

HET
VAN VLAANDEREN
FES
ALS ACTOR
TI
IN CULTUUR
VAL

Aan Guido Defever

Uit respect, dankbaarheid en waardering.

- 6 — HET FESTIVAL
EEN TERUGBLIK OP EEN CREATIEVE GESCHIEDENIS
- 18 — 1958 EN ZIJN GEVOLGEN
NAAR EEN NETWERK VAN FESTIVALS
- 58 — HET FESTIVAL OP KRUISSNELHEID
1970–1980
- 108 — HET FESTIVAL GROEIT EN BLOEIT
VERDIEPING EN EXPANSIE
- 164 — TUSSEN CONTINUÏTEIT EN VERANDERING
HET FESTIVAL ONDER HET MUZIEKDECREET
- 208 — ACHT AUTONOME FESTIVALS
NAAR EEN NIEUWE OMGANG MET KLASSIEKE MUZIEK
- 262 — HET FESTIVAL TUSSEN VERLEDEN
EN TOEKOMST
WAAROM WE STREVEN NAAR DRIESTERRENFESTIVALS
- 268 — HET FESTIVAL IN BEELD
- 278 — WAAROM MUZIEK ERTOE DOET
EEN FILOSOFISCH ANTWOORD (ALICJA GESCINSKA)
- 284 — DANKWOORD, EINDNOTEN EN INDEX

1



HET FESTIVAL

EEN TERUGBLIK
OP EEN CREATIEVE
GESCHIEDENIS

Muziek is een diepgewortelde menselijke behoefte. Smaken mogen verschillen, maar weinigen zullen toegeven dat muziek helemaal geen rol speelt in hun leven. Vandaag weet niemand dit besef kernachtiger onder woorden te brengen dan filosofe Alicja Gescinska. In haar essay *Thuis in muziek* houdt ze een vurig pleidooi om de kracht van muziek te benutten voor de uitbouw van een creatief en ethisch bewust leven: *'In de muziek leren we mens te zijn, een mens onder mensen, die geen vreemde voor zichzelf noch voor de ander is. Hoe meer we thuis zijn in muziek, hoe meer we thuis zijn door muziek.'*¹

Muziek en cultuur mogen dan al worden ervaren als een gift aan de mensheid, ze vallen niet zomaar als heilig manna uit de hemel. Cultuur is mensenwerk. We moeten er iets voor doen. Creatieve geesten zijn een eerste vereiste, maar daarmee houdt het niet op. Een samenleving moet middelen voorzien, wil cultuur kunnen ontstaan. Die middelen zijn divers: instituten voor schepping en verspreiding van cultuur, financieringsmechanismen en vooral educatie om telkens nieuwe generaties het noodzakelijke culturele kapitaal bij te brengen.

Cultuurbeleid is een voorwaarde om tot een bloeiend kunstenlandschap te komen. Beleid ontstaat uit een wisselwerking tussen enerzijds de krachten op het terrein en anderzijds de organisatorische en institutionele inspanningen van individuen, groepen en diverse overheden. Het verhaal hoe cultuur in een specifieke samenleving gestalte krijgt, geeft een boeiende inkijk in de waarden van die samenleving.

Sinds het einde van de Tweede Wereldoorlog heeft Vlaanderen een hele weg afgelegd. De welvaart nam toe en daarmee ook de behoefte aan cultuur. Het rijke en diverse culturele aanbod dat we vandaag kennen, is het resultaat van de intensieve inspanningen van velen die vonden dat Vlaanderen recht had op cultuur van internationaal niveau. Het proces kwam op kruissnelheid in het zog van het optimisme dat de wereldtentoonstelling van 1958 uitstraalde. Vooruitziende mensen grepen de financiële middelen die ter beschikking kwamen aan om een ambitieus plan uit te werken: de culturele verovering van Vlaanderen. Alle regio's moesten kunnen deelnemen aan de culturele opleving. Uit die ambitie ontstond het Festival van Vlaanderen. De betekenis ervan voor de culturele ontwikkeling van Vlaanderen valt moeilijk te overschatten. Het bracht de internationale top van de muzikale wereld tot bij het Vlaams publiek. Voor vele muzikliefhebbers bood het Festival het enige contact met de internationale standaarden. Het Festival was ook pionier om de plaatselijke cultuurproductie uit te dagen met internationale vergelijkingspunten. De jonge Gerard Mortier – later de succesvolle directeur van de Muntchouwburg en de Salzburger Festspiele – gebruikte het Festival om de plaatselijke operawereld wakker te schudden. Later grepen de theater- en danspioniers van de jaren 1980 het Festival aan om Vlaanderen uit zijn dansonwetendheid wakker te schudden.

