

# Nieuwe Muziek in Vlaanderen

Yves Knockaert

## Vooraf

Van 2004 tot 2018 interviewde Simon De Rijcke meer dan veertig Vlaamse componisten voor het cultureel tijdschrift *Ambrozijn*. De Rijcke koos voor een systematische aanpak met gelijkaardige en originele vragen. Door dat soort vragen geven componisten wel eens andere informatie dan wat gewoonlijk gezegd wordt door derden over hen. Zo vraagt Simon De Rijcke naar hun thuis als kind, hoe zij tot de muziek gekomen zijn en wat bepalend geweest is voor hun definitieve keuze voor de muziek als beroep. Hij wil weten of zij het componeren gecombineerd hebben met andere muzikale opdrachten en taken, hoe zij 'overleefd' hebben. Hij vraagt de oudere componisten naar de invloed van de Tweede Wereldoorlog op hun privé bestaan en hun muziekleven. Hij is nieuwsgierig naar wat hen boeit en ooit geboeid heeft en naar hun toekomstplannen. Hij peilt ook naar de bedoelingen die zij met hun muziek hebben, of zij zichzelf in een bepaalde stijl kunnen plaatsen of graag geplaatst zouden zien. Hij vraagt naar hun houding tegenover de internationale ontwikkeling van de muziek: de avant-garde en het experiment van de jaren 1950 en '60 en het postmodernisme van de overgang van de twintigste naar de eenentwintigste eeuw.

Simon De Rijcke heeft zich beperkt tot enkele generaties, meer bepaald de componisten geboren tussen 1919 en 1959. Verschillende figuren zijn intussen overleden, waardoor die interviews, in sommige gevallen hun allerlaatste interview, een extra dimensie krijgen. Andere belangrijke componisten waren reeds overleden en ontbreken daardoor in deze bundeling.

Simon De Rijcke is op verschillende manieren te werk gegaan. Hij

heeft zowel componisten met muziek als beroep bezocht als mensen die componeerden naast hun 'serieuze' beroepsbezigheid. Hij heeft zowel bekende als minder bekende figuren willen opnemen in zijn lijst. Om wie het ook gaat, bekend of niet, telkens weer blijkt dat er heel wat gecomponeerd wordt in Vlaanderen. Sommige toondichters scheppen voldoening in het lokale belang van hun muziekstukken, bijvoorbeeld omdat ze altijd enthousiast door liefhebbers en leerlingen van muziekscholen worden uitgevoerd. Andere componisten schrijven voornamelijk voor professionele muzikanten op de nationale en internationale podia.

Simon De Rijcke heeft de componisten gecontacteerd met de vraag of ze bereid waren een live interview toe te staan. Als zij dat niet wensten, maar enkel per e-mail wilden antwoorden, ging Simon De Rijcke daarop in. In dat geval stelde hij enkele openingsvragen en stuurde, afhankelijk van de antwoorden, een volgende groep vragen door. Terwijl een live interview direct en spontaan is, heeft de geïnterviewde per e-mail tijd om na te denken en zijn antwoorden te 'herkauwen' alvorens ze op te sturen. De lezer merkt meteen het verschil in taalgebruik tussen beide types interview. Ook een boeiende vaststelling: Simon De Rijcke laat de lezer wel eens tussen de regels lezen!

Deze inleidende tekst probeert de gedeelde achtergrond van deze twintigste-eeuwse componisten te schetsen middels vijf invalshoeken: (1) de vraag naar een mogelijke groepsvorming, (2) stilistische verbreding, (3) het belang van compositie-opdrachten, (4) de toepasselijkheid van 'ismen' en (5) een eventueel Vlaams 'karakter' in de muziek. De tweede helft van de twintigste eeuw komt in deze tekst natuurlijk het meest aan bod, alhoewel de oudere componisten in het rijtje gevormd zijn in de eerste eeuwhelft en de lezer daar in sommige gevallen een erg boeiende blik op gunnen.

