



4

**De ontgrenzing
van het muziekveld**

Paul Craenen & Michiel Schuijjer

**Disembordering
the Musical Field**

Disembordering the Musical Field

This text is a synthesis and further elaboration on the panel discussion 'Disembordering the Musical Field', with Aart Strootman, Maya Verlaak, Heloisa Amaral and Thanasis Deligiannis. Moderated by the authors on 11 November 2022.

Festivals for composed contemporary art music mostly rely on standardised processes of music production. Although most composers develop their compositional ideas independently, the seeds of a new musical creation often only germinate in the contact between the composer and a commissioner, for example, the artistic director of a festival. A festival theme or a specific thematic context may then frame the negotiations between the composer and the director. Chances are that the festival has also already contracted a performer or ensemble to perform the new work, thus acting as a matchmaker between composer and performer. As such, the commission will often include a thematic context, a performance date, duration and venue and specify the instrumentation and the performers or ensemble involved. Once the composer has agreed to the terms of the commission, the actual composition process can begin. Traditionally, the composer undertakes this individually and autonomously, except perhaps for an exchange with the future performers about specific instrumental limitations and possibilities. As soon as the composition is ready, the composer hands the score to the performers, who can begin studying and rehearsing. Meanwhile, communication about the festival programme is underway, and the festival's production team puts all the logistics in place to ensure that the performance occurs in the best possible conditions. It is often only in the final days before the concert

De ontgrenzing van het muziekveld

Deze tekst is een samenvatting en nadere uitwerking van de paneldiscussie 'De ontgrenzing van het muziekveld' op 11 november 2022 met Aart Strootman, Maya Verlaak, Heloisa Amaral en Thanasis Deligiannis en met de auteurs als debatleiders.

Festivals voor hedendaagse gecomponeerde muziek beroepen zich meestal op gestandaardiseerde muziekproductieprocessen. Hoewel de meeste componisten hun artistieke autonomie hoog in het vaandel dragen, ontkiemt het idee voor een nieuw muzikaal werk vaak pas in de contacten tussen de componist en een opdrachtgever; bijvoorbeeld de artistiek leider van een festival. Een festivalthema of een specifieke thematische context kunnen dan het kader vormen voor de onderhandelingen tussen de componist en de opdrachtgever. Grote kans dat het festival op dat moment al een uitvoerder of ensemble heeft gecontracteerd om het nieuwe stuk op de planken te zetten. Het festival fungeert daarmee als 'matchmaker' tussen componist en uitvoerders. Als zodanig omvat de compositieopdracht vaak een thematische context, een uitvoeringsdatum, de tijdsduur en locatie, en specificeert het de instrumentatie evenals de betrokken uitvoerders. Zodra de componist zich akkoord verklaart met de voorwaarden van de opdracht kan het daadwerkelijke compositieproces beginnen. Traditiegetrouw gaat de componist daarbij individueel en onafhankelijk te werk: misschien met uitzondering van het aftoetsen bij de toekomstige uitvoerders van specifieke instrumentale mogelijkheden en beperkingen. Zodra de compositie klaar is, overhandigt de componist de partituur aan de uitvoerders zodat die kunnen beginnen met het studeren en repeteren van het nieuwe werk.

that all the elements of the creation come together: rehearsals in the presence of the composer, involvement of sound and lighting technicians, and a final rehearsal in the actual performance space with all the facilities of the venue in place.

The stereotypical creation process described above relies on trusted cultural infrastructure, common production procedures, and human capital and expertise that are all too often taken for granted. It involves composers – once designated by the French Literary and Artistic Property Act (1793)¹ as ‘the source of musical creativity’ –, music notation as a tool to document their creations, skilled musicians who can read their scores, and standardised instruments and playing techniques. Furthermore, concert hall facilities are needed, and a festival or concert organiser to curate the performance context and attract an audience.

However, there are signs that music creation processes are becoming more diverse while the roles and hierarchies within these processes are more fluid than in the past. For example, on the websites of the four music makers who participated in the panel discussion, we find a plethora of titles, roles and functions. Apart from being a composer and/or a performer, they present themselves as curators, teachers, publishers, researchers, sound designers, stage designers or instrument builders. It undoubtedly shows the artistic and professional versatility of all four. But could it be that their multifaceted profiles also reflect a growing fluidity of roles and functions in the musical field?