p. 6: Los Angeles Philharmonic in de Sint-Pieterskerk in Leuven (11-9-1974) © Jan Nackaerts

Het Festival van Vlaanderen experimenteerde met nieuwe communicatiekanalen. Het was pionier in de ontwikkeling van bedrijfssponsoring voor cultuur. Bovenal stak het zijn nek uit om cultuur te democratiseren. Aan de beginnendagen, waarin stichter Jan Briers het maatschappelijk belang van het Festival nog afmat aan de elegante avondkledij van zijn bezoekers, hield het Festival lange tijd een elitair imago over. Maar de roep tot democratisering weerklonk steeds luider. Het Festival heeft die roep gevolgd en experimenteerde volop met nieuwe manieren om cultuur tot bij een divers publiek te brengen.

Al deze initiatieven vonden niet zonder slag of stoot plaats. Dat het Festival op alle terreinen kritiek zou oogsten stond in de sterren geschreven. Zo moest het topartiesten in de klassieke muziek ontvangen zonder geschikte infrastructuur. De huidige twintigers en dertigers kunnen zich wellicht nauwelijks een tijd voorstellen zonder de excellente cultuurhuizen die Vlaanderen vandaag de dag rijk is – zoals deSingel, het Concertgebouw Brugge, Bozar, Amuz, Flagey, Kaaithheater, Handelsbeurs en de vernieuwde Koningin Elisabethzaal. Die tijd ligt niet zover achter ons. In 1980 opende deSingel zijn deuren. De andere cultuurhuizen werden pas een of twee decennia later geopend.

Muziek liefhebbers die de kwaliteit van de Wiener Philharmoniker enkel kenden van uitvoeringen in de wijd galmende Sint-Baafskathedraal of de kurkdroge Gentse Opera, hadden nog steeds geen precies idee hoe de Wiener Philharmoniker kon klinken in zijn eigen Musikverein. Ondanks de trouwe relatie met het Concertgebouworkest Amsterdam had Vlaanderen nog steeds geen concertzaal die de vergelijking met het Concertgebouw kon doorstaan. Niets werkte festivalstichter Jan Briers meer op de zenuwen dan de voortdurende klachten van de pers dat zijn concertinfrastructuur niet deugde. Een persbericht van 1972 verraadt zijn ergernis:

Daar dikwijls wordt beweerd dat de festivaldirectie tegen alle akoestische overwegingen in de Gentse historische zalen wil inschakelen, geven wij graag even de volgende praktische bedenkingen ter overweging.

Waarom speelde het Droic-Kwartet in het Gravensteen? Omdat voor dergelijke ensembles kerken zijn uitgesloten; in de Opera werd gerepeteerd voor Der Feurige Engel; de Pacificatiezaal wordt zoveel mogelijk vermeden wegens het straatlawaaï; de Ridderzaal kan enkel gebruikt worden door ensembles die geen gebruik maken van moeilijk transporteerbare instrumenten (die moeten in het Gravensteen immers langs de buitenkant omhoog worden getrokken). Dus alleen in uitzonderlijke gevallen als deze kan de Ridderzaal nog gebruikt worden.

Vraag: welke instantie zou dus meer naar een goede concertzaal in Gent verlangen dan de festivaldirectie zelf al houdt zij dan van haar historische zalen? En wie denkt dat het zo plezant is om regelmatig duizenden stoelen te plaatsen én te tellen?²

Voor wie de geschiedenis van dichtbij meemaakte, leek het proces om in Vlaanderen tot een volwaardige kunstscene te komen onbegrijpelijk lang en moeizaam. De noodzakelijke beleidsbeslissingen lieten op zich wachten tot de late jaren 1990. Ondertussen had het Festival van Vlaanderen al veertig jaar aangetoond dat er een grote honger naar cultuur bestond, dat er een publiek voorhanden was en dat internationale sterren Vlaanderen een dankbaar podium vonden.

Vandaag lijkt de pioniersperiode waarin het Festival van Vlaanderen een hoofdrol speelde heel ver weg. In een tijd waarin Vlaamse filmmakers meedingen voor de hoogste internationale prijzen, waarin Vlaamse theatermakers de podia van Avignon tot Broadway bezetten, waarin uitvoerders van oude muziek de internationale standaarden bepalen en waarin cultuurliefhebbers van allerlei pluimage een passend aanbod kunnen vinden, komt de geschiedenis van het Festival van Vlaanderen over als een herinnering uit de oude doos. Toch is de opening van die geschiedenis meer dan een album met familieplaatjes. Het Festival van Vlaanderen is een actor geweest in de culturele opbloei van het naoorlogse Vlaanderen. Met vallen en opstaan heeft het bijgedragen aan de uitbouw van Vlaanderen tot de creatieve regio van vandaag en die elke internationale vergelijking kan doorstaan.