## **Groepsvorming en individualisme**

Dat de meeste componisten individualisten zijn, is geen geheim. Zo is het ook de Vlaamse componisten in de vorige eeuw vergaan: van groepsvorming is nauwelijks of geen sprake. En als er dan al eens een groep gevormd werd, viel die vrij snel weer uit elkaar. Niet alleen individualisme was daarvan de oorzaak, maar ook en vooral de muzikale verscheidenheid. Een groep kon nooit bestaan

uit gelijkgezinden, omdat die er eenvoudigweg nauwelijks waren. Zo verging het de groep Spectra, die met een opvallend grote verscheidenheid aan stijlen in 1963 werd opgericht om vier jaar later uiteen te vallen. De bedoeling van de groep was vooral de aandacht vestigen op het feit dat er nieuwe muziek bestond in Vlaanderen, tot welke stijlrichting die ook mocht behoren. De groep bracht de belangrijkste componisten van dat moment samen: Philippe Boesmans, Claude Coppens, Louis De Meester, Didier Gazelle, Lucien Goethals, Karel Goeyvaerts, André Laporte, Marc Liebrecht (pseudoniem voor Marcel Oger) en Norbert Rosseau. Zij werden gesteund door 'hun' musicoloog en voorvechter Herman Sabbe.

Een andere groepsvorming, onuitgesproken en met even weinig stilistische eenheid, deed zich enkele decennia later voor. Naargelang het conservatorium waar een student les volgde, behoorde hij of zij tot een 'school', officieus althans en dan nog slechts in een bepaald opzicht, want dit begrip is nooit officieel aanvaard en er zijn vele kanttekeningen bij te plaatsen. De Antwerpse school bestond zo uit studenten van Willem Kersters (o.a. Alain Craens, Jan De Maeyer, Wim Henderickx, Luc Van Hove, Jan Van der Roost, Marc Verhaegen), de Brusselse school uit studenten van André Laporte (o.a. Luc Brewaeyns, George De Decker, Peter Swinnen, Bart Vanhecke, Jan Van Landeghem) en de Gentse uit studenten van Roland Coryn (o.a. Dirk Blockeel, Marc Matthys, Lucien Posman, Mieke Van Haute, Octaaf Van Geert). Intussen vormen enkele van die studenten op hun beurt een 'school' als docent compositie en opvolger van hun eertijdse leraar. Aan deze reeks officieuze scholen zou de Leuvense school kunnen worden toegevoegd, of misschien beter de Mechelse school omdat het Lemmensinstituut tot 1968 in Mechelen gevestigd was en vooral op een generatie oudere componisten zijn stempel drukte (o.a. Janpieter Biesemans, Frans Geysen, André Laporte, Paul Schollaert, Raymond Schroyens). Marinus de Jong en Flor Peeters waren er *all round* leraars, die niet alleen hun instrument doceerden, maar vooral een algemene vorming gaven aan hun studenten. Deze indeling in scholen wordt echter helemaal teniet gedaan doordat vele componisten aan verschillende instellingen les gaven of van de ene naar de andere verhuisden: 'officieus' is deze groepsvorming naar opleiding dus zeker.

Nog een groepsvorming die er geen was: rond het IPEM te Gent, het Instituut voor Psychoakoestiek en Elektronische Muziek. Het IPEM werd opgericht in 1963 en stond vanaf de eerste dag voor de vruchtbare samenwerking tussen componisten enerzijds en

klankingenieurs en musicologen anderzijds. Achtereenvolgens waren Louis De Meester, Karel Goeyvaerts en Lucien Goethals er artistiek directeur. Elektronische muziek, gemengde werken en nieuwe muziek in het algemeen behoorden tot de catalogus die het IPEM uitdroeg, onder meer via concertreeksen en door radioprogramma's rond nieuwe muziek. Componisten werden uitgenodigd om de studio te gebruiken voor de realisatie van hun elektronische muziek. Vooral Goethals voorzag formeel en informeel ook in een zekere opleiding van de jongere generatie met als gevolg dat sommige componisten zich gevormd zien door het IPEM (o.a. Boudewijn Buckinx, Raoul De Smet, Frank Nuyts).

Misschien zijn de grootste individualisten onder de Vlaamse componisten wel diegenen die zich autodidact noemen, zoals Philippe Boesmans, Jan Coeck, Claude Coppens, Joris De Laet, Louis De Meester, François Glorieux, Willem Pelemans, Piet Swerts, Werner Van Cleemput, Jules Van Nuffel, Renier Van der Velden en David Van de Woestijne. Een niet te vergeten autodidact, tegelijk van alle werelden thuis, is Godfried-Willem Raes, die hoe langer hoe meer het accent gelegd heeft op instrumentenbouw en muziekmachines.

