

'Onleesbare' hedendaagse partituren

Een verkennende analyse

2011-2013

MATRIX [Centrum voor Nieuwe Muziek]

PROJECT ONDERSTEUND DOOR DE VLAAMSE GEMEENSCHAP

INHOUD

Inleiding.....	3
Probleemanalyse.....	5
Case studies	8
Categorie 1: onvolledig uitgeschreven partituren.....	9
Eerste fase: Beschrijving partituren met probleemanalyse	9
Tweede fase: Zoeken naar meer informatie	10
Derde fase: Gesprek componist	13
Resultaat.....	14
Categorie 2: interactieve partituren	17
Samoki 17	
Infiltrationen.....	19
P-trains 20	
Categorie 3: multimediale partituren	26
Attr-X 26	
Screens 28	
Documenteren & Bewaren	30
Bewaring van (rand)materiaal	30
Welke materialen en hoe die het best te bewaren?	31
Digitalisering	33
Ontsluiting.....	34
Catalogus	34
Documentatie beschikbaar maken	35
Auteursrecht	36
Conclusie	37
Bibliografie & inspiratiebronnen.....	40

INLEIDING

“ONTWIKKELING VAN EEN PORTFOLIOMODEL VOOR EEN ZINvolle BEWARING EN ONTSLUITING VAN MUZIEK DIE NIET OF ONVOLDOENDE TOEGANKELIJK GEMAAKT KAN WORDEN VOOR ONDERZOEK EN/OF UITVOERING OP BASIS VAN EEN TRADITIONELE CODERING ONDER DE VORM VAN EEN PARTITUUR EN/OF EEN OPNAME.”

Het principe dat muziek wordt vastgelegd in een partituur is eeuwenlang overeind gebleven en lijkt ook vandaag nog vanzelfsprekend. Dus zou muziek bewaren en ontsluiten gewoon een kwestie zijn van partituren bewaren en ontsluiten. Niet enkel valt er te debatteren over het statuut van de partituur, ook in oudere muziek (zie ‘Probleemstelling’), maar het is duidelijk dat in de loop van de 20^{ste} eeuw er steeds meer gevallen aan te wijzen zijn waar de partituur – voor zover die er is – niet langer volstaat om de essentiële informatie over de inhoud van een compositie vast te leggen. Dit blijkt ook uit de praktijk: de voorbije jaren stelde MATRIX [Centrum voor Nieuwe Muziek] regelmatig vast dat meer en meer composities niet bestaan onder de vorm van een min of meer eenduidig leesbare partituur (in traditionele notatie of een andere (grafische) notatiemethode). De achterliggende redenen hiervoor zijn even divers als fundamenteel: bijvoorbeeld omwille van interactieve ingrepen tijdens de uitvoering, het gebruik van computertoepassingen, de aanwezigheid van een improvisatorische component, een ontstaansproces waarbij intens samengewerkt werd met (een) bepaalde uitvoerder(s) waardoor de partituur onvolledig blijft of enkel voor de oorspronkelijke uitvoerder(s) ontcijferbaar blijkt, wanneer de componist de enige uitvoerder was, enzovoort. Er vallen daarbij twee basisproblemen te onderscheiden: ofwel bestaat er wel degelijk een partituur (of een andere vorm van geschreven instructies die met enige goede wil de functie van partituur kunnen toebedeeld worden), maar is die partituur zodanig beperkt, cryptisch of onvolledig dat het onmogelijk wordt om enkel op basis daarvan de inhoud van het muziekstuk te vatten, laat staan te reconstrueren. Ofwel – het tweede basisprobleem – omdat er een andere methode dan een grafische (papieren) methode is gebruikt, waaronder bijvoorbeeld cruciale elektronische en multimedia-componenten zich niet zomaar laten herleiden tot reconstrueerbare (partituur)notatie. De case studies die hier worden voorgesteld aan de hand van ‘problematische’ werken die zich in de collectie van MATRIX bevinden, trachten de veelzijdigheid van dat probleem in kaart te brengen en enkele pistes aan te reiken om die werken alsnog te bewaren en te ontsluiten.

Het bewaren en ontsluiten van nieuwe muziek is op heel wat vlakken nog onontgonnen terrein en brengt daarbij enkele specifieke moeilijkheden en vraagstukken met zich mee. Muziekbibliotheken besteden veelal weinig aandacht aan hedendaagse ‘speciale’ partituren, in de eerste plaats omdat nieuwe muziek niet tot hun ‘core business’ behoort. Muziekcentra besteden vaak wel aandacht aan deze muziek maar zij hebben dan weer geen uitgesproken documentatiefunctie, waardoor de partituren op zich niet onder de aandacht komen. Aangezien MATRIX zich richt op klassieke hedendaagse muziek gecomponeerd na 1950, wil MATRIX hier een dubbele taak op zich nemen: hedendaags muzikaal erfgoed documenteren voor diverse publieken én onderzoek voeren naar de geschikte methoden en inzichten om die eerste taak naar behoren in te vullen.

MATRIX wil, met de ervaring en expertise die het de voorbije jaren opgebouwd heeft, op zoek gaan naar een antwoord op de actuele noden met betrekking tot de bewaring en ontsluiting van hedendaags muzikaal erfgoed, met aandacht voor van de specificiteit van hedendaagse muziek. Om aan deze noden tegemoet te komen, startte MATRIX eind september 2011 een project waarbij een aantal ‘onleesbare’ hedendaagse werken geselecteerd werden met de bedoeling een aangepast portfoliomodel uit te werken dat het werk opnieuw ‘leesbaar’ of ‘toegankelijk’ moet maken voor musici, componisten of onderzoekers. Daarbij werd steeds nauw samengewerkt met de componist zelf, maar ook verschillende expertisecentra en erfgoedinstellingen, waaronder Packed vzw en Resonant, werden aangesproken om mee te werken aan het project. De expertise en

ervaringen van de diverse gecontacteerde instellingen en personen zijn broodnodig, aangezien het opstellen van zulk een portfoliomodel verschillende deelprocessen en disciplines beslaat.

Het spreekt voor zich dat nieuwe muziek niet de enige discipline is die geconfronteerd wordt met een gelijkaardig probleem. De voorbije jaren zijn binnen andere hedendaagse kunstenvormen zoals installatiekunst, hedendaagse dans en podiumkunsten, beeldende kunsten vergelijkbare (verkenning)projecten opgestart. Daarom is in de beginfase van dit project ten rade gegaan bij andere kunstensectoren. Niettemin blijkt het een moeilijke oefening om de verworven inzichten te transponeren naar muziek onder meer omwille van het minder tastbare karakter ervan. Daarnaast vertrekken de meeste instellingen eerder vanuit de nood aan digitalisering, dan vanuit het hier gehanteerde uitgangspunt, namelijk het 'leesbaar' maken van 'onleesbare' documenten voor de gebruikers van MATRIX (waaronder musici en onderzoekers) en het huidige en toekomstige publiek. Het is immers wezenlijk iets anders om audiovisuele registraties van uitvoeringen (of dat nu van dansvoorstellingen of van concerten is) te bewaren en eventueel te digitaliseren op zich, als documentair gegeven, dan om zulke (en andere) elementen te verzamelen met het expliciete doel om aanvullende informatie over een muziekwerk te vergaren die moet toelaten om het werk desgewenst te reconstrueren in die gevallen waar een partituurnotatie om welke reden dan ook ontbreekt of niet volstaat. Daarom hoopt MATRIX dat dit pilootproject ook voor andere instellingen relevant kan zijn als verkennend onderzoek naar problematieken omtrent hedendaags erfgoed en dat het ook een vorm van sensibiliseringsinhoud voor de kunsten- en erfgoedsector kan bieden.

Dit document wil een beeld schetsen van het gevolgde traject, waarbij als startpunt het duidelijk in kaart brengen van de problematieken wordt genomen. Daarna wordt via enkele gerichte casestudies gezocht naar mogelijke antwoorden en nieuwe inzichten, steeds met het oog op een praktische implementatie. Die case studies zijn stapsgewijs opgebouwd en volgen de problematiek doorheen een aantal herkenbare stadia waarin al dan niet bijkomende informatie kan worden verzameld en wordt geëvalueerd hoe die informatie de leemten van de 'onleesbare' partituur kan opvullen. Zo wordt geleidelijk aan de hand van de vragen die partituren uit de concrete praktijk oproepen een beeld gevormd van wat er nodig kan zijn om die informatie te bundelen. Daarna wordt kort het belang van 'documentatie en bewaring' en 'ontsluiting' geschetst. Tot slot zullen deze inzichten gebundeld worden in een bruikbaar portfoliomodel voor 'onleesbare' partituren bij MATRIX.

PROBLEEMANALYSE

Het lijkt vanzelfsprekend dat een klassiek, gecomponeerd muziekstuk in een partituur wordt vastgelegd. Al even vanzelfsprekend lijkt het dat die partituur zonder noemenswaardige problemen door de vertolker ontcijferd en weer tot klinken kan gebracht worden. In werkelijkheid is de situatie heel wat complexer. Westerse muzieknotatie kwam op in de middeleeuwen als een geheugensteuntje naarmate het repertoire, met name van liturgische gezangen, te uitgebreid werd om het volledig uit het hoofd te kennen. Naarmate de notatiemethode verfijnder werd, werd het mogelijk om muziek uit te wisselen of uit te voeren zonder het werk eerst te kennen. Die autonomie van de muzieknotatie leidde tot het vertrouwen dat we ook vandaag nog hebben in de ‘waarheid’ zoals een partituur die kan vastleggen. Toch is relatief lang een partituur zuiver als een middel beschouwd, waarbij niet-essentiële zaken gewoon niet werden genoteerd en de partituur ook niet de enige, definitieve bron is waarop een uitvoerder zich moest baseren. Pas in de loop van de 18^{de} eeuw evolueert de functie van een partituur van middel naar doel. Pas vanaf dan kan er sprake van zijn dat de partituur een muziekstuk “is” en verkrijgt het de autoriteit die we er ook nu nog meestal aan toekennen, inclusief het idee dat een partituur ook los van de muziekpraktijk waaruit dat werk ontstond op een min of meer objectieve manier een muziekwerk zou kunnen vastleggen.

Het mag duidelijk zijn dat het statuut van een partituur, de ‘leesbaarheid’ ervan en de relatie tot mogelijke uitvoeringen een veel problematischer gegeven is dan vaak wordt aangenomen. Standaard Westerse muzieknotatie is bovendien zoals alle notatiesystemen beperkt: het is heel geschikt om toonhoogte en toonduur vast te leggen (en zelfs dat is niet zo stabiel als het vaak lijkt), maar veel minder nauwkeurig op heel wat andere vlakken (articulatie, frasering, dynamiek,...). Geen twee uitvoeringen van bijvoorbeeld dezelfde pianosonate van Beethoven – die zich nochtans op groot respect voor dezelfde partituur kunnen beroepen – zijn dan ook identiek. Meestal wordt dat afgedaan als relativiteit van de vertolking tegenover een ‘zuiverheid’ van de partituur, maar het onvermijdelijke gehalte aan vaagheid in een traditionele partituur is een factor die we niet zomaar kunnen negeren.

Dat alles wordt nog op de spits gedreven in de 20^{ste} eeuw. Al sinds de eerste decennia van de 20ste eeuw staan de traditionele concepten van de Westerse kunstmuziek onder druk. Niet enkel op het vlak van de compositietechniek speelden zich sindsdien verschillende (r)evoluties af. Ook de verhoudingen tussen en de rol van componist, uitvoerder en publiek waren aan sterke veranderingen onderhevig. Heel wat muziek komt sindsdien niet meer tot stand volgens het traditionele parcours van een componist die een werk uitschrijft in een partituur, die vervolgens door muzikanten ingestudeerd en geïnterpreteerd wordt, om het werk uiteindelijk in een concertzaal aan het publiek te laten horen.

Twee ontwikkelingen verdienen daarbij bijzondere aandacht omdat ze in de case studies hier verderop telkens in verschillende gedaanten terug te vinden zijn. Eerst en vooral is er de ontwikkeling van alternatieve vormen van muzieknotatie waaronder tekstpartituren en grafische partituren, hetzij om een grotere variabiliteit in het muziekwerk zelf binnen te brengen (denk aan een werk waarvan bijvoorbeeld de volgorde van de verschillende segmenten van uitvoering tot uitvoering kan wijzigen), hetzij om de hele relatie tussen componist en uitvoerder te herdenken en de uitvoerder ook een zekere creatieve inbreng te geven. (Het creatieproces als een intensieve samenwerking tussen componist en uitvoerders kan ook leiden tot onleesbare partituren omdat de uitgebreide verbale communicatie tijdens dat proces de noodzaak van een gedetailleerde partituur overbodig maakt.) De tweede ontwikkeling is die van elektronische toepassingen. Vroege elektronische muziek legde meteen het eindresultaat vast op geluidsdragers, dus daarvoor kan het bewaren (en al dan niet digitaliseren) van die geluidsdragers gewoon het bewaren van partituren vervangen. Maar ingewikkelder wordt het wanneer vooral vanaf de jaren 1980 allerlei elektronische live-toepassingen opduiken, vaak in combinatie

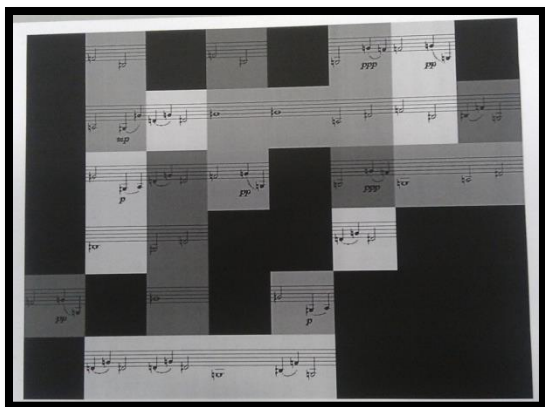
met live muzikanten. De partijen van die muzikanten worden dan vaak wel op partituur genoteerd en zo'n partituur kan ook informatie over de elektronische componenten bevatten (bijvoorbeeld 'cues' op de exacte momenten waar elektronische elementen worden aan- of uitgeschakeld), maar de interne details van wat die elektronische componenten doen, laten zich minder makkelijk documenteren. Wanneer dan ook nog eens de hard- en software die gebruikt wordt aan een razendsnel tempo veroudert, zodat het gebeurt dat bijvoorbeeld computerdata voor een compositie nauwelijks tien of vijftien jaar later op geen enkel systeem meer kunnen worden 'gelezen', wordt het heel wat lastiger om de muziek voor toekomstige uitvoeringen adequaat vast te leggen of te documenteren.

Zowat alle werken waar multimedia of elektronica mee gemoeid zijn, stellen componisten dagelijks voor nieuwe problemen – problemen waar de componisten zich zelf niet noodzakelijk van bewust zijn. Immers, zolang de randvoorwaarden voor de eerste uitvoering(en) van een werk duidelijk zijn voor alle betrokkenen, lijkt alles in orde. Bovendien is de componist vaak nauw betrokken of toch minstens te consulteren in de aanloop naar zo'n creatie, zodat eventuele onduidelijkheden kunnen uitgeklaard worden. Het is pas wanneer een werk jaren later, door andere uitvoerders hernomen wordt, wanneer het gearchiveerd wordt, of wanneer het door onderzoekers bestudeerd wordt, dat de onvolledigheid van de partituur ten volle duidelijk wordt. Een voorbeeld uit de praktijk maakt meteen duidelijk welke fundamentele vragen er onbeantwoord kunnen blijven bij het raadplegen van één zulk een recente partituur.

EEN CONCREET VOORBEELD

Om de probleemanalyse zo concreet mogelijk voor te stellen, volgt hieronder een voorbeeld uit de dagdagelijkse werking van MATRIX.

Stel u wil als musicoloog onderzoek doen naar de compositie *Samoki* (2005) van Peter Swinnen, of u wil als muzikant de partituur van *Samoki* instuderen, of u wil als festival- of concertorganisator beter inzicht krijgen in deze compositie. Wanneer u naar MATRIX [Centrum voor Nieuwe Muziek] trekt om de partituur te raadplegen, dan is dit wat u terugvindt:



Al hebt u verstand van hedendaagse muziek, u wordt helaas niet veel wijzer van deze 'partituur'. Hoewel de gebruikte notatie beroep doet op notenbalken en vertrouwd notenschrift en het duidelijk is dat de vakjes in verschillende kleuren een zekere 'code' bieden voor het lezen van die noten, is het onmogelijk uit de notatie zelf af te leiden hoe het werk functioneert. Bij de compositie zelf is echter door de componist informatie meegegeven in de vorm van een 'Program Note'. Bij het lezen hiervan, wordt al snel een en ander duidelijk:

"Samoki is misschien nog het best te omschrijven als een soort interactief computerspel, waarbij de 3 musici zich geleidelijk een 'weg banen' doorheen een partituur, die ze zelf al spelend samenstellen. Naar analogie met

een computerbeeld – dat is opgebouwd uit combinaties van de drie hoofdkleuren rood, groen en blauw – wordt de partituur hier immers weergegeven als een mozaïek (Samoki is een anagram van ‘mosaik’) van een aantal korte, gekleurde muzikale modules. De kleur bepaalt wie welke module moet spelen. Modules in andere kleuren worden door deze speler gewoonweg overgeslagen. Modules die door meerdere spelers moeten gespeeld worden, worden weergegeven in de betreffende mengkleur (bv. Paars voor speler blauw EN rood; zwart/wit voor speler rood EN groen EN blauw). Telkens een speler onderaan het scherm is gekomen, verandert hij/zij via de computer zijn/haar inbreng in het totaalbeeld en begint terug bovenaan het (nieuwe) beeld.

Op deze manier is het geprojecteerde computerbeeld dus niet alleen de partituur die de musici moeten uitvoeren, maar tevens het tussentijdse resultaat van wat zij zelf hebben samengesteld [...] Kortom, Samoki is een spel met kleuren en klanken, voor strijktrio en dataprojector.”¹

Op basis van deze informatie kan u zich wel al een beeld vormen van de compositie, of toch minstens van de ideeën erachter. Maar daarmee blijft de uiteindelijke muziek ons nog steeds onbekend. Op basis van deze ‘partituur’ alleen kunnen we helemaal geen uitvoering op het getouw zetten. De partituur is dus niet helemaal ‘leesbaar’ of ‘toegankelijk’, niet voor de onderzoeker, niet voor de muzikant, niet voor andere componisten en niet voor de concertorganisator.

