

# Zwervend muzikantschap

Paul Craenen

VRAAG AAN WILLEKEURIGE VOORBIJGANGERS welke personen volgens hen belangrijk of invloedrijk zijn in de hedendaagse cultuur, en de kans is groot dat de naam valt van een vlogger, kok, acteur, DJ of popicoon. Enkele schrijvers, schilders, modeontwerpers of filmregisseurs mogen ook nog hopen op een vermelding. Het is echter welhaast zeker dat vooraanstaande componisten en klassieke musici er bekaaid vanaf zullen komen. Dat geldt overigens niet alleen voor de levende muzikanten, maar ook voor de muziekhelden van het verleden. Namen van componisten uit het pantheon van de klassieke muziek wekken bij de jongere generatie nauwelijks nog enige herkenning op. Zelfs de luisteraars van klassieke muziekzenders associëren klassiek eerder met rustgevende klanken<sup>1</sup> dan met originele composities of eigenzinnige interpretaties.

Klassieke muziek als helend geluid. Balsem op de ziel in tijden van sociale onrust en klimaatonzekerheid. De tijd dat je naar een symfonie moest luisteren omdat er iets belangrijks in te gebeuren en ontdekken viel, lijkt lang voorbij. Muziek die wel de ambitie blijft koesteren om ongehoord terrein te verkennen, heeft een marginaal marktaandeel in het muzikantschap. Het publiek voor hedendaags gecomponeerde muziek bestaat vandaag voor een belangrijk deel uit mensen die van dichtbij of veraf actief betrokken zijn bij de muziekproductie of haar uitvoerders. ‘Het publiek’, in de anonieme en

.....  
1 • In de woorden van Chantal Pattyn, nethoofd van de Vlaamse klassieke radiozender Klara: ‘Niet klassieke muziek is de eerste reden waarom mensen naar Klara luisteren, daar is onderzoek naar gedaan. Mensen luisteren voor de rust. Het heeft dus meer te maken met emotie dan met intellect. En daarom hebben we bij Klara nu een dagprogrammering volgens bioritme, met ’s ochtends vooral rustige muziek. Na het ontbijt splitsen we mensen nog geen symfonische orkesten in de maag. Die kunnen heel mooi zijn, maar ook geweldig op je systeem werken als je slecht geslapen hebt. In de namiddag brengen we het klassieke repertoire, in de beste uitvoeringen. Ook daar mag geen irritatiefactor in zitten.’ (Gyselinck & Hillewaert, 2016)

consumentachtige zin, is er verdwenen en heeft plaatsgemaakt voor kleine maar vaak wel trouwe en geëngageerde ‘communities’<sup>2</sup>.

Niet alleen in de brede cultuur maar ook binnen het professionele kunstenveld staat de kunstmuziek<sup>3</sup> behoorlijk geïsoleerd. Makers uit naburige disciplines zoals de hedendaagse dans of het theater werken nog altijd graag samen met componisten of muziekensembles, maar die samenwerking lijkt dikwijls vooral gebaseerd op opportuniteiten en gedeelde interesses of visies, eerder dan op een grote vertrouwdheid met wat er zich binnen het muziekveld afspeelt. Die observatie geldt evengoed in de omgekeerde richting, maar het toont wel dat de kunstmuziek niet meer de inspirerende bron is waaraan de andere kunsten zich komen laven.

Het is ooit anders geweest. Aan het begin van de negentiende eeuw promoveerde de muziekpraktijk in Europa in korte tijd van een dienstbare en decoratieve kunstvorm tot de meest prominente van de burgerlijke cultuur. Die promotie ging gepaard met een bewustwording dat muziek een werkelijkheid kan openbaren die ontoegankelijk is voor de taal, zij het niet zonder inspanning van de luisteraar. Mede onder invloed van het 18<sup>de</sup>-eeuwse idealisme en de filosofische ideeën van Immanuel Kant, werd luisteren in de vroegromantische muziek ontdekt als een activiteit, als iets wat de luisteraar zelf doet (Bonds, 2006). Dat inzicht bracht kansen tot zelfontplooiing maar ook verantwoordelijkheid voor het luisterende individu met zich mee. Luisteren werd verheven tot een opdracht en een kunst, tegelijk won het onderscheid tussen kenners en liefhebbers aan belang. Eind 19<sup>de</sup> eeuw werden stille luistercodes in concertzalen de norm (Smithuijsen, 2001). Een halve eeuw later schetste filosoof en socioloog Theodor Adorno een schaal van luistertypologieën met helemaal bovenaan de expert-luisteraar die in staat is muziek structureel en ‘begrijpend’ te beluisteren (Adorno, 1941; 1976). Deze ontwikkelingen kunnen elk op zich cultuurhistorisch worden

.....  
 2 • Heel wat festivals voor nieuwe muziek zijn er afgelopen decennia in geslaagd hun publiek te behouden of zelfs uit te bouwen. Ze fungeren als jaarlijkse bijeenkomsten voor de nieuwemuziekgemeenschap, wat enigszins verdoezelt dat buiten de festivalcontext de hedendaagse kunstmuziek nauwelijks nog in de concertprogramma's wordt opgenomen.

3 • In het vervolg van deze tekst hanteer ik het woord ‘kunstmuziek’ voor klassieke muziek in de ruime zin, inclusief oude of hedendaags gecomponeerde muziek, alsook voor geïmproviseerde of jazzmuziek die zich niet in de eerste plaats van een commerciële logica bedient, maar zich uit als een kunstpraktijk.

gekaderd, maar vooral zijn het allemaal uitingen van een geloof dat in muziek iets betekenisvols kan worden ervaren via een luisterinspanning die zich helemaal richt op wat zich in de muziek zelf voltrekt. Dat ‘Grote Luisteren’ (Schönberger, 2005) lag mede aan de basis van de emancipatie van de instrumentale muziek in de vroege negentiende eeuw, niet toevallig de periode waarin vele Europese conservatoria hun ontstaan vonden. In een relatief korte tijdsspanne ontwikkelde zich een zelfstandige kunstvorm met eigen concertzalen, commerciële muziekuitgeverijen en een steeds professioneler productieapparaat en bijhorende muziekk opleidingen. De groeiende autonomie toonde zich vooral in populaire instrumentale genres zoals de symfonie, het strijkkwartet en de sonate. Muziekgenres waarbij vorm en inhoud volledig in elkaar opgingen. Het verleidde de schrijver Walter Pater tot de vaak geciteerde uitspraak dat alle kunsten streven naar de conditie van de muziek.

Hoe geloofwaardig klinkt een dergelijke uitspraak vandaag nog? En wat betekent het voor de kunstmuziek als haar betekenisvolheid van buitenaf niet meer wordt herkend? In deze tekst onderzoek ik deze vragen vanuit het perspectief van de erfgenamen van de hoogvlucht van de klassieke muziek: de conservatoria en hun studenten.

