

Recensie: Interview Wim Mertens



foto © Sophie Pulmans (archieffotoâ€™s 8 november 2008)

Recensie:

Op 22 maart 2014 staat Wim Mertens Trio in de Bourlaschouwburg. 4 Jaar eerder, op 20 maart 2010 had hoofdredacteur Bert Hertogs een interview met Wim Mertens in de Roma. De componist geeft zelden interviews. De audio opname van het interview geraakte zoek, maar dook recent terug op.

U bent bekend als pianist. Maar als kind koos u ook voor gitaar op de muziekschool en sommige nummers ontstaan ook op gitaar. Kriebelt het dan soms niet om de gitaar ter hand te nemen tijdens een concert?

De gitaar is waarschijnlijk altijd impliciet aanwezig wanneer ik piano speel. Er is zeker iets overgebleven van die gitaar approach. Gitaar heeft al die functies ook: melodisch, harmonisch, attack, slag, slaan, geslagen. Als kind verliep mijn eerste contact met muziek vanaf mijn achtste via de gitaar, een tactiel instrument. De piano heeft een meer dominante gestalte, en creëert iets meer afstand ook. Dat tactiele contact met een instrument zit ook in mijn pianospel. Overigens, het is altijd een droom geweest om ooit een uitgebreider gitaarproject te doen met diverse gitaren, drie, vier, vijf of meer.

U bent dan Pol & Soc gaan studeren in Leuven en musicologie. Is die muzikale microbe dan een tijdlang weg geweest of hoe moeten we dat zien?

Ik heb mijn muziekacademie uitgedaan op mijn achttiende en daarna was er de mogelijkheid om naar het conservatorium te gaan in Antwerpen of in Brussel. Maar iets in mij heeft gezegd "ik doe het niet". Ik wilde toch liever iets anders doen eerst. Nu goed, mijn vader heeft gelukkig meteen mijn piano verhuisd naar Leuven. Ik heb nooit op kot gewoond, wel in een gemeenschapshuis, met verschillende mensen. Dus vanaf het tweede jaar Leuven, Pol & Soc, had ik een piano in huis. Frans Vos, altviolist, woonde bij mij. Hij was een germanist en wou zijn eerste prijs notenleer aan het conservatorium van Brussel halen. Via hem zat ik op de trein naar Brussel. Het waren ochtendsessies, van negen tot 12, twee keer per week. Zo ben ik er na twee jaar terug opnieuw in gekomen. Toevallig vond ik toen ook dezelfde pianolerares Didine Geens die me op de academie al les gaf.

Via Pol & Soc zag ik muziek in een groter geheel, ook als maatschappelijk fenomeen en met veel aandacht voor de grote lijnen van de muziekgeschiedenis. Vandaar ben ik tijdens mijn kandidatuurjaren Pol&Soc nog musicologie gaan volgen in Leuven en dan in het IPEM in Gent met Jan Broeckx en Herman Sabbe, specialisten in de hedendaagse muziek na 1950. Mijn licentie musicologie heb ik in Gent gedaan. Ik heb de informatie gezocht die ik op dat ogenblik nodig had. Eerst het verhaal van de muziek na '50 met Karel Goeyvaerts, Karlheinz Stockhausen, post-seriële muziek. Vanaf '75-'80 ben ik in contact gekomen met de Amerikaanse nieuwe muziek, het laatste isme in de muziek, de minimal music.

Daar ging ook uw scriptie over bij musicologie?

Ik was op zoek naar een arsenaal van ritmes, van melodisch materiaal, motivisch materiaal. Dat kan alleen maar gelinkt zijn aan een epoche, aan een tijdperk, aan een tijdschaal van 10, 20, 30 jaar. Hoe begrijpen op welke manier muziek met zijn lange traditie en als een oerconservatieve bezigheid kan evolueren. En ook onderzoeken hoe we generatie na generatie dit doorgespeeld krijgen. Op de loer ligt steeds het gevaar van toch terug te vallen op bestaande verworvenheden en niet in het bad van vandaag te stappen, niet in het water te springen. Het kan alleen maar

zo zijn dat ritmes gebonden zijn aan een historische epoëe. De componist zal deze repertorieren. En iedere historische epoëe is bepaald door geschiedenis, door fenomenen van macht en controle in de samenleving als dus ook in het muziekbedrijf.