There are several possible angles to seek an answer to this question. One starting point may be to look at the role of musical instruments and technologies in musical creation processes today. Standardization of

Ondertussen staat de communicatie van het festivalprogramma in de steigers en regelt het productieteam de logistieke aspecten, zodat de uitvoering onder de best mogelijke omstandigheden kan plaatsvinden. Vaak vallen pas in de laatste dagen vóór het concert alle puzzelstukjes op hun plaats. Doorgaans omvat dit repetities in aanwezigheid van de componist, en een generale repetitie met inzet van de geluids- en lichttechnici en alle benodigde faciliteiten van de uitvoeringslocatie.

Het stereotiepe creatieproces, zoals hierboven beschreven, vereist een betrouwbare culturele infrastructuur en vertrouwde productieprocedures plus menselijk kapitaal en vakkennis – factoren die maar al te vaak als vanzelfsprekend worden beschouwd. Een belangrijke rol is weggelegd voor componisten – ooit aangeduid door de Franse literaire en artistieke eigendomswet (1793)¹ als ‘de bron van muzikale creativiteit’ – en voor een muzieknotatiesysteem om hun creaties mee vast te leggen. Er moeten bekwame musici zijn die hun partituren kunnen lezen en uitvoeren, daarbij gebruik makend van gestandaardiseerde instrumenten en speeltechnieken. Verder zijn er concertzalen nodig met bijbehorende faciliteiten evenals een festival- of concertorganisatie om de uitvoeringscontext vorm te geven en publiek te trekken.

Er zijn echter tekenen dat muzikale maakprocessen meer diversiteit beginnen te vertonen, waarbij ook de rollen en hiërarchieën binnen deze processen veel minder vastomlijnd zijn dan in het verleden. Op de websites van de vier makers die deelnamen aan de paneldiscussie vinden we een overvloed aan titels, rollen en functies. Behalve als componisten en/of uitvoerders presenteren ze zich als curatoren, docenten, uitgevers, onderzoekers, geluidsontwerpers, decorontwerpers of instrumentbouwers. Zonder twijfel toont het de veelzijdigheid van deze vier makers, zowel

instruments is a condition for the efficiency of the production process described above. Most instruments taught at conservatories today are still largely the same as those taught a century ago. Musical innovations in twentieth-century art music initially mainly focused on principles of tone organisation; it was only in the second half of the century that a genuine interest arose in extending the expressive range of standardised instruments through the application of so-called 'extended techniques' or the coupling of acoustic instruments with electronic sounds. In the works of young composers today, however, we often see the instrument becoming the subject of the creative process. And this seems to be driven by much more than just an expansion of sound possibilities.



Aart Strootman (right / rechts).

artistiek als professioneel. Maar misschien weerspiegelen hun veelomvattende profielen ook een trend waarbij het onderscheid tussen de verschillende rollen en functies in het muzikale veld steeds meer vervaagt?

Een antwoord op deze vraag kan vanuit verschillende invalshoeken gezocht worden. Bijvoorbeeld door in te zoomen op de rol van muzikale instrumenten en technologieën bij hedendaagse compositieprocessen. De standaardisering van instrumenten is een voorwaarde voor de efficiëntie van het hierboven omschreven productieproces. De meeste instrumenten die aan de huidige conservatoria worden onderwezen hebben in een eeuw tijd nauwelijks verandering ondergaan. De muzikale vernieuwingen in de 20^{ste} eeuwse kunstmuziek richtten zich aanvankelijk voornamelijk op principes van toonhoogteorganisatie; pas in de tweede helft van de afgelopen eeuw ontstond er echt belangstelling voor het uitbreiden van het expressieve bereik van gestandaardiseerde instrumenten door het gebruik van zogenaamde 'extended techniques' of door de combinatie van akoestische instrumenten met elektronische geluiden. Daarentegen zien we in de werken van de jonge componisten van vandaag vaak dat het instrument zelf het brandpunt gaat vormen van het creatieve proces. En de drijfveren daarvoor lijken veel verder te gaan dan het simpele verlangen om de klankmatige mogelijkheden uit te breiden.

