

einde oefening?

einde oefening?

heden en toekomst van de concertpraktijk

De muzikale odyssee is ten einde gekomen, schreef Michel Serres nog niet zo heel lang geleden. Is het weer zo ver, denk je dan? Toch is er reden om de stelling dat de concertpraktijk van de kunstmuziek zijn langste tijd heeft gehad, serieus te nemen. Want er zijn voldoende aanwijzingen dat het structureel niet goed gaat. Publiek blijft weg, financiering is lastig en steeds meer symfonieorkesten verdwijnen. En wie weet er straks überhaupt nog wat 'serieuze' muziek is?

Daarom heeft het internationale festival voor actuele muziek November Music in samenwerking met BraM, organisatie voor muziek in Brabant, vijf auteurs gevraagd om in een kort essay op bovenstaande stelling te reageren. Erwin Roebroeks, Joy Arpots, Pieter Prick, Mayke Nas en Paul Craenen geven hun verrassende visie op de toekomst van de concertpraktijk.

De muzikale odyssee is ten einde gekomen, schreef Michel Serres nog niet zo heel lang geleden. Is het weer zo ver, denk je dan? Toch is er reden om de stelling dat de concertpraktijk van de kunstmuziek zijn langste tijd heeft gehad, serieus te nemen. Want er zijn voldoende aanwijzingen dat het structureel niet goed gaat. Publiek blijft weg, financiering is lastig en steeds meer symfonieorkesten verdwijnen. En wie weet er straks überhaupt nog wat 'serieuze' muziek is?

Daarom heeft het internationale festival voor actuele muziek November Music in samenwerking met BraM, organisatie voor muziek in Brabant, vijf auteurs gevraagd om in een kort essay op bovenstaande stelling te reageren. Erwin Roebroeks, Joy Arpots, Pieter Prick, Mayke Nas en Paul Craenen geven hun verrassende visie op de toekomst van de concertpraktijk.

einde oefening?

heden en toekomst van de concertpraktijk

einde oefening?

heden en toekomst van de concertpraktijk

Inhoudsopgave

Voorwoord	3
Muziek voor een vacuüm Over de ideologie van het concertwezen <i>Erwin Roebroeks</i>	5
De ramen openzetten voor frisse lucht van buiten <i>Joy Arpots</i>	15
Heeft kunstmuziek een toekomst? <i>Pieter Prick</i>	25
Heeft de podiumpraktijk van de kunstmuziek zijn langste tijd gehad? <i>Mayke Nas</i>	33
De juiste kansen voor de nieuwste muziek <i>Paul Craenen</i>	41
Curricula vitae auteurs	53
Colofon	56

Voorwoord

De muzikale odyssee is ten einde gekomen, schreef Michel Serres nog niet zo heel lang geleden. Is het weer zover, denk je dan? Welk (naderend) einde is niet al eens verkondigd? Het einde van de geschiedenis, de mens, de auteur, de filosofie, het milieu; zelfs het einde van de wereld is al eens voorspeld.

Toch is er reden om de stelling dat de concertpraktijk van de kunstmuziek zijn langste tijd heeft gehad, serieus te nemen. Want er zijn voldoende aanwijzingen dat het structureel niet goed gaat. Publiek blijft bijvoorbeeld lastig te vinden. Financiering komt steeds meer onder druk te staan. En wie weet er straks überhaupt nog wat 'serieuze' muziek is?

Daarom heeft November Music in samenwerking met BraM, organisatie voor muziek in Brabant, vijf auteurs gevraagd om in een kort essay op bovenstaande stelling te reageren. Alle auteurs zijn werkzaam in uiteenlopende takken van de concertpraktijk en/of de wetenschap. Dat heeft een pluriform aantal artikelen opgeleverd.

Uit die artikelen zullen stellingnamen worden gedestilleerd, die in een forumdiscussie op vrijdag 16 november tijdens November Music 2007 zullen worden bediscussieerd. Ook hier zijn de deelnemers onderling zeer verscheiden. In combinatie met de zaalrespons ligt er ongetwijfeld een levendige discussie in het verschiet.

Muziek voor een vacuüm

Over de ideologie van het concertwezen

Erwin Roebroeks

Peter Greenaway wist het zeker tijdens het Eindhovense STRP-festival van vorig jaar: de cinema is dood. De excentrieke regisseur kende ook het jaar van overlijden: 1983, toen de afstandsbediening de woonkamer zou zijn binnengekomen. In Eindhoven ging Greenaway nog verder. Cinema is volgens hem passief: je kijkt in één richting terwijl de wereld driedimensionaal is, het is er donker terwijl de mens geen nachtdier is, en je moet er stilzitten terwijl je een interactieve keuze zou kunnen hebben. Greenaway zocht en zoekt een alternatief in een omgeving van *sweaty dancing*; in de wereld van de deejay en de veejay. Met behulp van de aldaar aanwezige fysieke energie hoopt hij, al veejayend, nieuwe structuren te ontwikkelen.¹ Amper een eeuw oud of de cinema wordt al door een bekende cineast doodverklaard. Zo gaat dat met een jonge kunstvorm. Het historisch besef is er al gauw groter dan bij een oude kunstvorm als muziek.

Het concert was natuurlijk al dood toen de cinema nog moest worden geboren. Al in 1877 om precies te zijn, toen Edison de fonograaf uitvond. Want weldra zou de luisteraar zelf kunnen bepalen wanneer en hoe hij naar welke muziek zou luisteren. Maar in de muziek dringen dergelijke implicaties wat langzamer door. Zo herschreef de nestor van de muzieksociologie, Kurt Blaukopf, in 1996 zijn muzieksociologische hoofdlijnen, omdat hij toen inzag dat de elektronische media de muzikale communicatie fundamenteel hadden veranderd. Blaukopf vermoedde zelfs dat deze “mediamorfose” de radicaalste historische verandering

in de muziek ooit was.² Maar tot dat inzicht kwam hij pas lang nadat Edison tot stof was wedergekeerd.

Tot zover de theorie. In de praktijk is de doorsnee muziekorganisator niet eens op de hoogte van genoemde mediale wending. Voor hem bestaat er slechts één echte muzikale gebeurtenis: het concert. In zijn wereld is een opname louter een registratie van een concert, niet een alternatief voor een concert. Dat het concert in vergelijking met de muzikale presentatievormen van andere culturen in de minderheid is, verandert volgens oud westers gebruik weinig aan genoemde overtuiging.

Voor cijfers is men in het concertwezen selectief gevoelig. Zo bereikt klassieke muziek via radio en televisie wekelijks 11% van de Nederlanders, veel meer dan de andere kunstvormen die een weekbereik van 1% tot 2% hebben. Het luisteren naar klassieke muziek uit de eigen collectie geluidsdragers is met een weekbereik van 22% nog populairder.³ En zo luisteren er alleen al in Nederland *per week* vele malen meer mensen thuis naar klassieke muziek dan *per jaar* in de best bezochte concertzaal ter wereld.⁴ Parallel aan deze tendens zijn de bezoekcijfers van klassieke concerten de afgelopen jaren gekelderd. Maar met een optimisme van een Iraakse minister van informatie (“We are winning!”) meent menig concertorganisator dat de dip slechts tijdelijk is. Want de luisteraar, zo weet de organisator, zal ‘uiteindelijk’ weer voor ‘live’ kiezen.

Voorzover de concurrentie van de thuisbeluistering in het concertwezen wél wordt onderkend, is de reactie nogal eens wonderlijk. De door Greenaway geconstateerde etiquette van stilte, eenrichtingswaarneming en passiviteit geldt natuurlijk ook voor een groot deel van het concertwezen. Hoewel de luisteraar hiervoor al een alternatief heeft gevonden – de geluidsdrager – weet de concertorganisator het beter. Met behulp van allerlei (marketing)

middelen moet en zal de liefhebber van klassieke muziek terug de concertzaal in. Recent wapen aan dit front: het toevoegen van ‘belevingsaspecten’ aan concerten. Zodat je niet stil hoeft te zijn of te zitten (lees: zodat het nog rumoeriger wordt). Idealiter schurk je onder het genot van een kopje filterkoffie en een ietwat weke sprits *tijdens* een historisch geïnformeerde uitvoering van Beethovens late strijkkwartetten tegen je buurvrouw aan om wat te keuvelen over het onrealistische karakter van de film *Copying Beethoven*.

Ziehier een paradox. Muziek voor strijkkwartet is eigenlijk muziek voor de spelers zelf, niet voor een publiek. De musici ‘communiceren’ met *elkaar*. In een intieme samenwerking wordt de spanning tussen collectief handelen en verlangen naar zelfverwezenlijking opgelost. Daarmee is het strijkkwartet de ultieme muzikale uitdrukking van de burgerlijke cultuur.⁵ Maar bij het ‘belevingsconcert’ wordt – ondanks de claim van een historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk – zowel het oorspronkelijke karakter van het strijkkwartet als de burgerlijke muziekcultuur waaruit het voortkwam aan de kant gezet om ruimte te maken voor historisch ongekend grote bezoekersaantallen. Wat er aan deze praktijk nog ontbreekt, is een subsidieregeling voor het origineelste anachronisme.

De tegenwerping dat het wél goed gaat met populairmuziekconcerten, is voorbarig als de precieze bezoekersmotieven niet bekend zijn. Bovendien, wanneer Geer en Goor en een vertolker van sterke staaltjes als “Op de vloer ligt een lege fles wijn” stations uitverkopen, is dat eerder een teken van een uitholling dan van een bloei van een concertstructuur.

Het gaat dus niet goed met het klassiekemuziekconcert, het populaire concertsegment raakt uitgehold en ten slotte zijn er in de hedendaagse muziek makers en musici die denken dat hun

muziek nóg niet breed wordt gewaardeerd; dat de komst van die waardering dus slechts een kwestie van tijd is. Waarom dat niet zo is, volgt verderop.

Minachting

Wat is de grondslag van de overtuiging dat het goed komt met het concertbezoek in de 'serieuze' muziek? Het maatschappelijke argument is dat de luisteraar uiteindelijk zijn weg naar het concert (opnieuw) zal vinden, omdat hij 'iets sociaals' wil meemaken. Het inhoudelijke argument is dat niets opweegt tegen een live-uitvoering van muziek. Om met dat laatste argument te beginnen: dat berust op de overtuiging dat het aanschouwen van een spelende musicus bijdraagt aan een beter begrip van de muziek en het concert daarom de beste luistersetting zou zijn. De realiteit is anders. Tijdens een concert eist de show, dus het visuele, de meeste aandacht op.⁶ Musici leiden alleen maar af. De cinema had dat al vroeg begrepen en ontdeed zich van de musici, omdat ze waren ingehaald door de techniek. Bovendien is de geluidsdrager het aangewezen medium voor complexe klanken die om herhaalde beluistering vragen – moderne muziek – en het is nog goedkoper ook.

Het maatschappelijke argument, dat het concert een sociale gebeurtenis zou zijn, is volkomen uit de lucht gegrepen. Carnaval, dát is een sociale muzikale gebeurtenis. Het autonomemuziekconcert kenmerkt zich juist door een *scheiding* van luisteraars en uitvoerders. Met het concert kwam de autonome kunstenaar boven de luisteraar te staan. Sterker, die kunstenaar ontleende zijn identiteit gedeeltelijk aan de minachting voor de burger.⁷ Zo neemt het concert in vergelijking met de muzikale presentatievormen van andere culturen een uitzonderingspositie in.

Om hier beter zicht op te krijgen, is het handig om een muziek-

ethnologisch perspectief te kiezen. Een interessante etnologische hypothese over het karakteristieke van westerse muziek luidt dat zij een kunst is die als wetenschap wordt behandeld, en die alleen door de professional écht zou kunnen worden begrepen. Dat geldt natuurlijk voor alle moderne kunsten, maar in de muziek lonkt een verleidelijk alternatief dat heeft gezorgd voor het populaire paralogisme van muziek zeggen, maar popmuziek bedoe-
len.⁸ Maar dit terzijde.

