

André Laporte (1931)



Tussen 2004 en 2018 interviewde Simon De Rijcke voor het tijdschrift Ambrozijn enkele tientallen componisten uit Vlaanderen. Hij sprak met hen over hun opleiding en carrière, hun drijfveren en bekommernissen, hun oeuvre en esthetiek. De reeks omspannt bijna drie generaties: de jongste geïnterviewde in het rijtje was Luc Brewaeys (1959-2015), de oudste August Verbesselt (1919-2012).

De interviews bieden een kleurrijk perspectief op een bewogen (muziek)historische periode, van de late jaren 1930 over de oorlogsjaren heen tot het prille begin van dit millennium. Doorheen die verhalen worden verbanden tussen verschillende generaties zichtbaar en krijgt de lezer een uniek en persoonlijk inzicht – een blik van op de eerste rij, zeg maar – in de gebeurtenissen, concerten, lessen, vriendschappen en toevalligheden, die mee bepalend geweest zijn voor de nieuwe muziek in ons land.

Als primaire informatiebron zijn deze interviews relatief moeilijk te vinden. Op initiatief van Raoul De Smet en in samenwerking met Kulturele Kring Ambrozijn vzw maakt MATRIX ze daarom beschikbaar via haar website. Waar mogelijk zijn de teksten toegevoegd aan de overeenkomstige componistenfiches. In het voorjaar van 2022 verschijnt de hele verzameling in één bundel, vergezeld door een inleidend artikel van musicoloog Yves Knockaert.

Onderstaand interview verscheen oorspronkelijk in
Artistiek Tijdschrift Ambrozijn, jg. 29, nr.1, april 2011, p. 43-52

www.matrix-new-music.be/publicaties
www.ambrozijn-vzw.be

André Laporte

Dit interview werd afgenomen per e-mail

Mijnheer Laporte, u wordt binnenkort, op 12 juli om precies te zijn, 80 jaar, waarvan wellicht 65 jaar "in dienst van de muziek" of mag ik zeggen "met de muze op schoot"? Hoe kijkt u op die jaren terug?

Wanneer ik op mijn weldra 80-jarige existentie terugkijk, kan ik met ingehouden maar rechtmatige trots terugblikken op wat men een gelukkig parcours kan noemen. Vanaf mijn prilste jeugd heeft de muziek daarin een primordiale rol gespeeld. Ik heb als componist het geluk gehad dat ik door mijn positie aan de toenmalige BRT aanwezig kon zijn op de belangrijkste festivals van nieuwe muziek in Darmstadt, Donaueschingen, Warschau, Zagreb en andere. Een behoorlijk aantal van mijn werken werd vaak uitgevoerd, zoals *Nachtmusik*, dat niet alleen in België maar ook in New York, Chicago, Detroit, Miami, Hong Kong, Madrid en Barcelona werd gespeeld. Een hoogtepunt werd de bekroning met de befaamde Prix Italia van het in 1972 in opdracht van het Festival van Vlaanderen gecomponeerde oratorium *La Vita non e Sogno*. Het werd in 1976 te Bologna door de internationale jury met algemeenheid van stemmen boven werk van Stockhausen, Sciarrino, Tippett, Halftter, e.a. verkozen. Een volgend hoogtepunt werd de in opdracht van Gérard Mortier gecomponeerde Kafka-opera *Das Schloss*, waarvan de creatie in 1976 door de Brusselse Munt een nationaal en internationaal publiek aantrok en dat door de Belgische en de internationale pers uitvoerig werd bejubeld. Ook de Duitse creatie in 1991 in Saarbrücken kende veel succes. Een

andere opdracht die mijn werk in de openbaarheid heeft gebracht was de opdracht voor het componeren van het verplicht concertstuk voor de finale van de Elisabethwedstrijd voor viool, 1989. Toen won de piepjonge Vadim Repin. Er waren ook de boeiende jaren als lesgever aan het Brussels conservatorium en als eerste producer, productie leider van het BRT-Filharmonisch Orkest en directeur van de artistieke productiemiddelen. Mijn benoeming, in 1992, tot lid van de Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten en het ereteken van Grootofficier in de Leopoldsorde waarmee ik in 2006 werd vereerd, waren een mooie bekroning van mijn carrière. Tot overmaat van geluk ben ik al 40 jaar gehuwd met een allerliefste vrouw, werd ik vader van twee knappe dochters en nu ook nog opa van twee schattige kleinkinderen. Dat ik dit alles met een constante muzikale bedrijvigheid kon begeleiden maakt van mij een dankbaar en gelukkig man.

