

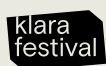
ECHO 2025

Coming of age



het sectormoment
van de klassieke muziek

Echo is een initiatief van



KUNSTENPUNT



3D
SINGEL

Bozar



‘Een geweldige les voor de klassieke muziek zou zijn:
alles is tijdelijk. Live klank klinkt maar één keer
— dat is net een groot deel van de vreugde.’

– *Diamanda La Berge Dramm*



Beste lezer,

Terugblikken én vooruitkijken is essentieel voor een sector die relevant wil blijven. Daarom organiseren Klarafestival, Kunstenpunt, Concertgebouw Brugge en DE SINGEL jaarlijks Echo, het sectormoment voor de klassieke muziek in Vlaanderen. In 2025 sloten Bozar en De Bijloke aan als partner.

Op 26 maart 2025 vond de vierde editie van Echo plaats in Bozar. Die had als thema *Coming of Age*. Eeuwenoude partituren en nooit eerder gehoorde geluiden. Traditie en innovatie. Piepjonge wonderkinderen en *éminences grises*. In klassieke muziek ontmoeten oud en nieuw elkaar. Leeftijd is een centrale as waarrond we denken, spelen, creëren en beleven. Tijdens Echo 2025 dachten we samen met de sector na over hoe we omgaan met muzikale nalatenschappen en hoe we een jong publiek enthousiast maken over klassieke muziek. We deelden goede praktijken over duurzame carrières en hielden onze verwachtingen voor aanstormend talent tegen het licht. Onze keynotesprekers Anne La Berge en Diamanda La Berge Dramm verkenden in twee intieme performance-lectures alle facetten van het thema: een moeder en dochter meanderend langs de raakvlakken en breuklijnen tussen generaties.

Deze publicatie is een weerslag van Echo 2025. Je vindt er (fragmenten uit) de keynotes terug, en een samenvattend verslag van ieder panelgesprek. Ik wens je veel leesplezier en hoop je volgend jaar (opnieuw of voor het eerst) te ontmoeten op hét inspiratiemoment voor de klassieke muziek.

Namens de partners van Echo,

Joost Fonteyne
intendant van Klarafestival



STATE OF THE YOUTH

– *Diamanda La Berge Dramm*

Hallo.

Toen Joost ons vroeg om hier vandaag te spreken – dat was afgelopen herfst – was ik toevallig al veel aan het nadenken over een bepaald woord. Het was oktober, ik was zo'n zes maanden zwanger, en zodra je buik dik wordt, is dat moeilijk te negeren als gespreksonderwerp. Ik had net een gesprek gehad waarin iemand tegen me zei: 'Nou, zijn jouw ouders, Anne en David, niet dolblij dat ze hun nalatenschap kunnen doorgeven?' En ik dacht: gast – want het was natuurlijk een man – wat bedoel je eigenlijk met dat woord, nalatenschap? Erfenis? Een huis? Jouw paard, mama? Papa's auto?

Diezelfde man zou dat nooit hebben gezegd over mijn eerste kind – zie je, ik heb er twee, maar over mijn eerste zou hij dat nooit gezegd hebben, omdat ik mijn eerste niet zelf heb gebaard.

Erfenis. Bloed. Nalatenschap. Afstamming.

Nalatenschap.

Is dit het, voor mij?

Het voorrecht om toegang te hebben tot een muzikale gemeenschap?

Of is het dit, voor mij?

De vreugde van muziek maken?

Maar is 'nalatenschap' niet een te versteend, te gekristalliseerd concept om een plek in te nemen die zo levend is als 'vreugde'?

En mama, je hebt ooit tegen me gezegd: neem de bal en ren.

Maar nu jij nog steeds aan het rennen bent, vraag ik me soms af

— hoe werkt dat dan?

Rennen we samen, en passen we de bal heen en weer, tot ik hem echt overneem? En als ik hem echt overneem, laat ik jou dan achter?

In het Taoïsme ligt de toekomst achter je,
en beweeg je je van achteren naar voren door je leven heen —
terwijl je naar het verleden kijkt.

Dus mama, hier is een lijst van dingen die ik van jou heb gestolen:

Behoefte aan gevaar

Veel paren sokken

Liefde voor het hebben van een lichaam

Goed ritme hebben, voor een meisje

Jij, omdat jij eigenlijk drummer wilde zijn

Ik, omdat ik eigenlijk jou wilde zijn

Vatbaarheid voor laryngitis

En het geloof dat wat volwassenen zeggen niet altijd de interessantste
kant van het verhaal is

En hier is een lijst van dingen die jij van mij hebt gestolen:

Mascara en beha's dragen

Reverb willen gebruiken, en jezelf toestemming geven dat te doen

— nadat je het eerst niet deed, omdat dat niet iets is dat jouw
moeder doet

We rennen weg, we komen thuis, we rennen weg, we komen thuis,
we rennen weg...

Om afstand te nemen van mijn grootste rolmodellen — mijn ouders —
ben ik op mijn zestiende naar een ander continent verhuisd.

We rennen weg, we komen thuis, we rennen weg, we komen thuis,
we rennen weg, we komen thuis.

We herhalen dit gebaar ook met onze leraren.

En zodra het terug begint te keren, rijst de vraag:

is het veilig om thuis te komen?

Is het veilig om terug te keren — naar de herinnering, naar de stemmen?

Op dat andere continent erfde ik, van JOBIV, een strijkarm met een soepele rechte pols — daaraan kun je zien dat we bij hem hebben gestudeerd.

We kregen informatie, maar ook een stempel. Nalatenschap als afstamming, als merk. En je zegt dankjewel, en je meent het, maar je moet die gewaardeerde stempel gebruiken om verder te gaan, om afstand te nemen. En als je je eenmaal hebt afgesneden — als je besloten hebt het anders te doen — is het dan (nog steeds) veilig om terug te keren naar huis?

Een geweldige les voor de klassieke muziek zou zijn: alles is tijdelijk.

Live klank klinkt maar één keer — dat is net een groot deel van de vreugde.

Laten we achteruit blijven bewegen.

En laten we niet vergeten dat klassieke muziek niet in een vacuüm bestaat, maar ingebed is in grotere culturele bewegingen en mechanismen.

Doen alsof we nog steeds leven met een 19de-eeuwse gevoeligheid, waarin het sublieme en het schone onze primaire esthetische categorieën zijn, is niet alleen naïef — het is eigenlijk behoorlijk ongezond. We blijven ons vastklampen aan archetypen zoals de engelachtige violist of de melancholische cellist... Maar als wat we nastreven in feite een parodie op zichzelf is, hoeveel kans heb je dan om je eigen stem daarin te vinden?

Simone Biles postte laatst op Instagram: ‘Laten we het niet hebben over nalatenschap — want dat betekent dat het voorbij is, toch?’

Dus laten we het niet hebben over nalatenschap.

Laten we het hebben over wat we hier al hebben, nu, op dit moment — wat is de kwaliteit van deze bal die we heen en weer aan het spelen zijn?

Is het het repertoire, zijn het de mensen, is het het geluid?

Al die dingen samen — ik zou ze een kans tot verbinding noemen.

Want op dit moment is er een groter cultureel mechanisme aan het werk: onmiddellijkheid verplettert bemiddeling.

Bemiddeling wordt verpletterd door onmiddellijkheid.

Waarom is bemiddeling belangrijk? Omdat dat is hoe we ons verhouden.

Ik kan oefenen in het me verhouden tot een partituur, tot een muziekstuk — en dat helpt me om me te verhouden tot een andere muzikant, of tot een publiek, wat op zijn beurt weer oefening is in het zich verhouden tot... de ander.

Maar we hoeven het nu nog niet allemaal uit te vogelen.

We hebben nog een paar liedjes te zingen — en nog een paar *states* te beluisteren.





SONIC YOUTH

moderator	Ward Bosmans – <i>sectorondersteuning en promotie klassieke muziek Kunstenpunt</i>
sprekers	Rebecca Diependaele – <i>musicologe en directrice bij MATRIX</i> Liesbeth Peelman – <i>programmator jong publiek en ontwikkelingscoördinator de Bijloke</i> Reinoud Van Mechelen – <i>tenor en dirigent A Nocte Temporis</i>
taal	Nederlands

België is internationaal gerenommeerd voor zijn sterke aanbod aan klassieke muziek voor een jong publiek. Maar waarom kiezen onze makers voor deze specifieke doelgroep, en hoe spreken ze die aan? Rebecca Diependaele (MATRIX [Centrum voor Nieuwe Muziek]), Liesbeth Peelman (Muziekcentrum De Bijloke) en Reinoud Van Mechelen (A Nocte Temporis) delen hoe zij vandaag jonge mensen op een integere en zinvolle manier proberen te betrekken bij klassieke en hedendaagse muziek. Consensus is er alvast over het belang van een open en inclusieve benadering, die kinderen niet reduceert tot het publiek van morgen, maar hen vandaag erkent als volwaardige culturele participanten. De panelleden zijn het eveneens eens over het potentieel van intergenerationele en participatieve formats. Door kinderen niet louter te laten luisteren, maar ze uit te nodigen tot creatie en performance, worden het echte ambassadeurs voor (klassieke) muziek. Maar werken voor een jong publiek is niet vrij van uitdagingen: de beperkte rol van muziek in het leerplichtonderwijs of onaangepaste concertzalen zijn daarvan slechts twee voorbeelden.

