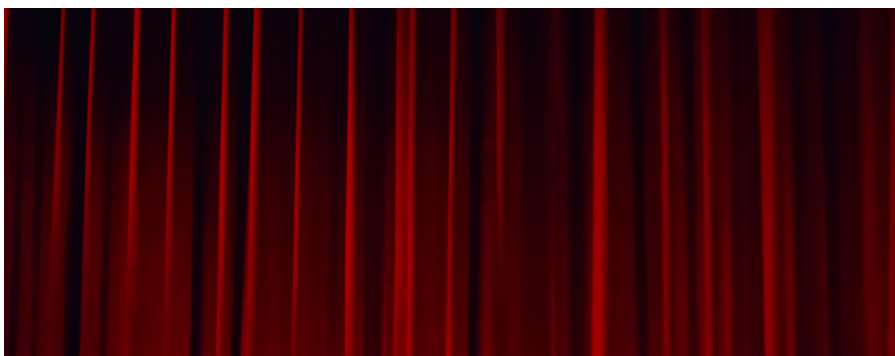




NIEUWE MUZIEK & THEATER

MATRIX [Centrum voor Nieuwe Muziek]

Nieuwe muziek & theater



MATRIX [Centrum voor Nieuwe Muziek]

Tekst: Michael Rebhahn

Vertaling: Jenske Vanhaelemeersch

met steun van Cera

MATRIX
CENTRUM VOOR NIEUWE MUZIEK



Nieuwe muziek en theater

We bijten de spits af met een vooroordeel: nergens lijkt nieuwe muziek zo oud als in het muziektheater. Eeuwenoude conventies van de opera lijken zonder meer geaccepteerd te worden: het affect van het gezongen drama, het mysterie van het narratief, het mystieke van de mise-en-scène. Het “profane” of “populaire” heeft op de operabühne niets verloren, tenzij misschien als verheven ensceneringsidee. De grandeur staat fundamenteel voorop, en wordt in de eerste plaats verzekerd door een literair hoogstaand libretto: antieke tragedies staan daarmee onveranderlijk op de eerste plaats, en verder zijn er de evergreens van onder andere Hölderlin, Kafka en Joyce. Hoe onbegrijpelijker, hoe beter. Tot zover het cliché.

Dat er ook andere concepten en uitwerkingen van het hedendaagse muziektheater bestaan, spreekt – gelukkig – voor zich. Aan de hand van enkele selectieve voorbeelden wordt hieronder geïllustreerd op welke manier muziektheater in de 21ste eeuw kan functioneren: losgekoppeld van pretentie en pathos, conceptueel sterk en zonder de noodzaak om de grote vragen te behandelen. Dit artikel bespreekt werken van Hannes Seidl en Daniel Kötter, Johannes Kreidler, Simon Steen-Andersen, Brigitta Muntendorf, Annelies Van Parys en Jennifer Walshe.

Muziektheater als sociaal gegeven

Hannes Seidl en Daniel Kötter

Ingolf is aan het solderen. Terwijl hij dat doet, spreekt hij over opera. Meer bepaald over zijn persoonlijk, subjectief ideaalbeeld en over de artistieke en institutionele kwaliteiten van een volgens hem succesvol muziektheater. Ingolf – 72 jaar, voormalig hoofd van de Fonotheek bij de afdeling musicologie van de Berlijnse universiteit Humboldt en een gepassioneerde elektronica-hobbyist – bedenkt scènes, situaties en een dramaturgie. Componist **Hannes Seidl** (*1977) en filmmaker **Daniel Kötter** (*1975) volgden hem met microfoon en camera en documenteerden twintig uur van Ingolfs leven. Dat materiaal diende als vertrekpunt voor de zesdelige muziektheatercyclus **Ingolf** (2016-2017), een Gesamtkunstwerk in verschillende verschijningsvormen: een live concert met film, een installatie, een workshop, interventies in de stad en een concert met orkest.