Zo bevinden zich stilaan steeds meer ‘onleesbare’ partituren in de collectie van MATRIX. De uitdaging is dus op zoek te gaan naar methoden om deze partituren te documenteren op een zodanige manier dat deze terug leesbaar worden. MATRIX dient daarbij steeds rekening te houden met verwachtingen van verschillende doelgroepen. Voor uitvoerders en componisten van nieuwe muziek staat de praktische ‘uitvoering’ van de compositie voorop: is er voldoende informatie beschikbaar om het werk (opnieuw) uit te voeren. Componisten en ook onderzoekers, musicologen, journalisten, organisatoren, ... willen het werk vaak ook in een breder kader plaatsen. Bijkomende verduidelijkende informatie over de compositie zal daarbij onontbeerlijk zijn.

¹ Samoki program notes. Bij Samoki, Peter Swinnen, raadpleegbaar in MATRIX.

CASE STUDIES

Aangezien er zich binnen de afbakening van ‘onleesbare’ partituren vele variëteiten voordoen, heeft MATRIX ervoor geopteerd deze op te splitsen in drie categorieën partituren. Allereerst worden de *onvolledig uitgeschreven partituren* behandeld. De redenen voor zulke onvolledigheid kunnen heel divers zijn, van de esthetische intenties van de componist die bewust vaagheid inbouwt om creatieve respons van de muzikanten te stimuleren, of om bijvoorbeeld een element van improvisatie te verwerken tot meer pragmatische redenen, bijvoorbeeld waar de muziek tot stand gekomen is in nauwe samenwerking met de uitvoerders en de partituur niet meer dan een (vage) leidraad is. De composities die hier als voorbeeldexemplaren gekozen zijn, zijn allen van Serge Verstockt: *DRIE*, *Twisted Pair* en *Voix Instrumentalisée/Waterboarding*. Het grootste probleem bij deze categorie van partituren is een gebrek aan informatie. Er moet gezocht worden naar een manier om deze informatie tijdig te vergaren, te bewaren en correct te ontsluiten naar het publiek. Uitvoerders hebben hier vooral baat bij de zogenaamde ‘program notes’, onderzoekers hebben daarnaast ook nood aan informatie over het concept en de ontstaansgeschiedenis van de compositie, naast andere informatieve gegevens die de partituur kunnen plaatsen en verduidelijken.

Een tweede categorie betreft *interactieve partituren*, waarbij elementen in de partituur tijdens de uitvoering zelf gestuurd worden door de uitvoerders of componist. *Samoki* van Peter Swinnen, *Infiltrationen* van Stefan Prins en *P-trains* van Ann Eysermans zijn composities met zulke elementen. De schriftelijke neerslag van zulke composities is vaak onbegrijpelijk, soms ook onbestaand en altijd minder relevant, vermits de ‘partituur’ waaruit de muzikanten spelen letterlijk tijdens de uitvoering ter plekke gegenereerd wordt, meestal met behulp van computertechnologie. De grootste uitdaging bij deze groep is de vraag of en hoe de interactie in de compositie gevat kan worden. Op welke manier kan MATRIX deze composities toch opnemen in de collectie en deze ook documenteren naar het publiek toe?

Een laatste categorie wordt gevormd door *multimediale partituren* waarbij gewerkt wordt met verschillende media als ‘partituur’ voor de uitvoering: *Screens* van Serge Verstockt en *ATTR-X* van Yvan Vander Sanden zijn daar voorbeelden van. Van deze composities zijn geen ‘echte’ partituren beschikbaar of zelfs maar denkbaar, maar bestaan de werken als computerprogramma’s of –patches. Bij deze werken moet gezocht worden naar een format om de multimediale omgeving te documenteren.

CATEGORIE 1: ONVOLLEDIG UITGESCHREVEN PARTITUREN.

Bij sommige partituren is de schriftelijke neerslag niet voldoende om de compositie te kunnen 'lezen'. Een reden hiervoor kan zijn dat er elementen van improvisatie aan bod komen die niet als dusdanig (kunnen) neergeschreven worden. Een partituur kan ook onvolledig zijn omdat de totstandkoming van de compositie gebeurd is in nauwe samenwerking met de uitvoerders en de noodzaak om alles in detail te noteren voor de betrokkenen geen prioriteit was.

Drie composities van Serge Verstockt staan model voor deze categorie. *DRIE* (2007) is een grootschalige ensemblecompositie uit drie delen, die tot stand kwam tijdens een intens werkproces met Verstockts ensemble ChampdAction en Slagwerk Den Haag.² *Twisted Pair* (2008) sluit wat betreft het creatieproces sterk aan bij *DRIE*. De compositie *Waterboarding/Voix instrumentalisée* (2009-2010) is eigenlijk een vermenging van twee werken waarbij de menselijke stem centraal staat.

Al meteen kan meegegeven worden dat componist Serge Verstockt zelf vindt dat zijn werken moeilijk terug op te bouwen zijn, of te 'restaureren', juist omdat er zo weinig informatie (publiekelijk) over vastgelegd is.³

EERSTE FASE: BESCHRIJVING PARTITUREN MET PROBLEEMANALYSE

Een naïeve blik op de drie partituren, zonder voorkennis van de werken in kwestie, toont al meteen dat ze vrij schaarse informatie bevatten. Er bestaat een uitgeschreven papieren partituur van *DRIE*, die niet officieel is uitgegeven. Zoals de titel aangeeft, bestaat de partituur uit drie delen, uitgeschreven over tweeëndertig pagina's. De partituur bestaat uit eerder vage speelaanwijzingen die zelfs voor kenners van het werk van Verstockt onmogelijk duidelijk te interpreteren zijn (zo is er bijvoorbeeld geen tijdsverloop aangegeven). Er zijn ook verschillende afkortingen en verwijzingen terug te vinden, die zonder verdere informatie niet altijd even begrijpelijk zijn: 'eitjes small shakes', 'pulse I', 'bombing solo', enz. De bezetting van de compositie is bij het eerste deel niet duidelijk vermeld, in de twee latere delen wordt wel een vaste bezetting aangegeven (twee klarinetten, trombone, cello, piano, vier Glockenspiel, cymbalen, tape). Toch lijken ook nog verschillende andere instrumenten of materiaal nodig die niet duidelijk omschreven worden, zoals het gebruik van niet verder omschreven 'electronics'. Ook improvisatie lijkt op het eerste gezicht een belangrijke rol te spelen in deze compositie, hoewel de improvisatie-instructies erg summier zijn.

Twisted Pair is wat betreft de partituur zeer vergelijkbaar met *DRIE*, hoewel misschien iets meer gedocumenteerd. De bezetting is hier wel aangegeven (vier saxofoons, percussie, contrabasklarinet, trombone, contrabas, electronics), net als een chronologisch verloop (maar weliswaar zonder exacte tijdsaanduiding).

Bij de compositie *Waterboarding/Voix instrumentalisée* wordt het nog moeilijker aangezien hiervan helemaal geen partituur bestaat. Het werk steunt volledig op geleide improvisatie tijdens de uitvoering zelf, waardoor Serge Verstockt geen meerwaarde zag in een uitgeschreven partituur. Wel is er een script opgemaakt met een opsomming en kort tijdsverloop van de verschillende onderdelen van de compositie. Daaruit kan opgemaakt worden dat er negen onderdelen zijn:

- robot
- i'm sitting in a room

² Serge Verstockt is de oprichter en artistiek leider van ChampdAction. Zijn werk is dan ook onlosmakelijk verbonden met ChampdAction, dat ondertussen is uitgegroeid tot productiehuis, ensemble en studio voor actuele muziek. ChampdAction bewaart en beheert ook alle composities van Serge Verstockt.

³ Interview Serge Verstockt (12/12/11, Antwerpen).

- “voortaan wil ik luider klinken”
- “voix instrumentalisée”
- Masks
- Octotono
- Metal
- Arpeggio’s
- Human rights + robot

Per onderdeel werd een kort script uitgeschreven, telkens zeer summier:

Robots

Kris

Lichtje.

Tekst door front.

I’m sitting in a room

Geert + Elyssa. (cage) (elevator) >.

1)---> RESPIRATIONS (Sabine, Peter, Ann) Kris: lichtje uit.

2) + DRAWINGS Geert. (without sound!!! On musicians: go in and out the light)

3) –Ken: first time to Alesis-beamer. (short) LICHTJE aan!

Enz.

Uit de namen in het script kan afgeleid worden dat de compositie gecreëerd werd voor en samen met bepaalde personen. In totaal komen twaalf voornamen voor in het script, nergens worden familienamen genoemd. In sommige gevallen kan een instrument bij de personen geplaatst worden. Het is op basis van het script dus niet eens duidelijk wie de medewerkers waren aan deze compositie.

TWEEDE FASE: ZOEKEN NAAR MEER INFORMATIE

Het gebrek aan informatie is de grootste oorzaak van het onleesbare karakter van deze partituren. De taak is dus te zoeken naar kanalen en bronnen die meer informatie kunnen leveren over de werken. Deze info werd in een eerste stadium gezocht op het internet en via ChampdAction, dat de partituren beheert.

DRIE

Er is een beknopte Engelstalige promotietekst over *DRIE* opgesteld met een beschrijving van het verloop en de omvang van het werk. De lezer krijgt hier wel een duidelijker beeld van de intentie van de componist en de zaken waarop gelet kan/moet worden bij een beluistering. De bezetting wordt meegegeven in de tekst: “[4perc, basscl, vc, trb, synth, electr]” (zijnde vier percussionisten, basklarinet, cello, trombone, synthesizer en electronics) en ook het compositiejaar 2007. Welke percussie-instrumenten en wat voor ‘electronics’ nodig zijn, wordt niet verduidelijkt. Deze tekst is niet raadpleegbaar voor het publiek, maar enkel beschikbaar via de interne database van ChampdAction.⁴

Een korte zoektocht via Google levert echter verschillende nieuwe informatie op over *DRIE*. Op de website van Kwadratuur is na een korte biografische inleiding over Serge Verstockt dezelfde promotietekst als bij

⁴ Informatie ontvangen na aanvraag voor informatie bij ChampdAction.

ChampdAction te lezen, ditmaal in het Nederlands.⁵ Op deze pagina staat ook een link naar een 'audiofile' met een opname van het werk, maar deze "audio is niet meer beschikbaar". Op de website van Oorgetuige is een kort artikel raadpleegbaar ter aankondiging van een concert waar *DRIE* geprogrammeerd werd.⁶

Op de website van Re:New Music staat een volledige toelichting over het werk in het Nederlands.⁷ Re:New Music wil de circulatie en uitvoering van nieuwe muziekcomposities ondersteunen door een netwerk en database aan te bieden van recente composities en hedendaagse muziekensembles en –centra. *DRIE* van Serge Verstockt is ingegeven in deze database. Hier staat echter 2008 als het compositiejaar opgegeven. Verder wordt de duur van het werk (30'), de plaats en uitvoerder van de creatie (door ChampdAction tijdens Music@venture, Antwerpen), het feit dat een dirigent verplicht is tijdens de uitvoering, een uitvoerige beschrijving van de instrumentatie en een uitgebreide programmatekst opgegeven. De bezetting verschilt van de opgegeven instrumentatie in de promotekst vermeld hierboven: cello, contrabas, 2 klarinetten, trombone, synthesizer, gitaar, 4 percussionisten ("Glockenspiel, Bass Drum, Cymbals, Other"). Verder wordt aangegeven dat ook electronics vereist zijn en dat de klarinetten ook orgel en beatbox bespelen, net zoals de synthesizerspeler ook toypiano speelt en de contrabassist ook cymbalen. Daarbij wordt verduidelijkt dat de gitaar een "(wild) electric guitar" is. Onderaan de pagina staat dat technische vereisten binnenkort aangevuld zullen worden op de website. Het is echter niet duidelijk wanneer deze pagina werd aangemaakt (of wanneer 'binnenkort' is).

In de uitgebreide toegevoegde programmatekst is te lezen dat *DRIE* "al verschillende malen van gedaante veranderd" is: "Zo duurt het stuk in zijn laatste gedaante beduidend langer en werd bijvoorbeeld gaandeweg een contrabaspartij toegevoegd. Verstockt laat in deze compositie ook veel ruimte voor improvisatie van de uitvoerders. Zo refereert hij bijvoorbeeld in de partituur van het laatste deel regelmatig naar bestaande muziekstijlen (wals, bossa nova, rock, disco,...) die door de muzikanten moeten worden geïnterpreteerd." Dit verklaart alvast de veranderende bezetting in beide teksten. De partituur die MATRIX ter beschikking heeft en die ook ChampdAction in hun database heeft, is dus een andere versie dan de laatste hierboven beschreven. Hoewel MATRIX dus niet over de laatste versie beschikt, is de partituur in combinatie met de programmatekst al duidelijker leesbaar. Bij (een vermoeden van) het bestaan van meerdere versies van een compositie, mag niet vergeten worden dit steeds te melden bij de ontsluiting ervan naar het publiek toe. Deze informatie kan namelijk cruciaal zijn bij het lezen en begrijpen van een partituur.

Het werk werd minstens driemaal uitgevoerd als onderdeel van de concertformule *Organised sound* in 2007 en 2008.⁸

MATRIX beschikt zelf over een CD met een uitvoering van *DRIE*, ook ChampdAction heeft een opname van dit werk. De uitvoering op de CD is een live opname uit 2007 door ChampdAction en Slagwerkgroep Den Haag o.l.v. Jaan Bossier, geremixt door Serge Verstockt en Maarten Buyl in 2008. De documentaire waarde van een geluidsopname is zeer groot. Uiteraard is deze opname slechts 'een' interpretatie van de partituur (en kan je veronderstellen dat de verschillende opeenvolgende 'versies' van het werk onmogelijk door één geluidsopname vertegenwoordigd kunnen worden), toch kan deze een duidelijker licht werpen op de partituur die daardoor steeds meer leesbaar wordt (zie onder).

TWISTED PAIR

⁵ http://www.kwadratuur.be/audio/detail/serge_verstockt_-_drie/#.UTdJN1dXuSo (laatst geraadpleegd 3/3/13).

⁶ <http://www.oorgetuige.be/archives/tag/serge%20verstockt/index-1.html> (laatst geraadpleegd 3/3/13).

⁷ <http://renewmusic.org/works/drie> (laatst geraadpleegd 3/3/13).

⁸ <http://www.champdaction.be/nl/organised-sound/> (laatst geraadpleegd 3/3/13).

Over *Twisted Pair* is veel minder terug te vinden 'online': slechts enkele korte referenties naar aanleiding van concerten waarop het werk werd uitgevoerd. Uit de informatie op het internet kan opgemaakt worden dat de compositie werd gecreëerd op 17/09/08 in deSingel tijdens een concert van BLINDMAN en ChampdAction. Beide ensembles smolten voor de gelegenheid samen als Critical Band.⁹ Afgaande op de onlinekalender van ChampdAction werd *Twisted Pair* vier maal opgevoerd, telkens met BLINDMAN.¹⁰

ChampdAction beschikt over een opname van *Twisted Pair*. Deze is nog niet officieel uitgegeven, wat op termijn wel de bedoeling zou zijn.

WATERBOARDING/VOIX INSTRUMENTALISÉE

Over *Waterboarding/Voix instrumentalisée* is via internet weinig informatie terug te vinden. Behalve op de website van ChampdAction zelf zijn enkel korte referenties naar aanleiding van uitvoeringen van het werk op te merken. De 'scratch page' van *Waterboarding/Voix instrumentalisée* geeft wel een uitgebreid overzicht van de totstandkoming en conceptontwikkeling van de compositie.¹¹ Serge Verstockt verzamelde op deze webpagina allerlei achtergrondinformatie en interessante links die hebben geleid naar de uiteindelijke compositie, wat zeker verduidelijkend werkt bij het nalezen van het script. Anderzijds is het onduidelijk welke van al deze achtergrondinformatie en inspiratiebronnen in het uiteindelijke werk zijn verwerkt. Op de website wordt ook gelinkt naar een YouTube-filmpje met een compilatie/trailer van *Waterboarding/Voix instrumentalisée*. Volgens de onlinekalender van ChampdAction werd dit werk minstens drie maal uitgevoerd in 2009 en 2010.¹²

Op de ChampdAction YouTubepagina kan een volledige live performance bekeken worden in 7 delen¹³ : Robot & Sitting in a room, Red Hands, Metal, Masks, Human Rights, Hand Sketch, Waterboarding & Lune. Dit is alvast een andere indeling dan deze beschreven in het script. Het script volgen bij de YouTube filmpjes blijkt geen sinecure: de handelingen van de uitvoerders zijn niet altijd eenduidig te koppelen aan aanduidingen in het script.

DRIE, *Twisted Pair* en *Waterboarding/Voix instrumentalisée* werden dus al verschillende keren op verschillende plaatsen uitgevoerd. Helaas blijkt het niet eenvoudig eventuele opnames hiervan te lokaliseren en/of op te vragen. Nochtans biedt een beeld- of geluidsfragment heel wat informatie over de compositie. Het geeft een eerste indruk en indicatie van het werk en kan een sleutel bieden om onvolledige of onduidelijke notatie te interpreteren. Wel moet hierbij in gedachten gehouden worden dat het slechts om één mogelijke interpretatie gaat en dit fragment zeker niet op een restrictieve manier als 'voorbeeld' kan gezien worden. Het doel is het werk uit te voeren, niet een getrouwe kopie van de opname te imiteren. Zeker bij composities met improvisatorische elementen moet een opname steeds gezien worden als een mogelijke realisatie, i.p.v. dé interpretatie. Om een eenzijdig beeld te vermijden is het dus steeds aan te raden op zoek te gaan naar meerdere opnames van eenzelfde compositie, liefst dan nog op verschillende plaatsen uitgevoerd en door verschillende uitvoerders. (Voor zover dat überhaupt mogelijk is en dan nog bestaat het risico dat de onderlinge verschillen in de opnames de band met de partituur eerder raadselachtiger maken in plaats duidelijker.)

Het belang van het visuele aspect kwam ook uit gesprekken met onderzoekers naar voor. Een middel bijvoorbeeld om een partituur te linken aan geluid of beeld, is een video waarbij de visuele partituur in de tijd

⁹ <http://www.kaaitheater.be/nl/e424/critical-band/> (laatst geraadpleegd 3/3/13).

¹⁰ <http://www.champdaction.be/nl/kalender/2008-2009/9/76/> (laatst geraadpleegd 3/3/13).

¹¹ <http://www.champdaction.be/nl/voix-instrumentalisee-scratch/> (laatst geraadpleegd 3/3/13).

¹² <http://www.champdaction.be/nl/voix-instrumentalisee/> (laatst geraadpleegd 3/3/13).

¹³ <http://www.youtube.com/user/champdaction/videos?query=instrumentalis%C3%A9e> (laatst geraadpleegd 3/3/13).

gevolgd wordt met daaraan gekoppeld het bijhorende geluid of beeld. Zulke films zijn al terug te vinden van commerciële muziek op YouTube, zelfs al van bekende klassieke muziek. (Het zou misschien een interessant experiment kunnen zijn, dit toe te passen op ‘onleesbare’ partituren.) Ook hier mag het gegeven ‘improvisatie’ niet uit het oog verloren worden: een opname biedt slechts een interpretatie van uitvoerders. Maar wanneer bijvoorbeeld interactie vereist is, kan het vastleggen van de oorspronkelijke ervaring van die interactie zeker meer duiding geven.

