

○ **Micha Hamel & *Requiem voor de westerse kunstmuziek***

- De westerse beschaving is op een verzadigingspunt aangekomen -

Zijn meest recente compositie is een Requiem voor de westerse kunstmuziek, maar van cultuurpessimisme wil hij niet horen. De reden is eenvoudig: componist, dirigent en dichter Micha Hamel gelooft niet in de eindigheid van de dingen. Voor hem is elk 'eindpunt' een doorstart naar een nieuwe fase, de ontdekking van een onbekend en fascinerend terrein dat meer nieuwsgierigheid oproept dan vrees. Een gesprek met een open geest die, liever dan het oude te conserveren, de verandering omarmt.

Evelyne Coussens

Wie nietsvermoedend het CV van Micha Hamel onder ogen krijgt, valt spontaan even stil: deze relatief jonge kunstenaar (1970) kan een meer dan indrukwekkend palmares voorleggen. En niet in één specialisme. Hamel is succesvol als componist (orkest- en kamermuziek, liederen, muziek voor theater en dans, vocaal werk, operette), als dirigent (grote orkesten in binnen- en buitenland) én als dichter: terwijl een mens zich afvraagt waar hij in godsnaam de tijd vandaan haalt, debuteert Hamel in 2004 met de dichtbundel *Alle enen opgeteld*, en verschijnen sindsdien nog twee bundels van zijn hand. Sinds 2010 is Hamel bovendien lector Nieuw Muziektheater bij Codarts Rotterdam.

Meer nog dan de omvang van Hamels oeuvre valt het hybride karakter ervan op. Aan genre- of stijlrestricties lijkt deze man vierkant zijn voeten te vege. Zijn operette *Snow White* (2004-2007) was een kruising tussen een *American musical comedy* en een atonale opera, en het koorstuk *Bomen* (2009-2010) twijfelde tussen een poëzievoordracht en een madrigaal. Het *Requiem* (première 5 juni 2012) zal een kruising zijn tussen een concert, een ritueel en een theaterervaring.

U lijkt te streven naar een maximale bevruchting tussen muziek en andere kunstvormen: dans, theater, architectuur. Waarom is het volgens u nodig om die grenzen zo radicaal open te breken?

Micha Hamel: 'Heel eenvoudig: omdat de muziek niet kan achterblijven op de tijdgeest, anders versteent ze en maakt ze zichzelf overbodig. De functionaliteit van muziek binnen het theater is heel lang dezelfde geweest: muziek moest het theatrale gebeuren ondersteunen, volgen, of tegenkleuren. Pas met Kandinsky en de Bauhausgroep zijn er stemmen opgegaan om andersoortige relaties te leggen tussen muziek en theater. Logisch: een nieuwe tijdgeest vereist telkens een nieuw onderzoek naar de geldigheid van een bepaalde poëtica. Op die manier leidt de tijdgeest van de eenentwintigste eeuw de kunst noodzakelijkerwijs tot twee ontwikkelingen: kleinschaligheid en ontgrenzing.'

Hoe verklaart u dat?

'In ons tijdsgewricht overheerst de entertainmentindustrie, en die is van nature grootschalig. Een commerciële musical begint met een 'catchy' titel en vaart verder op een efficiënte machine die emotie en overtuigingskracht produceert. Het publiek dat kaartjes koopt voor zo'n musical weet wat het te

zien zal krijgen, het hoeft geen risico te nemen. Het publiek dat wél op zoek is naar avontuur, is veel kleiner. Niet-commerciële kunstvormen, die altijd avontuur impliceren, moeten zich dus automatisch bedienen van kleinschaligheid. De ontgrenzing hangt dan weer samen met de fragmentering van onze smaak. De ‘overkoepelende smaak’ van de negentiende eeuw – die van de burgerij – is in de eenentwintigste eeuw gesegmenteerd in allemaal kleine deelgebieden. Toch zijn al die kleine deeldisciplines opnieuw op zoek naar elkaar. Je kunt bij sommige vormen van beeldende kunst niet meer uitmaken of het beeldende kunst of performance is, of het poëzie of cabaret is.’

Betekent het kleinschalige karakter ook dat de kunstmuziek automatisch veroordeeld is tot een beperkt publiek – en dus een beperkt draagvlak?