Het resultaat is allesbehalve een letterlijke realisatie van Ingolfs ideeën over muziektheater. Daarvoor waren de esthetische ideeën al vanaf het begin te verschillend. Het resultaat is eerder een artistieke benadering van de sociale context. “Mijn interesse voor muziek staat gelijk aan mijn interesse

voor sociale thema's.", zegt Hannes Seidl: "Sociale situaties brengen klank voort; in artistieke zin of als neveneffect. Uit sociale situaties ontstaan structuren, verbanden tussen onvoorziene omstandigheden en verwachtingspatronen. Die structuren kunnen omgezet worden in een muzikale beleving." Voor dit soort muzikale bewerkingen heb je een esthetisch kader nodig dat weinig te maken heeft met wat meestal begrepen wordt onder de kunst van het componeren. Voor Seidl is het echter logisch om het "ingewortelde" in vraag te stellen en is het zelfs absoluut noodzakelijk om de muzikale bouwstenen systematisch in twijfel te trekken: de instrumenten en hun opstelling, de conventies met betrekking tot muzieknotatie en media, uitvoerings- en presentatiepraktijken, locaties, ruimtes en kostuums, strategische beweegredenen. Wat niet op de proef gesteld kan worden, geldt voor Seidl niet.

Met de muziektheatertrilogie **Ökonomien des Handelns** willen Hannes Seidl en Daniel Kötter de fundamenteën van het socio-economisch handelen onderzoeken. De trilogie ontstond tussen 2013 en 2016 en bestaat uit drie avondvullende delen met de toepasselijke titels **KREDIT**, **RECHT** en **LIEBE**. Ze behandelen de globale dominantie van het economische systeem en de utopische gedachte over normatieve structuren, zoals de maatschappelijk nauwe relatie tussen handel en wetgeving. De trilogie heeft niet echt een narratief maar toont verschillende situaties waarin mensen aan het 'handelen' zijn. Je ziet (en hoort) bijvoorbeeld een bankier aan het werk, het koor van de Duitse Bundesbank, iemand die geluid maakt tijdens een filmvertoning, juristen die discussiëren over globale vernieuwingen, een BBQ, nummers van Johnny Cash, of een man die stoïcijns door een sneeuwlandschap wandelt richting de Noordkaap terwijl het druppen van smeltende ijsblokken nagebootst wordt door instrumenten.

KREDIT

RECHT

LIEBE

De grenzen tussen film en theater, opname en live uitvoering, en muziek en geluid vervagen in *Ökonomien des Handelns* en worden als het ware samengesmolten. Die dubbelzinnigheid zit ook verweven in het productieproces. De acteur is niet louter een vertolker en de muzikant verzorgt niet enkel de muzikale begeleiding van de scène, net zoals de componist zich niet beperkt tot zijn partituur. Integendeel, de componist wordt deel van een scheppingsproces, waarin de conventies en codes die traditioneel verbonden zijn met "het componeren" omvallen.

“Muziek”, zegt Hannes Seidl, “geeft antwoorden over mensen. Mijn interesse voor muziek is gegrond in het analyseren van mensen: zij, mijzelf en wij, en de resultaten daarvan tot klinken brengen, met als doel om mensen en mijzelf beter te begrijpen, waar en wie wij zijn.”

Muziektheater als concept

Johannes Kreidler

Tegen het einde van de jaren '60, wanneer de minimal music, pop art en conceptuele kunst in de galerijen en musea opdoken, werd het meer en meer duidelijk dat begrippen als individualiteit, betekenis, ambacht, complexiteit, verhevenheid en originaliteit hun tijd als toonaangevende concepten van de beeldende kunst gehad hadden. In plaats van de nadruk te leggen op de autonomie van de kunstenaar, presenteert de kunstenaar zich niet langer enkel en alleen als een “producent van objecten”. De kunstenaar spitst zich erop toe zijn activiteiten te kaderen binnen de culturele, institutionele en discursieve context.