DERDE FASE: GESPREK COMONIST

Een volgende stap in de zoektocht naar meer verduidelijking is een gesprek met de componist. Voor vele onderzoekers blijft een gesprek met de componist sowieso, naast de partituur, het meest accurate middel om een partituur te kunnen begrijpen en interpreteren. In sommige gevallen zal de componist de uitvoerder/onderzoeker bewust in het ongewisse willen laten (maar dit kan dan na contact ook zo vermeld worden). Bovendien is het niet evident dat een componist zich vele jaren later alle relevante details nog zal herinneren – het is courant dat zelfs de meest behulpzame componist op een aantal vragen gewoon het antwoord schuldig moet blijven. (Overigens: dat is een volledig natuurlijk fenomeen, of herinnert u zich in detail wat u pakweg tien jaar geleden deed?)

Componist Serge Verstockt geeft zelf aan dat wanneer een ensemble werk van zijn hand wil uitvoeren, hij het noodzakelijk vindt daar zelf aan mee te werken (zij het niet per se uitvoerig).¹⁴ Voor hem is de componist dus onlosmakelijk verbonden met de uitvoering van zijn werken. Om het werk te kunnen lezen en begrijpen, moet de uitvoerder/onderzoeker/dirigent dan ook eerst contact opnemen met Serge Verstockt. Dit artistiek standpunt bemoeilijkt een verspreiding en verder onderzoek van de muziekwerken in de zin dat partituren niet op ‘eigen houtje’ kunnen circuleren. Een tweede nadeel is dat de informatie op deze manier slechts bij één bepaalde persoon beschikbaar en gekend is. Wanneer die persoon om welke reden dan ook niet (meer) bereikbaar is, is ook de bron van alle informatie opgedroogd. Dit kan enkel opgevangen worden als de componist in kwestie al het materiaal, documentatie en de benodigde informatie zelf goed beheert of laat beheren. Er moet dus een balans gevonden worden tussen de levende muziekpraktijk versus erfgoedbewaring.

Voor de drie ‘onleesbare’ werken van Serge Verstockt, zijn uit het contact met de componist nog verschillende zaken duidelijk geworden.¹⁵ *DRIE* is geschreven voor vier percussionisten, basklarinet, cello, trombone, synthesizer, electronics. De bezetting is min of meer vrij voor het eerste deel, maar vast voor het tweede deel. Het derde deel is geschreven voor vier percussionisten en vrije bezetting. In *DRIE* volgt het eerste deel een script, terwijl het tweede deel in de partituur geschreven staat op een eerder grafische manier (die improvisatie toelaat). Het derde deel maakt gebruik van vooropgestelde stijlen/genres – zoals punk, rock, wals – waarbinnen improvisatie toegestaan of zelfs vereist is. Voor *DRIE* en *Waterboarding/Voix instrumentalisée* is het computerprogramma Max/MSP nodig. *Twisted Pair* werkt met Ableton Live. De muziek van *Twisted Pair* ligt vast in de partituur, er komt geen improvisatie aan te pas. *Waterboarding/Voix instrumentalisée* is volledig vrij en wordt “ter plekke gemaakt, zoals theater”.¹⁶

Tijdens de gesprekken met Serge Verstockt kwam verder naar voor dat het voorbereidingswerk van sommige werken voor hem mee deel uitmaakt van de compositie. De hele ‘scratch page’ bijvoorbeeld van *Waterboarding/Voix instrumentalisée* waarop alle voorbereidende ideeën, materiaal, inzichten, composities,

¹⁴ Interview Serge Verstockt (12/12/11, Antwerpen). Dixit Serge Verstockt: “Je vraagt een Wim Delvoye toch ook niet om een Jan Fabre te reconstrueren?”.

¹⁵ Interview en schriftelijke correspondentie Serge Verstockt 2011-2012.

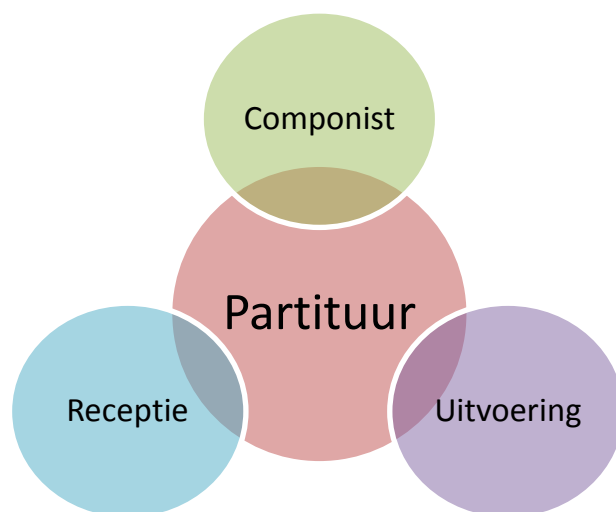
¹⁶ Interview Serge Verstockt (12/12/11, Antwerpen).

enz. gebundeld zijn, is voor Serge Verstockt deel van de totale compositie.¹⁷ Componisten (op)volgen in een compositieproces kan een belangrijke bron van informatie vormen voor de bewaring en reconstructie van anders 'onleesbare' muziek. Het is voor componisten zelf vaak een enorm tijdrovend werk, en voor collectiebeheerders qua tijd en middelen niet meteen haalbaar om dit voor ieder werk op te volgen. Er kan misschien gezocht worden naar een eenvoudig platform waar componisten die dat willen hun voorbereidingswerk kunnen opslaan en eventueel delen. Deze documentatie kan dan als bijkomende informatie aangereikt worden bij de 'onleesbare' partituur.

RESULTAAT

Door het samenleggen van al deze informatie kan de 'onleesbare' partituur evolueren naar een 'leesbaar' gegeven voor uitvoerders en onderzoekers. Sommige hedendaagse componisten bundelen zelf deze informatie in de zogenaamde 'program notes' die bij de uitgave van de partituur gevoegd zijn. Deze notities kunnen info bevatten over het ontstaan van het werk, de bezetting, de speelwijze, het podiumplan, enz. Voor partituren die volledig 'onleesbaar' worden binnengebracht in MATRIX, zou telkens een dergelijk 'program note' opgesteld moeten worden. In eerste instantie kan dit in samenwerking gedaan worden tussen MATRIX en de componist in kwestie. Deze sensibiliseringsaanpak zou op langere termijn moeten resulteren in een 'program note' die door de componist standaard bij de compositie gevoegd wordt, zonder dat MATRIX dit hoeft te stimuleren. Een praktische 'checklist' met welke gegevens absoluut of bij voorkeur gekend moeten zijn voor een heruitvoering en/of 'leesbare' partituur kan daarbij helpen. Bijkomend zou het randmateriaal dat verduidelijking brengt bij de partituur (zoals cd, YouTube-filmpjes, notities componist) bewaard moeten kunnen worden.

De dataverzameling kan gestructureerd worden in verschillende informatiegroepen. Centraal staat de informatie die gewonnen wordt uit de partituur of bron. Verschillende aspecten kunnen daarbij overlopen worden:



- In welke mate is er een partituur aanwezig en hoe ziet deze er uit: bv. gaat het om een grafische partituur, traditionele weergave op notenbalken, of is het een computergestuurde partituur, enz.
- Welke is de precieze bezetting? Is deze strikt of vrij? Wat is de (podium)opstelling? Is deze af te leiden uit de partituur? Waar situeert zich het publiek? Is er een technische fiche bijgevoegd?
- Zijn 'electronics' nodig? Welke type computer is nodig?
- Speelt improvisatie een rol in de compositie? Zijn de improvisatie-instructies duidelijk?
- Is een verduidelijking van de componist bij de partituur gevoegd of beschikbaar?
- Zijn alle afkortingen/bewoordingen duidelijk?
- Is de compositie opgedragen aan een bepaalde persoon, of worden er andere namen vernoemd?
- Is een jaar van compositie of creatie toegevoegd?
- Is een duur van de compositie aangegeven?

¹⁷ <http://www.champdaction.be/nl/voix-instrumentalisee-scratch/> (laatst geraadpleegd 3/3/13).

Bovenstaande informatie vormt de kern. Daarna kan op zoek gegaan worden naar bijkomende verduidelijking. De componist (indien in leven en bereikbaar), het ensemble verbonden aan de componist of de uitvoerders kunnen daarbij een belangrijke rol spelen:

- Brengt een biografie over de componist meer duidelijkheid?
- Is er voorbereidend werk gedaan en is dit beschikbaar?
- Is er correspondentie beschikbaar van de componist over dit werk? Een interview? Een publicatie?
- Kan ik de componist bereiken voor eventuele hulp of verduidelijking? Wat zijn de contactgegevens?
- Kan een persoonlijke ontmoeting meer duidelijkheid brengen?
- Is er een website?

Ook de uitvoering van een werk kan ook veel informatie meegeven over een compositie:

- Wie zijn de uitvoerders? Wat is hun visie op dit werk? Was er hechte samenwerking met de componist die de partituur heeft beïnvloed?
- Wat was de locatie van de uitvoering? Op welke manier droeg die bij aan de compositie?
- Bestaat een audio- of video-opname en/of foto's van het concert of van een repetitie? Zijn die vrij beschikbaar (bv. YouTube) of 'copyright protected'?
- Is een commerciële cd of dvd beschikbaar?
- Kan het promotiemateriaal of programmaboekje iets meer vertellen?
- Is het werk 'af' of is elke uitvoering een nieuwe ontwikkeling/'work-in-progress'?
- Wat is de gemiddelde duur van een uitvoering?
- Zijn er verschillende versies?

Het publiek bij een concert, repetitie, lezing, enz. kan ook meer info verlenen:

- Wat waren de reacties van het publiek?
- Is het publiek een bepalend onderdeel van de compositie? Is er interactie vereist met het publiek?
- Welke recensies waren er?
- Welke onderzoeken of artikels bestaan er rond dit werk?

De vier informatiegroepen brengen heel wat gegevens aan, maar hebben ook elk hun pijnpunten. De partituurinformatie op zich is vaak niet duidelijk genoeg: er is nood aan helderdere improvisatie-instructies, een duidelijke aanduiding van de (al dan niet vrije) bezetting, meer 'program notes', enz. De informatie van/over de componist vereist dan weer een levende, bereikbare en toegankelijke componist (wat in de praktijk niet altijd haalbaar en op lange termijn geen oplossing is). De informatie die voortvloeit uit de uitvoeringen van het werk moeten steeds kritisch bekeken worden aangezien er altijd een interpretatie mee gemeoid is. De informatie die vanuit de receptie van de compositie zou bekomen kunnen worden, is heel schaars en is uiteraard ook steeds subjectief. Kortom, elk apart zijn de informatiegroepen misschien te zwak en bieden ze te weinig (verschillende) gegevens. Maar samen vormen ze wel een grote bron van informatie over de voorheen onleesbare partituur. Met het verzamelde materiaal kan de onderzoeker of uitvoerder zeker verder aan de slag.

Ter info: Componist versus Documentatiecentrum

Al het materiaal dat meer context geeft aan een 'onleesbare' compositie zou verzameld, geselecteerd en bewaard moeten kunnen worden. In eerste instantie zou dit door de componist (of misschien zijn/haar gezelschap/ensemble) zelf moeten gebeuren. Echter, zo een uitgebreide documentatie vraagt enorm veel tijd, werk en know-how (bijvoorbeeld rond bewaring). De ervaring leert dat componisten vaak niet over die tijd beschikken. Daarbij komt nog dat wanneer hun compositie 'af' is, kunstenaars vaak al bezig zijn met een

volgend werk dat hun volledige aandacht vraagt en de bekommernis om hun vorige creatie(s) te documenteren daardoor naar de achtergrond verdwijnt.

Als documentatiecentrum voor klassieke muziek na 1950 wil MATRIX hier wel de nodige aandacht aan besteden. Maar deze 'onleesbare' composities documenteren, vraagt uiteraard meer werk (dus middelen) dan de 'normale' procedure waarbij een partituur beschreven wordt in de catalogus en daarna in het rek geplaatst wordt. Een mogelijkheid is dat MATRIX een duidelijk beleid omtrent partituren met een speciaal 'onleesbaar' statuut zou kunnen opstellen, waarbij enkele van de meest relevante partituren worden geselecteerd. Van deze partituren zou dan de hele context uitgespit en bewaard kunnen worden. Op die manier zou MATRIX niet alleen kunnen 'uitpakken' met enkele pareltjes, componisten worden op deze manier ook aangespoord hun werk beter te documenteren of om meer contextmateriaal aan MATRIX te bezorgen. Zo wordt een langetermijneffect gewaarborgd en werkt MATRIX aan een sensibiliseringsbeleid om de moeilijkheden hieromtrent aan te kaarten en te verhelpen.

CATEGORIE 2: INTERACTIEVE PARTITUREN

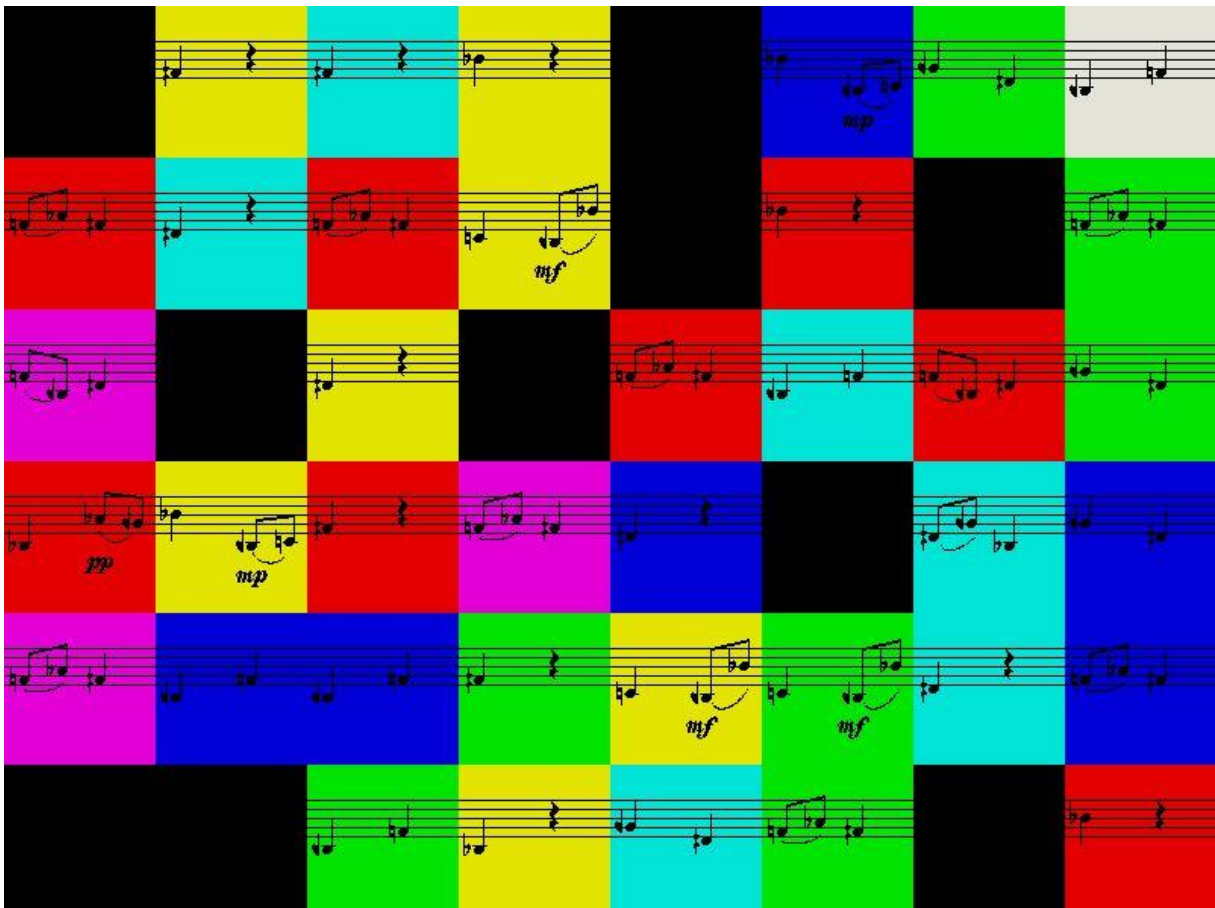
Een tweede categorie betreft interactieve partituren waar tijdens de uitvoering zelf elementen in de partituur gestuurd worden, meestal door de uitvoerders. *Samoki* (2005) van Peter Swinnen, *Infiltrationen* (2009) van Stefan Prins en *P-trains* (2009-2010) van Ann Eysermans zijn composities die zulke elementen bevatten.

Een schriftelijke neerslag van zulke composities is vaak onbegrijpelijk, soms ook onbestaand en niet of nauwelijks relevant, vermits de partituur waaruit de muzikant(en) spelen in 'real time' tijdens de uitvoering gegeneerd of gewijzigd wordt. De grootste uitdaging bij deze groep is de vraag of en hoe we de interactie in de compositie kunnen vatten en vastleggen. Op welke manier kan MATRIX deze composities toch opnemen in de collectie en deze ook documenteren naar het publiek toe?

SAMOKI

Samoki - 'FarbenKlangSpiel' for string trio and beamer werd gecomponeerd door Peter Swinnen in 2005 voor strijktrio (viool, altviool, cello) en beamer. In *Samoki* wordt de partituur door de uitvoerders op het moment zelf bepaald. Dé partituur van *Samoki* bestaat dan ook niet. Een mogelijke weergave van deze partituur ziet er uit als volgt:

FIGUUR 1 - FRAGMENT UIT *SAMOKI* (2005) PETER SWINNEN



Bij de compositie hoort een 'program note' van Peter Swinnen waarin de opzet van het werk wordt uitgelegd:

"Samoki is misschien nog het best te omschrijven als een soort interactief computerspel, waarbij de 3 musici zich geleidelijk een 'weg banen' doorheen een partituur, die ze zelf al spelend samenstellen.

Naar analogie met een computerbeeld, dat is opgebouwd uit combinaties van de drie hoofdkleuren rood, groen en blauw, wordt de partituur hier immers weergegeven als een mozaïek (Samoki is een anagram van 'mosaik') van een aantal korte, gekleurde muzikale modules. De kleur bepaalt wie welke module moet spelen. Modules in andere kleuren worden door deze speler gewoonweg overgeslagen. Modules die door meerdere spelers moeten gespeeld worden, worden weergegeven in de betreffende mengkleur (bv. paars voor speler blauw EN rood; zwart/wit voor speler rood EN groen EN blauw). Telkens een speler onderaan het scherm is gekomen, verandert hij/zij via de computer zijn/haar eigen inbreng in het totaalbeeld en begint terug bovenaan het (nieuwe) beeld.