'Normaal gesproken kan een componist zoveel muziek schrijven als een instrument kan produceren,' zegt componist, gitarist en instrumentbouwer Aart Strootman in de video waarin hij zich voorstelt aan het publiek bij de New Music Conference. 'Dit verandert als het ontwerp van een instrument zich aanpast aan de compositie in plaats van andersom.' Het is een eenvoudig idee met verstrekkende gevolgen die nieuwe dynamiek kunnen brengen in een beproefde, maar ook enigszins ingesleten muzikale

‘Normally, a composer can write as much music as an instrument can produce,’ says composer, guitarist, and instrument builder Aart Strootman in the video introducing him to the audience of the New Music Conference. ‘This changes when the design of an instrument follows the composition instead of the other way around.’ It is a simple idea with profound ramifications, stirring up a long-trying and tested chain of musical production. It ranges from adding a string to a guitar (which makes seven-tone chords possible) to creating a virtually new instrument. Plus, it affects the public image of the composer as the ‘author’ of a musical ‘text’, which only needs skilled, dedicated, and empathic performers to come to life. Strootman is not that kind of a composer. While he has developed the skills and agency to act at the very source of sound production, he also involves performers in that process. In his own words, this leads to ‘amazing collaborations’. Moreover, he envisions enabling performers to change the design of an instrument for their own use. In his vision, they could download a digital vector drawing and adjust it to their needs before 3D printing and assembling the different parts of the instrument themselves.

The relevance of such a collaborative view on creation was recognised by composer Maya Verlaak, who argued that it is precisely in the co-creative character of her work that ensembles find an interest to engage in sustained collaboration. Also, in her work, experimentation with the tools and codes of classical music production plays an important role; it fosters new interaction and collaboration with performers and audience. For Verlaak, every new composition is an opportunity to invent new methods, question the role of instruments, scores and music notation, and challenge expectations in the standardised concert hall format. Using interactive technologies and game-like strategies, she prompts performers to respond to live-generated scores or to mind-read each other’s musical

productieketen. De aanpassingen kunnen variëren van een extra gitaarsnaar (waardoor er zeventonige akkoorden gespeeld kunnen worden) tot het creëren van een vrijwel volledig nieuw instrument. Bovendien heeft e.e.a. invloed op het publieke imago van de componist als de ‘auteur’ van een muzikale ‘tekst’ die slechts vakkundige, toegewijde en invoelende uitvoerders nodig heeft om tot leven gewekt te worden. Zo’n soort componist is Strootman niet. Hoewel hij over de vakkennis en capaciteiten beschikt om creatief te zijn op het niveau van de fysieke geluidsbron, betreft hij de uitvoerders ook bij dat proces. Volgens eigen zeggen leidt dit tot ‘fantastische samenwerkingen’. Bovendien bouwt hij de mogelijkheid in dat uitvoerders het ontwerp van een instrument zullen wijzigen voor eigen gebruik. In zijn benadering zouden ze een digitale vectortekening kunnen downloaden en naar behoefte aanpassen waarna ze een 3D-print van het instrument kunnen laten maken en de geprinte onderdelen zelf in elkaar zetten.

Componiste Maya Verlaak onderkent de relevantie van een dergelijke collectieve kijk op het maakproces. Ze betoogt dat met name vanwege het co-creatieve karakter van haar werk ensembles geïnteresseerd zijn in een langdurige samenwerking. Bovendien speelt het experimenteren met de tools en codes uit de klassieke muziekproductie een belangrijke rol in haar composities, wat eveneens nieuwe vormen van uitwisseling en samenwerking met de uitvoerders en het publiek voedt. Voor Verlaak biedt elke nieuwe compositie de kans om nieuwe methoden te ontwikkelen, de rol van instrumenten, partituren en muzieknotatie kritisch te bevragen en verwachtingen in het conventionele concertformat op de proef te stellen. Door gebruik te maken van interactieve technologie en gameachtige strategieën nodigt ze de uitvoerders uit om te reageren op partituren die ter plekke worden gegenereerd of om elkaars muzikale intenties als het



intentions, or she invites the audience to shout or clap to trigger sounds (via sensors and electronics), making them co-creative actors in the sound production. Conceptuality, curiosity, and critique play an essential role in her approach, leading to musical works that could be viewed as ‘music about music’ – not so much by a hermetic, inward-looking musical language, but by their playful and creative interaction with musical customs, contexts and heritage.