In 2013 schreef de componist en mediakunstenaar **Johannes Kreidler** (*1980) **Sätze über musikalische Konzeptkunst**. Naar analogie met de kunstenaar Sol LeWitt, die een halve eeuw eerder met zijn *Paragraphs on Conceptual Art* het keerpunt naar het conceptuele in de beeldende kunst initieerde, bekritiseert Kreidler met dit werk eenzelfde ontwikkeling in de (nieuwe) muziek. Kreidler verlegt de artistieke intentie van het *hoe* van het kunstwerk naar het *waarom* van de esthetische inhoud – en gaat op zoek naar de betekenis van het muzikale kunstwerk, los van een esoterisch of ontoegankelijk referentiekader.

Het muzikaal esthetisch apparaat omhelst vandaag ontelbare internetarchieven, waarop uiteenlopende uitingen van muziekcultuur massaal gedeeld worden. Kreidler is er dan ook zeker van dat “het instrumentarium van de 21ste eeuw zich minder laat kenmerken door een hobo of altviool, maar door het klankenarchief van het wereldwijde web”. Met dit idee in het achterhoofd stelt hij de aard van het muzikale kunstwerk in vraag: “wat is eigen aan het kunstwerk en wat niet, wat is empirisch waarneembaar, en wat behoort tot de negatie? Wat is semantisch, wat is een fenomeen? Het kunstwerk is een netwerk. En wat betekent *identiteit* de dag van vandaag?”.

We vinden deze thematiek ook terug in zijn werk **Fremdarbeit** (2009). Hier stelt hij de vraag naar identiteit en collectiviteit, originaliteit en kopie in de context van economische wanverhoudingen in het verkeer van kapitaal en goederen op globaal niveau. Volgens de werktoelichting heeft Kreidler onderzoek gedaan in lagelonenlanden en heeft hij een Chinese componist en een Indische programmeur de opdracht gegeven zijn muziek te plagiëren, waarbij de productiekosten veel lager zijn dan de vergoeding die hij zelf kreeg voor de compositie-opdracht. De auteursrechten van het product worden Kreidler zelf toegeschreven: op die manier blijft **Fremdarbeit** zonder twijfel zijn eigen werk. De effectieve klankinhoud van het werk – de door Kreidler rechtmatig verworven muziek – is daarentegen onbepaald en blijft dus zonder aanvullende informatie ondoorgroendelijk.

Er wordt een semantisch niveau toegevoegd aan de uitvoering van *Fremdarbeit* door een moderator bij aanvang van het werk een uiteenzetting te laten geven, waarin hij de inhoud en de betekenis van het stuk verklaart. Door zo een toespraak te implementeren, zet Kreidler zich af tegen het in stand gehouden ideaal dat muziek en klank als een zuiver en abstract gegeven benadert, en waarvan het "aura" met elke buitenmuzikale referentie een deukje krijgt. In het geval van *Fremdarbeit* geldt het tegendeel: zonder de toelichting van de moderator zou het werk onherkenbaar zijn. Alleen al dit feit bevestigt dat het eigenlijk om muziektheater gaat.

Muziektheater als fysieke actie

Simon Steen-Andersen

Muziek componeren die niets meer dan muziek wil zijn. Daarmee wordt geenszins muziek bedoeld, die vlucht in een volledig in zichzelf gekeerde realiteit, maar muziek die rechtuit is en een haast tastbare aanwezigheid heeft. Dat is de esthetische idee die de Deense componist **Simon Steen-Andersen** sinds de jaren '90 volgt. Midden jaren 2000 drukte hij zich opnieuw uit over zijn idee van muziek en lichamelijke: "Klank kan onmogelijk bestaan zonder de uitvoering ervan, en zonder de beslissingen die een componist maakt tijdens het compositieproces. Het zijn die beslissingen die 'klank' in de eerste plaats doen bestaan."