De weinig prominente rol van klassieke muziek in het onderwijs en in de samenleving meer in het algemeen is voor tenor Reinoud Van Mechelen

meteen een belangrijke drijfveer om zich met zijn ensemble A Nocte Temporis niet te beperken tot het volwassen publiek. 'Als ensemble zijn we al zeer lang bezig met de vraag hoe we ons publiek kunnen uitbreiden, en aan relevantie kunnen winnen. Voor mij gaat het dus zeker niet alleen over het jonge publiek. Het vertrekpunt voor mij is: hoe brengen we mensen in contact met klassieke muziek? Omdat ik geloof dat deze muziek echt de moeite waard is, en ons psychologisch en emotioneel kan verrijken. Stel dat er over twintig of dertig jaar nergens nog een passie van Bach te horen is: ik zou dat geweldig triestig vinden, omdat ik geloof dat onze kunstvorm veel kan betekenen voor heel veel mensen.'

De panelleden zijn het erover eens dat kinderen net heel ontvankelijk zijn voor muziek die doorgaans als 'moeilijker' wordt gepercipieerd. Rebecca Diependaele is directrice van MATRIX [Centrum voor Nieuwe Muziek] in Leuven. MATRIX beheert een bibliotheek en documentatiecentrum, en organiseert educatieve projecten rond nieuwe muziek voor jong en oud, gaande van tentoonstellingen en workshops tot bijvoorbeeld de recente publicatie van *Hoofd vol klanken*: een verhalenbundel over naoorlogse componisten door Annemarie Peeters en Emilie Lauwers. 'Dat kinderen met open oren luisteren merken wij aan heel veel zaken. Zeker bij de echt jonge kinderen voel je dat hun referentiekader zich nog volop moet vormen. Gaandeweg wordt dat meer gesloten, en dat is een volstrekt normale ontwikkeling. Uiteraard moeten ze niet alles meenemen, maar het blijft dus wel interessant om kinderen op jonge leeftijd van veel verschillende dingen te laten proeven. En juist daarom is het zo belangrijk dat we aanwezig kunnen zijn in die schooltijd.' Liesbeth Peelman is programmator jong publiek en ontwikkelingscoördinator bij Muziekcentrum De Bijloke in Gent en beaamt: 'Die flexibiliteit van kinderen is inderdaad bijzonder, ze luisteren totaal onbevangen. Er zijn geen referentiekaders, geen context: het is aan ons om die een beetje te creëren, en ervoor te zorgen dat ze zich willen openstellen voor iets onbekends.' De Bijloke had al langer een aanbod voor jong publiek, maar werkte grotendeels receptief. Peelman zet sindsdien

sterk in op coproducties, met bijvoorbeeld MATRIX en A Nocte Temporis. 'We bieden nu een heel brede, diverse waaier aan van niet alleen concerten, maar ook lezingen, reeksen en festivals voor de allerjongsten tot 18 jaar, met zowel nationale als internationale spelers. Daarnaast organiseren we ontwikkelingsprojecten en bootcamps, zoals de I SOLISTI Summer School, een kamermuziekwedstrijd gecureerd door Anneleen Lenaerts of de Soundpainting Academy voor leerkrachten uit het DKO (deeltijds kunstonderwijs) met MATRIX.

Is het ook de bedoeling om kinderen aan te zetten om zelf muziek te gaan spelen en maken? Van Mechelen ziet dat eerder als een welkom neveneffect. 'Ik beschouw hetgeen we het hier over hebben als de absolute grondlaag. Natuurlijk kunnen we hopen dat daar af en toe eens iemand uit doorstroomt naar het professionele veld, maar dat is niet de essentie. Het gaat er in de eerste plaats over om kinderen in aanraking te brengen met klassieke muziek. Als dat een kind kan overtuigen om er ook zelf iets mee te gaan doen: des te beter.' Peelman voegt toe dat we 'er iets mee doen' ook niet te nauw mogen interpreteren. 'Wij kijken vaak naar het professionele niveau, maar als je mensen al de boodschap kan overbrengen dat muziek een rol kan spelen in je leven, dat het een expressievorm is, dan vind ik dat al ongelooflijk mooi. Als mensen op die manier worden aangemoedigd om als amateur een band met muziek te onderhouden, dan is dat fantastisch.' 'Muziek kan binnen een onderwijscontext trouwens ook een hefboom zijn voor vele andere dingen,' merkt Van Mechelen op. 'De Veerman bijvoorbeeld zet vaak intense trajecten op van bijvoorbeeld een hele week, maar dan zie je dat kinderen geleidelijk aan op een heel andere manier beginnen samen te werken, communiceren en creëren dan ze doorgaans doen. Ik geloof bijvoorbeeld ook dat je kinderen nog veel meer kan bijbrengen via muziek, door het binnen te brengen in pakweg taal- of geschiedenislessen.'

Hoe worden de jongsten dan aangesproken? Diependaele wijst zelf op het belang van verhalen. 'Het is via verhalen, of het nu tekenfilms dan wel

jeugdromans zijn, dat kinderen over de wereld leren. Dat is ook het idee achter *Hoofd vol klanken*. We hadden de droom om op net zo'n verhalende en empathische manier te spreken over componisten van hedendaagse muziek. Want als er gesproken wordt over hedendaagse muziek, lijkt daar vaak een soort virtuele prikkeldraad rond te staan. Wat zou het opleveren als we via verhalen, zowel kort als lang, in hun verbeeldingswereld duiken.' Een andere lijn is het actief betrekken van kinderen en jongeren, eerder dan ze louter als passieve toeschouwers te beschouwen. Van Mechelen verwijst bijvoorbeeld naar de intensieve projecten die A Nocte Temporis met De Veerman opzet, waarbij kinderen worden uitgenodigd om zelf muziek te maken, te dansen, of zich taferelen in te beelden bij muziek. Ook MATRIX probeert hun doelpubliek te activeren. 'Met *Hoofd vol klanken* hebben we bijvoorbeeld samen met De Bijloke een heel traject afgelegd in het Gentse DKO.'

'Je merkt ook dat wanneer kinderen diep in een project hebben gezeten, ze ervaringen delen en op die manier vaak heel goede ambassadeurs worden naar hun ouders toe,' aldus Peelman. 'Zo krijg je ouders soms uit hun comfortzone, en in contact met een repertoire dat ze bijvoorbeeld nog niet kenden.' Sowieso is haar ervaring dat een aanbod voor kinderen en jongeren vaak ook de oudere generaties kan bekoren. 'De Bijloke heeft aan Klankennest de opdracht gegeven om concerten te ontwikkelen voor baby's en peuters, en ze zijn enorm goed geslaagd in hun opdracht. Zo'n concert is een grote creatieve speeltuin voor de kinderen, maar ook voor de ouders.' Het is een vaststelling die Van Mechelen alleen maar kan beamen. 'Vorig jaar hebben we bijvoorbeeld de *Johannespassie* van Bach, die ik met pijn in het hart heb ingekort tot 50 minuten, losgelaten op kinderen. Dat heeft heel goed gewerkt, en de ouders, die het eigenlijk ook niet kennen, krijg je er gratis bij.' Die intergenerationele blik heeft ook een plaats in Boutersem Buitengewoon Klassiek, het festival dat Van Mechelen met zijn ensemble organiseert in zijn gemeente. 'We brengen daar telkens een familieconcert, met een interactieve factor: we leggen uit wat er gebeurt op het podium.'

Je voelt de ogen en oren dan opengaan. Niet enkel die van de kinderen, maar die van de volwassenen evenzeer. Want klassieke muziek is niet zo aanwezig in onze maatschappij. Je hebt natuurlijk Klara, waar men zeer goed werk levert, maar verder is er quasi niks. Dus hoe bereiken we het publiek? Via de kinderen!’ Diependaele ten slotte ziet intergenerationeel werken als ‘een slinkse manier om ook het volwassen publiek te bereiken, zonder dat ze er zelf erg in hebben.’ Een visie die MATRIX onder andere in de praktijk brengt in haar structurele samenwerking met het nieuwe muziekfestival Transit. ‘Elk jaar mogen we daar een voorstelling presenteren. Twee jaar geleden hebben we een concert gemaakt met kinderen van de lagere school, waarbij we onder andere een versterkt ballenbad hadden. We braken daar met andere woorden de hele setting van het concert open, en lieten het publiek, dat op Transit voor een groot stuk uit professionelen bestaat, zien dat er zo veel mogelijkheden zijn. Je hoeft echt niet altijd op een stoeltje te zitten.’



NEXT GENERATION

moderator Paul Craenen – *componist en onderzoeksprofessor Conservatorium Den Haag*

sprekers Jolente de Maeyer – *violiste en docente conservatoria Tilburg en Antwerpen*
Jan Philipp Sprick – *directeur Hochschule für Musik und Theater Hamburg*
Joris Blancquaert – *docent en onderzoeker KASK*

taal Engels

Binnen de klassieke muziek blijft het conservatorium vandaag de voornaamste springplank naar een carrière als professionele muzikant. Maar waar de educatie die de volgende generatie geniet grotendeels gestoeld blijft op een 19de-eeuwse realiteit — een grote vraag naar getrainde muzikanten, opgeleid via een even intensief als duur meester-leerling model — is het professionele veld inmiddels drastisch veranderd. Vooruitzicht op een ‘vaste pupiter’ bij een ensemble of orkest is bijvoorbeeld hoe langer hoe minder een evidentie. Ondertussen ontplooiën klassiek geschoolde muzikanten activiteiten in uiteenlopende settings en domeinen. ‘Dient onze formele muziekeducatie dan nog zijn doel?’ is het vraagstuk dat moderator Paul Craenen, zelf onderzoeksprofessor aan het Conservatorium van Den Haag, voorlegt aan drie docenten. Moet het curriculum, dat vandaag uitgaat van traditionele kwaliteiten en competenties, herdacht worden, en op welke wijze? Zijn wijzigingen aan de structuur van het hoger muziekonderwijs wenselijk? En hoe kijkt de volgende generatie zelf tegen de kwestie aan? In welke mate zijn hun verwachtingen veranderd, en hoe komen we daaraan tegemoet? Kortom: sluit ons educatiemodel nog wel aan bij de orde van de dag?