De geschiedenis getuigt van de grote wil van geëngageerde voortrekkers om te slagen, en die geen 'nee' als antwoord accepteerden, zoals Jan Briers, Karel Aerts, Robrecht Dewitte, Camille Swinnen en Jan Briers jr. Ze vertelt ook van het ongeduld van de tegenstanders, die het allemaal te weinig of te langzaam vonden en die het Festival geregeld tot koerswijzigingen hebben gedwongen. Die geschiedenis loont de moeite om te worden verteld. Ze geeft ons een beeld hoe Vlaanderen met cultuur omging en hoe langzaam aan de lokroep van het Festival van Vlaanderen naar meer kwaliteit en creativiteit beleidsmatig werd beantwoord.

Een persoonlijke terugblik van Francis Maes

Wie in Vlaanderen met muziek te maken had, kwam vroeg of laat in contact met het Festival van Vlaanderen. Voor mijzelf vormde het Festival van Vlaanderen de achtergrond van mijn groeiende interesse in muziek en cultuur. Mijn eerste kennismaking dateert al vanaf de lagere school. In 1972 kondigde het blokfluitensemble van mijn school aan dat het zou deelnemen aan het Festival van Vlaanderen in Brugge. Dat Festival was blijkbaar een wedstrijd. Van de relatie tussen de wedstrijd en de organisatie van concerten in oude muziek had ik toen nog geen besef. Ik ging ervan uit dat onze keurgroep het goed

zou doen. Pas veel later kwam ik te weten dat het ging om een concours in oude muziek en dat het concours voor ensembles voor de eerste keer in 1972 was ingericht. Met grootmeester blokfluitist Frans Brüggem als voorzitter van de jury is het mij volkomen duidelijk waarom onze dappere groep geen kans maakte, 'omdat', zo luidde het juryrapport dat in het schooljaarboek werd geciteerd, 'we u hier moeten beoordelen op professioneel niveau'.

Toen ik nadien actief werd in *Jeugd en Muziek* vernam ik daar af en toe iets over een geweldige Mahler die sommigen in Gent hadden bijgewoond. Tijdens mijn studentenjaren in Gent kwam het Festival dichterbij. Jammer genoeg kwam de festivalperiode niet overeen met de toenmalige start van het academiejaar in oktober. Het Internationaal Filmfestival deed het daarom beter bij studenten. We pikten wel de uitlopers mee, zoals kamermuziek van Brahms in het Stadhuis – een nog altijd gewaardeerd cadeau van mijn kotmadam – of een *Requiem* van Mozart onder leiding van Sigiswald Kuijken. Het was de tijd waarin Philippe Herreweghe de gemoederen beroerde met zijn ophefmakende eerste opname van de *Matthäus Passion*, een tijd waarin we uitkeken naar elke kans om het Hilliard Ensemble of Hesperion XX met Jordi Savall en Montserrat Figueras live mee te maken.

Na mijn studies had ik pas echt de mogelijkheid om de concerten van het Festival geregeld bij te wonen. Nog later heeft mijn pad het Festival gekruist. Nadat ik eerst zijdelings betrokken was als tekstschrijver, was ik daarna van 1996 tot 2002 artistiek directeur van de Festivals in Gent en Brussel.

Het is niet overdreven om te stellen dat al wie in Vlaanderen gedurende de voorbije zestig jaar in de muziek een weg zocht, vroeg of laat bij het Festival van Vlaanderen uitkwam. Al wie actief was en is als musicus, musicoloog of organisator kwam er vroeg of laat mee in contact. Of dit contact nu positief of negatief uitviel, aan de impact van het Festival viel niet te ontkomen. Voor iedereen in de sector van de klassieke muziek in Vlaanderen was en is het Festival van Vlaanderen een ingrijpende leerschool. Gerard Mortier en Serge Dorny bouwden na hun verblijf bij het Festival indrukwekkende carrières uit in het internationale concert- en operacircuit. Dominique Savelkoul, verantwoordelijke voor public relations en communicatie in de vroege jaren 1990, bracht het tot communicatiemanager van London Philharmonic en de National Gallery en zette later de krijtlijnen uit van het cultuurbeleid in het kabinet van minister Sven Gatz. En Jan Briers jr. kon zijn ervaringen als gedelegeerd beheerder van het Festival van Vlaanderen nadien aanwenden in zijn functie als gouverneur van Oost-Vlaanderen. Immers, de leiding van een groot festival bracht hem in contact met alle politieke beleidsniveaus, het netwerk van economische spelers, sociale organisaties, onderwijsinstellingen en culturele organisaties.