The video presentation of Verlaak’s work demonstrated how the practice of many contemporary music performers and composers has become

ware telepathisch op te vangen. Ook vraagt ze de mensen in het publiek soms om te schreeuwen of te klappen om andere geluiden (via sensoren en electronica) te triggeren, waardoor ze actieve deelnemers worden aan de klankproductie. Conceptueel denken, nieuwsgierigheid en cultuurkritiek spelen een essentiële rol in haar benadering. Dit resulteert in muzikale werken die zouden kunnen worden begrepen als ‘muziek die over muziek gaat’ – niet zozeer door het gebruik van een hermetische, naar binnen gekeerde muzikale taal maar via een speelse en creatieve interactie met muzikale tradities, contexten en muzikaal erfgoed.

De videopresentatie van Verlaak’s werk liet zien hoe de praktijk van veel hedendaagse uitvoerders en componisten in hoge mate multimediaal is geworden, met behalve klinkende dimensies ook visuele, tekstuele en theatrale elementen die uitnodigen tot muzikale interactie. Het idiosyncratische en experimentele karakter van deze interacties zou kunnen verklaren waarom componisten als Verlaak ook vanuit praktische overwegingen vaak zelf actief zijn als uitvoerders in hun creaties. Hetzelfde gaat op voor componist Thanasis Deligiannis die erop uit is om op alle vlakken zelf ‘de handen uit de mouwen te steken’. In een video-fragment uit zijn recente werk *Ena Ena*, ‘een kruising tussen een concert, een theatervoorstelling en een installatie’, zien we hem repeteren met een Griekse folk zangeres, mogelijkheden van lichaamsbewegingen uittesten op het podium en experimenteren met het decor en de rekwisieten van het project. Wat dit voorbeeld ook duidelijk maakt is de relevantie en impact van het werken met een multidisciplinair team tijdens een groot deel van het maakproces. Deligiannis benadrukte hoe belangrijk het is om in het kader van een dergelijke samenwerking open te staan voor onverwachte oplossingen die zich kunnen aandienen in de interacties tussen mensen, media en disciplines.

highly multimedia, with much more than just sounding dimensions, but also visual, textual and theatrical elements inviting musical interaction. The idiosyncratic and experimental nature of this interaction possibly explains why composers such as Verlaak often actively participate as performers in their creations, also for practical reasons. The same holds for composer Thanasis Deligiannis, who aims to 'get his hands dirty with everything'. In a video excerpt of his recent creation *Ena Ena*, 'a hybrid between a concert, a theatre performance and an installation', we see him rehearsing with a folk singer, exploring body movement possibilities on stage, and experimenting with the project's set and stage design. What also became apparent in this example is the relevance and impact of working together with a multidisciplinary team during a large part of the creation process. Deligiannis pointed out the importance of openness to the unexpected possibilities that can arise in the interaction that can arise in the interaction between people, media and disciplines.

Pianist Heloisa Amaral shared another testimony of blurring conventional borders between performance and creation in contemporary concert music. Dissatisfied with common performance conditions, Amaral aspires to encourage creativity on the concert stage and critical engagement with the repertoire and current contexts. She and her duo partner, violinist Karin Hellqvist, collaborated with composers, a scenographer, and a sound engineer. The goal of this collaboration was to reinvent the concert experience. Rather than touring from venue to venue with a programme, Amaral approached the concert as a unique meeting of selected compositions, the collaborators' insights and skills, and the venue's architectural design and sonic qualities. Each of these factors should contribute substantially to the experience of the audience. She and her collaborators collected their experiences in a book entitled

