

Frans Geysen (1936)



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. 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. 25 nr. 1 april 2007

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

Frans Geysen

Dit interview werd afgenomen per e-mail in februari 2007

Mijnheer Geysen, sta me toe dat ik u, al is het post factum, nog feliciteer met uw 70ste verjaardag. U bent geboren op 29 juli 1936 in Oostham, een onooglijk klein Limburgs dorpje en u bent uitgegroeid tot een vooraanstaand componist en ex-docent van het Brussels Conservatorium. Hoe is dat in zijn werk gegaan? Waren uw ouders muzikaal? Was er misschien een stimulerend muzikaal klimaat?

Ja, tot mijn vijftiende levensjaar heb ik geleefd in dat onooglijk dorpje waar de culturele omstandigheden omzeggens volledig werden bepaald door de kunstzinnige behoefte van kleine lieden, dat wil zeggen: hetgeen in de dorpskerk aan orgelspel, kerklied en gregoriaans met veel enthousiasme en godsvrucht ten gehore werd gebracht. Verder waren er de dorpsmuzikanten van de fanfare die regelmatig met gezelschappen uit de omstreken samen kwamen voor Vlaamse kermessen en festivals. Ik herinner me nog dat ik op een van die festiviteiten verrukt zat te luisteren naar de *Schone Blauwe Donau*. En ja, ook van thuis uit kwam ik in aanraking met de muziek: mijn vader was koster-organist en tevens dirigent van de fanfare. Voor alles waar muziek bij te pas kwam, zoals schoolfeesten, processies, toneel, werd op hem een beroep gedaan. Mijn moeder had een specerijwinkeltje en zong mee in het kerkkoor. Pittig detail: tot mijn zestiende was er geen radio in huis.

U hebt dus ook als kleine jongen de oorlogsjaren meegemaakt, weet u daar nog iets van?

Wat me vooral is bijgebleven is de bevrijding: september 1944. Ik was pas 8 jaar, mijn zus 6, mijn moeder 49 en mijn vader 54. Wij zaten toen, bij de beschietingen rondom ons dorp, te schuilen in de onderste kelder van ons huis, dat op het kruispunt van drie wegen stond. Ons huis lag pal midden de vijandelikheden waarvan de hoofdrichting oost-west was en die bestookt werd vanuit het zuiden. Bij een kort oponthoud van het oorlogsgeweld maande een buurman ons aan de schuilplaats te verlaten en noordwaarts te trekken. Het was een prachtige nazomer. Vanuit de diepte kwamen we in het schitterende zonlicht terecht en werden we geconfronteerd met de gruwel van het kwaad: verwoesting en mensenlijken. Eén gedachte overrompelde me: in wat voor een wereld ben ik terecht gekomen en tot welk soort schepsels behoor ik zelf! Van toen af was voor mij geen enkel menselijk gedrag nog vanzelfsprekend, en vandaar, het eigen gedrag evenmin.

Ik vermoed dat u de lagere school in uw dorp hebt gevolgd, was dat ook zo voor het secundair?

Mijn Grieks-Latijnse heb ik doorgebracht op het Don-Boscocollege van de Salesianen in Hechtel, met hun vooruitstrevend parool: 'opvoeding zonder straf'. Maar ik lag er permanent overhoop met alles wat feilloos werd geïnterpreteerd als van een wetmatige logica zonder tegenspraak.

Werd er aandacht besteed aan muziek?

Eigenlijk niet, maar via de radio in het college die tijdens de recreatie van zondagmiddag aanstond om de voetbaluitslagen te kunnen volgen, ving ik ook tussendoor een of ander stuk klassiek op zoals *Les Préludes* van Liszt of *Een nacht op een kale berg* van Moessorgski. Maar dat bracht me evenveel uit mijn concentratie als de voetbaluitslagen zelf, zodat spontaan de idee van een 'uitdrukkingsloze' muziek als alternatief bij me opkwam, toen al. Maar in de vakanties en met de nieuwe radio werd ik een onverzadigbare luisteraar. Maar eerlijk gezegd: het kostte me veel moeite en weinig plezier om de nooit voordien gehoorde klanken te aanvaarden.