Aan mijn werk bij het Festival van Vlaanderen koester ik mooie herinneringen. Twee uitzonderlijke momenten hebben ook diepe sporen nagelaten. Op 11 september 2001 had het Festival een ontmoeting met de geschiedenis. Precies op die datum waren we druk in de weer met een uitvoering van Verdi's *Messa da Requiem* op het podium van de Sint-Baafskathedraal. Het project was onschuldig begonnen in het kader van de herdenking van het honderd-jarig overlijden van de grote Italiaanse componist.

Naarmate de repetitie van het Royal Philharmonic Orchestra onder leiding van Daniele Gatti vorderde, bereikten ons onthutsende berichten uit New York. Eerst was er ongeloof. Slechts geleidelijk drong de vreselijke waarheid van Nine Eleven – de historische aanval op de Twin Towers – tot ons door. De uitvoering van *Messa da Requiem* veranderde op slag van een neutraal concert in een symbolische gebeurtenis. Velen getuigden na afloop dat ze de beelden van de instortende Twin Towers voor ogen hadden wanneer de trompetten van het Laatste Oordeel schalden vanaf de galerij. *Dies Irae* – de dag van de toorn – was plots een realiteit. Voor de uitvoering vroeg de bisschop van Gent, Monseigneur Arthur Luysterman, de aanwezigen om niet naar een concert te luisteren, maar naar een *requiem*. Hij vroeg ons in gedachten bij de slachtoffers te zijn. Het concert eindigde in stilte.³

In 2016 herhaalde de geschiedenis zich. Nu waren de luchthaven van Zaventem en het Metrostation Maelbeek het doelwit van een terroristische aanslag. Ook toen moest muziek troost brengen en het onzegbare vertolken. Tijdens het Klarafestival dirigeerde John Eliot Gardiner de dag nadien de *Matthäus Passion* van Bach, als straal van licht en hoop tijdens de donkerste momenten van angst en vertwijfeling.

In de periode waarin ik bij het Festival van Vlaanderen actief was, had ik geregeld contact met de stichter Jan Briers. Hij was niet meer rechtstreeks betrokken bij de organisatie. In die tijd raketde hij meestal projecten en voorstellen op die ooit successen waren geweest, maar die niet meer aansloten bij de muzikale actualiteit. Toch waren onze discussies boeiend en stimulerend. Ze gaven me alleszins een levendig idee van de fantasie, energie en visie waarmee Jan Briers ooit het Festival groot had gemaakt.

Geregeld ontvingen we van zijn hand uitgebreide nota's met suggesties of eisen. We herkenden die meteen: ze waren getypt op een schrijfmachine. Af en toe kwam hij ons ook persoonlijk terechtwijzen. '*Opgelet, de ridder is in huis*', waarschuwden we elkaar, met een kwinkslag naar de adellijke titel die hij om zijn verdiensten had verkregen: Jan Ridder Briers.

Dit beeld van de onverzettelijke en koppige volhouder komt overeen met wat velen al hadden getuigd. Dirk Struys – programma-attaché van 1968 tot 1979 – herinnert zich Jan Briers als '*een heel impulsief man. Per dag, per*

uur heeft hij ontelbare ideeën die zelden realiseerbaar zijn. Hij is dan zo'n dromer die vindt dat toch onderzocht moet worden of het niet uitgevoerd kan worden.'⁴

Erna Metdepenninghen, recensent bij *De Standaard* en onvermoeibare *nemesis* van Jan Briers over de terugkerende gebreken van het Festival, durfde hem voor te houden 'dat hij zijn baby aan zijn boezem aan het doodknippen was; die overbezorgdheid, dat overaanbod'. Naar aanleiding van negatieve recensies moest ze geregeld op het matje komen: 'Als je dingen schreef over zijn concerten die niet positief waren, zat het er bovenarms op en kreeg je brieven. Het was nooit de schuld van de organisatie. Je moest altijd begrijpen dat het te wijten was aan een hogere macht.' Vooral *De Standaard* moest het ontgelden, omdat die krant volgens Briers gelezen werd 'door al die ministers die niet naar zijn festival kwamen'.⁵

Jan Briers verteerde kritiek slecht. In het programmaboek van 1985 schreef hij: 'Alleen kribbebijters en zuurpruimen zullen weer jeremiëren en lamenteren. Wij niet. En het publiek niet.'⁶ Journalist Ivan Ollevier drukte het kernachtig uit: 'Eén woord van kritiek op zijn levenswerk dat is uitgegroeid tot

een der belangrijkste culturele manifestaties van Europa, en Jan Briers (68), de stuwende kracht, de Maestro van het Festival van Vlaanderen, zit op de haverkist.'⁷ De oorzaak van zijn felle reacties schreef hij zelf toe aan het minderwaardigheidscomplex dat hij bij zijn volksgenoten meende te ontwaren: 'Zolang het om een buitenlands initiatief gaat, is alles in orde. Maar zodra een Vlaming eens de handen uit de mouwen gaat steken, rijzen van overal beschuldigende vingers in de hoogte.'⁸

Ik had zo mijn eigen methode om met de verlangens en eisen van Jan Briers om te gaan. Ik gaf hem altijd gelijk ... en deed toch mijn ding. Op den duur had hij dat door: 'Jij zegt wel ja, maar je doet toch wat je al van plan was.'