Met de cyclus **Next to Beside Besides** componeert Steen-Andersen muziek waarbij hij uitgaat van beweging. De partituur is een soort choreografie, met klank als gevolg. Op die manier keert hij het concept 'actie-reactie' om: de beweging is niet meer in de eerste plaats een manier om een klank voort te brengen, de klank is eerder het product van een beweging. Dit concept is hyperkarakteristiek voor Steen-Andersens compositiestijl. Wanneer een werk wordt getranscribeerd, gebeurt dat normaal gezien via de transcriptiepraktijk die al sinds de barok gebruikelijk is. Daarbij wordt de identiteit en klank van een werk bewaard, en wordt de notatie aangepast aan het instrument. Bijgevolg veranderen de bewegingen bij de uitvoering van het werk. Steen-Andersen slaat een andere weg in: omdat klank voor hem een resultaat is van een choreografie, is die klank al een beweging en is het die beweging die bewaard moet blijven om de identiteit van het werk bewaren.

Dit soort transcriptie voert Steen-Andersen door in *Next to Beside Besides*. De titel van de cyclus verwijst naar het moment waarop het werk ontstond: eerst ontstond het sextet *Besides* in 2003. De laatste beweging van dat werk transcribeerde hij voor cello solo, genaamd *Beside Besides*. Vervolgens ontstond een nieuwe reeks werken waarbij de bewegingen van de cellist getranscribeerd werden voor andere instrumenten.

Ook zijn drie **Studies for String Instrument** (2007-2011) vertrekken van dezelfde vraag: v"de beweging van de klank – of de klank van een beweging?". In de partituur is op geen enkele plaats een toonhoogte vastgelegd. Enkel de bewegingen die de muzikanten moeten uitvoeren zijn weergegeven. "Op die manier", zegt Steen-Andersen "is de verhouding tussen de choreografie en de muzikant, gelijkaardig aan de verhouding tussen de klank van het stuk en het instrument: het is een choreografie of een soort dans die zichzelf begeleidt."

Concreet gebeurt dat zo: in *Study #1* ontstaat er geleidelijk aan een tweestemmige constructie waarbij boogstreken en handgrepen zijn aangeduid. Beide handen voeren standvastig hetzelfde bewegingspatroon uit maar steeds met een andere vingerzetting, wat dan ook verschillende klankresultaten voortbrengt. In *Study #2* worden met de zogenaamde Whammy-effectpedaal de toonhoogten, gespeeld door de akoestische instrumenten, gemanipuleerd. Het bereik van de violen en cello dat normaal gezien beperkt is tot twee octaven, wordt op die manier met nog eens twee octaven naar boven uitgebreid. In het duo *Study #3* wordt de muzikant geconfronteerd met een virtuele afbeelding van zichzelf. Concreet gebeurt dat door het projecteren van de virtuele kopie op de muzikant zelf tijdens de uitvoering. In de loop van het stuk ontplooit zich dan een wisselwerking tussen synchroniciteit en afwijking. Zo lijkt het virtuele duo soms de reële muzikant amateuristisch na te apen, en op sommige momenten lijken ze volwaardige uitvoerders te zijn.

Muziektheater als sociale interactie

Brigitta Muntendorf

Brigitta Muntendorf (*1982) benadert haar muziek kritisch en dynamisch: met elk werk stelt ze opnieuw de vraag hoe een muzikaal kunstwerk esthetisch onderbouwd kan zijn en wat het zich kan veroorloven. Het muzikale materiaal kan bij Muntendorf veel omvatten: van taal en emoties, tot beelden en gestiek. Haar stukken spelen met de idee van identiteit, zoeken ambigue dimensies op en stellen vermeende vanzelfsprekendheden in vraag. In haar eerste werken reflecteert ze over de plaats en het potentieel van het kunstmedium 'muziek' in context van de huidige technologische wereld.