Op deze manier is het geprojecteerde computerbeeld dus niet alleen de partituur die de musici moeten uitvoeren, maar tevens het tussentijdse resultaat van wat zij zelf hebben samengesteld. Ook reflecteert zij via haar kleursamenstelling, zoals de ondertitel 'FarbenKlangSpiel' aangeeft, op elk moment de inbreng van iedere individuele speler in het totale klankbeeld van dat ogenblik. En aangezien elk lid van het trio een duidelijk onderscheiden klanktimbre heeft, is ook de term Klangfarben hier op zijn plaats. Trouwens, ook de titel Samoki verwijst op haar beurt naar het klankverloop van het totale stuk. Het spel bestaat immers uit 6 'levels', die je zou kunnen karakteriseren met de letters 'S' 'a' 'm' 'o' 'k' en 'i', als een soort samengebalde onomatopée.

Kortom, Samoki is een spel met kleuren en klanken, voor strijktrio en dataprojector.

Veel plezier.”

In deze 'program note' wordt al behoorlijk wat informatie meegegeven over de compositie, maar blijft de partituur 'an sich' onleesbaar. De partituur wordt door een beamer geprojecteerd tijdens de uitvoering en wat er geprojecteerd wordt verandert door toedoen van de uitvoerders. Op die wijze wordt elke uitvoering van het werk en ook elke partituur bij die uitvoering verschillend. Hoe kan die interactie gedocumenteerd worden? Bij *Samoki* zouden verschillende uitvoeringsversies van de partituur gedocumenteerd kunnen worden. Al die verschillende 'versies' zouden daarbij het meest tot hun recht komen als ze ook gelinkt kunnen worden aan de bijhorende muzikale uitvoering of opname. Dit is echter niet meteen evident omdat vaak geen opnames gemaakt worden en al zeker niet in combinatie met een videobeeld van de partituur. Indien mogelijk zou hier in de toekomst toch rekening mee gehouden kunnen worden door componisten. MATRIX kan dan bijvoorbeeld verschillende partituurversies aanbieden, maar dat blijft louter een uitgeprinte versie van een uitvoering. Bovendien gaat dat voorbij aan de essentie van het werk, nl. de sturing en inbreng op het moment. Aangezien het interactieve aspect een centraal gegeven van het werk is, is iedere uitvoering per definitie anders, door de variabiliteit die is verankerd in de software waarmee de blokjes muzieknotatie in *Samoki* worden gepermuterd. De resulterende partituurversies bijhouden is dan wel mogelijk, esthetisch is het niet de bedoeling dat een partituurversie een tweede keer wordt uitgevoerd. Zulke partituurversies bewaren is, met andere woorden, louter informatief zijn. Muzikanten hebben nood aan het volledige computerprogramma met de bijhorende uitvoeringsinstructies die zich momenteel enkel bij Peter Swinnen bevinden. MATRIX zou ook gebaat zijn met dit materiaal voor documentatiedoeleinden.

Op zijn website geeft Peter Swinnen de mogelijkheid de software voor *Samoki* te downloaden. Echter, de link werkt niet meer.¹⁸ Hier wordt een cruciaal probleem aangeraakt, nl. een correcte bewaring en onderhoud van software en andere materialen in een steeds evoluerende omgeving. Niet alleen componisten, maar ook MATRIX als documentatiecentrum krijgt met verschillende problemen rond het bewaren en documenteren van materiaal te maken (zie hoofdstuk Documenteren & Bewaren).

¹⁸ <http://www.peterswinnen.be/> Vanaf 10/03/13 werkte ook de link naar de uitleg en 'program note' over de compositie *Samoki* niet meer.

Het Goeyvaerts trio creëerde *Samoki* in 2005 in Gent. Ondertussen werd het werk nog verschillende keren uitgevoerd. Helaas zijn daar geen opnames van bewaard gebleven. Enkel een programmaboekje van de uitvoeringen kan hier nog enig licht op de compositie werpen. De website *Oorgetuige* geeft een aankondiging van een van deze uitvoeringen met de toelichting die ook kan teruggevonden worden in de 'program note'.¹⁹

Ter info: Selectie

De vraag naar het bewaren en documenteren van materiaal, vraagt om een randbemerking. Alles bewaren is immers onmogelijk. Los van de vraag naar de zin van een exhaustieve erfgoedbewaring, spelen financiële en praktische (personeel, opslagruimte) overwegingen ook een rol. Een eerste stap is er dus een van **selectie**. Aan welke criteria zullen partituren moeten voldoen om geselecteerd te worden voor een uitgebreide bewaring (met randmateriaal)? Het opstellen van richtlijnen en strategieën daaromtrent zal een harde noot zijn om te kraken: want wie of wat kan bepalen welke compositie wordt bewaard? Deze selectie kan op verschillende manier gemaakt worden.²⁰ Enkele mogelijke pistes zijn de volgende:

Waarde van de compositie: hoe meer belang wordt gehecht aan een bepaalde compositie, hoe belangrijker het wordt deze op te slaan voor de toekomst. Maar hoe wordt een component als 'waarde' gemeten? Gaat dat over de status van de componist? De vernieuwende of de historische waarde van een compositie? De speciale eigenschappen van een werk of de esthetische waarde? De antwoorden hierop blijven steeds een subjectieve neerslag van persoonlijke bevindingen, wat het opstellen van algemeen geldende criteria rond de 'waarde' van een compositie nagenoeg onmogelijk maakt.

Historische selectie: uit elke periode, plaats, generatie, enz. een compositie selecteren die de maatschappelijke en muzikale weergave van dat moment zou moeten reflecteren. Iets objectiever, maar misschien worden op deze manier ook minder relevante werken geselecteerd (én is een dergelijke selectie niet even relatief?).

Moeilijkheid tot bewaring: werken die gemakkelijker bewaard kunnen worden, eerst bewaren. Bijvoorbeeld papieren partituren die weinig uitleg vragen of waar veel kennis over te vinden is. Vanuit financieel oogpunt is dit zeker interessant, maar verder gezien een eerder twijfelachtig (en discriminerend) criterium.

MATRIX [Centrum voor Nieuwe Muziek] zal als bibliotheek en documentatiecentrum een strategie moeten uitstippelen om te bepalen op welke manier composities in de toekomst geselecteerd worden om (uitgebreid) gedocumenteerd te worden. Het is zeker nodig deze richtlijnen duidelijk te maken aan de gebruikers van MATRIX, om aan hen mee te geven hoe en waarom deze selectie tot stand is gekomen.

INFILTRATIONEN

Infiltrationen (Memory Space #4) van Stefan Prins is een werk uit 2009 voor vier elektrische gitaren en live-electronics.²¹ De compositie is opgedragen aan Jacques Tati en het elektrisch gitaarkwartet ZWERM dat het werk ook creëerde. De partituur voor *Infiltrationen* wordt in real-time gegenereerd m.b.v. een computer, zodat ook voor dit werk niet één partituur bestaat. Bij *Infiltrationen* hoort een toelichting van componist Stefan Prins, met een gedetailleerde uitleg over het ontstaan, de ideeën en werkwijze, te vinden op zijn website:

¹⁹ <http://www.oorgetuige.be/archive/2007/10/05/goeyvaerts-striiktrio-focus-peter-swinnen.html> (laatst geraadpleegd op 12/03/13).

²⁰ Voor een uitgebreide lijst zie bijvoorbeeld: Bewaring en ontsluiting van multimediale data in Vlaanderen – selectie voor digitalisering in theorie en praktijk. <https://biblio.ugent.be/input/download?func=downloadFile&recordId=764137&fileId=764153>

²¹ Deze partituur zou door het gebruik van multimedia ook onder de derde partiturencategorie kunnen vallen, maar er is geopteerd het element van interactie als indelingsvoorwaarde te kiezen.

“[...] In “Infiltrationen” wordt echter deze vervlechting van mens en technologie op een metaforische en (hopelijk) muzikale wijze centraal gesteld. Enerzijds zijn er vier elektrische gitaristen, die een instrument bespelen dat zonder het bestaan van door kern- of andere centrales opgewekte energie niet tot klinken kan gebracht worden. Anderzijds zijn er vier laptops die voor deze gitaristen opgesteld staan (zie ook het bijgevoegde “Infiltrationen-live-brugge.mp4, of zie www.youtube.com/klangklank voor een “compilatie” van dit filmpje), waarop hun “partituur” in real-time wordt gegenereerd. Deze partituur werd door mijzelf geprogrammeerd in het software-pakket “Max/Msp”. Het bestaat uit verschillende modules die elk verschillende onderliggende en met elkaar communicerende modules huisvesten (zie mapje “computerpartituur-architectuur” voor screenshots van deze modules zoals ze geprogrammeerd werden in MaxMsp). Deze modules zorgen er gezamenlijk voor dat vier structureel verschillende speel-modules geactiveerd worden op de laptops volgens een gepreprogrammeerd verloop. [...]”²²

In deze toelichting wordt nauwgezet uitgelegd hoe de partituur tot stand kwam met o.a. een uitleg over de speelmodules van de computerpartituur met bijhorende ‘screenshots’. Zeer verhelderend is ook het filmpje op de website van Stefan Prins van ‘een mogelijke versie’ van de computerpartituur van *Infiltrationen*.²³ Een interessant aspect hierbij is dat de componist zelf de volledige opbouw van de software documenteert, wat reconstrueerbaarheid in de toekomst meer mogelijkheden biedt. Een bijkomend probleem is immers de evolutie van computers, besturingssystemen en software, waardoor na verloop van tijd de originele software mogelijk niet meer bruikbaar is. Hoewel geen traditionele partituur bestaat, is toch voldoende informatie over de compositie terug te vinden op de website van Stefan Prins. Daardoor lijkt een persoonlijke ontmoeting met de componist eerder overbodig, alle (technische) informatie is immers beschikbaar en wordt grondig gekaderd op de website van de componist.²⁴ Het ware handig indien MATRIX deze informatie ook zou kunnen aanbieden om de partituur voor de gebruikers leesbaar te maken. Dat vraagt ten eerste een aanvulling in de catalogus, en ten tweede ruimte bij die catalogusomschrijving voor extra informatie. Hoewel dit evident lijkt, is dit in praktijk niet zo gemakkelijk toepasbaar door de restricties van het catalogiseringssysteem waaraan MATIRX verbonden is (zie verder Ontsluiting).

(Info over) uitvoeringen van *Infiltrationen* worden vermeld op de website Stefan Prins. Verschillende filmpjes van uitvoeringen zijn daar ook gratis te bekijken, wat meteen een duidelijk beeld geeft van de muziek.²⁵ Het werk is ook verschenen op CD bij het label Sub Rosa.²⁶ Op Cobra.be kan een interview met gitaarkwartet ZWERM en componist Stefan Prins teruggevonden worden, waarin *Infiltrationen* aangehaald wordt.²⁷ Op de website van Kwadratuur staat een recensie vermeld over het concert op 12/12/10 in het M HKA waar o.a. *Infiltrationen* werd gespeeld.²⁸

P-TRAINS

²² http://www.stefanprins.be/pdf/INFILTRATIONEN_TOELICHTING.pdf (laatst geraadpleegd 12/03/13).

²³ http://www.stefanprins.be/eng/composesInstrument/comp_2009_02_infiltrationen.html (laatst geraadpleegd 12/03/13).

²⁴ Op voorwaarde dat de inhoud van de website steeds geback-up wordt.

²⁵ http://www.stefanprins.be/eng/composesInstrument/comp_2009_02_infiltrationen.html (laatst geraadpleegd 12/03/13).

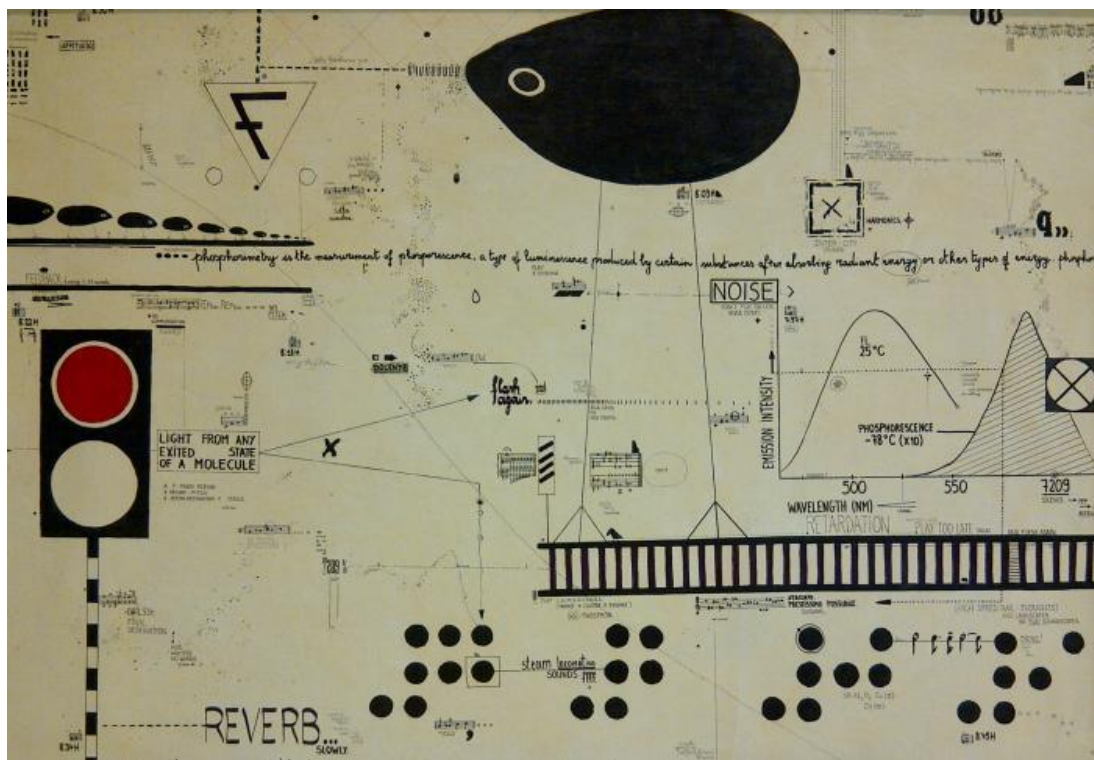
²⁶ <http://www.subrosa.net/en/catalogue/unclassical/stefan-prins---fremdkorper.html> (laatst geraadpleegd 12/03/13).

²⁷ <http://www.cobra.be/cm/cobra/cobra-mediaplayer/muziek/1.925101> (laatst geraadpleegd 12/03/13).

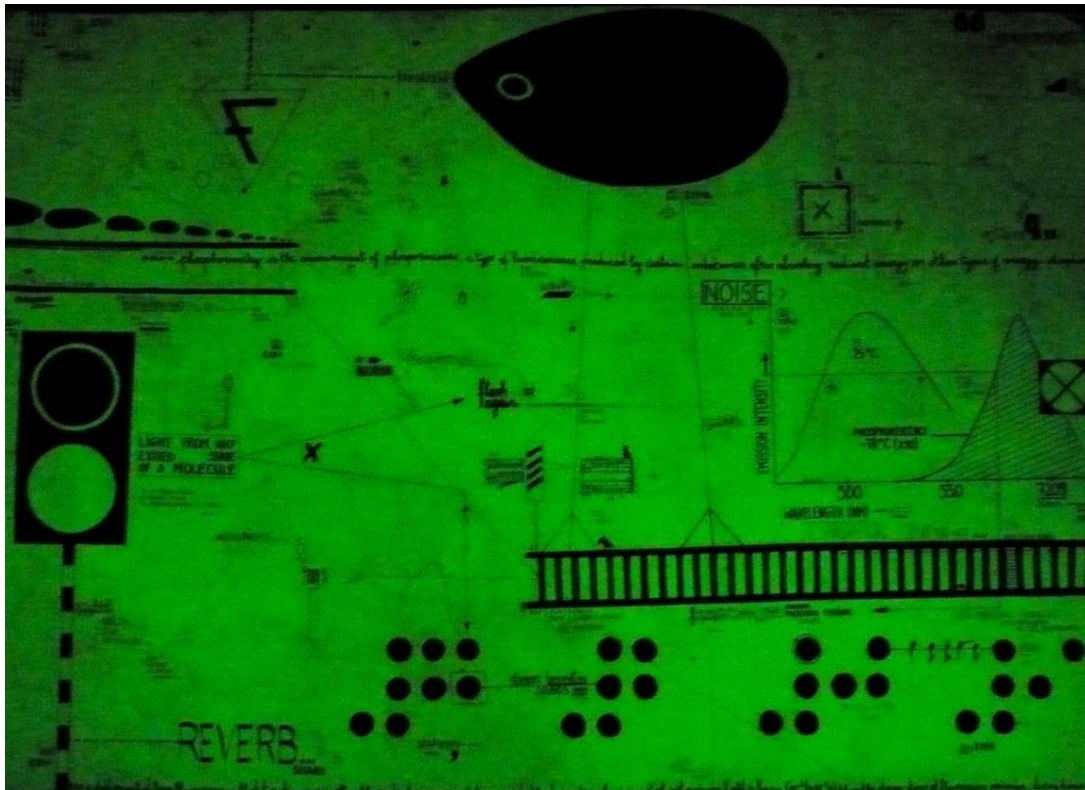
²⁸ http://www.kwadratuur.be/aankondigingen/detail/time_canvas_-_m_hka_antwerpen/#.UT9b91dXuSo (laatst geraadpleegd 12/03/13).

De partituur van *P-trains* (2009-2010) van Ann Eysermans is eigenlijk een mix van drie verschillende categorieën. Door het gebruik van improvisatie-elementen en de grafische partituur kan *P-trains* ingedeeld worden bij de eerste categorie van onvolledig uitgeschreven partituren. Door de vermenging van verschillende media kan de compositie ook in de derde categorie van multimediale partituren ondergebracht worden. Er is geopteerd de partituur in deze tweede categorie van interactieve partituren in te delen omdat *P-trains* een sterk interactief element bevat: *P-trains* is een fosforescerende grafische weergave met lichtgevende elementen van 100cm op 70cm. Door in een verduisterde ruimte een lichtbundel te laten schijnen op de partituur, worden bepaalde delen lichtgevend door fosforescentie. De muzikanten spelen een improvisatie op de belichte delen totdat het licht is weggestorven. Elke uitvoering en elke partituur die daarbij gemaakt wordt is dus verschillend.