Muziek plugt daar langs de ene kant op in en zal aan de andere kant daar ook tegen reageren. Muziek zal telkens opnieuw "zoals in een oerfunctie" steeds een uitweg creëren. Ik kan dat nu achteraf zeggen, wanneer je er midden in zit, is het niet evident. Want in 1980 was er een zekere schroom. Het was een moment waarop de Westerse avant-garde muziek domineerde op de radio, in de concerten, bij de muziekkuitgeverijen door de post-seriële muziek van de jaren '50 en '60, hetgeen achteraf en historisch gezien een necessity was. Maar het is ook een "catastrofe" geweest tussen aanhalingstekens weliswaar dat er contact is verloren met het publiek. Die zaken heb ik diep aangevoeld. Een eerste stap was nodig om te her-beginnen. Ik wilde een begin maken, zonder een begin te hebben.

Ik heb eerst een elektronische productie gemaakt. Ik moest dus nog geen beroep doen op muzikanten. Niet qua notatie. We zijn begonnen met de pinball machines "For amusement only". Samen met Gust De Meyer van de KU-Leuven. En de Telefunken-bandopnemers in het radio gebouw Flageyplein. Gust en ik, wij hebben 's avonds tientallen uren opgenomen elektronisch materiaal geknipt en geplakt. Zo zijn er echte composities ontstaan. Ik had vijf fameuze Telefunkens, de conventionele professionele, analoge bandopnemers. We spreken over 1979. En dat is eigenlijk mijn eerste productie geweest. Kort daarna volgden, bijna simultaan, At home - Not at home en Struggle for pleasure en de andere stukken van de LP's Vergessen en Struggle for pleasure.

Dekt de term "minimal music" nog de lading in wat u doet als componist?

Ik denk dat we stilletjes aan toch wel in de meeste Europese landen door die "ismen" categorieën heen zijn. Bedoeling is natuurlijk altijd net niet in een "isme" te stappen. Niet in iets te stappen waarin je als een groep componisten kan functioneren. Dat tijdperk ligt achter ons. Er is geen 'consensus of style' meer. Gelukkig trouwens. Dat geldt trouwens niet alleen voor de muziek.

Connected blijven, inpluggen op-, daar gaat het nu om. Muziek is natuurlijk iets universeels. Alle culturen doen beroep op muziek. Daar zijn x aantal redenen voor. Maar terzelfder tijd is muziek ook iets heel lokaals, iets heel concreets. Omstandigheden die zich aandienen. Omstandigheden die maken dat een bepaalde uiting op dat moment mogelijk is. Dat is toch wel een interessant verschijnsel.

Ook de zangstem bent u in uw muziek gaan integreren.

Ja, op het concert vandaag spelen we de 13 stukken van "The world tout court". Op de cd die vorig jaar is uitgebracht hoor je geen stem. Maar de inspiratie, het vertrekpunt zonder een beginpunt te willen zijn, is altijd vocaal. Ik had steeds het gevoel dat de eerste aanzet, een gefloten deuntje zou kunnen zijn.

De stem, de articulatie van tekst, verschilt van avond tot avond en zelfs de momenten waarop ik zing variëren.

In de Griekse tragedies gaven de zangers de vocale lijnen aan elkaar door als ze vermoeid waren. Beeld je in, die lange stukken duurden uren en uren, soms dagen. De instrumenten speelden in bepaalde modi. Ook niet volledig genoteerd. Die problematiek van notatie is heel belangrijk. En de zangers gaven via signalen, tekens, dingen aan elkaar door. Dat doen wij eigenlijk ook tijdens onze concerten. Eigenlijk zing ik maar alleen als de groep goed draait. Als de stem nog iets extra's kan toevoegen. De teksten komen on the spot, ontstaan op het moment zelf.

Dus als we morgen hetzelfde programma, hetzelfde concert doen, zullen de teksten anders zijn. Vanavond heb ik in het Frans gezongen. Ik kan in het Engels zingen, of in andere bestaande of niet bestaande talen.

De teksten zijn dan gebaseerd op klanken?

Klanken, ja, maar toch ook niet zo maar neutrale klanken. De stem stuurt het klavier en heeft de rol van ritmesectie. Maar ik heb geen instrumentale benadering van de muziek. Eerder een vocale benadering ook al wordt er niet gezongen. De stem is het pure, het zuivere. Het instrumentale aspect hindert mij een beetje. De stem is geen instrument, het is een orgaan het is iets organisch. Het is verder ook iets wat je niet per se onder controle hebt.

