechten van de Mens, en op de uitreiking van de Nobelprijs voor de Vrede die hij zelf mocht ontvangen in 1971. Hierdoor werd het eveneens een symbool voor ballingschap en de strijd van de Catalanen.⁷

Voor een referentie-opname door Casals, volg [deze link](#).

1.1.1. Stadium 1: Repetitie

Tijdens de repetitie werd het stuk één keer doorgespeeld, zonder voorafgaandelijk of nadien afspraken te maken. Eén noot werd nadien gecheckt: wordt de voorslag in maat 27 gespeeld of niet?

1.1.1.1. Bespreking van interpretatie en communicatie

Het referentietempo van Casals wordt grotendeels gevolgd, ingezet door de piano, hoewel er in de cellomelodie veel minder rubato wordt gespeeld dan in de versie van Casals. Er wordt wat afgetast naar samenspel, met name het samenvallen van de akkoorden op de melodie - hetgeen meestal, maar niet altijd, klopt en waarvoor even ook het gebruik van arpeggio's in de piano wordt gebruikt - het aanvoelen van de ruimte met het oog op de fermata, en het versnellen van het tempo in het C-gedeelte.

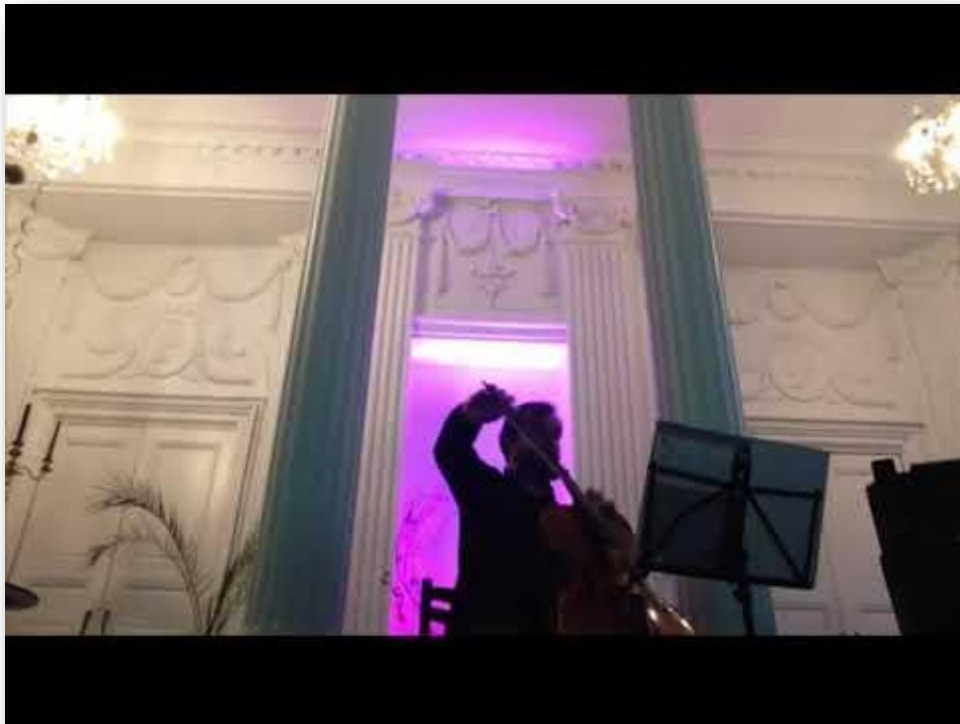
Qua communicatie gebeurt er dan ook zeer weinig: soms maakt de cellist een boogbeweging of maakt een 'snuifgeluid' om de ademhalingen te reguleren, maar van oogcontact is bijvoorbeeld geen sprake.

In deze versie gebeurt met andere woorden nog niet veel interpretatief, dit is zoals gepland echt een doorspelen van de partituur en bescheiden, intuïtieve invulling. De echte communicatie en interpretatie werd uitgesteld naar het moment van de voorstelling zelf.

⁶ <https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/el-cant-dels-ocells>

⁷ Pigenet, P. (2004). Pablo Casals ou les modalités et les significations de l'engagement d'un musicien. *Le Mouvement Social*, 2004/3, pp.125-143.

1.1.1.2. Videoregistratie



Video 2: Repetitie El Cant dels Ocells salonvoorstelling 'Cargo'

Projectrapport 'Cargo' – Lies Colman

22

The image displays a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 29 and the second at measure 33. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

First System (Measures 29-32):

- Flute (Fl.):** Measures 29-32. Dynamic markings: *pp* (measures 29-30), *pp* (measures 31-32). Performance instruction: *ten.* (tension) above the staff.
- Violoncello (Vc.):** Measures 29-32. Dynamic markings: *pp* (measures 29-30), *pp* (measures 31-32). Performance instruction: *ten.* (tension) above the staff. Handwritten annotation: *molto pp* in red ink below the staff.
- Piano (Pno.):** Measures 29-32. Dynamic markings: *mf* (measures 29-30), *pp* (measures 31-32). Handwritten annotation: *molto pp* in red ink below the staff.

Second System (Measures 33-36):

- Flute (Fl.):** Measures 33-36. Dynamic markings: *pp* (measures 33-34), *pp* (measures 35-36). Performance instruction: *rit.* (ritardando) above the staff.
- Violoncello (Vc.):** Measures 33-36. Dynamic markings: *pp* (measures 33-34), *pp* (measures 35-36), *mp* (measures 37-38). Handwritten annotation: *molto mf* in red ink below the staff.
- Piano (Pno.):** Measures 33-36. Dynamic markings: *pp* (measures 33-34), *pp* (measures 35-36), *mp* (measures 37-38). Handwritten annotation: *molto mf* in red ink below the staff.

Figur 3: Interpretatie-analyse El Cant dels Ocells, repetit

1.1.2. Stadium 2: Uitvoering

1.1.2.1. *Het moment in de voorstelling: verloop van het verhaal*

De voorstelling begon met een muzikale aftrap, vooraleer het verhaal zelf begon. Omdat nog absoluut onduidelijk was wat het thema of de sfeer zou zijn, was er ook geen houvast om op basis van inhoud een repertoirestuk te kiezen.

1.1.2.2. *'El Cant dels Ocells': keuze en vormverloop*

Het initiatief werd genomen in de piano, waar de intro ligt van 'El Cant dels Ocells'. De keuze voor dit werk was in eerste instantie de schijnbare onbepaaldheid ervan, en dus de flexibele inzetbaarheid: de sfeer van het verhaal wordt na deze intro niet bij voorbaat definitief gekleurd maar er wordt eerder een vraagteken, een open einde voorgesteld. De melodie is heel eenvoudig en ligt voornamelijk in de cello, ondersteund door een aantal akkoorden in de piano. Qua tessituur ligt het redelijk centraal, met uitzondering van in- en outro, die in een hoog register worden gespeeld op de piano als nabootsing van vogelgezang.

Een bijkomende reden om voor dit stuk te kiezen, was de lengte – kort en dus niet te ingrijpend – en de vorm: ruwweg A-B-C-B-C-A, waarbij in- en outro hetzelfde zijn. Dit zorgt voor herkenbaarheid, waarbij de auteur er enerzijds voor kon kiezen om vroeger in te vallen wanneer de intro als outro werd herhaald, en er dus waarschijnlijkheid was dat een (eventueel vroegtijdig) einde mogelijk was, of anderzijds om dit volledig te laten uitspelen en te beginnen vertellen vanuit stilte. De keuze van de auteur viel op het laatste.

1.1.2.3. *Bespreking van interpretatie en communicatie*

De pianist begon op eigen initiatief met het redelijk lange voorspel van 'El Cant dels Ocells', in een ietwat trager tempo dan bij de repetitie. Het feit dat het een lang voorspel betrof gaf de cellist een aantal comfortabele keuzemogelijkheden: de partituur klaarzetten en meegaan – waarbij het tempo ook nog eens in een andere richting zou kunnen gestuurd worden, of gekozen worden voor een standaard majeure toonaard, bijvoorbeeld – of niet meegaan en de pianist de vrijheid geven om solo verder te gaan of om te stoppen. De cellist koos ervoor om mee te gaan, nam de juiste partituur erbij en viel op het geijkte moment in met de melodie, zonder out-of-the-box keuzes te maken qua tempo, dynamiek of toonaard. Het hele stuk werd gespeeld zoals op de partituur, dus qua vorm, melodie en harmonie waren er geen verrassingen.

Qua interpretatie valt op dat er over het algemeen redelijk wat activiteit is: vrijheden en rubato (bijvoorbeeld de uitgerokken noot in maat 31: 6 tellen in plaats van 4; het vooruitgaan in maat 8 versus de uitgesproken tenuto' in maat 9 en 10 – beide geïnitieerd door de cellist), langere fermata en komma's (bijvoorbeeld de lange pauze na de intro waarna de cello inzet, (micro)komma's in een melodische lijn zoals in de LH van de piano in maat 4), grotere crescendo's (zoals bij de herneming van

C), meer uitgestrekte ritenuto's (bijvoorbeeld in maat 5, in de piano, en maat 10-11, geïnitieerd door de cello)...

Communicatief was er af en toe oogcontact – soms heel summier vanuit de ooghoeken - maar vooral de lichaamsbewegingen waren communicatief ingesteld: een grote boogbeweging bij aanvang van B door de cellist om zijn deelname en moment van invallen duidelijk te maken, een nieuwe grote beweging bij het hernemen van C, meeknikken in maat 29 ter begeleiding van de ritenuto... Deze grote bewegingen nodigden uit om niet enkel te reageren maar soms ook samen te bewegen, zoals na maat 17, om de nieuwe aanzet van C op elkaar af te stemmen, maar ook het uitdrukkelijke ademen wordt soms overgenomen. Dat dit hielp, is te merken aan het samenspel dat met uitzondering van één moment (de inzet van maat 28) quasi volledig op elkaar zat, zonder ongewilde ongelijkheden. Op het einde daarentegen was er geen oogcontact of fysieke beweging meer: de tekst startte op de laatste noot: "Een kleine vallei in Noord-Afghanistan". De auteur heeft dus aangevoeld dat het stuk kon eindigen en zette in op de lange diminuierende melodielijn waarmee de outro eindigde.

1.1.2.4. Videoregistratie



Video 3: Uitvoering El Cant dels Ocells salonvoorstelling 'Cargo'

1.1.2.5. Interpretatie analyse op partituur

Cant dell Ocells

Pablo Casals

Molto lento (♩ = 48 - 60) trage den repetitie

Flute
pp aggradaat, uit s dal L mp auf hart: ra s xellen

Violoncello
pp partitimi klac mp auf hart: ra s xellen

Piano
pp poco mp nie molto

6
Fl.
gode lewige
for ulla fufing pare,
den aggradaat
mp stellen

Vc.
mf stellen

Pno.
pp L dyte L dyte uit oegstid

Handwritten musical score for three staves: Flute (Fl.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The score is divided into three systems, each starting with a measure number (12, 18, and 23).

System 1 (Measures 12-17):

- Fl.:** Measures 12-17. Handwritten notes: "regression", "refine", "drag", "nie", "to 2nd ppo", "mp".
- Vc.:** Measures 12-17. Handwritten notes: "mp", "mp", "mp", "mp", "mp", "mp".
- Pno.:** Measures 12-17. Handwritten notes: "ppp", "mp", "mp", "mp", "mp", "mp".

System 2 (Measures 18-22):

- Fl.:** Measures 18-22. Handwritten notes: "sempre molto legato", "(sost.)", "mp", "mp", "mp", "mp".
- Vc.:** Measures 18-22. Handwritten notes: "sempre molto legato", "(sost.)", "mp", "mp", "mp", "mp".
- Pno.:** Measures 18-22. Handwritten notes: "mp - mf", "(non arp.)", "pp", "L. light", "sample", "orchest".

System 3 (Measures 23-27):

- Fl.:** Measures 23-27. Handwritten notes: "pp", "pp", "pp", "pp", "pp".
- Vc.:** Measures 23-27. Handwritten notes: "pp", "pp", "pp", "pp", "pp".
- Pno.:** Measures 23-27. Handwritten notes: "ppp", "p cresc.", "p", "p", "p".

The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings (ppp, pp, mp, mf, p, cresc.).

The image displays a handwritten musical score for three instruments: Flute (Fl.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems, each containing three staves. The first system covers measures 29 to 31, and the second system covers measures 33 to 35. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in red and blue ink provide interpretative guidance. In the first system, the Flute part is marked 'len.' and 'pp', with a '3' above the final measure. The Violoncello part is also marked 'len.' and 'pp', with a '3' above the final measure. The Piano part is marked 'pp' and 'p'. In the second system, the Flute part is marked 'pp' and 'p'. The Violoncello part is marked 'pp' and 'p'. The Piano part is marked 'pp' and 'p'. The annotations include 'langzaam' (slowly), 'al niente' (fading), '5-6 stellen' (5-6 positions), 'geen accentuatie' (no accentuation), 'een kleine vallet in Noor-Afganistan' (a small valley in North-Afghanistan), and 'malle uit' (mad out).

Figuur 4: Interpretatie-analyse El Cant dels Ocells, uitvoering

1.1.3. Vergelijking

1.1.2.1. Videosequens beide versies



Video 4: Sequens repetitie en uitvoering El Cant dels Ocells salonvoorstelling 'Cargo'

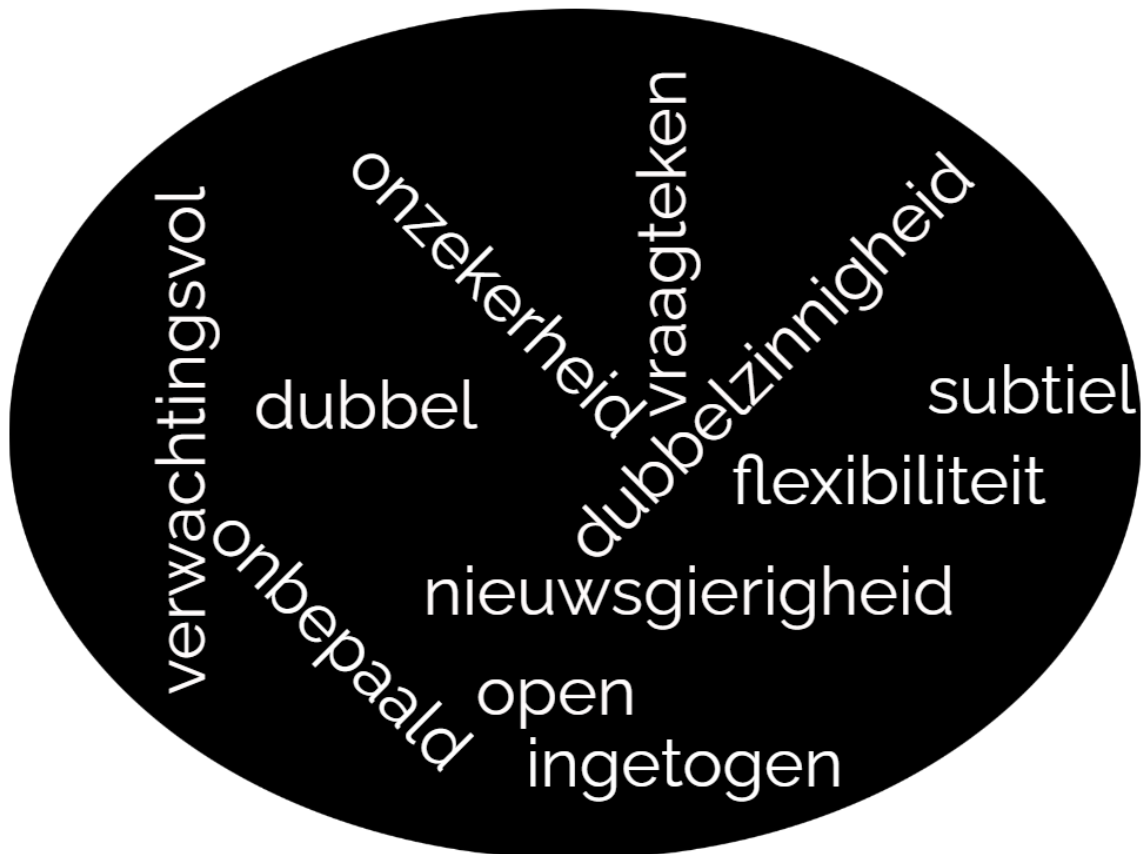
1.1.2.2. Vergelijkende interpretatieve analyse: Verschillen en gelijkenissen in interpretatie

Hoewel de vorm en de melodie partituurgetrouw werden gespeeld, bevatte de interpretatie van de uitvoering opvallend meer interpretatieve vrijheden dan tijdens de repetitie het geval was: in eerste instantie werd het tempo teruggeschroefd zodat er in het beperkt aantal noten en bewegingen meer contrasten mogelijk zouden kunnen gemaakt worden door het tijdsaspect uit te rekken. Langere fermata en komma's, meer tempowisselingen (rubati, accellerandi en ritenuti), meer vrijheid in pauzes. Ook dynamisch werden de verschillen groter gemaakt: grotere crescendo's en diminuendo's, grotere extremen in piano en in forte. Deze acties maken de interpretatie van de uitvoering meer inhoudrijk, maar de keuze hiertoe was niet geleid door de inhoud van het verhaal, wel door de context en het puur muzikale gegeven. Op zich is dat geen verrassing, gezien de repetitie een eerder technische dan inhoudelijk-interpretatieve bedoeling had.

Ook qua communicatie was er een verschil: waar deze bij de repetitie bijzonder summier was (en er ook geregeld ongelijkheden voorvielen), was er meer toenadering tijdens de uitvoering. Grotere

bewegingen, vooral vanuit de cellist, met boog en met lichaam, maar ook duidelijkere ademhaling (soms zelfs hoorbaar), die gemakkelijk konden worden overgenomen door de pianist. Zichtbaar oogcontact gebeurde af en toe, maar over het algemeen kan aangenomen worden dat het eerder een waarnemen vanuit de ooghoeken betrof, of zelfs niet zintuiglijk gebonden, dan een echt zoeken naar oogcontact. Toch was het gelijkspel tijdens de uitvoering beter geslaagd, ondanks de grotere vrijheid; het zou zelfs gedacht kunnen worden dat de explicietere bewegingen en ademhalingen voldoende waren om vanuit een bepaalde zekerheid en vertrouwen verder te durven gaan in het vrijer interpreteren.

1.1.2.3. Wordcloud: interpretatieve intenties



Figuur 5: Wordcloud Casals

1.2. H. Eccles : 'Largo' uit Sonate in G

Henry Eccles (1670-1742) was de zoon van componist Solomon Eccles en broer van componist John Eccles. Zelf was hij vooral violist, hoewel hij een reeks sonates schreef – of beter, compileerde uit extracten van violist Guiseppe Valentini. De meest bekende sonate, de Sonate in G, zou echter wel vooral van zijn eigen hand zijn.

De sonate werd naast de originele bezetting ook bekend in de versie voor piano en cello.⁸

1.2.1. Stadium 1: Repetitie

Tijdens de repetitie werd het stuk één keer doorgespeeld, zonder voorafgaandelijk of nadien afspraken te maken. Tijdens het spelen, ter hoogte van de herhaling, zei de cellist 'ABA', hetgeen enerzijds niet nodig was omdat in de piano al het beslissende akkoord was gespeeld om de herhaling effectief te doen (D7 in plaats van d) en anderzijds niet helemaal correct was: door de herhaling te spelen werd het AAB(B) en niet ABA. Toch was duidelijk voor de pianist wat hij bedoelde en de herhaling werd gespeeld.

1.2.1.1. Bespreking van interpretatie en communicatie

De cellist zette het stuk in met een bijzonder lange optel: bijna de dubbele lengte dan genoteerd. De optel kreeg ook meteen een kleine crescendo, hetgeen de dynamiek hoger bracht dan genoteerd. De intensiteit werd ook vervolgd door lange sostenuto boven, afgewisseld met duidelijke microkomma's om articulatiebogen te scheiden. De pianobegeleiding bleef zacht, veelal portato – verhoogd door de pedaalwissels per akkoord. De kleine melodische toevoegingen tussen de akkoorden kregen wat meer gewicht als bescheiden tegenstem tegen de melodie in de cello. De stijl van de begeleiding bleef wel ondersteunend en op de achtergrond, een sostenuto 'tapijt' om de lange boogstreken van de cello zoveel mogelijk te versterken. Ook dynamisch bleef de begeleiding onder de melodie.

Bij de herhaling verliep de melodie in de cello vlotter dan tijdens de eerste versie: de optel kreeg de normale lengte, de komma's tussen en voor de articulatiebogen bleven weliswaar aanwezig maar veroorzaakten geen vertragingen meer, tenzij in maat 3 en 5 om de frasering kracht bij te zetten. De dynamische verschillen waren kleiner dan in de eerste versie: minder sterke crescendo's, minder subito verschillen: alles was ietwat minder groots en tegelijk vlotter. De piano vervolgde op quasi identieke manier en bleef de cellopartij ondersteunen.

Na een grote diminuendo quasi al niente ter afsluiting van het A-gedeelte ging de piano verder in hetzelfde tempo, maar zette hierdoor vroeger in dan de cello. Deze laatste maakte hier weer grotere dynamische verschillen, zoals de crescendo in maat 11 tot 13, en zette ook grotere nadrukken in de melodie door in op- of neergaande lijnen vaker de individuele noten te accentueren. De piano volgde

⁸ Maitland, John Alexander Fuller. "Henry Eccles", Dictionary of National Biography, 1885-1900, Volume 16

dit op plaatsen waar de harmonie daar openheid voor laat, zoals de fa in maat 7 of de chromatiek in maat 9. De dynamiek werd eveneens gevolgd, maar minder extreem om de balans niet te verstoren.

Communicatief was er weinig te merken: er waren nauwelijks bewegingen, oogcontact of hoorbare 'snuiven'. Bij de start maakte de cellist een grotere beweging en een hoorbare ademhaling, hetgeen het makkelijker maakte om ondanks de langgerekte optel toch samen de volgende noot te zetten. Slechts op één andere plaats in het A-gedeelte is een snuif hoorbaar. Ter hoogte van de herhaling keek de cellist even, wanneer hij "ABA" zei, maar de blik werd niet beantwoord. Na de herhaling werd er daarentegen wel door beiden gekeken en simultaan bewogen en is er meer beweging en ademhaling merkbaar. De pianobegeleiding maakte een subito dynamische vermindering bij een grote harmonische spanning, maar doordat de cellist niet volgde, werd die bij het volgende akkoord weer op het vorige niveau getrokken. Over het algemeen echter waren de beslissingen voorspelbaar en was het samenspel, zowel qua timing als qua dynamiek, organisch op elkaar ingespeeld, ondanks het feit dat dit de eerste repetitie was en er weinig contact werd geïnitieerd.

1.2.1.2. Videoregistratie

De opname viel om technische redenen stil in maat 10, met nog 4 maten te gaan.



Video 5: Repetitie Eccles salonvoorstelling 'Cargo'

1.2.1.3. Interpretatie analyse op partituur

**SONATA
СОНАТА**

3

Обработка А. Моффата
Violoncello
Вiolonчель

Henry Eccles
Г. ЭККАЛЬС
(1670-1742)

lunga *una dubbele*

pr<mf

Largo [Широко]

p cantabile *moderato*

p p p p p

cresc.

cresc.

f

1. *tr.*

rit. *S. "ABA" + light*

Violoncello
Виолончель

Piano
Ф-п.

(1670-1742)

*nonale
lunga*

mp — *mp*

Largo [Широко]

pp cantabile

*meno bewegte
max. cello*

cresc.

f

rit.

1.

rit.

2.

al niente

rit.

al niente

p mf

a tempo

*allegri
diger en
belegen*

9313



Figuur 6: Interpretatie-analyse Eccles, repetitie

1.2.2. Stadium 2: Uitvoering

1.2.2.1. Het moment in de voorstelling: verloop van het verhaal

Op dit moment in de voorstelling is de setting van het verhaal bekend: het slagveld, middenin een vijandelijke aanval. De situatie van de protagonist wordt beschreven: hij ligt hulpeloos neer, terwijl hij en zijn makkers worden beschoten. Zijn gedachten "Ik ben geraakt! Ik ben geraakt!" schreeuwen stilzwijgend paniek.

Dit is het moment dat de muziek inzet: een moment waarin paniek en angst heersen, maar waarin nog niet duidelijk is wat zich verder gaat afspelen: is het een droom, is het echt? Is hij echt geraakt?

Tijdens het spelen blijft de auteur doorlezen en last zelf soms pauzes in. Het verhaal ontspint zich verder: het hoofdpersonage ziet een vriend neergeschoten worden en rent naar hem toe. Tommy is dood, en Baker, het hoofdpersonage dat nu een naam krijgt, schreeuwt het uit. Hij verzet zich maar wordt tot de orde geroepen door zijn collega's: hij moet zich herpakken, het lichaam verwijderen, zichzelf in veiligheid brengen terwijl de kogelregen blijft doordenderen.

1.2.2.2. Largo uit Sonate in g van H. Eccles: keuze en vormverloop

De keuze voor Eccles werd gemaakt via de piano, omwille van het zwaar mineure karakter die als soundtrack bij de paniek en wanhoop kan passen. Het is een traag werk met verschillende vormopties onderweg: al dan geen herhaling, al dan niet stoppen na het A-gedeelte, zij het dan wel op de dominant.