Waar is dat mooie verhaal begonnen? In welk milieu kwam u als boreling terecht?

Ik werd geboren op 12 juli 1931 in het Hagelandse dorp Oplinter, een deelgemeente van de stad Tienen. Ik kwam terecht in een omgeving waarin de muziek een belangrijke, zonet overheersende rol speelde. Mijn vader, Jules Laporte (1884-1963), was koster-organist in de dorpskerk en dirigent van de plaatselijke fanfare. Hij had in het nabijgelegen Tienen pianolessen gekregen van Henry Sarly, die toen nog aan het Brusselse conservatorium studeerde. Theoretische lessen, harmonie en contrapunt, en orgel kreeg hij van de orgelist van de Tiense Sint-Geranuskerk Franciscus Moortgat, zelf een 'premier Prix du Conservatoire de Bruxelles'.

Ik herinner me nog duidelijk de pianostukken die mijn vader bij gelegenheid uitvoerde. Het waren afwisselend: de *Derde Fantasie* van Peter Benoit, de *Eerste Arabesque* van Debussy, het bekende *Frühlingsrauschen* van Christian Sinding en pianosonate's van Muzio Clementi of W.A.Mozart. Verder ook nog de *Aufforderung zum Tanz* en het *Rondo brillante* van C.M.von Weber en de *Minutenwals* van Chopin. Indien hij zijn studies niet had moeten onderbreken - hij moest vroegtijdig zijn vader, maître-tailleur, bijstaan - was hij beslist een veelzijdig musicus geworden. Hij beschikte over een absoluut gehoor en kon foutloos de notennamen opnoemen van de meest gecompliceerde akkoorden. Er was verder geen enkel koperinstrument dat geheimen voor hem had. In verband met de fanfare die hij

jarenlang dirigeerde, herinner ik me nog duidelijk de wekelijkse solfègelessen die tijdens de vooroorlogse jaren bij ons thuis werden gehouden. Daar zaten dan, rond de keukentafel, een vijftiental jongemannen zich, al maatslaand, door de oefeningen te worstelen. Als kleine jongen wrong ik mij ergens tussen die hoop en deed zo ongewild mijn eerste elementaire muziekkennis op.

Mijn moeder heette Febronia Rosalia Wera (1886-1968). Zij was een dochter van Jacobus Wera, bij leven burgemeester van Neerlinter. De familie Wera was blijkbaar van Spaanse afkomst, teruggaand naar de Spaanse bezetting in de zestiende eeuw. Tal van namen van Spaanse militairen komen voor in de streek rond Tienen-Zoutleeuw zoals Vicca, Massa, of Arazola de Oñate. De naam Wera is waarschijnlijk een aangepaste versie van de naam Guerra.

Waren er ook broers en zussen?

Ik had een broer Paul, scheikundige, gewezen leraar aan het Koninklijk Atheneum in Leuven en ere-professor aan EHSAL in Brussel. Mijn jongere zus, Josée, heeft zich vooral toegelegd op de grafische kunsten en was lerares in het beroepsonderwijs.

Was uw grootvader, gezien de familienaam, misschien van Waalse of Franse afkomst?