Voor Jolente De Maeyer, professioneel violiste en docente aan de conservatoria van Tilburg en Antwerpen, is het antwoord dubbel. Ze ziet hoe het onderwijs zich wel degelijk aanpast, maar tegelijk wordt er aan vaste vormen vastgehouden. ‘Als ik het vergelijk met twintig jaar geleden, toen ik zelf studeerde, is er echt veel veranderd. Studenten zijn zich nu veel bewuster van wat er in de muziekwereld gebeurt. Ze zien die wereld via sociale media, en de scholen maken hen ook bewuster van wat er allemaal speelt. Natuurlijk zijn er constanten: het één-op-één model van lesgeven, de focus op musiceren als een fysiek ambacht, het werken aan techniek en interpretatie. Maar ook daarbinnen zie ik een grote evolutie. De dynamiek tussen leerkracht en leerling is totaal veranderd. Vroeger voelde het voor mij aan als eenrichtingsverkeer: de leraar deelde kennis en jij voerde uit. Nu is er veel meer dialoog. Studenten hebben studietoelichters, er is een klankbord. Ze kunnen hun eigen traject mee uitstippelen.’

Ook in de Duitse context bestaan traditie en vernieuwing naast elkaar, aldus Jan Philipp Sprick, directeur van de Hochschule für Musik und Theater Hamburg, en raadslid bij de Europese Associatie voor Conservatoria, muziekacademies en muziekcolleges. Al staat Duitsland in bepaalde opzichten wel achter, meent hij. ‘Die studietoelichters waarover hier gesproken wordt, zijn zeker geen standaardgegeven, en onze curricula zijn nog tamelijk rigide. Er zijn veel discussies over machtsverhoudingen, over hoe je studenten begeleidt. In Duitsland werd vorig jaar nog een groot debat gevoerd over misbruik van machtsposities door docenten. Iedereen zegt: dat moet anders. Maar als je echt begint te sleutelen aan het systeem, blijkt het lastig. We hebben in ons land nog steeds 130 professionele orkesten, dat is wellicht een deel van de verklaring. Want de manier waarop je zo’n plek veroverd, is nog exact zoals vijftig jaar geleden: je speelt je Mozartconcert, je Brahmsconcert, en als dat niet perfect is, is het “bedankt, dag”. Dus als we in het conservatorium veranderingen willen doorvoeren, dan is de vraag hoe we blijven garanderen dat studenten klaar zijn voor dat ene auditiepad. In die zin denk ik dat er heel veel nood is aan dialoog tussen de conservatoria en professionele instituten.’

Joris Blanckaert, componist, docent en onderzoeker aan KASK, schetst een beeld dat herkenbaar is voor veel hogescholen: 'Ik vergelijk het curriculum weleens met een bloemkool. De kern is hetzelfde als honderd jaar geleden, maar we plakken er allerlei bloemetjes bij: reflectie, ondernemerschap, onderzoek, creativiteit. Maar het blijft een bloemkool. Wat we willen, is een ui: allemaal lagen die tot in de kern, zijnde de artistieke praktijk, doordringen. De student als maker, niet enkel uitvoerder. Vijf jaar geleden vroeg ik studenten: "Wie voelt zich creatief?" Bijna niemand stak zijn hand op. Dat is absurd, want natuurlijk zijn ze creatief — maar we voeden het niet genoeg. Dat willen we omdraaien.' Een van de pistes die hij daarbij onderscheidt, is het gegeven van 'blank space'. 'Studenten zitten samen met een gevestigde kunstenaar, en na vijf dagen is er een toonmoment. Alles blijft volledig open. Aangezien de meeste participanten muzikanten zijn, zal het resultaat waarschijnlijk iets met muziek te maken hebben. Maar het moet vooral vanuit de studenten zelf komen.' Dat witruimte zinvol kan zijn, daarover zijn de sprekers het eens. Maar De Maeyer merkt op dat er moeilijk aan de klassieke kern voorbij kan worden gegaan. 'We mogen niet naïef zijn. Wie een strijkinstrument wil spelen op hoog niveau, moet tijd investeren. Het is een intens fysiek vak. Studenten komen binnen als ze 18 zijn. Dan zijn ze nog jong, ze moeten nog zoveel ontdekken. Je ziet hun ontwikkeling: in jaar één kunnen ze amper overzien wat er speelt, tegen het einde zijn ze kritischer, zelfstandiger. Ons doel is niet hen een vast jobprofiel mee te geven, maar hen te leren omgaan met wat komt. Je moet hen stevig maken, hen leren omspringen met tegenslagen, met de druk van op een podium staan.' Sprick merkt hoe docenten zelf vaak zoekende zijn: 'Ik sprak laatst een vioolleraar die zei: "Ik voel me niet creatief". Ze wil meer dan enkel de techniek bijbrengen. Maar tegelijk moet ze haar studenten voorbereiden op audities, want dat is de harde realiteit. Speelt de student een foute dubbelgreep in Stamitz, dan zegt het orkest: "Dank u, tot ziens". Die druk voelen docenten ook. Het is dus niet enkel de student die we moeten betrekken, maar ook de docent. Ik geloof echt dat dit een sleutel is in het zoeken naar verandering. Het is natuurlijk heel belangrijk om te bevragen wat studenten willen en verwachten, maar ook docenten moeten daarin hun zeg kunnen doen.'

Naast flexibiliteit en creativiteit kwam ook inclusie op tafel. Het gebrek aan diversiteit binnen de klassieke muziek is uiteraard een gekend pijnpunt. Waarom toont de volgende generatie dansers bijvoorbeeld wel divers, maar blijft het publiek voor onze conservatoria zo homogeen? Blanckaert nuanceert dat dat publiek natuurlijk wel heel internationaal is. 'We hebben studenten uit China, Iran, Japan — maar daarmee kunnen we natuurlijk nog niet per se van een diverse populatie spreken. Zeker qua sociale achtergrond is bijna iedereen identiek. We lopen daarmee grote groepen mis, ook witte mensen trouwens. Tegelijk vraag ik me af: wat is het punt om kost wat kost iedereen te betrekken bij deze specifieke traditie? Misschien zijn mensen gewoon niet geïnteresseerd? Soms willen gemeenschappen gewoon hun eigen cultuur beleven, dat is prima.' Sprick meent dat vroeg beginnen de sleutel is: 'Als we diversiteit willen, moeten we vroeg beginnen. Bij kinderen. Niet wachten tot ze twintig zijn. In Hamburg proberen we jonge kinderen uit andere milieus vroeg te bereiken, zodat ze de lat later ook kunnen halen. Pas dan kan je echt verschil maken.'

Een cruciale kwestie blijft in ieder geval overeind: wat moet een jonge muzikant in 2025 écht kunnen? Wat maakt het verschil? Blanckaert heeft er een duidelijke visie op. 'Ze moeten kansen zien. Niet alleen voor zichzelf, maar ook voor anderen. Steeds meer studenten willen niet meer concurreren, maar samen iets opbouwen. Die gemeenschapszin is nieuw. Ze willen een netwerk vormen dat hun carrière ook na school ondersteunt.' Sprick voegt toe: 'Mensen vergeten soms hoe zwaar dit vak is. Je staat op een podium, je moet presteren. Dat vergt mentale veerkracht. Steeds meer studenten worstelen daarmee. Ondersteuning is dus een kerntaak. Dat je als instituut zegt: wij staan naast jou, niet enkel voor de techniek, maar ook als mens.' Zo schuift het klassieke conservatorium langzaam op van bastion naar laboratorium. Een plek waar traditie niet wordt weggegooid, maar waarin studenten steeds meer de ruimte krijgen om hun eigen artistieke pad te tekenen — zonder te vergeten dat ook dat pad begint bij vakmanschap.



AFTERLIFE

moderator Mariet Calsius – *directrice CEMPER*

sprekers Birgit Van Cleemput – *musicologe, muzieksamensteller Klara en weduwe Luc Brewaeys*
 Bea Steylaerts – *weduwe Wim Henderickx*
 Diederik Glorieux – *componist, digirent, muzikant, voormalig assistent Wim Henderickx*
 Claudia Stobrawa – *directrice Nikolaus Harnoncourt Centrum*

taal Engels

Wat gebeurt er met een oeuvre wanneer de maker ervan er niet meer is? Hoe bouw je als nabestaande, medewerker of instelling een brug tussen verleden en toekomst? Voor het panel Afterlife ging Mariet Calsius – directeur van het centrum voor muziek- en podiumkunsten erfgoed CEMPER – in gesprek met vier ervaringsdeskundigen. Hoe werken zij aan het bewaren, ontsluiten en levend houden van artistieke nalatenschappen? Tussen praktische puzzels, emotionele keuzes en digitale dilemma's loopt één rode draad: een archief is nooit een eindpunt, maar een uitnodiging tot verder werk.