### **De ambivalente veerkracht van de kunstmuziek**

We kunnen allerlei redenen bedenken voor het gebrek aan naamsbekendheid van de vaandel dragers van de kunstmuziek. Er zijn de sociologische analyses die, voortbouwend op Pierre Bourdieus sociale klassenanalyse (Bourdieu, 1979), het elitaire karakter en gebrek aan sociale representativiteit van klassieke muziek benadrukken. Het elitaire hoeft echter geen rem te vormen op zichtbaarheid. Integendeel, elitaire en massacultuur gingen in de muziekproductie sinds 1820 hand in hand, als twee zijden van eenzelfde marktmechanisme (Sabbe, 1996). Bovendien heeft het onderscheid tussen hoge en lage cultuur al langer veel van haar betekenis verloren. Intellectuelen, politici maar ook kunstenaars identificeren zich vandaag maar al te graag met populaire muziekcultuur.

Een andere, vaak gehoorde verklaring is dat het probleem van de klassieke muziek niet ligt bij de muziek zelf, maar bij het concertformat. Zo is volgens kunstsocioloog Hans Abbing het muziekconcert met zijn stille luisterhouding en burgerlijke gedragscodes niet meer aangepast aan de huidige tijdsgeest die een meer informele benadering verlangt (Abbing, 2006). Er

schuilt zonder twijfel waarheid in die analyse, maar wat onderbelicht blijft, is de vaststelling dat op de podia zelf toch telkens weer nieuwe generaties jonge, talentvolle muzikanten verschijnen die, even gedreven als tevoren, een professionele carrière in het veld van de oude, klassieke of hedendaagse muziek ambiëren.

We raken hiermee een te weinig belicht, ambivalent aspect van de toestand van de kunstmuziek. Er is een opvallende discrepantie tussen het verlies aan zichtbaarheid van de kunstmuziek in de publieke ruimte, en haar interne dynamiek die redelijk op peil lijkt te blijven.<sup>4</sup> Klassieke muziek blijkt ondanks alles verrassend taai te zijn in haar overlevingskunst. Het is ‘de meest taaie zombie van alle stervende kunstvormen’ (Gyselinck, 2017). Critici zullen beargumenteren dat het dan wel gaat om een kunstmatig in stand gehouden systeem, waarbij met name ook conservatoria een belangrijke rol spelen. Toch blijkt aan de aanvoorzijde, bij de jonge muzikanten zelf, nog geen gebrek te zijn aan ervaren relevantie. Zelfs de COVID-19-crisis, die alle podiumkunsten tijdelijk lamlegde en hun toekomstperspectief in troebele mist hulde, kon niet verhinderen dat zowat overal in Europa conservatoria een min of meer stabiele instroom zagen van jonge, talentvolle muzikanten die zich aanmeldden voor de jaarlijkse toelatingsproeven.<sup>5</sup> Als beoefenbare praktijk heeft de klassieke muziek tot nu haar aantrekkingskracht behouden, althans bij diegenen die al vroeg actief met muziekonderwijs in contact kwamen. Dat laatste is in de Nederlandse context erg betekenisvol. Met de bezuinigingen op cultuur heeft sinds 2011 een kaalslag plaatsgevonden bij muziekscholen die zich intussen ook bij de Nederlandse conservatoria sterk laat voelen: waar in 2006 nog net iets meer dan de helft van de toegelaten studenten van Nederlandse afkomst was, is dat percentage in 2020 gezakt tot iets meer dan dertig procent (Zembla, 2021; minder dan 20 procent in Den Haag).

.....  
 4 • In een eerdere publicatie opperde Abbing (2002) dat het contrast tussen de vaak slechte economische toestand van kunstenaars en de aantrekkelijkheid van het kunstenaarsberoep te wijten is aan een door kunstenaars geïnternaliseerde mythologie die de kunst (in zijn visie onterecht) buiten de economische sfeer plaatst door haar een sacrale status te verlenen. Abbings perspectief was vooral gebaseerd op de toenmalige situatie in de beeldende kunsten, maar heeft mijns inziens ook te weinig aandacht voor de rol van het medium en de kunstervaring zelf om de beschreven discrepantie in de kunstmuziek te begrijpen.

5 • Gebaseerd op een informele rondvraag, cijfers voor aanmeldingen zijn vaak niet beschikbaar of moeilijk verifieerbaar.

Het toont eens te meer dat de levensverzekering van het klassieke muziekveld niet ligt bij een abstract publiek dat met creatieve communicatiestrategieën naar de concertzaal moet worden gelokt, maar in de eerste plaats nog altijd bij haar beoefenaars. Klassieke muziek is meer dan ooit een ‘Musica Practica’ (Barthes, 1977) geworden, meer een zaak van kunners dan van kenners. Toch creëert het contrast tussen het jonge geweld op het podium en het doorgaans oudere publiek in de zaal een precaire situatie die weegt op het toekomstbeeld van muziekstudenten. Daarbovenop komen de nieuwe cultuurkritische perspectieven die inzoomen op thema’s als inclusie, gender en dekolonisatie. Vanuit die invalshoeken wordt de klassieke muziekcultuur een doelwit dat makkelijk als wit, mannelijk en koloniaal kan worden ‘geframed’. Het maakt de keuze voor klassieke muziek, en met uitbreiding de oude en hedendaags gecomponeerde muziek, minder evident.

We horen een echo hiervan in een aantal van de studentenbijdragen in deze publicatie, hoewel ook hier het beeld ambigu is. Deze studenten belichamen immers zelf de grote diversiteit die de studentenpopulatie aan onze conservatoria kenmerkt. Ondanks haar vandaag soms bekritiseerde Europese geschiedenis en identiteit, blijft de klassieke muziekcultuur voorsnog een aantrekkingskracht behouden op talentvolle muzikanten wereldwijd. Wel blijken muziekstudenten zich erg bewust te zijn van hun situatie die gekneld zit tussen de muzikale erfenissen van het verleden en de hedendaagse morele en sociale imperatieven. Ze gaan daarom op zoek naar nieuwe positioneringen en bewegingsvrijheid voor hun muziekpraktijk. En het lijkt erop dat ze daarbij eerst de ketens willen afwerpen die de kunstmuziek tot het eerder beschreven isolement hebben veroordeeld.

### **Vorm, inhoud en betrokkenheid**

Om de vrijheidsdrang van de jonge generatie muziekstudenten beter te begrijpen, is het nuttig om de vertrouwde cultuursociologische verklaringen tijdelijk tussen haakjes te plaatsen en één van de meest kenmerkende eigenschappen van de kunstmuziek opnieuw onder de aandacht brengen. In het eerder vernoemde citaat van Walter Pater wordt muziek getypeerd als een kunstvorm waarin vorm en inhoud samenvallen:

All art constantly aspires towards the condition of music. For while in all other works of art it is possible to distinguish the matter from the form, and the understanding can always make this distinction, yet it is the constant

effort of art to obliterate it [...]. Art, then, is thus always striving to be independent of the mere intelligence, to become a matter of pure perception, to get rid of its responsibilities to its subject or material [...]. It is the art of music which most completely realises this artistic ideal, this perfect identification of form and matter, this strange chemistry [...]. (Pater, 1877)

Het is duidelijk dat Pater bij dit citaat vooral aan ‘absolute’ muziek dacht: muziek die niet ten dienste staat van een verhaal of een buitenmuzikaal programma, maar volledig in zichzelf haar bestaansreden en vormgeving lijkt te vinden. Kort samengevat zouden we die autonomie kunnen begrijpen als de betekenis die we in muziek ervaren via de relaties die zich ontvouwen tussen tonen, klanken en stiltes binnen de tijd van de klinkende muziek. Deze ‘formele relaties’ worden het meest ondubbelzinnig hoorbaar en ervaarbaar<sup>6</sup> in de instrumentale muziek, hoewel ze evengoed van toepassing zijn in vocale muziek<sup>7</sup>.