In 2013 begon ze aan de reeks **Public Privacy**. Hierin gaat ze expliciet aan de slag met de voorwaarden en gedaantes die muziek aanneemt in het kader van het internet. Live uitvoerders en "virtuele" instrumentalisten treden met elkaar in dialoog en het traditionele podium, zoals we dat kennen in de concertzaal, wordt geconfronteerd met een additioneel speelveld, namelijk met het sociaal mediaplatform YouTube (één van de grootste en meest invloedrijke videoportalen). De combinatie van deze tegenpolen realiseert een constante tegenstrijdigheid: aan- en afwezigheid, realiteit en virtualiteit, "high" en "low", authentiek en fake.

Zo lijkt *Public Privacy* te reflecteren over het vrijwillig vrijgeven van het private en persoonlijke. De protagonisten in de YouTube-video's geven inzicht in hun (re)presentatietechnieken en documenteren zodoende de verschillende mogelijkheden van het online alterego, gaande van een schuchtere tot een haast narcistisch geënceneerde vertoning. Evenwel wordt de voyeuristische aard van de toeschouwer voor een onoplosbaar dilemma gesteld: is wat we zien authentiek - reëel - echt? Brigitta Muntendorf laat de vermeende scheiding tussen het "reële" en het "virtuele" podium dan ook open: wellicht is niets wat het lijkt.

In haar opera **iScreen, YouScream** (2017) over sociale media, diept Muntendorf nogmaals de wisselwerking tussen aan- en afwezigheid uit, en tussen isolatie en interactie. Op het podium staan 10 muzikanten in 10 zwarte kubussen. Verder is er een actrice, en ook zij bevindt zich in een zwarte doos. Aangezien de acteurs afgedekt zijn, interageren ze met elkaar in een schijnbaar private ruimte. Zij worden wel gefilmd met als gevolg dat de toeschouwer indirect kan volgen wat er gebeurt op het podium. De acteurs communiceren met elkaar via monitors en clicktrack. "Ze spelen samen", zegt Muntendorf, "maar dan wel geïsoleerd. Als ze met elkaar willen communiceren, zullen ze met elkaar móeten communiceren, en ze zullen ook met elkaar communiceren. Hoe? Indirect. Zoals altijd. Via beeldschermen." In **iScreen, YouScream** interageren de protagonisten op geësceneerde wijze. De representatie van het ego wordt vertegenwoordigd door middel van zicht- en hoorbaarheid; je hoort bijvoorbeeld statusmeldingen, een tutorial en een fashion haul video. Muntendorf laat het publiek kennismaken met het sociale mediagedrag, dat geëvoceerd wordt met geluiden afkomstig van online communicatievormen. "De toeschouwer leert bij over hoe van elkaar geïsoleerde individuen een gemeenschap opbouwen met digitale afbeeldingen, waarin ze zichzelf online vertegenwoordigen".

Muziektheater als bevraging van het geweten

Annelies Van Parys

Gelijkaardig aan het werk van Brigitta Muntendorf, stelt ook **Annelies Van Parys** de wisselwerking tussen sociale isolatie, de representatie van het ego en voyeurisme centraal in haar kameropera **Private View** (2015). Vertrekkende vanuit Alfred Hitchcocks thriller *Rear Window* (1954) speelt het narratief zich af in een afgesloten wereld, in dit geval in een meergezinswoning. De bewoners zijn volledig in zichzelf gekeerd en hebben zelfs geen contact met hun eigen burens. Op een bepaald moment wordt er een moord gepleegd waardoor er een algemeen gevoel van angst woedt. Deze angst is het verbindend moment tussen de bewoners en vormt het vertrekpunt waarmee Van Parys aan de slag gaat. Ze experimenteert met de manier waarop angst zich manifesteert: wat is echt en wat is illusie? Wie zijn de mensen die hier geobserveerd worden? En wat is het waarheidsgehalte van die bevindingen?