Volgens de partituur zou de cello starten met een optel, maar doordat de piano begon zonder voorafgaande afspraak met de cellist, moest er tijd en mogelijkheid worden gecreëerd voor de cellist om zich hiervoor klaar te maken, partituur klaar te zetten, etc. Dit werd opgelost door een extra maat in te lassen, 4 tellen I-akkoord en 4 tellen V-akkoord. Dit gaf op zich ook weer verschillende opties om verder te gaan: zou de cellist beslissen om mee te gaan, kon dit via inzet op de laatste tel van deze extra maat. Als hij niet klaar zou zijn, kon deze maat herhaald worden en kon hij alsnog invallen. Besliste hij echter om niet mee te gaan, kon een ander akkoordenschema worden gevolgd en bleef de muziek eerder een achtergrondkleur, bijvoorbeeld via Eb - c - D7 // g - D7 -Eb // c - D7 - g. Uiteraard zouden nog andere opties mogelijk zijn, afhankelijk van de keuze om langer of korter door te spelen.

1.2.2.3. Bespreking van interpretatie en communicatie

De piano zette in in een ietwat trager tempo dan bij de repetitie, en startte in een pianissimo quasi niente, om een onopvallende introductie te verkrijgen, het verhaal niet te storen en de reactie van de cellist af te wachten.

De cellist koos stilzwijgend voor optie 1, zette de partituur klaar en begon met een verlate optijd op de laatste tel van de extra ingelaste maat. Opvallend was echter de tempowijziging vanaf tel 2 van de eerste maat waarin de cellist meespeelt: via de zestiende noten-melodie forceerde hij een sterk trager tempo. Dit verhoogde het Grave karakter van het Largo nog meer: sterk uitgesponnen melodieën en crescendo's, zeer rustige komma's die bijna rustpunten betekenden, enzovoort. Voor de piano betekende de vertraging ook een vermindering van de spanningsboog door de onmiddellijke diminuendo, inherent aan de toetsaanslag. Als oplossing hiervoor werd meer legatissimo gespeeld en meer pedaal gebruikt.

Dynamisch werd sterk rekening gehouden met de tekst: zolang er gesproken werd, bleef de muziek op een achtergrondniveau. Zodra de tekst echter tijdelijk wegviel in maat 4, maar ook op latere tijdstippen, verhoogden de muzikanten onmiddellijk het dynamisch niveau en zetten de verschillen ook sterker in de verf. Dit gebeurde intuïtief: er was geen zichtbare of hoorbare communicatie tussen de muzikanten, noch met de auteur.

Het verloop van het verhaal gaf aanleiding om in dezelfde, zwaar melancholische sfeer en uitgerokken tempo door te gaan: vandaar de keuze voor een herhaling. Die keuze werd gemaakt door de pianist via D7 (herhaling) in plaats van D (doorgaan). Bij de herhaling van A werd dezelfde speelwijze dan ook aangehouden: teruggetrokken tijdens tekstvoordracht, maar expressief en luider wanneer deze ophield. Na de herhaling van A moest er echter weer een keuze worden gemaakt: voortgaan of niet? Ook hier was het de piano die de keuze maakte. Normaliter, volgens de partituur, gaan beide instrumenten samen door, maar doordat er geen volledige duidelijkheid was, nam de pianist de opmaat waar en viel de cellist als reactie onmiddellijk daarna in. Qua doorloop van de melodie was dit dus een

kleine onlogica, maar harmonisch noch qua sfeer deed dit afbreuk aan de doorloop: het was eerder een praktische keuze in functie van veiligheid: elk van beide had initiatief kunnen nemen om door te gaan, maar zodra één effectief de opmaat had genomen, was het impliciet duidelijk dat de andere moest volgen. De partituur geeft daar immers aanleiding toe, en halverwege switchen qua instrumentatie zou een ongewenste breuk betekenen. De actie van de pianist dwong als het ware de cellist om verder te gaan.

De muziek in B neemt een tijdelijke wending naar majeur, hetgeen tekstueel niet helemaal overeenkomt: “Hij is dood! Tommy is dood!”. Daar zou een grotere dramatiek in verwacht worden, wat harmonisch niet werd waargemaakt. Dat werd blijkbaar door beide muzikanten gevoeld: in plaats van onder de tekst te blijven, namen beide grotere crescendo’s om toch meer aanwezig te zijn en het drama dan maar via de intensiteit te brengen. De auteur gaf daar ook ruimte aan, maar ging op een gegeven moment ook weer verder met het verhaal - “Baker schreeuwt” - waarbij ineens zowel de muziek als de tekst in intensiteit groeiden. Hierdoor veranderden de onderlinge relaties: het geheel werd een dubbele versterking van beide elementen, in tegenstelling tot het vorige dat ofwel een ondersteuning van het ene door het andere was, ofwel een afwisseling tussen beide.

Op het slot van B moest er een gelijkaardige keuze gemaakt worden: herhalen of stoppen. De sfeer van het verhaal werd echter nog meer negatief, terwijl de muziek via een herhaling opnieuw door het majeur-deel zou gaan. De pianist nam de keuze om te stoppen en geen risico in sfeerbreuk te nemen. Deze keuze werd duidelijk gemaakt door een grote ritenuto in te bouwen die de voortgang belemmerde en onlogisch had gemaakt. Had de cellist wel nog de beslissing genomen om te herhalen, had dit gekund, maar hadden de tempowijzigingen enigszins geforceerd kunnen klinken.

1.2.2.4. Videoregistratie



Video 6: Uitvoering Eccles salonvoorstelling 'Cargo'

1.2.2.5. Interpretatie analyse op partituur

Verland van angst blijf hij liggen. En, twee, drie tellen lang
 TC lang. "Ik der gemaakt. Ik der gemaakt."
 Het is 8 uur 24. De ufers van mijn padshorlog dichten
 fliggen op raad zinggen. *piano begint solo, onder tekst:*
 Обработка А. Моффата *have naar g, later naar D7.* Henry Eccles
 Г. ЭККАЛЬС (1670-1742)

SONATA
СОНАТА

Violoncello
 Виолончель

kleine mege...
Largo [Широко]
Ф-п. wel duidelijk met bodg
Piano
p cantabile

gode metraging
pp
pp
cresc.
pia cresc
cresc.
f
rit. poco a poco due
1. tr
lipa aan

(1670-1742)

Piano
Ф - п.

9313
Ochloporus zingelochus
in familie in familie

Handwritten musical score for a vocal and piano performance, featuring Dutch lyrics and performance markings.

Lyrics:

- 4
- My is dood!
- Tony is dood!
- jeu leek
- Bader schreemt
- Jeard schreemt in zijn oor
- dat hij zich niet herpakt
- poes niet

Performance Markings:

- Dynamic markings:** *f*, *mp*, *mf*, *f*, *rit.*
- Tempo/Style markings:** *rit.*
- Other markings:** *tr.* (trill), *mf*, *f*, *rit.*

The score is written for a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line includes lyrics in Dutch and performance markings. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Figuur 7: Interpretatie-analyse Eccles, uitvoering

1.2.3. Vergelijking

1.2.3.1. Videosequens beide versies



Video 7: Sequens repetitie en uitvoering Eccles salonvoorstelling 'Cargo'

1.2.3.2. Vergelijkende interpretatieve analyse. Verschillen en gelijkenissen in interpretatie

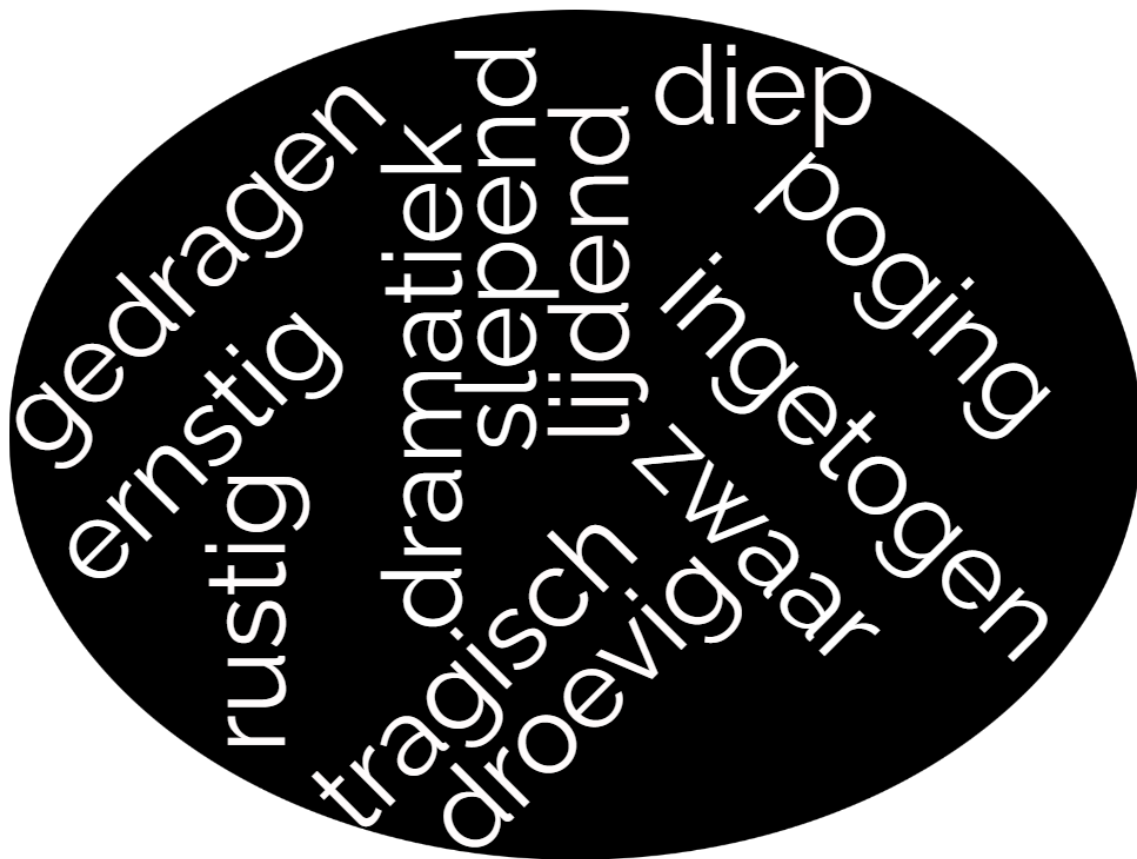
De sfeer in het verhaal was op het moment van inzet bijzonder zwaar: het slagveld waar zwaar strijd wordt geleverd, geschoten en gedood. Paniek en angst staan centraal, een uiterst dramatisch moment. De keuze voor het meest mineure repertoirewerk was dan ook redelijk evident, maar door het tempo nog te doen zakken, werd de zwaarte nog groter. Het statische in de begeleiding werd vergroot, de mogelijkheden tot grote dynamische verschillen verbreed.

Hoewel er ook zachte passages werden ingelast, waren deze over het algemeen ingegeven door de balans met de tekstvertolking. De muziek zorgde daar weliswaar voor de sfeer, maar werd beperkt in dynamiek. Op de momenten waar de tekst stil was, werd de dynamische groei derhalve aangegrepen om tot dramatische hoogtes te komen, meer dan geschreven en ook meer dan genoteerd in de partituur.

Over het algemeen kan alles omschreven worden als 'meer': trager, luider, zachter, statiger, dieper, zwaarder, dramatischer, groter. Veel communicatie was er niet nodig om tot dezelfde beslissingen te komen, maar ook niet om het uit te voeren: het trage tempo bood bij uitstek de kans om elkaar ook niet-fysiek aan te voelen.

Het enige twijfelpunt ging over het herhalingsteken: verdergaan of stoppen? Hier werd de communicatie iets explicieter, iets dwingender om vooral samen te blijven in intenties en uitvoering. Gezien daar net een majeurpassage tegen een doodsscène stond, moest ook daarmee omgegaan worden. De keuze om ook daar net alles uit te vergroten om het contrast te vergroten behoefde weinig contact: aangegeven door de piano volgde de cello quasi onmiddellijk. In retrospect was het misschien beter geweest om te stoppen, maar gezien de omstandigheid leek het ook achteraf toch de beste optie om het op deze manier op te lossen.

1.2.3.3. Wordcloud: interpretatieve intenties



Figuur 8: Wordcloud Eccles

1.3. La Vie en Rose

Het chanson “La vie en rose” (1945) was een samenwerking tussen componist Louis Gugliemi en Edith Piaf, die de tekst schreef en het lied ook zelf zong - hoewel ze het aanvankelijk voor haar vriendin Marguerite Monnot had voorzien. Piaf zette zich met name in haar carrière vanaf de jaren '40 op de kaart als de ‘*perfect expression of popular poetry*’. Meer dan via cabaret of het populaire lied, verwierf ze via de chansons de status van ‘echte’ artieste die door haar authenticiteit hoge en lage cultuur met elkaar kon verbinden: ‘ernstig, transcendent en puur’.⁹

De tekst, gezet op een rustige, majeure melodie, beschrijft het zoete geluk wanneer iemand zich bemind voelt; een toonbeeld van optimisme en rooskleurige toekomstdromen.

1.3.1. Stadium 1: Repetitie

Tijdens de repetitie werd ‘La Vie en Rose’ niet doorgespeeld. Wel was voorafgaandelijk de toonaard afgesproken en werden mogelijke arrangementen gedeeld. Gezien het een bekend chanson betreft, leek het interessanter om het meer aan de verrassing over te laten en pas in de voorstelling zelf – als het al aan bod zou komen – op het moment zelf uit te proberen.

1.3.2. Stadium 2: Uitvoering

1.3.2.1. Het moment in de voorstelling: verloop van het verhaal

Tijdens de aanval waarbij Tommy sneuvelde, werd ook een hond neergeschoten die aan een ketting lag. Haar piepkleine puppy liep vrij los en rende blaffend en panikerend doorheen de kogelregen. Baker liep naar het beest en trok het mee, stopte het in zijn vest en vocht verder.

Na een zware strijd op leven en dood en met intense verslagenheid keerden de militairen terug naar de basis. Pas wanneer Baker zijn vest uitdeed, dacht hij weer aan de puppy die deze op zijn bed viel, stinkend naar de uitwerpselen die intussen in Baker’s vest zaten. De puppy keek hem met grote ogen aan, alsof hij wilde zeggen ‘it wasn’t me’.

Op dit moment stopte de auteur met lezen, er viel een pauze waarvan blijkbaar verwacht werd dat er muziek kwam.

⁹ Looseley, David, 'High art, low culture: Piaf and *la chanson française*', *Édith Piaf: A Cultural History* (Liverpool, 2016; online edn, Liverpool Scholarship Online, 24 Jan. 2019), <https://doi.org/10.5949/liverpool/9781781382578.003.0006>, accessed 30 Sept. 2023.

1.3.2.2. *La Vie en Rose: keuze en vormverloop*

Het relaas van de strijd en het verlies van een maat verlengde de zware atmosfeer nog. Er werd wat gebladerd in de partituren door de muzikanten; eerst enkel door de pianist, nadien ook door de cellist. Daarbij werd ook even gekeken naar wat de andere selecteerde. De pianist meende een stuk te zien staan op de pupiter van de cellist en was daar duidelijk verbaasd over. De muzikanten keken elkaar aan waarop de cellist de schouders ophaalde in een ‘waarom niet?’-gebaar – of zo werd het althans geïnterpreteerd. De pianist haalde hetzelfde stuk erbij en haalde eveneens de schouders op, ‘waarom niet?’. Intussen hield de auteur op met spreken en viel er een stilte waarvan gevoeld werd dat die moest opgevuld worden.

Een beetje in de war maar met overtuiging begon de pianist ‘La Vie en Rose te spelen’: de intro die enkel bij de piano ligt. De cellist lacht en zet zelf ook de partituur klaar – het was dus een misverstand: hij had helemaal dat stuk niet op zijn pupiter staan. Dan begint ook het publiek luid te lachen. De luchtigheid en het optimisme uit de alom gekende titel en tekst, stonden in schril contrast met de zware strijdverhalen, maar pasten anderzijds wel helemaal – bij toeval – bij de laatste zin van de auteur over de hond die zich van geen kwaad bewust is en zich helemaal oké voelt in zijn nieuwe omgeving. Alsof de puppy wel de goeie kant van de tragische gebeurtenissen kon zien, of misschien was hij zelf wel de *silver lining*? Misschien was de ietwat vreemde keuze toch niet zo misplaatst, zelfs al was ze door een misverstand tot stand gekomen.

Gedurende een volledige strofe en bijna volledig refrein bleef de auteur het zwijgen toe. Wanneer zij weer begon te spreken, verschoof de focus inderdaad van het slagveld naar de hond, die ‘Little John’ werd genoemd, de mascotte van het regiment werd en bijna als de reïncarnatie van Tommy werd beschouwd. Dus toch een *silver lining*, per abuis een verrassend goeie keuze.

1.3.2.3. *Bespreking van interpretatie en communicatie*

Ondanks de twijfel en onduidelijkheid voorafgaand aan de keuze voor ‘La Vie en Rose’, werd de intro met veel overtuiging ingezet. Het achterliggende idee was dat, als het botste, het dan maar meteen met overtuiging zou moeten botsen: ook dat zou wel een effect geven. De uitgeschreven ritmes worden vrij gespeeld, zonder echt onverwachte wendingen. Het stuk kent ontelbare uitvoeringen en versies, zolang de harmonische basis in de begeleiding en de melodie herkenbaar blijven, is er veel mogelijk. Op het einde van de intro was er een lang fermate, waarna de cellist met evenveel overtuiging en ritmische vrijheid de melodie aanving. De uitgeschreven dubbeling in de begeleiding werd bewust niet gespeeld, juist om die vrijheid meer ruimte te geven. Af en toe klonken de akkoorden een fractie voor of na de melodie, maar dat vergrootte net het vrije rubatogevoel. Af en toe kwam er ook een arpeggio aan te pas, met hetzelfde effect. Op het einde van de strofe werd de melodie echter wel gedubbeld, waardoor ze extra nadruk kreeg.

Een lang fermate ging over in een meer regelmatig ritme in het refrein, zonder dynamische verrassingen. Ook hier dubbelde de begeleiding de melodie niet, maar werden er wel akkoorden in arpeggio in een hoog register tussen ‘gegooid’, om het een klein beetje wispelturiger te maken. Net zoals op het einde van de strofe, werden ook in het refrein op elk einde van een (voor- of na-)zin unisono’s gespeeld. De laatste keer voor de apotheose, op het einde van blz. 2, ging dit gepaard met een grote crescendo. De apotheose werd niet enkel steeds luider gespeeld, maar de gedubbelde – en

dus benadrukte – melodie werd in verschillende ritmes gespeeld: regelmatig zoals uitgeschreven in de cello, in triolen in de piano. Dit gaf een grilliger, stuwender effect, zonder echter heel out-of-the-box te zijn. Voor de terugkeer naar het A-deel van het refrein werd er weer lang gewacht op de fermata, waarna zowel het tempo als de dynamiek daalden doordat de tekst werd hernomen. Een heel lang uitgerokken ritenuto en een klein naspel in de hoge registers van de piano maakten duidelijk dat er geen tweede strofe gespeeld zou worden.

Er waren met andere woorden geen grote interpretatieve verrassingen, maar wel een aantal vrijheden die werden uitgeprobeerd. Het samenspel was ook niet bijzonder moeilijk: de initiële overtuiging werd meteen opgepikt door de cellist en zette zich ook gemakkelijk door doorheen het verdere verloop van het stuk.

Qua communicatie was het vooral de aanloop naar het spel die opviel. Er was duidelijk – tenminste, achteraf gezien was dit duidelijk – sprake van een misverstand bij de keuze. Als er niet naar elkaars partituren was gekeken, was de keuze waarschijnlijk totaal anders geweest, waarschijnlijk een verderzetting van de zware mineur. De blikken (verbazing, vragend...), de lichaamstaal (schouders ophalen) waren weliswaar redelijk zichtbaar en expliciet, maar hadden hun doel gemist.

Tijdens het spel zelf was er weinig expliciete communicatie: in de vrijheid van het stuk kon er dan ook veel gepermitteerd worden. Bovendien was dit zodanig bekend repertoire, dat er gemakkelijk op bepaalde keuzes en alternatieven zou kunnen gereageerd worden zonder daarbij fouten te maken in melodie of harmonie. Op het ogenblik dat het publiek begon te lachen, zorgde dit ook voor een zichtbare ontspanning bij de muzikanten.

Op een aantal (meestal schakel-)momenten maakte de cellist grotere bewegingen met de boog of het lichaam, en een klein aantal keren klonk er een ademhaling. Er was geen echt oogcontact tijdens het spel, hoewel de cellist een aantal keer tersluiks uit de ooghoeken leek te kijken. De bewegingen van de muzikanten waren bescheiden maar wel vrij en rustig, de fysieke nabijheid maakte grote bewegingen in functie van zichtbaarheid dan ook niet nodig. Qua sfeer en tempo werd alles impliciet goed aangevoeld.

1.3.2.4. Videoregistratie



Video 8: Uitvoering La Vie en Rose salonvoorstelling 'Cargo'

1.3.2.5. Interpretatie analyse op partituur

La vie en rose

Daarheen is er alleen het nu
Paroles de Edith Piaf et musique de LOUIGUY

L'ziet partituur staat, er is concordant, S haalt schouders op, L neemt partituur af vullen's by, laatste schouders op
Slow moderato en begint te spelen cadra de telde stop

"It won't me" S lacht
Des yeux qui
Inde glach puled
rovals
boedweging

heel vrij
uit
heel lang

font bais - ser les miens, un rir' qui se perd sur sa bouch', voi là le
-mour à en mou - rir un grand bon - heur qui prend sa place les en - nuis.

por - trait sans re - touch', de l'hom - me au - quel j'ap - pur - tiens.
les cha - grins s'ef - facent. heu - reux, heu - reux pour mon - pas - sic.

© 1946 by Éditions Aipège, Paris
Éditions Viedette, Bruxelles, pour la Belgique
Tous droits réservés pour tous pays

La vie en rose

grande bagbewing a tempo

Refrain

Quand il me prend dans ses bras, il me par-le tout bas, je vois la vie en

ro - se. me dit des mots d'a - mour. Des mots de tous les

jours, et ça m'a fait quel-que chose. Il est en-tré dans mon

cœur. U - ne part de bon - heur, dont je com-rais la cause.

[illegible]

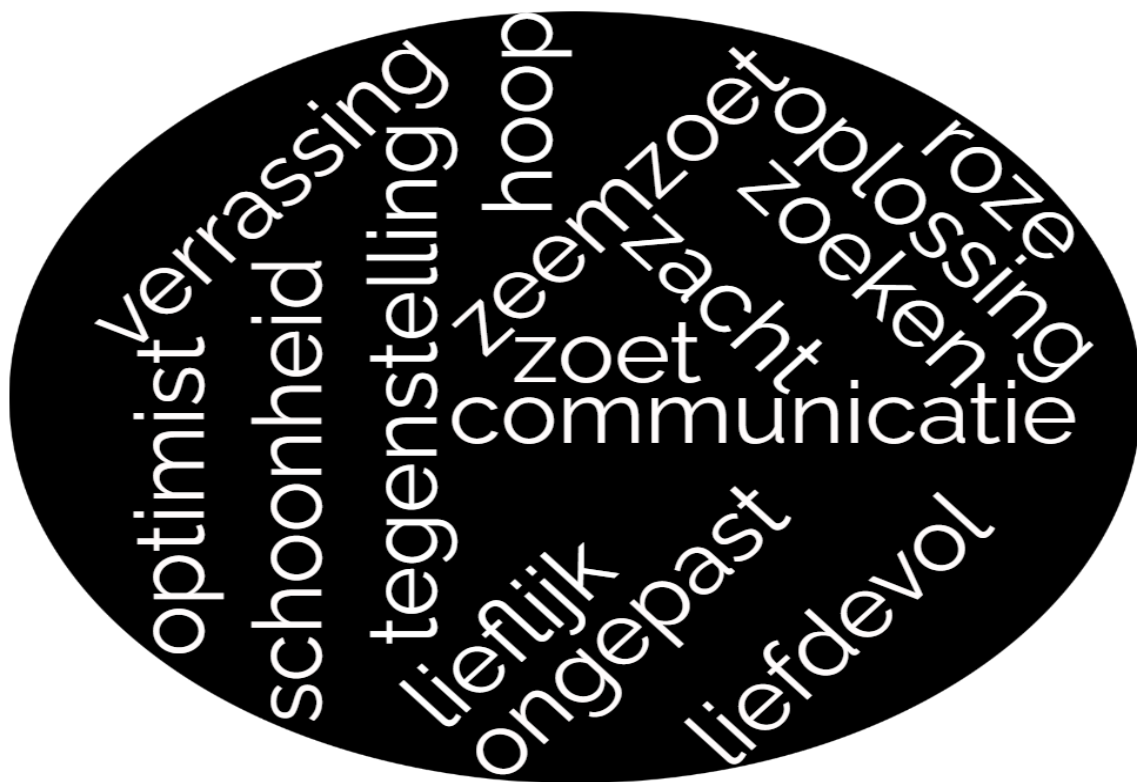
Figuur 9: Interpretatie-analyse La Vie en Rose, uitvoering

1.3.3. Vergelijking

Gezien er geen repetitie was voor 'La vie en rose' is er geen vergelijking mogelijk. Toch zijn er uit de interviews een aantal omschrijvingen naar boven gekomen die kunnen geplaatst worden naast de muzikale acties tijdens de voorstelling.

1.3.3.1. Wordcloud: interpretatieve intenties

De interpretatie van het werk werd gekleurd door de plaats die het innam in het verloop van het verhaal, meer bepaald het onverwachte element: het was door een fout in de communicatie dat het stuk werd ingezet, ondanks het verhaal dat zich qua gebeurtenissen in het tegengestelde spectrum bevond. Doordat het een clash in sfeer teweegbracht, werd de interpretatie net des te intensiever en uitgesprokener.