Dat het niet per se een evidentie is om dat werk op te pakken, weet Birgit Van Cleemput, weduwe van componist Luc Brewaeys en inmiddels al een tijd de drijvende kracht achter de Luc Brewaeys Foundation. 'Luc overleed in december 2015, en het archiveren is een langzaam proces geweest. Al in de eerste weken vroegen mensen: "Ga je een stichting oprichten?" Maar ik kon daar toen niet aan denken. Het beste advies kreeg ik van Rosie Harvey, de weduwe van Jonathan Harvey. Zij zei: "Lieverd, je hoeft de eerste twee jaar helemaal niets te doen." Dat was zeer bevrijdend, om te weten dat er geen druk was, en ik tijd kon nemen om te rouwen. Na een jaar of anderhalf ben ik voorzichtig begonnen met olijsten, wat denk ik ook deel was van

het rouwproces. Ik maakte lijsten van zijn grote stripcollectie, zijn verzameling partituren van andere componisten, en dan uiteindelijk zijn eigen composities. Overal in huis lag muziek: in de kelder, in de living, in dozen.’ Eens alles in kaart gebracht, volgt natuurlijk de vraag wat ermee aan te vangen. In haar zoektocht stuitte Van Cleemput op de meest uiteenlopende adviezen. ‘Sommigen waren van mening dat ik het beter zelf kon bijhouden, omdat niemand er beter zorg voor zou dragen. Anderen zeiden dat ik het naar de Koninklijke Bibliotheek (KBR) moest brengen, of juist niet omdat ze te weinig funding hebben. Iemand stelde de Paul Sacher Stiftung voor in Bazel, de volgende persoon verzekerde mij dat het daar maar zal verdwijnen op een plank.’ Uiteindelijk komt Van Cleemput terecht bij MATRIX [Centrum voor Nieuwe Muziek] in Leuven. ‘Doordat het in België blijft, waar de belangstelling wellicht het grootst is, en er onderzoek kan gebeuren. Dat heeft voor mij de doorslag gegeven.’

Voor Bea Steylaerts, weduwe van componist Wim Henderickx, ging het sneller. ‘Wim overleed onverwacht, twee jaar geleden. Het was niet alleen mijn partner, maar ook mijn professionele compagnon. Twintig jaar lang deden we alles samen. Twee maanden na zijn dood kregen we de kans om een subsidie aan te vragen voor een pilootproject rond archieven. Die kans hebben we meteen gegrepen. Zonder dat project was ik in een zwart gat gevallen, daar ben ik zeker van. Het archief werd een manier om verder te kunnen.’ Steylaerts heeft doorheen het proces veel gehad aan Henderickx’ assistent Diederik Glorieux, die zich levendig herinnert hoe het atelier waarin hij en Henderickx werkten ineens veranderde na zijn overlijden. ‘De laatste keer dat ik daar was, werkten we de hele dag aan zijn *Derde Symfonie*. Elf dagen later kwam ik terug — en de werkplek was geen werkplek meer. Zelfs het potlood op zijn bureau kon ik niet aanraken. Ik heb toen beseft: ik werk vanaf nu in een archief.’

Claudia Stobrawa vertegenwoordigt tijdens het panelgesprek het Nikolaus Harnoncourt Centrum. Het archief van Harnoncourt — pionier van de historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk — bleef fysiek bij de familie,

maar kreeg een digitale tak. 'Zijn weduwe Alice besliste vijf jaar na zijn dood om het te ontsluiten. Ze wilde dat het in de regio bleef, dicht bij huis. We begonnen met een haalbaarheidsstudie, keken naar voorbeelden als het Arnold Schönberg Center in Wenen en het Karajan Instituut in Salzburg. Uiteindelijk kwam het centrum terecht bij de Anton Bruckner Universiteit in Linz, waar we nu zitten. Zo hebben we een plek, infrastructuur en studenten die met het materiaal aan de slag kunnen. De samenwerking met het regionale archief in Linz is cruciaal: daar scannen studenten duizenden uren per week. Tegen juni zitten we aan 200.000 scans.' Maar die digitalisatie-oefening is niet vrij van kopzorgen, zo weet Stobrawa. 'Hoe zorg je dat bestanden ook over dertig jaar leesbaar zijn? Welke resolutie, welk bestandsformaat? Dat zijn geen details, dat is fundamenteel. De fysieke originelen blijven bij de familie, maar de scans en metadata gaan naar het archief in Linz en de Oostenrijkse Mediatheek. Zo blijft alles onafhankelijk bewaard, ook als ons centrum op een dag zou verdwijnen.'

Maar erfgoed is meer dan dozen en data, zo benadrukken de panelleden. Glorieux maakt zich sterk dat Henderickx veel meer dan slechts een stapel partituren nalaat. 'Wim was ook dirigent, leraar, inspirator. Zijn archief bevat dus ook ideeën, notities, methodes. Die zaken zijn even waardevol als zijn bladmuziek. Het zijn echt de sleutels om zijn werk te begrijpen, nu maar ook later.' Steylaerts is het daar ten volle mee eens. 'Wim was een echte performer-componist. Hij improviseerde, hij zocht samen met anderen. Dat willen we meegeven. We willen zijn muziek niet gewoon bewaren, maar verder laten leven.' Het is een sentiment dat Van Cleemput maar al te goed herkent. Bij haar was het de aanleiding tot de oprichting van de Luc Brewaeys Foundation. 'Die hebben we in 2023 opgericht met Jan Raes, Jerry Aerts, Marie-Christine Janssens en Melissa Portaels. De bedoeling is niet alleen bewaren, maar vooral: de muziek weer hoorbaar maken. Luc schreef acht symfonieën. De eerste vier bestonden nog niet digitaal, de zesde miste een digitale orkestscores. Dankzij het fonds kunnen we die nu digitaliseren. Tegelijk zijn we in gesprek met musici, zoals Arturo Tamayo en Annelies

Van Parys. Luc maakte geen schetsen — alles zat in zijn hoofd. Daarom doen we nu diepte-interviews met mensen die hem kenden. Zo bewaren we ook wat er niet op papier staat.'

Een ander punt van consensus is het belang van ondersteuning. Steylaerts beschouwt het pilootproject waarop ze konden intekenen als een geschenk. 'Het gaf ons tijd en middelen om zuurvrije mappen te kopen, plastic te verwijderen, alles goed op te bergen, enzovoort. Dat zijn zaken die we zonder dat geld niet hadden kunnen doen.' Een nadeel is de tijdsdruk: 'Een jaar is gewoon te kort. Een archief opbouwen vraagt jaren. Voor ons was dit een begin, en zeker geen einde.' Dat tijd een bemoeilijkende factor kan zijn, weet ook Stobrawa. 'Je moet snel handelen. Wacht geen twintig jaar, dan is er te veel verloren. Wij hebben geluk gehad: het juiste idee op het juiste moment. Maar er komt echt veel bij kijken: rechten, uitgevers, legale beperkingen. Je kan niet zomaar alles online zetten.'

Wat brengt de toekomst? Voor Stobrawa is het vooral belangrijk dat er dingen gebeuren met het archiefmateriaal. 'We willen het materiaal niet opsluiten, maar delen met onderzoekers, studenten, dirigenten, kinderen. Harnoncourt vond dat muziek voor iedereen toegankelijk moest zijn. We organiseren masterclasses, workshops, tentoonstellingen. Zijn methodiek leeft voort in hoe mensen leren luisteren.' Ook Glorieux is duidelijk: 'De partituren van Wim laten ruimte. Ze nodigen uit tot herinterpretatie. Dat moeten we blijven voeden.' Ook Van Cleemput ziet het archief van Brewaeyns in de eerste plaats als een manier om zijn werk levend te houden. 'Volgend jaar, tien jaar na Luc's dood, klinken zijn symfonieën opnieuw: in Brugge, Gent, Antwerpen, Brussel. Dat is wat telt. Niet dozen vol papier, maar muziek die weer klinkt.'



TAKE CARE

moderator Eva De Groote – *audiomaakster, schrijfster en verbinder*

sprekers Jeroen Vanbever – *saxofonist, coach en begeleider*
 Judith Vindevogel – *sopraan en WALPURGIS-oprichtster*

taal Nederlands

Hoe bouw je een loopbaan die niet enkel lang duurt, maar ook draaglijk blijft? Wat betekent zorg in een sector die drijft op grenzeloze passie, maar zelden ruimte laat voor echte rust? Tijdens een gesprek met saxofonist, coach en begeleider Jeroen Vanbever en sopraan en WALPURGIS-oprichtster Judith Vindevogel werd duidelijk dat zorg veel meer is dan een buzzwoord: het is een onderstroom die bepaalt of een carrière standhoudt, of stiltejes knakt. Moderator Eva de Groote stelt dat ieder van ons leeft in een tijd waarin we constant zijn blootgesteld aan een overdaad aan beelden, prikkels, verwachtingen. 'Hoe kunnen we ons daartegen wapenen? Hoe kunnen we leren om die stroom niet alleen te verdragen, maar ook te doorbreken?' En dus begint het panel gepast niet bij de theorie, maar met de praktijk. Vanbever heeft een simpele oefening meegebracht waarmee de zaal even in het hier en nu kan komen. 'We vergeten dat zo vaak.'

