

Frits Celis (1929)



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 omspant 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. Gebundeld zijn ze terug te vinden via deze link. Musicoloog Yves Knockaert schreef er een inleidend artikel bij.

Onderstaand interview verscheen oorspronkelijk in
Artistiek Tijdschrift Ambrozijn, jg. 23, nr. 3, oktober 2005, p. 16-29

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

Frits Celis

Interview per e-mail

Mijnheer Celis, u werd in 1929 in Antwerpen geboren. Hoe zagen uw kinderjaren eruit in die tijd? Wie waren uw ouders? Werd er in het gezin gemusiceerd?

Mijn ouderlijk huis stond aan de Albertstraat. Mijn vader Jan (1891-1981) was beroepsmusicus. Juist voor WO I was hij aan het Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium afgestudeerd voor piano en fluit. Op zijn 21ste werd hij in 1912 als pianobegeleider aangesteld bij het koor Arti Vocali, o.l.v. Edward Keurvels. In dat koor maakte hij kennis met een charmante altzangeres, Joske Eulaers, met wie hij in 1917 in Wales zou trouwen.

In Wales?

Mijn moeder was daar met haar familie naartoe gevlucht voor de oprukkende Duitse legers en mijn vader was, na aan het front een longontsteking te hebben opgelopen, uit het leger ontslagen en hen vanuit Frankrijk achternageisd. Na de oorlog, terug in Antwerpen, konden zij hun muzikale activiteiten hervatten. Het spreekt dus vanzelf dat er in het gezin werd gemusiceerd. Maar als lagereschoolkind speelde ik toch liever samen met mijn broer Frank en probeerde ik met allerlei smoesjes het verplichte halfuur piano te omzeilen. Vooral tijdens de schoolvakanties, die wij doorbrachten op het buitenverblijf van mijn ouders in 's-Gravenwezel, werden wij echte straatridders. Het was de

glorietijd van de Flandriens die keer op keer de Ronde van Frankrijk wonnen. Samen met de plaatselijke dorpsjeugd organiseerden ook wij heuse wielervedstrijden met legio valpartijen – mijn fiets had namelijk geen remmen.

Waar hebt u school gelopen?

Tot 1939 in een stadsschool even om de hoek. Maar toen mijn vader als gevolg van de algemene mobilisatie werkloos werd, verhuisden wij naar 's-Gravenwezel. Daar hebben mijn ouders, om aan de kost te komen, een heuse frituur uitgebaat. In de buurt werd toen een antitankkanaal gegraven door het leger en de soldaten lustten wel een 'frietje'. Wij gingen tijdens die strenge winter naar de openluchtschool Sint-Lutgardis in het nabije Koningshof. Het was er soms zo koud dat de inkt aan onze pennen bevroor. Mijn broer en ik hebben daar toen ook onze reputatie van vechtersbazen eer aangedaan. Maar toen de oorlog uitbrak, was de pret voorbij. Er werd ons door de legeroversten aangeraden te vluchten en na lange omzwervingen kwamen we met andere Belgische vluchtelingen in een dorpje terecht halverwege tussen Toulouse en Carcassonne. Ik heb daar nog de mis gediend bij een oude pastoor in een middeleeuws kerkje. Vijf maanden later kon ons gezin eindelijk naar Antwerpen terugkeren. In de volgende jaren was het gedaan met onze initiatieven in 's-Gravenwezel. Het verblijf in Kalmthout, waar ik de zomervakantie van 1941 in een schoolkolonie doorbracht, betekende een afschuwelijke ervaring: beperkte bewegingsvrijheid binnen een omheind grasveld, stel je voor! Och, dat lijkt me nu zo veraf! Als 't ware flarden uit een vorig leven.

Tot nu toe heb ik nog niet veel belangstelling voor muziek kunnen vaststellen. Herinnert u zich nog wanneer de eerste vonk oversloeg?

Dat had te maken met twee films en een namiddagvoorstelling van *Lohengrin*. In de cinema speelde men toen *Het kind der Goden*, een pseudobiografie van Mozart en Wilhelm Friedemann Bach, twee films die me sterk hadden aangegrepen. De belangstelling voor de muziek was ontvlamd. Sterker: ik zou in plaats van coureur, componist worden. Na enkele maanden privéles bij mevrouw Gabriela Vinck-De Leeuw, adjunct-lerares notenleer aan het Conservatorium, werd ik voor het schooljaar 1941-42 als leerling van het derde jaar solfège en lagere graad piano aan het Conservatorium ingeschreven.