Figuur 12: Wordcloud La vie en rose

1.4. Van Parys: Haiku

In 2002 creëerde Annelies Van Parys 'Postcardmusic': getoonzette haiku's die muzikale en plastische aspiraties met elkaar combineren, in de typische stijl van Van Parys die kleur en klank verbinden. Van Parys schreef ze voor vrienden en verstuurde ze ook effectief als postkaartjes, lichtjes geïnspireerd door Alban Berg's *'Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg'*. De pianopartij bestaat uit een aantal losse gedachten, melodische cellen die eerder gebroken harmonieën zijn die een kleurrijk palet vormen. Over het algemeen ligt de tessituur hoog, met een aantal uitzonderlijke diepteaccenten (geschreven als *batt.*, aanslagen door de vingers op de snaren). Het lage tempo en de dynamiek vergroot de etherische atmosfeer: zeer zacht met een veelheid aan pedaalgebruik.

Naast de oorspronkelijke versie voor piano en zangstem werd er voor de muziektheatervoorstelling 'Holle Haven 2.0' ook een versie voor piano solo met spreekstem gemaakt. Voor 'Cargo' kregen de muzikanten toestemming van de componist om, gebaseerd op het origineel, een eigen versie te improviseren.¹⁰

1.4.1. Stadium 1: Repetitie

Voorafgaand werd afgesproken dat de haiku's als een semi-improvisatie zouden worden opgevat: de pianopartij zou in wezen hetzelfde blijven mits enkele mogelijke vrijheden (tempo, dynamiek, melodisch, tessituur...). De cello zou de volledige vrijheid krijgen om al dan niet mee te spelen, en naargelang de sfeer en gebeurtenissen van het verhaal een aangepaste improvisatie te spelen.

Er werd gekozen om de partituur niet te delen, maar wel om één keer een doorspeelmoment in te lassen om zo een idee te kunnen vormen van met name de sfeer, en de herkenbaarheid te vergroten moest het stuk effectief aan bod komen tijdens de voorstelling.

1.4.1.1. Bespreking van interpretatie en communicatie

De piano begon zoals geschreven, solo en in mp met onmiddellijk een kleine crescendo met diminuendo al niente. In hetzelfde register gaf de cello een kort antwoord: open en dicht. De tweede cel in de piano was een kleine uitbreiding van de eerste die op dezelfde manier werd geïnterpreteerd, waarop de cello reageerde door hetzelfde te doen: een herhaling van het eerste antwoord, maar iets langer en met groter verschil in toonsafstanden. Een diepe noot (geen *batt.* maar gespeeld) en een forte triool in de piano gaven aanleiding voor de cello om ook diep te gaan in forte.

Na de volgende, weer gelijkaardige maar lichtjes uitgebreide, cel in de piano nam de cello voor de eerste keer een keuze voor pizzicato, hetgeen een verstillend teweegbracht. Daardoor werd in de piano gereageerd door de volgende, snelle, cel veel luider te starten en nog crescendo te maken, een beweging die de cellist volgde in dynamiek maar ook in tessituur, door (arco) weer te stijgen. Een trill in mf in de cello werd aangevuld door een zachte tussengegooide noot in het middenregister in de piano. Toch bleef forte en zelfs crescendo het niveau hoog en spanningsvol houden, totdat de trill in

¹⁰ Bron: interview met de componiste, oktober 2022.

intensiteit en sterkte afnam en ook de piano in de volgende cel weer de verstillings opzocht. De cellomelodie daalt steeds dieper tot na de laatste lijn van de piano, waarna nog enkele afsluitende pizzicati en enkele aanslagen in de diepte van het klavier de melodie doen uitsterven.

Over het algemeen werd, zonder voorkennis van het origineel, door de cellist het vraag-en-antwoordpatroon uit de partituur gevolgd in de improvisatie, met name door de open ruimtes op te vullen op een niet volledige mimetische, maar tenminste op de vraag geïnspireerde manier. Om meer spanning te verkrijgen werden er wel grotere dynamische verschillen aangeboord, vooral op momenten dat beide instrumenten samen speelden.

Qua zichtbare communicatie gebeurde er niet veel. Bij aanvang keek de cellist bijvoorbeeld wel expliciet naar de pianist en keek deze ook vanuit de ooghoeken terug, maar er werden geen tekens of hints gegeven, noch via beweging, noch via ademhaling. Op het einde van systeem 1 neemt de cellist even de vloer, en maakt dit duidelijk door zich meer naar voor te bewegen. Verder is er nauwelijks zichtbare communicatie, tot het einde: de cellist kijkt weer, om de vertraging en smorzando te kunnen inschatten. De pianist kijkt weg, ten teken dat het stuk volgens de partituur afgelopen is en dus niet verder hoeft te gaan. Ook dit wordt begrepen door de cellist die de boog eveneens laat uitsterven, samen met de laatste noot van de piano.

1.4.1.2. Videoregistratie



Video 9: Repetitie Haiku salonvoorstelling 'Cargo'

Projectrapport 'Cargo' – Lies Colman

1.4.2. Stadium 2: Uitvoering

1.4.2.1. *Het moment in de voorstelling: verloop van het verhaal*

Soldaat Baker kon na zijn tour in Afghanistan thuis niet meer aarden. Het is dan 2006. Hij besloot om Groot-Brittannië achter zich te laten en keerde na de oorlog terug naar Kaboel. Hij nam Little John met zich mee en runde er een dierenopvang voor katten en honden. Hij was uiteraard niet de enige westerling: naast diplomaten en officials waren er ook liefdadigheidsorganisaties aanwezig, die zich inzetten voor het welzijn van de Afghaanse bevolking – of voor hun eigen portemonnee.

Maar ook in 2021 werd het onrustig, en de taliban trok schrikbarend snel op. Zo snel zelfs dat halsoverkop visa moesten worden uitgereikt om niet enkel de westerse inwoners, maar ook hun personeel het land uit te transporteren. De taliban zou het hen immers niet vergeven dat ze met westerlingen hadden samengewerkt: hen achterlaten betekende een uitgesteld doodvonnis.

Ook Baker haast zich om alles in orde te krijgen. Maar wat met de dieren? Als hij en zijn collega's er niet meer zouden zijn, wie zou dan zorgen dat zij in leven bleven? Het verzoek om de dieren te evacueren bereikt ook de legerstaf en de politici in Londen. Daar vraagt één van de stafchefs van het leger zich af of iedereen gek is geworden: dieren evacueren zolang niet eens alle mensen het land uit zijn geraakt?

1.4.2.2. *Haiku van Annelies Van Parys: keuze en vormverloop*

Deze wending in het verhaal komt erg onverwacht. Uiteraard hing het al langer in de lucht dat de oorlog weer de kop zou opsteken, maar nu worden de levens van mensen en dieren tegen elkaar afgewogen – en zelfs ingezet om via de pers een mooier beeld te schetsen van de uittocht uit Kaboel. Het kafkaïaanse van de toestand leidt tot de beslissing om er ook een onverwacht en onvoorspelbaar muziekstuk bij te plaatsen met een onbepaalde, mogelijk zelfs ongemakkelijk aanvoelende sfeer. De haiku's, en dan al zeker in semi-improvisatorische vorm, zijn geen algemeen bekend repertoire. Tegelijk geven ze de mogelijkheid om grilligheid te representeren, als versterking van het heen en weer gekeerd van argumenten en beslissingen tussen de verschillende hogere echelons die in het verhaal beschikken over leven en dood, en daarbij niet in het minst ook naar hun eigen hachje kijken.

In afwachting van het juiste moment om te starten, wachtte de pianist op nog een scherpe uitspraak. "Zijn minachting voor burgers druipt van zijn snor" is de aanleiding om heel zacht te beginnen spelen. Voor de eerste keer tijdens deze voorstelling liep de tekst gewoon door. De muziek vormde daardoor geen echt op zich staand element dat voor versterking, afwisseling of nieuwe informatie zorgt, maar werd eerder een soundscape. Dit zorgde er wel voor dat er veel informatie tegelijk te verwerken werd door het publiek: de snel vertelde tekst, de onvoorspelbare muziek, de groeiende spanning en de onvoorziene wendingen.

1.4.2.3. *Bespreking van interpretatie en communicatie*

Deze tweede keer, na de repetitie, was de basis van de haiku geen verrassing meer voor de cellist. De structuur viel de eerste keer al redelijk organisch goed, deze tweede keer was een bevestiging van de eerste. Toch werden er andere keuzes gemaakt.

Om te beginnen zette de piano in vanuit stilte, en groeide heel geleidelijk tot een hoorbaar niveau. Ook het tempo lag veel lager dan bij de repetitie. De cellist koos weer voor een triller, maar veel lager in tessituur. Na de tweede cel in de piano, gelijkaardig aan de eerste, speelde de cellist een variatie op zijn triller: veel trager maar wel binnen dezelfde tessituur. De ruimte tussen de cello-interventies was ook beduidend langer dan in versie 1: de piano kreeg meer ruimte om klanken te laten doorzinderen (L.V., *'laissez vibrer'*). Er vielen weinig echte stiltes, maar de activiteit lag lager (ook in tessituur overigens). Vanaf systeem twee groeide echter de dynamiek en de snelheid waarmee de instrumenten elkaar afwisselden, en de overlaps werden ook frequenter. Er werd meer gestuwd, meer grilligheid gebracht, vooral in het tempo: versnellingen en ritenuto's wisselden elkaar subito af. Ook de melodielyn van de cello sprong over grotere toonsafstanden, ging nu ook hogere regionen opzoeken om vervolgens weer af te zakken. De laatste lyn in de piano werd heel traag ingezet en liep langzaam uit in een smorzando, halverwege vergezeld door een triller in de cello die verrassend genoeg niet daalde maar integendeel in toonhoogte klom. In quasi stilte sloten een akkoord, een pizzicato en een tik op het hout het stuk af.

In aanloop naar de start was er duidelijk visueel contact. De cellist keek mee om te kijken welke partituur er werd klaargezet, en de pianist checkte om te zien of hij klaar was door zich gedeeltelijk om te draaien. Tussen zijn interventies bleef de cellist in rustpositie zitten, de traagheid bevestigend die het tempo en de dynamiek al suggereerden. Dit gaf in het algemeen meer mogelijkheid om ook fysiek te kijken, maar daar werd nauwelijks gebruik van gemaakt. Een quasi onhoorbaar loopje van pizzicati werd met relatief veel lichamelijke beweging aangegeven, blijkbaar om het meer kracht bij te zetten.

Vanaf dat moment werd er hoogstens vanuit de ooghoeken gekeken en bleven beide muzikanten vooral op zichzelf gefocust, hetgeen bij de cellist zichtbaar was doordat hij zich steeds over het instrument boog. Op het einde was hij dan weer expliciet in het aangeven dat hij ermee stopte: hij ging duidelijk achterover leunen.

1.4.2.4. Videoregistratie



Video 10: Uitvoering Haiku salonvoorstelling 'Cargo'

1.4.2.5. Interpretatie analyse op partituur

③ "Me, ik ga geen beesten evanieren! ..."

Freely, calmly
19 "Dit is de Tweede wereldoorlog met
S kift die dertige L partituur klaar set
L kift rag een de, on te een of S blaas is
wie hillel vint, die geyen

Freely, calmly heel laag loco S met-
poker Te - (m)
plots piez.
L kift L.V.
fingertip
batt.
PPP

mf > mp 21 P
ple be - (ll) - (s) die ou - (t) the frag - rant blos - so -
S oafak loco op nuchself
L.V. carefully
ppp

rit. 23
(m) (s) re - mai - (n) a per - feet eve - ni - (ng)
rit. trille S leunt
aakrover
ppp
batt.
PPP
(ca 1'10)

Figuur 14: Interpretatie-analyse Haiku, repetitie

1.4.3. Vergelijking

1.4.3.1. Videosequens beide versies



Video 11: Sequens repetitie en uitvoering Haiku salonvoorstelling 'Cargo'

1.4.3.2. Vergelijkende interpretatieve analyse. Verschillen en gelijkenissen in interpretatie

De repetitie was de eerste kennismaking van de cellist met de basisstructuur van de Haiku, waarop hij zou improviseren. Zonder voorkennis van het origineel of van de partituur volgde de cellist intuïtief het vraag-en-antwoordpatroon dat de componist had bedoeld, met een zekere mime als uitgangspunt. Bij de uitvoering was dit geen verrassing meer, en werd er op een andere manier gezocht naar creativiteit om goed bij de tekst te passen: een beetje ijl, wat *unheimlich*, wat grillig en onvoorspelbaar. Het verhaal bereikte net een punt waar een vraagstuk over ethiek en menselijkheid een kantelpunt bereikten, een vraagstuk dat zo onwaarschijnlijk en kafkaïaans leek dat er geen tonale, voorspelbare muziek had bij gepast. De parameters werden door de muzikanten dan ook extremer uit elkaar gehaald: tessituren, dynamiek, tempo – snelheid, intensiteit en activiteit. Het verkennen van uitersten zonder te worden tegengehouden door vorm en verhaal zorgde er inderdaad voor dat het geheel grillig en onvoorspelbaar werd: hoe vrijer, hoe beter.

Het contact was intenser: zowel visueel en lichamelijk als tussen de verschillende gespeelde partijen. De overlaps tussen piano en cello waren groter en luider: het was minder vraag en antwoord dan wel een argumentatie waarbij twee stemmen door elkaar liepen en elkaar leken te willen overstemmen. Ook de snelheid waarmee de verschillende zinnen elkaar opvolgden, was hoger dan bij de repetitie.

Dit zette druk achter de urgentie, tegenover het rustige, contemplatievere karakter van de eerste versie.

1.4.3.3. *Wordcloud: interpretatieve intenties*



Figuur 15: Wordcloud Van Parys

DEEL 2: Kwalitatief onderzoek: Discoursanalyse van interviews

2.1. Inleiding: Methodiek

In dit deel van het onderzoeksrapport wordt aan de hand van (auto-)interviews de nadruk verplaatst van het artistiek-performatieve proces naar het individuele en sociale perspectief van de artiesten op dit proces. Hiervoor wordt gebruik gemaakt van discoursanalyse via de analyse-tool ATLAS.ti. Het doel hiervan is het blootleggen van de achterliggende persoonlijke, sociale, communicatieve en procedurele processen die het artistieke traject (impliciet of expliciet) stuurden en begeleidden, in het bijzonder in de laatste fase van het traject: de performance.

Zoals reeds vermeld in B.2.2. 'Kwalitatieve onderzoeksmethode' werd na de voorstelling door de twee muzikanten teruggeblikt via (auto-)interviews. Speciale aandacht ging hierbij naar het artistieke, communicatieve en individuele aspect in het artistieke proces, in het bijzonder hoe dit al dan niet afweek van voorgaande projecten en hoe dit werd gepercipieerd op het moment van de voorstelling zelf én in retrospect. Deze focus is erop gericht om antwoorden te vinden op de oorspronkelijke onderzoeksvragen:

- Wat zou er gebeuren met het artistieke proces wanneer er slechts drie definieerbare stadia zouden zijn, namelijk een uitvoeringsfase (3), waaraan geen gezamenlijke artistieke activiteiten of communicatie zou voorafgaan maar enkel individuele voorbereiding (2), voortvloeiend uit één enkel moment waarop een aantal uitgangspunten zouden worden afgesproken (1)¹¹?
- Hoe zouden communicatie, intuïtie, onzekerheid en instant reflectie in deze uitvoeringsfase plaatsvinden, en hoe zouden deze gedocumenteerd en onderzocht kunnen worden?
- Wat zou het effect zijn op het resultaat, en waarin zou dit verschillen van een langdurig en gezamenlijk gevolgd proces?¹²

In de interviews werden de vragen opgesteld om verder inzicht hierin te verschaffen: Waren er andere of bijzondere competenties nodig om dit specifieke proces succesvol af te leggen? Waren er opvallende omstandigheden of mindsets nodig? Welke rol speelden bijvoorbeeld samenwerking, communicatie, creativiteit en flexibiliteit in het geheel van conceptie tot uitvoering, en op welke manier werd dit bevorderd of bemoeilijkt door de specifieke vorm?

De twee interviews werden live afgenomen en opgenomen via een geluidsopname, om vervolgens te worden getranscribeerd. Vervolgens werden de interviews gecodeerd (*open coding*) en gestructureerd (*axial coding*), waarna de inhoud aan elkaar werd gekoppeld en weergegeven in een samenvattende, doorlopende tekst (*selective coding*). Hierbij werd gefocust op vier aandachtsgebieden of categorieën: het persoonlijke aspect, het sociale, het totale (artistieke) proces en de performance of het eindresultaat, waarbij bovenstaande vragen centraal stonden.

Zowel de transcripties van de interviews als het schematisch overzicht van de axiale codes per categorie per interview werden ter informatie in de bijlagen van dit rapport opgenomen. Hieronder volgt het verslag dat gedurende de laatste fase van de data-analyse, de *selective coding*, werd geconstrueerd.

¹¹ Zie ook 3.2.1.

¹² Zie ook A.2.

2.2. Data-analyse: Samenvatting van de interviews

2.2.1. De individuen in het artistieke proces: aanvang en impact van de samenwerking op de eigen praktijk

Alle deelnemers hadden al ruime ervaring op gebied van samenwerkingen *out of the box*, en kenden elkaar ook al bij aanvang door samen op het podium te hebben gestaan, zij het niet samen. Dat, en het feit dat het concept door iedereen samen was vormgegeven na het initiële idee, zorgde ervoor dat het ook wel een project was waar iedereen zich bij voorbaat goed bij voelde en er ook **zin** in had: “Ik vond het heel leuk, maar ik ben dan ook grote fan van bijna-improvisatorisch opgezette concerten. (...) Ik vond het ook heel leuk omdat ik wist dat het met jullie ging zijn.” (interview S.S.). Deze premisse gaf ook een gevoel van **veiligheid**: “Ik voelde me wel veilig omdat je weet dat je met mensen bent waarmee je bij het glas achteraf ook met heel veel plezier zult terugkijken zelfs naar wat er mis ging.” (interview S.S.). Ook het hele gegeven van het onbepaalde en onverwachte zorgde enigszins voor ontspanning: “omdat je daardoor natuurlijk wel de vrijheid hebt om alles te doen wat je wil doen, en als het mis is, dan is het mis. Tja, jammer.” (interview S.S.) maar natuurlijk niet helemaal: “Gezonde spanning veronderstel ik, wel weten waar je gaat beginnen maar geen idee waar het gaat uitkomen, en vooral niet hoe je daar dan terecht gaat komen (auto-interview L.C.)

De **verwachtingen** binnen het project waren dan ook aan de voordeur al duidelijk gekaderd: dit zou geen traditionele voorstelling worden. Het publiek was daarvan op de hoogte en stapte dus met een open geest de zaal in. Maar ook voor de deelnemers maakte deze aangepaste verwachting een noodzakelijk verschil: “Natuurlijk wisten we dit, dus dan stap je er ook met een andere verwachting in. Dat zaken niet absoluut perfect zullen zijn, dat er zaken zullen gebeuren waarop je à la minute zal moeten reageren en waar je in retrospect misschien beter iets anders had kunnen doen.” (auto-interview L.C.). Wat enigszins verrassend zou kunnen zijn, is dat het **aandachtsniveau** of het bewust luisteren daardoor soms net beter leek te gaan: Want dan zit je te luisteren naar ‘waar zijn we’, of je zit te luisteren ‘ja ik kan hier wel van genieten, ik weet nu, ik heb nog tijd’, of ‘ik moet me toch al voorbereiden’, en het feit dat dat er allemaal niet was, maakte dat het allemaal juist was. Veel aandachtiger naar het verhaal, denk ik, maar vooral veel aandachtiger naar aanknopingspunten in het verhaal die misschien iets zouden kunnen geven waar wij op reageren.” (interview S.S.). Dit gaf het met name voor de cellist ook een extra **authenticiteit** mee, iets wat wel typisch zou moeten zijn voor muziek maar wat door overvloedig repeteren eerder op de achtergrond geraakt: “Maar hoe kom je door een volledig repetitieproces terug op het punt dat je met de kwaliteit die je uit dat repetitieproces haalt, diezelfde spontaneïteit, diezelfde authenticiteit kan redden?” (interview S.S.).

Volgens hem is dit ook een omstandigheid waar we in de huidige tijd onherroepelijk mee te maken hebben: verwachtingen van zowel het publiek als de uitvoerders om een bepaalde interpretatie, een bepaald ideaal na te streven en zelfs te imiteren, hetgeen net de authenticiteit uit het proces weghaalt. Deze verwachtingen worden volgens Stijn ingeprent door de opnamecultuur: daardoor worden ‘idealen’ gefabriceerd en de wereld ingestuurd als ‘de referentie’ waaraan moet worden voldaan. “Het feit dat wij opnames ook gaan beschouwen als muziek - ik weet dat dat een semantische discussie is, dat weet ik he, maar toch - want, wat is dat dan? Waar luisteren we dan naar? En zeker als dat dan

geproduceerd is als knippen, plakken, kom eens luisteren, hoe gaan we dat equalizen, ja, dan moeten wij een opname gaan beschouwen als iets wat niets heeft te maken met het levende.” (interview S.S.).

Net het ‘levende’, het authentieke en intermenselijke aspect was waar deze voorstelling om draaide. Op zich werd dat net gestimuleerd doordat het **repetitieproces** volledig uit dit project was gehaald: met uitzondering van de ‘factual check’ was er geen sprake van een gezamenlijke inhoudelijke voorbereiding. Individueel werd er natuurlijk wel voorbereid: “Wat betreft de individuele voorbereiding, dus het beheersen van het materiaal: op zich was dat niet echt anders dan voor andere voorstellingen en concerten, alleen dat het nu niet verder ging dan het individuele aspect. Het was in dat opzicht niet ‘af’, alsof we stopten in een voorfase.” (auto-interview L.C.). Zelfs improviseren werd niet gedaan tijdens deze check: “voor je het weet zit je met een precedent bij wijze van spreken, en ga je je daarop baseren in plaats van op de gegevens en sfeer op het moment waarop je het gaat toepassen.” (auto-interview L.C.). Het zou te ver gaan om te beweren dat er geen voorgeschiedenis of bepaald verwachtingspatroon was, want uiteraard is er een grote bagage bij elk van de deelnemers, nog voor ze op het podium stappen, die ook in grote mate overeenkomt: ook zonder een repetitie is er immers sprake van een **gemeenschappelijk framework**, als beoefenaars van eenzelfde kunstvorm: “En dat is – bij muziek hebben we dat bijvoorbeeld visueel: als er een boogje staat, en je bent goed opgeleid, dan weet je wat dat boogje betekent.(...) Maar ook herken je de manier van spelen van iemand doordat je die persoon kent, maar ook omdat dat aan het idioom vasthangt. - Ja, dat heeft met vorming te maken.” (resp. L.C. en S.S. in interview S.S.).

Een project als ‘Cargo’ is dan ook maar enkel mogelijk doordat het individuele **artistieke, het ambachtelijke en inzichtelijke niveau** van elke deelnemer dermate hoog is dat dit als het ware een evidentie zou moeten zijn, de basis die niet in vraag moet worden gesteld maar waarop zonder al te grote inspanning op verder kan worden gebouwd: “Om dat helemaal voldragen te doen, moet je over een ongelooflijke bagage aan potentieel...” (interview S.S.). “En je beheerst je stukken, en dan kan je opnieuw alle kanten uitgaan. (...) Waar je alle kanten kan uitgaan, je neemt het publiek binnen, of de context, het tempo, de versieringen – je kent de muziek zo goed, je kent je instrument zo goed.” (L.C. in interview S.S.). Het is dus niet zo dat er zomaar zonder enige **voorbereiding** op het podium werd gestapt: het verschil zat erin dat de voorbereiding niet samen was gebeurd en er dus geen afspraken waren gemaakt die de interpretatie of de vorm al bij voorbaat vastlegden: alle beslissingen werden op het moment zelf gemaakt, en daar moest natuurlijk wel de juiste vorm aan kunnen worden gegeven. En die kwam er dan, door de jarenlange training enerzijds, maar ook door de specifieke voorbereiding van het mogelijk te gebruiken repertoire anderzijds: “Er komt veel meer kijken bij zelfvertrouwen en agilitéit, maar een goede voorbereiding is voor repertoire-gebaseerde voorstellingen en concerten toch wel onontbeerlijk. Of het mislukt al bij voorbaat, omdat je niet de juiste kwaliteit naar boven zal kunnen halen.” (auto-interview L.C.).

Wat uit de interviews ook duidelijk naar boven kwam, was het **vertrouwen** dat bij voorbaat aanwezig was: in elkaar, op basis van voorgaande projecten; in het publiek, dat wist waar het zich min of meer aan mocht verwachten maar dat toch met open geest was gekomen, en in zichzelf. “We hadden er wel vertrouwen in, ervaring is natuurlijk een belangrijke basis om onverwachte gebeurtenissen op te vangen, maar tegelijk wisten we ook dat het niet perfect zou zijn.” (interview S.S., ook herhaald in auto-interview L.C.: “we hadden er dus wel vertrouwen in, in onszelf en in elkaar.”).

Overigens creëerde het uitvoeren van het project ook vertrouwen: “Het feit dat het gelukt is, geeft je meer geloof dat het een volgende keer ook gaat lukken. (...) Volgens mij doet ervaring veel; doe dit een aantal keren, met of zonder publiek, en je zintuigen (vooral auditief) geraken hier meer gewoon aan. Je denkprocessen zullen ook sneller gaan, je zal ook grotere risico’s durven nemen. Dus: meer doen zou ik denken. Dat kan in een even onafgebakende vorm als nu zijn, of kan meer in een losse structuur zitten die we op voorhand wel kennen, maar waarbij we bijvoorbeeld meer inspelen op reacties vanuit het publiek of spontane ideeën van onszelf die we dan kenbaar kunnen maken.” (auto-interview L.C.).