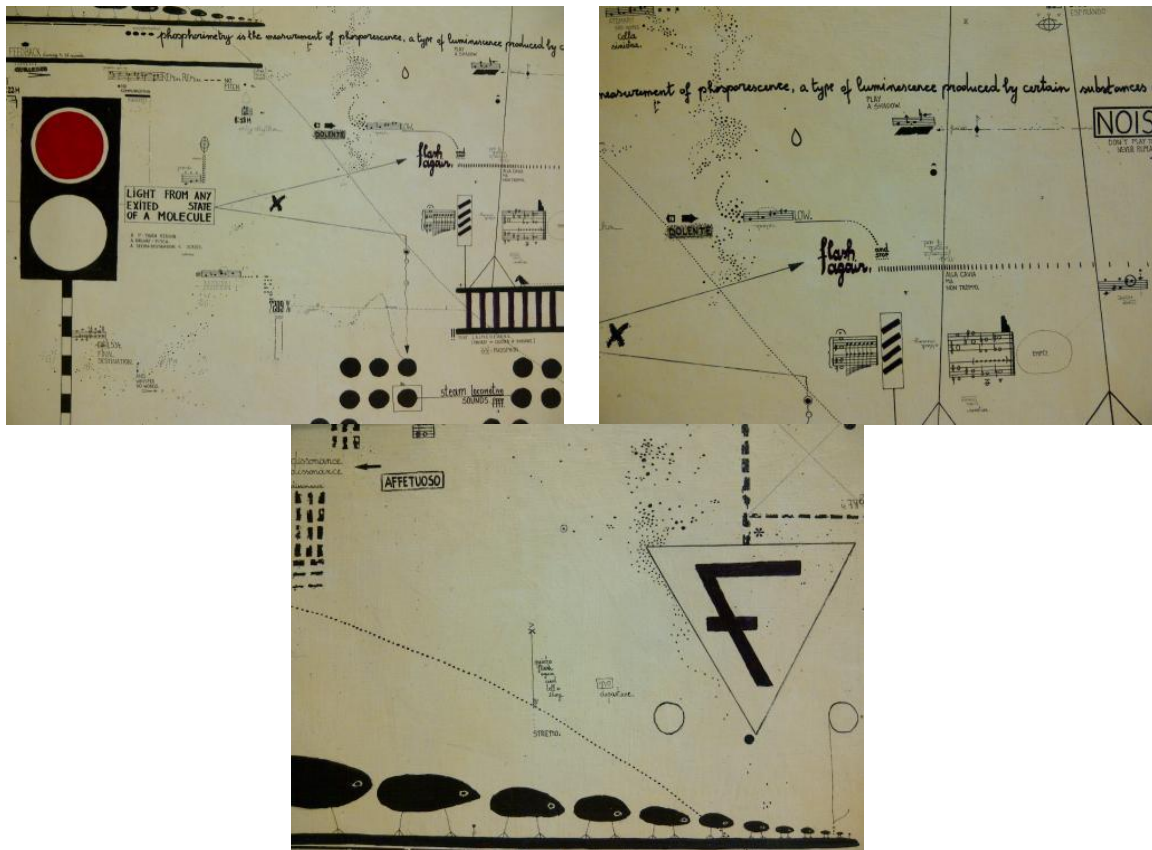
Er bestaat slechts één exemplaar van deze partituur dat zich bij de componiste bevindt (dus niet in de MATRIX-collectie). Uit de foto's op de website van Eysermans blijkt dat de partituur traditioneel notenmateriaal bevat, net als grafische symbolen verwijzend naar treinen, wetenschappelijke uitleg, tekeningen, tekst, enz.²⁹ Louter uit deze foto's kan misschien niet direct afgeleid worden dat het ook nog om een fosforescerende partituur gaat.



²⁹ <http://www.anneysermans.be/music/graphicscores> (laatst geraadpleegd 13/03/13).



Details:



Verder op de website van Eysermans is te lezen dat *P-trains* kadert in het vooronderzoek dat de componiste verrichtte voor het doctoraat "*Astrin Phosphora*. Klank en licht in beweging: onderzoek naar een media-onafhankelijke intermediale methode voor muziekcompositie" en dat het zich situeert binnen het BOAB

onderzoeksproject "Messiaen Weerspiegeld" waarin gezocht werd naar een universeel metamodel voor muzikanalyse.³⁰ In dat vooronderzoek gaat Eysersmans op zoek naar "hoe tijdskunst kan 'vertaald' worden van het ene artistieke medium naar het andere [auditief, visueel, beweging]. [...] Dit alles moet finaal leiden tot een groots opgezette synthese-compositie waarin zo uiteenlopende elementen als treinen [beweging, fysica] en fosforescentie [licht in beweging, scheikunde] en allerlei klankbronnen met elkaar zullen verweven worden tot een coherent intermediaal totaalkunstwerk [zowel auditief als visueel]."³¹ Verder maakt het onderzoek rond *P-trains* deel uit van de CHAMP/EXP, de onderzoeksprojecten van ChampdAction: "CHAMP/EXP is een onderzoeksveld binnen ChampdAction; een plaats en context waar verschillende kunstenaars hun onderzoek kunnen uiteenzetten en uitwerken. Een dialoog over het aangaan, nadenken en (her)definiëren van (hedendaags) artistiek onderzoek staat hier centraal."³²

Dit onderzoek resulteerde in een reeks composities en installaties, waarvan de grafische fosforescerende partituur slechts een onderdeel blijkt te zijn: *P - TRAINS: miniatures for organ*, *P - TRAINS: collage*, *P - TRAINS: music boxes*, *P - TRAINS: 7209-morse-route*, *P - TRAINS: accelerations*, *P - TRAIN: recording and recordings*, *P - TRAINS: Atomary Counterpoint Residus*, *P - TRAINS: graphic score*.³³

Op de website wordt nog meer uitleg gegeven over de grafische partituur op zich:

"100cm - 70cm, fosforescerend groen, acrylverf, Chinese inkt. Deze partituur bevat notenmateriaal uit het onderzoek; uurtabel, treinnummer en combinaties, treinsignalisatie; seinlicht + borden langs de sporen, grafische (wetenschappelijke) weergave fosforescentie + tekst, aanduidingen met betrekking tot 'galm', aanduidingen met betrekking tot treingeluiden en muziektokens en benamingen (Italiaanse termen). Partituur die in een donkere kamer, door de muzikant die ze interpreteert, wordt opgelicht (volledig, of in stukjes; deze informatie kan worden gelezen na oplichting en worden uitgevoerd tot het licht volledig gedoofd is...)"³⁴

De grafische partituur is verwerkt in een *P-TRAINS-performance* die door Eysersmans als volgt wordt omschreven:

"De P-trains performance (verdere uitwerking van het P-trains project uit dit vooronderzoek) bestaat uit twee luiken: auditief (tape + uitvoering musici) en visueel (fosforescerende grafische partituur die na oplichting in het donker! dient geïnterpreteerd te worden). De tape (cd) bevat een contrapuntisch geheel van gedetailleerde bewerkte treinklanken (opnames), Morse-beats, morendi en galmen (uitsterven van klanken analoog aan de lichtafname van fosforescerende objecten), onverstanebare teksten mbt de piekurtrein 7209 (abstractie) en muziekdoo klanken (het treinnummer 7209 dat in Braille werd omgezet wordt als tabulatuur voor de muziekdoo'sjes gebruikt); verschillende vertalingen van het ene medium naar het andere. De fosforescerende partituren worden opgelicht en de tijd van lichtafname bepaalt de te spelen tijd, met andere woorden: tot de informatie niet meer zichtbaar is.

Binnen deze audiovisuele combinatie spelen drie uitvoerders (cello, contrabas en elektrische gitaar) hun interpretatie (en improvisatie = niet gedetermineerd), in relatie tot het hoorbare (tape = gedetermineerd). Een statisch (tape en informatie partituur) gegeven tegenover een lichamenlijk (instrument, fysiek, improvisatorisch) gegeven. Het verkregen resultaat bevestigt de artistieke relevantie binnen deze symbiose: de uitvoerders produceren o.a. treinklanken (repetitieve patronen) en uitstervende klanken naast improvisaties die op klankvlak in directe relatie staan tot wat hoorbaar

³⁰ <http://www.aneysermans.be/music/enlightened-sound-moving> (laatst geraadpleegd 13/03/13).

³¹ <http://www.aneysermans.be/music/enlightened-sound-moving> (laatst geraadpleegd 13/03/13).

³² <http://www.champdaction.be/nl/onderzoeksprojecten/> (laatst geraadpleegd 14/03/13).

³³ <http://www.aneysermans.be/music/p-trains> (laatst geraadpleegd 13/03/13).

³⁴ <http://www.aneysermans.be/music/p-trains> (laatst geraadpleegd 13/03/13).

en zichtbaar was (in tijd verschoven). Zo ontstaat er een nieuw contrapuntisch geheel, dat telkens weer anders klinkt.

P-Trains performance

for phosphorescent graphic score, 4 free improvisation musicians and tape,
as an accompanying performance to the P-Trains sound installation [+13minutes]

4 musicians are situated in a small dark room together with a small amount of audience around the P-Trains phosphorescent graphic score which is painted on a canvas, laying on the floor. A few stroboscopic light flashes enlighten the graphic score and a music tape starts to sound. While the light of the phosphor score gradually fades out during the performance the 4 musicians make an original improvisation based soundscape inspired by the graphic score and interwoven with the sounding tape. The graphic score consists out of elements from Eysermans' investigation in trains and phosphor translated into musical instructions.

In a P-Trains performance version without tape each performer can light up a part of the score by using the flash of a camera. Each performer plays his part of the score during the unpredictable time that it is illuminated. A sounding contrapuntal play of light is created.

Tape includes:

- 7209-trainnumber-sounds and transpositions [organs]
- collage of several compositions in 'diminution' and 'augmentation'
- trainsounds: in canon [fifth] and used as beats [melodical and rhythmical]
- 'chorale' written in a P-train [Kessel-Brussel Midi]
- musicboxes: 'Miniatures for Organ' and improvisations played on musicboxes

Graphic score:

- 70cm-100cm, phosphorescent green, chinese ink
- timetables, train-numbers transformed in notes, serial composed [chords, melodies, ...]
- train signs, trainlights, and graphical scientific representations of phosphorescence and text
- 7209-numbers in Braille
- decrescendo-reverb and fade-out signs

Those signs have to be interpreted by the musicians in a intuitive way and have to be played in the context of the tape.”³⁵

Deze *P-trains performance* die verbonden is met de grafische *P-trains*-partituur werd al enkele keren uitgevoerd door ChampdAction in 2011 en 2012.³⁶ Er zijn geen opnames van deze uitvoeringen beschikbaar. Hoewel in de uitleg hierboven verwezen wordt naar drie of vier musici, blijkt uit een gesprek met de componiste dat de bezetting vrij is.³⁷ Op YouTube is een filmpje te zien, getiteld *P-Trains – Astrin Phosphora*, maar de grafische partituur op zich komt hier niet duidelijk naar voor.³⁸

Al de informatie hierboven bevindt zich op de website van de componiste Ann Eysermans. Zij is ook bezig met de creatie van een nieuwe website voor het doctoraat *Astrin Phosphora*. Deze laatste website dient momenteel als werkdocument en is enkel toegankelijk voor een beperkt publiek.

³⁵ <http://www.anneysermans.be/music/p-trains> (laatst geraadpleegd 13/03/13).

³⁶ <http://www.anneysermans.be/events/archive>; <http://www.champdaction.be/nl/ptrains/> (laatst geraadpleegd 13/03/13).

³⁷ Interview met Ann Eysermans op 20/01/12.

³⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=Fe78wE7lhRk> (laatst geraadpleegd 13/03/13).

Wat betreft de concrete documentatie van deze grafische *P-trains* partituur, komen enkele uitdagingen naar voor. Ten eerste kan de grafische partituur niet fysiek in MATRIX opgeslagen worden, aangezien er slechts één exemplaar van bestaat dat zich bij de componist bevindt. Het dupliceren van deze fosforescerende partituur heeft namelijk een hoge kostprijs. Ten tweede zou deze documentatie ook de andere *P-trains*-gegevens moeten bevatten om de partituur te kunnen kaderen.

Dit kan op verschillende manieren opgevangen worden: er kan bijvoorbeeld een (papieren) 'verzamelmap' aangelegd worden met alle bovenstaande informatie gebundeld, of er kan een 'documentatiepagina' aangemaakt worden op de website van MATRIX met alle informatie waarbij gelinkt wordt naar de website van de componisten, ensembles en YouTube, enz. Specifiek voor *P-trains* kan de partituur zelf vertegenwoordigd worden door een fotoreeks of videomontage waarop verschillende stadia van belichting duidelijk waarneembaar zijn zodat het fosforescerend karakter van de partituur in beeld gebracht wordt.

Een bijkomende moeilijkheid is de ontsluiting van deze informatie in de muziekcatalogus van MATRIX. Via deze catalogus wordt door de gebruikers gezocht naar een partituur, opname, boek of tijdschrift. Enerzijds zien de partituren uit deze categorie er door hun interactieve elementen steeds anders uit, terwijl een weergave in de catalogus eerder gericht is op een één-op-één beschrijving. Anderzijds is het moeilijk een niet-bestaande fysieke partituur in de catalogus in te voeren. Dat is ook niet de kerntaak van een dergelijke catalogus: deze moet weergeven welke zaken terug te vinden zijn in de bibliotheek. Er kan bijvoorbeeld wel een beschrijving van een 'verzamelmap' ingegeven worden.

De grafische partituur van *P-trains* kan ook als 'kunstwerk' beschouwd worden (i.p.v. louter partituur). De laatste jaren zijn verschillende modellen ontwikkeld die pogen hedendaagse kunstwerken op te slaan, te bewaren en vooral te hergebruiken in de toekomst. Het 'DOCAM Documentation Model' bijvoorbeeld werd gecreëerd met de intentie de hele 'lifecycle' van een 'media artwork' te documenteren.³⁹ Op de website van DOCAM kan een gids geraadpleegd worden voor het catalogiseren van nieuwe media collecties en het conserveren van kunstwerken met multimedia. Het DOCAM Model zelf creëert via een overkoepelende 'interface' een netwerk van verschillende links en verwijzingen rond een kunstwerk: verduidelijkende documenten over het kunstwerk, gegevens en opmerkingen van producenten, verschillende stappen in de 'lifecycle' van het werk, onderdelen van het kunstwerk, enz. Drie kunstwerken werden via dat model volledig gedocumenteerd op de website: *Hylozoic Soil* (2007) van Philip Beesley, *Machine for Taking Time (Boul. Saint Laurent)* (2006-2007) van David Rokeby en *Royal Canadian Mounted Police* (1989) van Nam June Paik. 'DOCAM Documentation Model' werd ook opgesteld als sensibiliseringscampagne naar de verschillende profielen toe betrokken bij zulks documentatieproces. Het model zelf is niet vrij verkrijgbaar maar kan wel als inspiratiebron dienen voor het documenteren van mediakunstwerken. Vooral de bundeling van verschillende documenten in een overzichtelijk geheel en het documenteren van de hele 'lifecycle' maakt dit model interessant. DOCAM deelt de levenscyclus van een kunstwerk op in vier grote domeinen: de creatie, de verspreiding, het onderzoek en de bewaring van het kunstwerk. Dit kan misschien toegepast worden op 'onleesbare' partituren. Het documenteren naar dit model lijkt op het eerste gezicht wel tijdrovend in opbouw en onderhoud. Verder is een contact met de kunstenaar steeds noodzakelijk.

"The DOCAM Documentation Model was created with the following parameters in mind:

- Completeness of sources, range of document types, and agents (producers and users)
- Distinctive nature of media artworks
- Lifecycle of the artwork
- Hierarchical description of the work

³⁹ DOCAM = Documentation and conservation of the media arts heritage. <http://www.docam.ca/> (laatst geraadpleegd 12/03/13).

Currently, the DOCAM Documentation Model is offered as a visualisation interface that allows users to explore the relationships between the contents of a documentary record, moments in the lifecycle of a work, iterations of a work, and the –agents-producers.

[...]

Artwork lifecycle events are as follows:

- Creation [1] of the work: definition of the concepts mobilized and their method of structure (conception), definition of the presentation method, and the production of elements required for the work's presentation (materials, environmental aspects, etc.).
- Dissemination of the work: all of the strategies used to present or publicize the work. Eventhough, most often, dissemination of media artworks is conducted via exhibitions, the Documentation Model recommends the inclusion of any alternative or emerging method that promotes viewer interaction with the work. The activities associated with dissemination include installation, presentation, deinstallation and criticism. Depending on the nature and level of sustainability of the work's components, these steps may also involve the production of elements needed to exhibit the work for the dissemination activity in question.
- Research: represents all of the activities surrounding the study or critical analysis of a work, its components or associated sources unrelated to a dissemination event.
- The custody of the work: includes the various facets of responsibility, storing and preservation directly or indirectly associated with the ownership of the work and most often conducted by the artist, a collector, or a heritage institution such as a museum. This category includes the steps involved in the work's accessioning (or acquisition), cataloguing (or documentation), curation and management and conservation."⁴⁰

CATEGORIE 3: MULTIMEDIALE PARTITUREN

Attr-X (2010-heden) van Yvan Vander Sanden en *Screens* (1998) van Serge Verstockt kunnen beschreven worden als multimediale partituren.

ATTR-X

Attr-X van Yvan Vander Sanden is geen partituur in de strikte zin van het woord.⁴¹ Het werk kan eigenlijk het best omschreven worden als een online multiplayer game in 3D met een interactieve 'sound environment'. *Attr-X* is daarbij niet opgezet als een alledaags computergame: er is geen doel of queeste die vervuld moet worden. De componist/game designer creëerde – of liever: creëert, aangezien *Attr-X* een 'work-in-progress' is – een virtuele ruimte en reikt de spelers of 'uitvoerders' geluiden en tools aan die de geluidsomgeving kunnen veranderen. Er wordt dus enkel een kader aangereikt waarbinnen geëxperimenteerd kan worden: een virtuele wereld waarin je kan navigeren en daardoor tegelijk allerlei geluiden activeren, combineren of manipuleren. Het is niet per se de bedoeling dat een vooropgezet parcours gevolgd wordt, de spelers genieten binnen het spel een volledige vrijheid. In *Attr-X* kunnen we twee soorten 'partituur' terugvinden: enerzijds is er de laag met de code die *Attr-X* maakt, anderzijds is er de partituur voor de uitvoerder onder de vorm van de online omgeving. De computercode is de basis van waaruit *Attr-X* vertrekt, maar biedt net zoals andere computerpatches gebruikt in muziek met 'electronics' weinig soelaas aan computerleken. Echter, voor professionals vertrouwd met deze materie, is het zeer verduidelijkende info. De online spelomgeving kan gezien worden als een tweede soort grafische partituur waarin de uitvoerder zich interactief en improviserend

⁴⁰ <http://www.docam.ca/en/documentation-model.html> (laatst geraadpleegd 12/03/13).