“Praktisch de hele bevolking plukt dagelijks de vruchten van muziek en wetenschap, maar het academische muziekestablishment heeft ervoor gezorgd dat het lekenpubliek denkt dat het zonder technisch-muzikaal inzicht en theoretische kennis de muziek niet volledig kan begrijpen en er niet goed mee kan omgaan”, aldus de vooraanstaand etnomusicoloog Bruno Nettl.⁹ Qua makers en uitvoerders gaat Nettls verhaal helemaal op; zij hebben doorgaans voor hun vak doorgeleerd. Sterker, de betekenis die er aan theorie wordt toegekend kan hilarische vormen aannemen. Zo zou Adorno - ondanks zijn niets ontziende filosofische polemiek tegen Stravinsky - eens aan Gottfried Michael Koenig hebben verteld dat hij wel degelijk van de muziek van Stravinsky hield, maar dat hij er “theoretisch tegen” was.¹⁰ Op haar beurt is het bij de elektronische muziek van Koenig de vraag of de waardering die zij binnen sonologische kringen geniet net zo groot zou zijn zonder Koenigs (buitenmuzikale) theoretische fundament.

In contrast met deze hang naar het theoretische, lijkt er bij de ontwerpers en uitvoerders van het voorwaardenscheppende muzikale kader eerder sprake van het tegenovergestelde. Nader onderzoek is nodig, maar het gegeven dat er muziekinstellingen in de Cultuurnota zijn opgenomen waar de enige gecertificeerde kracht de jaarlijks in te huren accountant is, geeft een indicatie.

Dat muziek in het tijdperk van digitale reproductie valt onder het Nederlands Fonds voor *Podiumkunsten* (en eerder onder het Fonds voor Amateurkunst en *Podiumkunsten*) is geen teken van muziek als wetenschap, maar van muziek als ideologie.

Sociale handeling

Hoe is het historisch zo gegroeid? Het concert is door de eeuwen heen een veelzijdig fenomeen. Het is niet alleen oud - de eerste gelijknamige verzameling (*Concerti*) is van Andrea en Giovanni Gabrieli (Venetië, 1587) - bovendien is het én een compositorisch principe, én een muziekstijl, én een muzikale vorm, én een genre. En nu is het concert vooral een ritueel spel in een omgeving die eens is ontworpen voor de burgerlijke muziekcultuur. Ritueel, omdat het spel een overgeleverd gebruik is dat geen coördinaten in de huidige maatschappij kent. Binnen die rituele omgeving is muziek een autonoom kunstwerk, buiten die rituele omgeving is muziek een consumptieartikel met een hoge omloopsnelheid. Dat er relatief weinig wederzijdse kennisoverdracht plaatsvindt tussen de concertpraktijk en de verschillende wetenschappelijke disciplines die muziek bestuderen, maakt de positie van het concertwezen nog geïsoleerder.

De beroemde musicoloog Carl Dahlhaus schreef zijn muziekgeschiedenis¹¹ vanuit het standpunt van het autonome kunstwerk. Dat muziek een esthetisch effect kan hebben buiten de context van haar ontstaan, zag hij als een bewijs van haar autonomie. Ironisch genoeg wordt dit onbedoeld bevestigd door de cd- en mp3-speler, waarmee de *luisteraar* in letterlijke zin absolute muziek maakt.¹² Dahlhaus' tegenpool was Georg Knepler, die in zijn muziekgeschiedenis¹³ muziek beschreef als een sociale handeling. Hier reflecteert muziek de maatschappij; een opvatting die aansluit op eerdergenoemd muzieketnologisch perspectief.

Voor beide opvattingen bestaan er bewijzen in de huidige samenleving. Muziek als autonoom kunstwerk, dat is de wereld van die componist, die vanuit opvattingen uit vervlogen tijden componeert. Hij is er tegelijkertijd van overtuigd dat zijn erkenning door een samenleving die genoemde opvattingen niet eens kent, slechts een kwestie van tijd is. Zijn muziek komt rechtstreeks uit zijn brein, zonder beïnvloeding van de omgeving. Deze componist heeft altijd gelijk, of zijn muziek nu wordt gewaardeerd (dat ligt dan aan de muziek) of niet (dat ligt dan aan de luisteraar). Muziek als sociale handeling, dat is het carnaval van Maastricht, de bronk van Eijsden of het *Frühshoppen* van Sint Geertruid. Want daar maakt iedereen er samen een feest van.

Autonoom of niet, de grote omwentelingen in de westerse muziek - in de 16e, 18e en 20e eeuw - vielen samen met grote maatschappelijke omwentelingen in dezelfde periodes. Dat ook muziek van nu als mystiek, mysterieus, of magisch wordt ervaren, weerspiegelt het metafysische dat het mensbeeld vóór Darwin kenmerkte. In 1829 ontstaat er ook nog eens de sterrencultus, als Mendelssohn de 100-jarige *Matthäus-Passion* uitvoert en daarmee Bach in de markt zet. Ook de ster, de individuele artiest als schepper en held uit de hoogromantiek, is nog volop aanwezig in het huidige discours dat meer over de maker van dan over de muziek *zelf* gaat. God mag dan officieel dood zijn, officieus is hij sinds de negentiende eeuw getransformeerd in de kunstenaar. In de 'nieuwe muziek' moest dat allemaal anders. Na 1945 probeert de avant-garde, zo wilden die kunstenaars althans doen geloven, alles omver te gooien. De nieuwe klankorganisator, die niet langer gebruikmaakt van voorgegeven klanken uit muziekinstrumenten maar de geluiden zelf maakt (elektronische muziek), is componist en uitvoerder in één. Dick Raaijmakers spreekt in dit verband van veranderingen in de wijze waarop de

verschillende muzikale actoren zich tot elkaar verhouden. Componisten vóór 1945 noteerden “hun routes” in partituren, alsof het “wandelkaarten” waren, maar na 1945 wezen grote aantallen avant-gardekunstenaars dit soort vooraf uitgestippelde “wandelingen” af, omdat zij het “doorkruisen van beeld- en klankvlakken” aan de toehoorders en toeschouwers zelf wilden overlaten.¹⁴ Hoe vrij de ‘wandeling’ op sommige momenten ook was, in de praktijk bleef de componist de gids van zijn *concert*. Alsof het musici waren, werden de luidsprekers op het podium geplaatst – soms met een bloemetje erbovenop, omdat het oog ook wat wilde. Vandaar daalde de muzikale schepping op de luisteraar neer. Want de avant-gardist wilde veel opgeven, behalve de positie die hij zichzelf als wereldlijke *creator spiritus* had toegedicht. Om Greenaway’s terminologie te gebruiken: de avant-gardist bediende de afstandsbediening – dat is ironisch genoeg precies wat Greenaway nu al veejayend in de dancescene doet. Hij zou beter moeten weten, want in de avant-garde van de cinema liep het zo overduidelijk mis. De regisseurs van de *nouvelle vague* boden destijds hun plot zo gefragmenteerd mogelijk aan de toeschouwer aan, waardoor deze gedwongen werd zelf zijn verhaal te reconstrueren. Maar dat was slechts een cerebrale oefening, minder interactief dan het zappen langs cd-tracks, want de beelden en hun volgorde bleven door de regisseur bepaald. De participatie van toeschouwer, waar de *nouvelle vague* op uit was, werd hierdoor niet waargemaakt; het was de computergame die de belofte later wél inlost, stelt filosoof Jos de Mul. Toen de avant-garde het ‘voorgekauwde verhaal’ (denk aan de Hollywoodfilm of refrein-couplet-refreinliedjes) verbande, verloor de bezoeker ook de zogenoemde ‘lustpremie’, die met het consumeren van voorgekauwde verhalen is verbonden. Maar de bezoeker kreeg daar weinig andere ‘lust’ voor terug. Net als bij de avant-garde wordt ook bij com-

putergames de ‘traditionele lustpremie’ opgegeven, maar krijgt de speler er een aan interactiviteit verbonden ‘lust’ voor terug.¹⁵ Ziedaar een gelijkenis met de hedendaagsemuziekscene: de lustpremie is wel opgegeven, maar wordt niet gecompenseerd. Muziek die voor een dergelijke setting wordt gemaakt, komt al gauw in een vacuüm terecht.

Muziekchip

Stel dat die lustpremie in participatie schuilt. Heimelijk klinkt die wens al door in de overtuiging van menig concertbezoeker dat er een interactie tussen hem en de musicus zou plaatsvinden. Maar voor de echte interactie moet de geluidenmaker van zijn troon. Hij zal, wanneer hij gehoord wil worden, als het ware half-fabrikaten moeten leveren, waarmee de luisteraar aan de slag kan. Die ontwikkeling ontluikt al. Zo wil Wouter Snoei geluiden ontwerpen voor een hightech luidsprekersysteem, die het publiek vervolgens ruimtelijk mag maken, bijvoorbeeld door de geluiden een akoestische achtervolging in te laten zetten.¹⁶ Dat processen van muzikale actie, waarneming en interactie via in het brein geïmplanteerde chips zullen verlopen, dát is slechts een kwestie van tijd.

Toekomstmuziek of niet, het gaat om de achterliggende gedachte: de wetenschap is niet nodig om muziek te begrijpen, maar om muziek te maken. Nu God vermist is en het aura van de kunstenaar is opgetrokken, is het zaak dat makers – in de nieuwe zin van het woord – en wetenschappers zich samen *gelijkwaardig* buigen over de vraag wat muziek in deze tijd zou kunnen zijn. Want het vacuüm is te groot om in je eentje met klinkklare klanken op te vullen. Zo’n onderzoek bleek eerder vruchtbaar, en toen was niets minder dan de opera het resultaat.¹⁷ Het kan geen toeval zijn dat de Florentijnse denktanks waaruit de opera voortkwam uit

musici, wetenschappers en zelfs toehoorders bestonden. Ja, zelfs het carnaval (van Venetië) speelde een rol in de geboorte van de opera. Met een degelijke upgrade naar de 21e eeuw valt daar veel te leren. Zodat we niet alleen “Het concert is dood” kunnen roepen, maar vooral “Lang leve de muziek!”

- 1 <http://www.youtube.com/watch?v=1Ahvhh-B6gQ&NR=1>, geraadpleegd op 3 september 2007.
- 2 Blaukopf, K. (1996). *Musik im Wandel der Gesellschaft: Grundzüge der Musiksoziologie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- 3 Broek, A. van den, Huysmans, F. & Haan, J. de (2005). *Cultuurminnaars en cultuurmijders: Trends in de belangstelling voor kunsten en cultureel erfgoed*. Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau, p. 67.
- 4 Het Concertgebouw, Amsterdam: 820.000 bezoekers. <http://www.concertgebouw.nl/cgb/live/NewsItem.jsp?kindid=6&id=10907>, geraadpleegd op 3 september 2007.
- 5 Stoll, R.W. (2006). Editorial. *Neue Zeitschrift für Musik*, 167, nr. 2, 1.
- 6 Bühl, W. (2004). *Musiksoziologie*. Bern: Peter Lang, p. 165.
- 7 Doorman, M. (2004). *De romantische orde*. Amsterdam: Bert Bakker, p. 133.
- 8 Roebroeks, E. (2006). Remix Revisited: Naar aanleiding van *Reactions to the Music of Dick Raaijmakers. De Gids*, 169, nr. 10, 838-847, p. 847.
- 9 Nettl, B. (1983). *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois, p. 135, eigen vertaling.
- 10 Mondelinge mededeling van Gottfried Michael Koenig, tijdens een masterclass aan het Instituut voor Sonologie, Koninklijk Conservatorium, Den Haag, 20 mei 2005.
- 11 Dahlhaus, C. (1977). *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Gerig.
- 12 Shreffler, A.C. (2003). Berlin Walls: Dahlhaus, Knepler, and Ideologies of Music History. *The Journal of Musicology*, 20, nr. 4, 498-525, p. 524.
- 13 Knepler, G. (1982). *Geschichte als Weg zum Musikverständnis: Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung*. Leipzig: Reclam.
- 14 Raaijmakers, D. (2005). *Cahier-M: kleine morfologie van de elektrische klank*. Leuven: Universitaire Pers Leuven, p. 58-59.
- 15 Mul, J. de (2004). *Cyberspace Odyssee*. Kampen: Klement, p. 94-96.
- 16 Volledigheidshalve wijs ik erop dat ik bestuurder ben van de rechtspersoon die genoemde geluidsinstallatie bezit.
- 17 Katz, R. (1984). Collective “Problem-Solving” in the History of Music: The Case of the Camerata. *Journal of the History of Ideas*, 45, nr. 3, 361-377.