Tegelijk kwam er ook wel een idee naar boven als insteek voor een eventuele volgende keer dat we een gelijkaardig project zouden willen doen. Uiteraard zou dat met een andere tekst moeten, met ander basismateriaal, tenminste als we eenzelfde experiment zouden willen uitvoeren. Maar toch zou er een meer comfortabele, ruimere **beginsituatie** kunnen worden voorzien: “Stel dat wij dat soort zaken vaker zouden doen, dan zouden wij gezamenlijk als het ware uit een heel breed repertoire moeten kunnen putten, waar zowel jij als ik dan spontaan aan konden, en dat we dan zo goed op elkaar ingespeeld zijn dat je weet ‘ah die begint daar, dan weet ik wat dat is’. Zoiets.” (interview S.S.).

2.2.2. Kenmerken van het gevolgde artistieke proces

De specifiek ontworpen projectvorm verwijderde een hele fase uit het procesgeheel die daarin normaal als essentieel vervat zit: de gezamenlijke voorbereiding, het repeteren, het afstemmen op elkaar en überhaupt beslissen waar de voorstelling over zou gaan. Naast de vormelijke afspraken: ‘wat gaan we doen, waar en wanneer, en wie nodigen we daarvoor uit?’ was er nauwelijks contact. Zelfs het beginpunt was niet duidelijk, laat staan het verloop en het eindresultaat. Dat had een heel grote impact op de **voorbereiding** maar ook op de wijze waarop de overgebleven fase, de eindfase of voorstelling zelf, tot stand kwam. “Deze (afspraken) gaan over het algemeen over taakverdelingen, over interpretaties, keuzes; ze leggen een kader vast waarin we opereren. Nu was dit kader bijzonder summier: we gaan ‘iets’ doen met ‘een tekst’ en ‘wat muziek’, maar wie wat wanneer ging doen, was helemaal niet beslist..” (auto-interview L.C.). Deze specifieke vorm veranderde ook iets aan de wijze waarop de deelnemers op het podium stonden en handelden. Waar muzikanten vaak anticiperen tijdens de voorstelling zelf op wat er gaat komen (“waar zijn we (...) ik heb nog tijd (...) ik moet me toch al voorbereiden,” interview S.S.) moest er nu intensiever worden geluisterd: “Veel aandachtiger naar het verhaal, denk ik, maar vooral veel aandachtiger naar aanknopingspunten in het verhaal die misschien iets zouden kunnen geven waar wij op reageren.” (interview S.S.).

Normaal gebeurt het afstemmen tussen het materiaal en de meningen en initiatieven van de deelnemers tijdens de voorbereidingsfase, maar nu moest dit op het moment zelf gebeuren. Enerzijds was het absoluut niet evident: “Het moeilijkste was misschien het **multitasken**: terwijl je aan het spelen bent, tegelijk ook naar het verhaal proberen luisteren. (...) Het leek alsof onze **antennes** – of laat ik even enkel voor mezelf spreken, mijn antennes – dubbel geactiveerd werden. Het spelen op zich werd meer een handeling van het lichaam waar de geest half bij aanwezig was, omdat de andere helft aan het luisteren en mentaal aan het aftasten was: wat wil Stijn, waar gaat de tekst naartoe, gaat Gaea inbreken of hoe doen we dit?” (auto-interview L.C.).

Anderzijds was deze openheid, deze on-afgebakendheid een mogelijkheid, een **vrijheid** die als verfrissend werd ervaren: “Ik vond wat dat betreft de vorm van becommentariëring en van oplettend zijn om te zien waar het één en ander zou passen, vond ik wel heel tof.” (interview S.S.). Elk moment betekende een nieuwe opportuniteit, een nieuwe kans die gegrepen moest worden – of net niet: “... ik vind het dan wel heel tof dat je op een moment zegt ‘a ja, we beginnen iets’. (...) Terwijl Gaea nog bezig was en we eigenlijk helemaal niet wisten waar we gingen binnenkomen. En ik vind dat we daar dan wel momenten van serendipiteiten hadden gevonden.” (interview S.S.).

Zodra dan een keuze werd gemaakt om aan een bepaald muziekstuk te beginnen, was er een richting ingeslagen die niet meer teruggedraaid kon worden: “Onvoorspelbaar, spannend. Maar geen tijd eigenlijk om na te denken over mogelijke fouten, er was een ontzettende **focus** nodig dus die kon niet naar twijfels gaan op hetzelfde moment.” (auto-interview L.C.). Eénmaal een noot was gespeeld en dus een keuze kenbaar werd gemaakt, moest er ook op één of andere manier op gereageerd worden: door mee te gaan bijvoorbeeld, een variatie van te maken, of zelfs helemaal niets te doen. “Op een gegeven moment, als je aan het spelen bent, hang je vast aan je noten en in deze hing je dan nog vast aan iemand anders zijn woorden. Dus wat ga je daarmee doen? Dus wat doe je, en wat verbindt je met welke andere gebeurtenissen?” (auto-interview L.C.). Elke actie veroorzaakte een **reactie**, waarbij ook het uitblijven van een reactie dus onmiddellijke gevolgen had. Ondanks de uitdaging verliep dat over het algemeen bijzonder vlot, volgens de muzikanten: “Op veel momenten maakten we een keuze, of maakte één van ons een keuze die dan werd bijgevalen door de anderen. Dan konden we gemakkelijk verder gaan en inspelen op de situatie.” (auto-interview L.C.).

Vaak gebeurde dat intuïtief: “(...) je bent er niet bewust op ingegaan, maar heel vaak zaten wij wel onmiddellijk op **dezelfde golflengte**. En als Gaea mee deed, dan ging zij mee op die golf. Het was nooit twee sporen als we samen waren. Twee verschillende zaken, waarbij het één als begeleiding diende van het andere of zo iets.” (interview S.S.). Stijn benoemt dit als een essentiële eigenschap van kamermuziek: “Als ik dat mag zeggen, dat is toch die chambristische dans, die je hoe dan ook hebt. Iemand geeft een impuls, en je mag het er niet mee eens zijn, maar er is een soort van fenomenologische consequentie (lacht) want dat heeft vervolgens euh, geeft dat een bepaalde boog, een bepaald traject voorspelt. En als de muziek niet werkt, zijn we verplicht om de ontwikkeling van die boog te volgen. (...) is dat niet datgene wat ons vormt in het spelen van kamermuziek? Is kamermuziek spelen niet slechts mogelijk bij de gratie van dit?” (interview S.S.). Er werden dan vaak serendipiteiten gevonden, zoals Stijn het noemde (zie supra), maar natuurlijk werd dit ook enigszins **gestuurd**: “(zodat) het **narratief** op elkaar wordt afgestemd doordat je die beslissingen hebt genomen.” (interview S.S.). Op sommige plaatsen viel het zelfs op het moment zelf op dat het verhaal en de muziek zodanig werden aangepast aan elkaar dat ze een ingrijpend effect hadden en het oorspronkelijke materiaal ook vervormden: “Maar dat denk ik dat dan wel klopt, op het moment dat die tekst daar nog eens boven komt, dan wordt dat meer tot melodrama dan tot een stuk dat inderdaad eventueel aansluit bij maar vervolgens door een wandeling kent doordat de tekst afwezig is, inherent is aan louter muzikale parameters... ik kan me voorstellen, op het moment dat Gaea daar over gaat, is dat een ander verhaal.” (interview S.S.)

De instant genomen beslissingen zijn niet altijd bewust dus, maar vaak **intuïtief** en gelinkt aan de **situatie**. “Het is heel moeilijk na te gaan denk ik of een tempokeuze dan niet het gevolg is van je hartslag of je adem op dat moment, die ongetwijfeld gerelateerd is aan wat er op dat moment gebeurt, maar

hoe bewust.... Ik denk niet dat dat heel bewust is geweest alleszins. Ik kan me dat toch niet herinneren, van te zeggen 'ah we gaan dit doen, ik zal dat een klein beetje meer zo nemen omdat...'" (interview S.S.). Er waren ook bepaalde triggers, bepaalde elementen waarbij gemakkelijk dezelfde connotaties konden worden gelegd: "Een spanningsvolle passage brengt je naar meer geagiteerde tempi of naar meer spanningsvolle harmonieën, een rustige passage of romantische verhaallijn naar majeur en naar rustige tempi,..." (auto-interview L.C.). "Dat is meestal iets wat wij als muzikanten onderling wel kennen." (interview S.S.). Dit valt onder de noemer van '**participatory sensemaking**': "Dat je in dezelfde context zit, je hebt dezelfde achtergrond, je hebt dezelfde kennis; een framework, en aan de hand van dat framework kan je ergens op basis van heel kleine impulsen dezelfde betekenis en ook dezelfde consequenties aan toekennen. Dat je een woord waarvan je denkt, 'daar wil ik meer aandacht aan geven', dat je op dezelfde manier diezelfde aandacht gaat geven." (auto-interview L.C.).

Uiteraard werd er van in het begin rekening mee gehouden dat er fouten zouden gemaakt worden, dat niet altijd alles perfect zou gaan. Dat gaf ook een zekere rust, een zekere permissie. Soms verliep het dan ook **niet helemaal optimaal**, zoals bijvoorbeeld bij *Fratres* van Arvo Pärt. "Daar bleven we steeds verder gaan zonder dat we veel contact hadden – wegens de vele noten en het tempo, zullen we maar zeggen - en dus niet echt een lijn konden maken, gewoon omdat we niet wisten wanneer één van ons beiden zou stoppen en/of de tekst een bepaalde wending zou nemen of weer inbreken." (auto-interview L.C.). Wanneer er voorafgaandelijk afspraken zouden zijn geweest, zou er meer zekerheid zijn en meer focus op de muziek zelf in plaats van ook op de context. Nu zat het ene in de weg van het andere: de moeilijkheidsgraad van de muziek versus het multitasken op het podium.

Ook de keuze van materiaal en timingen zou bij een 'normaal' proces soms **andere resultaten** geven, zoals zeker het geval was bij 'La vie en rose'. "Op andere momenten maakten we een keuze die we bij nader inzien niet hadden gemaakt als we beter geïnformeerd waren geweest: qua stuk, qua pauze of voortspelen – waar we werkten met de informatie die we hadden en onze intuïtie die niet de hele situatie dekte." (auto-interview L.C.). Maar net door op elkaar te reageren en er een misschien wat creatieve draai aan te geven, lukte het wel om er toch iets passend van te maken. Of misschien net andersoms: door het te spelen zoals we het uiteindelijk deden, veranderden we het basismateriaal en de context, en maakten er iets nieuws van dat in een 'normale' context nooit was gebeurd: "Maar doordat we dat hebben gedaan, kregen we wel een andere boodschap. Ik had de indruk dat er een ander elan kwam bij Gaea, om het anders te gaan vertellen, hetgeen erop volgde." (interview S.S.).

2.2.3. De rol van creativiteit en van onzekerheid

Van bij de ontwerpfase was duidelijk dat er **geen vast framework** zou zijn: geen inhoudelijke kennis, geen afspraken die zekerheid zouden bieden over wat, waar, wanneer en hoe gespeeld zou worden. Onzekerheid stond met andere woorden centraal, en daarop zou op het moment zelf mee moeten worden gewerkt, voortbouwend op de voorafgaande **ervaringen, métier en bagage**. "(...) eigenlijk vind ik die vorm echt heel tof. Om dat helemaal voldragen te doen, moet je over een ongelooflijke bagage aan potentieel beschikken." (interview S.S.). Dat vroeg ook een aanpassing van de verwachtingen van de deelnemers, naar zichzelf en naar het eindresultaat toe. "Natuurlijk wisten we dit, (...) dat zaken niet absoluut perfect zullen zijn, dat er zaken zullen gebeuren waarop je à la minute zal moeten reageren

en waar je in retrospect misschien beter iets anders had kunnen doen.” (auto-interview L.C.). In het geval van ‘La vie en rose’ was dit heel aanwijsbaar, maar ook bij ‘Fratres’ bijvoorbeeld, of in het B-gedeelte van Eccles waren er misschien betere alternatieven mogelijk. “Op andere momenten maakten we een keuze die we bij nader inzien niet hadden gemaakt als we beter geïnformeerd waren geweest: qua stuk, qua pauze of voortspelen – waar we werkten met de informatie die we hadden en onze intuïtie die niet de hele situatie dekte.” (auto-interview L.C.).

Inderdaad was niet alles perfect, of lag de perfectie- en afwerkingsgraad in principe lager dan bij een minutieus voorbereide voorstelling. Zo ontstonden er bijvoorbeeld kleine *inégalités*: het net niet samen vallen van bepaalde noten of intenties. Maar ook dat had een zekere kwaliteit in zich: “En je zou kunnen zeggen dat die ongelijkheid dan ook direct een stuk van het spontane genereert, ook veronderstel ik voor het publiek, dus iets authentiek in zich draagt.” (interview S.S.).

De deelnemers waren dus volledig afhankelijk van zichzelf en van de anderen, en ieders vermogen om op het moment zelf te ageren en te reageren, en naast de onzekerheid waarmee dit gepaard ging, opende dit ook deuren richting **creativiteit en spontaneïteit**: “Nu houden we de spontaneïteit waar ik ongelooflijk van houd.” (interview S.S.). Volgens de cellist is hij overigens niet de enige wiens voorkeur naar het spontane uitgaat, versus het volledig ‘geplande’: “Als je gewoon spontaan begint te spelen, en de andere weet niet welk repertoire het is, maar het zich herinnert – het publiek vindt dat niet erg... Althans dat is mijn ervaring.” (interview S.S.). Een uitgebreid repetitie- en afsprakenproces geeft dan wel meer zekerheid over het wat, wanneer en hoe, maar zet de grenzen dan ook vast zodat creativiteit en spontaneïteit eveneens aan banden worden gelegd, en dat is een vraag die beide muzikanten bezighoudt: “Maar hoe kom je door een volledig repetitieproces terug op het punt dat je met de kwaliteit die je uit dat repetitieproces haalt, diezelfde spontaneïteit, diezelfde authenticiteit kan redden?” (interview S.S.). Daar zit de uitdaging dan vooral op het vlak van de uitvoering. Hoe zoeken we de balans tussen een zodanig grondige voorbereidings- en repetitiefase dat we welbeslagen op het podium komen, zodat we alles weer kunnen **loslaten en inspelen op het moment**, de context, het publiek? “Omdat je voor de rest zoveel kan beheersen, je métier. En je beheerst je stukken, en dan kan je opnieuw alle kanten uitgaan. Ik heb dat bij niet zoveel muzikanten. Waar je alle kanten kan uitgaan, je neemt het publiek binnen, of de context, het tempo, de versieringen – je kent de muziek zo goed, je kent je instrument zo goed.” (L.C. in interview S.S.).

2.2.4. Het belang van communicatie en samenwerking

Door de vormgeving van het project en de podiumgebondenheid was er nagenoeg **geen expliciete of verbale communicatie mogelijk**. Communiceren moest dus op een andere manier gebeuren: impliciet, lichamelijk, met bewegingen en tekens: “Ik denk dat ik uit mijn ooghoek vooral bij Gaea misschien een beweging van de hand met de microfoon zag. Niet veel meer dan dat. Ik zal wel eens een keer gekeken hebben, maar ik zag haar eigenlijk niet.” (S.S. in interview S.S.). Maar ook buiten het zichtbare of hoorbare gebeurde er wat: gevoelsmatig, of wat we dan het **‘zesde zintuig’** zouden noemen. “Ik zag Gaea absoluut niet, dus ik kon niet voortgaan op visueel, enkel op auditief, of dat ‘sixth sense’-gevoel” (L.C. in interview S.S.). De spreekwoordelijke voelsprietten stonden meer dan normaal op scherp: “Het leek alsof onze antennes – of laat ik even enkel voor mezelf spreken, mijn antennes – dubbel

geactiveerd werden. (...) We moesten op zoveel zaken tegelijk letten: op het verhaal, op de sfeer, de reacties van het publiek. Je probeert de gedachte van de andere te lezen, op dezelfde golflengte te komen zonder dat er een woord aan te pas komt. (...) Het spelen op zich werd meer een handeling van het lichaam waar de geest half bij aanwezig was, omdat de andere helft aan het luisteren en mentaal aan het aftasten was: wat wil Stijn, waar gaat de tekst naartoe, gaat Gaea inbreken of hoe doen we dit?" (auto-interview L.C.).

In een traditionele context is er tijdens een voorstelling natuurlijk ook geen verbale communicatie, en zelfs tijdens repetities gebeurt er veel onuitgesproken. Het verschil met een **'normale' performance** was nu natuurlijk het instantane, het ageren en reageren, het niet kunnen voortgaan op een vaststaand kader en voorafgaandelijke afspraken, over vorm, tempo, intentie, interpretatie... "Dus, ja, je zou zeggen, als we dat stuk 'normaal' zouden spelen, ik geef de opmaat, dus ik geef het teken. Maar jij voelt, ha nee, hier beginnen we de muziek. Dus jij begint met de muziek. En jij begint met een sol mineur akkoord dus ik denk, okee goed, ik kan daar inzetten. En vervolgens wissel jij, dus je ziet als we hetzelfde terug gaan, zie je eigenlijk dat ik zelf de opmaat zou willen maken, en ik bedenk mij.... (interview S.S.).

Vaak is er dan ook sprake van actie en onmiddellijke reactie, met de bedoeling om dezelfde 'taal' te blijven spreken en een **compatibel verhaal** te vertellen. "Ik denk dat we allebei focusten op het luisteren naar elkaar, aanvoelen in functie van tempi, correcte noten, grote lijnen. Kijken of we dezelfde structuren hadden en het vormelijke over het algemeen klopte." (auto-interview L.C.). Vaak werden er dan beslissingen genomen, onmiddellijke keuzes gemaakt die in een meer voorbereide context niet zouden zijn gemaakt, waarbij met andere woorden de eigen voorkeur initieel, of na verdere overweging, anders zou liggen: "En ik weet niet hoe dat bij jou is, maar als ik iets hoor, denk ik 'oh ik pas mij aan'." (interview S.S.). Dit kwam in beide interviews naar boven: "Mijn interpretaties zullen dan ook meer intuïtief geweest zijn en minder weloverdacht misschien, juist om zoveel mogelijk op de lijn van de andere terecht te komen en geen breuk te veroorzaken, en ook om vooral geen cues te missen die van buitenaf misschien andere wendingen noodzakelijk maakten." (auto-interview L.C.).

Men zou kunnen stellen dat het hele samenspel een vorm van constante **impliciete onderhandeling** was. Echter, dat zou niet mogelijk zijn zonder dat er toch een aantal bekende **'spelregels'** zouden zijn, zonder dat elke speler precies wist in welk veld hij/zij speelde, en wat de achterliggende betekenis was van bepaalde keuzes, interpretaties, bewegingen... "Dit is wat er gebeurt, dus ik ga zo daarop reageren, en wij hadden die connectie en verbonden dezelfde consequenties daaraan – en dat paste bij hetgeen Gaea deed. Dus zonder nadenken of zonder afspraken, toch gingen we hetzelfde doen." (L.C. in interview S.S.).

Er is bij voorbaat een **gedeeld framework**, een bekend referentiekader: "Natuurlijk gaat dat niet helemaal, je kan niet verwachten van elkaar dat je precies weet welke gedachtensprongen of connecties de andere maakt op basis van een tekst, maar anderzijds merkte ik wel – met uitzondering van 'La vie en rose', maar dat was een misverstand – dat we toch vaak zoniet altijd in dezelfde richting dachten." (auto-interview L.C.). Dezelfde gedachten leidden vaak naar een logisch gevolg, te onderscheiden in verschillende muzikale parameters: "Een spanningsvolle passage brengt je naar meer geagiteerde tempi of naar meer spanningsvolle harmonieën, een rustige passage of romantische verhaallijn naar majeur en naar rustige tempi..." (auto-interview L.C.).

Er was dan ook geen tijd om na te denken vooraleer te handelen, gezien de context. “Ja, je zegt nu net: een deel intuïtief want je bent er niet bewust op ingegaan, maar heel vaak zaten wij wel onmiddellijk op dezelfde golflengte. En als Gaea mee deed, dan ging zij mee op die golf. Het was nooit twee sporen als we samen waren. Twee verschillende zaken, waarbij het één als begeleiding diende van het andere of zoiets.” (interview S.S.). Nochtans was het niet evident om twee disciplines, dus ook twee verschillende frameworks op elkaar af te stemmen zonder overleg. Toch lukte dat, zij het mogelijk met behulp van aanpassingen of andere keuzes dan diegene die initieel zouden genomen worden: “Maar nu zaten we met iemand anders’ framework erbij. Dat materiaal lag ook vast, en zij is er ook op een bepaalde manier mee omgegaan, die parameters die je naar elkaar moet zien te vertalen. Dus je gaat je framework moeten uitbreiden met dat van iemand anders – zelfs met een discipline waar je zelf niet helemaal in zit, en in dit geval nog minder, want je weet niet eens wat er gaat komen” (interview S.S.).

Dergelijke intuïtie is eigenlijk een noodzakelijke voorwaarde om (bijvoorbeeld als muzikant) te kunnen samenwerken, maar heeft ook dit gedeelde framework nodig: *“participatory sensemaking”*. Dat je in dezelfde context zit, je hebt dezelfde achtergrond, je hebt dezelfde kennis; een framework, en aan de hand van dat framework kan je ergens op basis van heel kleine impulsen dezelfde betekenis en ook dezelfde consequenties aan toekennen. Dat je een woord waarvan je denkt, ‘daar wil ik meer aandacht aan geven’, dat je op dezelfde manier diezelfde aandacht gaat geven, en door micro-communicatie eigenlijk bijvoorbeeld een ademhaling gaat doen, of heel snel in te spelen op een crescendo die je samen doet en dan helemaal... Klinkt dat bekend? - Jaja, maar als ik de vraag mag retourneren: is dat niet datgene wat ons vormt in het spelen van kamermuziek? Is kamermuziek spelen niet slechts mogelijk bij de gratie van dit?” (L.C. en S.S. in interview S.S.).

De wetenschap – of het vertrouwen - dat de andere zal begrijpen wat de intentie is, gaf ook de vrijheid om initiatieven te nemen en zaken uit te proberen, zelfs al betekende dat een risico. Maar zelfs al werd een impuls gegeven en gevolgd, de andere kon ook steeds zelf weer een andere impuls geven die dan weer gevolgd zou moeten worden door de eerste initiatiefnemer: de ‘chambristische dans’ of het onvoorspelbare spel van **actie en reactie** zonder voorafgaandelijke afspraken. “Op zich is het wel leuk om één van ons twee die gewoon vanuit een impuls, die impuls volgt en zegt ‘de andere zal wel volgen’. Ik vond dat bij voorbaat een tof idee. Ik denk niet dat dat per se slecht is dat we dit zo hebben gedaan, maar misschien vanuit die reden dat ik dat er toch wilde insteken, dat ik iets heb gelanceerd.” (interview S.S.).

2.2.5. Het eindresultaat: de salonvoorstelling ‘Cargo’

In het gehanteerde opzet valt het grootste deel van het proces samen met het product: de gezamenlijke voorbereidingsfase is nagenoeg onbestaande, het groeiparcours dus ook. Er was erg weinig mogelijkheid om expliciet met elkaar van gedachten te wisselen of keuzes te maken; deze gebeurden erg ad hoc – maar uiteraard was dat ook de bedoeling. Wat zou er immers overblijven qua **creatieve ruimte**, wanneer er geen veilige experimenteerruimte of -tijd is, wanneer er meteen een publiek naar zou kijken en luseren? Welk effect zou dit hebben op het ‘creatieve durven’: bevorderen of net belemmeren? De setting leende zich bij uitstek om dit als het ware te meten, gezien de performance

als het ware startte vanop een nulpunt: “Omdat je daar terug die creativiteit in moeten durven laten komen.” (auto-interview L.C.).

Zoals al bleek in het bovenstaande stonden de ‘voelsprietten’ extra scherp, en dan in het bijzonder wat betreft het luisteren naar elkaar. “Ik denk dat we allebei focusten op het luisteren naar elkaar, aanvoelen in functie van tempi, correcte noten, grote lijnen. Kijken of we dezelfde structuren hadden en het vormelijke over het algemeen klopte.” (auto-interview L.C.). Dit staat wat betreft aanvoelen door de muzikanten toch wel in **tegenstelling tot meer traditionele voorstellingen**: “Want dan zit je te luisteren naar ‘waar zijn we’, of je zit te luisteren ‘ja ik kan hier wel van genieten, ik weet nu, ik heb nog tijd’, of ‘ik moet me toch al voorbereiden’, en het feit dat dat er allemaal niet was, maakte dat het allemaal juist was. Veel aandachtiger naar het verhaal, denk ik, maar vooral veel aandachtiger naar aanknopingspunten in het verhaal die misschien iets zouden kunnen geven waar wij op reageren. Ik vond wat dat betreft de vorm van becommentariëring en van oplettend zijn om te zien waar het één en ander zou passen, vond ik wel heel tof.” (interview S.S.).

Vaak vielen de keuzes, zoals hierboven al aangegeven, ook goed uit, en werd er ook goed gereageerd door de medespelers: “Op veel momenten maakten we een keuzes, of maakte één van ons een keuze die dan werd bijgevalen door de anderen. Dan konden we gemakkelijk verder gaan en inspelen op de situatie.” (auto-interview L.C.). Er ontstonden dan ook een aantal ‘**serendipiteiten**’. Een mooi voorbeeld van een serendipiteit – een moment dat eigenlijk per toeval helemaal goed viel – was het tweede stuk, van Eccles: “Onze Eccles bijvoorbeeld was wel vrij traag. Dat was natuurlijk ook een heel intens moment, met loopgraven en alles, en op een gegeven moment is er een modulatie, gaat het net even naar majeur, op een moment dat het net heel dramatisch was dat ik dacht ‘o we zitten op de verkeerde plaats’, maar door daar een zekere intensiteit aan te geven, wat luider, een grotere crescendo, dat we daar toch gaan proberen aanklappen – dat viel me heel hard op, dat we daar gestuwd en gestuurd hebben. Dat is ook één van de weinige momenten dat we echt met ons drie samen waren.” (L.C. in interview S.S.).