⁴¹ <http://attr-x.net/> (laatst geraadpleegd 12/03/13).

een weg kan banen. De grafische omgeving is gebruiksvriendelijk opgebouwd en relatief eenvoudig te beheersen. De componist geeft zelf volgende verduidelijkende info mee over *ATTR-X* op de bijhorende website:

“Imagine an online multiplayer game in 3D. And an interactive sound environment where you can experiment with sounds and other objects that affect them. Now combine those 2 thoughts! Attr-X is just that: a 'soundscape' that allows you to move sounds around and hear them change. This is all set in a multiplayer environment, making it a social meeting place for people who like to talk about sound and do something fun at the same time.

Attr-X is developed by one single person: me. Although no big company is developing this program, there are frequent updates with bug fixes and new content. Attr-X keeps growing!!”⁴²

Attr-X is gratis te downloaden via de website van de componist. Op die website zijn ook de nieuwste updates, toekomstige plannen, een forum, FAQ-pagina en randinformatie terug te vinden. Enkele persrecensies uit 2011 op de website geven ook meer duiding over de beginfase van *Attr-X*.

“What does Attr-X mean?”

It refers to 'extending attributes'. The title is not really referring to the content of the game, but more towards the object oriented programming. The first my software was only intended for live performances I did with Kristof Lauwers, where we both had our own approach to programming electronic music and tried to combine those. We used it as the name for our duo, and my software was called the Attr-X software. But then this started to evolve in this online multiplayer idea, and the name just stuck. I considered some titles like 'SoundBalls' and such, but decided that Attr-X sounds and looks good in a way.

Why did you make this?

I always liked games with a big world you could walk around in. Much more than fighting the actual monsters. And I don't like the movie-like music you hear in most games that much. So at a point I decided to try and make something of my own: a virtual world where you can enjoy the scenery, and do something with interesting sounds. This is it. (Well, it's a start.)”⁴³

Er zijn verschillende YouTube-filmpjes terug te vinden van *Attr-X* die meer inzicht geven in een mogelijke 'uitvoering' of die verschillende mogelijkheden van de soundscape weergeven.⁴⁴ Verder maakte de componist ook een Facebookpagina aan over *Attr-X* waarop verschillende foto's van de game terug te vinden zijn.⁴⁵ Op deze manier kan ook commentaar/discussies van gebruikers gelezen worden.



⁴² <http://attr-x.net/> (laatst geraadpleegd 12/03/13).

⁴³ <http://attr-x.net/index.php/fag/fag> (laatst geraadpleegd 14/03/13).

⁴⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=0OOCKQkI3A8c;> <http://www.youtube.com/watch?v=M0GooJaaxzs;>
<http://www.youtube.com/watch?v=0CpBNVpQPQ0> (laatst geraadpleegd 14/03/13).

⁴⁵ <http://www.facebook.com/pages/Attr-X/124039634342536> (laatst geraadpleegd 14/03/13).

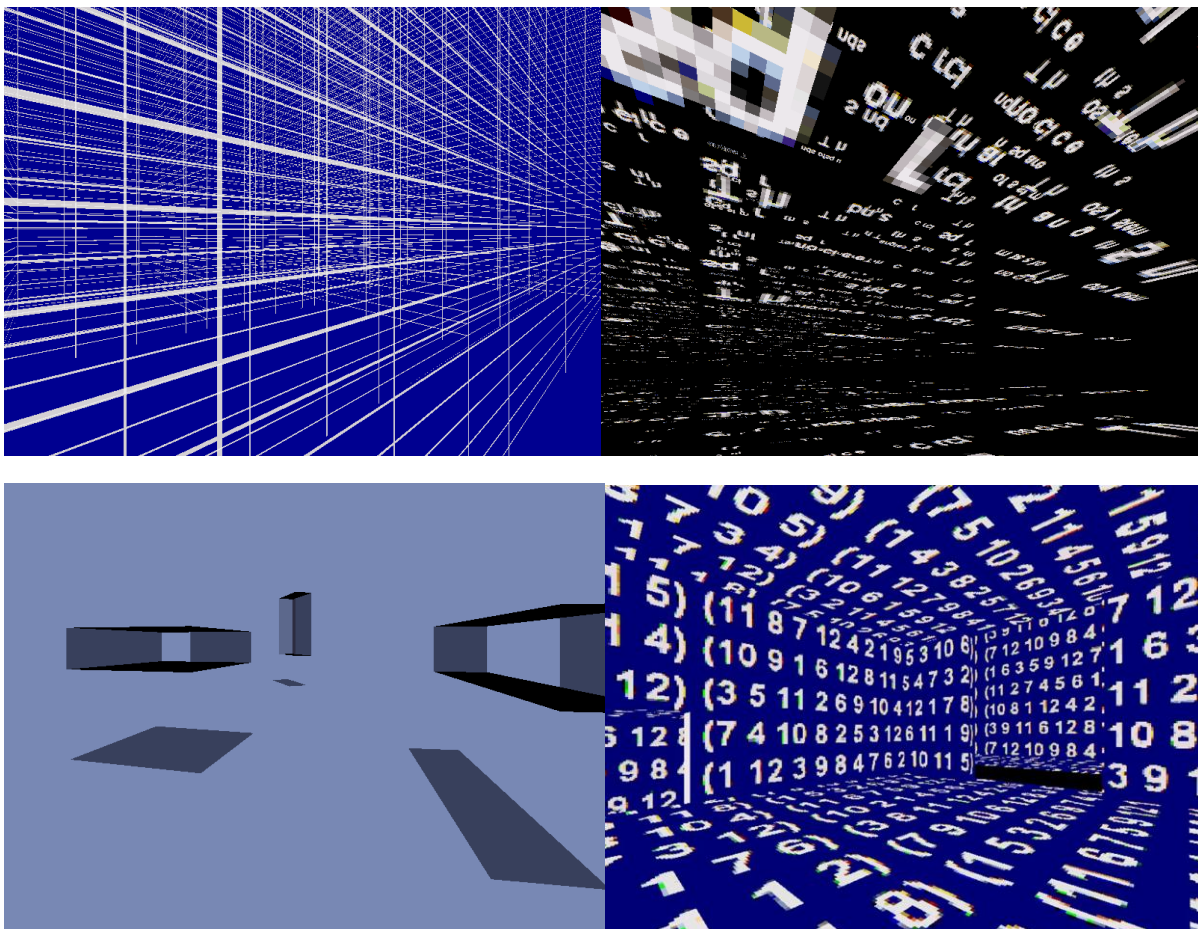
Een gesprek met componist Yvan Vander Sanden maakt duidelijk dat hij *ATTR-X* in de toekomst nog zou willen integreren in een concertcontext.

SCREENS

Screens (1998, herneming 2011-2012) van Serge Verstockt heeft geen traditionele partituur maar bestaat als interactieve, driedimensionale muzikale (en visuele) omgevingscompositie. Op de website van MATRIX wordt dit werk als volgt omschreven:

“Met *Screens* (1998) combineerde Serge Verstockt elektronische instrumenten, live-electronics en computergestuurde beelden. Het is een soort ‘work in progress’, gestart in 1998, dat langzamerhand uitgroeide tot een grootschalig multimediaproject. De geluiden van improviserende muzikanten werden computermatig gemanipuleerd en ruimtelijk geprojecteerd in de zaal. Door de combinatie met geprojecteerde beelden op grote schermen, werden zo verschillende virtuele ruimtes gecreëerd.”⁴⁶

Als ‘partituur’ zijn enkel afbeeldingen beschikbaar uit het archief van ChampdAction, zoals:



Maar deze afbeeldingen vormen geen partituur op zich. Op de website van ChampdAction staat een programmatekst te lezen over *Screens* die meer verduidelijking brengt over het ontstaan van de compositie en de hernomen versie uit 2011-2012:

“[...] De tweedimensionale wereld van Pacman en Donky Kong kreeg diepte, werd virtueel realistischer in omgevingen zoals die van Doom en Duke Nukem. Voor het audiovisuele werk *Screens* (1998) creëerde architect Werner Van dermeersch samen met regisseur Eric Joris virtuele ruimtes in de game-editor van deze laatste wargame. Voor de vormgeving van enkele kamers deden ze beroep op

⁴⁶ <http://www.MATRIX-new-music.be/componist/verstockt-serge-1957> (laatst geraadpleegd 14/03/13).

kunstenaren zoals Maarten Van Severen. Tijdens een uitvoering treden de muzikanten improviserend in interactie met de geprojecteerde omgevingen die in realtime betreden worden. Omgekeerd wordt het parcours doorheen de virtuele realiteit aangestuurd door de muziek. Er ontstaat een artistieke communicatie tussen beide werelden die de “klassieke” multimediale combinatie van film en muziek nooit had kunnen bewerkstelligen. [...]

De futuristische manifestteksten vormen dan weer de letterlijke bouwstenen voor de virtuele muren in de eerste kamers van *Screens*. Ze worden ook geciteerd door de uitvoerders en een computerstem: mens en machine, door tekst geaffecteerd en gealgoritmiseerd tot ze hun taligheid verliezen en opgaan in *noise* gegenereerd door de computerprocessoren uit de binaire codes van de futuristische woorden. De versie-2012 van *Screens* gaat niet enkel over de relatie tussen tekst, beeld en geluid maar ook over communicatie tussen sonore werelden. De muzikanten vertegenwoordigen verschillende expressieve werelden. Plateaus van de nieuwe kunstmuziektraditie, algoritmisch componeren, improvisatie maar ook rock en punk raken elkaar. [...]⁴⁷

Op de website van ChampdAction is een link terug te vinden naar een compilatiefilmpje van een *Screens*-uitvoering op YouTube. De datum van de opname is niet aangegeven op YouTube, maar het filmpje is hetzelfde als één van de twee filmpjes die als cd-rom-extra data mee op de cd van *Screens* stonden, die in 1999 werd uitgebracht als eerste cd in eigen beheer van ChampdAction (cd-a.001).⁴⁸ De video-opname geeft zeker meer verduidelijking bij de abstractere uitleg hierboven. Het andere filmpje op de cd-rom bevat zuiver computerbeelden met een aantal van de virtuele ruimtes die in *Screens* geprojecteerd worden (cf. de afbeeldingen hierboven) maar dan in lage resolutie en zonder geluid. Daar staat dan tegenover dat de cd een volledige registratie bevat (36 minuten) van de 1998-versie van *Screens*, maar enkel als audio en om die reden een vrij beperkte bron van informatie over de interactie van computerbeelden, live-muzikanten en ‘real-time’ elektronische bewerking van die live-muziek. De afbeeldingen hierboven van *Screens* zijn uiteraard geen partituur, eerder een soort screenshots van de visuele component. De vraag blijft of, in de lijn van *DRIE* en *Waterboarding/Voix instrumentalisée* (zie categorie 1) er voor *Screens* geen set partijen voor de muzikanten of toch minstens een script bestaat waarin het verloop van het werk, de timing, de coördinatie en eventueel zelfs aanwijzingen over het muzikale materiaal werden gegeven. Met die nuance dat voor de verschillende opeenvolgende versies van *Screens*, als voortdurend work-in-progress al die elementen voor elke nieuwe reeks uitvoeringen aangepast en zelfs grondig gewijzigd kan worden. Het enige verbindende element in *Screens* is immers de software met de projecties, die de interactie aangaat met de live muziek.

ChampdAction heeft ook de software voor de videobeelden van *Screens* in huis. Het hernemen van de compositie in 2011 bleek daarbij zeker niet evident. De software uit de eerste versie van 1998 bleek niet te werken op de computers beschikbaar in 2011. Verstockt en Van dermeersch hebben dus moeten zoeken naar een manier om de software opnieuw bruikbaar te maken (zie hoofdstuk Documenteren & bewaren).

De uitdaging bij *ATTR-X* en *Screens* is het vinden van een goede format om deze zaken te kunnen documenteren, want bij beide composities ontbreekt een echte partituur/script en dus een startpunt. Samen met de beschikbare video-opnames kunnen foto’s van momentopnames tijdens ‘uitvoeringen’ misschien het vertrekpunt vormen voor documentatie. Van daaruit kan een soort reconstructie van de compositie op het getouw gezet worden die de gebruiker toch inzicht geeft in de compositie. Sowieso dienen beide componisten zich bewust te zijn van het feit dat enkel zij een waarheidsgetrouwe reconstructie kunnen opzetten. Indien zij hun software niet documenteren wordt dat quasi onmogelijk.

⁴⁷ <http://www.champdaction.be/nl/screens/> (laatst geraadpleegd 12/03/13).

⁴⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=kx-xtAvwgDA> (laatst geraadpleegd 14/03/13).

DOCUMENTEREN & BEWAREN

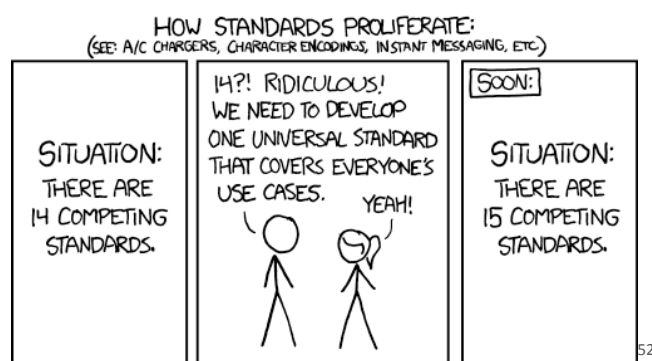
BEWARING VAN (RAND)MATERIAAL

De problematieken die bij de bewaring opduiken, overstijgen de specificiteit van dit project. Toch wil MATRIX deze stap in het proces opnemen. Immers, wat is het nut van een beschrijving van het materiaal, als dat materiaal over enkele jaren niet meer bruikbaar blijkt voor raadpleging? Sowieso is er met de komst van interactieve en multimediale partituren een nieuw tijdperk aangebroken voor documentatiecentra. Bovenstaande 'casestudies' maken duidelijk dat de veelzijdige soorten aanvullende informatie (geluids- en beeldopnamen, documentatie, toelichting door componist en/of originele uitvoerders,...) wel degelijk bijdragen tot de documentatie van deze partituren. Indien niet, blijven ze grotendeels 'onleesbaar'. De huidige platformen zijn er niet altijd op gericht dergelijk materiaal te documenteren en te ontsluiten.

Een eerste noodzakelijkheid voor een correcte bewaring is een opslagruimte: een plaats waar, waarop, waarin het materiaal kan opgeslagen worden. De tweede vereiste is dat de opslagruimte niet zomaar zaken 'bewaart', maar de zaken op een zodanige manier bewaart dat het materiaal bruikbaar blijft voor de toekomst, dat het niet veroudert (bv. cd-rot). Een laatste belangrijk punt is dat het materiaal op een goede manier wordt beschreven (metadata). Dit is niet enkel belangrijk voor de latere ontsluiting naar het publiek toe maar ook voor een hanteerbaar overzicht van het bewaarde materiaal.

Rond de drie bovenstaande punten is de laatste jaren veel onderzoek gebeurd. Langs de ene kant zijn er de (opkomende) erfgoedinstellingen die nood hadden en hebben aan een goede bewaarstrategie. Organisaties als Packed vzw en DEN (Digitaal Erfgoed Nederland) proberen als expertisecentrum voor digitaal erfgoed hierop een antwoord te bieden.⁴⁹ Langs de andere kant zijn er de bibliotheken die steeds meer willen/moeten meestappen in het digitale verhaal en zich genoodzaakt zien een goede bewaarstrategie uit te werken. De metadata-afdeling van de Universiteitsbibliotheek van de KU Leuven i.s.m. LIBIS is daar bijvoorbeeld sterk mee bezig.⁵⁰

Er bestaat heel wat literatuur rond het opstellen en beheren van (digitale) depots. Voor alle soorten materiaal zijn wel standaarden te vinden rond opslag en bewaring, alleen spreken ze niet altijd met één stem. Project CEST richt zich bijvoorbeeld specifiek tot het bewaren van cultureel erfgoed en biedt een ruime waaier aan richtlijnen.⁵¹



⁴⁹ www.packed.be; www.den.nl (laatst geraadpleegd 14/03/13).

⁵⁰ www.libis.be (laatst geraadpleegd 14/03/13).

⁵¹ <http://www.projectcest.be/> (laatst geraadpleegd 14/03/13).

⁵² Afbeelding: xkcd.com

WELKE MATERIALEN EN HOE DIE HET BEST TE BEWAREN?

Momenteel worden partituren in MATRIX steeds op papier bewaard, en audio/video op een cd of dvd. Maar is dit wel de beste manier om materiaal op te slaan naar de toekomst toe? En wat met websites, computerprogramma's, enz.? Voor MATRIX was/is de moeilijkheid in deze stap net die grote verscheidenheid aan verschillende materialen die bewaard dienden te worden: papier, audio, video, websites, enz. Belangrijk is dat er steeds samengewerkt wordt met specialisten of gespecialiseerde instellingen. Een goede communicatie over de noden en verwachtingen van deze materie blijft onontbeerlijk. Resonant werkte samen met MATRIX een handleiding uit voor componisten waarin uit de doeken wordt gedaan hoe elk type materiaal het beste bewaard wordt. Hieronder volgt van deze materialen telkens nog een korte uitleg, maar voor meer informatie wordt doorverwezen naar de Handleiding van Resonant/MATRIX.⁵³

Papieren dragers: papier is handig en overzichtelijk als werkinstrument bij onderzoek en heruitvoering van composities, maar is tegelijk zeer kwetsbaar. Het kan scheuren, verbranden, vergaan, beschimmelen, enz. Een duurzame oplossing, is het digitaliseren van papieren dragers. Het gaat hier zowel om partituren als foto's, programmaboekjes, recensies, enz. Alle papierformaten kunnen tegenwoordig in gescand worden, om er daarna bijvoorbeeld een eenvoudig pdf-formaat van te maken dat gemakkelijk raadpleegbaar is. Het voordeel is dat de eerder kwetsbare papieren drager minder (niet?) gebruikt hoeft te worden, zodat deze veiliger bewaard kan worden. Op die manier stijgt ook de waarde van het origineel: het is minder aangetast en blijft dé eerste bron.⁵⁴ Een digitaal formaat is daarbij gemakkelijker te transporteren, te bewerken, dupliceren, op te slaan, uit te printen, enz.

Hierbij mag echter niet vergeten worden dat de opslag van deze digitale formaten ook aandacht vraagt. Wanneer een computer crasht, mogen niet alle data verloren gaan! Vandaag de dag lijkt de beste manier om iets tot 'in de eeuwigheid' te behouden, de data te bewaren op een server met redundante opslag, bij voorkeur op verschillende locaties en eventueel zelfs op verschillende media. Het gebruik van duurzame formaten samen met een redundante opslag geeft vandaag de grootste garantie op een blijvende bewaring.