U was later vele jaren als dirigent verbonden aan de Opera. Had *Lohengrin* daar misschien iets mee te maken?

Ongetwijfeld. Die voorstelling had stilaan de vorm aangenomen van een soort obsessie: tijdens de harde winter van 1941 heb ik, boven op de hoogste rij van de 'uil', voor vijf Belgische frankskes, nagenoeg alle voorstellingen bijgewoond. Gaandeweg raakte ik dermate bezeten dat ik op een avond het huis uit ben geslopen om een grote reclameaffiche van *Lohengrin* te gaan aftrekken en in mijn kamertje aan de muur op te hangen. Er was trouwens nog een andere zijdelingse aanleiding tot die belangstelling voor opera. Er bestond sinds mijn vaders jeugd in onze familie een traditie van poppenspel, waarbij mijn grootmoeder de teksten schreef en de andere familieleden voor de decors, de kostuums en de belichting zorgden. De poppen van karton waren van minder belang. Ik heb toen zelfs een heuse theatervereniging gesticht waarvan ik directeur, regisseur en decorontwerper was! Enkele jaren later heb ik er ook begeleidende pianostukjes voor geschreven met titels als *Kerstnacht*, *Smidje Verholen* en zelfs een ouverture voor een door mezelf te schrijven toneelstuk: *Tijl Uilenspiegel*. Ik herinner me ook nog een bezoek met mijn vader achter de coulissen van de opera. Dat magische moment heeft blijkbaar een blijvende indruk nagelaten.

Ik heb jaren geleden uw naam op de lijst van de oud-studenten van het Sint-Lievenscollege zien staan. Wat hebt u daar gestudeerd?

In hetzelfde jaar dat ik werd ingeschreven aan het conservatorium werden mijn broer en ik in dat college ingeschreven. Ik koos de Grieks-Latijnse. Vanzelfsprekend maakte ik ook deel uit van het knapenkoor. Maar het gregoriaans dat daar voornamelijk werd gezongen, kon me niet boeien.

Kon u die twee opleidingen gemakkelijk combineren?

In het conservatorium werden mijn lessen over de middag gegeven. Ik holde dan van het college naar de Sint-Jacobsmarkt. Jaja, tijdens de duur van de oorlog werden alle verplaatsingen in de stad te voet afgelegd! Ik mocht het college ook vroeger verlaten om op tijd in het conservatorium te zijn. En daar kwam nog een andere activiteit bij: na onze terugkeer uit Frankrijk was mijn vader uiteraard werkloos en kreeg hij het originele idee om, privé, harp te studeren bij de zuster van de bekende Antwerpse musicus Lodewijk Ontrop. Er kwam dus

een harp in huis, geleend natuurlijk. Dat sierlijke instrument trok me zo aan dat ik op mijn beurt les ging volgen bij Thilla Ontrop. Muziek werd dus steeds belangrijker in mijn leven, zodat mijn vader probeerde me te ontmoedigen. Hij zag de toekomst van zijn zoon als musicus niet zitten en drong erop aan dat ik voor onderwijzer zou studeren. Maar toen hij zag dat die richting me helemaal niet aantrok, eiste hij dat ik ten minste de humaniora zou beëindigen. Wat ook nog een probleem zou worden.

Wie was toen conservatoriumdirecteur? Zaten er in uw klas nog studenten die later een rol hebben gespeeld in het muzikleven van Antwerpen?

Jef Van Hoof was toen directeur. Die heeft veel jongens via nepattesten gevrijwaard van verplichte zware-arbeidsdienst in Duitsland. Dat wordt vaak vergeten. Er was een wat oudere student naar wie ik bewonderend opkeek: Peter Welffens. Die kon al componeren! Toen ik, tijdens het laatste jaar van de oorlog, in het vijfde jaar solfège zat, kreeg ik les van Renaat Veremans. Ook naar hem keek ik vol bewondering en ontzag op, want hij was als dirigent verbonden aan dat magische huis, de Opera. De man woonde echter in Brugge en door het gevaar van de geallieerde bombardementen op de treinlijnen, liet hij zich maar zelden in de les zien. Wij moesten dus de moeilijkste sleutels zelf leren. Ik herinner me ook nog uit die oorlogsjaren dat de suppoost ons, hongerige leerlingen, elke les een levertraancapsule uitdeelde. Winterhulp heette dat. Soms was er tijdens de les ook luchtalarm en dan daalden we in de nauwelijks verlichte middeleeuwse kelders van het gebouw af. Geheimzinnig en angstaanjagend.