‘Neen, daarin ligt precies de uitdaging. Zelf ben ik altijd op zoek naar een zo groot mogelijk publiek voor mijn werk. In functie daarvan vind ik het interessant om te onderzoeken hoe ik in mijn kunstmuziek een soort ‘verleidelijkheid’ kan inbouwen. Kijk, vroeger werd dat discours enkel intramuzikaal gevoerd: het maakte uit welk genre je koos, of je tonaal of atonaal componeerde – kunstmuziek was atonaal, en in dat register moest je dus je operaties plegen om tot de kunstmuziek te behoren. Tegenwoordig interesseert het niemand meer of ik tonale of atonale muziek componeer en of ik daar dan country of hardrock mee vermeng – niemand zal me daar nog raar op aankijken. Het speelveld van de kunsten ligt namelijk elders. Veel interessanter is het nu om te proberen of je als componist door de barrière kan breken die het kunstenveld in z’n geheel afschermt van de maatschappij.

Dáár ligt het brandpunt: niet meer binnen het kunstenveld zelf, maar op de grens tussen kunstenveld en wereld.’

Laat ik eens op de rem trappen. Waar staat de kunstenaar, met zijn autonome scheppende verlangens, te midden van die ‘maatschappelijke’ missie die u nu formuleert?

‘Ik kan enkel voor mezelf spreken, maar verlangens en missie gaan in mijn geval samen. Ik wil ook als kunstenaar namelijk door die grens breken, korte metten maken met de voorschriften die bepaalde genres zo lang gedefinieerd hebben. Ik begin bij het schrijven bijvoorbeeld nooit met prescripties, maar juist met het tegendeel daarvan: een vraag, een hypothese, een lege ruimte. De vraag die aan de operette *Snow White* ten grondslag lag, luidde als volgt: is het mogelijk om intelligente entertainmentmuziek te schrijven? Mijn stuk is het antwoord op die vraag, en de vorm die *Snow White* heeft aangenomen beantwoordt in het geheel niet aan de gangbare prescripties voor operette. Het is niet alleen erg aangenaam voor mezelf om die speelruimte te creëren, ik vind het in een bredere context ook noodzakelijk om dat te doen. De operette gehoorzaamt aan regels die ontstaan zijn in een vorige eeuw. Daar kan ik niets meer mee, want ik ben een mens uit deze eeuw. Door te vertrekken vanuit een actuele vraag trek ik mijn muziek in het nu, laat ik haar raken aan de grens tussen kunst en leven. Dat ze door die vrijere vorm misschien ook meer mensen aanspreekt is fijn, maar de grond voor deze handelwijze is een authentiek verlangen van mij.’

In een toespraak die u hield tijdens het Commotie Debat (30 november 2009) formuleerde u: ‘Ik vind dat wij als componisten behalve nieuwe werken ook nieuwe genrevormen moeten ontwikkelen.’ Dat is meer dan een

persoonlijke missie – het is ook een opdracht aan al uw collega-componisten. U legt de lat wel erg hoog.

‘Ja, daarvoor ben ik toch ook kunstenaar? En ik meen dat ook: ik vind dat je sommige muzikale configuraties, ontstaan in een bepaalde tijd en context, in deze tijd niet meer klakkeloos kunt overnemen. Neem het strijkkwartet: het strijkkwartet is ontstaan voor een kleine zaal vol mensen die aandachtig luisterden en een zekere muzikale voorkennis hadden. De voorschriften van het strijkkwartet zeggen met andere woorden niet enkel iets over de muziek zelf, maar ook over de omstandigheden waarin die muziek functioneerde: de samenhang tussen publiek en muzikanten, het educatieniveau van het publiek, de maat van de ruimte... Maar deze wereld en deze omstandigheden zijn radicaal anders dan toen. Wie zo’n strijkkwartet schrijft, met zijn ingebakken prescripties, bedrijft met andere woorden een anachronisme. Het zou als componist zoveel heilzamer zijn om na te denken over een nieuwe poëtica voor kamermuziek.’

Volstromen

We hadden het al over de veelheid en veelvormigheid van uw werk – ik wil nu even de omgekeerde beweging maken. De Vlaamse theatermaker Eric De Volder zei over het kunstenaarschap ooit het volgende: ‘Het is altijd op hetzelfde plekje dat het jeukt.’ U hebt als kunstenaar veel verschillende gedaantes, maar waar ‘jeukt’ het bij u, vanuit welk basisverlangen vertrekken al die creaties?