De ramen openzetten voor frisse lucht van buiten

Joy Arpots

Waarom een concert bezoeken in een tijd waarin je alles kunt downloaden? Waarin je naar Melbourne én terug vliegt met een complete muziekbieb op je iPod, prachtige dvd's kunt afspelen op je homecinema-set en elk nieuwtje op YouTube kunt vinden. Waarom zou je nu nog een avond lang in een concertzaal gaan zitten? Vooraf is het fileleed of treinvertragingen, tijdens het concert is het publiek te luide, want jong en van school uit verplicht te gaan, of valt in slaap, want hoogbejaard. Om nog maar te zwijgen over te dure parkeergarages, lange rijen bij de garderobe, zurige wijn en musici die spelen met de uitstraling van een raamambtenaar, tussendoor op hun horloge kijken en na afloop alweer in hun auto zitten nog voordat jij bent uitgekapt. De vraag blijft dus waarom je nog een concert zou bezoeken?

Nooit eerder was er zoveel muziek te horen. Nooit eerder was er zoveel muziek te horen die de term klassiek, serieus of kunst verdraagt. In liften, restaurants en sportscholen hoor je Mozart, Vivaldi en Händel. In een volkswinkel als het Kruidvat koop je de 75 cd's tellende *Classical Top 100* voor nog geen 60 euro, maar ook een curiosum als *Der Fluyten Lust-hof* van Jacob van Eyck. Bij Yab Yum klinken de *truly relaxing chill out classics* van Albinoni, Crusell en Liadov. Behalve naar Radio 4 kun je de hele dag luisteren naar de Concertzender, Classic FM of Klara. De publieke netten vertonen op een verloren uurtje nog wel eens een registratie vanuit het Concertgebouw of Bimhuis. Bovendien kun je tot 160Gb aan muziek op je iPod zetten.

En toch klagen ze. De orkesten, de ensembles en de concertzalen; allemaal klagen ze. Want tegenover elke honderd uur beluistering van kunstmuziek via geluidsdragers staat amper een uurtje concertbezoek. Ze klagen vooral omdat het moeilijk is een nieuw publiek te bereiken. Het huidige publiek wordt ouder en sterft langzaam uit. En jonge mensen zijn niet geïnteresseerd in Shostakovich en Stockhausen of houden er niet van. Ze houden ook niet van Bach en Beethoven. Jongeren vinden er niets aan, zitten niet graag een avond muisstil in een concertzaal waar ze niet mogen sms'en, snoepen en drinken tijdens het concert; de mobieltjes moeten uit en bordjes geven aan dat zelfs hoesten hindert. Jongeren geven hun geld liever uit aan Lowlands of Thunderdome. Daar worden ze gezien, daar gebeurt hèt. Daar kunnen ze drinken, flirten en lol maken.

Dus proberen ze een beetje met hun tijd mee te gaan, die orkesten, die ensembles, die concertzalen. In plaats van Tsjaikovski doen ze de *Symphonic Echoes of Pink Floyd*. Ze arrangeren de deuntjes van computergames als *Metal Gear Solid 2*, *Killzone* en *World of Warcraft* tot waarachtige orkestwerken. Popprijswinnaar Spinvis mag zich uitleven bij zowel het Rosa als het Nieuw Ensemble. Of ze trommelen Carel Kraayenhof op met zijn bandoneon. Ook huren ze videokunstenaars in om close-ups van dirigent en solisten te projecteren op immense schermen. Zelfs rappers, deejays en breakdancers worden ingezet om nieuw publiek middels deze of gene cross-over te bereiken.

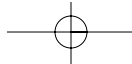
Misschien zouden ze dat allemaal wel liever niet doen. Zouden ze liever gewoon hun ding doen, in alle stilte, binnen de muren van de eigen bastions. Maar ze moeten van het ministerie. Daar wordt immers geroepen dat de samenleving kleurrijker wordt en dat de torenhoge subsidiegelden niet enkel voor een grijze, uitstervende

elite bedoeld zijn. Dus moeten ze zich wel met educatieve projecten bezighouden. Dus doen ze iets met muziekscholieren, met de hafabra-sector of met Marokkaanse hangjongeren. Orkesten, ensembles en concertzalen worden verplicht dingen te doen waar ze eigenlijk niet goed in zijn en waar ze diep van binnen niets mee hebben.

Want 'dat andere' is die vierkwartsmaat met stuwende bassen en krijzende gitaren. Dat andere zit ergens tussen de heupen, dat andere bazelt over seks, drugs en pistolen. Dat andere zie je de godganse dag op tv, dat andere verkoopt, dat andere is kinky, is urban, is vét. Hebben miljoenen jongeren het over de nieuwe van Kanye West versus de nieuwe van 50 Cent, zitten zij iets verantwoordt in mekaar te draaien, omdat Olivier Eugène Prosper Charles Messiaen een eeuw geleden werd geboren.

Dat concertwereldje van popsterren zit bovendien behoorlijk in de lift. Na het instorten van de cd-markt zijn live optredens belangrijker en populairder dan ooit. Beginnende bandjes die in de jaren tachtig na een succesvolle eerste plaat zes weken in een VW-busje langs het Europese clubcircuit trokken voor halflege zaaltjes, vullen nu in één klap de HMHall. De ticketprijzen zijn in minder dan tien jaar verdriedubbeld. En zelden zijn die concerten niet uitverkocht. Is het daar dan louter hallelujah?

Omdat ik het niet kan laten heb ik me afgelopen zomer maar weer eens gestort in die concertpraktijk van de populaire muziek. Bij een nachtje Tiësto in het Gelredome stuitte ik op busladingen streepjeshemden die daar tamelijk wezenloos het jaarlijkse personeelsuitje van een bankfiliaal of assurantiëkantoor genoten. De hemelse vocalen van George Michael losten in de hoofdstedelijke Arena op in het vermoeden dat de zo perfect klinkende muziek,



ondanks de aanwezigheid van een veelkoppige band, van louter synthetische aard was. Björk zette zichzelf voor schut door haar tegendraadse popcomposities weg te laten waaien over een flets Westergasterrein, waar het Muziektheater dan wel Carré een passende ambiance was geweest. En de Red Hot Chili Peppers tekenden op een druilerige zondagavond in het Nijmeegse Goffertpark voor de meest futloze prestatie van het jaar.

Toch zijn het juist de bezoekersaantallen die het grote verschil tussen de pop- en de niet-popconcerten markeren. Hoe teleurstellend het concert van de Peppers ook was, de Nijmeegse wei stond wel vol met 60.000 betalende fans (entree: 47,50 euro exclusief servicekosten). Die mopperden niet en komen een volgende keer vast weer. Want de Peppers moet je gezien hebben. En dat geldt ook voor Pearl Jam, Robbie Williams, Madonna of Marilyn Manson.

Toch heb ik ook wel eens een klassieke happening bezocht temidden van vele tienduizenden. Twintig jaar geleden woonde ik in de Arena op het Piazza Bra van Verona een uitvoering bij van *Aida*. Ik werd getroffen door het volkse karakter van de happening. Het publiek had broodjes en wijn meegenomen, babbelde er af en toe lustig op los, raakte in extase bij het aanzwellen van een aria. Soms huilde een kind. Taferelen zeg maar die dichter bij de uitbundigheid van een popfestival staan dan bij de ingetogen, sacrale sfeer van de klassieke concertgebouwen.

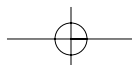
Meermalen ook was ik getuige van klassieke recitals in de openlucht. Ik herinner me hoe een voordracht in een Provençaals park op een zwoele zomeravond doordrongen was van het sjirpen van ontelbaar vele krekels. Ik vond dat niet storend. Integendeel, ik heb een plek verder verwijderd van het podium opgezocht, ben op mijn rug in het gras gaan liggen en heb me zachtjes in ver-

voering laten wiegen. Behalve krekels hoorde ik nu ook het ruisen van een bries, het gepruttel van een brommertje ver weg, een blaffende hond en het geroezemoes van het personeel in een kantine. Het strijkkwartet kreeg een extra dimensie.

Kom daar eens om in het stiltecentrum dat concertzaal heet. Wie kucht wordt met hoon en onuitgesproken verwensingen aangekeken. Wie de half toegeknepen blik laat afdwalen naar balkons of plafond wordt als niet geïnteresseerd beschouwd. Wie uit pure vreugd na een mooie passage bravo roept, wordt voor proleet verpletten.

In zijn academisch proefschrift *Een verbazende stilte* (2001) neemt Cas Smithuizen de gedragsregels en sociale controle in de klassieke concertzaal onder de loep. Hij laat zien dat de concertetiquette, waarbij er in stilte van de gespeelde muziek genoten wordt, een lange ontstaansgeschiedenis heeft. “Beheerste muzikale omgangsvormen zijn geleidelijk ontstaan en pas in de loop van de negentiende eeuw zijn de bijbehorende gedragsregels vrij algemeen en duurzaam onder serieuze liefhebbers van klassieke muziek verspreid.” (p.124). Tot die conclusie komt ook Jolande van der Klis in haar inleiding in de brochure van de laatste editie, *Ars audiendi - de kunst van het luisteren*, van het Holland Festival Oude Muziek.

“Dirigent Willem Kes liet pas in 1890 de deuren van de zaal van het Amsterdamse Concertgebouw bij aanvang van een concert sluiten, zodat aan het voortdurende gewandel van de toehoorders een einde kwam. Drie jaar later liet hij de losse zitjes vervangen door een opstelling van vaste stoelen op rij, zeer tot verdriet overigens van het publiek, dat de sociëteitssfeer juist zo genoeglijk vond. Vanaf die tijd was het afgelopen met de rinkelende glazen, de sigarenrook en het geroezemoes: Kes eiste absolute stilte voor-



dat hij één noot liet klinken. De pauze bood voortaan de enige gelegenheid tot verpozing en versnapering.”

Terwijl de afstand tussen de gedragsregels bij de klassieke concertpraktijk en die van populaire of amateurvarianten steeds groter wordt, heeft die collectieve zwijgplicht voor het klassieke concertpubliek een universele code gekregen. Of je een pianoconcert van Rachmaninov nu beluistert in de New Yorkse Carnegie Hall of in het concertgebouw van Shanghai, overal gelden dezelfde luisterconventies. Smithuizen merkt hierover op dat “overal ongeveer dezelfde, beheerste, luisterhouding de overhand” heeft gekregen en dat “de spontane luistervreugde die concertbezoekers ook in fysieke zin aan optredens beleefden tot een overwegend verstandelijke appreciatie omgevormd” werd (p. 128). Sterker nog, je moet er voor gestudeerd hebben wil je nog kunnen genieten. Je bent pas een muziekliefhebber als je het repertoire van tevoren bestudeerd hebt, als je het betreffende muziekstuk in zijn sociaal-historische context kunt duiden, als je de uitvoeringspraktijk doorgrond hebt.

Wie kijkt naar wat er de laatste decennia in die concertzalen wordt gespeeld, ontdekt bovendien een beperkt en bij voortdurend herhaald standaardrepertoire. Het accent is zowel bij de uitvoerder als bij de luisteraar nagenoeg helemaal komen te liggen op artistieke interpretatieverschillen. En die verschillen zijn voor minder geoefende oren amper nog waar te nemen. Het gaat om minutieuze details of piepkleine nuances.

Gewoon luisteren en genieten mag niet meer, althans niet in de concertzaal. Die heeft steeds meer de sektarische vorm en sfeer aangenomen van een rooms-katholieke kerkdienst van vlak voor het Tweede Vaticaans Concilie.

Tijd derhalve voor een *aggiornamento* oftewel het ‘bij de tijd brengen’ van de concertpraktijk van de kunstmuziek. Paus Johannes XXIII riep 45 jaar geleden de vergaderde bisschoppen op om “de ramen van de Kerk open te zetten voor de frisse lucht van buiten”. Net hierom werden ook protestanten, orthodoxen en vertegenwoordigers van andere religies en politieke ideologieën bij het concilie uitgenodigd.

Laten we dit *aggiornamento* volgen.

Laten we ons afvragen waarom de vrije podiumkunst plaats heeft gemaakt voor een concertpraktijk die als lijstkunst is te typeren; waarom het sprankelend origineel vervangen is door een replica; waarom de scheppende kracht verworden is tot reproductie; waarom de communicatie tussen muzikant en toehoorder verdwenen is en het thans voelt alsof je naar een aquarium tuurt.

Laten we ons de vraag stellen waarom die orkesten bijna altijd hetzelfde spelen. Alsof de klassieke canon pakweg een eeuw geleden met *Stravinsky's Sacre du Printemps* aan zijn eind is gekomen. Komt dat doordat er niets nieuws of belangwekkends meer wordt gecomponeerd? Onzin.