Mijn voorouders waren allen afkomstig uit de streek van Wange, Overhespen, Landen, Neerwinden. Waarschijnlijk waren zij nakomelingen van Franse militairen die vochten met het Franse leger tijdens een van de beide grote veldslagen (1693 en 1793) van Neerwinden. De naam Laporte is erg verspreid. Er zijn duizenden Laportes in Amerika, Canada, Frankrijk, België en Nederland. Uit betrouwbare bron zou blijken dat de naam afkomstig is van destijds uit Frankrijk uitgeweken hugenoten. Ik ben ooit op zoek gegaan naar personen met dezelfde familienaam en kwam tot een aantal vrij verrassende ontdekkingen. De eerste naamgenoot over wie ik informatie vond, was een schilder uit Kortrijk. Toen ik me enkele jaren geleden sterk interesseerde voor Franse wijnen, ontdekte mijn echtgenote in een wijncyclopedie de naam van een Franse wijnboer uit de 'Premières Côtes de Bordeaux', meer bepaald uit het dorpje Monprimblanc in de Girondestreek. Deze André Laporte was de eigenaar van het 'Domaine de Roubin', een degelijke landwijn, die wij gedurende verschillende jaren hebben besteld en met genoeg gedronken. De man, met wie we verschillende telefonische gesprekken

hebben gevoerd, vertelde ons dat wij wel met zijn etiket konden uitpakken, maar dat het voor hem minder evident was om mijn muziekpartituren aan de man te brengen. Ik kwam ook op het spoor van een belangrijke naamgenoot, ook componist, die omstreeks 1886 in Parijs geboren werd en die in 1914 met zijn cantate *Psyché* een tweede Grand Prix de Rome kreeg. Hij werd toen voorafgegaan door de bekende organist-componist Marcel Dupré. Als soldaat in de Eerste Wereldoorlog werd hij dodelijk gewond en hij overleed in 1918 in het militaire hospitaal Val-de-Grâce.

Naar welke lagere school bent u gegaan?

Naar de jongensschool in Oplinter. Die lag recht tegenover onze woning: ik diende maar de straat over te steken. Ik ben er geweest tot en met het vijfde leerjaar. Ik werd blijkbaar als bijzonder begaafd behandeld en mocht het tweede studiejaar overslaan. Maar dat is mij later zuur opgebroken, want ik had niet voldoende leren hoofdrekenen. Daarom zou ik in het college in Tienen het vijfde leerjaar overdoen en ik was er meteen de eerste in een klas van 45 leerlingen.

Wat was de naam van dat college? Ik veronderstel dat u er ook uw secundaire studies hebt gevolgd, in welke afdeling was dat?

Het was het Onze-Lieve-Vrouw-College. Vanaf 1941 volgde ik daar de laatste twee jaren in de voorbereidende afdeling. Daarna de Grieks-Latijnse humaniora van 1943 tot '49.

Hebt u nog een of andere herinnering aan gebeurtenissen of leraars bewaard?

Behalve in het lager onderwijs werden alle vakken gegeven door priesters. Voor enkelen onder hen bewaar ik een blijvend gevoel van respect en dankbaarheid. Ik beëindigde de retorica met een eerste prijs voor haast alle vakken. Normaal gezien moest zo'n student priester of dokter worden. Mijn definitieve keuze voor de muziek kreeg toch, naast de steun van mijn vader, ook die van de directeur P. Van Dormael. Hij was doctor in de klassieke filologie en niet alleen een wijs en belezen man, maar ook een echte muzikliefhebber. Hoe dikwijls heb ik hem niet de preludes en fuga's uit Bachs *Wohltemperiertes Klavier* op de piano horen uitvoeren? Voor mij was dat toen een openbaring.

Hoe hebt u de oorlogsjaren ervaren?

De oorlogsjaren vielen dus volledig samen met mijn ontwikkeling van knaap tot jongeman en lieten een blijvende indruk op mijn generatie, die wel eens 'the lost generation' werd genoemd. Ik heb de intocht van het Duitse leger meegemaakt met een kortstondige en mislukte vluchtpoging van de familie naar Frankrijk. Daarna de talrijke wrijvingen tussen de weerstand en de bezetter met als gevolg een hoop kleine en grote tragedies. Later de bevrijding door Amerikanen en Britten. Van deze laatsten waren er een zestal bij ons gelogeerd en kreeg ik dus een eerste praktische cursus in de Engelse taal. Ze hielden bijzonder veel van moeders keuken en voorzagen ons als dank van allerlei toen kostbare en zeldzame waren zoals steenkolen, meel, 'potato's', 'corned beef', Engelse en Amerikaanse sigaretten. Ze waren gek op de 'pancakes' die moeder regelmatig voor hen bereidde.