Soms liep het – zoals te verwachten was – ook wel eens **minder goed**. ‘La vie en rose’ was duidelijk een miscommunicatie, maar werd door een aantal ad hoc ingrepen (overdrijvingen, andere intonaties in de tekst...) toch omgevormd tot een passende keuze, zij het op een meer vergezochte manier. “Op andere momenten maakten we een keuze die we bij nader inzien niet hadden gemaakt als we beter geïnformeerd waren geweest: qua stuk, qua pauze of voortspelen – waar we werkten met de informatie die we hadden en onze intuïtie die niet de hele situatie dekte.” (auto-interview L.C.). Zo waren er nog een aantal voorbeelden te benoemen, waarbij het narratief werd vervormd door de gemaakte keuzes: “Maar doordat we dat hebben gedaan, kregen we wel een andere boodschap. Ik had de indruk dat er een ander elan kwam bij Gaea, om het anders te gaan vertellen, hetgeen erop volgde.” (interview S.S.).

Het was dus niet altijd helemaal helder of iets een bewuste keuze was of gewoon afhankelijk van de **context**: “Het is heel moeilijk na te gaan denk ik of een tempokeuze dan niet het gevolg is van je hartslag of je adem op dat moment, die ongetwijfeld gerelateerd is aan wat er op dat moment gebeurt, maar hoe bewust....” (interview S.S.). Het intuïtieve, het instantane liep als een rode draad door de hele voorstelling, en actie, reactie en tegenreactie waren dan ook niet altijd weldoordacht, en al helemaal niet in overeenstemming tot stand gekomen. “Maar, er is er één die ik ben begonnen, dat jij er niet was. Schumann? Meer naar het einde van het programma. Ik weet dat we een hele tijd goed aan het

zien waren. Ik weet gewoon dat ik er één geïnitieerd heb, zo, omdat ik weet dat toen we het hadden over het concept, over het hele idee, dat ik dat eigenlijk wel een tof idee vond.” (interview S.S.).

Natuurlijk leidde dit in de nabesprekingen tot een vraag naar **kwaliteit**. Was dit experiment kwalitatief goed genoeg om voor een publiek te brengen? Woog de meerwaarde van spontaneïteit op tegen het verlies aan bijvoorbeeld precisie? Volgens de cellist was dat zeker het geval: spontaneïteit reflecteert ook authenticiteit: “En je zou kunnen zeggen dat die ongelijkheid dan ook direct een stuk van het spontane genereert, ook veronderstel ik voor het publiek, dus iets authentiek in zich draagt.” (interview S.S.). Toch zat het op bepaalde momenten ‘niet helemaal goed’. “Een enkele keer, bv tijdens *Fratres*, zat de onzekerheid ook in de weg om vrijelijk te kunnen spelen had ik de indruk: daar bleven we steeds verder gaan zonder dat we veel contact hadden – wegens de vele noten en het tempo, zullen we maar zeggen - en dus niet echt een lijn konden maken, gewoon omdat we niet wisten wanneer één van ons beiden zou stoppen en/of de tekst een bepaalde wending zou nemen of weer inbreken.” (auto-interview L.C.). Ook gebeurde het wel eens dat het voor de muzikanten zelf klopte, bijvoorbeeld dat er een humoristisch element ontstond door bepaalde handelingen, maar dat het publiek het niet oppikte: “En ik weet dat ik heel geamuseerd was daardoor, maar ik merkte dat dat door het publiek niet helemaal werd gevolgd, een soort... Dus dat heeft niet de code bij het publiek volledig geïnstalleerd. Dat had het kunnen doen.” (interview S.S.).

In de interviews kwam ook de reflectie over ‘kwaliteit’ duidelijk naar boven: “Dit vind ik geen makkelijke oefening: het hangt ervan af welke de criteria zijn om ‘goed genoeg’ te definiëren. We waren niet altijd 100% samen, soms was het wat vals of zaten er foute noten in. Als het gecomponeerd zou zijn, zou het perfect getimed zijn en zou daar een rationale achter zitten. Nu was de rationale het intuïtieve, wat eigenlijk een contradictie is. Maar als het criterium is om gelijke bogen te zoeken, om een ervaring te creëren die vanuit verschillende perspectieven zonder één woord van afspraken of richtlijnen toch samenvallen in een hier-en-nu, dan is het wel geslaagd.” (auto-interview L.C.). Voor de cellist was het meer éézijdig: “Ik wou alleen maar toevoegen dat dat voor mij niets te maken heeft met een verschil in kwaliteit of zo.” (interview S.S.).

De andere factor die deze fase tekende, was uiteraard de aanwezigheid van het publiek. Het komt niet zo vaak voor, zeker in klassieke muziek-voorstellingen, dat het publiek een niet-afgewerkt product te zien krijgt. Bij de uitnodiging werd dan ook de context van tevoren meegegeven, zodat de verwachtingen anders gelegd werden. “Het publieke aspect hielp uiteraard ook: iedereen was ervan op de hoogte dat dit een experiment zou zijn, in feite wisten wij nauwelijks meer dan zij. Tegelijk was het ook een ‘thuismatch’: hoewel wij als uitvoerder niet iedereen zelf kenden, kende elk publiekslid wel minstens één van ons.” (auto-interview L.C.). De samenstelling van het publiek was in dat opzicht strategisch gebeurd, en dat was ook wel nodig volgens de cellist: “Het is ook een kleine vorm he, het heeft een intimiteit. Ik weet niet of dit zou werken voor 1200 man. Ik heb het idee dat dat een ander gevoel zou geven. Ik weet niet die imperfecties, om het zo maar te noemen, of dat interessant is voor een groot publiek.” (interview S.S.).

Het feit dat er een publiek aanwezig was, stimuleerde anderzijds ook weer net de aandacht, de veiligheid, de durf zelfs, waardoor het resultaat mogelijk zelfs beter was dan wanneer het een gesloten repetitie was geweest. “Er was dus ook veel goodwill aanwezig. Je voelt je dan ook minder kwetsbaar

en durft wel eens wat meer; je gaat meer naar het effect en het affect dan puur naar het inhoudelijke en technische kijken.” (auto-interview L.C.).

Het droeg, zeker voor de cellist, ook bij tot het eigen **plezier** dat er een geëngageerd publiek aanwezig was: “Ik vond wat dat betreft de vorm van becommentariëring en van oplettend zijn om te zien waar het één en ander zou passen, vond ik wel heel tof.” (interview S.S.). Voor de uitvoerders was de bijzondere relatie met het publiek – als mede-deelnemers in het experiment – een bijzondere ervaring, maar ook voor het publiek was de ervaring iets unieks, verwoordt de cellist: “Ik denk dat het publiek, dat is mijn aanvoelen, het tof vind om aanwezig te zijn en op één of andere manier bij te dragen aan iets uniek. (...) En dat is meestal iets wat wij als muzikanten onderling wel kennen, maar dat een publiek heel zelden meemaakt. Dat soort voorbereiding, zoals wij hier zitten nu - als wij nu zouden beginnen musiceren, heel tof, en voor ons is dat bijna evident, maar ik weet ook voor mensen die minder direct live muziek in hun leven hebben dat dat heel speciale momenten zijn.” (interview S.S.).

DEEL 3: Deelconclusies ‘Cargo’

Bij het selecteren en ontwerpen van de projecten binnen het doctoraatsonderzoek, werd specifiek aandacht geschonken aan de ‘niet-traditionele’ context waarin de muzikale-artistieke praxis plaatsvindt. Daarbij werd niet enkel aandacht geschonken aan het specifieke verloop van het artistieke proces, maar evenzeer aan de voorwaarden (contexten, attituden en competenties) die noodzakelijk zijn om in een dergelijke context te opereren: sociaal, persoonlijk, performatief...

Zoals aangegeven in het hoofdstuk omtrent methodologie is dit rapport een weergave, analyse en bespreking van één bepaald project binnen een doctoraatsonderzoek. Uit dit rapport worden empirische data gedistilleerd, die na afronding van een aantal vergelijkbare projecten verwerkt zullen worden tot een op grounded theory gebaseerd en ontwikkeld voorstel voor een algemeen toepasbaar creatief-performatief model voor muzikale praxis.

Ter besluit van dit onderzoeksproject worden er een aantal deelconclusies genomen in relatie tot de onderzoeksvragen. Deze hebben in het bijzonder betrekking op de particuliere praktijksituatie van ‘Voor mij alleen’. In dit stadium worden er derhalve nog geen verdere theoretische onderbouwing en uitwerking aan verbonden, noch worden er (voorlopige) hypothesen geformuleerd. Wel kunnen de deelconclusies dienstdoen als inspiratie bij het uitvoeren van de volgende projecten, gezien ze door de uitvoering intrinsiek deel uitmaken van het ervarings- en referentiekader van diegenen die eraan hebben meegewerkt, en kunnen ze concreet richting geven bij het verder doorlopen van het omkaderende theoretische onderzoeksproces.

3.1. Deelconclusies met betrekking tot fasen in een creatief-performatief model voor muzikale-artistieke praxis

Hoewel het artistieke proces in feite gereduceerd werd tot één basisfase, kunnen ook daarin nog een aantal elementen worden teruggevonden die verband houden met een meer traditioneel creatief proces: enerzijds in de voorbereidingsfase, los van het creatieve handelen *an sich*; anderzijds in de eindfase, de performance zelf, zij het gecompliceerd en net iets moeilijker te identificeren. Ook hierbij heeft de opname dienst gedaan om in retrospect informatie op te halen over beweegredenen, intenties, beslissingen en handelingen.

3.1.1. Het vertrekmodel: Nirav Christophe’s dynamische creatieve fasenmodel

Het basismodel voor creatieve maakprocessen waarop dit onderzoek verderbouwt, is het door Wallas ontworpen (Wallas, 1926), door verschillende auteurs uitgebreide en tenslotte door Christophe geëlaboreerde model (Christophe en Duyns, 2006) dat als volgt wordt voorgesteld:

Christophe's Dynamic Creative Phase Model (2006)

Phase 1	Phase 2	Phase 3	Phase 4	Phase 5	Phase 6	Phase 7	Phase 8	Phase 9	Phase 10	Phase 11
sensation	realisation	preparation	saturation	frustration	incubation	Intuition	illumination	evaluation	verification	acceleration
Pope	Edwards	Wallas	Edwards	Vanosmael & De Bruijn	Wallas	Policastro	Wallas	Csikszentmihalyi	Wallas	Christophe

Tabel 1: Dynamisch creatief fasenmodel, Christophe & Duyns (2006)

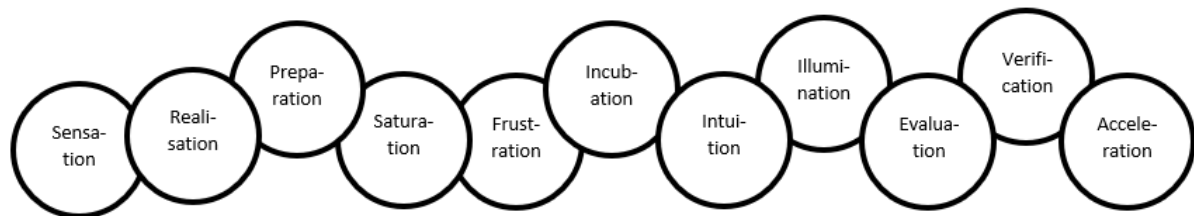
De verschillende fases worden als volgt gekenmerkt:

1. Sensation of Sensatie (Pope, 2005): fase waarin het onderbewuste een rol speelt, voorbode op het eigenlijke idee of start.
2. Realisation of Realisatie (Edwards, 1986): inzichtsfase waarin men zich bewust wordt van de sensatie en beslist om een proces aan te gaan.
3. Preparation of Voorbereiding (Wallas, 1926): fase van mentale en fysieke voorbereiding op het starten van het proces.
4. Saturation of Verzadiging (Edwards, 1986): inzichtsfase waarin besloten wordt dat er voldoende voorbereiding is gebeurd en men kan overgaan tot actie.
5. Frustration of Frustratie (Vanosmael & de Bruyn, 1990): fase gekenmerkt door een gemoedstoestand van frustratie en ongemak.
6. Incubation of Incubatie (Wallas, 1926): fase waarin ideeën groeien en bewust en onbewust verbindingen worden gelegd. Meestal is dit een eclectisch, niet-lineair proces dat niet wordt gestuurd en eerder wordt gekenmerkt door inactiviteit.
7. Intuition of Intuïtie (Policastro 1995): inzichtsfase waarin men al dan niet bewust beslist of een idee levensvatbaar en uitvoerbaar is.
8. Illumination of Verlichting (Wallas, 1926): fase waarin oplossingen ontstaan en mogelijke acties concretere vorm krijgen.
9. Evaluation of Evaluatie (Csikszentmihalyi, 1996): fase waarin de uitvoering van de acties wordt onderzocht en beoordeeld.
10. Verification of Verificatie (Wallas, 1926): actiefase waarin het idee wordt uitgevoerd en gematerialiseerd.
11. Acceleration of Versnelling (Christophe & Duyns, 2006): laatste actiefase, te vergelijken met een eindsprint, gericht op het tijdig realiseren van het eindresultaat.

Het is belangrijk om hier op te merken, net als in het oorspronkelijke model van Wallas, dat dit geen lineair model is. Zo is het mogelijk dat in een bepaald creatief proces een aantal fases niet als dusdanig voorkomen of niet worden herkend, in een andere volgorde plaatsvinden, of zich herhalen.

Evenmin is dit model een blauwdruk voor elk creatief proces, maar wel een model dat inzicht kan verschaffen over de inhoud en betekenis van bepaalde gebeurtenissen, acties en denkprocessen binnen een bepaald project.

Onderstaande visuele voorstelling toont dezelfde fasen weer in een meer flexibele, vloeiende weergave:



Figuur 16: Flexibele weergave creatief fasenmodel

3.1.2. Overeenkomsten en verschillen met het gevoerde artistieke proces van ‘Cargo’

Uit het gevoerde onderzoek kunnen drie preliminaire conclusies worden genomen:

1. Een aantal fasen zijn te herkennen in het project: in de stadia voorafgaand aan de uitvoering, dan wel in het uitvoeringsstadium zelf;
2. De performance is niet enkel het moment dat het publiek wordt geconfronteerd met het eindresultaat, maar omvat door de specifieke vormgeving van het experiment ook een aantal fasen die niet in het voorafgaandelijke stadium konden worden opgenomen;
3. Er kunnen uit de interviews een aantal rode draden worden geïdentificeerd met betrekking tot ingesteldheid, communicatie en verhoudingen die doorheen het hele project aanwezig waren en die de inhoud van elke fase mee hebben bepaald.

3.1.2.a. Herkenbare fasen

1. Sensatie:

De concrete aanleiding tot het vormgeven van dit project lag enerzijds in de lijn van de doctoraatsprojecten, in de wetenschap dat er een tiental zouden moeten worden uitgevoerd, en anderzijds in de interviewfase van het eerste project ‘Holle Haven 2.0’, waarin de vraag werd gesteld wat er zou gebeuren als we het hele repetitieproces zouden weglaten. Door het stellen van die vraag ontstond de sensatie dat we hier ‘iets’ mee wilden doen, en werd bijna onmiddellijk het idee geboren om hierrond een experiment uit te voeren.

2. Realisatie:

Zodra het idee was ingedaald en er even werd gespard tussen Gaea Schoeters en mezelf wie er een goeie derde partner zou zijn, kwam de naam van Stijn Saveniers snel naar boven gezien diens achtergrond en het feit dat we beide (zij het in andere projecten) recent met hem hadden samengewerkt.

Stijn reageerde meteen enthousiast op de eerste mail die het idee voorstelde. In deze fase werd duidelijk dat het idee effectief zou leiden tot een project.

3. Vorbereiding:

Deze fase was aanwezig, maar niet op een traditionele manier. Elke deelnemer was verantwoordelijk voor zijn/haar eigen voorbereiding, dus het voorzien en beheersen van voldoende materiaal dat op het moment van de voorstelling gebruikt zou kunnen worden. Gezamenlijke doorspeel-, repetitie- en afspraakmomenten waren er dus niet, met uitzondering van het maken van praktische afspraken en de *factual check* een tweetal uur voor de start van de voorstelling.

4. Saturatie:

De voorbereiding bestond eruit zoveel mogelijk materiaal te verzamelen dat nuttig zou kunnen zijn. In het begin ging deze zoektocht snel, na een tijdje stagneerde het, met name op het ogenblik dat niemand (elk voor zich) nog bijkomende stukken had gevonden en ook van mening was dat het waarschijnlijk genoeg zou zijn. Op dat moment stopte het zoeken.

5. Frustratie:

Deze fase zou op twee momenten kunnen gezien worden, in een andere vorm. In de voorbereidingsfase, mogelijk na de saturatiefase, zou het kunnen dat de deelnemers het eigenlijk wel vervelend vonden dat er zo weinig helderheid was over de inhoud van het project. Dit gevoel was misschien onderhuids aanwezig, maar werd niet echt expliciet genoemd of benoemd tijdens de interviews. Het is dus ook mogelijk dat deze fase niet als dusdanig voorkwam tijdens de voorbereiding.

Tijdens de voorstelling zelf waren er wel een aantal momenten waarop de onzekerheid of het onverwachte niet rechtstreeks leidde tot het beste mogelijke resultaat. Dat voelden we op het moment zelf ook aan: bij 'La vie en rose', bij het B-deel van Eccles, bij 'Fratres'... Echter was er niet veel tijd of focus mogelijk om zich gefrustreerd te voelen: het moest gewoon verder blijven gaan, er was geen nut voor frustratie noch een mogelijke oplossing. Ook dat was deel van de premisse.

6. Incubatie:

Tijdens de voorbereiding kon het concept wel groeien in ons hoofd, en konden we wel enigszins ideeën vormen wat er allemaal mogelijk zou zijn met het gekozen materiaal, maar van een echt incubatie kan niet gesproken worden: daarvoor waren er te weinig zaadjes die wortel konden schieten.

7. Intuïtie:

Deze fase kwam met name naar boven tijdens de voorstelling zelf, hoewel ook in de voorbereiding er werd nagedacht of een stuk al dan niet bruikbaar zou kunnen zijn tijdens de salonavond. Tijdens de voorstelling was het intuïtie, een gevoel dat 'iets' zou passen, dat ertoe leidde dat acties werden genomen, keuzes werden gemaakt, dat er werd gereageerd. Tijdens heel deze performance fase (zie 3.1.2.b.) was intuïtie met andere woorden heel prominent en zelfs essentieel aanwezig.

8. Verlichting:

Een gevoel van verlichting was telkens het *tipping point* waarop een keuze werd gemaakt, instant, tijdens de voorstelling zelf. Op dat moment werd intuïtie omgezet in een concrete gedachte, een concreet idee over wat er zou passen – en daarop volgend ook een actie: het starten en uitvoeren van het idee. Ook de andere persoon, niet de initiatiefnemer dus, ondervond een 'aha'-gevoel, met name wanneer hij of zij het stuk herkende, en daarop volgend zelf een beslissing nam over de best mogelijke reactie.

9. Evaluatie:

Vlak na de verlichtingsfase werd het idee tot uitvoering gebracht. Tijdens deze uitvoering werd er uiteraard verder geluisterd om te kijken of de keuze wel degelijk passend was geweest, en hoe er verder moest worden gereageerd. De evaluatie verliep met andere woorden even lang als en gelijktijdig met de uitvoering van een bepaald onderdeel binnen de voorstelling.

Ook na de voorstelling werd er uiteraard geëvalueerd, maar dit kon geen impact meer hebben op de voorstelling zelf, noch op een eventueel vervolg, net omdat het een éénmalig experiment was.

10. Verificatie:

Tijdens de evaluatie, dus tijdens het spelen, werd instant aangevoeld of alles goed verliep of dat er moest worden bijgestuurd. Deze verificatie verliep met andere woorden eveneens gelijktijdig met het spelen van een stuk – maar ook met het niets doen: ook dat kon wel of niet kloppen immers. Deze verificatie leidde ertoe dat herhalingen al dan niet werden gespeeld, dynamieken en tempi werden aangepast, een improvisatie werd ingezet en al dan niet gevolgd...

11. Versnelling:

Deze fase is niet duidelijk terug te vinden. Natuurlijk was er een versnelling in het project, namelijk het moment van de voorstelling, maar het lijkt geen apart te definiëren of te isoleren fase te zijn geweest.

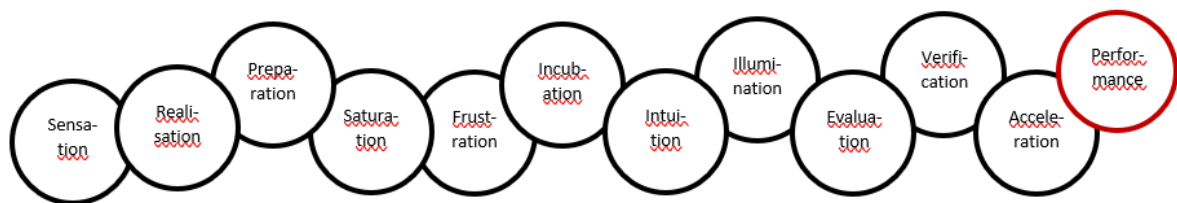
3.1.2.b. Twee onderscheiden stadia met een ruimere, meer omvattende performance-fase

Bij de conceptie van het project werden een aantal vragen gesteld, die aanleiding gaven tot de werkvorm van een experiment¹³:

- Wat zou er gebeuren met het artistieke proces wanneer er slechts drie definieerbare stadia zouden zijn, namelijk een uitvoeringsfase (3), waaraan geen gezamenlijke artistieke activiteiten of communicatie zou voorafgaan maar enkel individuele voorbereiding (2), voortvloeiend uit één enkel moment waarop een aantal uitgangspunten zouden worden afgesproken (1)?
- Hoe zouden communicatie, intuïtie, onzekerheid en instant reflectie in deze uitvoeringsfase plaatsvinden, en hoe zouden deze gedocumenteerd en onderzocht kunnen worden?
- Wat zou het effect zijn op het resultaat, en waarin zou dit verschillen van een langdurig en gezamenlijk gevolgd proces?

Deze vragen, in het bijzonder vraag 2 en 3, werden onderzocht in de interviews aan de hand van de methodiek voorgesteld in B en zullen verder worden beantwoord in 3.1.2.c.

Om het verschil met andere projecten te visualiseren, wordt hieronder het fasemodel weergegeven waarin de performance fase wordt geplaatst aan het einde van een proces:



Figuur 17: Uitgebreid creatief-performatief fasenmodel

In dit experiment echter wordt de performance fase losgekoppeld van de andere fasen. Er is immers geen terugkeer meer mogelijk, bijvoorbeeld om extra materiaal te zoeken of interpretaties uit te proberen. Al het voorafgaande kan als een pre-performance stadium worden gezien waarbinnen het traditionele fasemodel niet helemaal kan worden ondergebracht doordat er geen gezamenlijk creatie- of repetitieproces werd doorlopen, maar ook doordat er niet voldoende informatie was om te evalueren of verifiëren.

De onderverdeling van de doorlopen fasen kunnen als volgt worden ingedeeld:

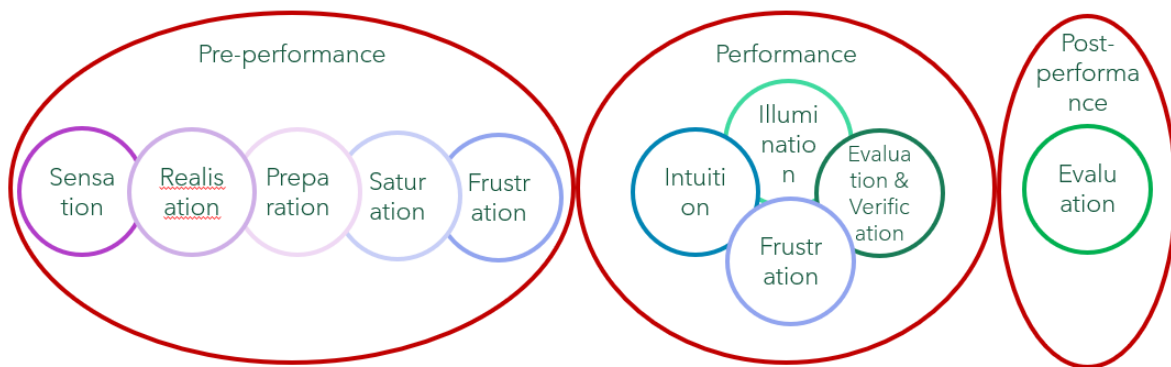
¹³ Zie ook A.2.

Stadia	Onderverdeling	Omschrijving	Inhoud	Acties
<i>Pre-performance</i>	Stadium 1	Start	Conceptie van het projectidee (sensatie, realisatie)	Leggen van contacten, maken van basisafspraken (spelregels), praktisch regelen van uitvoering (locatie, publiek...)
	Stadium 2	Individuele voorbereiding	Muzikale en praktische (en psychologische) voorbereiding op het uitvoeringsmoment (voorbereiding, saturatie, frustratie)	Repertoire
<i>Performance</i>	Stadium 3	Uitvoering	Instant performance, keuzevorming en uitvoering (intuïtie, verlichting, evaluatie / verificatie, frustratie)	Voorstelling
<i>Post-performance</i>	Stadium 4	Analyse en evaluatie	Terugblik en reflectie (evaluatie)	Interviews, (video-)analyse

Tabel 2: Overzicht van inhoud en acties per fase per stadium

Het laatste stadium is geen integraal deel van het creatieve proces, maar omvat wel een inhoud die normaliter in een middenfase van het proces is terug te vinden, namelijk evaluatie.