De rollen van de vier zangeressen en zangers in *Private View* zijn beperkt tot archetypen; ze interageren in de vorm van een metafoor voor menselijke relaties. Daaraan wordt nog filmmateriaal uit Hitchcocks thriller als virtueel element toegevoegd. Zo krijgt het geheel een extra dimensie die verwarring uitlokt. De betekenis wordt veelzijdiger: niets is eenduidig waar of niet waar, alles blijft open voor interpretatie. Naast de figuren op het podium en op de projectie wijst Annelies Van Parys nog een ander personage aan: het publiek. De toeschouwers worden voyeurs en worden door die rol ook medeplichtig. *Private View* zet zo aan tot nadenken over de ethische verantwoordelijkheid van het toekijken.



Private view (2015) door Muziektheater Transparant (c) Koen Broos

Muziektheater als wereldlijke ervaring

Jennifer Walshe

De Ierse componist en uitvoerder **Jennifer Walshe** (*1974) gebruikt het internet als materiaal om mee te werken. Tekst, beeld en mythen van sociale media – zijnde selfies, memes en samenzweringstheorieën – komen aan bod in haar stukken. De kritische blik die zij op de schijnbare autonomie van de digitale realiteit werpt, resulteert in kunstwerken die expliciet verwijzen naar het hier en nu. In die zin is Jennifer Walshe een empirist: het observeren, verzamelen en analyseren – kortom: het creëren – ligt haar beter dan het toepassen van aangeleerde technieken volgens de gebruikelijke normen.

Analoog aan een concept uit de filmwereld, kan het werk van Jennifer Walshe verstaan worden als “auteursmuziek”. Daarmee kan ook een meer uitgebreide betekenis gegeven worden aan het fenomeen componist-uitvoerder: in Walshes werk heeft deze “personele unie” meer betekenis dan wanneer een componist louter zijn eigen stuk uitvoert. “Mijn rol”, zegt Walshe “onderscheidt zich van wat meestal als componist-uitvoerder verstaan wordt, zoals bijvoorbeeld Mozart of Liszt die rondreisden om met hun bovenmenselijk talent moeilijke stukken te spelen die ze voor zichzelf componeerden. Wat mij interesseert, is dat een persoon op een podium over bepaalde uitvoeringsmogelijkheden beschikt die componisten eerder zelden benutten. Zowel in theater als dans bestaat er een lange traditie van experimenteren: verschillende mogelijke situaties worden op scène uitgetoetst, gefilmd, er wordt over nagedacht en vervolgens wordt het geleidelijk aan ontwikkeld. Mij interesseert vooral wat zulke werkwijzen voor het muzikale ontwikkelingsproces kunnen betekenen.”

Walshes performance ***The Total Mountain***, gecreëerd in 2014, is een goed voorbeeld van hedendaagse auteursmuziek: “Ik wil een stuk schrijven”, zegt Walshe, “met een textuur die ons huidig leven weerspiegelt. Het was zeer belangrijk voor mij om te reflecteren over mezelf, en dusdanig het schrijfproces van dit stuk als oefening te aanzien. Dit reflecteren, het denken over de huidige situatie, maakt dat ik 100% aanwezig ben in het heden. Ik heb onder meer nagedacht over wat het juist betekent wanneer ik een laptop voor mij heb staan. Wat moet ik met deze woorden en zinnen die mijn laptop weergeeft? Hoe functioneren die? Op welke manier is mijn bestaan en mijn zijn ervan afhankelijk?”

Deze expliciete referentie aan het heden benadrukt Jennifer Walshe in *The Total Mountain* door de realiteit van sociale media als bijkomend “podium” te installeren. Sociale media hebben virtuele ruimtes waarin identiteiten en/of persoonlijkheden ontstaan – deze worden ontworpen, aangepast, en worden populair of doven juist weer uit. Ofwel hebben ze succes, ofwel mislukken ze. Jennifer Walshe weerspiegelt in haar performance de manier waarop het subject zich beweegt in het virtuele sociale netwerk: “Wat ik realiseer op het podium”, zegt Walshe “is niet anders dan datgene wat mensen dagelijks ervaren op het internet. Wij worden continu geconfronteerd met een enorme golf aan informatie. Mijn doel is dan ook om niet slechts één aspect ervan te isoleren en te tonen, integendeel: ik probeer te bewegen doorheen alle indrukken die de wereld mij biedt.”