Het Fonds voor de Scheppende Toonkunst verleent jaarlijks meer dan honderd compositie-opdrachten. Dat zijn er twee per week. Voldoende nieuws onder de zon. Genoeg om een wekelijkse top 10 spannend te houden.

Wordt er dan niet naar die composities geluisterd?

Omdat het publiek er niets aan vindt?

Omdat de musici en concertzalen er niets aan vinden?

Zijn we soms bang, wij de vrije geesten, de barricade-bestormers van weleer?

“Het probleem van programmeren is negen van de tien gevallen niet het gebrek aan fantasie van de programmeur of dirigent, het gebrek aan goede wil van orkest of het kleine deel van het publiek dat wél komt”, aldus Leo Samama, destijds artistiek coördinator van het Residentie Orkest. “Het probleem is die grote moot die je als basis in je zaal moet hebben om een kapitaalkrachtige organisatie overeind te houden. We moeten muziek uitvoeren waar het grootste deel van het publiek graag naar luistert.” (in: P. Jansen, *Trainingskamp vol prikkeldraadmuziek*, 1999, p. 54).

Dat hoor je steeds weer. Het probleem bij het programmeren van deze nieuwe muziekcomposities is het beperkte publiek dat op deze concerten afkomt. Slechts één procent van de Nederlandse bevolking is in beginsel geïnteresseerd in hedendaagse muziek, stelt Nora Maartense in een onderzoek uit 2005 naar de programmering van nieuwe muziek op de podia van de stad Utrecht (p.57). Verwaarloosbaar weinig.

Maar toch nog altijd gelijk aan het inwonertal van Breda, de negende stad van ons land. Die ene procent wijkt niet veel af van de bij elkaar opgetelde bezoekersaantallen die het Holland Festival in 2005, 2006 én 2007 trok. Zouden die geïnteresseerden slechts tweemaal per jaar naar een concert gaan, dan komt het aantal bezoeken in de buurt van dat van De Doelen in het seizoen 06-07, de op één na best bezochte concertzaal van Nederland.

Maar zulks is ver bezijden de werkelijkheid. Nieuwe muziek speelt zich af in de marge van een concertpraktijk die zichzelf losgezongen heeft van wat er in de samenleving gebeurt.

Hoe die praktijk weer bij de tijd te brengen?

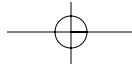
In plaats van het eindeloos herkauwen van de klassieken zouden orkesten, ensembles en zalen bovenal moeten wedijveren om het nieuwste van het nieuwste in huis te hebben. In plaats van een

klassieke top 40 of 1000 vol louter covers, zou er een moordlijst moeten komen met de meest spannende en grensverleggende composities van de laatste weken. Wie even niet oplet, loopt hopeloos achter.

Voel je als muzikant weer podiumkunstenaar, besef dat je in de spotlight staat, dat er duizend ogen op je gericht zijn. De opkomst van een symfonie-orkest hoeft niet gepaard te gaan met een luidkeelse *haka*, waarmee de Nieuw-Zeelandse All Blacks tijdens het WK rugby in Frankrijk hun opwachting maakten. Maar het zou wel helpen om eens een middagje met een theaterregisseur te oefenen, al was het maar omdat je als muzikant je publiek dan misschien weer durft aan te kijken.

Verzin spannende titels (iets als *Liebesnacht* volstaat al), durf verrassende formules als een *Night of the Unexpected* aan. Besef dat je kunt communiceren met beelden, verhalen, sferen en emoties in plaats van een vocabulaire dat alleen ingewijden aanspreekt: predik geen Latijn!

Besef de invloed van de beleveniseconomie en de visuele cultuur. Speel in op de wens van die grote groep thuisblijvers om uitgedaagd te worden, geamuseerd, geprikkeld, vermaakt, ontroerd, verrast, beziel en desnoods verliefd. Want daar draait het om. Die ene muziekliefhebber die in de huiskamer tranen in de ogen krijgt bij het beluisteren van een mooie Mahler, die helemaal kickt op de nieuwste Kyriakides, die de dvd's van Callas grijs draait, die heeft behoefte aan een levende gebeurtenis. Die wil beleven en wil ervaren. Een diepe ervaring delen met anderen. Zijn of haar emoties tonen en die van anderen voelen. “We hebben steeds meer en steeds vaker behoefte aan *events*, omdat we in onze huiskamers met onze home-cinema en onze pc en onderweg met onze iPod en MDA steeds vaker alleen zijn”, zo stelde Frits Spangenberg, oprichter van Motivaction, tijdens het VSCD-con-



gres eind september in Almere. “Dus willen we naar concerten en naar het theater, want we willen onze emoties met elkaar delen”.

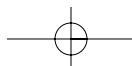
Kortom, wie de huidige uitvoeringspraktijk van de kunstmuziek beziet, is geneigd te roepen: blijf toch thuis. Draai je cd's en dvd's, ga downloaden en podcasten en geniet. De concertzaal is immers dood.

Zulks werd een kwart eeuw geleden ook geroepen toen de video in massaproductie ging. De bioscopen konden wel sluiten. Voortaan zou iedereen thuis films kijken. Afgezien van de porno-industrie bleek niets minder waar. De bioscopen hebben nog steeds *blockbusters* met volle zalen, de verfoeide filmhuizen waar je op sinaasappelkistjes naar een moeilijke Rus keek, zijn opgekrikt tot commercieel succesvolle *arthouses*, de *underground*-cinemasten worden voor Oscars genomineerd en soapsterren winnen gouden kalveren. Cinema is springlevend.

Dat is ook de wens van de muziekliefhebber. Die wil immers consumeren, die wil naar buiten, die wil iets moois of iets spannends beleven, het liefst met anderen. En dat kan. Levende muziek biedt alle kansen.

Maar dan moeten er wel radicale veranderingen komen in de concertpraktijk.

Wat de paus destijds durfde, durven wij dat niet?

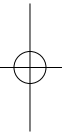


Heeft kunstmuziek een toekomst?

Pieter Prick

Het zal helder zijn dat ik als direct betrokkene bij het symfonisch orkestbedrijf een stelling als “*De concertpraktijk van de kunstmuziek heeft zijn langste tijd gehad*” liever geformuleerd had willen zien als bijvoorbeeld: “*De concertpraktijk van de kunstmuziek heeft toekomst.*” Maar hoe ook geformuleerd, het antwoord op deze stelling is slechts te geven op basis van meervoudige analyses van alle interne en externe parameters die de concertpraktijk van het podiumkunstbedrijf bepalen. Het moet gezegd dat het hedendaags podiumkunstbedrijf, dus ook het orkestbedrijf, een steeds lastiger te managen bedrijfstak is die volop te maken heeft met toename van complexe interne en vooral externe ontwikkelingen en veranderingsprocessen. De steeds moeilijker wordende financiële positie door een terugtrekkende overheid is daar een aanwijsbaar voorbeeld van. Ook wordt het management geconfronteerd met talloze eigentijdse en lastig op te lossen interne vraagstukken die vooral te maken hebben met starre CAO's en snel veranderende externe processen, zoals de vraag van het publiek, de klanten dus, naar andersoortige producten.

Naar mijn idee staat in dit probleemveld de publieksvraag centraal, want primair uitgangspunt en doel voor de levensvatbaarheid van de podiumkunstpraktijk, of zo men wil ook de concertpraktijk van de kunstmuziek in meer algemene zin, is naar mijn mening het publiek. En dit om de simpele reden dat zonder publieksaandacht het spelen van voorstellingen zinloos is. Zonder publiek zullen alle middelen en bronnen uiteindelijk opdrogen. Muziek, als taal van de emotie, valt of staat met communi-



catie tussen mensen. Communicatie van klinkend repertoire tussen herscheppende musici en luisteraars. Als er luisteraars zijn, zullen er ook altijd musici spelen. En als de concertorganisaties doelmatig kunnen inspelen op de snel veranderende publieksvraag vanuit die markt, dan zal het podiumkunstbedrijf zijn toekomst veilig gesteld zien. Een nieuwe vorm van flexibiliteit staat daarbij centraal, omdat inspelen op de veranderende vraag vanuit de markt geen kwestie meer is van het zorgvuldig en eenzijdig samenstellen van de jaarlijks voorspelbare seizoensbrochures (wat op zich al moeilijk genoeg is). Het publiek van nu wil flexibel, snel en vooral op maat op haar wenken worden bediend. Het besluit om naar een podiumkunstvoorstelling te gaan, neemt de geïnteresseerde kunstliefhebber steeds meer op de dag van de voorstelling zelf. En dat betekent dat de traditionele publiekswerping inmiddels aan andere wetten onderhevig is.

De stelling had daarom even zo goed kunnen luiden:

“Zijn de podiumkunstinstanties in staat, om ook in de toekomst publiek aan zich te binden?”

Publiek

Maar ook binnen het publieksdomein zijn vele aspecten te onderscheiden. De vraag wie, waarom en op welk moment naar een voorstelling gaat, is complex en wordt in de steeds individueler wordende samenleving alleen maar ingewikkelder. De traditionele binding van het publiek aan één en dezelfde podiumkunstinstantie is niet meer van deze tijd. En als er al sprake is van binding, dan is het meestal zo dat de opvoeding daarin een cruciale rol speelt. Wetenschappers zijn het er over eens dat mensen die thuis op jonge leeftijd in aanraking komen met podiumkunsten, op latere leeftijd eerder naar een voorstelling zullen gaan. De

thuissituatie is het meest bepalend. Latere kennismaking met kunstmuziek op school, via vrienden of door middel van marketing, is slechts ondersteunend. De kiem wordt op jonge leeftijd vooral thuis gelegd. Wie van huis uit niet in aanraking is gekomen met kunst op podia, loopt de kans daar op latere leeftijd nauwelijks nog een ingang toe te vinden.

Kunst als woordloze taal van de emotie moet men leren spreken en dat gebeurt niet vanzelf. Evenals men les krijgt om een taal te leren beheersen, moet iedereen investeren in het woordloos leren spreken van de taal der emotie die kunst heet. Die kiem moet bij voorkeur zo vroeg mogelijk worden gelegd. Op vroege leeftijd gebeurt dat min of meer spelenderwijs vanuit de thuissituatie, op latere leeftijd kost dat veel meer studie, tijd en inspanning. Aan genieten van muziek gaat inwijding in de taal der emotie die muziek heet vooraf.

Vacuüm

Tot begin jaren tachtig van de vorige eeuw werd de jeugd op school via de wekelijkse muzieklus min of meer spelenderwijs geïntroduceerd in de wereld van de klassieke muziek. Ook al werd thuis niets of nauwelijks iets aan muziek gedaan, toch kwam elk kind met muziek in contact. Velen herinneren zich de schoolconcerten, en de voor even zo velen, oersaai genoemde blokfluitlessen. Ook toen beseften men dat de methodiek van het leren van de muzikale taal niet bepaald vanzelfsprekend was.

Door het wegvallen van deze functie ergens in de jaren tachtig van de vorige eeuw, werd het kwetsbare kind prompt met het badwater weggegooid. Hele generaties jongeren groeiden vanaf dat moment op zonder ooit nog met klassieke muziek in aanraking

te komen. De taal van de emotie werd ondergeschikt geacht aan het beheersen van de zo genoemde hoofdvakken taal en rekenen; de vakken die de basis leggen voor een succesvolle carrière. Althans, dat was de gedachtegang. Dat het spreken van de muzikale taal een grote bijdrage levert aan taal- en ook rekenbeheersing, werd niet relevant geacht. Er ontstond vanaf dat moment een gigantisch vacuüm dat vandaag de dag alleen maar groter lijkt te worden. Daar waar het thuisfront en de scholen (de muziekscholen inclusief) het lieten afweten, werd het ontstane gat niet of nauwelijks opgevuld door de podiumkunstinstanties. Dat kon ook niet omdat deze productiehuisen zich nauwelijks op onderwijs richtten en daardoor te weinig kennis in huis hadden van het vak educatie. Natuurlijk werden er familieconcerten gegeven en met mondjesmaat schoolconcerten verzorgd, maar het effect op de jongeren was min of meer verwaarloosbaar. Zeker als het gaat om de jongeren die niet van huis uit met muziek werden opgevoed. De podiumkunstinstanties zaten aan het eind van de lijn. Zonder voortraject van goed functionerende muziek scholen, muziekles op school en het thuisfront, holde het gebrek aan vaardige muzikale taalkennis de belangstelling uit, waardoor een deel van het publiek het liet afweten. Het resultaat: vergrijzing van publiek in snel tempo.