Wat opvalt is dat het iteratieve karakter tussen het pre-performance en het performance stadium is onderbroken. Daarentegen is dit wel bestaande, of althans mogelijk, binnen respectievelijk het pre-performance en het performance stadium. Visueel kan dit als volgt worden voorgesteld:



Figuur 18: Toegepast creatief-performatief fasenmodel 'Cargo'

Er zijn met andere woorden wel degelijk overeenkomsten terug te vinden met het bestaande creatieve-performatieve model (zie supra), zowel wat betreft het voorkomen van bepaalde fasen, de inhoud ervan en de iterativiteit. Een aantal significante verschillen in de vormgeving van het proces leidt daarentegen wel tot andere benaderingen en enerzijds minder flexibiliteit (i.e. tussen de verschillende stadia), anderzijds meer flexibiliteit (i.e. met name binnen de tweede fase, de performance).

Om nog tot een meer volledig beeld te komen, is er nog een extra element toe te voegen aan dit laatste model, namelijk wat uit de interviews werd gedistilleerd als antwoord op de deelvragen van 2 en 3:

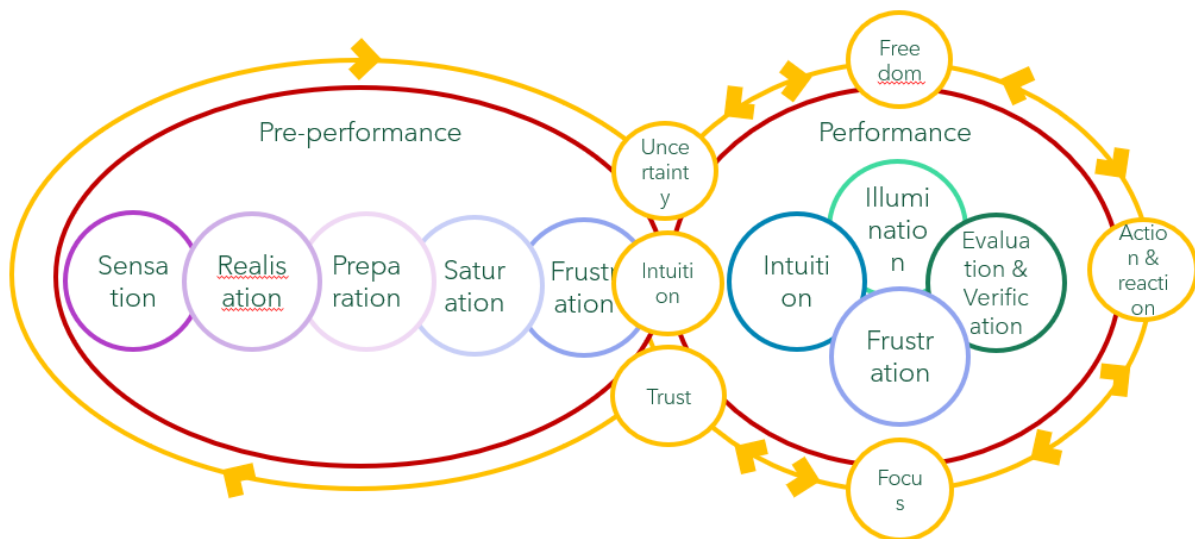
- Hoe zouden communicatie, intuïtie, onzekerheid en instant reflectie in deze uitvoeringsfase plaatsvinden?
- Waarin zou dit verschillen van een langdurig en gezamenlijk gevolgd proces?

3.1.2.c. Rode draden in te uitvoering van het project en integratie daarvan op het specifieke fasemodel van 'Cargo'

Een aantal kernbegrippen die centraal stonden in het project zijn 'intuïtie', 'reactie', 'onzekerheid', 'vertrouwen', 'focus' en 'vrijheid'¹⁴. Deze zijn vooral tekenend voor de uitvoeringsfase, gezien dit de eerste en enige gelegenheid was om echt samen te werken, en dus om alle artistieke, sociale en communicatieve handelingen samen te brengen. Toch waren een aantal ook van toepassing op de pre-performance stadium, in het bijzonder 'intuïtie' (als leidend principe om bij voorbaat bepaalde (repertoire)keuzes te maken waarvan redelijkerwijs kon worden aangenomen dat ze het gewenste resultaat zouden geven, namelijk inzetbaarheid in het verhaal en uitvoerbaarheid zonder repetitie), 'onzekerheid' (omdat de zekerheid pas zou worden gegeven tijdens, of beter, na, de uitvoering) en 'vertrouwen' (dat de bij voorbaat gemaakte keuzes ook doelmatig zouden kunnen worden gebruikt binnen de uitvoering, en dat de totale som van de gemaakte keuzes voldoende zou blijken).

¹⁴ Zie Deel 2: Kwalitatief onderzoek.

Voortgaand op de koppelingen die in de interviews werden gelegd tussen deze begrippen en bepaalde handelingen, kan het bovenstaande fasenmodel met betrekking tot de artistieke stadia als volgt worden aangevuld:



Figuur 19: Rode draden binnen creatief-performatief fasenmodel 'Cargo'

Dit model geeft dus niet enkel de fasen als dusdanig weer binnen de toepasselijke stadia, maar eveneens de begeleidende omstandigheden waarin deze plaatsvonden: ingesteldheid, communicatieve aspecten en sociale verhoudingen. Aan de ene kant kan dit de kunstenaar inzicht geven in de achterliggende (psychologische en sociale) ingesteldheid en omstandigheden die het framework vormden waarin het proces plaatsvond en de gemaakte keuzes en handelingen konden gekaderd worden, en die noodzakelijk waren om binnen deze experimentele context te opereren. Aan de andere kant kan dit inzicht ook het vertrouwen vergroten en een uitvoerder helpen om de onzekerheid te omarmen, vanuit een zekere rust, geruststelling en berusting: geruststelling dat wat er ook gebeurt niet meteen als negatief of positief moet worden geïnterpreteerd maar louter als 'iets dat is'; berusting, in het feit dat iets misschien niet lukt maar dat ook dit een volwaardig onderdeel van het geheel zal zijn waarnaar zal moeten worden gehandeld.

Over het algemeen kan worden gesteld, afgeleid uit de interviews, dat deze begrippen - 'intuïtie', 'reactie', 'onzekerheid', 'vertrouwen', 'focus' en 'vrijheid' - niet altijd in dezelfde intensiteit kunnen worden teruggevonden in meer traditionele voorstellingen en projecten. Het is juist het incidentele, het éénmalige en experimentele dat hiervoor een vruchtbaar framework bood. Daarentegen was het wel net deze rode draad die, volgens de geïnterviewden, datgene benadrukte wat juist in traditionele contexten vervaagt: authenticiteit, creativiteit, intuïtie.

Het eindresultaat was een éénmalig, uniek product. De keuzes, zowel wat betreft de stukken, de momenten als de interpretatie, de vormgeving, kunnen maar één keer worden gemaakt op basis van een blanco blad. Een tweede keer zou er voorkennis zijn, zou er ook al een ervaring zijn, en het verrassingsgehalte, de spontaneïteit en de onzekerheid – het risico dus ook een stuk minder. Aan de kritische zijde kan worden gezegd dat er fouten waren die er in een normale context niet zouden zijn. Fouten in technische zin, in samenspel, in samenhang en codes. Aan de positieve zijde was er meer vrijheid, meer durf, meer spontaneïteit, en meer authenticiteit. Het muzikale inzicht, de intuïtie en het

sociale aspect werden intensiever beoefend, de focus was scherper maar tegelijk ook verdeeld over verschillende aandachtspunten, de 'voelsprietten' waren gevoeliger en actie en reactie intuïtiever en minder cerebraal en voorspelbaar.

Of dit nu de best mogelijke versie was die mogelijk zou zijn, is te betwijfelen. Maar tegelijk werden door de gekozen vorm net andere factoren mogelijk, die de inhoud en definitie van 'best mogelijke versie' en 'kwaliteit' doen verschuiven: van vorm naar inhoud, van resultaat naar intentie en intensiteit, van voorspelbaar naar verrassend. In deze zin was het experiment zeker geslaagd: we hebben kunnen onderzoeken wat er gebeurt wanneer ook in de performance fase creativiteit en intuïtie centraal staan, terwijl tegelijk ook een mooie en overtuigende voorstelling werd gegeven.

3.2. Deelconclusies met betrekking tot persoonlijke, sociale en communicatieve aspecten: aanzet en uitnodiging tot verder onderzoek

Het hele project was gebouwd rond het principe van onzekerheid: er waren gekende elementen zoals de repertoirelijst, de context, de ingeschatte duur van de voorstelling, etc. Maar het feit dat geen van de deelnemers wist wat de anderen zouden doen en welke wendingen het (muzikale) verhaal zou nemen, creëerde net de mogelijkheid om te ervaren en bestuderen hoe we op het moment onze kennis, ervaring en (communicatieve) vaardigheden zouden inzetten om toch een samenhangende, kwaliteitsvolle voorstelling neer te zetten. Uit de interviews bleek dat voor de muzikanten deze procesvorm wel degelijk een risico inhield, maar dat er ook veel verrassende voordelen aan verbonden waren.

Zo benadrukt met name de cellist het begrip authenticiteit. Wanneer uitvoerende musici zich strak aan de lijnen en bedoelingen van een partituur houden, en/of wanneer het gemeenschappelijke of individuele framework vooral gevormd is door een opname die als het ware de norm neerzet, wordt de eigenheid, de individualiteit van de uitvoerder in een verwachtingspatroon geduwd: door het publiek, de medespelers, zichzelf... In een setting waar alles moest kunnen – ook fouten maken! – was het bij voorbaat onmogelijk om aan deze verwachtingspatronen te voldoen. De muzikanten werden overgeleverd aan hun eigen intuïtie, kennis en inzicht, maar ook het publiek moest er met een open geest in staan en geen 'perfecte uitvoering' verwachten.

Daarentegen kwam er een andere kwaliteit naar boven: het poneren van ideeën, suggesties, interpretaties die door één speler als gepast werden ervaren, en die door de andere(n) al dan niet gevolgd konden worden. Maar volgen of niet: samenhang moest er wel zijn. Er was geen herkansing mogelijk, dus wanneer iets niet helemaal goed zat of één medespeler kon zich niet vinden in de ingeslagen weg, moest de creativiteit voor oplossingen zorgen.

Dit gebeurde natuurlijk niet in het luchtledige. Aan dit experiment gingen decennia van voorbereiding, studie en training vooraf, ervaring en expertise. Dit zorgde voor een technische, muzikale, artistieke bagage die niet enkel over beheersing en controle ging, maar zodanig groot was dat de controle als dusdanig niet meer nodig was. Het vertrouwen in de ander en in zichzelf moest er wel zijn om vrij te kunnen opereren en (bij)sturen, en ook het publiek mee te nemen in de flow. Tegelijk is er in deze lange periode van training en ervaring ook een gemeenschappelijke kern: een gelijk(aardig) referentiekader, quasi identieke historische en theoretische kennis, kennis van cultuur en onderwijs. Zonder dit gemeenschappelijke framework zou de communicatie, het impliciet onderhandelen en samen een gemeenschappelijke route zoeken, veel moeilijker zijn. Vaak waren maar kleine aanzetten of tekens

nodig om aan te voelen en in te schatten wat de mogelijke richting en gevolgen zouden zijn, en kon erop vertrouwd worden dat de andere ook zou weten wat er bedoeld werd, ook woordenloos. Elke actie gaf aanleiding tot een reactie – zelfs al was die reactie niet-handelen, of een tegen-actie nemen. Dat gaf de mogelijkheid tot lef, tot loslaten, en dus tot vrijheid: vrijheid die er niet zou zijn als de verwachtingen bij voorbaat al zouden vastliggen.

Bij gebrek aan verbale en visuele communicatie moesten ook andere zintuigen aan het werk worden gezet. De focus op elkaar was bijna even intens als de focus op zichzelf – op het goed presteren, de best mogelijke performance geven. En het is net deze focus die de authenticiteit van het musiceren kan samenvatten: volledig gericht zijn op het situationele, het sociale, het mogelijke. Kwaliteit kreeg dan ook een andere lading. Kwaliteit werd niet gezien als het perfect ten gehore brengen van een vooraf precies uitgestippelde route. Kwaliteit was de mogelijkheid om op het moment zelf iets te creëren en daarbij het publiek mee te nemen in het onverwachte, het avontuur.

Spontaneïteit en durven loslaten in een context die als redelijk risicovol kan worden gezien, is geen evidentie, en heeft ook de voorwaarden nodig die hierboven geschetst zijn: vertrouwen, onzekerheid, voorbereiding, luistervaardigheid, reactiebereidheid, durf, intuïtie. Vandaar de keuze om deze voor te stellen in het toegepaste model als elektronen rond de kern die ook van de ene naar de andere fase-inhoud kan overgaan. Toch blijft de link zichtbaar met het oorspronkelijke creatieve fasemodel, zij het meer geconcentreerd en minder stuurbaar – maar wel degelijk herkenbaar.

In volgende onderzoeksprojecten zal verder gefocust worden op deze voorwaarden: het durven loslaten, het vertrouwen, de intuïtie, actie en reactie.... Wat houden deze aspecten in de concrete projectcontext in? In welk opzicht en in welke mate beïnvloeden ze het proces en het resultaat, en worden ze als meerwaarde ervaren? Wat is er nodig om aan deze voorwaarden tegemoet te komen, en hoe kunnen ze worden gebruikt ten goede van het eindresultaat? En, gekoppeld aan de performance fase: op welke manier zijn ze ook daarin aanwezig en kan de voorbereiding hierop en het bewustzijn ervan het proces en het resultaat stimuleren dan wel tegenwerken?

BIJLAGEN

1. Interviews

1.1. Interview Stijn Saveniers

12 december 2022, live bij Stijn thuis

Eerste vraag: wat was je algemeen idee bij dit project? Waarom had je er goesting in, en vond je het leuk? Was het wat je ervan verwacht had?

Ik vond het heel leuk, maar ik ben dan ook grote fan van bijna-improvisatorisch opgezette concerten. Ik weet dat een leraar van mij ooit heeft gezegd: “Kamermuziek, dat doe je ofwel spontaan, ofwel repeteer je je er dood aan en maak je dat je een groep wordt” enzovoort, en dan krijg je de kwaliteit van bij wijze van spreken een strijkkwartet. Maar als je geen strijkkwartet bent, kan je het maar beter spontaan houden. Want als je twee, drie keer langer repeteert – maar dan zou je het al moeten hebben doen om te zien wat daar het effect van zou zijn geweest. Wat zou daar het wezenlijke verschil aan zijn geweest?

Dus nu houden we de spontaneïteit waar ik ongelooflijk van houd. En bovendien, en ik ben daar fan van, maar dat hangt dan misschien vast aan mijn onderzoek, ik ben een fan van *inégalité*. Dus het moment dat zaken niet samen zijn, kan heel expressief zijn. Dus dat is een andere soort expressie dan op het moment dat je probeert om dat per se te definiëren.

En je zou kunnen zeggen dat die ongelijkheid dan ook direct een stuk van het spontane genereert, ook veronderstel ik voor het publiek, dus iets authentiek in zich draagt.

Ik wou alleen maar toevoegen dat dat voor mij niets te maken heeft met een verschil in kwaliteit of zo.

En in welke mate denk je dat het publiek er iets aan heeft?

Ik denk dat het publiek, dat is mijn aanvoelen, het tof vind om aanwezig te zijn en op één of andere manier bij te dragen aan iets uniek. En het moment dat je het idee hebt dat dat alleen werkelijk in dat moment plaatsvindt, omdat je als het ware binnenvalt in het spontane musiceren tussen mensen met die technische en artistieke bagage, ja dan geeft dat een ander gevoel dan dat je – en zeker volgens mij in opnametijden of in tijden waarin we opnamen zo vaak als referentie zien, geeft dat volgens mij een ander gevoel.

In welke mate is dit meer sociaal gesitueerd dan een perfect strijkkwartet?

Mmm. Het is ook een kleine vorm he, het heeft een intimiteit. Ik weet niet of dit zou werken voor 1200 man. Ik heb het idee dat dat een ander gevoel zou geven. Ik weet niet die imperfecties, om het zo maar te noemen, of dat interessant is voor een groot publiek. Dat zou natuurlijk ook interessant zijn om te onderzoeken. Maar ik denk dat het dat is, dat het te maken heeft met afstand. Ik kan me daar iets bij voorstellen.

En als je nu kijkt naar de afstand tussen ons? Is die groter, anders, was je meer toegespitst op wat er gebeurde op het podium, om te zien hoe je erop moest reageren? Of komt dat ongeveer overeen? Sta je er evenveel op je gemak?

Op mijn gemak wel, maar ik denk dat het anders is moesten wij hebben afgesproken tot op dat punt. Want dan zit je te luisteren naar 'waar zijn we', of je zit te luisteren 'ja ik kan hier wel van genieten, ik weet nu, ik heb nog tijd', of 'ik moet me toch al voorbereiden', en het feit dat dat er allemaal niet was, maakte dat het allemaal juist was. Veel aandachtiger naar het verhaal, denk ik, maar vooral veel aandachtiger naar aanknopingspunten in het verhaal die misschien iets zouden kunnen geven waar wij op reageren. Ik vond wat dat betreft de vorm van becommentariëring en van oplettend zijn om te zien waar het één en ander zou passen, vond ik wel heel tof.

Ik was daardoor niet op mijn ongemak omdat je daardoor natuurlijk wel de vrijheid hebt om alles te doen wat je wil doen, en als het mis is, dan is het mis. Tja, jammer.

Wij hadden materiaal waaruit wij konden kiezen. Had je nooit het gevoel, de schrik dat het materiaal niet zou passen qua sfeer op het verhaal? Dat je een tang op een varken zou zetten?

Dat had gekund. Want in een ideale wereld, stel dat wij dat soort zaken vaker zouden doen, dan zouden wij gezamenlijk als het ware uit een heel breed repertoire moeten kunnen putten, waar zowel jij als ik dan spontaan aan konden, en dat we dan zo goed op elkaar ingespeeld zijn dat je weet 'ah die begint daar, dan weet ik wat dat is'. Zoiets. En het was misschien wat, als we het verhaal op voorhand hadden gekend, denk ik wel dat we andere stukken hadden gekozen. Daar ben ik eigenlijk vrij zeker van. Omwille van een ritme en een drive. Maar ik vind het dan wel heel tof dat je op een moment zegt 'a ja, we beginnen iets'. Want ik weet dat wij al vaak toch, dat jij al aan het kijken was naar 'waar ben jij', 'wat heb jij staan', en dat ik aan het kijken was naar jouw pupiter om te kijken, waar ben jij naar aan het schuiven. Terwijl Gaea nog bezig was en we eigenlijk helemaal niet wisten waar we gingen binnenkomen. En ik vind dat we daar dan wel momenten van serendipiteiten hadden gevonden.

Ik denk dat we ons vaak hebben laten leiden door een pauze van Gaea. We waren zelden ingevallen in het midden van haar tekst. En ik had de indruk dat dat ook wel momenten waren die zij gepast vond, en dat er dan een soort nuance lag in haar verhaallijn, of dat ze net iets langer wachtte.

Er is ook een plaats geweest waar zij wachtte, maar waar wij niet zijn ingegaan. Ik zou wel willen weten of zij die pauze wilde hebben, of muziek, of...

Eigenlijk denk ik – ik ben vooral naar sfeer gaan luisteren. We zitten in een soort snelheid, of dat is daar of zo. En daar stukken al een beetje gaan kiezen. Wanneer het moment zich voordeed, dan begonnen we. Vandaar dat we dat ook konden zien bij elkaar. Was er soms iets waarvan je dacht, dat had ik nu nooit daar gezet?

Goh, dat is intussen wat ver weg.

Bijna een verrassing was ‘La vie en rose’

Jajaja, maar ook juist omwille van het feit dat dat misschien juist één van de weinige, wat positiever gekleurde stukken – want we hadden vrij veel melancholisch, of wat tragere stukken, een lichte tristess die daarin te bespeuren was, dat soort stukken, of wat contemplatief, dacht ik ‘ah dat komt heel vroeg’. Ik weet nog dat dat naar mijn gevoel heel vroeg kwam. We weten niet wat het verhaal brengt, misschien dat ik daardoor wat verrast was. Gaan we dat niet missen, verderop?

En heb je dat verder op ook gemist uiteindelijk?

Nee, maar dat is natuurlijk hoe het is. Want het heeft toen wel heel goed gewerkt.

Er kwam wat humor in.

Zeker, zeker, ik vond veel humor in het verhaal. Ik vond er verderop ook humor in zitten, daar hebben we dan niet per se op gereageerd, maar het heeft wel goed gewerkt toen, ook voor het publiek. Dat herinner ik me goed, dat dat goed viel.

Eén keer hebben we een kans gemist met ‘Je ne t’aime pas’. We hadden die vroeger kunnen zetten.

Ja, dat hadden we kunnen doen.

Maar op zich, als ik nu dat verhaal opnieuw hoor, en ook weet wat het vervolg is, ik zou nooit meer ‘La vie en rose’ daar zetten. Maar doordat we dat hebben gedaan, kregen we wel een andere boodschap. Ik had de indruk dat er een ander elan kwam bij Gaea, om het anders te gaan vertellen, hetgeen erop volgde.

Ja, dat kan wel zijn. Wat mij wel is opgevallen, is dat volgens wat we hadden ook een beetje in code hadden gezet, dat vond ik wel goed. Van ‘ah er mag hier ook in dit verhaal, je mag hier ook een beetje met een kwinkslag naar kijken’. En toch heb ik het gevoel dat voor het grootste deel van het publiek in het verdere verhaal niet direct gebruik van is gemaakt. Dat die code niet is verdergezet, ‘ah we mogen hier lachen met datgene dat we grappig vinden’ omdat er natuurlijk ook een grote... het verhaal ook behoorlijk stevig was. Maar ik vond dat Gaea er heel veel heel grappige zaken in had gestoken.

En ik weet dat ik heel geamuseerd was daardoor, maar ik merkte dat dat door het publiek niet helemaal werd gevolgd, een soort... Dus dat heeft niet de code bij het publiek volledig geïnstalleerd. Dat had het kunnen doen.

Ik heb bij mezelf gekozen op een gegeven moment ‘we gaan niet de Elégie doen, niet de Vocalise’ – al die zware stukken die eigenlijk ook te muzikaal prominent aanwezig zijn, die dacht ik ‘nee die wil ik niet doen’. Dus ik hoopte dat jij die ook niet ging inzetten (lacht).

Maar, er is er één die ik ben begonnen, dat jij er niet was. Schumann? Meer naar het einde van het programma. Ik weet dat we een hele tijd goed aan het zien waren. Ik weet gewoon dat ik er één geïnitieerd heb, zo, omdat ik weet dat toen we het hadden over het concept, over het hele idee, dat ik dat eigenlijk wel een tof idee vond. Nu vond ik dat we toch, ook in de keuze van die stukken, toch wel wat afgesproken heb, door te kijken en te zien, een vragend gezicht,... Maar er is veel afgesproken zo terwijl ik dacht, op zich is het wel leuk om één van ons twee die gewoon vanuit een impuls, die impuls volgt en zegt ‘de andere zal wel volgen’. Ik vond dat bij voorbaat een tof idee. Ik denk niet dat dat per se slecht is dat we dit zo hebben gedaan, maar misschien vanuit die reden dat ik dat er toch wilde insteken, dat ik iets heb gelanceerd.

Als we alles van buiten hadden gekund, was het anders geweest.

Wel, daar kom je dus op uit, eigenlijk vind ik die vorm echt heel tof. Om dat helemaal voldragen te doen, moet je over een ongelooflijke bagage aan potentieel....

Maar ik vraag me wel af, want dat hebben wij bij Volksopera nog wel gedaan; als je gewoon spontaan begint te spelen, en de andere weet niet welk repertoire het is, maar het zich herinnert – het publiek vindt dat niet erg.. Althans dat is mijn ervaring. Want die vinden het gegeven – ik denk dat dat wel alleen in een kleinere, intiemere setting kan werken – het gegeven van bij iets aanwezig te zijn waarbij ze normalerwijze niet zouden bij zijn – dat werkt wel.

In grotere contexten zit je ook met een ander verwachtingspatroon.

Ja, en ik denk op dat moment ook met andere sociale codes. Omdat dan het idee van iemand kucht, dat mag dan allemaal niet. En dan wordt, ja we gaan nu luisteren naar één van de latere strijkkwartetten van Beethoven, dan kan je niet zeggen, ‘we gaan dat eens spontaan spelen’. Of octetten van

Mendelssohn – terwijl, wanneer je gaat zien naar al die typische zomerstages, zomercursussen – daar begint in de bar toch altijd iemand – ik herinner mij nog van soms verplicht bij dat soort zaken aanwezig te zijn geweest, en dan wordt zo’n octet van Mendelssohn in strijkersstages, ja dat wordt veel te veel gespeeld, dat wordt bijna kapot gespeeld – maar de spontaneïteit daarvan dat is natuurlijk heel leuk, dat wil je toch eens even gedaan hebben.