‘Oei. Dat is een moeilijke. (stilte) Ik heb gewoon het gevoel dat ik moet creëren. Als ik dat niet doe, stroom ik vol. Ik schrijf en componeer als het ware om het eruit te duwen, om er vanaf te raken. Wanneer ik bijvoorbeeld een dichtbundel heb

gepubliceerd ben ik een tijdje helemaal leeg, en zet ik een paar maanden niets op papier. Maar daarna begint het weer.’

Wat is het?

(stilte) ‘Ik weet het niet. Wellicht zijn het de grote dingen in het leven: liefde, God, dood. Maar soms is het materiaal dat me inspireert ook heel klein: een mooi woord, een akkoord dat me fascineert. Het *Requiem* komt er na een moeilijke periode in mijn leven, waarin ik in een depressie was beland. In die periode ben ik zo bijna dood geweest, dat ik het gevoel heb dat ik dat nu van me af schrijf – door het dode in mezelf te beschrijven, verwerk ik het. Misschien gaat creativiteit gewoon daarover: iets verwerken door het ‘van een andere wereld’ te maken. Ik heb dat *Requiem* dan ook aan mezelf opgedragen – dat kon bijna niet anders. Als je het aan iemand anders wijdt is dat toch een beetje raar, alsof je die persoon dood wenst.’
(glimlacht)

Het einde van de westerse kunstmuziek

U vertelde dat u componeert vanuit een ‘vraag’ – wat was de vraag in het geval van het *Requiem*?

‘Hoe verandert onze beschaving, hoe verandert de westerse wereld op dit moment? Hoe kan ik daar een antwoord op formuleren? Ik kan natuurlijk op de barricaden gaan staan, maar die daad is niet meer dan een incident. Ik beschouw het eerder als m’n opdracht in het leven om mooie en belangrijke muziek te maken. Vandaar de vraag die ten grondslag ligt aan de muziek: hoe kan ik iets schrijven over wat hier buiten gebeurt?’

U schijnt wat er met die westerse wereld aan de hand is niet als positief te ervaren – het antwoord op die vraag werd een dodenmis. Is onze westerse beschaving dan aan haar eind gekomen?

‘De westerse wereld is in ieder geval op een verzadigingspunt beland, waarbij het niet meer zo is dat het Westen de wereld beheerst. Het machtsevenwicht is zowel economisch, politiek als militair aan het kantelen richting China en India. Dat brengt in de westerse cultuur enorme verschuivingen met zich mee. Het negentiende-eeuwse *Bildungsideaal*, waarbij de mens geloofde dat hij zichzelf kon opvoeden en verfijnen tot een steeds betere versie van zichzelf, wordt verlaten. In plaats daarvan is een technocratie gekomen, waarin de burger wordt gedwongen om te renderen. Hij wordt gereduceerd tot zijn functionaliteit, waarbij de politiek zich enkel nog afvraagt wat hij opbrengt, wat hij produceert en vooral: wat hij consumeert. Het marktdenken is de nieuwe religie die het metafysische denken, waarin de mens werd gezien als het geheel van zijn kwaliteiten, vervangt. Uiteraard is dat slecht nieuws voor de kunsten. Je ziet de ontwikkeling van dat functionele denken parallel lopen met het *dédain* en de slinkende belangstelling voor de kunsten, die geen direct nut hebben. Het meest frappante is echter dat je door die verschuiving van de betekenis horizon, ook in het onderwijs, uiteindelijk niet meer uitgelegd krijgt waarom de kunsten wél belangrijk zijn. Degene die tegenover je zit heeft zelfs geen ingang meer voor die boodschap, wat misschien nog erger is dan het feit dat die persoon niet van kunst zou houden.’

Kunnen we uw *Requiem* dan beschouwen als een requiem niet zozeer van de westerse beschaving, maar

van de westerse ‘hoogkunst’ zoals die in de negentiende eeuw ontstaan is?

‘Ja, dat is zo.’

Is dat culturele doemdenken niet erg modieus vandaag? Is het niet wenselijker om daar een zekere strijdbaarheid tegenover te zetten?