Die eenvoudige oefening bleek tekenend voor de rode draad van het gesprek: zelfzorg begint klein. Maar het vergt moed om het vol te houden in een werkveld dat snelheid en opoffering veel meer beloont dan pauze en rust. Voor Vanbever is een duurzame carrière in de eerste plaats 'een carrière die je zo lang mogelijk en op een gezonde manier kan blijven volhouden, zonder jezelf kapot te maken'. En hoe vanzelfsprekend dat ook mag klinken, hij meent

dat het met name in de muziekwereld vandaag allesbehalve een evidentie is. 'Je ziet het helaas al heel vroeg. Studenten beginnen op 17 of 18 jaar aan het conservatorium, en in het eerste half jaar stijgt de vermoeidheid al exponentieel. Depressie, podiumangst, prestatiedruk: het is hen niet vreemd, en dan moet het nog goed en wel beginnen. Eenmaal afgestudeerd begint zeg maar het 'echte werk': eigen deadlines stellen, audities doen, afwijzingen verwerken en opnieuw beginnen, meerdere jobs combineren en dat allemaal volhouden. Het werkveld is hard en verandert bovendien voortdurend. Denk aan sociale media: het zijn handige tools, maar je hebt geen controle meer over wie je bereikt en wanneer. Dat zijn factoren waar je mee moet leren omgaan. En dan zijn er natuurlijk nog de fysieke en mentale aspecten. Spelen, werken, dansen: het kan allemaal belastend zijn. Hoe ga je ermee om als je tegen je limieten aanloopt? Het vergt allemaal heel wat veerkracht.'

Het is een herkenbaar beeld voor Vindevogel. 'We werken in een sector die drijft op passie. Dat is prachtig, passie drijft je vooruit, maar het is ook verraderlijk. Het zorgt er soms voor dat je jezelf en ook je omgeving voorbijloopt. Omdat we zo geloven dat het 'moet' en dat het nu eenmaal is wie we zijn. Maar je bent niet je vak. Je bent meer dan dat.' Vanbever is dezelfde mening toegedaan. 'Je bent geen kunstenaar, je werkt als kunstenaar. Dat is een verschil. We zeggen vaak "Ik ben kunstenaar" of "Ik ben saxofonist", maar dat is maar een deel van je identiteit. Je moet die dingen leren loskoppelen, en weten dat je daarnaast ook een man bent, een broer, een zoon, iemand met hobby's. Dat klinkt banaal, maar het maakt een wereld van verschil. Want stel: je krijgt een slechte recensie. Als jij denkt: "ik ben saxofonist", dan faalt jij als mens. Maar als je ziet: "ik werk als saxofonist", dan kan je dat beter relativeren.'

Vindevogel maakt in 2022 zelf een belangrijk kantelpunt door in haar lange en rijke carrière. 'Ik kreeg de diagnose van eierstokkanker. Dat is natuurlijk confronterend. Ik ben door twee verlieservaringen gegaan die mijn leven ingrijpend hebben veranderd, maar ik heb ze proberen te zien als

opportuniteiten om andere wegen in te slaan en nieuwe dingen te leren. Want we hebben het hier over zelfzorg: wel voor mij is kunnen en mogen leren een voorwaarde voor zelfzorg.’ Houvast vond Vindevogel ver weg van de concertzaal, in de natuur. ‘Het klinkt misschien raar, maar het eerste wat ik dacht toen ik mijn diagnose kreeg, was: ik wil schapen en strand ruiken. Terug naar het evenwicht dat ik als kind had, tussen natuur en kunst. Ik was te lang alleen maar met kunst bezig. Nu zoek ik dat evenwicht opnieuw op.’ Het inspireerde haar tot een nieuw onderzoek: wat gebeurt er als je kunst en natuur combineert met elkaar? ‘Ik ga daar de komende jaren mee aan de slag, samen met dokters, boeren, kunstenaars.’

Vanbever benadrukt dat zelfzorg vaak begint met kleine dingen. ‘Je hoeft echt niet voortdurend dure retraites te doen. De oefening die we vandaag samen deden, het bewust nemen van pauzes, even stilzitten met een kop thee zonder telefoon: dat is ook zelfzorg.’ Vindevogel legt de link met de alexandertechniek, een methode die mensen leert hun gewoontepatronen te doorbreken. ‘We hebben gewoontes nodig: een violist moet zijn viool altijd op dezelfde manier vasthouden. Maar als dat samenkomt met stress, met spanning, dan kan dat foute patronen opleveren. De alexandertechniek leert je om dat bewust te voelen. Het is geen vaste oefening — je past het gewoon toe, nu. Terwijl ik spreek, voel ik spanning, zeg ik tegen mezelf: laat los. Dat kan je overal. Het is eigenlijk ongelooflijk eenvoudig.’ Maar gewoontes gaan breder dan het individu. Een vraag uit het publiek maakt de link met organisaties. Hoe kan zorg ook daar een rol spelen? Vanbever bevestigt dat context van cruciaal belang is, naast individuele begeleiding. ‘Je hebt als maker niet altijd controle over hoe een productiehuis werkt, of hoe een sector draait. Maar we kunnen wel meer luisteren. Daar begint het. Luisteren voorkomt zoveel problemen.’ Vindevogel refereert aan de psycholoog Viktor Frankl, die zegt dat er tussen stimulus en reactie een ruimte ligt. ‘Die ruimte is alles. Hoe vaak springen we niet meteen op een prikkel? Maar als je die ruimte ziet, kan je kiezen. Dat geldt voor ons

persoonlijk, maar ook voor organisaties. Kunst begint bij ontmoeting, en ontmoeting vraagt aandacht.'

Een vraag over de paradox tussen ecologische druk en financiële krapte legde de vinger op een gevoelige plek. Voor Vindevogel laten we ons allemaal te vaak verleiden om meer te doen dan we kunnen. 'Ik heb zelf altijd bewust minder gedaan. Daar kreeg ik dan weleens kritiek op, maar ik wist: meer doen dan je kan, put je uit. Zelfzorg, zorg voor de samenleving en zorg voor de planeet horen samen. Maar je kan niet alles dragen. We moeten als sector samen zeggen: tot hier en niet verder.' Vanbever hoopt in ieder geval dat zorg, voor onszelf, elkaar en de planeet over dertig jaar zodanig vanzelfsprekend is, dat het niet langer een thema hoeft te zijn. Vindevogel treedt hem bij: 'Laat ons vooral blijven leren en blijven openstaan. Zien waar deuren openen. Dat is voor mij de kern van zorg: blijven bewegen. Dan kunnen we blijven dragen. Dan houden we vol.'



KINDER, MACHT NEUES

moderator	Jan Van den Borre – <i>artistiek directeur MA Festival</i>
sprekers	Aïda Gabriëls – <i>regisseur en artistiek leider Music Theatre Now</i> Manoj Kamps – <i>dirigent, theatermaker en componist</i> Peter Vermeersch – <i>componist, muzikant en artistiek leider Flat Earth Society</i>
taal	Engels

‘*Kinder macht Neues!*’, schreef Wagner ooit aan Liszt. Nieuwe generaties die zich afzetten van de oudere garde(s) en (radicaal) nieuwe wegen verkennen: we zien het vaak als de drijvende kracht achter onze muziekgeschiedenis. Maar hoe verhouden eigentijdse beeldenstormers zich vandaag tot de rijke traditie van de klassieke muziek? Hoe blijf je trouw aan een eeuwenoud repertoire zonder vast te roesten? Wat laten we achter, wat nemen we mee? Jan Vanden Borre (MA Festival) ging in gesprek met Aïda Gabriëls (muziektheatermaakster en coördinator van Music Theatre Now), Manoj Kamps (dirigent en theatermaker) en Peter Vermeersch (muzikant en oprichter van Flat Earth Society). Wat betekent het om te werken in een sector waarin repertoire en ritueel zo centraal staan, en hoe scheppen ze al dan niet ruimte voor nieuwe verhalen, stemmen en publieken?

Of ze zichzelf zien als iconoclasten, slopers van heilige huisjes? Daarover zijn de drie opvallend genuanceerd. ‘Ik zie mezelf niet als een beeldenstormer,’ zegt Gabriëls. ‘Ik ben een maker die politiek is, maar ik vind dat alles politiek is. Ook niets doen is politiek. Dus iconoclast? Niet meteen.’ In apolitieke kunst gelooft ook Kamps allerminst. ‘Elke keuze die we maken is natuurlijk beladen. Wie nodigen we uit voor de première? Wie zit naast wie? Hoe gaan we om

met artiesten uit Rusland of Israël? Uiteraard komt de wereld de concert-hal binnen. En wanneer iemand dat expliciet maakt door een bordje met *free Palestine* of *de klimaatcatastrofe is nu* omhoog te houden, wie houden wij dan voor de gek als we die mensen weren?' Ook Kamps krijgt het etiket van beeldenstormer regelmatig opgespeld. 'Maar eigenlijk vertrek ik meestal vanuit wat er al is — het bestaande repertoire, de canon, enzovoort. Blijkbaar is er voor sommigen al sprake van een breuk met de traditie wanneer iemand als ik er leiding aan geef. Het beeld van een dirigent is lang heel monotoon geweest: een witte, cisgender man bovenaan het podium. Als ik daar sta, zien mensen plots een scheur in dat beeld. Die scheur bedreigt het idee dat de muziek onaantastbaar is. Alleen beseffen veel mensen niet dat dat beeld óók gemaakt is. Dat zit veel dieper dan ze denken.' Vermeersch ziet het idee van iconoclasmе in muziek zelfs als een paradox. 'Je kunt muziek niet afbreken. Je kunt Bach op een Hammond spelen, op een accordeon, op een Rhodes of op een gitaar... Het maakt niks uit, want de muziek blijft overeind. Je kan ze niet kapotmaken. Je kan de Eiffeltoren of het Vrijheidsbeeld afbreken, maar dan is het ook echt weg en moet je opnieuw beginnen bouwen. Dat is wel anders bij muziek. Marcel Duchamp zei het al: er is geen antwoord, want er is geen probleem.'