U was dus erg vroeg met muziek bezig. Kan u zich nog wat herinneren over de eerste, laat me zeggen, esthetische emoties?

Op de lagere school zongen we uit volle borst vooral Vlaamse liederen zoals *Karrekiel-kiet-kiet* of *Klompenlied*. Ik beschikte over een mooie sopraanstem en moest dan ook op Kerstmis tijdens de middernachtmis het kerstlied vanaf het hoogzaal laten weerklinken, wat me bij de schoolzusters en bij tal van de aanwezige vrome zielen mijn eerste openbaar succes opleverde. Maar het is pas vanaf mijn negende dat ik me duidelijk méér voor de muziek in het algemeen en voor het pianospel in het bijzonder begon te interesseren. We bezaten thuis al sinds midden de jaren dertig een uitstekend radiotoestel 'His Masters Voice'. Daarop beluisterde ik niet alleen de luide radiotoespraken van Adolf Hitler, maar legde er ook mijn oor te luisteren naar allerhande muziekjes van die jaren. Zo hoorde ik onder meer de *Rhapsody in Blue* van George Gershwin, en het door mij bijzonder geliefde stemgeluid van de beroemde Noorse Wagner-sopraan Kirsten Flagstad, toevallig ook jarig op 12 juli. Mijn pianostudie liep aanvankelijk helemaal in de sporen van wat mijn vader zelf had geleerd, omdat ik het notenmateriaal daarvan ter beschikking had: Clementi, Czerny en Mozart. Allemaal dingen die mijn vader mij voorspeelde. Het eigenaardige was dat hij ons, mijn oudere broer en onze zus, nooit les heeft gegeven. Hij merkte wel af en toe op dat wij te vlug of met te weinig gevoel speelden, maar liet ons voor het overige volledig aan ons lot over. Niettemin kwam ik

er door intense zelfstudie toe op het einde van de humaniora al vrij moeilijke pianostukken te spelen zoals de *Twee- en Driestemmige Inventies* en sommige preludes en fuga's van Bach, de *Pathetische Sonate* van Beethoven, een aantal walsen en de *Fantaisie-Improptu* van Chopin. Voor Beethoven was de plaatopname van Artur Schnabel mijn voorbeeld en wat Chopin betrof, waren de opnamen van Alexander Brailowsky mijn betrouwbare gids. Als collegestudent speelde ik al die stukken regelmatig bij openbare prijsuitdelingen en schoolfeesten. Naast het pianospel werden mijn vroegere ervaringen met de blaasmuziek nu ook uitgebreid tot het leren bespelen van verschillende blaasinstrumenten. Het waren achtereenvolgens de tuba, de bombardon, later ook de trombone en zelfs de klarinet. Wat het laatste instrument betreft, speelde ik op het instrument dat mijn grootvader had nagelaten. Toen ik dit voor een fanfare ongewone instrument voor het eerst samen in het hoger octaaf met de koperblazers liet weerklinken, vond iedereen dat de fanfare alvast een Glenn Miller-sonoriteit produceerde.

Na uw humaniora zou u hogere muziekstudies doen en u koos voor het Lemmensinstituut en niet voor het conservatorium. Was dat vanzelfsprekend?

Nadat ik mijn klassieke humaniora in 1949 summa cum laude had beëindigd, kwam de vraag naar mijn verdere studieoriëntatie. Alhoewel mijn leraars mij liever voor priester of dokter zagen verder studeren, stond mijn besluit om echte muziekstudies aan te vatten reeds onwrikbaar vast, daarin vooral door mijn vader gesteund. Gezien mijn ervaring met de orgel- en kerkmuziek lag de keuze voor het Lemmensinstituut, toen nog in Mechelen gevestigd, voor de hand. De naam en faam van verscheidene leraars zoals Staf Nees, Flor Peeters, Marinus de Jong en Mgr. Van Nuffel, speelde bij die keuze ongetwijfeld een belangrijke rol.

Uw studiepakket was wel uitgebreid want u combineerde de muzikale opleiding met de studie muziekwetenschappen aan de KU Leuven. Houdt u daar nog speciale herinneringen aan professoren of medestudenten aan over?