‘Vergis je niet: ik zie dit *Requiem* helemaal niet als een uiting van cultuurpessimisme. Het is een vaststelling: ik kijk om me heen, ik zie wat er in de wereld aan de hand is en ik stel vast dat deze vorm van westerse kunstmuziek ‘klaar’ is. Net zoals icoonschilderen op een gegeven moment in de geschiedenis klaar was, zonder dat daar dramatisch over moet gedaan worden. In deze wereld zit de westerse kunstmuziek op een eindpunt, maar ik ben niet bang om haar ten grave te dragen.’

Baantje in de musical

Hoe gaat u met die betekenisverschuiving om als pedagoog? Merkt u dat uw studenten met dezelfde *topics* bezig zijn?

‘Ik merk vooral dat mijn studenten zich politiek nog niet zo heel erg hebben georiënteerd, omdat dat de voorbije jaren nooit aan de orde was. In Nederland betekent de nieuwe politieke situatie wel degelijk de introductie van een nieuw paradigma, dat ons waarschijnlijk de komende jaren zal regeren. Mijn studenten zijn twintig, ze moeten nog terdege kennismaken met het nieuwe gedachtegoed. Tegelijkertijd merk ik dat ze daar spontaan al voor een deel inzitten. Ze gaan bijvoorbeeld heel flexibel om met commerciële vormen – ze zingen in bandjes, hebben een baantje in musical en zijn tegelijkertijd bezig met componeren. Ik vind dat prima. De

jonge generatie moet z'n eigen canon creëren. Sowieso is het verschil tussen hoog- en laagcultuur achterhaald. In mijn lessen spreek ik liever over representatie- en presentiecultuur.'

Kunt u die termen even uitleggen?

'Ik kan dat het beste doen aan de hand van een concreet voorbeeld: het verschil tussen erotiek en porno. Bij erotiek wordt het naakte lichaam aanwezig gesteld, precies door het afwezig te stellen. Juist doordat je het niet ziet, suggereer je dat het er wel is. Die kunst ontleent haar betekenis niet aan directe aanwezigheid, maar aan de verwijzing naar een andere inhoud: representatie. In porno is het naakte lichaam direct aanwezig, in al zijn naaktheid. Je kan alles zien, hoe het werkt, waarvoor het dient, wat je ermee kunt – de inhoud is present.

Een Beethovenstrijkkwartet functioneert als erotiek: het sublieme wordt door de componist 'gecodeerd' in een partituur en wat je hoort, representeert enkel het sublieme, roept het op zonder dat je het echt kunt raken. Jazz is handelende muziek: je wordt als aanwezig publiek deelgenoot van de handeling. In het hier en nu kan je jezelf zijn – je mag gerust een biertje drinken en je vriendin een arm geven. Een presentiecultuur spreekt het publiek niet aan op z'n mentale en disciplinaire vermogens, maar op het vermogen om zichzelf te zijn. De presentiecultuur vervangt tegenwoordig in steeds sterkere mate de representatiecultuur. Die paradigmawissel is al een tijdje aan de gang maar krijgt nu een enorme duw, omdat de nieuwe generatie volwassenen, de mensen tussen vijftientig en veertig, voor het eerst niet is opgegroeid met de representatiecultuur. Zelf ben ik wel nog een kind van die representatiecultuur, ik ben zo opgeleid, het zijn m'n wortels.

Maar ik wil ook graag van dat andere proeven – daarom includeer ik die presentiecultuur in m'n agenda.'

Zou u zeggen dat, met de termen 'hoog' en 'laag' van de baan, enkel nog het criterium 'kwaliteit' overeind staat?

'Ja. Terwijl 'hoog' en 'laag' vroeger golden als kwaliteitscriteria op zich, moet je nu binnen elk genre zoeken naar kwaliteitsvolle representanten. Kijk naar de popmuziek: nu pas ontdekken we dat de liedjes van Gershwin en The Beatles en David Bowie cultureel erfgoed zijn: meesterlijk gemaakt, goed geïnstrumenteerd, naadloos afgewerkt. In het begin draaide *gaming* om spelletjes voor kinderen, tegenwoordig zie je in dat veld grafisch en artistiek fantastische producten ontstaan. Dat is wat mijn studenten heel goed begrijpen: binnen elk genre vind je mensen die willen ontwikkelen en verdiepen. Zij die de commerciële musical niet interessant vinden, wenden zich gewoon tot de alternatieve of kunstzinnige musical.'