Bij elke poging tot groepsvorming – actief door de betrokkenen of post-factum door een buitenstaander – lijkt het eerder te gaan om hybride verzamelingen individuen die voor kortere of langere tijd als planeten, op grotere of kleinere afstand, rond een bepaald middelpunt cirkelen. Eender welke opleiding een componist kreeg, elke figuur heeft een eigen parcours afgelegd. Nagenoeg iedereen heeft een klassieke opleiding in de tonale muziek genoten. Elk is daarna zijn eigen weg gegaan, al dan niet in (tijdelijke) constellaties met vakgenoten: eclecticisch, gematigd modernistisch, meer vooruitstrevend modernistisch of experimenteel. Met alle wendingen die maar denkbaar zijn in het verlaten van het oorspronkelijk gekozen pad.

### **Stilistische verruiming en mediaverbreiding**

Tot 1986, bijna een kwart eeuw dus, bestond het Instituut voor Psychoakoestiek en Elektronische Muziek (IPEM) als samenwerking tussen de toenmalige Rijksuniversiteit Gent en de BRT. In dat jaar trok de openbare omroep zich terug uit het IPEM, dat als

onderzoeksinstituut aan de universiteit verbonden bleef. De openbare omroep had oorspronkelijk een opvoedende rol. Het Nationaal Instituut voor de Radio-Omroep, het NIR, werd opgericht in 1930 en in 1960 omgevormd tot BRT, waar vanaf 1961 BRT 3 de zender voor ernstige muziek werd. In 1990 kreeg die een nieuwe naam: Radio 3, die eind 2000 vervangen werd door Klara. 'Klara' staat voor 'klassieke radio', maar de zender is veel ruimer cultureel gericht, met een breed opzet, ook buiten de (zeer) klassieke muziek. Alleen blijkt uit de interviews meer dan eens dat Vlaamse componisten menen dat zij daarbij enigszins in de kou zijn komen te staan, in tegenstelling tot wat het geval was bij het vroegere BRT 3. De verruiming door Klara resulteert ook in de voorkeur voor een ander type werknemer dan BRT 3 en zijn voorlopers: de nieuwe namen van de klassieke radiozender hebben ook opvallende verschuivingen in het personeel betekend. Oorspronkelijk had de openbare omroep zijn eigen orkesten en stonden vooral componisten aan het roer: Karel Goeyvaerts (producer Nieuwe Muziek, IPeM), André Laporte (producer Nieuwe Muziek, programmacoördinator Radio 3, producer en artistiek directeur van het BRTN Filharmonisch Orkest), Vic Legley (programmator, adviseur-diensthoud van de Ernstige Muziek), Vic Nees (Dirigent Omroepkoor en Kamerorkest, producer), Raymond Schroyens (producer Oude Muziek), Elias Gistelincx (producer Jazz), later Boudewijn Buckinx (producer Nieuwe Muziek) en Wilfried Westerlinck (producer Projecten, Kamermuziek en Orkestmuziek). Later werden naast componisten ook musicologen aangeworven. Vandaag is het 'gamma' aan medewerkers veel breder, wat noodzakelijk is aangezien het muziekgenre niet meer zuiver klassiek genoemd kan worden.

Verbreiding is ook kenmerkend voor de stijlen waarin de Vlaamse componisten zich bewegen. Van klassiek in de enge zin van het woord rond het midden van de vorige eeuw zijn zij, net als hun internationale collega's, naar het einde van die eeuw en in de eerste decennia van de huidige eeuw steeds meer over het 'klassieke' muurtje gaan kijken. Hoe langer hoe meer leunen componisten vandaag aan bij andere niet-klassieke genres. Helemaal nieuw is dat ook weer niet. Filmmuziek stond al vroeg hoog in het vaandel van Frédéric Devreese, bijvoorbeeld, en later van Dirk Brossé. François Glorieux schreef naast filmmuziek ook orkestversies van popsongs van Michael Jackson en hij arrangeerde en improviseerde op songs van The