Ik startte mijn studies aan het Lemmensinstituut dus in 1949 en studeerde pas af in 1958. Ze werden na het behalen van het laureaatsdiploma met grote onderscheiding in 1953 onderbroken, omdat ik eerst aan de KU Leuven de kandidaturen musicologie wilde

afleggen. Daarna keerde ik terug naar het Lemmensinstituut voor een jaar om een uitmuntendheidsprijs te gaan behalen en tussen 1955 en '57 was ik weer in Leuven om de licenties te volgen. Maar ik heb geen examen tweede licentie meer afgelegd, want ik bereidde ondertussen de Lemmens-Tinelprijs voor die ik dan in 1958 behaalde met onderscheiding. Ik bewaar de beste herinneringen aan Flor Peeters omdat hij zijn studenten vrij veel hedendaagse orgelmuziek liet spelen en dan vooral werk van de Franse componisten. Even belangrijk was mijn contact met Marinus de Jong. Hij doceerde de vakken piano, contrapunt en fuga. In vergelijking met Peeters was hij wel traditioneler georiënteerd. Toch kon ik hem regelmatig overtuigen om aandacht te besteden aan moderne componisten zoals Stravinski, Hindemith en Honegger, waarvan ik tijdens de leerlingenvoordrachten concorderende werken - o.m. *Capriccio*, *Die Vier Temperamente*, *Concertino* - samen met De Jong als begeleider ten gehore bracht. Het was ook onder De Jongs invloed dat ik in 1952 met een drietal medestudenten per autostop naar de Bayreuther Festspiele trok en daar getuige was van de nieuwe Wagner-renaissance ingeluid door Wagners kleinzonen Wieland en Wolfgang. Ik herinner me vooral een magistrale uitvoering van *Tristan und Isolde* door de toen 44-jarige Herbert von Karajan met de fantastische zangers Martha Mödl en Ramon Vinay. Het indrukwekkendste Tristan-koppel dat ik ooit meemaakte. Na Bayreuth was mijn Wagnerbegeestering echter voorbij en zocht ik mijn heil in de koelere en muzikanteske muziek van Paul Hindemith. Maar, toen ik in Leuven als onderwerp voor mijn licentiaatsverhandeling een vergelijking voorstelde tussen Hindemiths pianocyclus *Ludus tonalis* en zijn compositieleerboek *Unterweisung im Tonsatz*, begonnen de problemen met wijlen prof. R. B. Lenaerts. Hij begreep deze muziek niet en wilde mij de muziek van Hindemith doen uitleggen aan de hand van de principes en de regels van de klassieke harmonieleer. Ik heb die studie dan uiteindelijk voor eigen gebruik te nutte gemaakt en afgezien van de universitaire consecratie. De musicologie, die toen haar terrein beperkte tot Mahler en de laatromantische muziek, zei me eigenlijk niet zoveel, terwijl ik veel meer opstak in de cursussen van prof. De Waelhens over de fenomenologie en het existentialisme van Husserl, Heidegger en consoorten. In die Leuvense jaren (1953-57) trad ik herhaaldelijk op met piano- en orgelrecitals. In het programma combineerde ik werk van de moderne meesters Hindemith, Bartók, Alain, Peeters en Messiaen met barokwerken van vooral Bach. Samen met vrienden uit de faculteit kunstgeschiedenis, met name Lowie Weynants en Guido

Persoons, ontwikkelden we nogal wat culturele activiteiten zoals het inrichten van tentoonstellingen en concerten, en ook de uitgave van het vooruitstrevend studentenblad *Deze Tijd*.

In 1958 behaalde u dan de Lemmens-Tinelprijs voor orgel, piano, contrapunt en fuga. Maar ontbreekt aan die palmares niet het vak compositie?