Ritualiteit

Even terug naar uw *Requiem*. Het werk wordt uitgevoerd in een kerk en neemt een typisch 'burgerlijke' vorm aan: een liederencyclus voor tenor en piano.

'Ja, zo'n liederencyclus is een heel verfijnde en complexe vorm van kamermuziek, een hoogtepunt van burgerlijkheid – heel geschikt dus om ten grave te dragen. (lacht) De cyclus bestaat uit vijftien statiën, zoals de lijdensweg van Christus, en bij elk lied schuift de vleugel een stukje op richting uitgang, richting hiernamaals. De andere muziekinstrumenten staan verspreid opgesteld in de kerk en plegen vanuit verschillende posities 'aanslagen' op de westerse kunstmuziek: ze onderbreken haar, spreken haar tegen of schuren tegen haar

aan. Tussen de delen van de klassieke dodenmis in zitten onderdelen die 'shock', 'denial' of 'anger' heten – dat zijn de stadia van rouw. Eén acteur leidt het ritueel maar spreekt ook het publiek aan, noem hem maar de ceremoniemeester.'

U beschrijft het *Requiem* als 'een scenisch ritueel voor twaalf muzikanten'. Is die hang naar ritualiteit een uiting van uw verlangen naar meer 'presentie' in uw muziek?

'Dat denk ik wel. Ik hou er erg van wanneer er bij de musici een soort metafysisch bewustzijn is, wanneer ze zich handelend op het toneel begeven – niet als personages, wel als bewuste subjecten. Het mooie aan rituelen is dat je niet precies hoeft te begrijpen wat er aan de hand is om te begrijpen dat er iets belangrijks gebeurt: voor wie bewust genoeg kijkt gaat er een hele wereld open. Het feit dat de musici verspreid over de ruimte staan, heeft niet enkel te maken met akoestiek, maar ook met het 'omvatten' van de toehoorders: ze worden deel van het geheel, ze kijken en luisteren niet vanaf een afstand maar worden medeplichtig.'

Het motto van uw *Requiem* komt van Donald Barthelme: 'Fragments are the only forms I trust'.

'Het stuk is een mozaïek: het bestaat uit allemaal kleine muziekstukjes, Bruchstücke, die schijnbaar willekeurig in het rond worden gestrooid. Je kunt je afvragen of je het in deze gefragmenteerde wereld wel nog kunt maken om de ambitie van 'heelheid' te koesteren, om een afgerond en dus ideologisch volmaakt werk te produceren. Want in 'volledigheid' schuilt altijd een ideologie, een verhaal – terwijl in een muziekstuk opgebouwd uit sequenties de wereld zich voordoet als een fragment, een stapeling, een netwerk waar je doorheen kunt reizen. Een tweede reden voor die

fragmentatie vloeit voort uit een artistieke vraag die ik mezelf gesteld heb: hoe vertolk je het afwezige? Wanneer iemand gestorven is vier je met een requiem zijn afwezigheid, maar hoe agendeer je afwezigheid in muziek? Ik heb die vraag als volgt beantwoord. Het publiek in de kerk zit op een bepaalde stoel, in een bepaalde positie. In die positie is het voor de toeschouwer soms heel gunstig zitten, omdat er bepaalde delen van de muziek binnen zijn hoorbereik vallen, maar op andere momenten zal hij niets horen van wat er gebeurt. Doordat de muziek door de kerk beweegt, staat die vleugel de ene keer vlak voor zijn neus te spelen, terwijl hij in een volgend moment de fluit niet kan horen omdat er een trombone doorheen speelt. Het concept van de 'afwezigheid' zit muzikaal gezien dus vervat in het niet kunnen horen en volgen van alles wat er is. De toeschouwer moet dingen missen – opdat er een gemis zou schuilen in het werk, een gebrek aan volheid. Volheid betekent eindigheid, een gebrek aan volheid staat voor het oneindige, en dus voor de dood.'

Die oneindigheid schuilt ook in de slotdelen 'Acceptance' en 'Lux aeterna' – in het katholieke geloof is de dood geen eindpunt, maar een doorstart naar een beter en mooier leven. Lijdensweg en rouw zijn enkel noodzakelijke stappen om tot deze doorstart te komen.