Dat het samenvallen van vorm en inhoud door Pater eind 19<sup>de</sup> eeuw als een nastrevenswaardig ideaal kon worden begrepen, herinnert ons eraan hoezeer de blik op de kunsten en de muziek door de tijdsgeest wordt bepaald. Vandaag lijkt precies haar niet-referentiële karakter, haar ‘op zichzelf’, zich tegen de muziek te keren. Als de autonomie van de kunstmuziek vandaag al niet ontmaskerd wordt als cultureel gesitueerde expressie of als de uitdrukking van veronderstelde ‘machtsrelaties’, dan eist de huidige tijdsgeest van de kunsten – zeker in een context van ondersteuning en subsidiëring – dat het ‘over iets gaat’. Daarmee wordt gesuggereerd dat muziek haar maatschappelijke betekenis moet kunnen duiden van buitenaf, via een functie of rol die zij in de wereld opneemt, of doordat zij expliciet maakt hoe ze een arena kan vormen voor de eerdergenoemde hedendaagse thema’s en problematieken.<sup>8</sup> Kwaliteiten van muziek die als vanouds verbonden zijn aan een relatieve abstractie of autonomie, zoals het componeren van relaties tussen

.....  
6 • Formaliteit hoeft niet begrepen te worden als enkel begrijpbaar via het intellect. Het gaat in eerste instantie om de ervaarbaarheid van de klinkende relaties die de muziek letterlijk ‘vormen’, wat eventueel met het begrip ‘primaire formalisme’ kan worden geduid (Roes, 2021).

7 • Richard Barrett wijst er bovendien op dat de vocale muziek sinds de barokperiode hoorbare invloed onderging van instrumentale ontwikkelingen (zie p. 68).

8 • Zie artikel pp. 105-115.

tonen (treffend gevat in het in onbruik geraakte woord ‘toonkunst’), lijken de muziek hierin tegen te werken.

Is het toeval dat ook in de commerciële muziekcultuur instrumentale muziek op de achtergrond is geraakt? Muziek die geen gebruik maakt van de menselijke stem, die geen functie heeft op de dansvloer of als soundtrack voor een film, lijkt volledig uit de hitlijsten verdwenen. Uitzonderingen vinden we misschien in fenomenen als de ‘neo-klassieke’ pianomuziek, die zich niet toevallig ook vaak van therapeutische argumenten bedient.<sup>9</sup> De muziekcultuur van jongeren uit zich vandaag vooral in ‘spoken word’, beats en klankidiomen die collectiviteit, engagement en persoonlijke identiteit uitdrukken. Popmuziek is al veel langer een oefenterrein voor identiteitsvorming waarin naast muziek ook videoclips, mode, verbale en lichaamstaal een cruciale rol spelen. Ook in de kunstmuziek valt op dat genres die op een overtuigende wijze muziek en beeldtaal kunnen combineren, zoals muziektheater, hedendaagse opera of installatiekunst, op een meer divers publiek kunnen rekenen (althans wat leeftijd betreft) dan het publiek van het symfonische genre, de kamermuziek of de oude muziek, genres die al decennialang kampen met een verouderd publiek.

Het zou echter een vergissing zijn om oplossingen voor het isolement van de kunstmuziek enkel te zoeken in een huwelijk met beeldcultuur. De 20<sup>ste</sup>-eeuwse multimediacultuur is intussen getransformeerd tot een cultuur van technologisch gemedieerde interactie en immersie. Een voorbeeld daarvan vinden we in een groeiende interesse voor de integratie van aspecten van social media en gamingcultuur in nieuw gecomponeerde muziek (Ciciliani, 2021). Het past in de zoektocht naar nieuwe manieren om betrokkenheid te genereren, zelfs in de klassieke muziek. Uit de programmanotities bij *Luistermutant 2021*, een ‘serious game’ van componist Micha Hamel die luisteraars in interactie brengt met (onder andere) muziek van Felix Mendelssohn-Bartholdy, klinkt de hoop dat spelgedreven betrokkenheid een deel van het engagement kan compenseren dat verloren ging met het

.....  
 9 • Het verhaal van de Nederlandse pianist Joep Beving is hier exemplarisch. Deze marketeer wist via de piano niet alleen een burn-out te overwinnen, maar lanceerde daarmee ook een succesrijke carrière in het neo-klassieke genre: <https://www.tijd.be/cultuur/muziek/joep-beving-een-burn-out-een-piano-en-spotify/10115143.html>

verlies aan muzikale geletterdheid en het verwateren van het burgerlijke bildungsideaal.

Als je gamet moet je je engageren met het spel, en raak je automatisch verbonden met het onderwerp van de game. Als je zelf actief deelnemer bent van de voorstelling, gaat die op een andere manier voor je leven. Je mag onze voorstelling dan ook alleen maar bezoeken als je meedoet, niet als je denkt toeschouwer te kunnen zijn. (Holland Festival, 2021)

De hierboven geformuleerde voorwaarde weerspiegelt een algemene karakteristiek van computergames. De virtuele omgeving van een game biedt weerstand en uitdaging en dwingt de speler verantwoordelijkheid op zich te nemen voor het eigen overleven in die omgeving (Leino, 2021).<sup>10</sup> Doe je niet je best, dan val je uit het spel. Maar technologisch gemedieerde game-omgevingen zijn ook omgevingen van data-feedback die inzicht kunnen verschaffen in de wijze waarop spelers met de spelomgeving interageren. Die data zorgen er niet alleen voor dat de game zich ‘in realtime’ kan aanpassen aan de vaardigheid van de speler, op een grotere tijdsschaal bieden ze ontwerpers en bedenkers input voor de ontwikkeling van games die steeds beter en intiemer inspelen op het gedrag, de interesses en interactiemogelijkheden van spelers. Niet de autonome instrumentale muziek uit het citaat van Pater, maar de game lijkt daarmee vandaag een nieuw ideaal te vormen waarnaar (een deel van) de kunsten zich kan gaan richten.