En dat is meestal iets wat wij als muzikanten onderling wel kennen, maar dat een publiek heel zelden meemaakt. Dat soort voorbereiding, zoals wij hier zitten nu, als wij nu zouden beginnen musiceren, heel tof, en voor ons is dat bijna evident, maar ik weet ook voor mensen die minder direct live muziek in hun leven hebben dat dat heel speciale momenten zijn. Dat vond ik hier dus weel een beetje aan. Als we dat verder zouden zetten, zouden we dat verder kunnen uitrekken.

Maar vice versa: doordat er een publiek bijkomt, hebben ook veel muzikanten iets ‘ik voel me hier niet goed om te improviseren, ik wil het niet doen want er zit iemand op mijn vingers te zien’.

A jaja...

Wij hebben op elkaars partituren zitten kijken, met een vragend gezicht en zo, maar terwijl we bezig waren, hoe veranderde het feit dat wij in die context zaten de manier van naar mij luisteren, of zelf beslissingen nemen, of naar Gaea luisteren waar zij tegelijkertijd mee bezig was... Had je de indruk bijvoorbeeld dat het tempo bijvoorbeeld mee afhankelijk was van het verhaal dat verteld werd? Of was het zodra je de beslissing had genomen ‘dat repertoire ga ik nu spelen’, dat je het repertoire aan het spelen was en dat de sfeer en het verhaal er minder toe deed?

Da’s een moeilijke, want ik denk dat dat een complex is, volgens mij haken die zaken wat op elkaar in. Het is heel moeilijk na te gaan denk ik of een tempokeuze dan niet het gevolg is van je hartslag of je adem op dat moment, die ongetwijfeld gerelateerd is aan wat er op dat moment gebeurt, maar hoe bewust.... Ik denk niet dat dat heel bewust is geweest alleszins. Ik kan me dat toch niet herinneren, van te zeggen ‘ah we gaan dit doen, ik zal dat een klein beetje meer zo nemen omdat...’

Onze Eccles bijvoorbeeld was wel vrij traag. Dat was natuurlijk ook een heel intens moment, met loopgraven en alles, en op een gegeven moment is er een modulatie, gaat het net even naar majeur, op een moment dat het net heel dramatisch was dat ik dacht ‘o we zitten op de verkeerde plaats’, maar door daar een zekere intensiteit aan te geven, wat luider, een grotere crescendo, dat we daar toch gaan proberen aanklappen – dat viel me heel hard op, dat we daar gestuwd en gestuurd hebben. Dat is ook één van de weinige momenten dat we echt met ons drie samen waren.

Ja. Maar dat denk ik dat dan wel klopt, op het moment dat die tekst daar nog eens boven komt, dan wordt dat meer tot melodrama dan tot een stuk dat inderdaad eventueel aansluit bij maar vervolgens door een wandeling kent doordat de tekst afwezig is, inherent is aan louter muzikale parameters... ik kan me voorstellen, op het moment dat Gaea daar over gaat, is dat een ander verhaal

Ja, je zegt nu net: een deel intuïtief want je bent er niet bewust op ingegaan, maar heel vaak zaten wij wel onmiddellijk op dezelfde golflengte. En als Gaea mee deed, dan ging zij mee op die golf. Het was nooit twee sporen als we samen waren. Twee verschillende zaken, waarbij het één als begeleiding diende van het andere of ziets.

Nu, dat intuïtieve, daar bestaat een theorie over: ‘participatory sensemaking’. Dat je in dezelfde context zit, je hebt dezelfde achtergrond, je hebt dezelfde kennis; een framework, en aan de hand van dat framework kan je ergens op basis van heel kleine impulsen dezelfde betekenis en ook dezelfde consequenties aan toekennen. Dat je een woord waarvan je denkt, ‘daar wil ik meer aandacht aan geven’, dat je op dezelfde manier diezelfde aandacht gaat geven, en door micro-communicatie eigenlijk bijvoorbeeld een ademhaling gaat doen, of heel snel in te spelen op een crescendo die je samen doet en dan helemaal... Klinkt dat bekend?

Jaja, maar als ik de vraag mag retourneren: is dat niet datgene wat ons vormt in het spelen van kamermuziek? Is kamermuziek spelen niet slechts mogelijk bij de gratie van dit?

Ja, je moet natuurlijk eerst leren om in dat framework te komen.

Ja, dat heeft met vorming te maken.

En dat is – bij muziek hebben we dat bijvoorbeeld visueel: als er een boogje staat, en je bent goed opgeleid, dan weet je wat dat boogje betekent. Maar ook herken je de manier van spelen van iemand doordat je die persoon kent, maar ook omdat dat aan het idioom vasthangt. Maar nu zaten we me iemand anders’ framework erbij. Dat materiaal lag ook vast, en zij is er ook op een bepaalde manier mee omgegaan, die parameters die je naar elkaar moet zien te vertalen. Dus je gaat je framework moeten uitbreiden met dat van iemand anders – zelfs met een discipline waar je zelf niet helemaal in zit, en in dit geval nog minder, want je weet niet eens wat er gaat komen.

Ja. En dus –

Is er iets waarvan je herkende op het moment: dit is wat er gebeurt, dus ik ga zo daarop reageren, en wij hadden die connectie en verbonden dezelfde consequenties daaraan – en dat paste bij hetgeen Gaea deed. Dus zonder nadenken of zonder afspraken, toch gingen we hetzelfde doen. Dat het narratief op elkaar wordt afgestemd doordat je die beslissingen hebt genomen. Zelfs al was dat iets waarvan je wist waar het naartoe zou gaan, en misschien zelf niet helemaal paste bij het oorspronkelijke materiaal. Maar dat de manier waarop je ermee omgaat, dat dat het passend maakt... Misschien moet ik nu even een stukje laten zien.

Het vervolg van het interview bestond uit het gezamenlijk bekijken en bespreken van de beelden. Hieruit werden de termen gedistilleerd die de basis vormden voor de word clouds.

(nota: Eccles)

We weten natuurlijk niet wanneer zij ons ruimte gaat geven dus daar maken we natuurlijk gebruik van.

Wat doe jij daar?

Dat zal ik je zeggen, wat ik doe (lacht). Dus, ja, je zou zeggen, als we dat stuk 'normaal' zouden spelen, ik geef de opmaat, dus ik geef het teken. Maar jij voelt, ha nee, hier beginnen we de muziek. Dus jij begint met de muziek. En jij begint met een sol mineur akkoord dus ik denk, okee goed, ik kan daar in inzetten. En vervolgens wissel jij, dus je ziet als we hetzelfde terug gaan, zie je eigenlijk dat ik zelf de opmaat zou willen maken, en ik bedenk mij. Ik wacht omwille van de...

Dus je had andere verwachtingen?

Ja, ik verwachtte eigenlijk gewoon vanuit wat er dan in het begin is gebeurd...

Je kijkt niet naar mij?

Jawel jawel, maar ik kijk nu recht naar jou. (Nog eens het begin). Voila, jij begint. 't Is dat wat er gebeurd.

Ik ben sneller begonnen, en jij...

Dat vind ik nu interessant, want ik heb niet het gevoel dat de tempowisseling per se aan mij ligt.

Het kan zijn dat ik het heb gedaan, maar

Vanuit een impuls? Ik wil eens checken, ik denk dat jij het, jij geeft volgens mij vijf sol mineur akkoordjes volgens mij.

We zullen eens luisteren.

(Begin weer) Je bent je aan het voorbereiden.

(Na 7 akkoorden, opmaat naar begin): Die optel is langer, dus ik gpak mijn tempo intussen ook trager. Maar ik weet niet of jij de bedoeling had. Maar ik vond dat wel passen

Nee, maar het paste helemaal, dus het is geen probleem. Maar voor mij zou het geen probleem zijn geweest moest die si bemol te laat geweest zou zijn. Dat is een soort van (ta do).

En ik ben meegegaan, we spelen echt trager dan in de repetitie.

Kunnen we nog eens even teruggaan?

Ja, want onze sequens, de eerste keer wanneer we repeteerden, ja pakt een ademhaling en dan gaan we eigenlijk door. En nu is dat anders.

Hier zit ook een ademhaling. En we gaan niet zoveel door. En nu gaan we vooral wel open. Dus heel veel vertragen.

Ja. Maar dat heeft te maken volgens mij met het feit dat anders de te lage si bemol geen betekenis zou hebben.

Dus het is muzikaal-technisch?

(zingt) eigenlijk een beetje compensatie voor de te laag geïntoneerde si bemol.

Het is traag he. Het is natuurlijk ook een dramatische passage.

Natuurlijk, precies jaja. En hier is het weer aan ons.

Ja, dit is de dramatiek die we gebruiken he. Veel meer pauze dan daarjuist (tijdens de repetitie), daar hoor je veel meer legato. Ik ben hier – dit is één van de stukken waarin ik het meest heb ingespeeld op hetgeen er gezegd werd.

En daar wacht je weer (*hoge si, zie boven*) (lachen om gezichtsuitdrukking)

Ik wist niet dat deze camera aanstond he (lacht)

We kijken alletwee heel intens.

Kijk hier wil ik stoppen.

Ja dat zie ik nu, maar ik zag het niet.

Voila, dus ik speel dus de opmaat niet. omdat ik denk, we leggen het hier neer, want dat zal waarschijnlijk het beste zijn in de context, en je gaat toch door.

Ja, ik dacht 'die scène is nog niet gedaan'. Ja en hier hebben we dan die majeur. En we doen er wel iets anders he?

En ik herinner me wel dat ik die majeur, dat toch vond kloppen op dat moment in de tekst, dat die andere overloopt om te gaan kijken enzovoort.

Ja hij blijft leven natuurlijk.

En hier gaan wij veel voller spelen. Hij schreeuwt, en hier spelen we eigenlijk te luid, als je dat puur volume-technisch bekijkt. Maar ik had zoiets, 'oh, (weer lachen om gezichtsuitdrukking)'

Ik hoor wel meer dat je alles afleest op mijn gezichtsuitdrukking.

Dit is de reveal-camera (lacht).

En hier is het wel, hier gaan we er echt op zitten. Jij gaat nog meer door daar.

Enfin, je ziet toch wel andere dingen, het is ook wel goed om te zien waar je op mij reageert en wat je mee op die tekst gaat doen.

Precies.

Maar op een gegeven moment, als je aan het spelen bent, hang je vast aan je noten en in deze hing je dan nog vast aan iemand anders zijn woorden. Dus wat ga je daarmee doen? Dus wat doe je, en wat verbindt je met welke andere gebeurtenissen? Dus het framework dat je vergroot he.

Ik zag Gaea absoluut niet, dus ik kon niet voortgaan op visueel, enkel op auditief, of dat 'sixth sense' – gevoel. Jij kon haar wel meer zien he?

Ja, awel, maar ik wou, maar daarmee ook ik zat ook niet heel naar jou te kijken of toch niet rechtstreeks want ik dacht, ja, ik denk dat ik uit mijn ooghoek vooral bij Gaea misschien een beweging van de hand met de microfoon zag. Niet veel meer dan dat. Ik zal wel eens een keer gekeken hebben, maar ik zag haar eigenlijk niet.

Daar was zij eigenlijk niet consequent in. Soms, als zij stokte, bleef ze ook alleen maar ... Dat konden we vooral op de video zijn.

Maar ik ben ook vooral voortgegaan op intonatie en articulatie van haar denk ik. Als het sneller ging, als het meer geaffecteerd werd, wist je dat er iets ging gebeuren, wist je dat dat niet ging stoppen, tenzij met een soort crescendo of zo. Maar dat was dan meestal meer de cynische passages.

En dan voel je dat ook wel enigszins aankomen.

Wacht, deze wil ik ook laten zien.

(nota: La vie en rose)

Ik ben hier, ik had het idee, we gaan niet gewoon spelen, maar alles een klein beetje vergroten

Wat meer pauzes, er iets tussen zwieren. Meer geaffecteerd eigenlijk, meer valse rubato.

Inégalité ja.

Hier wachtten we normaal niet zo lang.

Dit geeft een heel ander gevoel, als zij hier nu begint, dan als het was geweest op Schumann.

Ja, natuurlijk. Absoluut.

Ik vond daar de sfeer van het verhaal echt wel veranderd.

Ja, dat was wel tof.

Uitvoering, focus op gezichten.

Ja, en dan zit ik eigenlijk te zien op jouw pupiter. (lachen) Allez, ik zal dat al maar wegdoen, blader blader blader...

Jij had die voor je neus staan!

Nee, kijk, jij verandert, zie je!

Nee nee, jij hebt jouw partituur weggedaan en dan zag ik dat staan!

(spel begint)

Ja, kijk zie

Misschien heb ik iets fout geïnterpreteerd?

Nee nee hoor, als je teruggaat, zie je het goed. Ik denk zelfs dat ik misschien Elégie of zoiets had klaar gezet.

Dit vind ik duidelijk heel zwaar.

Ja, precies.

Stel je voor dat we daar die Elégie hadden gedaan.

Dat zou iets helemaal anders geweest zijn.

Voila en hier begin ik te denken “misschien moeten we daar...” Voila, en nu ga jij draaien, kijk kijk –

Ik keek naar jou!

Nee, jij maakt je keuze (lachen). Dat was een mooie *still* eigenlijk...

Nee, ik vraag me hier echt af – zie, jij doet van ‘ja, ja’... jij doet dat weg

Ik reageer hier op – jij bent aan het draaien,

En dan kom ik kijken ‘wat staat er bij jou? Meen je dat nu?’ En dan ben ik – of dacht jij misschien –

En jij draait om te zien wat ik ga doen, jij draait naar iets anders, en jij zegt 'ja okee'

'Ja, we zullen dan maar proberen' (lachen) – dat is dus één miscommunicatie! (lachen)

Maar wel met overtuiging hé. Ik heb de indruk dat ik het vooral grappig vind, en dat jij er helemaal in zit.

Ja, maar jij hebt wel plezier van je arpeggio's, en daardoor voeg je iets toe.

Een vals rubatooke, wat ik nooit doe. En in de bovenste registers.

Jij speelt regelmatiger, en ik neem terug over. En dit doe ik ook nooit...

We gaan wel helemaal weg van wat er staat he.

We kunnen het moeilijk vergelijken omdat we geen repetitie hebben gedaan, maar je voelt wel dat we andere dingen doen dan normaal.

Ja.

Het volgende! (nota: beelden van Fratres van Pärt, dit wordt niet verder besproken in dit rapport). Je voelt dat er een versnelling zit in het verhaal, en dat door dat te beginnen, je dat gaat complementeren, dat er ook een versnelling zit in de muziek, een andere stijl... het gaat heel zacht.

(naar aanleiding van een akkoord na de inleiding, wat net samenvalt met een plotse pauze): Dit hadden we bijna niet beter kunnen timen als we het hadden berekend.

Ja!

(Nota: beelden van de repetitie): de versnelling doen we niet, wel een crescendo. Hier kijk ik wel. Naar niemand, want jij moet niets doen (lacht). Ik knik hier terug, maar we spelen helemaal niet samen... Er zit toch ook wat beweging in. Zonder waardeoordeel

Ja...

Het is redelijk snel he?

Eigenlijk wel... We zijn niet echt aan het luisteren.

Ik vind dat we hier niet ... niet zo goed iets doen...

Absoluut!

Misschien omdat het te snel is, dat we niet goed iets –

Kan zijn... Ik weet nu wel dat ik dat stukje zojuist een van de lastigste sequenzen vind van het hele werk. En ik voelde dat ook , terwijl ik merkte aan mijn spelen dat ik wat vooruit wilde duwen.

Nu ik dat beluister vind ik dat we dat eigenlijk heel goed, toch aan een stevig tempo, aan het doen zijn. Het is bijna een technische repetitie vind ik.

En hier, geen ruimte of zo. Hier is het een stukje beter precies! Er zit een beetje meer in, bij alletwee.

Dat is ook wel een beetje de aard van de structuur. De golvende beweging geeft dat een beetje automatisch. Daarbij is dat ijle van die tida-tida-tida.... (lacht)

Wat die Philip Glass allemaal niet uitschrijft! (lacht) (nota: naar aanleiding van vergissing in één van de mails waar Glass stond als componist i.p.v. Pärt).

Spelen wij dit nog? Zijn we dan al niet gestopt?

Nee, dit doen we nog, zij valt halverwege in.

Ha ja.

(opname stopt, begin opname van uitvoering) Hier zit al veel meer rondheid eigenlijk in.

Ja, we ademen echt tussenin. Daar een beetje vertragen.

Een diminuendoetje.

Gaea die zich al geïnspireerd begint te voelen om verder te gaan.

‘Hoe lang gaat dat hier nog duren?’ (lacht)

Ja.

Hier ga ik naar haar kijken. Hier heb ik door dat ze dat niet gaat doen. Meer (lacht) dynamische verschillen. Hier had ik niet echt het gevoel, in retrospect, dat wij iets bijdroegen tot het verhaal. Ik was aan het wachten tot zij terug inviel. Hier valt ze in.

Hier pak jij wel je tijd. Je laat je akkoord heel lang liggen voor je voortgaat en dan moet ik natuurlijk – want ik herinner me, ja, dat ik vlak voordat we Frates begonnen, er is dan sprake van die temperatuur en zo, dat ik dat wilde neerleggen, die atmosfeer in de inleiding. En dat krijgen we hier dan terug.

En ik ben hier mee de melodie van de cello aan het volgen. Aan het groeien.

Ja, dat onderhuidse.

Hier was ik me wel heel bewust van het verhaal. Heel gruwelijk hier.

Daar zoem ik terug uit. En ik zie dat ik hier denk, dat is die passage die heel moeilijk is in piano. Dat klinkt hier bijna niet, ik speel het bovenaan de punt, wat normaal met heel veel kracht moet. Maar anders hadden we...

Er zit nu veel meer karakter in bij ons.

Voila, boem, jij pakt!

Maar eigenlijk, door dat te doen, volgen we de tekst in plaats van constant... Kijk, dat hier hebben we in de repetitie absoluut niet gedaan! Geen agressie maar het lijkt er wel op he.

Bam!

‘Wat ben jij nu van plan?’ (lacht)

We zijn terug harder aan het worden he.

Ja.

Er zit toch vrij veel variatie in.

Ja. Veel sneller, ik weet niet of dat bij het stuk hoort...

Ik varieer een beetje in de snelheid. Vanuit de kleur.

Hier ga je meer door he. Was dat omdat je de passage hoorde?

Ja, ik denk dat ik, ik was eigenlijk, om dat ik bij het luisteren denk, 'ha ja, dat past', en dan dacht ik 'ik moet toch beginnen uitbreken' en hier was dat dan. Ik zag dat ik iets wilde zien.

Dit is veel expressiever he.

Ja.

Ik vond het wel fijn dat we hier meer een flow hadden.

Ja; een beetje zetten he.

In dit vond ik dat wel fijn, en in de Philip Glass – de echte Philip Glass – was dat minder. We veranderen wat de kwaliteit he.

Ik denk dat hier ik heel eerlijk gewoon focus op het spelen. Ik vind het heel confronterend voor mezelf. Ik rijd mezelf hier en daat wat meer in de vernieling dan ik zelf dacht. Wat deed ik?

Een beweging... Ik dacht dat je iets wilde zeggen.

Ah dat, ik denk gewoon het beter vastnemen van de boog.

Hier hebben we meer visueel contact.

Jaja!

Hier past dat ook wel een beetje.

Ja, da's juist.

Ik vraag me af of zij zich hier heeft laten leiden door het feit dat wij afzwakten, of dat ze het stuk kent. Ik denk niet dat ze het zo goed kent dat ze wist dat het bijna gedaan was. Want voor de rest is er muzikaal weinig aan aanknopingspunten.

Nee, nee, nee. Behalve dat ze misschien voelt van, okee, je hebt elke keer natuurlijk dezelfde structuur die terugkomt. Want er zijn inderdaad, eer was eerder nog een moment, vlak voor die passage met die hoge tweegrepen, dubbelegrepen, dat ik dacht: 'misschien hier stoppen'... omdat je gewoon niet goed weet. En dan kom je er natuurlijk ook op tijd, wij kennen de tekst niet natuurlijk, en dan zouden we het anders hebben gedaan als we... Nu was het een beetje een gok. Want wat heeft er nu bepaald dat we nu stoppen? Misschien dat we het gevoel hebben, okee... Nu, we zijn gewoon heel de tijd aan het spelen.

Ik vond het wel een gok, als we hier gaan beginnen, waar gaan we dan eindigen? Bij deze kon dat wel. Met die Glazunov moet je wel doorgaan he.

Ja natuurlijk.

Deze, hier gebeurt veel, maar ik vind hem organisch net iets minder kloppen. Hoewel dat er veel gebeurt he, maar ik heb toch de indruk dat het niet altijd goed vertaalt. Er waren een paar stukken waar het wel iets beter viel. Het is geen mislukking of zo (lacht).

Ja, je weet dat dus niet he... Wat dus wel waar is natuurlijk is die, euh, die inégalité waar we het nu wel al een paar keer over hebben gehad, dat dat bij dit soort muziek minder goed werkt. Het werkt fantastisch als het samen valt. Dan is het magisch, dus dat het niet samen is is hier dan minder expressief dan wel, minder magisch. Niet destructief, maar het voegt niets toe, dat betekent, het neemt er toch iets van af. Hetgeen het sowieso tot iets moeilijk maakt, ook als we het zouden uitvoeren zonder

context. De beslissingen, de artistieke keuzes die we zouden moeten nemen, zijn heel veel. Want wat doe je met toch het voelen van een soort, euh, heel rustig gaand tempo, met die verschillende bewegingen? Je hebt dan nu dat soevereine van wat jij meestal doet in eht klavier, met dan de bewegingen – enfin, dat zou een moeilijk stuk zijn, hoe dan ook.

Ik vraag me af of we het zonder zouden doen, en de repetitie doet er geen recht aan, of we op een andere manier zouden communiceren om op hetzelfde moment hetzelfde te doen eigenlijk. Soms dacht ik nu echt, 'ik ga hier nu de melodie pakken', terwijl ik anders meer zouden denken, waar gaan we samen naartoe. Hier voelde ik het net iets minder aan.

Het is dat wat inderdaad moeilijk maakt, want die plek takketakketakke speel ik nu net iets meer boven, waar je hem normaal niet zou spelen, nu ik spreek voor mezelf, waar ik hem normaal niet zou spelen. Ook weer om het gewoon weer aan te passen aan de context en Gaea daarin niet teveel weg te nemen omdat het dan veel ritmischer en geaccentueerder wordt, maar als je dan daar omwille van de melodie zou voelen, 'daar kom ik een beetje vroeger of daar kom ik een beetje later', mocht dat eerder bepalend zijn voor de reactie bij mij, omdat dit iets is wat normaal zou moeten kunnen doorkabbelen. En waarop ik dan eigenlijk zou vasthangen aan u, aan wat jij normaal doen. Maar dat zou onder elke omstandigheid lastig zijn. Terwijl het daar expliciet nu zit – terwijl het daar nu net de moeilijkheid van dat stuk is, hoe dan ook.

In heel deze context, wat ontbreekt is het tussentijds analyseren en echt verbaal communiceren en afspraken maken. Als wij nu iets doen is dat een soort impliciete onderhandeling.

Ja, da's waar.

En ik weet niet hoe dat bij jou is, maar als ik iets hoor, denk ik 'oh ik pas mij aan'.

Ja tuurlijk.

In plaats van, 'ik blijf doorgaan, volg mij maar'.

Zo is het!

Je moet heel compromissen zoeken.

Ja. Als ik dat mag zeggen, dat is toch die chambristische dans, die je hoe dan ook hebt. Iemand geeft een impuls, en je mag het er niet mee eens zijn, maar er is een soort van fenomenologische consequentie (lacht) want dat heeft vervolgens euh, geeft dat een bepaalde boog, een bepaald traject voorspelt. En als dem uziek niet werkt, zijn we verplicht om de ontwikkeling van die boog te volgen.

We komen meestal wel samen.

Tuurlijk.

Het lijkt veel meer kamermuziek, tegenover een solist, die gewoon doorgeeft en verwacht dat je wel volgt. Dat dat minder een compromis is, maar meer een dwingende richting is die gekozen wordt en 'ga maar mee'. Terwijl, we gaan nu heel snel weer het geheel willen volgen. We schakelen heel snel. Soms, niet per se spot on, zonder waardeoordeel

(Lacht). Daarjuist had ik nog een algemene bedenking wat dit project betrof, ik wou er inderdaad nog iets over zeggen. Maar nu ga je zien dat ik daar nu niet op kom. Wat ik wou zeggen: ik vond het heel leuk, ik vond het ook heel leuk omdat ik wist dat het met jullie ging zijn, want ik denk dat je dat niet zomaar automatisch met iedereen, ik vraag me dat af. Ik dacht ook wel, ik wist in zekere zin, niet dat ik er zoveel nood aan heb, maar ik voelde me wel veilig omdat je weet dat je met mensen bent waarmee je bij het glas achteraf ook met heel veel plezier zult terugkijken zelfs naar wat er mis ging.

Ja, ik ken Gaea nu vrij goed, maar niet als trio zoals nu.

Nee, niet dat we mekaar nu zo briljant goed kennen of zo, maar dat vind ik niet altijd noodzakelijk, maar voldoende alleszins om te zeggen 'ah ja, leuk, tof'. En dat is inderdaad het idee van zo een project voor mij, dat het afhangt van die heel erg spontane, directe dingen. Hoe gaan we dat nu doen, en voelen we het aan of voelen we het niet aan; heel tof. Juist omwille van het feit, dat is nu misschien juist mijn liefde daarvoor, dat ik denk dat de moeilijkheid aan het repeteren, of het vaak repeteren: hoe kom je terug op het punt, ik vind dat we dat vaak hebben als professioneel muzikant, dat we die tijd niet hebben. Maar hoe kom je door een volledig repetitieproces terug op het punt dat je met de kwaliteit die je uit dat repetitieproces haalt, diezelfde spontaneïteit, diezelfde authenticiteit kan redden?