Hoe zag het muzikleven eruit tijdens WO II?

Er werden vooral concerten gegeven door het Antwerps Filharmonisch Orkest, dat voor het overgrote deel bestond uit orkestleden van de Koninklijke Vlaamse Opera. Daar was toen Hendrik Diels directeur. Wanneer hij de concerten niet leidde, was er een Duitse gastdirigent. Toen hij via mijn vader vernam dat ik me, sinds de *Lohengrin*-ervaring, zo voor opera interesseerde, kreeg ik van hem de toestemming om de generale repetities bij te wonen. Ik kreeg een zitje in de achterste rij van het parterre en werd geacht om daar te blijven! Maar de jonge muzikliefhebber die ik was, kon niet aan de verleiding weerstaan om stiekem in de orkestbak te gluren.

Hoe ging het verder met uw studies? Wanneer hebt u uw einddiploma's behaald?

In de periode van de 'vliegende bommen', tussen oktober 1944 en maart 1945, werd ik in West-Vlaanderen 'geïnterneerd'. Leraars en studenten van twee Antwerpse colleges, Sint-Lievens en Sint-Stanislas, konden terecht in een klooster in Rumebeke. De lessen grepen daar plaats en wij leidden er een leven als internen. Van muziekstudie was er natuurlijk geen sprake. Bij de terugkeer (met z'n allen in de open laadbak van een vrachtwagen!) waren wij dolblij eindelijk de Onze-Lieve-Vrouwetoren weer te zien. Ik kon mijn muziekstudies hervatten. In het nieuwe schooljaar, dat van de poësis, ging mijn belangstelling voor de 'exacte vakken' zienderogen achteruit ten voordele van de piano bij Emmanuel Durllet, het harmonievak bij Jozef Schampaert en later bij Jan Broeckx senior, en de harpstudie in Brussel.

Omstreeks Pasen 1946 gebeurde er iets dat mijn verdere loopbaan zou bepalen. De harpiste van de Koninklijke Vlaamse Opera, Bertha De Backer, die sinds de stichting in 1893 deel uitmaakte van het orkest en die tussen haakjes de schoonmoeder van Daniël Sternefeld was, had haar been gebroken en moest worden vervangen. De toenmalige directeur August Baeyens, die met mijn vader bevriend was, kwam hem vragen of ik niet mocht vervangen. Dezelfde avond nog! Voor *De Parelvisser* van Bizet. Mijn vaders antwoord was natuurlijk niet in overeenstemming met mijn voortvarendheid. Ik verleende met trots mijn medewerking.

En lukte het?

Mijn gebrek aan ervaring kwam duidelijk tot uiting in een plotse stilte in de orkestpartij toen ik mijn solo moest vertolken. Mijn vader, pianist bij de Opera, heeft mij die eerste maanden geholpen bij het maten tellen tussen twee harppassages in. Ik moest toen alles op zicht spelen. Een gloriemoment was de eerste uitvoering op het vasteland van *Peter Grimes*.

Ik ben toen verwoed harp beginnen studeren met als gevolg dat ik mijn piano- én humaniorastudies moest laten varen. Na een aantal slapeloze nachten zag ik in dat die studies niet te combineren waren met een beginnende beroepsactiviteit in de Opera. Het was een verscheurende keuze! Maar ik nam me voor de humaniora later te beëindigen. Wat een utopie bleek. De muziek nam al mijn tijd in beslag. In 1949 haalde ik in Brussel mijn eerste prijs harp bij Mireille Flour en startte ik meteen de studie van orkestdirectie bij René

Defossez. Ik behaalde dat diploma in 1952 en dat gold meteen als hoger diploma. Het programma was niet mals: wij moesten niet minder dan tien orkestwerken instuderen waarvan de jury er dan drie uitkoos die we uit het hoofd met het Nationaal Orkest moesten repeteren. Ik kreeg toen *Leonore III* van Beethoven, de vierde symfonie van Brahms en *Mathis der Maler* van Hindemith toegewezen.

U bent daarna in Salzburg nog gaan bijscholen. Hoe verliep dat? Interessante contacten gelegd?