Ook pianiste Heloisa Amaral deelde een getuigenis over het vervagen van de conventionele grenzen tussen het maakproces en de uitvoering in de hedendaagse concertmuziek. Vanuit haar onvrede over de heersende uitvoeringscondities wil Amaral de creativiteit op het concertpodium aanwakkeren en streeft ze een kritische benadering van het repertoire en hedendaagse contexten na. Samen met de violiste Karin Hellqvist, met wie ze een duo vormt, ging ze een samenwerking aan met componisten, een scenograaf en een geluidstechnicus met als doel de concertervaring een nieuwe impuls te geven. In plaats van met een vast programma van concertzaal naar concertzaal te trekken, beschouwde Amaral elk concert als een uniek samenkomen van specifieke composities, de inzichten en vaardigheden van de medewerkers, en de architectonische en akoestische kenmerken van de speelplek. Al deze factoren zouden in haar visie wezenlijk moeten kunnen bijdragen tot de publieksbelevens. Zij en haar collega's verzamelden hun ervaringen in een boek met als titel 'Impossible Situations' – een bundeling van foto's, verslagen, indrukken en reflecties vergaard tijdens een periode van vier jaar intensief werken.

Uit de presentaties van Strootman, Verlaak, Amaral en Deligiannis rees een benadering van muziek maken die het belang van de interactie tussen alle betrokken menselijke actoren centraal stelt. Daarnaast is er sprake van een kritische houding ten opzichte van de gebruikelijke materiële en immateriële muzikale hulpmiddelen en de ruimtes waarin de muziekuitvoering plaatsvindt. Hieruit lijkt zich een visie op de hedendaagse creatieve muziekpraktijk te kristalliseren waarin de strikte scheiding tussen compositie en uitvoering irrelevant wordt. De zoektocht van uitvoerende kunstenaars als Amaral om erkenning te krijgen voor hun mogelijke bijdrage aan muzikale maakprocessen resoneerde sterk met het verlangen van alle paneldeelnemers om muziekmakers te bevrijden uit vastgeroeste muzikale rollen, patronen en identiteiten.



ENA ENA rehearsal screenshot, Thanasis Deligiannis & Natasa Tsakiridou

'Impossible Situations' – a book with photos, reports, impressions, and reflections collected over four years of intensive labour.

In the presentations by Strootman, Verlaak, Amaral and Deligiannis, an approach to music creation emerged in which the importance of interaction among all the human actors involved is recognised, as well as a critical engagement with common material and immaterial musical tools and the space in which the performance takes place. As a result, a vision of contemporary music creation takes shape in which the strict separation of composition and performance becomes irrelevant. The quest of performing artists like Amaral to gain recognition for their possible contribution to creation processes resonated strongly with the desire of all panel participants to shake up and remix firmly entrenched musical roles, functions and identities.

This desire also reveals a commitment of music makers to broader social issues and topics. Aart Strootman's idea of fluid instrumental designs seems infused with a democratic spirit and the desire to achieve a more level playing field in creating new music. At some point during the panel discussion, he compared himself to a member of a band developing a song jointly. Indeed, why would we relate his collaborative work to the world of 'composed' or, perhaps more accurately, 'composers' music'? Because of his education (Classical guitar and composition)? Or because another part of his output is still music to order? In any case, such joint operations of composers and performers on their sound resources remind us more of how pop artists, songwriters, and producers create.

Maya Verlaak's compositions are so conceived that the performers and the audience get an insight into the compositional process and can

Dit verlangen toont ook dat muzikmakers zich betrokken voelen bij bredere maatschappelijke vraagstukken en onderwerpen. Het idee van Aart Strootman om instrumenten flexibel te ontwerpen lijkt doordrenkt van een democratische geest en de wens om makers van nieuwe muziek gelijkere kansen te geven. Op een bepaald moment tijdens de paneldiscussie vergeleek hij zichzelf met één van de leden van een band die samen aan een song werken. En inderdaad, waarom zouden zulke collectieve werkvormen zich moeten verhouden tot de wereld van de gecomponeerde muziek of, misschien juist geformuleerd, 'componistenmuziek'? Vanwege zijn opleiding (klassieke gitaar en compositie)? Of omdat hij nog steeds muziek maakt in opdracht van anderen? In ieder geval doet de manier waarop componisten en uitvoerders in dergelijke situaties gezamenlijk aan de slag gaan met hun geluidsbronnen en klankmateriaal ons vooral denken aan de manier waarop popmuzikanten, liedschrijvers en producers te werk gaan.