De podiumkunstinstanties zelf beseffen de omvang van dit probleem steeds beter en steken sindsdien meer energie in educatie. Maar nog steeds bereiken ze voornamelijk de kinderen die van huis uit al in contact kwamen met klassieke muziek. Het beseft dat er iets breders en fundamenteelers moet gebeuren groeit, omdat men ook wel beseft dat het effect van de educatieve programma's bij podiumkunstinstanties tot dusver van voornamelijk ondersteunende en versterkende betekenis zijn voor de groep

van reeds 'ingewijde' kinderen. Het wordt steeds duidelijker dat het wegvallen van de muziekles op school een vacuüm heeft laten ontstaan dat nauwelijks door podiumkunstinstanties kan worden opgevuld. Dit om de eenvoudige reden dat deze instanties niet of nauwelijks op deze taak zijn berekend; niet in specialisatie van het onderwerp en zeker niet in de omvang er van. Want onderwijscontinuïteit is een van de bepalende succesfactoren en die kan vooral geboden worden door de scholen.

Dit neemt niet weg dat in toenemende mate de podiumkunstinstanties zich realiseren dat het aanwakkeren van interesse bij ouders een directe en substantiële invloed heeft op de publieksontwikkeling voor de toekomst. In de samenstelling van de managementteams en staven van de podiumkunstinstantie is het aandeel educatieve medewerkers nog steeds bescheiden, maar het besef groeit dat een verplaatsing van aandacht en aanpak nodig is. In de bestemming van middelen is het aandeel educatie doorgaans nog steeds verwaarloosbaar klein. Het ontbreekt echter vooral aan goedopgeleide, educatieve medewerkers en aan goede en gekwalificeerde opleidingen.

De stelling zou dan ook kunnen luiden:

"Zijn de podiumkunstinstanties bereid en in staat om een op de markt afgestemd en eigentijds educatief aanbod te produceren?"

Structurele bedrijfsvernieuwing

Het lijkt er op dat deze vraag zich toespitst op de bereidheid om beleid en bedrijf structureel te vernieuwen en in te richten naar eigentijdse behoeften. Bovendien speelt de vraag hoe dat te financieren. Het produceren van goede educatieve programma's kost veel geld, vraagt een geheel andere productionele aanpak en om

geheel andere faciliteiten. Incidentele maatregelen ter verbetering van het educatieve aanbod, hoezeer dat de podiumkunstinstanties nu al zwaar belast, zijn voor invulling van het ontstane vacuüm nauwelijks effectief te noemen en ruimschoots onvoldoende. De omvang van een dergelijk voornemen werkt echter voor de meeste podiumkunstinstanties verlamvend. Met de naar verhouding kleine managementteams en het ontberen van specialisten voor het vak educatie, is het nauwelijks mogelijk om in tijden waarin alle hands aan dek nodig zijn, ook nog eens rustig na te denken over hoe jeugd bij klassieke muziek te betrekken. Het orkestbedrijf is vooral toegesneden op het spelen van concerten volgens 19e-eeuwse tradities.

Wil het podiumkunstbedrijf eigentijdse educatie ontwikkelen, dan zal ze de focus moeten verleggen, inzet van middelen wijzigen, de houding, kennis en kunde van musici en dirigenten door coaching aanpassen en moeten zoeken naar een eigentijdse wijze van communiceren waardoor jongeren rechtstreeks worden aangesproken en bereikt. Kortom, er is een totaal nieuw en op maat gesneden ontwerp nodig in één set van samenhangende instrumenten waarmee het mogelijk wordt om een nieuw en eigentijds elan te ontwikkelen. Dit betekent een volledige cultuuromslag. De basis hiervoor moet in het basisonderwijs worden gelegd door het herinvoeren van de wekelijkse muzieklus, gegeven door gekwalificeerde docenten.

Het is de vraag of dergelijke omvangrijke beleidswijziging op korte termijn bij de afzonderlijke podiumkunstinstanties zijn door te voeren. Temeer omdat het een nationale publieksovername betreft, is het een vraagstuk dat centraal en dus nationaal moet worden aangepakt. Alleen al vanuit effectiviteitspunt

ligt een landelijke aanpak voor de hand. Waarom zou orkest A een duur educatief project voor zijn regio ontwikkelen, dat niet in andere regio's is te zien of te horen. Een vergelijking met de operavoorziening in Nederland ligt voor de hand, waar de Nationale Reisopera één en dezelfde productie in meerdere zalen en gespreid in Nederland speelt. Maar niet alleen vanuit effectiviteitspunt is een centrale aanpak gewenst. Ook wat de middelen betreft en nog meer de matig beschikbare en op haar taak berekende educatieve medewerkers, is een centrale aanpak en visie nodig willen de inspanningen enig structureel succes hebben. Het belangrijkste echter is om alles op alles te zetten kinderen in Nederland vroegtijdig op de basisschool in aanraking te laten komen met de taal van de emotie die muziek heet. Vervolgens kunnen de productiehuisen aansluiten op de basis die reeds is gelegd. Het vraagstuk dat vanuit de podiumkunstinstanties onontkoombaar landelijke proporties zal moeten krijgen om een vuist te kunnen maken, wordt zo uitgetild naar een landelijk politiek vraagstuk.

De stelling zou kunnen luiden:

“Is de overheid bereid en in staat om de muzieklus als verplicht vak weer in te voeren in het basisonderwijs?”

Indien deze vraag positief wordt beantwoord, dan is mijn antwoord op de vraag “Heeft kunstmuziek een toekomst?” ook een volmondig ‘ja’. Want één ding is zeker: je kunt het elk mens om minstens één keer in zijn of haar leven te kunnen genieten van de *Matthäus-Passion* van Bach, de vijfde symfonie van Beethoven of *Gesungene Zeit* van Wolfgang Rihm. Waarom? Omdat in deze meesterwerken een muzikaal gedachtegoed ligt opgeslagen waar elk mens rijker van wordt. En dat gun je toch elk kind!

Heeft de podiumpraktijk van de kunstmuziek zijn langste tijd gehad?

Mayke Nas

Een zelfhulplijst van vragen voor u: kunstenaar, componist, musicus, programmeur, directeur, organisator, festivalleider, ensembleleider, zaalbeheerder, beleidsmedewerker, subsidiënt, sponsor, commissielid, bestuurslid of lid van het comité van aanbeveling.

Maakt u geschiedenis? Creëert u controversen? Veroorzaakt u schandalen? Raakt u gevoelige snaren? Zorgt u voor frisse wind? Offert u bloed, zweet en tranen? Brengt u schoonheid en troost? Beneemt u de adem? Zet u de toon? Innoveert u? Participeert u? Maakt u verschil? Maakt u lawaai? Schopt u veel herrie? Bent u recalcitrant? Bent u nieuwsgierig? Bent u onafhankelijk? Bent u flexibel? Bent u tolerant? Bent u genereus? Bent u geëngageerd? Bent u bevoorrecht? Bent u productief? Bent u een hoogvlieger? Bent u een genie? Bent u gelukkig? Werkt u hard? Heeft u verbeelding? Heeft u talent? Heeft u stijl? Heeft u smaak? Heeft u idealen? Voldoet u aan verwachtingen? Verzamelt u moed? Verlangt u het onmogelijke? Komt u altijd op tijd? Spreekt u met eruditie en eloquentie? Heeft u kameleontische vermogens? Bent u ijdel? Voelt u zich ondergewaardeerd? Glijdt u van het hellend vlak? Hoelang speelt u dit spelletje paniekvoetbal al? Is uw vinger uit gewoonte geheven? Beschouwt u angst als goede raadgever? Stijgen uw bezoekcijfers? Zitten uw zalen voller dan ooit? Zijn er meer concertseries dan ooit? Zijn er meer podia dan ooit? Zijn er meer musici dan ooit? Zijn er meer componisten dan ooit? Is uw kaartverkoop verdubbeld? Heeft u last van faalangst? Ontbreekt

het u aan geschikte locaties? Laat u nieuwe concertzalen bouwen? Staan u kerken, raadszalen, kasteelzalen en bioscoopzalen ter beschikking? Heeft u uw werkterrein met fabriekshallen, stationshallen, musea, bussen, trams en treinen uitgebreid? Maakt u ook muziek op pleinen, bruggen, grachten en in parken? Is geen plek te gek om als podium te dienen? Ziet u ook een overeenkomst tussen virtuoos musiceren en goochelen? Verkopen uw concerten en voorstellingen uit? Krijgt uw marketingmanager dit jaar een bonus? Verfoeit u de huidige democratie? Vindt u de creatieve uitingen van het volk plat? Banaal? Oppervlakkig? Put u hoop uit musicals? Ziet u dat de maatschappij borrelt en gist van de creativiteit? Vindt u dat nieuws over Jan Smit en Dikkie Dik niet op de kunstpagina thuisheert? Bent u een zuurpruim? Bent u jaloers op andermans succes? Verdient u meer aandacht? Heeft u recht op meer zendtijd? Bent u tegen hiërarchische structuren? Bent u een beetje gelijkjer dan anderen? Bent u lid van de elite? Is uw doel duidelijk? Loopt u voor? Wint u prijzen? Springt u over uw eigen schaduw? Legt u een onnavolgbare gevatheid aan de dag? Nodigt het bord 'verboden op het gras te lopen' u uit om op het gras te lopen? Zoekt u voortdurend naar nieuwe wegen? Zoekt u naar waarheid? Zoekt u naar essentie? Brengt u veel nuances aan? Wilt u de wereld veranderen? Wilt u de wereld verbeteren? Wilt u het establishment omverwerpen? Hoe voorkomt u dat u zelf establishment wordt? Herformuleert u uw eigen wetten? Pleit u voor nieuwe opties? Bent u een potentiële bron van maatschappelijke onrust? Sluiten massaliteit en bijzonderheid elkaar uit? Is exclusiviteit een essentiële kwaliteit? Is onverschilligheid uw grootste vijand? Vindt u ook dat er teveel kunstenaars zijn? Teveel kunstvakopleidingen? Teveel concertseries? Houdt u van lekker eten? Geeuwt u in octaven? Heeft u last van beroepsdeformatie? Vindt u moeilijke kunst moeilijk? Werkt uw talent eroti-

serend? Hoe toetst u vakmanschap, oorspronkelijkheid en zegingskracht? Heeft u een meetlat om kwaliteit langs te leggen? Vindt u kwaliteit vooral een kwestie van goede smaak? Wilt u ook meer voor minder? Voelt u zich vaak beter dan een ander? Bent u verwend? Bent u arrogant? Zag u schoonheid in 9-11? Voedt u uw kinderen op als consumenten? Leert u uw kinderen zelf te denken? Geeft u uw kinderen muziekles? Laat u kinderen krijgen over aan het volk? Bent u bang voor gebrek aan inspiratie? Neemt u uw publiek serieus? Vervreemdt u uw publiek van u door uw programmering te verpretten, te vergemakkelijken en te verquizen? Vergeet u dat het kunstminnend publiek uitgedaagd wil worden, zowel intellectueel, emotioneel als esthetisch? Vergeet u dat schoonheid ook in lelijke dingen schuil kan gaan? Neemt u genoeg risico? Is het de crux van creativiteit om de realiteit telkens als nieuw te bekijken? Waarom omhelst u de realiteit niet? Laat u zich door de politiek dicteren dat kunst ontspanning moet zijn, geen inspanning? Denkt u uw subsidie voor het komend seizoen veilig te stellen? Heeft u ook een lange termijn visie? Maakt u zich zorgen om uw hypotheek? Moet u nerveus giechelen als u leest dat het Rijksmuseum als 'een esthetisch tankstation met een mentale wasstraat' in de markt wordt gezet? Is sex-appeal uw moraal? Durft u het woord kunstmuziek hardop uit te spreken? Verzint u plannen om binnen toekomstige subsidieregelingen te vallen? Creëert u uit innerlijke noodzaak? Leiden naveltruitjes en decolletés u af? Vindt u stilte heilig? Slaat u zich ook met geleende opinies door het leven? Draagt u de trui die uw moeder voor u gebreid heeft? Wordt u gekleed door Hans Ubbink? Hoe onderscheidt het hogere zich van het middelmatige? Vindt u de alledaagse werkelijkheid saai? Mist u aansluiting op de samenleving? Vindt u dat er meer porno op het podium moet? Krijgt u het te kwaad als u naar Bach luistert? Krijgt u kippenvel als u zich één