Het programma van de Lemmens-Tinelprijs omvatte geen eigenlijke compositie cursus. Toch interesseerde Marinus de Jong zich voor de compositieprobeerders van sommige van zijn begaafde studenten. Dit had echter welbepaalde grenzen. Ik herinner me nog hoe ik hem mijn eerste *Pianosonate* (1954) toonde, waarin de invloeden van Hindemith en Bartók manifest aanwezig waren. Hij begon meteen te verbeteren, zodat de helft van de eerste bladzijde helemaal zwart kleurde. Ik heb toen heftig geprotesteerd en hem proberen uit te leggen dat ik het precies wilde zoals het genoteerd stond. Het bleef dan ook bij die ene poging. Toen ik mijn Lemmens-Tinelprijs behaalde en afscheid nam van De Jong, sprak hij tegen mijn ouders de veelbetekenende woorden: "Kijk! En nu gaat hij 'modern' doen, zie!"

Hoe ging het dan verder?

Na enkele jaren als uitvoerend musicus actief te zijn geweest, kwam ik in 1963 bij de toenmalige BRT terecht. Mijn toen al goed gevorderde kennis van de naoorlogse nieuwe muziek zou ik praktisch en theoretisch verder uitbouwen als programmator van de zogeheten 'Avant-garde'-programma's, gecombineerd met een reeks 'Oude Orgels in Europa'. De toenmalige belangstelling van het Derde Programma voor nieuwe muziek liet me toe de meeste belangrijke buitenlandse festivals en centra ervan te bezoeken. Mijn carrière aan de radio verliep reglementair van producer over eerste producer tot uiteindelijk directeur van de artistieke productiemiddelen. Tijdens die 33 jaar aan de radio heb ik mij altijd zonder reserve ingezet voor de verdediging van de Vlaamse historische en eigentijdse muziek, waarvan de talrijke opnamen nu berusten in het radioarchief en spijtig genoeg nog maar zelden in de huidige radioprogramma's te horen zijn.

Maar laten we het nu eindelijk eens hebben over uw compositorische arbeid. Weet u nog wanneer u uw eerste compositie hebt genoteerd en waarom dat gebeurde?

Mijn eerste composities dateren nog uit de humaniorajaren toen ik in de fanfare speelde en bij gelegenheid een jeugd- of kerkkoor dirigeerde. Het waren gelegenheidswerkjes voor onmiddellijk gebruik. Ik vind er niet veel meer van terug. De toonspraak van die dingetjes was traditioneel en tonaal .

Ik vermoed dat u na een periode waarin u onder invloed van Hindemith en Bartók componeerde, door de deelname aan de 'Ferienkurse' van Darmstadt een nieuwe toonspraak bent gaan hanteren. Kan u even schetsen hoe dat in zijn werk is gegaan en welke daarvan de eerste vruchten waren?

In 1963 trok ik voor het eerst naar Darmstadt waar de Internationale Ferienkurse heel de vooruitstrevende muziekwereld bijeenbrachten rond de toenmalige vaandel dragers van de nieuwe muziek: Boulez, Stockhausen, Berio, Ligeti, Kagel, Pousseur, en nog vele anderen. Ik heb daar enkele jaren na elkaar de voordrachten, lessen en concerten meegemaakt en kennis gemaakt met verschillende componisten uit verschillende Europese en niet-Europese landen o.a. Luis de Pablo, Helmut Lachenmann en Giuseppe Sinopoli. Van verschillenden onder hen heb ik in daaropvolgende jaren werk laten creëren door de BRT-ensembles. Na de Darmstadtjaren volgde ik ook nog tussen 1964 en '66 de cursussen van de Rheinische Musikschule in Keulen: compositie bij Stockhausen en orkestdirectie bij Michael Gielen.

Vanaf die jaren ben ik dan zelf beginnen componeren volgens de seriële en toen al vlug vigerende aleatorische technieken. Aanvankelijk probeerde ik de nieuwe atonale schrijfwijze uit op een aantal virtuoze solostukken voor klarinet, hobo en fluit om geleidelijk over te gaan naar werk voor kamerensemble en orkest. Daarna ging ik ook grotere vormen als oratorium en opera omhelzen. Ik moet daarbij wel opmerken dat mijn muziek nooit uitsluitend atonaal of serieel is geweest, en dat in verschillende werken tonale resten aanwezig bleven. Tijdens de laatste tien jaren is deze tonale tendens zelfs manifester geworden. Volg ik daarin het voorbeeld van Schönberg die in zijn latere jaren ook terug tonaal is gaan componeren? Wie weet? Van de oudere generatie is vooral de muziek van Alban Berg, van de jongere die van Luciano Berio voor mij richtinggevend geweest.