En toch ging u onbewust de richting uit van een musicus?

Wellicht heeft dat te maken met het feit dat mijn groeiende belangstelling voor muziek in het college niet ongemerkt bleef. Ik werd uitgenodigd privéles piano te nemen om het harmonium in de kapel te kunnen bespelen wanneer de man van dienst belet of ziek was. Dat privilege werd door mij zodanig uitgebuit dat elk mogelijk uitzicht op verdere studies beperkt bleef tot muziekstudies. De muziek, en kunst in het algemeen, nam van mij bezit.

Na de humaniora ging u naar Mechelen, naar het Lemmensinstituut?

Op twintigjarige leeftijd ging ik inderdaad studeren aan het Hoger Interdiocesaan Instituut voor Kerkmuziek zoals het toen heette. Het pad daarheen werd enerzijds geëffend door een leraar in Hechtel wiens broer in Mechelen studeerde en anderzijds door mijn belangstelling voor het orgel. De opleiding tot organist in Mechelen stond hoog aangeschreven en bovendien was de verbinding per trein vanuit mijn dorp gemakkelijker dan die naar Antwerpen of Brussel. Maar het was toch niet zo vanzelfsprekend dat ik muziek ging studeren: ik was helemaal niet zeker van mijn aanleg. Om muziek te doen, moest je de 'allure' hebben van de groten van vroeger, dacht ik. Daarenboven zat er financieel niet veel toekomst in.

En hoe verliep dat dan in Mechelen, bij welke leraars kwam u terecht?

Staf Nees onderkende intrinsieke kwaliteiten in mijn pianospel en zijn harmonieonderricht deed me vleugels krijgen. Verder kwam ik terecht bij Piet van den Broeck voor orgel die mij de zin voor een correcte weergave van de partituur bijbracht. Daarna, bij Jozef Joris, kwam de zekerheid dat zonder bewogenheid en enthousiasme een orgelstuk niet tot leven kon komen. Edgard De Laet zette finaal de puntjes op de i. De cursus analyse van orkestpartituren was mij te afstandelijk en de docent, directeur Jules Vijverman, te ongenaakbaar. De contrapuntlessen van Marinus de Jong, daarentegen, waren een lust voor het oor en het oog. Zijn onderricht was bijzonder reflexief en erudiet en – al verschilden zijn esthetische preoccupaties grondig van de mijne – we konden goed met elkaar opschieten. Ofschoon muziekpedagoog Marcel Andries een groot adept was van het 'Orff-Schulwerk', volgde hij de muzikale ontwikkelingen op de voet en stelde ons ervan op de hoogte zonder laatdunkendheid.

U zat daar natuurlijk niet alleen. Hebt u als medestudent andere nu gekende componisten gehad?

Eigenlijk niet. We vormden een klas van vijf studenten die geografisch heel Vlaanderen overspande: uit Geraardsbergen, Herman de Geeter; uit Denderwindeke, denk ik, Wilfried D'Hondt; uit Diksmuide, Ronald Speliers, de broer van de dichter Hedwig met wie ik later bevriend werd; en uit Broechem, Joz Verhaert. De Geeter en Speliers werden directeur van de muziekscholen in Geraardsbergen en Veurne. Verhaert en D'Hondt werden organist en muziekleraar. De laatste twee zijn ook jong gestorven.

In de informatie, beschikbaar op internet, las ik dat uw eerste compositorische activiteit dateert van 1958. U was dan al 22 jaar.