In 1949 en de twee daarop volgende jaren heb ik de *Sommerakademie* van het Mozarteum gevolgd, een zogenaamde vervolmakingscursus met als hoofdleraar Hermann Schmeidel. De financieel dure cursus werd vooral door rijke Amerikaanse studenten gevolgd en het niveau was niet erg hoog, sommigen kenden nauwelijks het verschil tussen een maat in drie of in vier. Ik heb er niet veel geleerd, maar we mochten op het einde van die maand zelf het geduldige Mozartorkest dirigeren en ook de generale repetities van de Salzburger Festspiele bijwonen. Ik hoorde en zag daar grootmeesters aan het werk als Wilhelm Furtwängler, Bruno Walter, Hans Knappertsbusch en de opkomende Herbert Von Karajan.

En wat deed ondertussen de jonge componist Frits Celis?

Als componist ben ik eigenlijk autodidact. Ik heb al verteld van mijn stuntelige toneelmuziekwerkjes. Daarna kwamen er nog wat liederen op gedichten van Guido Gezelle en Alice Nahon en een *Lyrische Nocturne* voor symfonieorkest. Maar die komen niet voor selectie in aanmerking. Mijn eigenlijke werkenlijst vangt aan met *Muziek voor strijkers*, opus 1, officieel uit 1951, maar een eerste versie ontstond al in 1948.

U zegt dat u als componist autodidact bent, maar hebt u tijdens uw conservatoriumtijd dan geen theoretische lessen gevolgd? Ik dacht dat toen, om een hoger diploma te behalen, de trilogie harmonie-contrapunt-fuga moest gevolgd en afgelegd worden.

Jaja, dat is zo. Ik heb dan ook in Antwerpen, in 1951, een eerste prijs fuga met onderscheiding behaald. Van mijn leraar Marinus de Jong heb ik veel geleerd omdat ik gaandeweg ook opgaven voor instrumentale ensembles uit te werken kreeg. Maar ik heb nooit 'compositie' gevolgd.

Hoe ziet u, bij het overzien van uw indrukwekkende productie als componist, uw evolutie met betrekking tot technieken, systemen, invloed van Europese stromingen of componisten?

Ik heb het altijd moeilijk gevonden om met enige objectiviteit over eigen composities te praten. Principeel laat ik dat aan derden over. Maar de vraag is nu gesteld. Zoals bij tal van Vlaamse componisten van mijn generatie hangen mijn eerste werken, tot en met opus 6, de *Sonate voor cello en piano* van 1962-63, nog een min of meer strikt tonale schriftuur aan. Tot dan bleef het een zoeken en tasten naar een eigen muzikale taal, waarbij invloeden van buitenlandse, bewonderde componisten wel eens om het hoekje kwamen kijken. Zo tref je in mijn opus 1 sporen aan van Benjamin Britten en Paul Hindemith. Maar toch bleef ik in de daaropvolgende liedcycli op gedichten van Felix Timmermans en Pieter G. Buckinx nog volop in een uitgesproken romantisch-tonale schrijfwijze verstrikt.

Is dat misschien de verklaring van tien jaar stilte zonder nieuwe werken? Wist u niet goed waarheen?

Ja en neen. Mijn almaar drukker wordende activiteit als dirigent legde een tijdlang het componeren volledig stil. Ondertussen zal de ervaring als dirigent ook veel informatie tot bezinken hebben gebracht. Achteraf bekeken bleek dat heilzaam. Want, toen ik in 1966 diep geschokt raakte door het overlijden – in bijzondere tragische omstandigheden – van een jonge vrouw uit mijn nadere omgeving, heb ik mijn emoties muzikaal geuit in mijn eerste volwaardig orkestwerk *Elegie*, opus 7, tevens een bewuste en definitieve stap naar de atonaliteit. Inzake structuur is die partituur consequent uitgebouwd volgens een celtechniek: een motiefje van slechts drie noten dringt zich in de loop van het werk als een obsessie op. De daaropvolgende *Drie symfonische bewegingen*, opus 8, vertonen in hoofdzaak identieke stijlkenmerken.

Nooit aan dodecafonie gedacht?