Beatles. Het ensemble Maximalist! bracht muziek die aanleunde bij klassiek en viel op door een nonconformistische uiterlijke verschijning, bijvoorbeeld op het gebied van kledij. Het was een 'groep', weer met een beperkte houdbaarheid: van 1983 tot '89 verenigde het ensemble uitvoerders-componisten, die daarna elk hun eigen weg gingen, dichtbij of verder van de klassieke muziek (o.a. Thierry De Mey, Walter Hus, Eric Sleichim, Peter Vermeersch). In 1989 richtte Frank Nuyts het ensemble Hardscore op, omdat hij naar eigen zeggen al vele jaren klassieke muziek niet meer leuk vond, te ernstig en zonder humor. Het bleek evenwel bijzonder moeilijk om in de wereld van een ander muziekgenre binnen te dringen: een musicus was veelal gebrandmerkt door zijn of haar afkomst, scholing, oorspronkelijke richting. Zich heroriënteren naar niet-klassieke genres was voor de vorige generaties quasi onmogelijk. In de huidige situatie is dat wel anders geëvolueerd.

De Vlamingen die een internationale bekendheid genieten of genoten zijn niet erg talrijk. De eerste naam die in dat verband genoemd kan worden, is Karel Goeyvaerts. In de jaren 1950 liep zijn weg als componist parallel aan die van Karlheinz Stockhausen, toen een nauwe vriend, die al snel wereldbekend werd en richtinggevend voor de ontwikkeling van de nieuwe muziek. Goeyvaerts' eigen evolutie voerde hem vervolgens van extreem en meedogenloos serialisme naar meditatieve muziek. Frans Geysen bedacht zijn persoonlijke minimalistische stijl, zonder zich bewust te zijn van Amerikaanse collega's. Daarbij ontwikkelde hij autonoom meer mogelijkheden die de grote dagen van de Vlaamse Polyfonisten in herinnering brengen. Hij bleef trouwens ook origineel door zijn concentratie op het klankfenomeen zelf, zonder verwijzingen buiten de muziek. Luc Brewaews brak door met zijn persoonlijke interpretatie van het Franse spectralisme. Jan Van der Roost heeft zijn hafabra-muziek over de hele wereld zelf gedirigeerd; overall wordt hij gespeeld. Deze vier figuren hebben, naast anderen, hun muziek binnen verschillende stijlen internationaal op de kaart kunnen zetten.

Dat alles vroeger 'beter' was, klinkt droevig en oud; dat alles vroeger 'anders' was is zeker waar. De verschillende houdingen van de geïnterviewde componisten bevestigen deze boude bewering. Wanneer Simon De Rijcke zijn gesprekspartners vraagt hoe ze het contemporaine muziekleven evalueren in vergelijking met 'vroeger',

lopen de antwoorden als vanzelfsprekend hemelsbreed uiteen. De vaststelling dát er veel veranderd is, blijkt evenwel een opvallende constante. Om maar één voorbeeld te geven: was er vroeger meer nieuwe muziek op de openbare omroep, dan zijn er nu andere kanalen en vele media voor de verspreiding van muziek, zoals het internet en streaming media. De cd heeft commercieel gezien misschien wel afgedaan, maar de productie ervan is veel goedkoper geworden en componisten kunnen tegenwoordig zelfs thuis cd's aanmaken en zo hun muziek verspreiden.

### **Compositie-opdrachten en premièreklimaat**

De meeste componisten geven aan dat ze zich laten leiden door opdrachten. Hierdoor ligt het accent op kamermuziek en kleine bezettingen bij de ene, op kleine vocale werken en op koormuziek bij de andere, soms op werk voor het eigen instrument, om zelf uit te voeren. Is het dan (te) moeilijk om pakweg een opdracht voor een orkestwerk te krijgen?

Het is in zekere zin onbegonnen werk om zonder opdracht of zicht op uitvoering grootschalige composities te realiseren, alhoewel het niet echt uitgesloten is. Maar vele Vlaamse componisten werken graag met hfabra-orkesten, studentenorkesten van de conservatoria of leerlingenorkesten van de muziekacademies, wat altijd enthousiaste uitvoeringen oplevert.