Vrij laat, nietwaar? Het zijn de lessen van Marcel Andries die een cruciale rol hebben gespeeld in mijn compositorische ontwikkeling. Ze hielpen me mijn bedeesdheid en twijfels overwinnen. Hij onderwierp ons aan een aantal stimulerende uitdagingen zoals het aan de klasgenoten voorstellen van een muziekwerk uit de eerste helft van de twintigste eeuw. Dat was een hoogst memorabel moment voor mij. We mochten kiezen uit een lijstje van tien werken. Van hetgeen de anderen kozen herinner ik me alleen dat Verhaert *Pierrot Lunaire* van Schönberg had gekozen. Ik greep naar Bartók's *Concerto voor orkest*. Ik had nog nooit muziek van Bartók gehoord, maar een klein boekje uit een of andere componistenreeks, in de collegetijd, dat door een dwingende foto van de componist mijn aandacht kreeg, had zodanig op mij beslag gelegd dat ik het integraal overpene. De zakpartituur en een uitvoering op LP door von Karajan werden aangeschaft en ik dacht dat ik kon beginnen. Maar was me dat een ontgoocheling! Die muziek was me volkomen vreemd en was, bovendien, niet om aan te horen voor mijn huisgenoten. Ik heb me wekenlang uitsluitend met die partituur beziggehouden, maat voor maat. Minutieus reduceerde ik grote fragmenten op een twee-notenbalkensysteem tot thema's, harmonische constellaties, contrapuntisch vlechtwerk zich begonnen af te tekenen. Dan werd daarvan de klankwerking gedetailleerd aan de piano ontfutseld. Na twee maanden was ik er mee klaar en was ik me bewust geworden van wat het betekende muzikaal in de twintigste eeuw te leven. Na dergelijke opgave spoorde Andries ons ook nog aan volksliederen te bewerken en autonome vocale composities aan te durven. Hij bezorgde ons daartoe een lijst geschikte poëzie.

Zo ontstond mijn eerste compositie, een koorwerk op tekst van J.H. Leopold: *O, als ik dood zal zijn*.

Werd het ook uitgevoerd?

Ja, te samen met nog twee andere koorwerken: *Dit denken aan u* eveneens van Leopold en *Vers 6*, een tekst van Van Ostaijen. En nog wel door het BRT-koor. Dat kwam doordat in de zomer van 1960, na het behalen van mijn laureaatsdiploma, een buurmeisje die met haar vriend over mijn werkje had gesproken, me aanspoorde nog voor koor te schrijven. Haar vriend was een kennis van Jan Van Bouwel, de toenmalige dirigent van het koor. Zo werden mijn koorwerkjes uitgevoerd en, naar verluidt, ook uitgezonden. Het was een ontroerend moment toen ik ze zelf voor het eerst hoorde uitvoeren, in mei vorig jaar in Leuven, door Cappella di Voce onder leiding van Kurt Bikkembergs.

Twee jaar later werd u in het Lemmensinstituut aangesteld tot lesgever harmonie en muziekanalyse. Viel dat mee?

Ja, dat was na mijn legerdienst in Kleine Brogel en Helchteren en nadat ik in Antwerpen nog notenleer bij Frits Celis en muziekgeschiedenis bij Broeckx had gevolgd. De nieuwe directeur van het Lemmensinstituut, Jozef Joris, stelde me voor medewerker te worden en zo werd ik collega van al de leraars van wie ik nog maar pas afscheid had genomen. De drukte die daarmee gepaard ging, belette me het componeren, maar mijn belangstelling voor de actualiteit in de muziek liet niet af. Andries bezorgde me een nummer van het tijdschrift *die Reihe* waarin een omstandige beschrijving van het werk van G.M. Koenig verschenen was, naast de kapitale tekst van Stockhausen *Wie die Zeit vergeht* Hoezeer die componist me in die jaren biologeerde – je kan dat nalezen in de analyses die ik in de jaren 1970 in *Adem* en *Restant* publiceerde – toch waren ook andere componisten van die generatie, zoals Xenakis, Nono, Ligeti, en later ook Goeyvaerts en Goethals of Zimmermann en Henze, even intrigerend voor mij. Dat hoor je al in *Vers 6* en in *Exsurge, quare obdormis Domine* dat ik ter nagedachtenis van de plotseling overleden Marcel Andries heb geschreven in 1965.

En zo belandde u in datzelfde jaar in Darmstadt om er de zomercursus te volgen. Wie en wat hebt u daar leren kennen?