Als er inderdaad sloopwerk en/of renovatie nodig is, dan moet die zich misschien niet zozeer op het niveau van de noten, maar op de context en codes daar rondom concentreren. Kamps merkt op dat klassieke muziek immers steeds met macht verbonden is geweest, of die nu religieus dan wel seculier van aard is. 'En dat is vandaag niet weg. Dat dergelijke machts-structuren misbruikt kunnen worden, zien we keer op keer. Als ik kijk naar mijn eigen beroep, zijn er heel wat dirigenten om die reden van hun voetstuk gedonderd. Ik maak er zelf een punt van om te zoeken naar andere manieren van leiderschap. Niet top-down, niet autoritair, maar dienend. Meer een eerste onder gelijken. In dat opzicht probeer ik dus wel degelijk te breken met de traditie die ik heb doorgekregen. Maar in een wereld die gewend is aan de maestro als onbetwiste heerser, zie je dan al snel dat mensen dat als zwakte zien.'

Gabriëls herkent dat: ‘Het dominante patroon vandaag blijft dat uitvoerders een partituur interpreteren zoals een componist of regisseur dat wil. Maar ik voel van die kant toch echt een wens en noodzaak om meer betrokken te worden. Ze willen mede-maken, mede-eigenaar zijn van wat er ontstaat. Die behoefte zie ik groeien. Het koor waarmee ik net werkte, wilde veel meer inspraak in hoe iets klinkt, in plaats van louter uitvoeren. Dat is zeker een andere houding tegenover repertoire.’

Signaleren dergelijke ontwikkelingen een bredere shift van repertoire naar narratief binnen de klassieke muziek? Volgens Kamps is dat dubbel. ‘Op papier in ieder geval wel. Je ziet heel duidelijk dat orkesten en huizen het verhaal van bepaalde individuen een centrale plaats geven in hun marketing, maar vaak gebeurt dat vanuit een externe motivatie. Er lijkt een soort cosmetische idealisatie van individuele output te zijn, en tegelijk zie ik een terugval op vlak van de intrinsieke drive om echt verhalen te vertellen in klassieke muziek. Op dat vlak lijkt de status quo sterker dan ooit. Tijdens covid leek er even ruimte voor experiment. Maar nu zie ik dat veel mensen die wél iets nieuws willen proberen, weer op de zijlijn belanden. Blijkbaar is de angst om publieken te verliezen groter dan de drang om te vernieuwen.’

Toch is radicaliteit geen breekijzer, benadrukt Vermeersch. ‘Het woord komt van radix: wortel. Teruggaan naar de wortel, dat is voor mij radicaal zijn. Waarom spelen we muziek? Waarom gaan we samen in een zaal zitten? De laatste jaren heb ik veel gespeeld op begrafenissen, en dan voel ik weer waarom ik muzikant ben. Het is geen groot concert, geen volle zaal, maar vijf minuten muziek kan alles openzetten. Muziek is een ritueel. Dat geldt nog altijd.’ Gabriëls ziet muziek als een ritueel waarin mensen samenkomen. ‘Waarom we spelen, is misschien een interessante vraag, maar belangrijker nog is voor mij de vraag voor wie we spelen. Zolang we dat niet opentrekken, of bezig blijven met alleen hokjes af te vinken... Ik geloof dat we daar radicaliteit nodig hebben, en moeten herbekijken voor wie we onze deuren openen. Het is absurd dat ik in Brussel, een superdiverse stad,

in een concertzaal vaak naar een zeer homogeen publiek kijk. Er zijn drempels, onzichtbare codes die sommige mensen uitsluiten. De enige manier om dat te doorbreken, is naar hen toe te stappen. Ga naar de mensen die je wil bereiken, in plaats van te hopen dat ze naar jou komen.'

Kamps wijst er in dat verband op dat er nog steeds een zekere terughoudendheid is om te erkennen dat het klassieke concert een echte totaalbeleving is. 'Een concert is niet alleen wat je hoort. Het is ook hoe het er visueel uitziet, hoe je binnenkomt, hoe je wordt ontvangen, hoe welkom je je voelt. Maar vandaag zijn mensen over het algemeen nog niet klaar om dat in te zien, en dus ook over dat alles verantwoordelijkheid te nemen. Als het concert enkel zou gaan over wat je hoort, waarom zou je dan nog de deur uitgaan als je thuis Spotify hebt? Het hele plaatje moet kloppen. Ik herinner me een programma in Rotterdam dat ik maakte rond een nieuw werk van Rick van Veldhuizen. Ik koppelde dat aan Debussy en Sondheim. Het was de seizoensopener en het publiek was divers: queer mensen, musicalfans, nieuwsgierigen die via Sondheim binnenkwamen. Tegelijk denk ik dat we ook moeten accepteren dat niet elk concert voor iedereen is, zolang er maar voor iedereen iets is.'

Vermeersch is zelf in mindere mate bezig met zijn publiek: 'Ik ben muzikant. Ik doe wat ik doe, en daar probeer ik eerlijk over te zijn. Het start van binnenuit, van de muziek of de mensen waarmee ik werk. En dan hoop ik natuurlijk dat we mensen kunnen overtuigen om te komen kijken. Maar eerlijk: dat is in de eerste plaats het probleem van de organisator. Gabriëls ziet het toch iets anders: 'De maker heeft ook een verantwoordelijkheid om te communiceren over hun werk. Dat hoeft daarom niet rechtstreeks aan het publiek te zijn, maar het vertrekt toch wel vanuit communicatie. Recent ging mijn voorstelling *Polyphonies* in première. Het is een experiment, en dan vind ik het belangrijk om je publiek te gidsen, op verschillende niveaus.'

Dat elke keuze politiek is, daarover zijn ze het eens. Kamps: 'De canon, de rituelen, de concertzaal zoals we die kennen, dat zijn geen neutrale ruimtes.'

Ze zijn gebouwd op structuren die veel moeite kosten om in stand te houden. Wat als we dat zouden loslaten? Dan wordt het spannend. Maar dat vraagt moed en dat hebben niet alle instellingen.'

En wat met herhaling? Moeten we de *Mattheuspassie* blijven spelen? Vermeersch pleit voor gematigdheid. 'Herhaling geeft herkenning, en herkenning geeft een shotje endorfine. Dat is wetenschappelijk bewezen. Maar bij mij stopt het op een bepaald moment. Sommige dingen wil ik niet meer horen: de *Bolero*, *De vier jaargetijden*... Het is op. Dus herhalen? Ja, maar niet te veel. Mix het. Gooi er iets nieuws bij.' Kamps geeft aan dat die de durf van orkesten en ensembles mist. 'Vroeger had je ensembles met een uitgesproken profiel. Nu lijkt alles op elkaar. Iedereen wil alles kunnen, maar dat leidt tot middelmatigheid. Waarom niet terug naar specialisatie? Een orkest dat Mahler en Bruckner ademt, en elders een ensemble dat zich op hedendaags werk stort. Laat mensen bewust kiezen.' Tussen de regels blijft één vraag hangen: kun je iets veranderen zonder het te verliezen? Gabriëls sluit af: 'Misschien moeten we het idee loslaten dat we iets kwijtraken. Er is overvloed, geen schaarste. Maar zolang we vasthouden aan het idee van schaarste, houden we de poorten dicht. Open die poorten en kijk wat er gebeurt. Daar begint het.'



ENDING AN ERA

moderator	Katherina Lindekens – <i>dramaturge Klarafestival</i>
sprekers	Alain Platel – <i>choreograaf en voormalig artistiek leider les ballets C de la B</i> Eric Sleichim – <i>saxofonist en bezieler van BL!NDMAN</i> Hildegard De Vuyst – <i>artistiek leider laGeste</i>
taal	Nederlands

Wat betekent het om vaarwel te zeggen aan iets dat je zelf over lange tijd van nul hebt opgebouwd, iets dat zo innig vervlochten is met je DNA als maker en als mens dat stoppen bijna geen optie lijkt? Katherina Lindekens, dramaturge bij Klarafestival, gaat in gesprek met Alain Platel, Hildegard De Vuyst en Eric Sleichim. Er wordt openhartig gesproken over het einde van een tijdperk, het doorgeven van fakkels en artistieke erfenissen.

Maar het woord pensioen, dat valt toch niet meteen zonder de nodige aarzeling. Eric Sleichim — saxofonist, componist en oprichter van BL!NDMAN — neemt het woord in principe zelfs niet in de mond. ‘Ik heb tot hiertoe ook nog niet besloten om ermee te stoppen. Muziek is mijn leven, hoe cliché het ook mag klinken. Ik vermoed dat ik muziek zal blijven spelen tot ik erbij neerval. Maar ik ben natuurlijk wel bewust bezig met de vraag hoe ik ruimte kan maken voor een nieuwe golf, voor nieuwe ideeën die BL!NDMAN kunnen voeden. Dat wil ik vooral laten gebeuren, en het is vanaf 2028 ook zo voorzien.’ Ook Hildegard De Vuyst, die Alain Platel opvolgde als artistiek leider van laGeste — opvolger van les ballets C de la B — is niet zo bezig met pensioen in de klassieke zin, al is ze niet van plan om haar huidige functie lang te bezetten. ‘Ik heb mezelf altijd gezien als een soort tussenfiguur.