met de zaal voelt? Moet u ook huilen van een topprestatie? Bent u bereid te offeren voor uw kunst? Vindt u vernieuwing achterhaald? Speelt u het liefst een ijzeren repertoire? Luistert u het liefst naar muziek die u al kent? Zet u op uw feestje ook Schönberg op? Is goede muziek de muziek die u niet kan nafluiten? Hoe lang denkt u dat uw conservatisme houdbaar is? Voelt u zich aangetrokken tot destructie? Vindt u het naïef om u geen zorgen te maken? Vindt u dat tweederangs burgers ook tweederangs moeten zitten? Laat u zich veel aanpraten? Vergelijkt u zichzelf graag met anderen? Laat u uw mobiele telefoon wel eens rinkelen tijdens een concert? Luistert u liever naar uw iPod dan naar live-muziek? Bezoekt u liever YouTube dan het concertgebouw? Drukt u uw verwarring in muziek uit? Bent u verdoofd door banaliteit? Vindt u de roep om coherentie oubollig? Noteert u uw muziek bewust ingewikkelder dan nodig? Krijgt u graag complimentjes? Waardeert u de nuttelosheid van kunst? Voelt u zich beledigd door makkelijke muziek? Wat wilt u van muziek? Perspectief? Troost? Zingeving? Vermaak? Ontregeling? Verwarring? Opheldering? Is muziek immaterieel? Is muziek in geld uit te drukken? Is kunst een pil die goed voor je is? Is een fis de mooiste noot? Heeft u podiumvrees? Hoe drukt uw engagement zich in uw werk uit? Gebruikt u uw vermogens maximaal? Is het noodzakelijk te infiltreren in bedrijven? Is het noodzakelijk te infiltreren in de politiek? Heeft u achterkamertjes? Doet u aan vriendjespolitiek? Zegt u steeds hetzelfde op een andere manier? Komt u altijd op tijd? Hoe luid is de echo van uw ego? Kan kunst slecht zijn? Is kunst een religie? Is kunst een kuuroord? Is kunst een overtuiging? Is kunst een keuze? Kan kunst ook simpel zijn? Kost kunst altijd geld? Is kunst om te lachen? Bent u cynisch? Bent u altijd overal tegen? Stelt u uw eigen motieven ter discussie? Trekt u uw beweegredenen in twijfel? Is uw doel duidelijk? Jaagt collectie-

viteit u angst aan? Vindt u vragen vervelend? Waar richt uw hoop zich op? Houdt u van de smaak van champagne in de morgen? Houdt u van alles wat gratis is? Heeft u een personal branding concept? Zit uw karakter u tegen? Bent u lui? Vindt u consumeren lekker? Gaat u te rade bij het volk? Waar bent u naar op zoek? Pleit u voor nieuwe opties? Hoe voorkomt u dat u in herhaling vervalt? Hoe ontkomt u aan slogans? Slaat u veel loze kreten? Bent u geneigd alles te relativiseren? Drinkt u teveel Beaujolais? Verafschuwt u chrysanten? Weet u hoe het hoort? Bent u te verlegen om hardop te praten? Is uw huiskamer uw hele wereld? Praat u met uw burens? Hoeveel van de boeken in uw kast heeft u ook echt gelezen? Werkt u aan uw imago? Likt u reacties uit? Wat bezielt u? Houdt u van kinderen? Vindt u 60 jaar te oud voor een publieksgemiddelde? Heeft u een spindoctor nodig? Corrigeert u jongeren? Corrigeert u vrienden? Corrigeert u vreemden? Schuwt u grote gebaren? Is het toevoegen van een beetje schoonheid aan de wereld genoeg? Vindt u de wereld lelijk? Handelt u eerst, of denkt u eerst? Voelt u zich goed na het zien van een feel-goodmovie? Schaamt u zich als u moet huilen van een tearjerker? Geeft u het publiek ruimte om te denken? Is uw publiek medeverantwoordelijk? Wilt u het publiek activeren? Geeft u uw publiek een keuze? Wie wilt u bereiken? Wat wilt u bereiken? Wat is uw ethische attitude? Bent u trots op uw werk? Bent u trots op uzelf? Kan iedereen kunstenaar zijn? Kan iedereen kunst begrijpen? Kan iedereen van kunst genieten? Heeft u specifieke doelgroepen? Wat doet u écht om nieuw publiek te bereiken? Is kunst zo goed als haar publiciteit? Kunt u zich ambiguïteit veroorloven? Is empathie een vorm van overdracht? Hoeveel tijd besteedt u aan representatie? Hoeveel tijd besteedt u aan administratieve handelingen? Hoeveel tijd besteedt u aan uw werk? Heeft u altijd gelijk? Maakt u kunst op plekken waar het niet

mag? Wilt u het volk laten kiezen welke kunst het wil? Zit u met de erfenis van het 'Bildungsideal' opgescheept? Hoe gaat u om met uw interne contradicties? Beschouwt u muziek als uitdrukking van uw diepste zielenroerselen? Wat roert uw ziel? Kunt u tegelijkertijd in een gevestigd instituut werken en tegen het instituut an-sich zijn? Houdt u uw eigenbelang goed in de gaten? Analyseert u veel? Associeert u veel? Bereikt uw bakker per dag meer publiek dan u in een maand? Bent u bang voor het vreemde op straat? Bent u bang voor het vreemde in uzelf? Wat is uw drijfveer? Ambitie? Woede? Persoonlijke ontwikkeling? Angst? Passie? Zelfverheerlijking? Uitdaging? Geld? Roem? Schoonheid? Waarheid? Drift? Opwinding? Verdriet? Nieuwsgierigheid? Verveling? Eenzaamheid? Liefde? Fascinatie? Verwondering? Plezier? Verontrusting? Pijn? Reactie? Spel? Fun? Bent u koning, nar of medicijnman? Heeft u last van depressies? Reist u veel? Leest u veel? Bezoekt u veel concerten? Heeft u het allemaal al eens gezien? Doet het woord spiritualiteit u iets? Bent u snel verveeld? Kent u alle kanalen? Houdt u zich aan de regels? Vindt u dat er te weinig loketten zijn? Kan kunst de werkelijkheid in perspectief brengen? Kan kunst de geest verruimen? Kan een theaterstuk 40 keer herhaald worden en een muziekstuk maar 4 keer? Vereist kunst een actie van de toeschouwer? Kan een muziekstuk het equivalent van een mooi uitzicht zijn? Werkt kunst metaforisch? Mag kunst instrumenteel gebruikt worden? Bent u op zoek naar geld of naar waarde? Kunt u gelijk hebben over de toekomst? Zitten we aan het eind van de Verlichting? Is beleefdheid een sociale constructie? Hoe ontwikkelt u uw intuïtie? Hoeveel investeert u in uw kunst? Is kunst een transformatiemiddel? Is kunst functioneel? Is kunst reduceerbaar? Is alles al gedaan? Wat doet u aan educatie? Hoe overkomt u uw beperkingen? Is onbegrijpelijkheid acceptabel? Is onbegrijpelijkheid gewenst? Hoe voorkomt u bete-

kenisloosheid? Gebruikt u veel moeilijke woorden? Is de tweede Verlichting een creatieve Verlichting? Zijn we over 100 jaar allemaal kunstenaars? Opereert u ondergronds? Biedt u een alternatief? Kunt u de veranderende maatschappij bijbenen? Zit u aan historische praktijken vast? Wordt u gehinderd door conventies? Sluit u veel compromissen? Hoe meer kranten, hoe minder kwaliteit? Hoe meer tv-kanalen, hoe minder kwaliteit? Hoe meer kunst, hoe minder kwaliteit? Moet kunst uniek zijn? Moet kunst authentiek zijn? Vraagt u zich vaak af wat u aan het doen bent? Heeft u een plan om de wereld te redden? Kunt u ontsnappen aan uw egoïsme? Heeft de maatschappij u nodig? Heeft u de maatschappij nodig? Neemt u veel aan? Komt u veel aan? Kijkt u vaak in de spiegel? Gaat u kort door de bocht? Haalt u zekerheid uit in het verleden behaalde resultaten? Kunt u nog fris luisteren naar de vier jaargetijden? Neemt u André Rieu iets kwalijk? Heeft u behoefte aan meer differentiatie? Bouwt u aan uw netwerk? Is kunst nep? Hoe verleidt u uw publiek? Past u uw product aan de wensen van het publiek aan? Past u uw product aan de wensen van de opdrachtgever aan? Wat zijn uw eigen wensen? Is kunst een dienst? Spreekt uw werk voor zich? Mag uw werk voor iedereen iets anders betekenen? Is gebrek aan succes uw eigen fout? Is kunst maakbaar? Wilt u direct resultaat? Speelt u omwille van het spelen? Is zoeken voor u belangrijker dan vinden? Zijn vragen belangrijker dan antwoorden? Geeft muziek een stem aan uw puurste emotie? Geeft muziek een stem aan het volk? Brengt muziek mensen dichterbij elkaar? Is muziek een kapitalistisch instrument van onderdrukking? Bent u geïnfecteerd door populisme? Spelen ethische afwegingen een rol in de keuze voor een sponsor? Weigert u sponsoring van een bedrijf dat niet aan uw sociale of ecologische waarden voldoet? Bent u afhankelijk van subsidies? Bent u afhankelijk van sponsors? Bent u afhankelijk

van publiek? Vereist uw muziek toenemende luistercompetenties? Zet u uw publiek op een dieet van Bach, Mozart en Mahler? Zorgt u voor kwetsbaar aanbod? Behoort u tot de retro-garde? Is traditionalisme versus vernieuwing geen issue meer voor u? Bent u tegen copyright? Is auteursrecht bevorderlijk voor creativiteit? Stelt u het muzikale onderscheidingsvermogen van uw publiek op de proef? Is muzikale tolerantie een voorstadium van sociale tolerantie? Wat is úw verantwoordelijkheid? Heeft u moeite met tonaliteit in nieuwe muziek? Kan harmonie ook horizontaal zijn? Bent u bang door popcultuur beïnvloed te raken? Wordt u getiranniseerd door maatstrepes? Telt u de allochtonen in uw zaal? Heeft u kritiek op kritieken? Heeft u veel speelruimte? Worden uw pod- en vodcasts vaak gedownload? Genereert u veel traffic op uw blogs en vlogs? Is uw muziek een feest der herkenning? Is uw belangrijkste functie een museumfunctie? Verjongt u zich regelmatig? Laat u wel eens een stilte vallen? Maakt iedere première u fysiek onwel? Vindt u dat alle muziek gratis zou moeten zijn? Is schrijven over muziek een hachelijke onderneming? Kunt u uw klankkarakteristieken omschrijven? Wat is uw belangrijkste stijlkenmerk? Wat zijn uw artistieke ambities? Speelt u met verwachtingspatronen? Vult u hogere sferen met boventonaal fijn stof? Ontleed u uw kracht aan onderscheid? Wilt u kunnen praten en drinken tijdens een concert? Gebruikt u een veelheid aan ideeën? Gebruikt u een minimum aan materiaal? Voert u één concept consequent door? Is uw muziek een uitputtingsslag? Zit er urgentie in uw lyrische expressie? Zet u uw publiek op het verkeerde been? Heeft u meer tijd nodig? Heeft u het te druk?

Stelt u voldoende vragen?

De juiste kansen voor de nieuwste muziek

Paul Craenen

Het is niet voor het eerst dat de noodklokken worden geluid boven de concertpraktijk van de nieuwe kunstmuziek. Iets gelijkaardigs gebeurde eerder al bij de opkomst van de popcultuur of bij de introductie van nieuwe media als radio, grammofoonplaat en compact disc. Aan de concertagenda's valt af te lezen dat de concertpraktijk als dusdanig wist te overleven, ook al zullen sceptici haar huidige conditie vergelijken met die van een patiënt die onder narcose van staatssubsidies in een kunstmatige coma gehouden wordt.