Audio/video: audio- en videomateriaal is in veel verschillende vormen beschikbaar: op cd, dvd, tape, cd-rom, computer, LP of cassette, en dat in allerlei verschillende formaten (raw, mp3, mp4, wav, wma, flac, enz.). De moeilijkheid hier is opnieuw een opslagruimte en formaat te vinden zodanig dat de geluids- en beeldfragmenten in de toekomst ook nog afspeelbaar zijn. Niet alle formaten zijn immers met gelijk welk toestel af te spelen. Maar niet enkel de formaten veranderen, ook de toestellen veranderen voortdurend... Ongetwijfeld zal moeten gezocht worden naar manieren om oude bestanden om te zetten naar nieuwe data (migratie naar nieuwe media). De geraadpleegde organisaties waren het erover eens dat hét bewaarformaat voor oneindige bewaring momenteel niet bestaat.

Daarbij kan het materiaal ook in verschillende kwaliteiten worden bewaard. Er kan bijvoorbeeld gekozen worden om te comprimeren met kwaliteitsverlies (lossy) of zonder kwaliteitsverlies (lossless). Het voordeel van comprimeren is dat de nodige bewaarruimte beperkt blijft. Het grote nadeel is dat bij het 'lossy' comprimeren ook data verloren gaan ten koste van die gewonnen ruimte, en dat die data nooit meer opnieuw gerecupereerd kunnen worden. Bij 'lossless' blijft de kwaliteit behouden maar het vraagt meer opslagruimte dan 'lossy' compressie (maar wel minder dan het originele geluidsbestand zonder compressie). Een voorbeeld van 'lossy' compressie is MP3 of WMA, een voorbeeld van 'lossless' compressie is FLAC, terwijl WAV een voorbeeld is van een niet gecomprimeerd geluidsbestand. Natuurlijk vraagt niet elk materiaal om een ultrahoge kwaliteit, dus kan per geval bekeken worden wat het meest nuttig is naar de toekomst toe.

⁵³ Binnenkort op <http://muzikaalergoed.be/>.

⁵⁴ Bv. Partituren met handgeschreven opmerkingen van een componist, waarbij het origineel aan waarde stijgt door het geschrevene van de componist.

Bovendien moet ook hier nagedacht worden over de bewaarplaats: cd's en dvd's blijven niet tot in de eeuwigheid werken (*disc rot*), computers en harde schijven kunnen crashen, usb-sticks gaan kapot of verloren, enz. De meest 'veilige' manier lijkt opnieuw een server met redundante opslag op verschillende locaties, gecombineerd met duurzame formaten.

Digitale documenten: alle Office-files, afbeeldingen op pc enz. moeten ook op een zo kwalitatief mogelijke manier bewaard worden. Het eenvoudigst lijkt hier een omzetting naar pdf die bewaard wordt op een server met redundante opslag.

Websites: Aangezien de meeste websites constant veranderen, is het moeilijk deze veranderende omgeving op te slaan (dynamisch). Het is wel mogelijk de inhoud en lay-out van een website op verschillende momenten in de tijd op te slaan (statisch). Dit kan via zogenaamde 'print screens' die dan bewaard kunnen worden als afbeelding of pdf.

Tape: het is noodzakelijk tape om te zetten naar een duurzaam digitaal formaat.⁵⁵ Bij de meeste hedendaagse composities tegenwoordig slaat de term 'tape' niet langer op echte reel-to-reel tape en bandopnemers, maar op een digitale audio-opname.

Speciale materialen, zoals de fosforescerende partituur van *P-trains*: dit type van partituur vormt een uitzondering. De productiekost van een partituur als *P-trains* is zeer hoog en kan daarom niet zomaar gedupliceerd worden. Er kan wel een digitaliseringproces opgestart worden waarbij verschillende foto's genomen worden van de fosforescerende partituur zodat de 'oplichting' van de partituur in verschillende standen gevat wordt. Deze foto's kunnen dan bewaard en gedocumenteerd worden.

Computerprogramma's: bij verschillende hedendaagse composities wordt gebruik gemaakt van verschillende soorten software. Het is niet eenvoudig deze software te bewaren wegens de snelle verouderingsprocessen en diversiteit die in dit domein troef zijn. Wanneer de componist gebruik maakt van computerpatches of -programma's is het zeker nodig deze op een duidelijke manier te beschrijven wanneer zij wezenlijk onderdeel zijn van de partituur/compositie: welke software, broncode, programmeertaal, enz. Het bewaren van de formaten van die software vraagt heel wat aandacht, vaak is emulatie (nabootsen oude omgeving), migratie (omzetten naar nieuw formaat) of conversie (omzetten naar nieuwer product/versie) nodig. Het bewaren van de broncode is vaak noodzakelijk.

Het documenteren van de structuur, het doel en de werking van het programma kan een grote hulp zijn. D.m.v. screenshots van Max/PD patches kan het hele proces in kaart gebracht worden, zoals Stefan Prins dat doet in zijn *Infiltrationen*.

Gamelan, een project van het IRCAM, is een computerprogramma dat op de achtergrond van een (computer)compositie draait.⁵⁶ Het gaat prat op vier grote pijlers: productieomgevingen structureren, bewaarstrategieën, hergebruiken producties, copyright management. Met dit programma is het mogelijk alle digitale audiocontent te volgen gedurende een uitvoering en dit achteraf opnieuw op die manier te gebruiken of te herwerken. Dit kan een handige tool zijn om composities met computer materiaal te bewaren en opnieuw gebruiken.

⁵⁵ Muziek Centrum Nederland had hier bijvoorbeeld veel ervaring mee (<http://www.muziekcentrumnederland.nl/>) Helaas is MCN eind 2012 ontbonden, waardoor deze kennis niet meer geraadpleegd kan worden. De collectie van het MCN wordt nu beheerd door de afdeling Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam: <http://www.bijzonderecollecties.uva.nl/>. Ook de Dienst Media en Leren van de KU Leuven heeft ervaring met het overzetten van tape naar een digitaal formaat.

⁵⁶ [http://www.ircam.fr/308.html?&L=1&tx_ircamprojects_pi1\[pType\]=p&tx_ircamprojects_pi1\[showUid\]=55&cHash=eecfdbe47b](http://www.ircam.fr/308.html?&L=1&tx_ircamprojects_pi1[pType]=p&tx_ircamprojects_pi1[showUid]=55&cHash=eecfdbe47b) (laatst geraadpleegd 12/03/13).

DIGITALISERING

MATRIX werkt voor het dagdagelijks bibliotheekbeheer met Aleph/LIMO, het catalogussysteem van LIBIS dat het bibliotheeksysteem van de KU Leuven beheert.⁵⁷ In het verleden werkte MATRIX samen met de Dienst Metadata van de Universiteitsbibliotheek om een gespecialiseerd muziekzoekscherf uit te werken voor de muziekcollecties van de KU Leuven (waarbij het eenvoudig zoeken is naar composities via bezetting, compositiejaar, enz.).⁵⁸ Specifiek voor dit project concludeerden LIBIS en de Dienst Metadata van de KU Leuven dat zij zouden opteren voor een digitalisering van al het materiaal. Een redundante opslag van duurzame formaten is namelijk de enige garantie voor een optimale bewaring naar de toekomst toe. Op die manier zou het materiaal niet enkel ongeschonden bewaard worden, maar ook bruikbaar blijven in de toekomst. Een bijkomend voordeel is de mogelijkheid tot 'online' ontsluiting van het materiaal via de MATRIX-catalogus (zie verder). Andere kunstensectoren zoals de installatie- en beeldende kunst hebben al succesvolle projecten met digitalisering achter de rug.⁵⁹ Ook voor muziekcollecties dringt die evolutie zich op.

Het hoeft niet te verbazen dat digitalisering een grote voorbereiding vraagt en dat ook heel wat middelen vereist zijn. FARO, Vlaams steunpunt voor cultureel erfgoed, werkte naar het model van het Nederlandse DEN een rekenmodel uit dat toelaat de totale kosten van het digitaliseren in kaart te brengen.⁶⁰ Daarnaast publiceerde FARO in 2011 het *Handboek digitaliseren van Documenten: Technische aspecten en kwaliteitseisen* waarin zich bijvoorbeeld een opsomming bevindt van de leveranciers die digitalisering kunnen aanbieden.⁶¹

Ook Packed vzw, project CEST, het Nederlandse DEN en LIBIS hebben de laatste jaren verschillende handleidingen en dossiers uitgewerkt rond digitalisering in de meest brede zin van het woord. MATRIX kan zich dus gerust laten begeleiden door deze expertisecentra, wat zinvoller lijkt dan zelf alle expertise in huis te moeten halen.

⁵⁷ LIBIS = Leuven's Integraal Bibliotheek & Informatiesysteem, www.libis.be (laatst geraadpleegd 12/03/13).

⁵⁸ http://opac.libis.be/F/?func=find-a-0&local_base=MUSIC

⁵⁹ <http://www.inside-installations.org/home/index.php>; <http://www.docam.ca/en/documentation-model.html> (laatst geraadpleegd 12/03/13).

⁶⁰ <http://www.faronet.be/groepen/digitalisering/rekenmodel-digitaliseren> (laatst geraadpleegd 14/03/13).

⁶¹ <http://www.faronet.be/e-documenten/handboek-digitaliseren-van-documenten-technische-aspecten-en-kwaliteitseisen> (laatst geraadpleegd 14/03/13).

ONTSLUITING

Het hoofddoel is het terug leesbaar maken van in eerste instantie ‘onleesbare’ partituren. Belangrijk is dus de terugkoppeling naar de gebruikers van MATRIX. Twee zaken zijn hier belangrijk: hoe kan een instelling als MATRIX zijn gebruikers een zo compleet mogelijk beeld geven van alle informatie en wat met het auteursrecht op dat materiaal?

MATRIX wil als documentatiecentrum vooral een openheid van de collectie nastreven waarbij het materiaal zo duidelijk mogelijk bij de gebruikers terechtkomt. Verder wil MATRIX ook steeds een nieuw publiek aanspreken, waardoor het helder aanreiken van documentatiemateriaal nog belangrijker wordt, onbekend is immers onbemind.

CATALOGUS

MATRIX beschikt over een online catalogus waar al het beschikbare materiaal kan worden geraadpleegd. Op die manier kunnen de gebruikers opzoeken welk materiaal zich bij MATRIX bevindt. Het invoeren van de beschrijvingen in deze catalogus gebeurt met ALEPH, een specifiek catalogiseringsprogramma verbonden aan de KU Leuven. Beschrijvingen worden ingevoerd volgens bepaalde templates met metadataschema's per 'soort' (i.e. schema voor partituren, opnames, dvd's, monografieën, enz.).⁶² Dit sluit echter niet helemaal aan bij de documentatie van de 'case studies' waar soms nog moeilijk van een bepaalde 'soort' kan gesproken worden. Een fundamenteel probleem dat door deze case studies immers wordt duidelijk gemaakt, is dat een steeds groeiend aantal muziekwerken zijn neerslag vindt in dragers en media (of combinaties van verschillende dragers en media) die zich niet zomaar laten catalogeren volgens de vertrouwde categorieën van archivalische bronnen.

De Universiteitsbibliotheek van de KU Leuven was bereid een nieuw metadataschema voor de specifieke partituren en randinformatie van dit project op te maken. Anders dan de huidige metadataschema's werd daarvoor een schema opgesteld per 'case study': een overkoepelend dataschema met de partituur als 'hoofdrecord' van waaruit telkens naar bijkomende informatie gelinkt wordt.⁶³ Alle informatie over een bepaalde 'casestudie' staat op die manier met elkaar in verbinding, zoals een spinnenweb waarbij voortdurend doorgeklikt kan worden naar andere info. Vervolgens worden ook de documenten zelf aan de bijhorende titels uit de catalogus gevoegd d.m.v. een link naar een digitale 'online view' van LIBIS (vb. een scan van de partituur). Eigenlijk wordt de catalogus omgevormd tot een database/encyclopedie. De voornaamste functie van een catalogus is namelijk de oplijsting van titels (met eventuele metadata) behorend tot een collectie. Via deze lijst kan specifiek gezocht worden naar een bepaald item of naar een item dat aan specifieke zoekcriteria voldoet. Een catalogus dient eigenlijk enkel ter raadpleging, terwijl een dergelijke database de informatie ook effectief kan bezitten.

Hoewel de Universiteitsbibliotheek met dit nieuwe metadataschema een verdienstelijke poging onderneemt dit 'databasemodel' te evenaren, moet nagedacht worden over de vraag of de ALEPH-catalogus het juiste platform is om zulke informatie weer te geven. Het is immers enerzijds zonde als enkel bepaalde uitzonderingen uit de MATRIX-bibliotheek op deze manier zouden beschreven worden en anderzijds verwarrend voor de 'gewone catalogusraadpleger' om de items op deze manier geordend te zien. Hoewel in een andere context, geeft het VTi een goed voorbeeld van hoe dit platform op een andere manier uitgewerkt kan worden met hun who's who. dat een netwerkkaart uitrolt voor ieder persoon uit de database.⁶⁴ Naast deze

⁶² Metadata zijn gestructureerde gegevens over identificatie, beheer, aard, gebruik en bewaarplaats van fysieke of digitale bronnen. (definitie <http://www.projectcest.be/index.php/Glossarium#Metadata> laatst geraadpleegd 12/03/13).

⁶³ Binnenkort beschikbaar.

⁶⁴ <http://whoswho.vti.be/>, laatst geraadpleegd 29/4/13.

personendatabase beschikt het VTi ook over een uitgebreide podiumkunstdatabase met een visueel overzichtelijke structuur.⁶⁵

DOCUMENTATIE BESCHIKBAAR MAKEN

DEN, het Nederlandse kenniscentrum voor digitaal erfgoed spreekt over vier distributieringen die steeds groter worden⁶⁶: (1) analoog in huis, (2) digitaal in huis, (3) online en (4) online in het netwerk. Ideaal voor een zo groot mogelijke ontsluiting naar het publiek toe is uiteraard het laatste waarbij de gebruikers alle voorwerpen online kunnen bekijken op elke computer, tablet of 'smartphone'. Specifiek toegepast op onze problematiek is deze laatste vorm van ontsluiting ook de meest omvattende, al zou MATRIX reeds gebaat zijn met het digitaal in huis hebben van een overkoepelende informatiepool over onleesbare werken. Voor het publiek zouden alle gegevens rond een onleesbare partituur in een duidelijk raadpleegbaar geheel moeten gegoten worden.

Eenzijds kunnen al die verschillende materialen in een lijstvorm weergegeven worden in de catalogus en op de website (i.e. "deze zaken heeft MATRIX allemaal in bezit en kan u komen bekijken in huis"). Anderzijds kan MATRIX ook opteren alle informatie in digitaal formaat aan te bieden, in huis of online. Dat kan gaan van het aanmaken van een webpagina op de huidige website tot het creëren van een nieuwe interactieve website.

Omeka bijvoorbeeld, is een webapplicatie speciaal gericht op het online ontsluiten van erfgoedmateriaal.⁶⁷ De Vlaamse Erfgoedbibliotheek lanceerde eind 2012 de nieuwe website Flandrica.be waarop cultureel erfgoed uit de zes Vlaamse erfgoedbibliotheken op een interactieve manier aangeboden wordt.⁶⁸ Enkele belangrijke en waardevolle werken uit de verschillende bibliotheken kunnen volledig online geraadpleegd worden. Via de zogenaamde 'rondleidingen' kan de bezoeker op een interactieve manier meer te weten komen over een bepaald onderwerp. Verder kan ook gezocht worden naar specifieke stukken rond een thema, plaats of periode. Er wordt daarbij steeds verwezen naar de oorspronkelijke bron/bibliotheek. Flandrica.be nodigt enerzijds uit om te exploreren, anderzijds kan via de 'rondleidingen' vrij gedetailleerde informatie aangeboden worden. Deze documentatiemethode kan toegepast worden op het erfgoedproject rond 'onleesbare' partituren. Door een intuïtieve exploratie kan een gebruiker met weinig achtergrond of uit pure nieuwsgierigheid nieuwe partituren/composities/componisten ontdekken. Voor meer gedetailleerde informatie bijvoorbeeld voor een heruitvoering kunnen specifieke fiches opgemaakt worden. Een 'rondleiding' kan dan weer vertrekken vanuit een 'onleesbare' partituur die stap voor stap leesbaar gemaakt wordt. Helaas is de kostprijs van een dergelijke website zeer hoog. Enerzijds is er de eenmalige investeringskost voor de opstart en anderzijds zijn er de recurrente kosten voor het onderhoud van de website.⁶⁹ Er zal dus naar een ander documentatieplatform gezocht moeten worden. Daarbij kan Omeka wel als inspiratiebron dienen.

Ongeacht de gekozen route, staat het buiten kijf dat steeds meer personen via het internet bereikt worden dan via enkel een leeszaal. Het is dus van belang dat alle informatie en expertise die MATRIX kan bieden rond deze onleesbare composities op een overzichtelijke manier naar buiten toe gecommuniceerd wordt, per voorkeur 'online'.

⁶⁵ <http://data.vti.be/documents>, laatst geraadpleegd 28/04/13.

⁶⁶ Business model innovatie: cultureel erfgoed (http://www.den.nl/art/uploads/files/Publicaties/businessmodel_innovatie_cultureel_erfgoed%20FINAL_corre.cted.pdf, laatst geraadpleegd 13/03/13).

⁶⁷ <http://omeka.org/> (laatst geraadpleegd 13/03/13).

⁶⁸ <http://www.flandrica.be/> (laatst geraadpleegd 13/03/13).

⁶⁹ Deze kosten liggen alvast te hoog voor MATRIX, waardoor subsidies voor een dergelijk project zouden aangevraagd moeten worden. Het nadeel van projectsubsidies is dat de jaarlijks recurrente kosten hiermee niet gedekt zouden worden, aangezien dat een structurele kost is.

Gebaseerd op prijsofferte LIBIS 12/09/12. LIBIS specialiseerde zich in het creëren van dergelijke websites gebaseerd op de Omeka-applicatie, zoals de Flandrica.be-website.

AUTEURSRECHT

Wat betreft auteursrecht hebben alle componisten van de 'case studies' toestemming gegeven al het materiaal ter beschikking te stellen. In de toekomst zal echter wel rekening gehouden moeten worden met personen die dit niet willen/kunnen: hoe kan dan onleesbaar materiaal weer leesbaar worden voor het publiek?

MATRIX kan zich wat betreft auteursrecht laten begeleiden door verschillende expertisecentra zoals FARO en Kunstenloket.⁷⁰ Ook de Creative Commons Licentie biedt hier soelaas.⁷¹ Deze licentie richt zich op reproduceren/exploiteren van kunstwerken voor niet-commercieel gebruik. Voor de integraal gedigitaliseerde werken op de Flandrica.be-website geldt bijvoorbeeld de 'Creative Commons Naamsvermelding-Niet-commercieel-Gelijk delen 2.0 België-licentie' die stelt dat de gebruiker het werk mag kopiëren, verspreiden en doorgeven, en afgeleide werken mag maken, onder de volgende voorwaarden:

- "Naamsvermelding — De gebruiker dient bij het werk de door de maker of de licentiegever aangegeven naam te vermelden (maar niet zodanig dat de indruk gewekt wordt dat zij daarmee instemmen met je werk of je gebruik van het werk).
- Niet-commercieel — De gebruiker mag het werk niet voor commerciële doeleinden gebruiken.
- Gelijk delen — Indien de gebruiker het werk bewerkt kan het daaruit ontstane werk uitsluitend krachtens dezelfde licentie als de onderhavige licentie of een gelijksoortige licentie worden verspreid.