Ik draag de grote schoenen van Alain, maar ik was nooit van plan om dat heel lang te doen. Het is voor mij veel belangrijker dat de organisatie vooruit kan, dat er een nieuwe ploeg is tegen de volgende subsidieperiode. Voor mezelf maakt dat weinig uit — dat komt wel goed, of niet, maakt niet uit. Het gaat niet over mij.'

Bij Alain Platel kwam het moment van loslaten niet als een plots kantelpunt, maar als een reeks momenten die langzaam maar zeker nieuwe richtingen suggereerden. 'Ik mocht officieel vanaf 2021 op pensioen omdat ik toen 65 werd,' vertelt hij. 'Maar er zijn een aantal dingen samengekomen die het voor mij gemakkelijker maakten om weg te glijden. In 2019 maakte ik *Requiem Pour L.* en die productie kroop onder mijn vel. Daarna kwam de vraag: wat nu? Wat kan ik nog doen? Dat was een existentiële vraag, net toen er een nieuw dossier moest geschreven worden voor les ballets C de la B. Moest ik nog vijf jaar doorgaan of stoppen? En dan kwam de pandemie. Dat was eigenlijk een soort stage om te voelen wat het is om niet te werken, niet in de studio te staan, niet op tournee te gaan. En dat beviel me wel. Bovendien heb ik het gezelschap nooit geclaimd, ook al werd het vaak met mijn naam vereenzelvigd. Voor mij was het altijd een collectief. Het voelde dus niet alsof ik iets moest loslaten dat 'van mij' was. En ik ben het volkomen eens met Eric: een artistieke mindset stopt niet — je schuift gewoon op, doet plots andere dingen. Voor mij is dat eigenlijk zeer vlot verlopen.'

Het is duidelijk dat stoppen en opvolgen vaak lange, geleidelijke processen zijn, die nauw verbonden zijn met de ontwikkeling en verduurzaming van een gezelschap. BL!NDMAN bijvoorbeeld begon als een saxofoonkwartet, en bestaat 10 jaar louter in die hoedanigheid. 'Daarna ben ik beginnen uitbreiden: percussie, strijkers, hybrid. Dat is gedeeltelijk ook gekomen door vragen van buitenaf — bijvoorbeeld Ivo van Hove die me vroeg om de muziek te voorzien voor *Romeinse Tragedies*.' Wanneer Platel de pensioengerechtigde leeftijd nadert, tankt hij vertrouwen uit alles wat hij doorheen de jaren heeft opgebouwd. 'Er was het gebouw, een fantastische studio,

heel veel knowhow en een groep van mensen die op een degelijke manier producties kunnen ondersteunen en begeleiden. Ik had daardoor niet echt het gevoel dat ik iets moet vasthouden of verantwoordelijk was voor een ploeg. Dat had ik in het verleden al genoeg gedaan. Nu was alles aanwezig om het op de een of andere manier verder te laten gaan, ik had daar alle vertrouwen in. Tegelijk had ik ook echt niet behoefte om op zoek te gaan naar een artiest die mij dan zou vervangen. In de aanloop naar het nieuwe subsidiedossier hebben we vooral gezocht naar de manier waarop hetgeen we hebben opgebouwd kan voortleven op een andere manier. Die manier was voor mij veel belangrijker dan een persoon.'

Hoe is die nieuwe vorm dan gevonden? De Vuyst benadrukt dat dit een lang proces van vasthouden en loslaten is geweest. 'De transformatie van les ballets C de la B naar laGeste verliep allerm minst vlekkeloos. We zijn daarmee gestart tijdens corona — we hadden tijd. We hebben met verschillende partners gesproken, fusies overwogen. Uiteindelijk besloten we samen te gaan met kabinet K, maar op het moment dat de fusie er echt moest komen, trokken twee artiesten zich terug, terwijl de naam al gekozen was. Dat was een crisis die bijna twee jaar heeft aangesleept. En ik vind niet dat we daar een schoonheidsprijs voor verdienen. Maar dat is nu eenmaal zo: transities zijn zelden netjes. Het duurde even voor we laGeste opnieuw in haar kracht kregen. Tegelijkertijd vind ik niet dat alles moet blijven bestaan. Structuren zijn vaak gebouwd rond de sterktes en zwaktes van één persoon. Soms is het goed dat iets stopt. Maar als je stopt, waarschuw dan op tijd je ploeg.' Vandaag leeft het DNA van les ballets C de la B onmiskenbaar voort in laGeste. 'Ik heb 30 jaar samengewerkt met Alain als dramaturg, dus dat sluipt er natuurlijk in. Wat wij nu explicieter doen, is de focus op inclusie. Alain werkte altijd intergenerationeel, met allerlei lichamen en geschiedenissen. Wij zetten dat nu nog radicaler door. Maar de geest? Die blijft. Die kan je niet wegpoetsen.'

Ook voor Sleichim is opvolging vinden geen administratieve formaliteit, maar een zoektocht naar een gedeelde artistieke taal. 'Ik zocht iemand die

op een niet-traditionele manier met klank wil omgaan. Geen componist die enkel schrijft, maar iemand die een klankbank openbreekt, iets durft. Ik heb dat geprobeerd met verschillende mensen – Stefan Prins, Daan Janssens,... Allemaal goed, maar het klopte telkens net niet. Tot er plots een CV op mijn bureau lag van Tomas Serrien, een filosoof die een boek had geschreven over klankperceptie. Hij solliciteerde voor verkoop, maar ik dacht: hem wil ik spreken. Nu is hij onze dramaturg. Hij heeft projecten opgestart, zelf samenwerkingen gevonden. Dat is voor mij een mirakel.'

Stoppen of doorgaan: die vraag raakt aan een complex spanningsveld. De Vuyst merkt op dat zomaar stoppen in Vlaanderen eigenlijk geen optie is. 'Je bouwt knowhow op, infrastructuur, subsidies. Je gooit dat niet zomaar weg. Tegelijkertijd mag dat geen reden zijn om iets te behouden dat eigenlijk op is.' Voor Sleichim is BLINDMAN zonder subsidies in ieder geval ondenkbaar. 'Kwaliteit is een must. Zonder middelen kan je geen musici betalen, geen concerten spelen. We hebben met de raad van bestuur afgesproken dat het wegvallen van subsidies ook het einde van het gezelschap is. De technische kwaliteit moet top blijven. Dat is een dagelijkse last, maar ook een drijfveer. Ik wens BLINDMAN toe dat het een plek blijft waar bedenkers zich kunnen voeden. Hoe lang dat duurt? Geen idee. Misschien heet het binnenkort anders. So be it.' Het mag duidelijk zijn dat stoppen in de praktijk zelden een eenduidig gegeven is. Of zoals Platel zegt: 'Uitfaden, dat is eigenlijk heel tof. Langzaam verdwijnen, terwijl iets blijft staan. Dat is wat telt.'



STATE OF THE UNION

– *Anne La Berge*

Onlangs kreeg ik een opmerking over hoe ik mijn kennis en expertise met anderen deel.

Iemand zei dat mijn eerste reactie vaak is om terug te denken aan de laatste keer dat ik de handeling in kwestie uitvoerde of dat ik die gedachte had – en me dan af te vragen hoe ik het deze keer opnieuw zou doen. Het lijkt net of ik vergeten ben wat het precies was, of hoe ik het toen deed.

Een voor mij kenmerkende reactie is: ‘Hoe ging dat ook alweer?’

In plaats van ervan uit te gaan dat wat ik weet, hetzelfde zal blijven telkens het zich voordoet doorheen mijn leven, dat dingen voor altijd hetzelfde zullen zijn, moet ik ze opnieuw overwegen. Mijn eerste reflex is vaak om na te denken over wat ik me herinner, over hoe de manier waarop ik het me herinner, zich tot het heden verhoudt, en hoe ik dat stukje oude kennis opnieuw kan gebruiken. En dan vermeng ik mijn oude kennis met wat nieuwe inzichten.

Bijvoorbeeld, als ik mijn fluit in elkaar zet, kijk ik naar de metalen, ik bewonder het vakmanschap, en ik denk na over hoe de onderdelen precies in elkaar passen, alsof ik na zestig jaar nog steeds zoek naar de beste manier om dat te doen.

Elke keer dat ik dat doe, herontdekken mijn fluit en ik iets ouds en zien we plots iets nieuws.

Zoals, wil mijn fluit liefst zo of zo vastgehouden worden als ik haar monteer?

Dat zijn momenten waarin ik vertrouw op wat ik weet, maar tegelijk reflecteer op waarom ik het doe – of hoe ik het *deze keer* wil doen.



Ik vertel dit verhaal om iets te laten zien over de toestand van vandaag.
Elke keer dat we iets doen, voegen we ons bij een proces dat al bezig is.
We sluiten aan bij iets dat al gaande is.
Iets met een geschiedenis, en met een soort toekomst.
Nog vóór het nu, voor het huidige moment, vóór het de toekomst wordt.
We versmelten ermee op mysterieuze manieren, waarbij onze handelingen
tegelijk oud en jong zijn.

Vooraf: hoe ben ik hier terechtgekomen?