De term “syncretisme” zou een mogelijke omschrijving kunnen zijn van Jennifer Walshes werk: verschillende dingen komen samen, raken in elkaar verweven en vormen vervolgens een nieuw systeem, nieuwe referenties, interpretaties, verklaringen en legendes. Net zoals dat te zien is bij gebruikers van het Web 2.0, in blogs en wiki, bij Twitter- en Facebookaccounts, en op online discussie- en beoordelingsfora. Het verschil ligt in de afstand, van waaruit Walshe haar esthetische invalshoek opbouwt: ondanks het wereldlijke, zijn al haar performances muziektheater en vormen ze het levendige bewijs dat deze kunstvorm allesbehalve oubollig en anachronistisch zou zijn.

Michael Rebhahn

COLOFON

De publicatie *nieuwe muziek en theater* werd ontwikkeld in het kader van het project *3 x nieuw*.

3 x nieuw staat voor nieuwe muziek uit de 21^{ste} eeuw, nieuwe media en nieuwe publieken. De kunstmuziek van de jonge 21^{ste} eeuw is vaak multidisciplinair van karakter: regie, lichtontwerp en scenografie veroveren het concertpodium en het begrip 'muziektheater' wordt veel ruimer ingevuld dan de klassieke opera. Ook technologie is overal: computerprogramma's, video en zelfs sociale media behoren tot het artistieke arsenaal van componisten.

Vanuit dit hyperdiverse veld zoekt MATRIX aanknopingspunten om een breder publiek te laten kennismaken met de muziek die vandaag geschreven wordt. We selecteerden vier thema's, waarop we ons gedurende twee jaar één voor één toeleggen: nieuwe muziek en video, nieuwe muziek en interactiviteit, nieuwe muziek en theater en de virtuele concertzaal. Met op maat gesneden gastlessen en workshops en het beschikbaar stellen van aanvullende en toegankelijke achtergrondinformatie wil MATRIX jongeren en volwassenen aanmoedigen hun koudwatervrees te overwinnen en oren en geest te openen voor de muziek van deze eeuw.

3 x nieuw geniet de steun van [Cera](#).

Met zo'n 400.000 vennoten is Cera de grootste coöperatie van België. Cera brengt mensen, middelen en organisaties samen, bundelt krachten, neemt initiatieven en realiseert waardevolle projecten met een duidelijk doel: samen investeren in welvaart en welzijn.

Tekst

Michael Rebhahn, in opdracht van MATRIX [Centrum voor Nieuwe Muziek].

Vertaling Jenske Vanhaelemeersch

© 2019 MATRIX [Centrum voor Nieuwe Muziek]

Minderbroedersstraat 48

B-3000 Leuven

+32 (0) 16 37 41 62

info@matrix-new-music.be

www.matrix-new-music.be

MATRIX [Centrum voor Nieuwe Muziek] specialiseert zich in kunstmuziek van na 1950. Als passionele verzamelaars en wetenschappers brengen we in kaart wat er bestaat en reflecteren we over muziek als hedendaagse kunstvorm. Onze bibliotheek en documentatiecentrum beheert een ruime collectie aan partituren, opnames en literatuur van en over nieuwe muziek. Daarnaast exploreren we als ontdekkingsreizigers en uitvinders het fantastisch potentieel van hedendaagse muziek binnen een muzikeducatieve context. We ontwikkelen projecten op maat van het concertleven, het DKO en het dagonderwijs en organiseren stages voor kinderen, jongeren en volwassenen.

MATRIX geniet de steun van de Vlaamse Gemeenschap, Stad Leuven, de KU Leuven en Cera.