Maya Verlaaks composities zijn zo geconstrueerd dat ze de uitvoerders en het publiek inzicht geven in het compositieproces, zodat ze zelf kunnen deelnemen aan het structureren en laten klinken van de muziek. In dat opzicht bevat haar werk impliciet een vorm van cultuurkritiek en stelt het de romantische opvatting ter discussie dat het scheppen van muziek een uniek en zeer persoonlijk proces is. Echter, het is niet makkelijk om taken en verantwoordelijkheden anders te verdelen op een manier die maakt dat de betrokken personen een gelijk aandeel in het auteurschap verkrijgen. Nog afgezien van hun bereidheid om hieraan mee te doen, zal het auteursrecht automatisch bij de componisten blijven berusten zolang zij het initiatief nemen en het proces aansturen. Deze paradox loopt 't meest in het oog bij Verlaak. Hoewel ze verklaart dat 'niet al mijn stukken mij nodig hebben,' geeft ze deze uit in eigen beheer en zorgt er daarbij voor

participate in the structuring and sounding of the music. As such, her work contains an element of cultural critique and challenges the Romantic view of music creation as a unique and highly personal compositional process. But such a redistribution of responsibilities toward more equal sharing of authorship is not easy to achieve. Quite apart from the willingness of other parties to engage in this process, when the impetus comes from composers, authorship remains with them. This paradox is most apparent in the case of Verlaak. Although she stated that ‘not all my pieces need me,’ she self-publishes them, making sure that ‘everything is in there, also how you need to make the software... If you need to build some kind of instrument, I also explain how you... make [that] instrument.’ Of course, such provisions are part of her aim to be entirely transparent to the performers of her work. However, the decision to make these provisions – and to make them so thoroughly – is hers and hers alone.

The interdisciplinary approach of composer Thanasis Deligiannis emphasises the power of collaboration beyond disciplines. But his work, too, raises questions about the sharing of authorship and the responsibility for making artistic decisions. In the discussion that continued after the conference, he acknowledged that this aspect was initially a puzzle for him and that he also sees the benefit of a ‘collective artistic mind’ as an alternative to the centralised process where a single mind makes the final decisions.²

None of these questions and sensitivities is entirely new. Heloisa Amaral mentioned as her inspiration the mobilisation of artists and collectives in the 1960s and 1970s in response to calls for more social and political awareness and the subsequent engagement of curators and art institutions in rethinking the context in which art is created and shown. While not a

dat ‘alles wordt uitgelegd, ook hoe je de software programmeert... Als je een bepaald instrument moet bouwen dan leg ik ook uit hoe je... [dat] instrument maakt.’ Uiteraard worden deze instructies gegeven in het kader van haar streven om de uitvoerders van haar composities volledige transparantie te geven over haar werkwijze. Tegelijkertijd is zij wel degene die het besluit neemt om deze uitleg te geven en dat op zo’n grondige manier te doen.

De interdisciplinaire aanpak van componist Thanasis Deligiannis legt de nadruk op de kracht van een samenwerking tussen mensen uit verschillende



Duo Hellqvist – Amaral / Impossible Situations

composer herself, in the ordinary sense of someone writing original music, like a growing number of performers and ensembles in the contemporary music field, she is involved in a creative curatorial practice for which she seeks recognition – not only from audiences but also from venues, festivals, and funding agencies.

The wish of music makers to transform traditional systems of music production requires reflection and concerted efforts from all parties involved. Experimenting with the codes and parameters of familiar music creation processes comes not without a cost. It undermines the efficiency of the familiar production processes described at the beginning of this article. It may be worth drawing a parallel here with other art fields. The striving towards more collaborative and interdisciplinary ways of creating music ‘from scratch’ shares characteristics with creation processes familiar to theatre or dance. However, such a holistic approach is much more labour-intensive than the traditional creation process in art music, the efficiency of which is firmly rooted in a clear division of labour, in the unambiguous presence of music notation, and in the use of standardised instruments. The hybrid approach of the four music makers who participated in the panel requires time, material infrastructure and human expertise not usually available in regular music creation processes. As Thanasis Deligiannis noted, residencies in which music makers can use a performance space for an extended time are needed but rare in contemporary art music. The desire of today’s young composers to make music creation more inclusive by integrating a larger number of actors and elements early in the creative process raises complex questions of access and economic viability. Above all, it invites a rethinking of familiar music production processes and the infrastructure made available to today’s creative musicians.