Samengevat: precies die kwaliteiten die mee de emancipatie en expansie van de 19<sup>de</sup>-eeuwse muziek hebben mogelijk gemaakt, dragen vandaag bij aan haar loskoppeling van andere culturele en maatschappelijke velden, en vooral van de luisteraar zelf. Hoewel die analyse ten dele ook voor andere kunstdisciplines opgaat, geldt voor muziek een mediums specifiek probleem. De intrinsieke kracht van muziek om een niet-referentiële<sup>11</sup>, zelfvervullende

10 • Het loont hier echter de moeite ook oog te hebben voor ontwikkelingen in de marge van zogenaamde ‘non-games’ of ‘boring games’ die niet gericht zijn op prestaties of het bereiken van een concreet doel. Door het weghalen van het competitie-element, kunnen dergelijke non-games een instrument worden voor meditatie, exploratie en zelfexpressie (Leino, 2021).

11 • Referentialiteit wordt hier in de directe, semantische zin opgevat. Dat neemt niet weg dat elke muzikale expressie cultureel gesitueerd is en in die zin kan worden geïnterpreteerd. In muziek vinden we ook vaak intentionele referenties naar

wereld op te roepen, lijkt in de huidige tijdsgeest, die groot belang hecht aan connecteerbaarheid, data-feedback en culturele symboliek, ook haar zwakte. De autonomie van de muziek betekende in de negentiende en twintigste eeuw haar creatieve vrijheid, vandaag haar isolement.

### Zwervend muzikantschap

De roep naar nieuwe verbindingen horen we luid weerklinken in de ambities van studenten aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag. In een analyse van 124 projectvoorstellen van masterstudenten in het kader van hun onderzoek of hun ‘professionele integratie-activiteiten’ (2020-21)<sup>12</sup>, blijkt dat iets meer dan de helft onder hen zich richten op thema’s of onderwerpen die buiten de discipline vallen die overeenkomt met hun hoofdvak.<sup>13</sup> Het kan daarbij gaan om experimenten met muzikale cross-overs, maar evengoed om het integreren van andere artistieke disciplines zoals dans, theater of, opvallend populair, expressievormen die gebruik maken van taal, zoals poëzie of ‘storytelling’<sup>14</sup>. Dat laatste wijst opnieuw op een behoefte bij jonge muzikanten om hun muziekpraktijk explicieter te verbinden met benoembare thema’s en onderwerpen. Soms kunnen die thema’s ook een meer activistische motivatie vormen, zoals de trompettiste die de genderkloof in professionele orkesten onderzoekt of de zwarte<sup>15</sup> zangeres die in

.....  
andere muziek of naar de wereld, zoals in het muzikale citaat of in het gebruik van samples in pop en elektronische muziek. Toch vormt het herkennen van deze referenties meestal geen absolute voorwaarde voor een betekenisvolle muzikale ervaring.

12 • Aan het begin van het tweede semester wordt van eerstejaars masterstudenten verwacht dat ze een ‘Master Project Proposal’ insturen, waarin ze een thema formuleren waarmee ze hun hoofdvak verbinden met een zelf gekozen onderzoeksthema en professionele integratie-activiteiten. 124 van deze voorstellen werden geanalyseerd en gecodeerd op basis van gehanteerde kernbegrippen en thema’s.

13 • Deze tendens lijkt voorsnog minder sterk aanwezig bij bachelorstudenten. Zie artikel pp. 105-115.

14 • Zie ook Ilona Sie Dhian Ho, Vivian de Graaff, Ilja Venema, Camilla Genee, ‘Classic Express Research project’, *Research Catalogue* (2022). <https://www.researchcatalogue.net/view/1095438/1118852/0/0>. Geraadpleegd op 04/11/2021

15 • Sommige auteurs in dit boek verkiezen ‘Zwart’ met hoofdletter te schrijven, in navolging van recente tendensen gevoed door de BLM-beweging. Aangezien op het ogenblik van dit schrijven er geen algemene overeenstemming is over een uniforme schrijfwijze, beschouwen we de keuze voor het gebruik van al dan niet een hoofdletter de persoonlijke keuze van elke auteur.

haar onderzoek en praktijk inzoomt op Afro-Amerikaanse vrouwelijke componisten en letterlijk een stem geeft aan de Afrikaanse diaspora<sup>16</sup>. Algemeen valt het op dat studenten de keuzevrijheid in het curriculum (en met name in onderzoek) vaker aangrijpen om aansluiting te zoeken bij de eigen culturele identiteit.

Studenten tonen zich ook in toenemende mate bewust dat buiten het muzikale domein kennis en expertise te vinden is die van waarde kan zijn voor het toekomstbestendig maken van muzikale praktijk. Muzikanten in opleiding die worstelen met podiumangst of het presteren onder druk zoeken hun toevlucht tot de psychologie, de hersenwetenschappen of sportwetenschappen om beter inzicht te krijgen in de interactie tussen fysieke en mentale processen tijdens het musiceren. Dit leidt tot een meer wetenschappelijk onderbouwde muziekpraktijk. Maar evengoed vormen wetenschappen de inspiratiebron voor artistiek avontuur. Zoals de gitarist die onderzoek naar cross-modale perceptiefenomenen gebruikt als vertrekpunt voor culinair-muzikale creaties (Auesirinucroch, 2021), of de jazzpianist die de studie van de menselijke spraak gebruikt als inspiratie voor kritisch-humoristische performances waarin hij de piano laat ‘spreken’ op de tonen van bekende stemmen (Blanes, 2019).

De aantrekkingskracht van het multi- en transdisciplinaire is uiteraard geen nieuw fenomeen in de kunstmuziek. In de vorige eeuw verscheen het in de meest uiteenlopende gedaanten, van dada tot Fluxus, van het instrumentale theater en de muziekfilms van Mauricio Kagel tot het multimediale muziektheater van Heiner Goebbels. Algemeen herkennen we in de gecomponeerde muziek sinds de millenniumwisseling een vernieuwde interesse in de theatrale en choreografische dimensies die inherent zijn aan de muziekkuitvoering (Craenen, 2014; Hübner, 2014). Daarnaast bracht ook de digitalisering een belangrijke impuls voor het werken met en combineren van verschillende media. Nieuw is echter dat discipline-overstijgende interesses vandaag even sterk terug te vinden zijn bij studenten uit uitvoerende afdelingen. Studenten kijken in toenemende mate over het muurtje om op zoek te gaan naar buitenmuzikale inspiratie of invalshoeken voor de ontwikkeling van hun praktijk. Sommigen stellen daarbij hun hoop op nieuwe technologieën zoals ‘machine learning’, artificiële intelligentie of virtuele

.....  
16 • Zie ook bijdrage van Shanice Skinner (p. 99).

realiteit.<sup>17</sup> De fascinatie voor deze technologieën lijkt, opnieuw, vooral te liggen in de directere verbindingen die ze mogelijk maken met het publiek, de omgeving of andere disciplines.