In ons land zijn de componisten sinds verschillende generaties de leveranciers van opgelegde werken voor de Koningin Elisabethwedstrijd voor de disciplines viool en piano en voor de recent toegevoegde disciplines zang en cello. Talrijke viool- en pianoconcerto's prijken op de opuslijsten van Vlaamse componisten, al dan niet bekroond in de befaamde wedstrijd, zoals het vioolconcerto *Zodiac* van Piet Swerts in 1993. Binnen het afzonderlijk luik van de internationale compositiewedstrijd dat tot 2015 deel uitmaakte van de Koningin Elisabethwedstrijd waren Albert Delvaux en Piet Swerts evenwel de enige Belgische winnaars, naast verschillende finalisten uit ons land. Vele componisten dachten aan te sluiten bij de grote klassieke traditie door een opdracht voor een orkestwerk op te vatten als een symfonie. Sociologisch kan de symfonie gelden als bewijs dat iemand als componist aanvaard is en gerespecteerd wordt omwille van hun kwaliteit, eerst door de

opdrachtgever en daarna door de organisator en de luisteraar die stuk voor stuk in hen als componist geloven. Terecht zien Vlaamse componisten hun naam graag prijken naast de meesters uit het verleden, in een abonnementsreeks of een festival, voor het grote publiek, in grote zalen. Een andere vaststelling, als antwoord op de vraag naar de status van de symfonie of het orkestwerk, is het allesomvattende. Componisten grijpen de schaars geboden kansen gretig aan om een allesomvattende inhoud, een ethische boodschap of een expressieve geladenheid in de titel met hun symfonisch werk mee te geven. Vic Legley blijft bekend door het orkestwerk *De stalen Kathedraal*, André Laporte door *Nachtmuziek* (met Mozartcitatien) en *Transit*, Lucien Goethals schreef *Sinfonia en Gris Mayor*, Boudewijn Buckinx knipoogde met *Negen onvoltooide symfonieën*.

Nog moeilijker is het om een operaopdracht te krijgen. Ook hier richten veel componisten zich, al dan niet noodgedwongen, op muziektheater en kameropera. Verschillende organisaties, zoals Muziektheater Transparant, Walpurgis en LOD bieden hiervoor tegenwoordig een podium. Sommige componisten, zoals André Laporte, kregen een eenmalige opdracht van de Munt: *Das Schloss*. In opdracht van De Vlaamse Opera componeerde Piet Swerts *Les liaisons dangereuses* en Luc Van Hoven *La Strada*.

Karel Goeyvaerts werkte vanuit deelopdrachten zijn opera *Aquarius* uit. De Munt vond in Kris Defoort een componist die niet alleen verschillende muziekgenres in zijn opera's beoefende, maar opera ook als een totaalgegeven met video en andere middelen verrijkte. Hij schreef *The Woman Who Walked into Doors*, *House of the Sleeping Beauties* en recent *The Time of Our Singing*. Eén iemand steekt er bovendien als huiscomponist van de Munt: Philippe Boesmans. Hij heeft maar liefst zéven opera's op zijn palmares.

Een tijdlang heeft de Vlaamse overheid een interessant subsidiebeleid gevoerd op het vlak van compositie-opdrachten, waarvan elke componist heeft kunnen genieten. Van 1998 tot 2004 onder het Muziekdecreet en aansluitend tot 2015 onder het 'eerste' Kunstendecreet was het immers mogelijk om een subsidie aan te vragen specifiek voor een compositie-opdracht. Dat klimaat, waarin de aanvraag van zo'n subsidie vrij laagdrempelig was, heeft de creatie



van heel wat nieuwe werken mogelijk gemaakt. Jammer was wel dat in de subsidievoorwaarden gefocust werd op de première. Wat daarna met die muziek gebeurde, deed weinig ter zake, waardoor veel van die nieuw gecreëerde muziek naderhand op de plank bleef liggen. Een echte klimaatwijziging voor de nieuwe muziek in Vlaanderen heeft die subsidielijn bijgevolg niet kunnen bewerkstelligen. (Ook vandaag kunnen compositie-opdrachten nog betoelaagd worden, maar enkel binnen ruimer opgevatte (en dus minder 'toegankelijke') subsidielijnen, zoals die voor projecten.)