Mijn tien jaar oudere collega-componist August Verbesselt, vurig adept van het serialisme, slaagde erin me gaandeweg tot die stijlrichting te 'bekeren'. Zo ontstond een aantal werken met als belangrijkste exponent daarvan de *Variazioni*, opus 11 voor kamerorkest. Toch voelde ik me in een dergelijk keurslijf in groeiende mate creatief geremd. Van dan af, en dat eigenlijk tot vandaag, heb

ik mijn weg gezocht via een vrije atonaliteit. Het eerste werk in die richting is ongetwijfeld *Cantilena*, opus 16 voor symfonisch orkest.

U gebruikt enkele termen die voor onze lezers niet zo duidelijk zijn, vermoed ik. Wat bedoelt u met 'tonale schrijfwijze', 'atonaliteit', 'seriële schrijfwijze' en 'vrije atonaliteit'? Wilt u dat even verduidelijken?

Dat zijn vele vragen ineens. Ik probeer even te definiëren. Tonale schrijfwijze zie ik als min of meer aan een of andere klassieke toonaard gebonden. Atonaliteit is dan precies het vrij-zijn van enige verbondenheid met diezelfde toonaarden. De seriële schrijfwijze zou ik dan definiëren als de vrije toepassing van de door Schönberg voorziene strikte regels inzake toepassing van het door hem in 't leven geroepen twaalftoonstelsel. Daarin wordt aan elk van de 12 chromatische tonen waar ons westerse toonstelsel over beschikt, een zelfstandige plaats toegekend. Die plaats is dus niet langer op een of andere manier verbonden met of functioneel afhankelijk van andere tonen. Zo zie ik ongeveer dat verschijnsel. En vrije atonaliteit is dan voor mij de totale onafhankelijkheid van de aangehaalde stelsels.

U schreef in de jaren '70-'80 vier symfonieën. Dat was toen niet zo gebruikelijk, dacht ik.

Ten eerste hebben mijn symfonieën eerder een beperkte speelduur en ik heb ze daarom 'sinfonia's' genoemd. Ook omdat ik er ten aanzien van de klassieke symfonie enige verandering heb in aangebracht: zij bestaan niet meer uit de vier delen en in de eerste twee heb ik telkens twee saxofoons aan de blazersgroep toegevoegd. Naar mijn mening betekent dat instrument een verrijking en ik vraag me nog steeds af om welke duistere reden de saxofoon nooit burgerrecht heeft verkregen in het symfonisch orkest. Ten tweede gaven belangrijke officiële muziekcentra in die tijd in Vlaanderen de componisten van mijn generatie gelukkig vaak compositieopdrachten voor symfonisch werk. De toenmalige BRT deed dat in de eerste plaats voor zijn uitzendingen van ernstige muziek. Bovendien werden die composities meteen door het Symfonieorkest van de Radio opgenomen en vrijwel maandelijks heruitgezonden. Voorzover er nu vanwege Radio Klara en het aan deze zender gekoppelde Vlaams Radio Orkest nog enige daadwerkelijke belangstelling voor Vlaamse muziek te bespeuren valt, beperkt die zich tot de 19de-eeuwse periode, of tot de jongste generatie.

Is het daarom dat u de laatste jaren bijna uitsluitend kamermuziek hebt geschreven?

Inderdaad ben ik mij sinds het begin van de jaren '90 op dat genre gaan toeleggen, behalve enkele composities voor strijkers, al dan niet met een solistisch instrument. Maar het is anderzijds ook voor een belangrijk aandeel te wijten, of beter, te danken aan menige compositieopdracht vanwege heel verdienstelijke Vlaamse ensembles die, in schril contrast met de officiële en van overheidswege gul gesubsidieerde concertinstellingen, onze eigen componisten met opdrachten bedenken.

Vroeg dat een aanpassing? Moest u anders gaan componeren?

Niet bepaald. Ik opteerde eerst wel gedurende een lange tijdspanne voor een polyfone schrijfwijze. Gaandeweg gaf ik dan haast onbewust de voorkeur aan een meer homofone benadering. Na mijn eerste composities, die meestal aan een al te compacte schrijfwijze leden, ging ik naar een transparanter klankbeeld streven. Dat valt vooral op wanneer men beide sonates voor viool en piano vergelijkt. In dat laatste werk streefde ik trouwens een zo sober mogelijk uitgewerkte pianopartij na. Naarmate ik ouder word, neemt ook het lyrische aspect een belangrijker plaats in. Er kwamen zo ook een aantal koorwerken tot stand. Daarbij schuwde ik evenmin de consonant.

Associeert u misschien lyrisch met consonant?