Naast uw werk als componist was u ook jarenlang actief in het muziekonderwijs.

Inderdaad, reeds vanaf 1953 was ik tot 1963 leraar 'aesthetische initiatie en muzikale opvoeding' aan de middelbare normaalschool van het Sint-Thomasinstituut te Brussel. In mijn lessen liet ik vrij veel moderne muziek horen, die ikzelf in die jaren langs buitenlandse tijdschriften, waaronder vooral het Duitse *Melos*, radioconcerten en grammofoonplaten had leren kennen. Ik herinner me dat ik werken liet horen zoals *Ionisation* van Varèse en *Gesang der Jünglinge* van Stockhausen. In 1974 kon ik aan het Brussels conservatorium beginnen als lesgever van het vrije vak 'nieuwe technieken', daarna als docent theoretische vakken, muziekanalyse en ten slotte ook, tot aan mijn pensioen in 1996, compositie.

Hebt u daar aan uw leerlingen dezelfde grote voorbeelden als Alban Berg en Berio voorgehouden?

Ja en neen. Het vak 'nieuwe technieken' werd een soort inleiding tot de seriële compositietechniek en dus kwamen de grootmeesters aan bod. Tot de eerste deelnemers aan dit vrije vak behoorden onder meer Freddy Sunder, Raphael D'Haene en Eugeen Lievens. In 1988 volgde ik dan Peter Cabus op als docent compositie. Hij had me al eerder enkele van zijn studenten overgemaakt die zich voor nieuwe muziek interesseerden en van wie hij vond dat ze daartoe beter bij mij hun licht konden opsteken. Geleidelijk kreeg mijn onderricht een zekere weerklank en kreeg ik een aantal begaafde studenten onder mijn hoede. Ik citeer graag Luc Brewaëys, Peter Swinnen, die ik later in de Muziekkapel Koningin Elisabeth nog verder zou opleiden, Jan Van Landeghem, Daniël Capelletti, Bart Vanhecke, Marc De Hertogh, Jean-Paul Byloo, Georges De Decker, Dirk De Nef, Anna-Maria Debusscher, Fanny Tran, Hao-Fu Zhang.

Ontluikende talenten hebben altijd iets persoonlijks en dat probeerde ik aanvankelijk te ontdekken en te begrijpen, teneinde het later te eerbiedigen en te stimuleren. Daarbij was het belangrijk dat die talenten zichzelf in de hand kregen en over hun eigen werk voldoende controle konden uitoefenen om niet in tegenspraak met de door henzelf bepaalde doelstellingen te belanden. Ik verwees hen naar partituren van gevestigde componisten waarvan ik dacht dat ze voor hun persoonlijke ontwikkeling nuttig konden zijn. Ik sprak hen zelden of nooit over mijn eigen compositorisch werk, maar gebruikte mijn tijd om hun eigen werken grondig te lezen en er de

nodige kanttekeningen bij te maken. Dat ze mijn doenwijze wisten te appreciëren kan ik heden nog dankbaar vaststellen, nu de meesten onder hen mij, na zovele jaren, nog regelmatig komen opzoeken om hun recente partituren voor te leggen en mijn mening erover te vernemen.

U zei dat het tonale in uw werken van het laatste decennium zeer manifest aanwezig is. Is dat een tendens die buiten uw wil is gegroeid? Zou ze misschien schatplichtig zijn aan een soort postmodernisme zoals bij Gorecki, Penderecki, Ligeti, Schnittke en Pärt, een soort 'retour aux sources'? Hebt u het serialisme niet ervaren als een soort dominant keurslijf, een nasleep van het fascisme? De componisten van die strekking, geboren in de jaren '20, waren er in opgegroeid!