'Ja, zo voel ik het ook. Aanvaarding hoort bij een volwassen rouwproces – je weet dat het bestaan cyclisch is, net zoals je weet dat je zelf dood zal gaan en dat je kinderen het op een bepaald moment zullen overnemen. Het zou voor mij geen zin hebben om een requiem te schrijven als ik niet ook die spirituele zijde zou kunnen belichten. Louter de afdaling naar de dood vind ik niet interessant – dat weet je vanaf het begin, dat de dood wacht. Het gaat er juist om dat je dankzij het

rouwritueel voorbij dat punt raakt, en er zich een spirituele dimensie opent.'

U gelooft in een leven na de dood?

'Ik denk niet dat de dood een eindpunt is, neen.'

Vertaald naar uw *Requiem* betekent dit dat de dood van de westerse kunstmuziek geen absoluut eindpunt is, maar dat een doorstart zich aandient.

'Ja, de kunstmuziek moet zich herbronnen, dan pas zal ze een volgende dimensie kunnen ingaan. Nogmaals: ik vind het absoluut niet erg dat de wereld verandert, dat alles om ons heen verandert. Integendeel, ik vind dat fantastisch. Het vormt voor mij net het bewijs dat het artistieke in de mens nooit zal verdwijnen. Dat zolang er mensen zijn, kunst zal bestaan.'

Evelyne Coussens (1980) studeerde Klassieke Filologie aan de Universiteit Gent en Theaterwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam. Ze schrijft als freelance cultuurjournalist voor verschillende media (Ons Erfdeel, rekto:verso, Etcetera, Staalkaart, Courant, Zonemagazines), werkte als redactrice mee aan verschillende uitgaven omtrent theater en nam de voorbije twee jaar deel aan het Corpus Kunstkritiek van het Vlaams Theater Instituut. Ze doceert 'Kunstkritiek' aan de Arteveldehogeschool in Gent.

Micha Hamel (1970) is free-lance componist, dirigent, en dichter. Hij componeerde orkestwerken, liederen, kamermuziek en elektronische muziek voor de concertzaal en componeert ook muziek voor dans en theater. Hij begon zijn loopbaan met het dirigeren van hedendaagse muziek, tientallen premières kwamen onder zijn leiding tot stand. Vaak had hij het voorrecht

in aanwezigheid van de componisten zelf te werken, onder wie Elliot Carter, Emanuel Nuñez, Jonathan Harvey, György Ligeti en Gija Kantsjeli. Sinds 1994 dirigeert hij regelmatig bij het Nieuw Ensemble, het Schoenberg Ensemble en vanaf 1998 bij de verschillende orkesten van de Omroep. Inmiddels heeft hij eveneens een repertoire aan klassieke en romantische muziek opgebouwd, waarmee hij met name in Italië furore maakte. Bij de orkesten van Udine, Bergamo en Turijn is hij regelmatig te gast. In april 2006 maakte hij zijn debuut bij het Hallé Orchestra in Manchester, en werd geprezen om zijn uitvoeringen van Berlioz en Ravel. In oktober 2004 debuteerde hij als dichter met de bundel *Alle enen opgeteld* waarvoor hij de Lucy B. van der Hoogtprijs kreeg. Zijn tweede bundel, *Luchtwortels* werd twee keer genomineerd. Zijn tragische operette *Snow White* voor de Nationale Reisopera, ging in januari 2008 onder leiding van Ed Spanjaard in première. Micha Hamel leidde vele cross-over concerten, geeft workshops voor jonge componisten en neemt regelmatig deel aan debatten en denktanks die de ontwikkelingen in de muziekpraktijk tot onderwerp hebben. Als programmeur van de Nederlandse Muziekdagen bracht hij in 2008 en 2009 zijn ideeën succesvol in praktijk. Vanaf september 2010 is Micha Hamel aangesteld als lector Muziektheater aan Hogeschool Codarts, Rotterdam, alwaar hij onderzoek verricht naar het ontwikkelen van nieuwe, hedendaagse vormen van artistiek muziektheater. Het lectoraat draagt als titel: "Present practice, praxis of presence". Daarnaast werkt hij aan zijn vierde dichtbundel, en aan twee werken voor het Holland Festival 2012. Het *Requiem voor de westerse kunstmuziek* gaat aldaar op 5 juni 2012 in première.