De honger naar nieuwe verbondenheid leidt tot muzikaal zwerven eerder dan tot de specialisaties of het diepgaande materiaal- en bronnenonderzoek dat veel van de 20<sup>ste</sup>-eeuwse muzikale vernieuwingen dreef. Hoewel de situatie verschilt naargelang de muzikale discipline, kunnen we algemeen gewag maken van een meer nomadische benadering van de muziekpraktijk. De nomadische muzikant wordt gedreven door een combinatie van nieuwsgierigheid, voedselschaarste, honger naar inspirerende contacten, maar vooral ook het verlangen een betekenisvolle bijdrage te kunnen leveren aan de wereld van vandaag.

### Het instrument en het curriculum

Is er iets wat dit nomadische volk bij elkaar houdt? Zwermt het uit in groepen die zich elk ontwikkelen tot gemeenschappen met een eigen cultuur en specialisatie, of blijft het een kern hebben die als ‘typisch muziek’ kan worden bestempeld? De nieuwe verbindingen die door muzikanten vandaag worden uitgetest, lijken op het eerste zicht vaak van tijdelijke aard te zijn. Vanuit het perspectief van muziekopleidingen rijst dan de vraag wat de kernexpertise is waarop de nomadische muzikant moet kunnen terugvallen. Het antwoord op die vraag zal verschillen naargelang de muzikale discipline, maar zonder twijfel zal daarbij de rol van het instrumentarium onder ogen moeten worden genomen. Artistieke identiteit steunt in het professionele muziekveld nog altijd in hoge mate op de stabiele identiteit van muziekinstrumenten die, zeker in de klassieke en uitvoerende richtingen (die aan een conservatorium als dat van Den Haag nog steeds de grootste aantallen studenten leveren) in de meeste gevallen al minstens een eeuw nauwelijks aan grote verandering onderhevig zijn geweest. De meeste studenten die zich aanmelden bij een conservatorium hebben op dat moment al jarenlang intensief getraind op een ambachtelijk muziekinstrument, waarbij ze zich figuurlijk maar ook letterlijk hebben geplooid naar de vorm, de speelmogelijkheden en de cultuur van hun instrument. Die instrumentale cultuur met haar repertoire en inspirerende rolmodellen biedt een soms

.....  
17 • Zie ook de bijdragen van Celia Swart (p. 85), Petra Ruth Alexandry (p. 139) en Noppakorn Auesirinucroch (p. 81).

dwingend referentiekader<sup>18</sup> voor excellentie en competitie, maar biedt voor de muziekstudent ook een motiverende horizon van mogelijkheden.

Het belang van die ambachtelijke kern wordt in het denken over curriculumhervormingen zelden ter discussie gesteld. De nadruk ligt op de ontwikkeling van metacompetenties die het ambachtelijke vakmanschap nieuwe relevantie kunnen verlenen (zie verder), of er is ook de sterk toegevoegde aandacht voor improvisatie (in zowat alle genres, zie ook artikel pp. 67-80). Dat laatste wijst op de noodzaak om ambachtelijk vakmanschap meer wendbaar te maken. Toch zal de vraag naar de plaats, de aard en de ruimte van de instrumentale training in muziekopleidingen wellicht sterker naar voren komen naargelang de druk op het curriculum blijft toenemen onder invloed van culturele en sociale ontwikkelingen. Studenten verwoorden dit zelf in hun motivaties. Ze benoemen dat het niet meer volstaat om de beste uitvoerder te zijn op hun instrument, ze willen zich breder ontwikkelen.<sup>19</sup>

Ook elders in deze publicatie herkennen we de ontluikende spanning rond het instrumentale vakmanschap, vooral daar waar niet enkel het perspectief van de artiest centraal staat, zoals in onderwijs. Hoe goed moet een muziekleraar een instrument kunnen bespelen? Opleidingen maken hierin verschillende keuzes, maar het is duidelijk dat veranderende noden en verwachtingen in het onderwijs en de samenleving hen dwingen om mee te bewegen met de maatschappelijke context waarin muzikleraren opereren (zie artikel pp. 125-136). Die druk van de samenleving geldt evengoed voor andere muziekopleidingen. Wanneer het werkterrein van de uitvoerende muzikant zich tot buiten de concertzaal verlegt, kan het referentiekader van het klassieke concertpubliek niet alleenzaligmakend blijven. Onwankelbaar geachte ijkpunten in een muziekopleiding kunnen dan beginnen schuiven. Hetzelfde geldt wanneer muziekcreatie minder afhankelijk wordt van herkenbare instrumentale identiteit. Componist en gitarist Aart Strootman beargumenteert dat een meer vloeibaar instrumentaal ontwerp ook tot democratischer interacties kan leiden tussen componist, instrumentbouwer en uitvoerder (zie artikel p. 67-80), en bijgevolg ook tot andere rolverdelingen in het muziklandschap. Hoe gaan conservatoria om met die wijzigende mogelijkheden en oriëntaties?

.....  
18 • Zie bijdrage van Laura von der Goltz, p. 41.

19 • 'Nowadays, surviving in the music scene requires more skills than just playing an instrument well.' (anonieme masterstudent gitaar, 2020)

### Projectmatige heroriënteringen

In het huidige curriculumbeleid van conservatoria herken ik grofweg drie, vaak complementaire kenmerken van een heroriëntering. Een eerste is de nadruk die vandaag gelegd wordt op de eerder genoemde meta-competenties. Deze kunnen gaan van probleemoplossende, reflectieve, communicatieve of samenwerkende competenties (Rumiantsev et al., 2020), tot ook het meer ‘wereldgerichte’ burgerschap en sociale engagement. Er tekent zich een tendens af om maatschappelijke en sociale relevantie conceptueel te verzoenen met het vertrouwde artistieke vakmanschap (Gaunt et al., 2021). Gaunt stelt daartoe het concept van ‘partnering values’ voor, waarbij de waarde van de canon en het maken van nieuw werk elkaar niet hoeven in de weg te staan, en waarbij kunstenaarschap, burgerschap, artistieke verbeelding en cultureel of sociaal ondernemerschap hand in hand kunnen gaan.

Dergelijke voorstellen getuigen van een gevoel van urgentie om muziekopleidingen beter te laten aansluiten bij de tijdsgeest en de morele en sociale verzuchtingen van onze tijd. Toch is ook duidelijk dat nieuwe oriëntaties niet zomaar een optelsom of combinatie kunnen worden van traditionele waarden en vaardigheden en nieuwe competenties. De druk op het curriculum is eindig, zoals Marlon Titre het beschrijft in ‘Shock Therapy’. Vanuit een professioneel perspectief zijn keuzes nodig die kunnen leiden tot het ontstaan van nieuwe, contextgebonden clusters van expertise, en wellicht uiteindelijk ook nieuwe beroepsprofielen en specialisaties die complementair (of concurrerend) kunnen zijn met de reeds bestaande. Een voorbeeld daarvan is de rol die muzikanten kunnen spelen in een zorgcontext, aan het ziekbed van patiënten of bij mensen met dementie. De kwetsbaarheid en intimiteit van musiceren in deze context verlangt zowel inzicht in de situatie en behoeften van patiënten, als een muzikale wendbaarheid en improvisatorisch vermogen om via de muziek met hen een dialoog aan te kunnen gaan. Het 19<sup>de</sup>-eeuwse ideaal van muzikale autonomie kan hier vanzelfsprekend niet meer van toepassing zijn. Een meer persoonsgerichte manier van musiceren en improviseren biedt wel mogelijkheden, zoals gedefinieerd in het concept van ‘person-centred improvisation’ (Smilde, 2019). Hier herkennen we een voorbeeld van interactie tussen algemene muzikale en sociale competenties en context-specifieke vaardigheden die kunnen leiden tot een nieuw, gespecialiseerd beroepsprofiel.