Ik antwoordde dan dat ik de essentie van zijn voorstellen in de praktijk bracht. Niet de letter, maar de geest. Hij geloofde erg in de *genius loci*: het bijzondere karakter van een plek. Om die reden vond hij het jammer dat het *Lam Gods* niet zichtbaar kon worden gemaakt tijdens concerten in de Sint-Baafskathedraal. Het publiek moest in ieder geval weten dat het er was. Hij droomde ervan een concert te laten beginnen met een *Agnus Dei* in het aanschijn van het kunstwerk. Hoe onpraktisch ook, het voorstel heeft me in 1998 op het idee gebracht om een uitvoering van Beethovens *Missa Solemnis* te laten inleiden met een Gregoriaanse *introitus* uit een handschrift dat ooit gemaakt was voor de Gentse Sint-Baafsabdij.



Jan Briers bij een persconferentie in kasteel Ooidonck (1994) © Clem Willems

Eenmaal zag ik Jan Briers in tranen. Een van zijn mantra's was het voorstel van de grote Duitse dirigent Eugen Jochum om in de Sint-Baafskathedraal Wagners *Parsifal* op te voeren. Je hoefde dan geen graalburcht na te bouwen. Die stond er al. Een integrale uitvoering van *Parsifal* in de kathedraal leek mij niet haalbaar. Een uitvoering van het derde bedrijf was wel een optie. De aanwezigheid van het superieure Rundfunkchor Berlin onder leiding van Simon Halsey was de gedroomde gelegenheid. Met het Koninklijk Filharmonisch Orkest van Vlaanderen en dirigent Michael Schönwandt brachten ze een doorleefde vertolking in een ruimte die voor die ene keer wel aangepast was aan de akoestische noden van de compositie. Simon Halsey liet de stemmen van de vrouwen letterlijk uit de hemel neerdalen door zijn zangeressen te plaatsen op het doksaal dat de koorruimte afsluit. Na het concert kon Jan Briers niets meer uitbrengen dan dat het prachtig was. Uit de manier waarop hij het zei, met krop in de keel en tranen in de ogen, wist ik dat hij het meende.



Jan Briers met Valeri Gergiev (6 september 1990) © Bollaert&Moortgat



Jan Briers met Barbara Hendrickx (30 september 1990) © Bollaert&Moortgat

Een Nijldelta in tijd en ruimte

Alvorens de geschiedenis van het Festival van Vlaanderen te kunnen vertellen, moeten we het eens zijn over wat we precies onder die term verstaan. Het Festival van Vlaanderen is een unieke constructie. Aan buitenlandse impresario's, journalisten, festivalorganisatoren of muzikliefhebbers krijg je de structuur niet uitgelegd. Van buitenaf gezien kwam het Festival op het moment van zijn grootste expansie over als een oeverloos gebeuren dat zich over heel Vlaanderen afspeelde. Dat in mei begon en eind oktober eindigde – of zelfs helemaal niet als je de *European Galas* in het Paleis voor Schone

Kunsten doorheen het seizoen meetelde. Het Festival nam de helft van het jaar in beslag. Jan Briers uitte meermaals zijn trots over *'het langste festival van Europa'*, wat Erna Metdepenninghen prompt een ironische reactie ontlokte (*'Alsof dat de maatstaf is'*).⁹ De constructie gaf de indruk een soort Nijldelta in tijd en ruimte te zijn, met enkele hoofdaders, ontelbare vertakkingen en af en toe overstromingen.

Het Festival van Vlaanderen bestaat uit acht autonome festivals. De term afdelingen wordt ook wel eens gebruikt, maar dekt de lading niet. Het zijn acht zelfstandige verenigingen zonder winstoogmerk: Kortrijk, Limburg, Brugge, Antwerpen, Gent, Brussel, Mechelen en Vlaams-Brabant.