Ik zing ook 'sans appui'. Ik plaats mijn stem niet zoals dat gebeurt bij operazangers. Ik grijp als het ware naar de noot. Dat is een moment van risico, surprise, een moment van onzekerheid. Het is die onzekerheid die je doorgeeft aan het publiek. Met zo'n groep muzikanten ben je in een permanente staat van deviaties. We spelen niet met een vaste klik. Het is die interactie, dat spel, dat maakt dat muziek zoiets specifiek is van 'nog niet', en 'niet meer' zoals ik het in een Engelse titel ooit heb geformuleerd voor een van de live cd's: "Not yet, no longer". Het is iets wat nog net niet uitgesproken is en het is er 'no longer', het is er niet meer, het is al weg. Het zit al in je hoofd maar wel als gebeuren, als event. Muziek als performance, als performativity eigenlijk.

In de titels van je composities verwijst je vaak ook naar de literatuur

Ja, dat is wel zo. De teksten zitten vol hints en aanduidingen. De titel van een nummer is ook in feite iets omdat ik een soort houvast wil, als een geheugensteuntje. Bepaalde titels zijn ook wel scherp gekozen, ja. Er is ooit een alfabetical list gemaakt van composities. Dat is sowieso een verhaal van veel wegen en omwegen. Het is dan moeilijk voor een publiek om precies te vatten waarom een nummer die titel heeft gekregen

Ja, maar zo werkt het niet. Laten we tekst in een bredere context zien. De tekst is niet een illustratie bij de muziek. En dat is precies wat ik vanaf dag één in 1980 heb willen vermijden. Het was toen in de mode om hele lange exposés te geven bij stukken. De muziek had dat nodig in de jaren '50 en '60. Per definitie vind ik dat mijn muziek dat niet nodig heeft. Ik geef wel een titel. Een titel kan een element van spel zijn.

Recent werd je Qua cyclus uitgegeven en er staat de nieuwe ensemble cd "Zee versus Zed" aan te komen.

'Zee versus Zed', dat zijn een tiental composities. Enkele van die composities draaien rond de letter Z van het alfabet. Dat is een onderschatte letter. Er zijn weinig titels met Z. En de Z is een afsluitende letter. Ons alfabet wordt ermee afgesloten. En Zee is dan toch wel de 'open zee', niet afgesloten. Niet dat het een "of-of" is. Het is eerder een "en-en".

Je bent nu 30 jaar bezig, sinds 1980. Je bent nog lang niet aan het einde hé.

Nee, met 'Zee versus Zed' is het van belang dat je ook dat open zee-element presenteert. Muziek maken kan nooit iets afsluitends zijn. Ik zie het eerder als een proces waarin omzettingen of 'clonings' gebeuren. Qua gaat eigenlijk daar over. Dat is een heel lange aanloop geweest van drie maal zeven jaar. Ik heb dat toch beëindigd in 2001 zonder een einde-afsluiting te hebben.

Zeker het vierde deel van Qua, Aren lezen, met als hoes-cover het schilderij van Jean-François Millet waar vrouwen en kinderen de resten van de oogst, die al is afgedaan, gaan samenrapen. 'Les glaneuses', glaneren, het samenrapen van. Dat is eigenlijk 'aren lezen', een Duitse uitdrukking. Ze bestaat ook in het Nederlands en het Grieks. Maar daar gaan we het vandaag niet over hebben. Het gaat over ingewikkelde processen van omzetten van het vocale naar het percussieve. Ik heb dat 'geslagen, (de percussie, ook de piano, gensters slaan); gestreken (de strijkers, over het water glijden); getrokken (de harp, een last over de grond trekken); en geblazen (by pressure, luchtdruk), genoemd: de vier oermanieren om klank te maken. Die bestaan al eeuwen. Die worden eigenlijk aangestuurd door het vocale. Hoe dat gebeurt wordt niet uitgelegd maar is perfect hoorbaar in het vierde

deel van 'Aren lezen' van Å de Qua- cyclus.

Close Cover en Struggle for pleasure zijn natuurlijk jouw meest bekende werken.Å Close cover was de tune van de Nachtradio (VRT) en Struggle for pleasure gebruikt Proximus nog steeds. Verder was Hors Nature de tune van het VRT journaal. Dat is iets waar elke componist van droomt wellicht?