Het lijkt geen twijfel dat zowel in Nederland als Vlaanderen sinds een aantal decennia kunstsubsidies een belangrijke rol spelen in de wijze waarop de nieuw gecomponeerde muziek aanwezig kan zijn in het cultuurlandschap. Indien er echter sprake is van een gezondheidsprobleem in de concertpraktijk van de nieuwe muziek, dan volstaat het niet om oorzaken te zoeken met een uitsluitend socio-economisch of sociopolitiek gekleurde bril. In een gesubsidieerde en slechts gedeeltelijk van publieksinkomsten afhankelijke sector bieden verklaringen in termen van economische afhankelijkheden niet noodzakelijk het meest gepaste verklaringsmodel. Bovendien hebben dergelijke verklaringen de neiging globaliserend te zijn en lokale gegevens over het hoofd te zien die tegen de algemene trend ingaan. In Vlaanderen trekken enkele jonge festivals voor nieuw gecomponeerde muziek als Transit (Leuven) en Music@venture (Antwerpen) behoorlijk volle zalen en een publiek van gemengde leeftijd. Dat duidt niet meteen op een plotse massale belangstelling, wel op het gestaag

groeien van een lokale kunstgemeenschap die trouw en oplettend volgt wat er gaande is.

Een nog sterker voorbeeld van gesubsidieerd optimisme is te vinden buiten de muziek, in de situatie van de hedendaagse dans in Vlaanderen en vooral Brussel. Voorzover ik er zicht op heb, lijken soortgelijke crisisgedachtes hier ver weg. De oorzaak is niet ver te zoeken: Brussel is, mede dankzij de aantrekkingskracht van de dansschool van Theresa De Keersmaeker, uitgegroeid tot een internationaal dansbiotoop waarin niet alleen gevestigde gezelschappen als Rosas of Ultima Vez hun thuisbasis hebben, maar die ook een voortdurende in- en uitstroom kent van tientallen jonge choreografen, performers en dansers die er op en naast de officiële podia actief zijn, vaak op erg experimenterende wijze. De hoopvolle les die daaruit getrokken kan worden, is dat de levenskracht van een kunstpraktijk minstens zoveel afhangt van lokale factoren – componisten, uitvoerders, organisatoren, opleidingscentra. Het zijn nooit alleen abstracte publieksaantallen of de aanwezigheid van een subsidiesystematiek die bepalen of een artistieke sector zich ontwikkelt dan wel zichzelf uitholt.

Tot daar de nuance. De vraag tot deze bijdrage duidt op een reëel crisisgevoel in de hedendaagse concertpraktijk. Dat gevoel wordt nogal snel gekoppeld aan het te kleine publieksbereik. Vervolgens worden, even reflexmatig, de ogen gefixeerd op een veronderstelde storing in de relatie met het publiek. Twee conclusies lijken dan mogelijk: de kunstmuziek is te ontoegankelijk of specialistisch, of het potentiële publiek is te lui of het luisteren verleerd. Maar misschien verhuult de obsessionele terugkoppeling naar een anonieme, hardhorige luisteraar een dieperliggende oorzaak van het crisisgevoel: de actuele concertpraktijk heeft niet alleen in het publieke, maar ook in het artistieke forum haar

vooraanstaande plaats verloren. Ze speelt allang geen eerste-rangsrol meer in de huidige kunsten, in tegenstelling tot de dans, de installatiekunst of mediakunst. En dan heb ik het duidelijk niet over een status die rechtstreeks kan teruggekoppeld worden naar subsidies of publiekscijfers, maar naar esthetisch-politieke parameters die moeilijker kwantificeerbaar maar daarom niet minder aanwezig zijn. Het valt op dat vergeleken met een jonge kunsttak als de hedendaagse dans, er in de hedendaagse concertpraktijk weinig animo te bespeuren valt naast het podium. Er wordt weinig gepraat over nieuwe muziek. Zelfs binnen de eigen gemeenschap lijken creaties haast nooit aanleiding te geven tot discussies. Er is nauwelijks gespecialiseerde pers en al helemaal geen pers in tegenspraak. Creaties worden aangekondigd, één of enkele malen uitgevoerd en daar stopt het ongeveer. Dat zijn volgens mij veel belangrijker signalen die wijzen op een gezondheidsprobleem. Vooraleer we ons richten op de toekomst van het ‘format’ van het klassieke concert, moeten we ons dus afvragen in welke mate de actuele concertpraktijk de output vormt van een levende artistieke praktijk. Om dat soort levenskracht te meten hebben we een genuanceerder instrument nodig dan de statistische gegevens omtrent publieksbereik. Met het voorbeeld van de Brusselse dans in het achterhoofd, doe ik een voorzet voor een ‘fitheidsmeter’ aan de hand van zes kwalitatieve criteria.

- *Interne dynamiek*

Laat ik maar beginnen met een cliché: een kunstpraktijk moet in de eerste plaats gedreven worden door een esthetisch project. Dat project behoeft een zekere mate van autonomie ten opzichte van geld- en publieksstromen. Als zijn motivaties juist zijn, dan is zijn omgang met publiek en financiële ondersteuning pragmatisch, en is hij desnoods in staat om bij het opdro-

gen van de stromen tijdelijk ondergronds te gaan. De interessantste ontwikkelingen spelen zich dan ook niet noodzakelijk af in het officiële concertcircuit...

- *Internationaal perspectief*

Wat opvalt in de Brusselse dansgemeenschap, is haar internationale samenstelling. Het merendeel van de jonge choreografen en dansers die er wonen en werken komen uit het buitenland. Brussel is een 'buzz'-woord in de internationale dansgemeenschap, en dat is precies wat haar lokale dynamiek bepaalt. Het beschermen van de positie van regionale of nationale kunstenaars ten opzichte van hun buitenlandse collega's (kenmerkend voor de Vlaamse subsidiepolitiek in de nieuwe muziek) is in kwalitatief opzicht totaal irrelevant in het minuscule visvijvertje van de nieuwe muziek.

- *Assimilatievermogen*

Net zoals het de openheid naar artiesten betreft, is een kunstpraktijk slechts levensvatbaar wanneer hij zich open stelt voor invloeden van buitenaf. Het opsluiten in de eigen discipline leidt hoogstens tot een zelfverklaard vakmanschap. Zonder te willen pleiten voor een politiek geëngageerde kunst, ben ik van mening dat een praktijk aan gezag wint indien hij in staat is om actuele paradigma's en maatschappelijke ontwikkelingen op een geheel eigen wijze te vertalen, thematiseren en materialiseren. De concertpraktijk zou als het ware in staat moeten zijn een bewustzijn van de wereld hoorbaar maken.

- *Innovatievermogen*

Een kunstpraktijk moet niet alleen in staat zijn nieuwe concepten van buitenaf te assimileren en integreren, hij krijgt pas

een stem als hij ook zelf in staat is nieuwe concepten aan te dragen. Niet alleen vernieuwing moet zijn streefdoel zijn, maar ook volkomen nieuwheid en de sprakeloosheid die daarmee gepaard gaat. Wie beweert dat in de hedendaagse muziekpraktijk dat soort van nieuwheid niet meer mogelijk is, bekent haar behoeftige toestand.

- *Discursiviteit*

Sprakeloosheid wijst op een zekere taaierheid, zelfs ontoegankelijkheid. Zonder een minimale dosis van ontoegankelijkheid geeft een kunstpraktijk geen aanleiding tot praten. Van de hedendaagse kunstmuziek wordt soms beweerd dat ze te veel praat, te veel gebruiksaanwijzing nodig heeft. Ik durf het omgekeerde te beweren: de actuele concertpraktijk heeft nood aan meer en vooral beter discours rondom zich, op voorwaarde dat zo'n discours vanuit de confrontatie met de praktijk ontstaat en er niet als een glazen stolp overheen wordt geplaatst. De angst voor het woord, min of meer te begrijpen als een angst voor intellectualisme of conceptualisme, is onterecht. Een argument om niet alleen meer, maar vooral zorgvuldiger te praten over hedendaagse muziek en concertpraktijk, is het woord te gebruiken om als praktijk uit het disciplinaire isolement te treden. De invloed van een kunstpraktijk op de maatschappij gebeurt doorgaans niet rechtstreeks door zijn kunstwerken zelf, maar door de prikkelkracht van het discours dat er omheen ontstaat. Dat geldt zeker voor een sector met een minimaal rechtstreeks bereik zoals de nieuwe kunstmuziek.

- *Interdisciplinaire betekenis*

Het gezag van een kunstpraktijk wordt bepaald door de invloed die hij weet uit te oefenen buiten de eigen discipline. Die invloed

moet verder gaan dan de theatermaker die een beroep doet op een hedendaagse componist, omdat hij nu eenmaal nieuwe muziek bij zijn werk wil. Ook hier wordt duidelijk dat de concertpraktijk meer in stelling moet kunnen brengen dan een muziekarrangement.

Hoewel de toetsing aan elk van deze criteria genuanceerde resultaten zal opleveren, lijkt me de eindbalans eerder negatief uit te draaien voor de kunstmuziek. De impliciete vergelijking met een jonge kunsttak als de hedendaagse dans is natuurlijk een beetje oneerbiedig. De kunstmuziek zit in een levensfase waarin ze meer achterom dan vooruit kijkt, waarin ze geen behoefte meer lijkt te hebben aan nieuwe concepten en ideologieën. Laten we daarom onze blik verschuiven van een gezondheidsdiagnose naar een conditieverbetering door het bijsturen van zijn levenswijze. Dat is niet eenvoudig, want zoals alle patiënten op leeftijd lijdt de concertpraktijk erg aan gewoontevorming. Vooraleer we aanbevelingen doen, moeten we dus inzicht in haar levensstijl krijgen, met name in dat aspect dat voor het concertpubliek meestal verborgen blijft: zijn productiemethode. Beantwoordt het productieproces van de concertpraktijk aan de huidige artistieke noden, krijgt de nieuwe kunstmuziek niet alleen voldoende maar ook de juiste kansen? Of is het daarentegen een geïnstitutionaliseerde concertpraktijk die een bepaald type van composities en uitvoeringen genereert dat, zoals de critici van kunstsubsidies zullen aanhalen, anders nooit het levenslicht zou hebben gezien?

Ook hier weer is de vergelijking met de hedendaagse dans, maar evengoed met theater of mediakunst, verhelderend. Er bestaan grote verschillen in de manier waarop nieuwe producties in de verschillende podiumkunsten tot stand komen. Karikaturaal zou

je het productieproces van een nieuw muziekwerk als volgt kunnen voorstellen: componist x werkt enkele maanden aan een partituur die de uitvoerders enkele weken voor het concert ontvangen. Vervolgens worden drie of vier repetities georganiseerd, een tje waarin de partituur wordt verkend, een week later volgt het eigenlijke instuderen en ten slotte is er een generale repetitie waarin het geheel tweemaal wordt doorgespeeld, met tussenin enkele laatste aanwijzingen van de componist.

Twee dingen vallen hier op: de strikte opdeling van de arbeid tussen componist en uitvoerders en de minimale confrontatie van de geschreven structuur met het klinkende materiaal. Vergeleken met danscreaties is de totale tijdsduur van het muzikale creatieproces wellicht vergelijkbaar, maar de gemiddelde dansproductie kent niet een dergelijke splitsing in het arbeidsproces tussen structurering en materialisering, tussen de arbeid van de choreograaf en die van de danser. De uitwerking, het instuderen en structureren gebeuren er veeleer in samenspraak of als een heen en weer kaatsende interactie, in een rechtstreekse confrontatie met het materiaal. Dat impliceert een veel intenser gezamenlijk repetitieproces. Weken, soms maanden dagelijks werken en ontwikkelen. Geen repetities van enkele uren maar van volle dagen.

Vanwaar dat grote verschil? Zijn muzikanten luier dan dansers of zijn componisten efficiënter dan choreografen? Is het creatieproces in de dans zoveel moeilijker dat een veelvoud aan tijdsinvestering nodig blijkt? Hoewel het antwoord op deze vraag complex is en moet rekening houden met historisch gegroeide factoren (zowel in dans als muziek), kan alvast één belangrijke factor aangehaald worden: het productieproces van de nieuwe concertmuziek wordt nog steeds grotendeels bepaald door een partituurideaal, daar waar in de hedendaagse dans geen algemeen aan-

vaarde, gestandaardiseerde notatie bestaat. Het zou ons te ver leiden hier dieper op in te gaan, maar we kunnen wel stellen dat het hier niet alleen om een onvermogen van de choreografie gaat, maar rechtstreeks betrekking heeft op het soort materiaalverhouding dat ze hanteert. Eerder dan een partituurideaal zouden we kunnen stellen dat in de hedendaagse dans, net zoals in sommige theatervormen, een 'performatief' ideaal heerst.