Ik heb daar lezingen van Boulez en Maderna bijgewoond, onder andere over de informatietheorie. Maar ik ervoer een te grote discrepantie tussen het hoge intellectualistische discours en het daarbij horende klinkende resultaat, dat, naar mijn gevoel, een paroxisme was van zelfexpressie. Het enige wat mij aangenaam overkwam, was de manier waarop Boulez met de muzikanten werkte in de workshops. Dat was erg democratisch, iets wat ik niet gewend was. Wie ik daar verder nog heb gezien? Ja, Kagel en Ligeti waren er. Maar van persoonlijke contacten met andere cursussen is niets overgebleven.

Ik kom nog even terug op mijn vorige vraag. Hoe vatte u, na kennismaking met die nieuwste tendensen, bijvoorbeeld de cursus harmonie op? Was die niet wat achterhaald?

Het was er mij niet om te doen een of ander handboek te nemen en de stof daarvan door te nemen. Het was al te duidelijk hoeveel ballast en achterhaaldheid van al die methoden afstraalde, waardoor de vraag naar de opportuniteit van zulk onderricht beslist niet ongegrond was. Van de andere kant bleef harmonisch inzicht en analytische werkzaamheid onontkoombaar aanbevelingswaardig voor de vorming van een aanspraakmakende musicus.

Het leek me dus nodig op een meer oorspronkelijke, en dus reflexieve wijze met de dingen om te gaan. Waar het vooral op aan kwam, was erin te slagen een coherente theorie uit te bouwen die geenszins in tegenspraak was met de impact ervan in bestaande composities die aan genoemde theorie verondersteld werden te beantwoorden. Het is een bijzonder intellectueel genoeg vast te stellen hoe consequent het tonaal-functionele handvest in toepassing werd gebracht in Duitsland van Bach tot Brahms, terwijl het door Debussy letterlijk ontzenuwd werd voor intrinsiek modale oogmerken. Ook op het gebied van de analyse moet een grote autonomie worden nagestreefd. Iedere compositie moet in de eerste plaats beschouwd worden als een temporele structuur, die geciseleerd wordt door cadenzen, cesuren, rusten, enz. Zij bakenen geledingen af. Een tweede stap is na te gaan op welke wijze de inhoud van de ene geleding verschilt van de andere, hoe de achtereenvolgende verschijningswijzen zich tegenover elkaar verhouden. Ten derde wordt het materiaal, waaruit elke geleding is samengesteld, zorgvuldig gepreciseerd,

gedocumenteerd en geregistreerd. Steeds meer nieuwe rubrieken worden aangereikt die het onderzoek voortdurend op een ander niveau brengen om uiteindelijk te belanden bij het stadium waarop, desgewenst, de globale vaststelling van de waargenomen vormgeving een naam krijgt. Dat inzicht groeide uiteraard met de jaren sinds ik ook vanaf 1975 in het Conservatorium van Brussel werd aangesteld als docent analyse.

En hoe verliep uw carrière als componist daarna?

Het schooljaar daarop ging ik in Gent nog fuga studeren bij Julien Mestdagh, waar ik kennis maakte met Roland Coryn en Willy Carron. Toen we met het gezin naar Wilsela verhuisden, in 1968, ontstond een totaal nieuwe levenssituatie die volstrekt bepaald werd door het revolutionaire elan dat het Lemmensinstituut in zijn ban kreeg. Het onvolprezen dynamisme en optimisme van deze instelling kwam van de grond dankzij een ver vooruitziende blik van creatieve ondernemingszin op alle gebied. Precies in dat levensbevestigende amalgaam kwam voor mij het eigen creatieve potentieel tot resolute ontwikkeling.

In 1969 begint dan een uitgesproken eigenzinnig compositorisch emplot met twee koorcycli: *elementair van 1 tot 6* en *sine nomine*, zes onverbiddelijke panchromatische canons, in pulsaties op basis van fibonaccigetallen. 1972 bracht een opsteker van formaat: Paul Van Nevel won met zijn pas opgerichte Huelgas Ensemble op de internationale blokfluitwedstrijd in Brugge de eerste prijs met onder andere mijn blokfluitkwartet *Periferisch, Diagonaal, Concentrisch* dat ik op Pauls verzoek had gecomponeerd. Het werd meteen de start van mijn internationale carrière doordat jurylid Frans Brünnen instond voor een uitgave van het werk bij Schott in Londen. Het verdere verhaal van 'Frans Geysen en de blokfluit' is voldoende bekend, of wordt het door de publicatie in 2008 die Bart Spanhove momenteel voorbereidt en die door Mieroprint in Münster zal worden uitgegeven.