Dat is bij mij de performance, die laatste fase. Omdat je daar terug die creativiteit in moeten durven laten komen.

Ja, da's waar.

Omdat je voor de rest zoveel kan beheersen, je métier. En je beheerst je stukken, en dan kan je opnieuw alle kanten uitgaan. Ik heb dat bij niet zoveel muzikanten. Waar je alle kanten kan uitgaan, je neemt het publiek binnen, of de context, het tempo, de versieringen – je kent de muziek zo goed, je kent je instrument zo goed. Op het moment zelf is het nooit twee keer hetzelfde. In plaats van altijd hetzelfde, in welke context dan ook – elke keer perfect, iedere keer hetzelfde, in eenzelfde box. Ik vind dat minder boeien, je kan even goed naar de tv kijken.

Dat is zo, dat is zo. Maar ik vraag me dan ook af of dat soort zaken ook niet direct het gevolg is – maar dat is een heel andere vraag – van de hele opnamecultuur. Het feit dat wij opnames ook gaan beschouwen als muziek. Ik weet dat dat een semantische discussie is, dat weet ik he, maar toch. Want, wat is dat dan? Waar luisteren we dan naar? En zeker als dat dan geproduceerd is als knippen, plakken, kom eens luideren, hoe gaan we dat equalizen, ja, dan moeten wij een opname gaan beschouwen als iets wat *niets* heeft te maken met het levende.

Nee, het affect versus effect he.

Ja. Maar tegelijk worden we wel beïnvloed door wat die opnames doen.

Kwestie van referentiekader bouwen?

Ja, maar ook in kleur. Ik kom in mijn eigen onderzoek bijvoorbeeld, Franse komedies van de jaren '60. De klank van de opnames, de orchestratie is ook interessant, maar als je gewoon luistert naar de fluit, de trompet, alle sourdines uit de Franse komedies, dat heeft een bepaalde kleur. Dat heeft te maken met de technologie van die tijd, namelijk, wat werd er meegenomen in de microfoon en wat niet. Maar het nadeel, het gevolg daarvan is wel, ik weet niet of we ons daar helemaal bewust van zijn, is dat we daar terug naar luisteren en een stuk van onze klank terug gaan enten op die klank. Dus het wordt ongetwijfeld anders gespeeld.

We moeten gaan stoppen he (lacht). Bedankt alvast, en als je nog iets wil toevoegen, laat het weten he!

(Lacht).

1.2. Auto-interview Lies Colman

12 december 2022

Wat was er zo bijzonder aan deze samenwerkingsvorm?

Het feit dat we nauwelijks repeteerden of voorafgaandelijk afspraken maakten. We vatten deze productie van in het begin op als een experiment, waarbij de vorm eigenlijk voortkwam uit een vraag die gesteld werd in een vorig project, Holle Haven 2.0. In de interviewfase daarvan werd door één van de geïnterviewden het belang van het repetitieproces, de communicatie daarbinnen en de onderhandelingen (impliciet en expliciet) aan de kaak gesteld: wat gebeurt er nu met heel onze communicatie, met al onze onderhandelingen, wanneer we eigenlijk puur intuïtief te werk gaan? Wat als we heel deze voorbereidingsfase wegnemen en onszelf meteen in het diepe gooien, en dan niet eens in een zogenaamd veilige situatie maar meteen met de billen bloot, voor een publiek? Op welke manier gaat dit onze relatie, onze communicatie beïnvloeden, en welke impact heeft de aanwezigheid van dit publiek rechtstreeks op ons functioneren?

Welke impact had dit dan?

We waren veel meer aangewezen op onze intuïtie dan wanneer er afspraken zijn. Deze gaan over het algemeen over taakverdelingen, over interpretaties, keuzes; ze leggen een kader vast waarin we opereren. Nu was dit kader bijzonder summier: we gaan 'iets' doen met 'een tekst' en 'wat muziek', maar wie wat wanneer ging doen, was helemaal niet beslist.

Natuurlijk wisten we dit, dus dan stap je er ook met een andere verwachting in. Dat zaken niet absoluut perfect zullen zijn, dat er zaken zullen gebeuren waarop je à la minute zal moeten reageren en waar je in retrospect misschien beter iets anders had kunnen doen.

Het vraagt ook een soort onbeperkt vertrouwen in elkaar. Niet enkel in de artistieke capaciteiten, maar ook sociaal: vertrouwen dat iemand niet solo zal gaan of als enige de leiding willen nemen, maar voldoende ruimte neemt én biedt. Stijn geeft het zelf ook aan: dit kan je niet altijd zomaar met iedereen doen. Dit vraagt toch ook enige relatie met elkaar, een ervaring die je deelt, een vertrouwen dat ergens op stoelt.

Wat betreft de concrete impact op het resultaat: ik denk dat we over het algemeen wel tevreden waren, maar ook kritisch. Op veel momenten maakten we een keuzes, of maakte één van ons een keuze die dan werd bijgevalen door de anderen. Dan konden we gemakkelijk verder gaan en inspelen op de situatie. Op andere momenten maakten we een keuze die we bij nader inzien niet hadden gemaakt als we beter geïnformeerd waren geweest: qua stuk, qua pauze of voortspelen – waar we werkten met de informatie die we hadden en onze intuïtie die niet de hele situatie dekte. Een enkele keer, bv tijdens Frates, zat de onzekerheid ook in de weg om vrijelijk te kunnen spelen had ik de indruk: daar bleven we steeds verder gaan zonder dat we veel contact hadden – wegens de vele noten en het tempo, zullen

we maar zeggen - en dus niet echt een lijn konden maken, gewoon omdat we niet wisten wanneer één van ons beiden zou stoppen en/of de tekst een bepaalde wending zou nemen of weer inbreken.

Toch was het een positieve ervaring. Het leek alsof onze antennes – of laat ik even enkel voor mezelf spreken, mijn antennes – dubbel geactiveerd werden. Het spelen op zich werd meer een handeling van het lichaam waar de geest half bij aanwezig was, omdat de andere helft aan het luisteren en mentaal aan het aftasten was: wat wil Stijn, waar gaat de tekst naartoe, gaat Gaea inbreken of hoe doen we dit?

Welke voorbereiding ging hier concreet aan vooraf, en hoe waren de onderlingen verhoudingen hierbij?

De voorbereiding bestond uit een heel beperkt aantal gesprekken: allereerst was er het idee, vervolgens werd Stijn erbij gehaald die op basis van erg weinig informatie akkoord ging, vervolgens legden we de spelregels vast en dan was het enkel een kwestie van organisatie: datum, zaal en publiek. Gezien we toch al langer van plan waren om een 'soirée', een salon te organiseren, was dat niet zo moeilijk. Ons publiek bestond dan ook vooral uit bekenden, kunstenaars en/of 'intellectuelen' – een 'thuismatch'.

Wat betreft de verhoudingen: dat verliep erg organisch en enthousiast. Er nam niemand echt het voortouw, het was ook niet echt gecompliceerd. Zodra we het idee hadden uitgekristalliseerd, scheidden onze paden zich ook in zekere zin: Gaea had haar tekst dus moest niet verder betrokken worden bij het muzikale deel gezien dat net de bedoeling was, en Stijn en ik spraken gewoon af dat we een aantal repertoirestukken zouden selecteren en individueel voorbereiden, naast de optie om ook solo of samen te improviseren – of een combinatie van beiden, zoals we bv ook deden met de Haiku van Annelies Van Parys. Dat contact verliep via email: we maakten een lijst met stukken die we al samen hadden gedaan en waarvan we dachten dat deze wel multi-inzetbaar of gemakkelijk te manipuleren zouden zijn (in termen van aanpassing aan een bepaalde sfeer etc, via bepaalde parameters), en materiaal dat we nog niet samen hadden gedaan maar dat we zonder al te veel repetitie zouden kunnen spelen, zoals 'La vie en rose'.

Wat betreft de individuele voorbereiding, dus het beheersen van het materiaal: op zich was dat niet echt anders dan voor andere voorstellingen en concerten, alleen dat het nu niet verder ging dan het individuele aspect. Het was in dat opzicht niet 'af', alsof we stopten in een voorfase.

Op welke manier paste de repetitie in deze voorbereiding of binnen dit idee?

De repetitie was er vooral om te kijken of we gelijkvormige partituren hadden en of er zaken waren die we technisch even moesten uitklaren. We kwamen bijvoorbeeld een harmonie tegen waarover we moesten beslissen – twee verschillende versies, twee verschillende kleuren. Dat werd een ad hoc keuze, misschien niet eens zo belangrijk maar het gaf dan weer wat meer inhoudelijke bagage.

We hadden het in principe ook zonder repetitie kunnen doen, maar het gaf een gevoel van beter kwalitatief werk te kunnen afleveren, muzikaal dan. Wat er op het moment zelf zou gebeuren, zou toch

vooral afhangen van de situatie, van de tekst, en hoe we de interpretatie en vorm daaraan zouden aanpassen. De keuzes van het moment dus.

De repetitie ging echt niet over interpretaties: dat was eerder een markeren, een echte technische repetitie dus waar we alles boven elkaar zetten om te kijken of er issues waren. We hebben dan ook niet alle stukken doorgenomen in die repetitie, zoals 'La vie en rose': dat zou zodanig vrij moeten kunnen zijn dat we à l'instant zonder al te veel moeite zouden moeten kunnen laveren. Ook improviseren hebben we niet echt gedaan tijdens de repetitie: voor je het weet zit je met een precedent bij wijze van spreken, en ga je je daarop baseren in plaats van op de gegevens en sfeer op het moment waarop je het gaat toepassen.

Hoe verliep de repetitie in termen van communicatie?

Over het algemeen was er redelijk weinig visueel contact, ik denk dat we allebei focusten op het luisteren naar elkaar, aanvoelen in functie van tempi, correcte noten, grote lijnen. Kijken of we dezelfde structuren hadden en het vormelijke over het algemeen klopte. We konden wel een aantal moeilijke plaatsen identificeren, bijvoorbeeld bij rallentandi of fermata: zo wisten we dat we er tijdens de voorstelling meer aandacht aan gingen moeten besteden om samen te zijn. Maar interpretaties, dynamieken, inhoudelijke invullingen deden we niet, daardoor werd het ook redelijk summier. Ik vind dan ook niet dat dit een normale repetitie kan genoemd worden, er kwamen geen gesprekken aan te pas bijvoorbeeld, geen herhalingen of probeersels. Strikt genomen zouden we de partituren ook kunnen hebben vergeleken zonder ze door te spelen, zodat we konden zien of we dezelfde edities hadden etc, maar dit ging in feite net iets sneller en waarschijnlijk meer accuraat.

Hoe was de verwachting bij de start van de voorstelling?

Gezonde spanning veronderstel ik, wel weten waar je gaat beginnen maar geen idee waar het gaat uitkomen, en vooral niet hoe je daar dan terecht gaat komen. We hadden er wel vertrouwen in, ervaring is natuurlijk een belangrijke basis om onverwachte gebeurtenissen op te vangen, maar tegelijk wisten we ook dat het niet perfect zou zijn. Dat is een deel loslaten van de controle, en dat is op zich moeilijk niet echt evident: gewoonlijk probeer je toch zoveel mogelijk controle in te bouwen die gebaseerd is op een gedegen voorbereiding. Ik herinner me dat ik destijds vroeg aan mijn docent hoe ik af kon geraken van podiumvrees, en hij antwoordde: 'studeren'. Ik denk zelf dat dat nu wel te kort door de bocht is, er komt veel meer kijken bij zelfvertrouwen en agilité, maar een goede voorbereiding is voor repertoire-gebaseerde voorstellingen en concerten toch wel onontbeerlijk. Of het mislukt al bij voorbaat, omdat je niet de juiste kwaliteit naar boven zal kunnen halen.

Maar om terug te gaan naar de vraag: we hadden er dus wel vertrouwen in, in onszelf en in elkaar. Het publieke aspect hielp uiteraard ook: iedereen was ervan op de hoogte dat dit een experiment zou zijn, in feite wisten wij nauwelijks meer dan zij. Tegelijk was het ook een 'thuismatch': hoewel wij als uitvoerder niet iedereen zelf kenden, kende elk publiekslid wel minstens één van ons. Er was dus ook

veel goodwill aanwezig. Je voelt je dan ook minder kwetsbaar en durft wel eens wat meer; je gaat meer naar het effect en het affect dan puur naar het inhoudelijke en technische kijken.

Wat was er dan specifiek anders tegenover 'normale' voorstellingen?

Onze voelsprietten stonden nog actiever aan vermoed ik. We moesten op zoveel zaken tegelijk letten: op het verhaal, op de sfeer, de reacties van het publiek. Je probeert de gedachte van de andere te lezen, op dezelfde golflengte te komen zonder dat er een woord aan te pas komt. Natuurlijk gaat dat niet helemaal, je kan niet verwachten van elkaar dat je precies weet welke gedachtensprongen of connecties de andere maakt op basis van een tekst, maar anderzijds merkte ik wel – met uitzondering van 'la vie en rose', maar dat was een misverstand – dat we toch vaak zoniet altijd in dezelfde richting dachten. Een spanningsvolle passage brengt je naar meer geagiteerde tempi of naar meer spanningsvolle harmonieën, een rustige passage of romantische verhaallijn naar majeur en naar rustige tempi,...

Het moeilijkste was misschien het multitasken: terwijl je aan het spelen bent, tegelijk ook naar het verhaal proberen luisteren. Ik kon Gaea helemaal niet zien, dus kon niet voortgaan op lichaamstaal om te kijken of ze wilde starten of stoppen met vertellen. Ik kon Stijn uit mijn ooghoeken zien, of ik moest opkijken en dan moest ik uiteraard ook stoppen met kijken naar de partituur die toch nog altijd wel houvast bood. Dat waren geen grote problemen, maar legde wel meer belang bij het auditieve.

Mijn interpretaties zullen dan ook meer intuïtief geweest zijn en minder weloverdacht misschien, juist om zoveel mogelijk op de lijn van de andere terecht te komen en geen breuk te veroorzaken, en ook om vooral geen cues te missen die van buitenaf misschien andere wendingen noodzakelijk maakten.

Hoe was de ervaring van het uitvoeringsproces, als uitvoerder?

Onvoorspelbaar, spannend. Maar geen tijd eigenlijk om na te denken over mogelijke fouten, er was een ontzettende focus nodig dus die kon niet naar twijfels gaan op hetzelfde moment.

Wat me natuurlijk op voorhand ook wel had beziggehouden, is het idee van 'participatory sense-making': dit was nu echt bij uitstek een omstandigheid waarbij we instant een framework moesten creëren voor onszelf en voor de luisteraars, omdat en zodat we gelijke verhalen vertelden die elkaar versterkten. De keuze van het materiaal, van het moment, en van de vormgeving (uitvoering, interpretatie...) ervan was daarin cruciaal, en we waren erg afhankelijk van elkaar om onze eigen inbreng daarin te laten passen. Of misschien beter, te doen passen.

Hoe was de ervaring van het resultaat, was het kwalitatief goed genoeg?

Dit vind ik geen makkelijke oefening: het hangt ervan af welke de criteria zijn om 'goed genoeg' te definiëren. We waren niet altijd 100% samen, soms was het wat vals of zaten er foute noten in. Als het gecomponeerd zou zijn, zou het perfect getimed zijn en zou daar een rationale achter zitten. Nu was de rationale het intuïtieve, wat eigenlijk een contradictie is.

Maar als het criterium is om gelijke bogen te zoeken, om een ervaring te creëren die vanuit verschillende perspectieven zonder één woord van afspraken of richtlijnen toch samenvallen in een hier-en-nu, dan is het wel geslaagd. Er zat humor in, spanning, goed basismateriaal; er zat een uitgesproken verrassings- en ervaringselement in voor publiek en uitvoerders, er was connectie op stage en tussen stage en publiek, het was uniek en heel erg context-afhankelijk. Dus redelijk uniek, misschien in opzet maar vooral in uitvoering.

Wat zou er anders moeten kunnen een volgende keer? Of hoe zou dit project, dit experiment kunnen bijdragen aan andere, meer afgesproken, voorstellingsprocessen?

Volgens mij doet ervaring veel; doe dit een aantal keren, met of zonder publiek, en je zintuigen (vooral auditief) geraken hier meer gewoon aan. Je denkprocessen zullen ook sneller gaan, je zal ook grotere risico's durven nemen. Dus: meer doen zou ik denken. Dat kan in een even onafgebakende vorm als nu zijn, of kan meer in een losse structuur zitten die we op voorhand wel kennen, maar waarbij we bijvoorbeeld meer inspelen op reacties vanuit het publiek of spontane ideeën van onszelf die we dan kenbaar kunnen maken.

Het creëert ook vertrouwen. Het feit dat het gelukt is, geeft je meer geloof dat het een volgende keer ook gaat lukken. Ik zeg wel eens tegen studenten dat controle net een restrictie is, dat je die bij voorbaat misschien wel moet nastreven maar op het moment zelf moet durven loslaten en jezelf vertrouwen om meer context in je performance, in je connecties, te krijgen.

2. Bibliografie

Borgdorff, H. (2006). The Debate on Research in the Arts. *Sensuous Knowledge: Focus on Artistic Research and Development*, Bergen National Academy of the Arts, vol. 2, pp. 7-28.

Czikszentmihalyi, M. (1996). *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. London, United Kingdom: Harper Collins Publisher.

Edwards, B. (2008). *Drawing on the Artist Within*. New York, United States: Simon and Schuster.

Flick, U. (2018). *An Introduction to Qualitative Research*. London, United Kingdom: Sage Publications.

Goddard, S. (2007). A Correspondence between Practices. In E. Barrett,, and Bolt, B. (Ed). *Practice as Research. Approaches to Creative Arts Enquiry*. London & New York: I.B. Tauris, pp. 113-121.

Gooley, D. (2014). *Saving Improvisation*, Oxford Handbooks Online. Accessible at:
https://www.academia.edu/7662298/Saving_Improvisation?auto=download

Gray, C. (1996). Inquiry through Practice: developing appropriate research strategies. *No Guru, No Method? Discussions on Art and Design Research*, University of Art & Design UIAH, Helsinki, pp. 82 – 95.

Hübner, F., & Vanmaele, J. (2020). Op weg naar een vruchtbare vallei. Over methoden en methodologieën in artistiek onderzoek. *Forum+*, Vol. 27, n° 3, pp. 4-16.

Jensen, B. M. (2018). The questions complement the art. Interview with Darla Crispin. *Pling. Artistic research and development at the Norwegian Academy of Music*, 2018/2, pp. 18-21.

Haseman B. (2006). A Manifesto for Performative Research. *Media international Australia incorporating Culture and Policy, theme issue "Practice-led Research"*, n° 118: pp. 98-106.

Looseley, D. (2016). *High art, low culture: Piaf and la chanson française*, Édith Piaf: A Cultural History, Liverpool Scholarship Online. Accessible at:
<https://doi.org/10.5949/liverpool/9781781382578.003.0006>.

Maitland, J.A.F. (z.d.) Henry Eccles. *Dictionary of National Biography, 1885-1900*. Smith, Elder & Co, Volume 16.

Pauen, M. (2012). The Second-Person Perspective. *Inquiry: An Interdisciplinary Journal of Philosophy*, 55 (1), pp.33 - 49.

Pigenet, P. (2004). Pablo Casals ou les modalités et les significations de l'engagement d'un musicien. *Le Mouvement Social*, 2004/3, pp.125-143.

Policastro, E. (1995). Creative intuition: in integrative review. *Creative Research Journal*, vol. 8, n°2, pp. 99-113.

Pope, R. (2005). *Creativity: Theory, History, Practice*. London, United Kingdom: Routledge.

Schopman, E. (2020). Video als stimulus. De mogelijkheden van de Stimulated Recall Method in de artistieke onderzoekspraktijk. In *Forum+*, Vol. 27 n° 3 (September 2020): 23-28.

Skains, R.L. (2018) Creative Practice as Research: Discourse on Methodology. *Journal of Media Practice*, vol. 19, n°1, pp. 82-97, DOI: 10.1080/14682753.2017.1362175.

Vanosmael, Pr. & de Bruyn, R. (1990) *Handboek voor Creatief Denken*. Kalmthout, Belgium: Pelckmans.

Wallas, G. (1926/2014). *The Art of Thought*. Dorset, Engeland: Solis Press.

Online bron:

<https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/el-cant-dels-ocells>

3. Data-analyse: schematisch overzicht van de axiale codes per categorie per interview

Axial Codes	Cargo - Interview Stijn Saveniers	Cargo - Auto- interview Lies Colman	Totals	Category PROCESS	Category PERSONAL	Category SOCIAL	Category PERFORMANCE
● audience connection	7	4	11			SOC	PERF
● authenticity	5	0	5		PERS		PERF
● cognitive - intellectual	1	0	1	PROC	PERS		PERF
● coherence	0	2	2			SOC	PERF
● communication	4	2	6			SOC	PERF
● creating a moment	9	5	14		PERS	SOC	PERF
● creativity - experiment: difficult	0	2	2		PERS		PERF
● creativity - experiment: freedom	1	1	2		PERS		PERF
● creativity - experiment: necessary	1	2	3		PERS		PERF
● creativity - experiment: safe	2	1	3		PERS		PERF
● cue	2	0	2			SOC	PERF

Axial Codes	Cargo - Interview Stijn Saveniers	Cargo - Auto- interview Lies Colman	Totals	Category PROCESS	Category PERSONAL	Category SOCIAL	Category PERFORMANCE
● intuition	7	6	13		PERS		PERF
● knowledge	6	2	8		PERS		PERF
● letting go	3	3	6		PERS	SOC	PERF
● loss of control	2	1	3		PERS		PERF
● mistakes: happened	6	5	11				PERF
● negotiation	12	1	13			SOC	PERF
● own role	1	0	1		PERS	SOC	PERF
● participatory sensemaking	4	2	6			SOC	PERF
● precision	14	0	14		PERS		PERF
● preparation	2	6	8	PROC	PERS		
● problem solving	1	4	5		PERS		PERF
● relationship	7	3	10			SOC	PERF
● risk	6	3	9		PERS		PERF
● senses	5	5	10		PERS		PERF

Axial Codes	Cargo - Interview Stijn Saveniers	Cargo - Auto- interview Lies Colman	Totals	Category PROCESS	Category PERSONAL	Category SOCIAL	Category PERFORMANCE
● shared responsibility	3	2	5			SOC	PERF
● shifting roles	1	1	2			SOC	PERF
● situatedness	5	0	5	PROC		SOC	PERF
● skills	1	4	5		PERS		PERF
● spontaneity	3	0	3		PERS		PERF
● traditional	1	0	1	PROC	PERS		
● trust - faith	2	7	9		PERS	SOC	PERF
● uncertainty	1	1	2		PERS		PERF
● unexpectedness	1	0	1		PERS	SOC	PERF
● uniqueness	1	1	2				PERF

Tabel 3: Schematisch overzicht van de axiale codes per categorie per interview

4. Overzicht tabellen

- Tabel 1: Dynamisch creatief fasenmodel, Christophe & Duyns (2006)
- Tabel 2: Overzicht van inhoud en acties per fase per stadium
- Tabel 3: Schematisch overzicht van de axiale codes per categorie per interview

5. Overzicht figuren

- Figuur 1: Schematisch overzicht datacollectie, -verwerking en -analyse in 'Connecting The Dots'
- Figuur 2: Project design 'Cargo'
- Figuur 3: Interpretatie-analyse El Cant dels Ocells, repetitie
- Figuur 4: Interpretatie-analyse El Cant dels Ocells, uitvoering
- Figuur 5: Wordcloud Casals
- Figuur 6: Interpretatie-analyse Eccles, repetitie
- Figuur 7: Interpretatie-analyse Eccles, uitvoering
- Figuur 8: Wordcloud Eccles
- Figuur 9: Interpretatie-analyse La Vie en Rose, uitvoering
- Figuur 10: Interpretatie-analyse Haiku, repetitie
- Figuur 11 : Interpretatie-analyse Haiku, repetitie
- Figuur 12: Wordcloud La vie en rose
- Figuur 13: Interpretatie-analyse Haiku, repetitie
- Figuur 14: Interpretatie-analyse Haiku, repetitie
- Figuur 15: Wordcloud Van Parys
- Figuur 16: Flexibele weergave creatief fasenmodel
- Figuur 17: Uitgebreid creatief-performatief fasenmodel
- Figuur 18: Toegepast creatief-performatief fasenmodel 'Cargo'
- Figuur 19: Rode draden binnen creatief-performatief fasenmodel 'Cargo'

6. Overzicht videomateriaal

- Video 1: Captatie salonvoorstelling 'Cargo', (C) Trui Hanoulle
- Video 2: Repetitie El Cant dels Ocells salonvoorstelling 'Cargo'
- Video 3: Uitvoering El Cant dels Ocells salonvoorstelling 'Cargo'
- Video 4: Sequens repetitie en uitvoering El Cant dels Ocells salonvoorstelling 'Cargo'
- Video 5: Repetitie Eccles salonvoorstelling 'Cargo'
- Video 6: Uitvoering Eccles salonvoorstelling 'Cargo'
- Video 7: Sequens repetitie en uitvoering Eccles salonvoorstelling 'Cargo'
- Video 8: Uitvoering La Vie en Rose salonvoorstelling 'Cargo'
- Video 9: Repetitie Haiku salonvoorstelling 'Cargo'
- Video 10: Uitvoering Haiku salonvoorstelling 'Cargo'

- Video 11: Sequens repetitie en uitvoering Haiku salonvoorstelling 'Cargo'