Ik heb net gezegd dat er een concrete aanleiding, Å een lokaal Å of plaatsgebonden aspect aan muziek zit.Å Een aantal van die nummers zijn ook buiten België erg populair, ook eenÅ nummer Å als 4 Mains. Het is ook interessant om zien dat concrete aanleidingen ook een grote rol spelen. In de jaren '90 heb ik me Å fel verzet Å tegen het willekeurig toepassen van technieken uit, zeg maar de Oosterse muziek, de Afrikaanse muziek. Dat kan niet ongestraft. Het is volgens mij namelijk van belang dat je vertrekt vanuit informatie die jou eigen is, je eigen stem, dat je voeling hebt met je persoonlijke 'sense of place'.

In de vijftiende of zestiende eeuw, componeerde een componist iedere twee à drie weken een Å mis of een motet. Die stijlconsensus is er niet meer. Nu is het van belang dat je de muziekÅ thema's, motieven en nieuwe ritmes in de nieuwe media brengt. In film, of in publiciteit of op het internet.

Natuurlijk verdient u daar ook goed aan hé. Elke keer dat uw nummer gespeeld wordt in een reclamespot â€! Hoeft u nog te concerteren, puur financieel dan?

Dat is een ander probleem maar het uitvoeren van je eigen muziek blijft cruciaal. Ik heb er zelfs een aparte cyclus rond gecreëerd: Years without history. Je vind er soloconcerten, en concerten voor ensemble, er is de Qua-cyclus. Vaak zijn het uitvoeringen die Å afwijken van de cd-releases.Å Muziek is een matrice die op verschillende manieren kan gehanteerd Å worden.Å En het concerteren is daarbij centraal. Bij de release van een plaat zal ik altijd vlug aansluitend het roer omgooien zoals ik vanavond ook gedaan heb. Het eerste deel was de volledige productie van de cd "The world tout court",Å maar voor de bezetting van een string kwintet, piano en zang.

Muziek is niet 100% beredeneerd. Muziek heeft ook een telkens wisselende output nodig. Muziek moet afstand doen van een productie die als cd vastligt. Ik zie een cd nog altijd als een manier om iets te creëren, een very violent process, met veel "moeilijkheden" tussen aanhalingstekens, zeker ensembleproducties. Het is wel een cruciale stap, een belangrijke stap. Voor mij Å is het de manier om iets een eerste keer gestalte te geven. Maar ik klamp me niet vast aan die specifieke gestalte. Die zal andere vertolkingen krijgen in andere contexten voor een publiek in België of buiten België.

Voor de filmsoundtrack van Father Damien koos u voor een symfonisch orkest

Dat is verlopen in verschillende stappen. Ook heb ik reeds in 1982 Close Cover met symfonieorkest uitgevoerd. Maar ondertussen hebben we het medium klassiek symfonieorkest wel onder de knie met een reeks producties die in Spanje gebeurd zijn met een voorlopig eindpunt vorig jaar in Tenerife.Å Dat concert is ook op DVD gezet : Open continuüm.

U bent zelf ook muziekjournalist geweest. Als u nu kijkt naar de muziekjournalistiek anno 2010: wat is er veranderd?

GedurendeÅ 2 ofÅ 3 jaar heb ik geschreven voor Knack Magazine, eind jaren '70. InÅ die periode waren de genres, de stijlen nogal streng afgebakend zowel in de populaire muziek als in de avant-garde muziek.

Er zijn structuren die zichzelf automatisch vernietigen. Bepaalde fenomenen verdwijnen of zullen op een natuurlijke wijze in totaal andere gedaantes verschijnen. Dat is trouwens ook de enige verklaring waarom er in het verleden verschillende muziekstijlen konden ontstaan. Dat is namelijk gebonden aan een type samenleving die telkens evolueerde. Dat componisten tientallen, honderden jaren geschreven hebben voor de vorst, voor de kerk, â€!Å Vandaag is het anders hé. Heel

interessant.

Er wordt in de muziekjournalistiek misschien te vlug dingen als such of voor waar aangenomen. Vaak is er te weinig voeling voor nieuwe tendenzen.

Ik heb die vernieuwing met mijn muziek mogen meemaken in 1984 in Japan, tijdens de jaren '90 in Mexico. Op andere locaties gaan spelen, buiten een bestaand circuit werken en steeds op zoek naar 'finding a people'. Mijn eerste groep bestond uit jazzmuzikanten, popmuzikanten, klassieke muzikanten. Van in het begin zaten we op een nieuw spoor. De uitdaging was en is nog steeds je te blijven bewegen op 'the paths not taken' ver weg van de canon en de gebaande wegen. Niet ontsporen liefst (lacht).