Vandaag de dag beklemtonen de festivals nog meer dan vroeger hun zelfstandigheid. Die uit zich onder meer in de specifieke benamingen waarmee ze hun profiel en project afficheren: Festival van Vlaanderen Kortrijk, B-Classic (Limburg), MAfestival (Brugge, het vroegere Musica Antiqua), Laus Polyphoniae (Antwerpen), Gent Festival, Lunalia (sinds 2018 de opvolger van Mechelen Hoort Stemmen), Transit en Festival 20/21 (Vlaams-Brabant) en Klarafestival (Brussel). Voor het huidige publiek is de historische band van de nieuwe initiatieven met het vroegere Festival van Vlaanderen niet langer duidelijk. Om dit op te vangen, voegen sommige festivals 'van Vlaanderen' toe aan hun naam – desnoods in kleinere letters, zoals in GENT FESTIVAL van Vlaanderen.

De vertakkingen bij de hoofdsteden zijn bijvoorbeeld: Historische Steden (Oost-Vlaanderen, afhankelijk van Gent Festival), of Festival van Vlaanderen Kempen (een verlengstuk van Mechelen, nu gepromoot als Musica Divina). De term Basilica Concerten werd in het verleden geregeld gebruikt als alternatief voor het Festival van Vlaanderen Limburg. Dit komt omdat de Basilica Concerten al bestonden voordat ze aansloten bij het Festival van Vlaanderen, met de basiliek van Tongeren als centrale locatie. Als initiatief uit 1957 gingen de Basilica Concerten zelfs het Festival in Gent (1958) vooraf.

De festivals van Gent, Brussel-Leuven, Mechelen en Antwerpen vormden in de periode van 1970 tot 1993 een hecht verband. Gent en Brussel-Leuven werden geleid door dezelfde groep. De festivals van Mechelen en Antwerpen waren weliswaar onafhankelijk, maar namen doorgaans de grote producties van Gent-Brussel-Leuven over. In die periode kon je inderdaad spreken van een monsterfestival over de hele centrale driehoek van Vlaanderen: Oost-Vlaanderen, Antwerpen met de Kempen, en Leuven. De omvorming van Antwerpen tot het gespecialiseerde festival Laus Polyphoniae vond plaats in 1994, in het zog van het succesvolle stadsfestival Antwerpen 93. De afsplitsing van Vlaams-Brabant van Brussel gebeurde in 1995 bij de oprichting van de provincie Vlaams-Brabant met Leuven als hoofdstad.

De vraag naar het wezen en de functie van een festival is nooit weggeweest. Ook in het internationale muzikale circuit is ze voorwerp van gesprek. Er zijn meerdere invullingen mogelijk. Een festival kan ontstaan uit de ambitie om op een bijzondere locatie te spelen. Het Festival van Avignon is een bekend voorbeeld. Of het kan beantwoorden aan een behoefte om een aanbod te voorzien op een moment waarop de grote instellingen niet actief zijn. Zomerfestivals, zoals de Salzburger Festspiele, Aix en Provence of de BBC-Proms horen in dat rijtje.

Festivals hebben vooral bestaansrecht als ze iets bijzonders toevoegen aan het reguliere aanbod. De ambitie kan gaan naar de ontdekking van nieuwe kunstenaars of de première van nieuwe werken. In de praktijk gaat het vaak om een combinatie van doelstellingen. Meestal bestaat er een zekere spanning tussen het ideaal van een artistiek laboratorium en de wetmatigheden van een publiek evenement.

In een artikel uit 1986 bekeek de Palestijnse activist en eminente muzikenaar Edward Said de wildgroei aan festivals met een zekere argwaan. Hij karakteriseerde de zomerfestivals die mikten op een grootstedelijk publiek als *'het muzikale equivalent van een weekendje eropuit'*. Het idealistisch beeld van een festival als laboratorium voor artistieke ontdekkingen bleek voor hem een verre droom:

Op festivals is de muziek doorgaans ondergeschikt gemaakt aan de gelegenheid. Normen voor live uitvoeringen zijn ontleend aan het spektakel en aan opnamen. (...) Een lange reeks uitvoeringen, zoals gebeurt bij een festival, zijn als de vele platen in je platenkast – beschikbaar, toegankelijk, klaar voor onmiddellijk gebruik. Festivals die plaats maken voor onderricht en nieuwe composities zijn bijgevolg eerder zeldzaam. De grote zomercursussen in Darmstadt na de oorlog (...) zijn nu iets van het verleden. (...) Muziekfestivals zoals Wagner er een in gedachten had voor Bayreuth, of zoals Nietzsche het beschreef in *De Geboorte van de Tragedie*, zijn vandaag bijna even moeilijk voor te stellen als te beleven.¹⁰

Deze observaties zijn ook relevant voor de geschiedenis van het Festival van Vlaanderen. Het heeft eveneens zijn weg moeten zoeken tussen de lokroep van de grote namen en de uitbouw van een inhoudelijk coherent project. In de beginjaren weerklonk geregeld het verwijt dat het internationale aanbod van het Festival van Vlaanderen eerder het snobisme aanwakkerde dan een echte betrokkenheid van het publiek bij het muzikale gebeuren. Toch kan het Festival in zijn lange traject een palmares voorleggen dat aantoont dat het zijn rol van initiatiefnemer en verspreider van cultuur wel degelijk heeft gespeeld. Een willekeurige greep uit de hoogtepunten zou niet misstaan in de annalen van elk groot festival: Benjamin Britten, Raymond Leppard, Pierre Boulez,

Mstislav Rostropovitsj, Krzysztof Penderecki, Kaija Saariaho, zijn maar enkele van de prominente gasten die het Festival hebben aangedaan.