Een tweede kenmerk van heroriëntatie vinden we in de toenemende verantwoordelijkheid die de student krijgt voor het uittekenen van het eigen leertraject. Dit suggereert dat het curriculum in hoger muziekonderwijs inhoudelijk niet meer kan voorzien in de voorbereiding op alle noden van het toekomstige muziekberoep. Onder meer via de integratie van onderzoek is de conservatoriumstudent reeds sinds langer deels de ‘architect’ van de eigen opleiding geworden. Onderzoek is immers de plek bij uitstek waar de student zich kan verdiepen in een zelfgekozen interessegebied. Een volgende stap in dat proces is de tendens om onderzoek nauwer op de artistieke ontwikkeling te betrekken in een zelfgedefinieerd ontwikkelingstraject. Ook ondernemende of curatorische competenties komen hier om de hoek kijken. Onder de noemer ‘professionele integratie’ wordt van masterstudenten in Den Haag verwacht dat ze activiteiten ontwerpen waarin ze het professionele potentieel van hun ontwikkelingstraject kunnen onderzoeken en testen.<sup>20</sup> Studenten ondernemen daartoe projecten buiten de muren van het conservatorium, in buurten, ziekenhuizen, scholen, op podia of in de publieke ruimte. Als onderdeel van de opleiding nemen ze ook deel aan een ‘bootcamp’ waarin ze in korte tijd praktijkervaring kunnen opdoen door als muzikant in interactie te gaan met een specifieke omgeving.

In deze projectmatige benaderingen herkennen we een derde vorm van heroriëntering. Het projectmatige alludeert aan het nomadische en het tijdelijke. Als de muziekopleiding echter zelf een nomadisch project wordt, op welke manier kan dat dan representatief zijn voor een latere beroeps-carrière? Het brengt ons andermaal tot de vraag welke soort van expertise geborgd moet worden door muziekopleidingen. Waar stopt de verantwoordelijkheid van de student en begint die van het instituut? Wat is er nodig behalve de eerder besproken metacompetenties en improvisatorische vaardigheden die mikken op het vergroten van de muzikale wendbaarheid?

Het ligt voor de hand dat in het antwoord op deze vraag in de eerste plaats gekeken zal worden naar het hoofdvak en met name de ambachtelijkheid ervan. Weinig conservatoria zullen bereid zijn om normen van ambachtelijke excellentie af te zwakken om verdieping toe te laten op andere vlakken. Zoals eerder gesteld wordt door curriculumhervormers doorgaans

.....  
 20 • De verschillende onderdelen van het mastertraject aan het Koninklijk Conservatorium Den Haag worden sinds het academiejaar 2019-2020 gecombineerd in een ‘Master Project’. Zie Amaral (2021) voor een uitgebreide bespreking.

ook geen conflict gezien tussen de ambachtelijke vereisten van de traditionele discipline en de integratie van meer wereldgerichte competenties. Toch duidt de toenemende projectmatigheid in muziekoopleidingen op een sluimerende spanning tussen elementen die disciplinair kunnen worden gekaderd, en andere die alleen projectmatig kunnen worden afgetast. Een belangrijke opdracht voor toekomstige curriculumvernieuwing zal daarom liggen in het scherper conceptualiseren en omlijnen van de professionele vaardigheden en inzichten die via projectmatig leren kunnen worden verworven. Het zal daarbij enerzijds moeten gaan om elementen die concreter zijn dan de eerder vernoemde metacompetenties, maar anderzijds niet zo specifiek dat ze alleen toepasbaar zijn op een lokale of specifieke situatie.

### **Do it Yourself / Do it Together**

Curriculumhervormingen aan conservatoria die inzetten op meer studentgecentreerd en projectmatig leren bevinden zich nog teveel in een experimenteel stadium om hun impact op de professionele muziekpraktijk goed te kunnen evalueren. Wel loont het de moeite om twee karakteristieke aspecten van projectmatig leren in hoger muziekonderwijs te onderscheiden. De eerste vorm zouden we kunnen omschrijven als een DIY- of autodidact-perspectief. Heel wat muzikmakers begeven zich vandaag op multi- of transdisciplinair terrein. Om muziek te creëren worden ze naast componist ook designer, bemiddelaar, tekstschrijver, regisseur of instrumentenbouwer. Vaak speelt daarbij een autodidacte aanpak een belangrijke rol. De keuze hiervoor kan zowel ingegeven zijn door pragmatiek als esthetiek. Zelf keuzes maken en in het risico gaan staan is soms de snelste weg om te creëren zonder al te veel artistieke compromissen te moeten sluiten. Het kan een creatief proces versnellen, verdiepen en radicaliseren. Afgaande op het sérieux waarmee sommige muzikmakers nieuwe technieken en toepassingen integreren, hoeft een autodidacte houding niet te leiden tot vrijblijvend amateurisme. Ook in het verleden werden belangrijke muzikale vernieuwingen vaak gerealiseerd door muzikanten die zich buiten de normen van hun discipline plaatsten, om al tastend en zoekend tot nieuwe muzikale inzichten en een nieuwe manier van musiceren te komen. Een goed voorbeeld daarvan vinden we in het instrumentale onderzoek van de pioniers van de Oude Muziekbeweging een halve eeuw geleden, zoals beschreven door Johannes Boer in 'Oude Muziek en de academie'.

Curriculumhervormingen die vooral mikken op het eigenaarschap en de verantwoordelijkheid van de student, stimuleren onrechtstreeks een autodidacte mentaliteit. Op termijn kan dat de ont-disciplineren versterken, waarvan we vandaag overal tekenen zien en die leidt tot een muzieklanschap waarbinnen het steeds moeilijker wordt om algemene tendensen te ontwaren.

Autodidacten zijn wellicht iets meer te vinden bij scheppende kunstenaars dan bij uitvoerders. Vanuit het perspectief van curriculumdesign is de keerzijde van het autodidacte proces dat veel tijd verloren kan gaan aan moeizame leerprocessen, waarbij de student zelf moet ondervinden wat werkt en wat niet.