Met inachtneming van:

- Afstandname van rechten — De gebruiker mag afstand doen van een of meerdere van deze voorwaarden met voorafgaande toestemming van de rechthebbende.
- Publiek domein — Indien het werk of een van de elementen in het werk zich in het publieke domein onder toepasselijke wetgeving bevinden, dan is die status op geen enkele wijze beïnvloed door de licentie.
- Overige rechten — Onder geen beding worden volgende rechten door de licentie-overeenkomst in het gedrang gebracht:
 - Het voorgaande laat de wettelijke beperkingen op de intellectuele eigendomsrechten onverlet.
 - De morele rechten van de auteur
 - De rechten van anderen, ofwel op het werk zelf ofwel op de wijze waarop het werk wordt gebruikt, zoals het portretrecht of het recht op privacy.

Let op — Bij hergebruik of verspreiding dient de gebruiker de licentievoorwaarden van dit werk kenbaar te maken aan derden. De beste manier om dit te doen is door middel van een link naar deze webpagina."⁷²

Een dergelijke overeenkomst kan ook voor partituren opgesteld worden die MATRIX (deels) zou willen documenteren op een website. Verder kan geopteerd worden een digitale versie in lage resolutie aan te bieden of een versie met watermerk, terwijl in huis een versie in hoge resolutie zonder watermerk te raadplegen is. Een andere optie is zoals muziekuitgeverij Boosey & Hawkes een 'kijk-en-luister-tool' aanbieden op de website waarbij het materiaal enkel te bekijken/beluisteren is en niet gedownload kan worden.⁷³

⁷⁰ <http://www.faronet.be/dossier/auteursrecht>;

<http://www.kunstenloket.be/nl/documents/overview?topic=10>, (laatst geraadpleegd 14/03/13).

⁷¹ <http://creativecommons.org/> (laatst geraadpleegd 14/03/13).

⁷² <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.0/be/deed.nl> (laatst geraadpleegd 14/03/13).

⁷³ <http://www.boosey.com/cr/perusals/> (laatst geraadpleegd 13/03/13).

CONCLUSIE

“ONTWIKKELING VAN EEN PORTFOLIOMODEL VOOR EEN ZINVOLLE BEWARING EN ONTSLUITING VAN MUZIEK DIE NIET OF ONVOLDOENDE TOEGANKELIJK GEMAAKT KAN WORDEN VOOR ONDERZOEK EN/OF UITVOERING OP BASIS VAN EEN TRADITIONELE CODERING ONDER DE VORM VAN EEN PARTITUUR EN/OF EEN OPNAME.”

Muziek is door zijn vluchtige karakter niet eenvoudig te documenteren en vraagt specifieke informatie zoals een partituur of richtlijn voor uitvoering. Wanneer deze niet beschikbaar is of wanneer het bewaarde materiaal ontoereikend is om duidelijke richtlijnen uit af te leiden, wordt onderzoek of heruitvoering moeilijk. De casestudies omvatten een brede selectie van omstandigheden waarin een klassieke manier van documenteren (het bewaren van een partituur die voldoende concrete informatie bevat om het muziekstuk te reconstrueren) niet langer toereikend is. De redenen zijn uiteenlopend. Bijvoorbeeld omwille van het compositieproces/werkproces waarbij de eenmalige omstandigheden of de specifieke samenwerking met uitvoerders prioriteit kreeg en de reproduceerbaarheid van een werk ad infinitum geen onmiddellijke bekommernis van de makers was. Hetzij omwille van de open vorm van de partituur of de interactieve component die ermee gepaard gaat. Hetzij door het gebruikte medium, met name allerlei elektronische toepassingen die zich niet zomaar laten vertalen naar ‘vaste’ documentatie en die bovendien op vlak van adequate documentatie in een snel veranderend technologielandschap bijzondere uitdagingen stellen voor documentatie en bewaring. Hoe ontoereikend de documenten waarin zulke composities vastgelegd worden op het eerste gezicht vaak ook lijken, uit de ‘casestudies’ blijkt dat ‘onleesbare’ partituren door het toevoegen van allerlei informatie ook weer ‘leesbaar’ gemaakt kunnen worden. Echter, verschillende types ‘onleesbaarheid’ vragen verschillende strategieën en vereisen de medewerking van andere partners.

Er moet ook rekening gehouden worden met de verschillende noden voor uitvoerders en onderzoekers. Voor een uitvoerder is er niet enkel de kwestie of er voldoende informatie te vinden is (in de partituur en in de bijkomende documentatie) om een adequate (her)interpretatie van het werk op te baseren. Ook de fundamentele vraag of een heruitvoering van een werk wel zinvol is, kan aan de orde zijn. (Bij een werk dat in zeer specifieke omstandigheden is gecreëerd en/of beroep deed op de creatieve kwaliteiten en actieve input van de oorspronkelijke uitvoerders, zou het antwoord op die vraag negatief kunnen zijn.) Voor een onderzoeker is de situatie enigszins anders, vermits de reproduceerbaarheid van een werk daar doorgaans geen doel is. Musicologisch onderzoek heeft nood aan goede documentatie van de composities zelf en mogelijk ook het compositieproces/werkproces. Waar het verzamelen van andere documentatie (getuigenissen van de betrokkenen, audio-opnames, schetsen, partituren, software) mogelijk niet volstaat om een nieuwe uitvoering van een werk op te baseren, kan het wel de geschikte elementen aanreiken om de onderzoeker een beeld te geven van hoe het werk in kwestie was opgebouwd en minstens een indicatie bieden van hoe het klonk.

Ongeacht of de potentiële gebruikers van die documenten er praktische (voor uitvoering) dan wel eerder theoretische (voor onderzoek/informatie) doeleinden zijn, is het van belang om voor elk van zulke werken die hier als ‘onleesbaar’ zijn bestempeld bijkomende informatie te verzamelen. Hoe uiteenlopend alle case studies hier ook waren, ze hadden gemeen dat de vorm waarin deze werken bij MATRIX waren gedocumenteerd ontoereikend was om een volledig beeld te krijgen van wat de compositie behelsde. Door in de loop van dit project zoveel mogelijk bijkomende informatie te verzamelen, bleek dat veel van die onduidelijkheden, of blinde vlekken minstens gedeeltelijk kon worden ingevuld. De mogelijkheid om zulke informatie te bundelen en eventueel toe te voegen aan de traditionele documenten (in casu meestal de partituur of andere schriftelijke neerslag) is in dat verband een handig middel – ook al leidt dat tot een hybride ‘dossier’ per compositie waarin allerhande types van informatie en dragers (papier, audio, software, ...) aan elkaar worden gekoppeld. Het spreekt voor zich dat de archivalische praktijk waarbij dragers per type worden gegroepeerd (en met goede

redenen, onder meer omdat ieder type drager eigen bewaarcondities vereist) nog niet afgestemd is op zulk een 'transmediale' combinatie van elementen.

Wegens de grote verscheidenheid aan types van onleesbaarheid is het onmogelijk één portfoliomodel voor alle partituren op te stellen. Noodzakelijker is het opstellen van een te volgen stappenplan voor het aanleggen van zulk portfoliomodel.

SELECTIE

Ten eerste blijkt een grondige selectieprocedure nodig. Aangezien het niet eenvoudig is sommige informatie jaren na datum nog te achterhalen, is MATRIX gebaat met een procedure waarbij een 'onleesbare' partituur bij aanwinst in de bibliotheek meteen als dusdanig bestempeld kan worden. Met dit speciale statuut kan dan de volgende stap naar extra informatie/bijkomende procedures gezet worden. Dit statuut wordt bepaald door de mate van leesbaarheid van de partituur opgedeeld volgens de drie categorieën: onvolledig uitgeschreven partituren (1), interactieve partituren (2), multimediale partituren (3). In eerste instantie kan MATRIX zich hierbij richten op Vlaamse componisten.

DATAVERZAMELING

Bij onvolledig uitgeschreven partituren is het noodzakelijk voldoende informatie te vergaren over de compositie. Door het overlopen van de verschillende informatiegroepen (partituur, componist, receptie, uitvoering) en een antwoord te vinden op deze vragen (zie p. 14-15) kan de ontbrekende informatie aangevuld worden. Duidelijke improvisatie-instructies en bezetting en het up to date houden van 'work-in-progress' blijven cruciaal. Deze informatiegroepen kunnen in een praktische 'checklist' gegoten worden voor componisten en documentatiecentra/bibliotheken. Deze aanvullende informatie is het meest accuraat als die van de componist zelf komt. Door het systematisch contacteren van de componist zou deze werkwijze op langere termijn ook een sensibiliserend karakter kunnen creëren zodat componisten in de toekomst op voorhand reeds voldoende informatie zullen meegeven.

Bij interactieve partituren moet gezocht worden naar een gepaste bewaarwijze van eventueel verschillende versies, mediamateriaal en computerpatches. Interactie in een partituur is namelijk niet 'op te slaan' in een gefixeerde vorm en moet dus beschreven worden, het eenvoudigst kan dat via 'program notes' bijgevoegd bij de partituur.

Ook bij multimediale 'partituren' is er vaak een interactieve component (denk bijvoorbeeld aan elektronica die in real time reageert op de 'input' van muzikanten), waarvoor hetzelfde principe geldt als voor interactieve partituren. Door het gebruik van elektronica en computertoepassingen is er daar echter nog het probleem van technologische evoluties die oudere data of software 'onleesbaar maken'. Een geschikte manier om het vele (niet papieren) materiaal te verzamelen en de vorm waarop dit materiaal bewaard kan worden en beschikbaar gemaakt, blijft een uitdaging. Er dient gezocht worden naar een nieuwe manier om deze composities te beschrijven en naar mogelijkheden om het verscheidene materiaal te kunnen raadplegen.

Daarbij mag niet vergeten worden dat andere kunst disciplines vaak ook een rol spelen in hedendaagse composities: muziek, dans, installatiekunst en beeldende kunst worden met elkaar verweven. Dit vraagt op termijn sowieso een andere benadering en overstijgt hokjesdenken in disciplines. De verschillende steunpunten en documentatiecentra zijn daarom gebaat bij een overkoepelende strategie en zullen daarom in de nabije toekomst de handen in elkaar moeten slaan.

Het opvolgen van componisten in hun compositieproces kan soelaas bieden, maar is arbeidsintensief en lijkt vooral praktisch minder haalbaar voor een documentatiecentrum als MATRIX. In een ideaal scenario zullen componisten zelf deze taak in handen nemen en hun eigen werkproces documenteren. Maar dat blijft voorlopig meestal nog een uitzondering, vaak uit tijdgebrek, of deels omdat componisten die met de hierboven beschreven 'formats' van notatie (of afwezigheid van notatie) werken meer geïnteresseerd zijn in het

realiseren en creëren van hun werk dan in het documenteren en bewaren ervan. Daarbij komt dat de cruciale informatie meestal gebundeld is bij één persoon. De enige oplossing daar is het mogelijk maken van een verstaanbare overdracht van deze informatie. Sensibilisering bij hedendaagse componisten lijkt dus nodig.

DOCUMENTEREN & BEWAREN

Het effectieve bewaren van alle documentatie vraagt extra aandacht bij MATRIX. Momenteel is het documentatiecentrum niet voorzien op het bewaren van ander materiaal dan papier en cd's. Echter met de huidige generatie partituren is dit niet voldoende. MATRIX kan voor deze knowhow aankloppen bij verschillende erfgoedpartners met deze kennis in huis.

Hoewel digitalisering in de bibliotheek- en erfgoedsector 'big business' is, mag het doel van deze digitalisering niet uit het oog verloren worden. Digitalisering van materiaal biedt bij MATRIX enkel meerwaarde als de documentatiefactor daar op termijn mee verhoogt en de duurzame formaten op een redundante manier opgeslagen worden. Toch moet MATRIX dringend actie ondernemen om te vermijden dat materiaal onherroepelijk verloren gaat.

ONTSLUITEN

Tenslotte moet er nagedacht worden over een platform om de vergaarde documentatie helder naar het publiek te brengen. Dit kan enerzijds met behulp van de catalogus (mits aanpassingen in het metadataschema), anderzijds moet misschien gezocht worden naar een (financieel haalbaar) documentatieplatform dat alle informatie bundelt en uitnodigt tot exploratie.

BIBLIOGRAFIE & INSPIRATIEBRONNEN

Ann Eysermans, <http://www.anneysermans.be/>, laatst geraadpleegd 13/3/13.

Attr-X, <http://attr-x.net/>, laatst geraadpleegd 14/3/13.

Boosey & Hawkes Online Scores, <http://www.boosey.com/cr/perusals/>, laatst geraadpleegd 13/03/13.

ChampdAction, www.champdaction.be, (laatst geraadpleegd 14/3/13).

CONT, A., *On the creative use of score following and its impact on research*, s.l., 2011.

Contactdag Erfgoedplus.be, 8 november 2011.

Creative Commons, <http://creativecommons.org/>, laatst geraadpleegd 14/03/13.

DEN, www.den.nl, laatst geraadpleegd 14/3/13.

DEN / KENNISLAND / OCW, *Business model innovatie cultureel erfgoed*, s.l., 2009.

DEN, *Toets de toekomstvastheid van uw culturele website!: scorekaart voor toekomstvastе ontwikkeling van websites : always under construction!*, laatst geraadpleegd 11/04/13.

DEPOCAS, A. / IPPOLITO, J. / JONES, C., *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology, Montreal, 2003.

Digitising contemporary art, <http://www.dca-project.eu/>, laatst geraadpleegd 11/04/13.

DOCAM, <http://www.docam.ca/>, (laatst geraadpleegd 12/3/13).

FARO, www.faronet.be, laatst geraadpleegd 14/3/13.

FELS, S. / DALBY, S., *InterPARES 2 Project. Case Study 15. Final Report Waking dream*, s.l., 2007.

Flandrica, <http://www.flandrica.be/>, laatst geraadpleegd 13/03/13.

FREEMAN, J., *Extreme Sight-Reading, Mediated Expression, and Audience Participation: Real-Time Music Notation in Live Performance*, in *Computer Music Journal*, Vol. 32, No. 3, Fall 2008, p. 25-41.

HESTERS, D. / VANHAESEBROUCK, K. / SNELTING, F. / MURTAUGH, M. / BRESSELEERS, M. / VAN STEENDAM, L. / OPSOMER, G., *Perspective: Artist. The position of individual artists in the performing arts in Flanders*, s.l., 2012.

HUMMELEN, Ij. / *Conservation Strategies for Modern & Contemporary Art: Recent developments in the Netherlands* in *Cr 3*, 2005, p. 22-26.

Inside Installations, <http://www.inside-installations.org/home/index.php>, laatst geraadpleegd 12/3/13.

IRCAM, <http://www.ircam.fr>, laatst geraadpleegd 12/3/13.

KERREMANS, R. / CROUX, H., *Open content licenties in de workflow van culturele organisaties - Sectorbevraging*, s.l., 2010.

KIRKE, A. / RECK MIRANDA, E., *A survey of computer systems for expressive music performance*, in *ACM Computing Surveys*, Vol. 42, No. 1, December 2009, p.3:1-3:41.

Kwadratuur, www.kwadratuur.be, (laatst geraadpleegd 3/3/13).

LAW, D., *Lightning rod or seismograph? The acid test for librarians*, in *Electronic Information Resources in the Caribbean: Trends and Issues (Proceedings of the ACURIL XXXIV Conference)*, p. 3-7.

LIBIS, www.libis.be, laatst geraadpleegd 14/3/13.

MATRIX [Centrum voor Nieuwe Muziek], www.matrix-new-music.be, laatst geraadpleegd 15/3/13.

McADAMS, S., art. *Problem-solving strategies in music composition: a case study*, in *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 21, No. 3, Spring 2004, p. 391-429.

Museum LAB 2012, georganiseerd door iDROPS, 17/09/12-19/09/12.

VAN ECK, H. / BOSMA, H., *Long live live electronic music – encore!*, report MCN-workshop 9 september 2009: electro-acoustic music, 2009.

NEW MEDIA CONSORTIUM / MARCUS INSTITUTE FOR DIGITAL EDUCATION IN THE ARTS, *NMC Horizon Report 2011 Museum Edition*, s.l., 2011.

NULENS, G., *crowdsourcing en cultureel erfgoed een inspiratiegids*, s.l., 2012.

Omeka, <http://omeka.org/>, laatst geraadpleegd 13/03/13.

Oorgetuige, www.oorgetuige.be, (laatst geraadpleegd 12/3/13).

Packed, www.packed.be, laatst geraadpleegd 14/3/13.

Peter Swinnen, www.peterswinnen.be, (laatst geraadpleegd 10/3/13).

Project CEST, <http://www.projectcest.be/>, laatst geraadpleegd 14/3/13.

ReNew Music, <http://renewmusic.org>, (laatst geraadpleegd 3/3/13).

Resonant, www.muzikaalerfgoed.be, laatst geraadpleegd 14/3/13.

SCHAULE, S., Organisatorische aspecten bij het bouwen en het beheren van een digitaal depot, Antwerpen, 2009.

Stefan Prins, www.stefanprins.be, (laatst geraadpleegd 12/3/13).

RUSSELL, R. / WINKWORTH, K., Significance 2.0 a guide to assessing the significance of collections, 2e ed., s.l., 2009.

SCHAULE, S., Organisatorische aspecten bij het bouwen en het beheren van een digitaal depot, Antwerpen, 2009.

SCHOLTENS, M., Born digital bijzondere collecties, Leiden, 2011.

VAN PASSEL, E., Een strategische roadmap voor duurzame archivering en ontsluiting: observaties en bedenkingen, s.l., 2011.

VAN DE WALLE, R. / Debuysere, S. / MOREELS, D. / VAN NIEUWERBURGH, I. / WALTERUS, J., Bewaring en ontsluiting van multimediale data in Vlaanderen (BOM-VI), Tielt, 2010.

VANSTAPPEN, H. / DE NIL, B. / VANISTENDAEL, C. / DEROM, D., Beschrijvingsmodel voor mondelinge bronnen - ontwerp, s.l., 2011.

WALTERUS, J. / WUYTS, E., Erfgoedbibliotheken in 2020. The Future's So Bright, [We] Gotta Wear Shades? in *faro*, 4(2011)3, 2011, p. 54-63.