De klemtonen van het Festival verlegden zich doorheen zijn geschiedenis naargelang de noden in het Vlaamse cultuurlandschap. Zo bracht het Festival internationale operaproducties op een moment dat die nog niet bekend waren onder het Vlaamse operapubliek. Toen Gerard Mortier de internationale standaarden kon implementeren in de Muntchouwburg werden die gastoptredens overbodig. Wat vroeger anderen ons kwamen voordoen, deden we voortaan zelf. Het Festival kon zich voortaan ten volle toeleggen op de ondersteuning en verspreiding van de historische uitvoeringspraktijk. Vandaag zijn de festivals toonaangevend in een nieuwe positionering van klassieke muziek in een veelzijdig muzikaal aanbod. Klassieke muziek geldt niet langer als de enige standaard voor muzikale excellentie. Het landschap is veelzijdig, de muziekbeleving meer divers dan ooit. De huidige festivals zijn voortrekkers in het zoeken naar een nieuwe relevantie voor de westerse klassieke muziek.

Als je een *signature piece* zou moeten uitkiezen dat kenmerkend is voor het engagement van het Festival van Vlaanderen, dan komt de *Zevende Symfonie* van Anton Bruckner bovendrijven. Bruckner en Mahler behoren tot de componisten waarop het Festival extra heeft ingezet. Het palmares van dirigenten die de *Zevende* hebben uitgevoerd is niets minder dan een 'wie is wie' van de dirigeerkunst sinds de jaren 1960, Karl Böhm, Eugen Jochum, Bernard Haitink, Claudio Abbado, Christoph von Eschenbach, Christoph Von Dohnányi, Wolfgang Sawallisch, Kent Nagano, Simon Rattle, Mariss Jansons, Kurt Masur en Esa-Pekka Salonen.

Zo'n erelijst spreekt voor zich. Het is de hoogste tijd dat de uitmuntende vrouwelijke dirigenten die nu de klassieke muziekscene bezetten deze erelijst van mannelijke dirigenten in evenwicht gaan brengen. Marin Alsop heeft alvast al Bruckner gedirigeerd in de Sint-Baafskathedraal (het *Te Deum* in 2003). Hoog tijd voor een *Zevende* van Bruckner onder haar leiding, of onder Mirga Gražinytė-Tyla, Barbara Hannigan of Susanna Mälkki. Mirga Gražinytė-Tyla heeft alvast de *Zesde Symfonie* van Bruckner gepland voor het Klara-festival 2020. Dat scheelt nog maar één cijfer.

2



1958 EN ZIJN GEVOLGEN

NAAR EEN NETWERK
VAN FESTIVALS

HET FESTIVAL IN EEN OOGOPSLAG (1)

1958	17 april – 19 oktober	Brussel: Wereldtentoonstelling (Expo 58)
	22 april	Gent: Richard Lewis en Geoffrey Parson openen het Internationaal Barokfestival Gent
1959	19 september	Gent: <i>Judas Maccabaeus</i> van Händel in het stadhuis
1960		NIR wordt BRT (Belgische Radio en Televisie)
	3 september	Gent: Sir John Barbirolli dirigeert het Nationaal Orkest van België
	13 september	Gent: Helmut Walcha op het orgel van de Sint-Baafskathedraal
1961	9 september	Gent: <i>Vespro della beata Vergine</i> van Monteverdi in de Bijloke
	15 september	Gent: <i>De Grote Verzoeking van Sint-Antonius</i> van Louis De Meester
1962	24 augustus	Gent: <i>L'Incoronazione di Poppea</i> van Monteverdi
	11 september	Gent: Luciano Berio en Cathy Berberian in de KNS
1963	3 september	Gent: Maurizio Kagel in de KNS
1964	7 september	Gent: <i>De vurige engel</i> van Prokofjev door de Opera van Graz
1965	8 augustus	Kortrijk: <i>Curlew River</i> van Britten: Belgische première
	2 september	Gent: <i>Elektra</i> van Richard Strauss door de Deutsche Oper am Rhein
1966	1 september	Gent: <i>Liefde voor de drie sinaasappelen</i> van Prokofjev door de Deutsche Oper am Rhein
	13 september	Gent: <i>Bolero</i> van Maurice Béjart met Duska Sifnios
	14 september	Gent: Eugen Jochum met het Concertgebouworkest Amsterdam in de Sint-Baafskathedraal
	15 september	Brussel: Eerste festivalconcert in het Paleis voor Schone Kunsten