Zij geven ook bijna al uw blokfluitwerken uit, nietwaar? Maar...wat hebt u toch met die blokfluit? Is het een atavisme uit de Barok? Of een overheersende voorkeur voor een monochrome klankkleur, weg van de sensualiteit van romantiek en impressionisme?

Mijn blokfluitwerken zijn niet geschreven omdat ikzelf een boon heb voor dit instrument, hoe groot mijn waardering ervoor ook is, maar omdat blokfluitspelers mij graag hoorden schrijven voor hun

instrument. Zoals wijlen Lucien Goethals graag Ortega y Gasset citeerde: 'Ik ben ik én mijn omstandigheden'. Alles mag toeval zijn, maar ge moet er iets mee doen. Doordat in de jaren 1990 het kwartet Vier op 'n Rij een succesvolle carrière aflegde en mij regelmatig om composities vroeg, leek een zekere polarisatie onvermijdelijk. Toch ontstonden in die tijd ook ruimere werken en werd de overheersende tendens van monochromie af en toe onderbroken. Onbewust moeten de geluiden van mijn habitat op mij ingewerkt hebben: het bijzondere contrapunt van een biddende gemeenschap dat in hoge mate synchroon verliep, of de merkwaardige faseverschuiving van een zingende processiegang, die om de hoek verdwijnt waarvan even later de kop de staart ontmoet. En wellicht heeft de muurstructuur in visgraatmotief van de 9de-eeuwse massieve kerktoren van mijn dorp mijn gevoeligheid gemarkeerd. Ik had bovendien op het terrein van de plastische kunsten een voorkeur voor de antipsychologische houding en existentiebeleving in het werk van Jan van Eyck en Pieter Bruegel. En ook in de moderne kunstrichtingen waarin de activering van retinale ervaring voorop stond zoals Op-art, Zero, Escher, Peire en anderen.

Hoe staat u dan tegenover de recente richtingen zoals postmodernisme, cross-over, enz.?

Sinds het serialisme, het minimalisme en het spectralisme is de ontwikkeling van de muziek gestagneerd. Die van de andere kunsten niet minder trouwens. 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. De toepasbaarheid blijft evenwel aangewezen bij de exploratie van nieuwe vormconcepten, net zoals bijvoorbeeld het tonale handvest zowel borg stond voor de genese van de fuga als de sonate, om maar twee vormcategorieën te noemen. Een retrowending of verwerping van actuele verworvenheden betekent altijd malaise. Het resultaat van zulke houding, pastiche, heimwee naar vroeger of meedogenloos sarcasme, heeft zelden bewonderenswaardig werk voortgebracht.

Wat staat er nog op stapel?

Eind november gaat in het Lemmensinstituut, op initiatief van de Unie van Belgische Componisten, een huldeconcert door. Voor het overige ... er hangt een opdracht in de lucht voor strijktrio, vocaal kwartet en, hoe kan het anders, blokfluitkwartet. Maar als er geen vragende partijen meer zijn, dan bevroegt ge uzelf. Dan pas realiseert ge het meest diepzinnige waartoe ge in staat blijkt te zijn, zonder god noch gebod, zonder hunkering of verlangen naar 'wat zij ervan vinden', volslagen behoefeloos en toch in staat gestalte te geven aan wat gij als ideale klank vermoedt. Een dergelijk profiel van kunstenaarschap past niet in deze tijd, past in geen tijd, maar bevrijdt zich van de tijd...

(Sprakeloos luisterde ik naar het in de ruimte en tijd vergaan van deze filosofische woorden.)

Mijnheer Geysen, hartelijk bedankt voor dit aangename en leerrijke onderhoud en ik wens u nog vele vreugdevolle jaren toe.