Een ouwe rot in het veld van de elektro-akoestische composer-performer-
muziek van de 21ste eeuw.

En hoe zijn jullie hier gekomen?

Jullie die mij steunen als zo'n elektro-akoestische composer-performer
van de 21ste eeuw.

Laten we het even analyseren.

Het heeft me nooit ontbroken aan creatieve, intelligente,
vaardige en gepassioneerde leraren,
en als ik me ooit ergens bevond waar dat wel zo was, vond ik een manier
om verder te gaan.

Laat me eerst even stilstaan bij dat creatieve aspect.

Mijn vader is een wetenschapper met als missie om de wereld te veranderen
door uit te leggen hoe het brein werkt.

Hij is ook hopeloos creatief.

Dat was zijn geschenk aan zijn kinderen:

Als je twijfelt, vind dan iets uit.

Het punt van deze twee verhalen is dit: muziek is een reeks uitvindingen die we
op elk moment opnieuw kunnen onderzoeken, en desnoods kunnen veranderen.
Dat is het geschenk dat de muziek ons geeft: dat ze kan veranderen, wanneer
we dat nodig hebben.

Muziek is een groot begrip.

Ruis, klanken, timbres, melodie, ritme, harmonie, structuren, instrumenten, menselijkheid, STILTE.

Academisch, intellectueel, financieel.

De canons van onze cultuur —

ze moeten worden gerespecteerd, erkend, bevraagd, door elkaar geschud, uitgedaagd, afgebroken en weer opgebouwd.

Hoe verhouden wij, de ouderen onder ons, ons tot de westerse kunst-muzikale canons?

De staat waarin mijn artistieke collega's en ik ons nu bevinden —

met ons grijze haar en onze tragere tempi,

niet zozeer aan het afbouwen dan wel in rondjes cirkelend,

oude successen herlevend, vroegere mislukkingen bevragend,

klaar om wijsheid te delen en onze verhalen te vertellen.

Onze levens zijn canons in wording.

We zijn enthousiast om relevant te blijven.

Geef ons een plek waar we onszelf kunnen zijn.

Het verleden.

In de jaren zeventig en tachtig had ik de kans om te werken met John Cage, Morton Feldman, James Tenney, Gordon Mumma, Earl Brown.

En later vond ik zelfs een aantal vrouwen, waaronder Annea Lockwood en een aantal minder bekende collega's van Pauline Oliveros.

Ik werd geïnspireerd door de experimentele componisten, hun moedige en compromisloze pogingen om muziek te veranderen,

in welke vorm dan ook. Meedogenloos. Gedurfd.

Na een aantal jaren van extreem virtuoos fluitspel, dat vooral ten dienste stond van de ambities van mijn hedendaagse collega's,

vond ik een niche waar ik als kunstenaar directer invloed kon uitoefenen: als composer-performer.

Wat is dat eigenlijk, een composer-performer? Waarom bestaan ze?

Ze experimenteren.

Ze bereiden de weg voor componisten.

Ze verzamelen uiteenlopende stijlen.

Ze vragen uitvoerders om samenwerkende, creatieve zielen te zijn.

Ze bedenken gegarandeerd rare en gepassioneerde dingen.

Het heden.

Wat is de staat van vandaag?

We hebben componisten, composer-performers, performers

— en alles daartussenin.

We hebben conventionele ruimtes en alternatieve ruimtes.

We hebben geld, en we hebben géén geld.

De toekomst:

Hoe kunnen we de jongere generaties helpen de bal over te nemen — en misschien zelfs onze bal opnieuw vorm te geven?

Allereerst hebben ze ons nodig om vurig te blijven geloven in muziek als een manier van leven.

Niet alleen als een uitvoering, of als creatieve uitlaatklep,

of als middel tot verlichting —

maar als het maken en beluisteren van klank als levenswijze.

Jullie luisteren nu naar mijn verhaal.

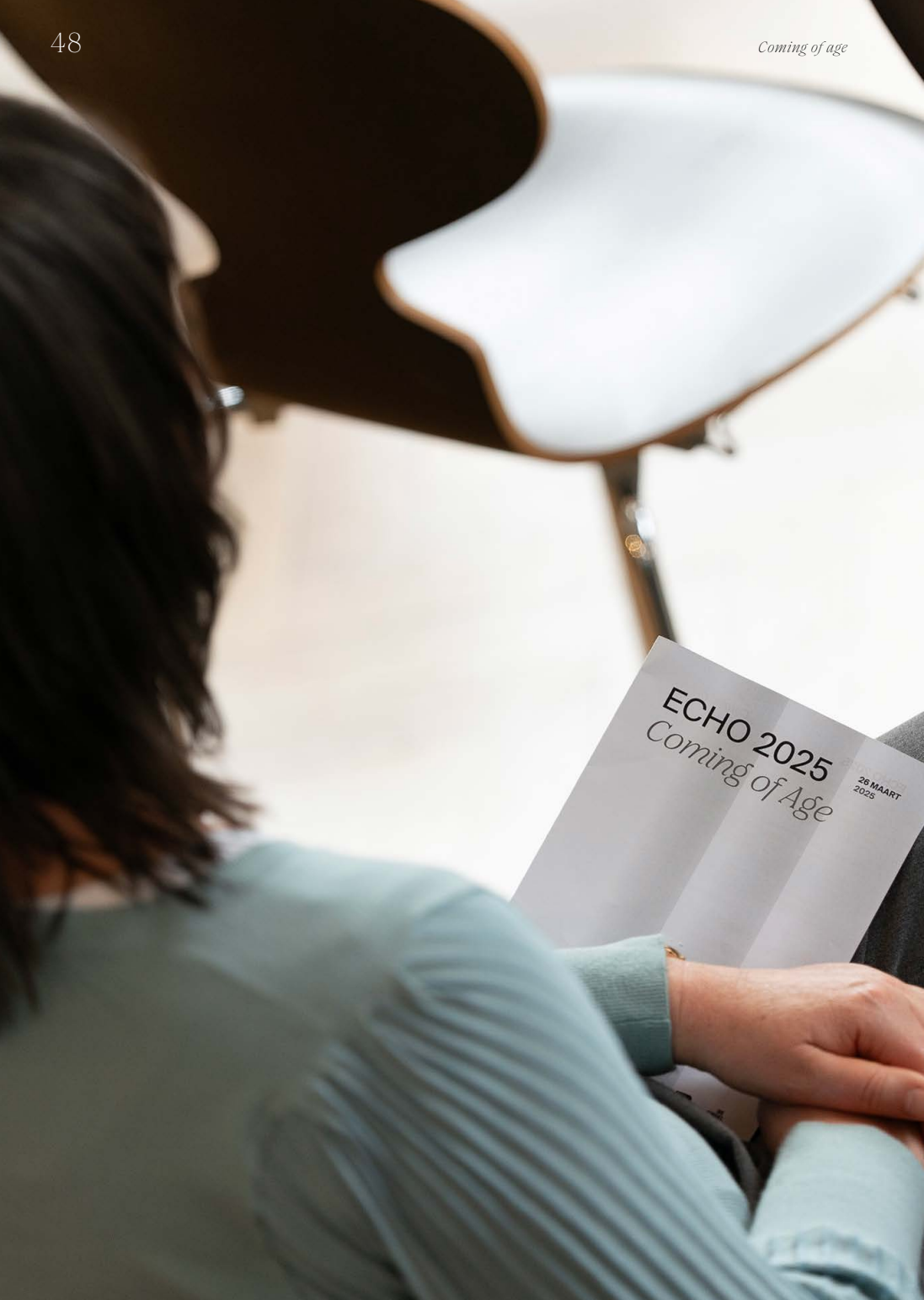
Maar naar wie luister ik? Mag ik nog rolmodellen hebben?

Ja. Degenen die nú wege banen, in het heden, zijn mijn rolmodellen.

Diamanda.

We weten niet precies wat ze doen.

We weten alleen dat als we goed luisteren, we nieuwe manieren zullen vinden om vooruit te gaan — of zelfs nieuwe manieren om de plek waar we nú zijn te laten groeien in plezier, verbeelding en creativiteit.



ECHO 2025
Coming of Age
26 MAART
2025

COLOFON

Deze publicatie is een verslag van Echo 2025,
het sectormoment van de klassieke muziek

26 maart 2025
BOZAR

tekst

Anne La Berge
Diamanda La Berge Dramm
Jannis Van de Sande

redactie

Yentl Ventôse

vertaling

Yentl Ventôse

vormgeving

Morgane Staelens

fotografie

Frank Emmers

met dank aan

Joris Blancquaert
Ward Bosmans
Mariet Calsius
Paul Craenen
Eva De Groote
Jolente de Maeyer
Esther De Soomer
Rebecca Diependaele
Joost Fonteyne
Livia Fretto
Aïda Gabriëls
Diederik Glorieux
Tom Janssens
Alexander Jocqué
Manoj Kamps
Anne La Berge
Diamanda La Berge Dramm
Katherina Lindekens
Laurence Merchiers

Liesbeth Peelman
Jan Philipp Sprick
Alain Platel
Christophe Slagmuylder
Eric Sleichim
Morgane Staelens
Bea Steylaerts
Claudia Stobrawa
Hendrik Storme
Birgit Van Cleemput
Jan Van den Borre
Jannis Van de Sande
Sofia Van Laer
Reinoud Van Mechelen
Jeroen Vanacker
Jeroen Vanbever
Peter Vermeersch
Judith Vindevogel