Dat er competitie is onder Vlaamse componisten is niet anders dan elders. Toch hebben verschillende figuren zich ingezet voor de verspreiding van de Vlaamse muziek van hun collega's: Frédéric Devreese dirigeerde voor het label Marco Polo orkestmuziek van Vlaamse componisten. Als artistiek directeur van het BRT Filharmonisch Orkest zette André Laporte veel Vlaamse orkestwerken op het programma, hij zorgde er ook voor dat het orkest opnames van Vlaamse muziek maakte. Alhoewel het in deze gevallen grotendeels om romantische muziek ging, kwamen ook composities uit de twintigste eeuw aan bod. De naam van de jarenlang volgehouden cd-reeks *In Flanders' Fields* zegt het zelf: het ging om Vlaamse muziek, meestal kamermuziek, maar ook grotere composities verschenen op het label. Oprichter en bezieler Luc Famaey heeft meer dan 140 cd's uitgebracht met werk van zo'n 250 Vlaamse componisten, muziek van de romantiek tot vandaag (ook op het label Phaedra). In 2019 werd het label overgenomen door Dutch Music Works. Componist Raoul De Smet richtte jarenlang concerten in met vooral kamermuziek van en door Vlamingen en een internationale wedstrijd voor uitvoerders van Vlaamse muziek onder de naam Orpheus. Joris De Laet deed hetzelfde op het gebied van de elektronische muziek met zijn studio SEM, waar hij ook jongeren een opleiding in het elektronische veld aanbood. Sommige componisten vormden een ensemble, waarbij zij zelf ook als instrumentalist of dirigent optraden: componist-klarinetist Serge Verstockt richtte mee het ensemble ChampdAction op. Componist-dirigent Filip Rathé stichtte het ensemble Spectra, waarvan de naamkeuze een hommage aan de eerdere genoemde componistengroepering is. Ook Stichting Logos met Godfried-Willem Raes, De Rode Pomp met André Posman en Voorwaarts Maart/En avant Mars met Frank Nuyts hebben veel muziek van eigen bodem geprogrammeerd. Op Famaey en Posman na zijn alle vermelde

initiatiefnemers ook componist: het werk van de componist is niet afgelopen bij het zetten van de dubbele maatstreep, hij is tegelijk manager en organisator, voor zichzelf én voor zijn collega's.

### **"Én hedendaags én muziek": ismen tegen het licht**

Vele Vlaamse componisten hebben de technische vernieuwingen van de Tweede Weense School, de dodecafonie, en vervolgens het serialisme na de Tweede Wereldoorlog op zeker ogenblik zelf uitgetoet. Maar de meeste Vlaamse componisten hebben het na enig experiment in de dodecafonie voor bekeken gehouden. Ze passen liever hun eigen vrije vermenging van nieuwe en oude systemen toe, zonder het al te rigoureuze, strenge of dwangmatige: vrij twaalftoons, tonaal en atonaal gemengd omwille van de verhoogde uitdrukkingmogelijkheden van dat 'mengen'. De antwoorden van de geïnterviewde componisten liegen er niet om: wie August Verbesselt al te veel als dodecafonist beschouwt, krijgt als antwoord dat hij de melodielijn altijd voorrang gegeven heeft, maar dat hij ervan overtuigd is dat musicologen zijn werken zullen analyseren om hem "in een 'kastje' te stoppen." Jacqueline Fontyn zegt: "Ze klasseren me onder modern impressionisme", maar voegt eraan toe dat ze daar zelf nooit heeft over nagedacht. Philippe Boesmans bevestigt het eclectische in zijn muziek: "Ik houd er ook van verschillende stijlen door elkaar te gebruiken met een bepaald expressief doel." Raymond Schroyens baseert zijn componeerstijl dan weer op zijn kennis van oude muziek als uitvoerder: "Ik verkoos mij te plaatsen in de lijn van de evoluerende traditionalist. Ik kende het verleden. De toekomst daarentegen kende ik niet en de geschiedenis heeft menigmaal duizenden futuristen ongelijk gegeven." En Frits Celis voegt er een Vlaamse uitdrukking aan toe: "Persoonlijk heb ik nooit enige stempel op mijn 'spullen' willen plakken, ik heb altoos geprobeerd te zingen zoals ik gebekt ben."