Ik zei al eerder dat het tonale element eigenlijk van bij het begin in mijn werk aanwezig was, ook in mijn zogenaamde seriële periode. Al was het maar door het betrekken van een overwegend atonale opbouw op een centrale grondtoon zoals in mijn *Jubilus* uit 1966. Ook in mijn overwegend atonaal orkestwerk *Nachtmusik* is het tonale element aanwezig onder de vorm van de citaten uit Mozarts *Eine kleine Nachtmusik*. In feite heb ik tonaliteit en atonaliteit altijd beschouwd als te onderscheiden maar niet gescheiden basisreservoirs. Waarschijnlijk heb ik hierbij de invloed ondergaan van een tendens die ook al bij Alban Berg aanwezig was, denk maar aan zijn *Vioolconcerto* en de opera *Lulu*. De tendens naar méér tonaliteit is bij tal van generatiegenoten al vanaf de jaren '60-'70 aanwezig, o.a. in Berio's *Sinfonia*, Stockhausens *Hymnen*, Kagels *Ludwig Van*. Het ontstaan van het strikte serialisme was naar mijn aanvoelen een reactie van de naoorlogse generatie op de geestelijke wanorde die door het uit-de-hand-lopen van romantische overgevoeligheid en subjectiviteit tot een wereldramp had geleid. Het strikte systeem dat alle elementen van de klank op rationele basis wilde vastleggen was de extreme reactie op een algemener totalitair systeem dat tot de 'ondergang van het Avondland' had geleid.

Wat ik altijd al voorzien had, is werkelijkheid geworden. De strenge seriële componeerperiode die zowel de klankmaterie als de ritmiek aan een uiterst strenge controle onderwierp, bleek voor veel luisteraars moeilijk vatbaar of verteerbaar. Een jongere generatie en de componisten die u vernoemde, maar ook de Amerikanen zoals Adams en Reich, gingen zich toeleggen op het reïntegreren van tonale of modale elementen en het hanteren van een regelmatige periodieke

ritmiek. Zulke situatie heeft zich in de geschiedenis nog voorgedaan. Het doet me altijd denken aan de processie van Echternach: twee schreden voorwaarts, één terug. Anders gezegd: van avant-garde naar postmodernisme.

Hoe schat u de huidige generatie en de verdere evolutie van de kunstmuziek in?

Over de huidige evolutie van de kunstmuziek is het moeilijk een definitief oordeel te vellen omdat alles nog in beweging en niet afgerond is. Ik zie vooral twee tendensen bij jongere componisten aanwezig. Aan de ene kant een generatie die het werk van haar voorgangers verderzet en zich toespitst op de uitbreiding en de ontwikkeling van het klankspectrum, de zogenaamde spectraalcompositie, zoals Brewaeys, Vanhecke en Van Parys doen. Een andere tendens wil het klankspectrum onderwerpen aan de nieuwste technologische middelen van de elektronica, zoals Verstockt, Prins e.a.. Naast die twee verwante tendensen is er de grote meerderheid van componisten die aansluiten bij de verdedigers van de vernieuwde tonaliteit. Ik zie veel talent en parate technische kennis bij de jonge componistengeneratie, maar ik heb meer moeite om daarbij echte persoonlijkheden te ontdekken. Die maken nochtans het mooie weer uit.

Hoe de toekomst van de nieuwe kunstmuziek er zal uitzien blijft een gissen. Hopelijk zal ze zich in stand kunnen houden naast de commercieel breed om zich heen grijpende vedettencultus van rock, pop en andere veelvuldige muzikale consumptievervalten.

Mijnheer Laporte, ik weet dat uw carrière nog veel meer gesprekstof bevat, maar we moeten het hier bij laten. Alvorens te besluiten wil ik onze lezers nog speciaal vermelden dat u in de loop van de laatste jaren enkele prestigieuze onderscheidingen in ontvangst mocht nemen: in 2003, in Den Haag, de Visser-Neerlandia Muziekprijs voor uw volledig werk en in 2008 de René Snepvangersprijs van de Belgische Muziekers voor de vierdelige cd-box met een groot deel van uw symfonisch werk. Sta me toe u nog hartelijk te danken voor uw bereidwillige medewerking en u nog vele inspiratierijke jaren toe te wensen.