vakgebieden. Toch werpt ook zijn werk vragen op over het delen van auteursrecht en over de verantwoordelijkheid om artistieke beslissingen te nemen. In de discussie die na afloop van de conferentie werd voortgezet erkende hij dat hij heeft geworsteld met dit aspect en dat hij de voordelen van een ‘collectief artistiek denken’ ook ziet als alternatief voor het gecentraliseerde proces waarin één persoon de uiteindelijke beslissingen neemt.²

Geen van deze vragen en gevoeligheden zijn helemaal nieuw. Heloisa Amaral vermeldde als haar inspiratiebron de mobilisering van kunstenaars en collectieven in de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw die reageerden op de roep om een groter maatschappelijk en politiek bewustzijn. Curatoren en kunstinstellingen gingen daarop de context waarin kunst werd gemaakt en getoond met andere ogen zien. Hoewel ze zelf geen componist is in de gebruikelijke betekenis van het woord (d.w.z. iemand die nieuwe muziek schrijft) is Amaral net als een toenemend aantal uitvoerders en ensembles in de hedendaagse muziek actief als ‘creatieve curator’ en wil ze graag als zodanig erkend worden – niet alleen door het publiek maar ook door concertzalen, festivals en subsidiegevers of sponsoren.

De wens van makers om de traditionele muziekproductiesystemen te transformeren vereist bezinning en gezamenlijke inspanningen van alle betrokkenen. Aan het experimenteren met de codes en parameters van vertrouwde creatieprocessen hangt een prijskaartje. Ze ondermijnen de efficiëntie van de gestandaardiseerde productieketen zoals beschreven aan het begin van dit artikel. Het kan nuttig zijn om hier een parallel te trekken met andere kunst disciplines. Het zoeken naar manieren om nieuwe muziek te maken op een collectieve en interdisciplinaire wijze

FOOTNOTES

- 1 *Décret de la Convention Nationale du dix-neuf juillet 1793 relatif aux droits de propriété des Auteurs d'écrits en tout genre, des Compositeurs de musique, des Peintres et des Dessinateurs*, art. 1.
- 2 E-mail correspondence, 14/05/2023.

vertoont overeenkomsten met creatieprocessen die bekend zijn uit het theater of de dans. Maar zo'n holistische benadering is veel arbeidsintensiever dan het traditionele maakproces in de kunstmuziek dat vooral efficiënt is omdat het stevig geworteld is in een duidelijke taakverdeling, in de eenduidige rol van muzieknotatie en het gebruik van gestandaardiseerde instrumenten. De hybride benaderingen die worden gehanteerd door de vier makers in het panel vragen veel tijd maar ook een materiële infrastructuur en expertise die vaak moeilijk te vinden zijn in de reguliere hedendaagse muziekproductie. Zoals Thanasis Deligiannis opmerkte, zijn artist-in-residence programma's nodig waarbij muzikmakers gedurende een langere periode over een speelplek kunnen beschikken. Deze zijn echter zeldzaam in de hedendaagse kunstmuziek. Het verlangen van jonge componisten om het maken van muziek inclusiever te maken door een groter aantal actoren en elementen in een vroeg stadium bij het creatieve proces te betrekken, werpt ingewikkelde vragen op over toegankelijkheid en economische haalbaarheid. Het vraagt bovenal om een kritische blik op de vertrouwde muzikale productieprocessen en de infrastructuur die de muzikmakers van vandaag ter beschikking staat.

VOETNOTEN

- 1 *Décret de la Convention Nationale du dix-neuf juillet 1793 relatif aux droits de propriété des Auteurs d'écrits en tout genre, des Compositeurs de musique, des Peintres et des Dessinateurs*, art. 1.
- 2 E-mail correspondentie, 14/05/2023.