Er zijn ook componisten die zich radicaal van de vernieuwingstendensen afkeren. Frédéric Devreese veroordeelt elke vorm van formalisme. Het toepassen van regels genereert in zijn ogen niet noodzakelijk 'muziek': "Het lijkt allemaal hetzelfde." André Laporte is genuanceerd en tegelijk duidelijk: "Wat ik altijd al voorzien had, is werkelijkheid geworden. De strenge seriële componeerperiode (...) bleek voor veel luisteraars moeilijk vatbaar of verteerbaar. (...) Het doet mij altijd denken aan de processie van Echternach: twee

schreden voorwaarts, één terug. Anders gezegd: van avant-garde naar postmodernisme."

Ook componisten die bekend staan voor hun experimentele aanpak zijn niet geneigd om zich in een categorie te (laten) plaatsen. Zelf blijven zij kritisch ten opzichte van een plaatsje binnen een stroming, ondanks hun vernieuwingen. Lucien Goethals zegt: "Een naam voor mijn eigen toonspraak heb ik niet. (...) Al heb ik zelf iets tegen 'ismen', toch kan ik begrip opbrengen voor musicologen die altijd iets moeten hebben om te classificeren." Frans Geysen ziet een zekere stilstand en gaat net daarom een etiket uit de weg: "Sinds het serialisme, het minimalisme en het spectralisme is de ontwikkeling van de muziek gestagneerd. (...) Op zich hoeft dat geen ramp te betekenen voor zover men de jonge verworvenheden, gevoelvol maar gedachteloos, niet over boord gooit. Genoemde 'ismen' vertolken immers een materiaalbehandeling, maar geen vormbepaling, waardoor de confrontatie met de materie, als van oudsher, ongewijzigd blijft." Een handvol anderen plakt zelfbewust wél een label boven de schrijftafel, zoals Claude Coppens: "Mijn werkprincipe is: de permanente (r)evolutie!"

Gevraagd naar hun buitenlandse voorbeelden, geven Vlaamse componisten veel vaker de minder 'radicale' namen als antwoord: Olivier Messiaen om zijn kleuren, Paul Hindemith die zijn eigen componeersysteem ontwikkelde en het baseerde op de natuurlijkheid van het klankgegeven en de boventoonreeks, Béla Bartók met zijn vitalistische muziek, Dmitri Sjostakovitsj omwille van de diepzinnige uitdrukking, Luciano Berio die de Italiaanse zangerigheid bewaard heeft en Witold Lutosławski als meest vooruitstrevende smeltkroes van kleurwerking, klankveldwerking en beheersing van het *métier* van componist. *Métier* is een belangrijk woord: elke Vlaamse componist heeft tijdens zijn vorming belangrijke figuren ontmoet die bepalend zijn geweest voor zijn strenge technische ontwikkeling en anderen die inspirerend geweest zijn voor de noodzakelijke artistieke vrijheid.

Welk 'isme' past dan wel bij de Vlaamse componisten? Mag het 'eclecticisme' zijn in de positieve betekenis van de term? Niet als allegaartje van stijlen, maar als wendbaarheid, mobiliteit, flexibiliteit binnen een modernistische toonspraak. Mag het dus 'modernisme' zijn? Jazeker, met de brede waaier van het meest experimentele tot het traditioneel gewortelde licht vernieuwende. Gematigd

modernisme bij de meesten, zonder de obsessie van het dwangmatig extreme, want in alle Vlaamse muziek van eender welke componist zit toch het streven naar een zekere vernieuwing. Niemand is erop uit om zichzelf te herhalen. Immers, niet de radicalen, zoals Schönberg en Webern, Stockhausen en Boulez, klinken nu het vaakst in de zalen, wel de talrijke 'modernisten' met een zekere gematigdheid in hun opzet. Zonder moeite kan men heel veel Vlaamse componisten onder de noemer eclecticisme plaatsen, omdat die noemer net zo breed is dat hij direct aansluit bij het gematigd modernisme.

De hoofdfiguur van het eclecticisme en gematigd modernisme in Vlaanderen is ongetwijfeld Vic Legley geweest met zijn vitalisme als hoofdkenmerk. Zijn bedoeling gaf hij weer in een krachtige slagzin: "Hedendaagse muziek, die én hedendaags én muziek is".