Het partituurideaal is nauw verbonden met een negentiende-eeuws auteursideaal. Vreemd genoeg is dat auteursideaal nergens zo sterk aanwezig als in de 'klassiek hedendaagse' gecomponeerde muziek. Dat heeft ertoe geleid dat, nog meer dan in de oude muziek, de uitvoerder van nieuwe muziek zich uiterst bescheiden opstelt. De creatie van een nieuw kunstwerk staat centraal, niet de manier waarop het wordt uitgevoerd. Die houding lijkt op het eerste gezicht respectvol, evengoed getuigt ze van gemakzucht. Daarmee insinueer ik dat het partituurideaal evengoed (en meer dan ooit) kan ingezet worden als een pressiemiddel naar de maker toe: schrijf partituren die aansluiten bij de training van de uitvoerders, zorg dat ze ondubbelzinnig, coherent en volledig zijn, dat ze passen in een gestroomlijnd productieproces. Wordt aan deze voorwaarden voldaan, dan kan het creatieproces in de concertpraktijk behoorlijk efficiënt genoemd worden.

Helaas kent de muzieknotatie ernstige beperkingen. Ook al heeft het notenschrift zich in afgelopen eeuwen steeds meer verfijnd en heeft het meer parameters in acht genomen (waarbij echter telkens ook zijn leesbaarheid verminderde), toch valt er nog heel wat buiten zijn bereik. Of het nu gaat om instabiele ritmeringen, genuanceerde articulaties, complexe klankkwaliteiten of om de theatraliteit van klankacties - niet toevallig aspecten die in afge-

lopen decennia sterk aan belang hebben gewonnen - de muzieknotatie faalt waar ze zich buiten het veld begeeft van de eenduidige representatie van toonhoogte en metrische ritmering. Waar bovendien de resultaatnotatie (gedrukte noot = klinkende toonhoogte) verlaten wordt ten gunste van een actienotatie (en waar het dus gissen is wat exact moet klinken), daar zijn uitvoerders grotendeels aangewezen op hun intuïtie en begrip van de context. Het spreekt vanzelf dat muziek die niet efficiënt kan goteerd worden, onmogelijk volgens het beschreven clichématige productieproces kan worden uitgevoerd. In dat geval degradeert de partituur tot een hulpmiddel of geheugensteun en is er veel meer behoefte aan interactie tussen geschreven structuur en klinkend materiaal. Idealiter heeft deze interactie consequenties in twee richtingen: zowel compositie als uitvoering moeten er radicaal door kunnen worden bijgestuurd. Dat impliceert ook een verschuiving in de status van de uitvoerder: de uitvoerder wordt mee betrokken in een compositorisch proces. Weg bescheidenheid, want de uitvoerder wordt niet alleen verantwoordelijk voor de manier waarop hij de muziek uitvoert, maar ook voor wat er klinkt.

De huidige creatiepolitiek werkt echter afradend ten opzichte van een dergelijk creatieproces. De tijdsdruk en de soms beperkte middelen pleiten voor een strikte taakverdeling en een compositietechniek waarbij wordt teruggegrepen op beproefde speel- en speltechnieken. Ver voorbij elke stilistische discussie is er voor de aandachtige toehoorder de laatste jaren, en dan nog vooral bij de jongere generatie componisten, sprake van een toenemende herkenbaarheid in schrijf- en uitvoeringstechnieken. Het lijkt er zelfs op dat er een soort van revisionistische consensus is gegroeid over 'wat werkt en niet werkt'. Niet onlogisch, want waar de deadline

heerst en er weinig ruimte is voor gediversifieerde productieprocessen, daar komt het criterium van innovatie sterk onder druk te staan.

Een andere consequentie van het partituurideaal en de bescheiden uitvoeringshouding in de hedendaagse muziek is dat ouderwetse virtuositeit er een negatieve bijklank heeft gekregen, want de aandacht afleidend van de muzikale boodschap naar het effect. Er heerst een sterk geloof in een onderscheid tussen 'performance' en 'content' (wat overigens haaks staat op tendensen in andere kunst disciplines). Het is een verkeerd begrepen onderscheid, want in het virtuoze zoekt, voorbij zijn verengde betekenis van 'technische hoogstand', een kwaliteit die altijd van belang is geweest in de concertervaring: die van het tijdelijk overstijgen van lichamelijke beperkingen in het oproepen van een klinkend, imaginair lichaam. De impliciete identificatie met uitvoerders die verward zijn in een lichamelijke strijd met een klinkend instrumentarium geeft aan het concert een meerwaarde die voorbij het louter klinkende gaat. Ervaringen van virtuositeit die als het ware ter plekke ontstaat, maken van het concert een unieke en gelokaliseerde ervaring. Precies die meerwaarde is sterk geërodeerd. Het wordt in een altijd en overall bereikbare en herluisterbare muzikale wereld steeds moeilijker om met de traditionele middelen van dat concert een unieke ervaring te maken. Om de erosie tegen te gaan, gaan muziekmakers steeds vaker op zoek naar publieksvriendelijkere presentatieconcepten, zoals wandelconcerten, het opstellen van de muzikanten temidden van het publiek, het concerneren op bijzondere locaties. De regel daarbij is: meer en andere prikkels. Daarom wordt ook steeds vaker teruggegrepen op formats uit de populaire muziekcultuur. Dat betekent in de eerste plaats een grotere

visuele aanwezigheid, bijvoorbeeld door de toevoeging van videobeeld of het gebruik van camera's die inzoomen op de podiumactie.

De vraag is echter of daarmee niet achter de feiten aangehold wordt. Het criterium van assimilatie faalt wanneer presentatieconcepten zonder hertaling van de ene naar de andere discipline worden getransplanteerd. Bovendien hoort de relevantie van de kunstmuziek vooral afgemeten te worden aan haar potentieel zelf nieuwe formats en concepten te ontwikkelen. Welke richtingen zij vandaag in dat opzicht kan uitgaan is niet meteen duidelijk. Als er zich al een nieuwe toekomstmogelijkheid aanbiedt, dan lijkt die vooral interdisciplinair of intermediaal te zijn. Temeer omdat het interdisciplinaire of intermediale nog grotendeels braakliggend terrein is. Het gros van de projecten die zich vandaag als interdisciplinair voorstelt, is eerder 'pluridisciplinair' te noemen. Daarmee bedoel ik dat meestal wel met een gezamenlijke agenda of thematiek wordt gestart, maar dat de wederzijdse confrontatie van disciplines te weinig consequenties met zich meebrengt. Een werkelijk interdisciplinair project is in staat de deelnemende kunstenaars te forceren hun werk tot in de kern te herzien doorheen de confrontatie met de andere disciplines. Dat betekent altijd het opgeven van het eigen vakmanschap ten voordele van een onzekere tussenpositie. De weg naar een dergelijk project ligt vol obstakels, niet alleen door het ontbreken van een gemeenschappelijke taal, maar ook door een soms erg verschillende productiemethodiek.

De vraag naar de toekomst van de concertpraktijk is geen vraag naar het vinden van een publiek voor de muziek of van een muziek voor het publiek, maar een vraag naar de performantie

van de praktijk zelf. Daarbij lijkt het vooral nodig meer aandacht te besteden aan het diversifiëren van het productieproces. Programmatoren verwachten bijna altijd een vernieuwend eindresultaat, maar zolang geen ruimte wordt vrijgemaakt voor gedurfde productiemethodes, blijft het hopen op toevalstreffers. De vraag naar andere productiemogelijkheden spreekt trouwens uit een groeiend aantal creaties dat zich niet meer voorstelt als afgewerkt product maar als ‘work in progress’: er is niet meer zozeer de behoefte aan productexperiment, maar wel aan productioneel experiment. Het is wellicht niet waar programmatoren op zitten te wachten, maar het deelnemen aan dergelijke experimenten is op zich al een zinvol project. De betekenis van productieprocessen en samenwerkingsverbanden voorbij de rationalisatie: dat is voorwaar een erg actueel maatschappelijk thema. Indien de muziekpraktijk daarin kan participeren, hoeft ze zich geen zorgen te maken om haar voortbestaan.

Curricula vitae auteurs

Erwin Roebroeks

Erwin Roebroeks behaalde de graad van uitmuntendheid aan de Vlaamse rijksmuziekacademie en studeerde bedrijfscommunicatie en vergelijkende kunstwetenschap met specialisatie muziekwetenschap (cum laude). Roebroeks is werkzaam als muzikadviseur en publicist. Hij is criticus voor de *Neue Zeitschrift für Musik*. Aan de Erasmus Universiteit schrijft hij bij Jos de Mul een proefschrift over eigentijdse muziekethica.

Joy Arpots

Joy Arpots (Maastricht, 1960) studeerde filosofie en culturele antropologie in Nijmegen. Hij was muziekprogrammeur van poppodium Doornroosje in diezelfde stad. In het Nijmeegse politiek-cultureel centrum O42 programmeerde hij behalve muziek ook toneel en dans. Daarna was hij zeven jaar lang hoofd programmering van het Chassé Theater in Breda. Sinds twee jaar is hij artistiek leider van Muziekcentrum Vredenburg in Utrecht. Daarnaast is/was hij adviseur van enkele provinciale cultuurcommissies, het FAPK en de Raad voor Cultuur.

Pieter Prick

Pieter Prick (1948) was als programmamaker verbonden aan de afdeling klassieke muziek van de AVRO waar hij de radio-orkesten programmeerde. Van 1997 tot 2006 was hij algemeen directeur van het Orkest van het Oosten. Tegenwoordig is Prick directeur van Pioneers in Culture BV, een bedrijf dat gespecialiseerd is in presentatie, productie en advies voor de podiumkunsten. Hij houdt hij zich onder meer bezig met het management van de afdeling artistieke zaken bij het Rotterdams Philharmonisch Orkest. Daarnaast is hij voorzitter van de Muziekcommissie en de commissie buitenlandbeurzen bij het FAPK.

Mayke Nas

Mayke Nas (1972) studeerde piano en compositie bij Martijn Padding, Gilius van Bergeijk, Daan Manneke, Alexandre Hrisanide en Bart van de Roer aan de conservatoria van Amsterdam, Tilburg en Den Haag. Voor haar stuk ‘w(her)’, geschreven voor het ASKO Ensemble in opdracht van November Music, ontving zij de Matthijs Vermeulen Aanmoedigingsprijs 2003.

Paul Craenen

Paul Craenen (1972) is actief als componist, klankkunstenaar en publicist. Daarnaast doceert hij piano en experimentele muziek en is hij betrokken bij tal van educatieve projecten rond nieuwe muziek. In 2001 startte hij aan het Orpheus Instituut (Gent) een postgraduaat onderzoek naar de status van het uitvoerende lichaam in de hedendaagse concertpraktijk. Momenteel wordt dit onderzoek voortgezet als een doctoraatsonderzoek aan de Universiteit van Leiden.

November Music

November Music is een internationaal festival voor actuele muziek opgericht in 1993. Het festival vindt jaarlijks plaats in 's-Hertogenbosch (NL), Gent (B) en Essen / Herne / Münster (D). Het festival selecteert interessante en eigenzinnige Nederlandse, Vlaamse en Duitse componisten, musici en ensembles en geeft daarmee een indruk van het actuele muziekleven in de drie landen. In de selectie ligt een accent op jonge makers. November Music volgt de keuzes van de componisten / bedenkers waardoor alle mogelijke kunstmuziekgenres in het festival gepresenteerd worden.

BraM

Brabant Pop (BP) en Stichting Actuele Muziek Brabant (STAMB) zijn per januari gefuseerd en hebben de krachten gebundeld in BraM, organisatie voor muziek in brabant. Het voornaamste doel van BraM is het versterken van de Brabantse muzieksector in de volle breedte. Bij de uitvoering hiervan legt BraM het accent op het verhogen van de kwaliteit en het stimuleren van de creativiteit bij al haar doelgroepen. Hierbij wordt nauw samen- gewerkt met de gemeenten en de Provincie Noord-Brabant.

Colofon

Idee en productie: November Music en BraM

Eindredactie: Koen Graat

Vormgeving: Jac de Kok

Productiebegeleiding: teleXpress

Druk: Drukkerij Deko

Oplage: 500

ISBN: 978-90-812482-1-1

Copyright © 2007 Erwin Roebroeks, Joy Arpots, Pieter Prick, Mayke Nas,

Paul Craenen

November Music / BraM

's-Hertogenbosch / Tilburg

www.novembermusic.net

www.bramonline.nl

**no
vem
ber
music**

braM