Projectmatige curriculumbenaderingen zijn echter ook bij uitstek geschikt om collaboratief leren mogelijk te maken. Gezamenlijke leerprocessen zijn relatief nieuw in muziekleidingen die historisch gezien vooral gebaseerd waren op de overdracht tussen meester en leerling. Toch zien we aan conservatoria een groeiende interesse om samen en met elkaar te leren, zowel tussen studenten onderling als meer algemeen over de verschillende muziekdisciplines heen. Vaak gebeurt dit nog op basis van experimentele ‘pilots’<sup>21</sup>, maar in toenemende mate ook op een meer structurele wijze<sup>22</sup>. Samenwerking met andere artistieke of academische disciplines blijft vooralsnog een experimenteel gegeven, hoewel ook daar muziekleidingen in beweging zijn. Groeiende samenwerkingen met universiteiten en culturele partners rond specifieke thema’s leiden tot nieuwe ‘communities of practice’. Eerder gaf ik het voorbeeld van de muzikant die actief is in een zorgcontext. Andere nieuwe clusters van expertise vinden we in contexten zoals het musiceren in de publieke ruimte, het werken in cultureel diverse buurten en wijken, het musiceren met heel jonge kinderen of ook het werken in digitale en virtuele omgevingen. Dergelijke opkomende praktijken kunnen vaak bouwen op vele jaren van experiment en onderzoek en vinden aan

.....  
 21 • Zie ook Susan Williams, Felix Schlarmann, ‘Learning Pods’, *Research Catalogue* (2022). <https://www.researchcatalogue.net/view/1162648/1162649/0/0>. Geraadpleegd op 21 januari 2022

22 • Zo staat het ‘Sonology Electroacoustic Ensemble’ aan het KC open voor muzikanten vanuit alle afdelingen, en werd in het academiejaar 2019-20 een nieuwe cursus ‘Collaborative Music Making’ gelanceerd die openstaat voor muzikanten uit alle afdelingen en waar verschillende vormen van improvisatie centraal staan.

conservatoria stilaan hun plaats als keuzevakken, specialisaties of zelfs specifieke opleidingen<sup>23</sup>.

### Nieuwe nederzettingen

Hoe bepalen de muzikant-nomaden van de eenentwintigste eeuw hun reisroutes? Is het hybride en mobiele karakter van hun praktijk – vandaag gevat in het begrip ‘portfolio-loopbaan’ – een duurzame transformatie of moeten we toch vooral uitkijken naar het ontstaan van nieuwe muzikale nederzettingen? En wat is de rol van muziekopleidingen hierin?

Het conservatorium, dikwijls gehuisvest in een statig gebouw dat institutionele standvastigheid uitstraalt, transformeert aan de binnenkant tot een semi-residentiële kampplaats waar jaarlijks nieuwe groepen van doortrekkende muzikale reizigers aankomen. Ze slaan er hun tenten op en krijgen er enkele jaren de tijd om aan te sterken, nieuwe reistechnieken aan te leren, zich te bevoorraden en de uitrusting bijeen te zoeken voor het vervolg van hun tocht. De meesten onder hen komen uit valleien rijk aan muziektradities en zijn reeds vergevorderde musici. Ze vonden het conservatorium via een duidelijk bewegwijzerd pad langsheen muziekonderwijs, muziekwedstrijden en talentenprogramma’s. Het valt te verwachten en misschien ook te hopen dat in toenemende mate ook reizigers uit andere windstreken zullen toestromen. Zij zullen een ander traject hebben afgelegd en wellicht ook andere reisdoelen voor ogen hebben.

Directies en coördinatoren besteedden afgelopen jaren veel aandacht aan de interne herorganisatie van de kampplaats. De mobiliteit op het kampeerterrein werd groter, nieuwe gemeenschappelijke speel- en oefenvelden werden aangelegd. Vuurplaatsen werden gecreëerd waarrond studenten en docenten op regelmatige basis verzamelen voor de uitwisseling van ervaringen, voor reflectie en voor het gezamenlijk zoeken en uitstippelen van reisroutes.<sup>24</sup> Vandaag lijkt de tijd gekomen om de aandacht meer te richten

.....  
23 • De Europese master voor ‘New Audiences and Innovative Practice’ (NAIP), aangeboden aan de conservatoria in Den Haag, Groningen en Reykjavik, richt zich op muzikanten die vooral nieuwe publieken willen bereiken buiten de traditionele kaders.

24 • Aan het conservatorium in Den Haag wordt het concept van ‘master circles’ gehanteerd, waar studenten maandelijks bijeenkomen om onder leiding van een ‘master circle leader’ de vooruitgang van hun ‘Master Project’ met elkaar te bespreken. Zie Amaral (2021) voor meer duiding.

op de reisuitrusting waarmee studenten de kampplaats weer verlaten. Die uitrusting moet weerbestendig zijn, maar mag de beweeglijkheid niet hinderen. Net zomin mag de rugzak overladen worden. De aandacht heeft zich verlegd van de volledigheid van de uitrusting naar attitudes en technieken die de muzikant-reiziger in staat stellen om met een minimum aan hulpmiddelen te kunnen overleven in een grote diversiteit van omgevingen. Daarnaast motiveert het groeiende belang van inclusie tot het samenstellen van reispakketten aangepast aan de behoeftes van zowel alle reizigers afzonderlijk als hun reisbestemmingen.

Diversifiëring kent echter haar praktische limieten. Curriculumvernieuwers moeten daarom inzetten op een vernieuwing van de reisuitrusting die rekening houdt met diversiteit, maar anderzijds breed genoeg inzetbaar is. Dat vraagt ook om vertrouwen in het muzikale materiaal. Ondanks de geïsoleerde positie van de kunstmuziek vandaag, spreekt uit de bijdragen in dit boek een geloof dat muziek niet kan worden opgesloten in een discipline of vastgeklonken aan haar culturele en historische oorsprong. Er klinkt een vertrouwen dat iets in de muziek zowel een nomadisch vermogen bezit als een potentieel om zich telkens zodanig aan te passen aan nieuwe locaties en hun bewoners dat nieuwe muzikale biotopen kunnen ontstaan.

In die muteerbaarheid en deelbaarheid schuilt vandaag een hoopvolle opdracht voor de professionele muziekbeoefenaar. Aan het begin van dit artikel hebben we het autonome karakter van de kunstmuziek bestempeld als één van de oorzaken voor haar huidige culturele isolement. Maar in de autonomie van de muziek schuilt naast haar formele abstractie ook haar directheid. Muziek heeft weinig bemiddeling nodig om luisteraars en makers te overvallen. Dat kan ze omdat ze allereerst een zintuiglijke en lichamelijke ervaring is ('a matter of pure perception' in de woorden van Pater) die via die weg de individuele verbeelding stimuleert. Muziek mag dan wel geen universele taal zijn; in haar lichamelijke directheid herkennen we menselijke vatbaarheid voor resonantie en klankmatige interactie. Uiteraard kan scholing en vertrouwdheid met muzikale eigenschappen voor grote persoonlijke en culturele luisterverschillen zorgen. Maar tegelijk zijn er de – weliswaar schaarse maar ook blijvend motiverende – voorbeelden waarbij muziek als een ongenode gast onverwacht 'binnenkomt', zelfs bij wie nog niet met haar vertrouwd is. In dat ideale geval is de muziek de taal te snel af en maakt ze haar impact vooraleer ze geduid kan worden. Paradoxaal genoeg zijn het net dergelijke 'overrompelende' ervaringen die

aanleiding kunnen geven tot spreken over muziek (Craenen, 2021), of tot de soms levensbepalende motivatie voor een muzikale carrière<sup>25</sup>.