Hoegenaamd niet. Met 'lyrisch' bedoel ik een werk waarin het melodische aspect enigszins primeert. De sporadische aanwezigheid van de consonant in mijn werk is te vergelijken met de keren waarop het ritmische element op de voorgrond treedt.

Het verwondert me dat u, van in het begin in de Opera werkzaam, nooit een opera hebt geschreven. Is daar een verklaring voor?

Precies omdat ik uit jarenlange ervaring terdege weet welke eisen het componeren van een heuse, avondvullende opera vergt, ben ik er niet aan begonnen. Trouwens, om te beginnen moet je een naar mijn mening geschikt libretto vinden en bovendien blijft het aantal opvoeringen – in het gunstigste geval – vrij beperkt. Ik heb wel ooit gedacht aan het schrijven van een korte kameropera, en daar is het bij gebleven.

Bent u het met me eens, wanneer ik, met de kennis die ik ervan bezit, uw werk als 'expressionistisch' zou bestempelen?

Onder die noemer kunnen enkel volgende orkestwerken gerangschikt worden: *Elegie*, *Drie symfonische bewegingen* en, het beste, de *Variazioni*.

Verder niets? U kunt toch niet ontkennen dat bijvoorbeeld *Cantilena*, *Preludio e Narrazione*, de *Drei Lieder* en nog enkele sinfonia's niet expressionistisch zijn?

Als je de term expressionistisch in ruimere zin interpreteert, als het karakter van een werk waar expressie of emotionele uitdrukking op de voorgrond treedt, dan geef ik toe dat je enigszins gelijk hebt. Maar in dat geval doorkruisen de begrippen expressie en lyriek elkaar in zekere mate. Persoonlijk heb ik nooit enige stempel op mijn 'spullen' willen plakken, ik heb altoos geprobeerd te zingen zoals ik gebekt ben, zoals men pleegt te zeggen. Ik heb mezelf nooit als vooruitstrevend beschouwd. Ik heb er eerder naar gestreefd, en dat zonder versagen vanaf mijn rijpere werken, om op een heel bescheiden manier de beruchte kloof tussen de hedendaagse componist en zijn bereidwillige, eerlijke, dus verre van snobistische, publiek enigszins te verkleinen.

U sprak al van voorbeelden als Britten en Hindemith, u schreef een *Hymne aan De Boeck* en een *Ode aan Debussy*. Zijn er nog andere componisten die uw voorkeur genieten of specifieke werken?

Met de muziek van Debussy en De Boeck voel ik sedert lang een hechte affiniteit: de diepere en uiteindelijke reden ervan kan ik moeilijk verklaren. Wel beschouw ik *Pelléas et Mélisande* als een van de allermooiste werken ooit in dat genre geschreven. En wat mijn andere voorkeuren betreft, ach, er zijn zoveel grote componisten die me na aan het hart liggen. Een bepaalde gehechtheid voor de vroegromantiek: Schumann, of, nog meer, de aristocratische Mendelssohn. Ik heb altijd heel graag het oeuvre van Wagner gedirigeerd, speciaal *Tristan und Isolde*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Götterdämmerung* en *Parsifal*.

Naast de allergrootsten zoals Bach, Mozart, Schubert en Beethoven blijf ik sterk geboeid door de hedendaagse muziek in haar veelzijdige aspecten. Het enige voorbehoud maak ik voor die muziek die mij persoonlijk al te cerebraal voorkomt, zoals partituren, die meer bedacht lijken om door de vakman gelezen dan door de leek beluisterd te worden.

Componeert u nu nog veel?

Mijn drang tot creatieve activiteit is thans, op mijn 76ste, in zekere zin wat geluwd. Ik ben de mening toegedaan dat de meeste componisten van mijn leeftijd niet langer hun gaafste werken produceren. Er zijn natuurlijk altijd uitzonderingen. Bovendien koester ik een reële vrees mezelf te herhalen: een risico dat je loopt wanneer je, om het zo te zeggen, aan de lopende band blijft schrijven. Enkel de toekomst zal uitwijzen of er van de ongeveer 80 composities die ik in een lange tijdspanne van meer dan een halve eeuw heb geschreven met steeds opnieuw diezelfde 12 noten, iets behoorlijks de latere generaties zal aanspreken...

Dat lijkt me een mooi besluit van dit boeiende gesprek, waarvoor ik u, meneer Celis, van harte dank.