1967

17 augustus – 11 september

Brussel en Leuven: acht festivalconcerten

25 augustus

Mechelen: Flor Peeters op het orgel van de Sint-Rombouts-kathedraal

27 augustus

Gent: Benjamin Britten en Peter Pears in *Winterreise*

7 september

Gent: *Combattimento di Tancredi e Clorinda* van Monteverdi in de Bijloke

11 september

Brussel: *Das Lied von der Erde* van Mahler door het Concertgebouworkest o.l.v. Bernard Haitink

1968

24 en 25 augustus

Gent, Brussel: Leonard Bernstein dirigeert de New York Philharmonic

5 september

Gent: *L'Ormindo* van Cavalli door de Glyndebourne Festival Opera o.l.v. Raymond Leppard

1969

17 mei

Antwerpen: Jazzpromenadeconcert in het Middelheimpark

15 augustus

Brussel: Benjamin Britten dirigeert *The Fairy Queen* van Purcell

8 en 9 september

Gent: Nationaal Theater Praag brengt Janáček

18 september

Gent: Karl Böhm dirigeert de Wiener Philharmoniker in de Sint-Baafskathedraal

Het jaar 1958 markeerde een keerpunt in de jonge naoorlogse geschiedenis van België. De wereldtentoonstelling op de Heizel in Brussel kondigde een nieuw tijdperk aan. De verwachtingen met betrekking tot welvaart en technologische vooruitgang waren hooggespannen. Ook voor de cultuur kwamen er nieuwe kansen. De overheid ging culturele ontwikkeling beschouwen als een vast onderdeel van een nieuw welzijnsbeleid. Democratisering van de cultuurdeelname werd een politiek speerpunt. Daarmee beantwoordde ze de toenemende vrije tijd van de werkende bevolking en de wens om die zinvol en hoogstaand in te vullen. Deelname aan cultuur moest bijdragen aan een breed gedragen gevoel van welzijn. In de jaren 1960 was cultuurbeleid doorgaans in handen van christendemocraten, die sterk inzetten op het aspect welzijn. *'Meer cultuur voor meer mensen'*, was de leidraad van hun politiek.¹

Het democratiseringsproces van cultuur werd doorkruist door de strijd om de Vlaamse ontvoogding. In 1965 werd een volwaardig ministerie van Nederlandse Cultuur ingesteld. In 1971 werd de autonomie van Vlaanderen inzake cultuur verankerd door de oprichting van drie gemeenschappen, bevoegd voor de persoonsgebonden materies, zoals taal, cultuur en later ook onderwijs (1981).

Het Festival van Vlaanderen is ontstaan in dit proces van culturele democratisering en Vlaamse ontvoogding. Toen Jan Briers, directeur van de Gewestelijke Omroep van het NIR (Nationaal Instituut voor de Radio-Omroep, de voorloper van de VRT) in Gent, vernam dat de regering bereid was om subsidies te verlenen aan de provincies om zo de centralistische organisatie van Expo 58 in Brussel te compenseren, kwam hij meteen met een voorstel. Hij zou een festival voor klassieke muziek organiseren.

Jan Briers en producer Raymond Van Dijck waren niet aan hun proefstuk toe. Sinds 1956 organiseerde de Gewestelijke Omroep van het NIR concerten in de Troonzaal van het stadhuis. De keuze van de locatie was een uiting van historische trots. *'Rond de troon van Jozef II'*, noemde Jan Briers zijn concertseries. Met de Rijksuniversiteit Gent (nu Universiteit Gent) dokterde hij een systeem uit om studenten gratis de concerten te laten bijwonen. Hiermee kon hij de Rijksuniversiteit een return bieden voor haar financiële bijdrage. De formule van de Universitaire Dubbelconcerten bestond erin dat twee ensembles hun programma tweemaal speelden: eenmaal in de Troonzaal en eenmaal in de Arsenaalzaal. Na de pauze wisselden de musici van plaats. Het concert in de Troonzaal was voor een betalend publiek, het optreden in de Arsenaalzaal gratis voor studenten.

De keuze voor een historische locatie was niet enkel ingegeven door een oprechte trots op de rijke Vlaamse geschiedenis. Ze maakte ook deel uit van een strategie om een Vlaams concertcircuit op te starten, dat zich zou

p. 18: Karl Böhm dirigeert de Wiener Philharmoniker in de Sint-Baafskathedraal van Gent (18 september 1969)
© De Baenst