Eigenschappen van muziek die refereren aan een direct communicerende of resonerende ervaring<sup>26</sup>, gekoppeld aan een relatieve abstractie en autonomie, vormen niet alleen een hinderpaal in de wereld van vandaag. Meer nog, ze bieden een verbindingspotentieel daar waar andere culturele expressies botsen op het prikkeldraad van identiteit, erfgoed en eigenaarschap. Het muzikale verleden, niet het minst ook dat van de jazz en de ‘wereldmuziek’, leert ons dat muzikale resonanties zich door zulke versperringen niet laten tegenhouden. Als in de romantisch-idealistische visie muziek niet in taal gevat kan worden, dan kan een geactualiseerde betekenis daarvan liggen in de opvatting dat muziek wel gedeeld, maar nooit definitief uit-gelegd of toe-geëigend kan worden. In haar onbepaaldheid én directheid ligt een opening, een uitnodiging tot telkens te hernieuwen creatie en gedeelde luisterinspanning. In de stemmen van docenten en studenten horen we het bewustzijn dat precies die uitnodiging tot het gedeelde luisteren en creëren in de kunstmuziek vandaag op het spel staat. Aan wie is die uitnodiging gericht, hoe is ze geformuleerd en waar kan ze weerklinken? Op welke manier geeft ze uitdrukking aan de urgenties van onze tijd? Tot welke mutaties van de muziekpraktijk kan ze leiden en wat betekenen die voor muziekopleidingen? Het is aan conservatoria en muziekinstituten om mee de omgevingen te creëren waar klinkende antwoorden op deze vragen kunnen worden bedacht.

### Bronnenlijst

- Abbing, H. (2002). *Why are artists poor: the exceptional economy of the arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Abbing, H. (2009). *Van Hoge naar Nieuwe Kunst*. Groningen: Historische Uitgeverij Groningen.
- Adorno, T. (1941). On Popular Music. *Studies in Philosophy and Social Science*, 1941(9), 17-48.

.....

25 • Lees ook de getuigenis van Julia Pallanch, p 15.

26 • Het zou te ver leiden hier dieper in te gaan op de vraag of, hoe en waarom bepaalde soorten van muziek een groter of algemener resonantiepotentieel bezitten dan andere, zoals op beat gebaseerde muziekvormen vandaag lijken te suggereren. Wat we hier vooral willen benadrukken, zijn de openingen die muziek in al haar vormen biedt om er op diverse manieren persoonlijk of collectief mee te interageren.

- Adorno, T. (1976). *Introduction to the Sociology of Music*. New York: The Seabury Press.
- Amaral, H. (2021). The Master Project: A Student-Centred Approach to the 2nd Cycle Degree. *Latimpe*. Geraadpleegd op 4 november 2021, van <https://latimpe.eu/the-master-project/>
- Barthes, R. (1977). *Musica Practica. Image, Music, Text* (149-154). Londen: Fontana Press.
- Blanes, H. (2019). *The Improvisational Ear: How to build improvisational language through the study of speech* (Masterscriptie). Geraadpleegd op 7 november 2021, van <https://www.researchcatalogue.net/view/393791/588232>
- BNNVARA. (2021, 21 oktober). Muziekschool in mineur [televisieprogramma]. *Zembla*. Geraadpleegd op 3 november 2021, van <https://www.bnnvara.nl/zembla/artikelen/muziekschool-in-mineur>
- Bonds, M. (2006). *Music as thought: Listening to the symphony in the age of Beethoven*. Princeton: Princeton University Press.
- Bourdieu, P. (1979). *La Distinction: Critique du jugement sociale*. Parijs: Les éditions de minuit.
- Ciciliani, M., Lüneburg, B. & Pirchner, A. (Eds.). (2021). *Ludified*. Berlijn: Green Box Kunst Editionen.
- Craenen, P. (2014). *Composing under the Skin*. Leuven: Leuven University Press.
- Craenen, P. (2021). Van Luisterverschil naar Luisterbereidheid. In A. de Vugt & T. de Baets (Eds.), *Muziekpedagogiek in Beweging. Typisch Muziek!* (25-37). Leuven: Euprint.
- Gaunt et al. (2021). Musicians as “Makers in Society”: A Conceptual Foundation for Contemporary Professional Higher Music Education. *Frontiers in Psychology* (12). Geraadpleegd op 7 november 2021, van <https://www.frontiersin.org/article/10.3389/fpsyg.2021.713648>
- Gyselincx, W. (2017). Innige deelneming: Is de klassieke concertvorm ten dode opgeschreven? *Rekto Verso*. Geraadpleegd op 7 november 2021, van <https://www.rektoverso.be/artikel/innigedeelnemingisdeklassiekeconcertvormtendodeopgeschreven>
- Gyselincx, W. & Hillaert, W. (2016). Klassieke muziek zoekt minder klassiek publiek. *Rekto Verso*. Geraadpleegd op 7 november 2021, van <http://18.197.1.103/artikel/klassieke-muziek-zkt-minder-klassiek-publiek>
- Holland Festival (2021). *Klassieke Muziek en ‘serious games’ in een radicaal luisterlabyrinth*. Geraadpleegd op 7 november 2021, van <https://www.hollandfestival.nl/nl/programma/2021/luistermutant-2021/>

- Hübner, F. (2014). *Shifting Identities: The Musician as Theatrical Performer*. Amsterdam: International Theatre and Film Books.
- Leino, T.O. (2021). Performing and Audiencing Profound Boredom in *Euro truck Simulator 2 Multiplayer*: an existential-ludological perspective on computer games and performance. In M. Ciciliani, B. Lüneburg, & A. Pirchner (Eds.), *Ludified* (p. 125-138). Berlijn: Green Box Kunst Editionen.
- Pater, W.H. (1877). The school of Giorgione. *The Victorian Web*. Geraadpleegd op 7 november 2021, van <https://victorianweb.org/authors/pater/renaissance/7.html>
- Roes, S. (2021). Primair muzikaal formalisme: Via ervaring naar een eerlijke waardering van muzikale vorm. *FORUM+*, 28(2), 60-67.
- Rumiantsev et al. (2020). Conservatoire leaders' observations and perceptions on curriculum reform. *British Journal of Music Education*, 37(1), 29-41.
- Sabbe, H. (1996). *"All that Music!": Een antropologie van de westerse muziekcultuur*. Leuven: Acco.
- Schönberger, E. (2005). Het Grote Luisteren. *Het Gebroken Oor*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Smilde, R. (2019). *If Music be the food of love, play on: Meaningful music in health-care*. Utrecht: Eburon.
- Smithuijsen, C. (2001). *Stilte! Het ontstaan van concertetiquette*. Amsterdam: Uitgeverij Podium.