Eclecticisme is in feite een begrip dat men in het kader van de ontwikkeling van de muziek in Vlaanderen een positieve invulling kan geven. Heel treffend is dat verwoord door Frits Celis, die tot het midden van de jaren 1950 zijn werk als tonaal gebonden met een romantisch klankidroom omschreef. In het midden van de jaren 1960 heeft hij een aantal vrij atonale werken geschreven met sterk expressionistische gerichtheid. Maar als hij wat later nog radicaler wilde werken, blokkeerde hij: "Het serialisme als schrijfwijze bleek niet te beantwoorden aan mijn creatieve geaardheid: in groeiende mate kwam het seriële scheppingsprocedé mij eerder als creatief remmend voor, zodat ik gaandeweg terugkeerde naar vrijere expressievormen, waarbij – vooral in de langzame bewegingen – het element lyrisme niet zelden centraal staat." Eclecticisme wordt bijgevolg gezien als een element van vrijheid, waarbij de componist die bepaalde uitdrukkingwijze kan hanteren, die hem op dat ogenblik de beste keuze lijkt. En in de jaren 1990 zegt dezelfde componist naar aanleiding van zijn *Quartetto d'Archi*: "Zoals in nagenoeg ieder van mijn composities heb ik bewust gestreefd naar een muzikale taal, die niet enkel de met avant-garde kunst vertrouwde eclecticus aanspreekt." Muziek die de luisteraar aanspreekt, muziek die een publiek vindt, heeft en houdt: het klinkt bijna actueel in de oren.

Een andere bijzondere omschrijving komt van Willem Kersters, wiens eclecticisme op een heel andere leest geschoeid was. Het ging uit van de voortdurende zoektocht naar nieuwe technisch-compositorische procedé's, die het midden hielden tussen de klassieke tonaliteit aan de ene kant en atonale werkwijzen aan de andere kant. Zonder innerlijke

tegenspraak kon Kersters tritonusverwantschappen ontwikkelen of een "tonaliteit van de twaalftoonladder", zijn persoonlijke afrekening met de dodecafonie.

## Een Vlaams karakter?

Bestaat er zoiets als een herkenbare Vlaamse aard in de moderne muziek? Uit de interviews blijkt overduidelijk dat de Vlamingen consequent voor hun persoonlijke ontwikkeling gekozen hebben en geen 'meelopers' met de dominante technische en esthetische vernieuwingen zijn geweest. Het individualisme overheerst op de groepsvorming, elke componist gaat zijn eigen weg en ontwikkelt zijn eigen persoonlijkheid. Zouden er dan helemaal geen gemeenschappelijke kenmerken zijn? Met veel uitzonderingen en heel voorzichtig zijn er enkele kenmerken te vinden, die voor meerdere componisten gelden, maar zeker niet voor alle.

Net als Bartók zich aangetrokken voelde tot de folklore uit zijn land, heeft de Vlaamse componist wel eens gegrepen naar een volkslied van eigen bodem. Waar dat bij Bartók meestal ernstig bedoeld was, maakt de Vlaamse componist dikwijls gebruik van het Vlaamse volkslied om een speels karakter, een Uilenspiegel-karakter kan men zeggen, aan hun muziek te geven. Zin voor humor als relativering siert zeker veel Vlaamse muziek.

Menig Vlaamse componist geeft de voorkeur aan vlotheid in de muziek, speelsheid en lichtheid. Verder valt een grote zin voor veelkleurigheid op, die dan weer aantoon hoe dicht we bij Frankrijk aanleunen. De Franse componisten van de eerste helft van de twintigste eeuw bleven immers ook opvallend veel timbrewerking nastreven in hun muziek en na de reeds vermelde Olivier Messiaen bood het Franse spectralisme een waaiertje aan kleurrijke mogelijkheden.

Eerder al is het woord *métier* gevallen. Hier wordt letterlijk 'gecomponeerd' in de zin van gezocht naar originele klankcombinaties, naar expressief raak geduide kleuren, naar technisch hoogstaande kwaliteit. Dat blijken permanente bekommernissen in het Vlaamse muziekveld, over alle individualisme heen, over alle stijldifferentiatie en technische verschillen heen, van de meest behoudsgezinde eclecticus tot de meest verregerende experimentator.