

Koen Brouns

## Carlos Bruneel: Ik wil voortdurend iets moois, muziek horen.

*Sedert meer dan twintig jaar is Carlos Bruneel solist bij De Munt/La Monnaie, de nationale opera van België. Het was een periode waarin de producties van de Munt uitgroeiden tot referenties binnen het operagenre en het orkest internationaal steeds meer waardering en erkenning kreeg. Ondertussen doceert Carlos Bruneel ook al geruime tijd aan het Koninklijk Muziekconservatorium van Brussel en is hij lid van het Prometheus-ensemble, een kamermuziekgroep onder leiding van Etienne Siebens met een focus op hedendaagse en twintigste-eeuwse muziek.*

*Hoe begon jouw muzikale carrière?*

“Ik kreeg de eerste jaren les van een klarinettist. Rond mijn dertiende had ik een jaar les van Paul van Wolleghem (jarenlang solist in het Nationaal Orkest van België en docent aan het conservatorium van Brussel, red.) die toen net twintig was. Erg goed draaide zijn klas niet, en na een jaar zochten mijn ouders een andere leerkracht. Nog een jaar later kwam ik terecht bij Michel Pollet, die enorm gedreven les gaf.”

*Was het voor jou al vroeg duidelijk dat je professioneel muziek wilde spelen?*

“Rond mijn vijftiende-zestiende was ik daar heel

zeker van, dan was er eigenlijk geen weg meer terug. Ik heb zoals iedereen ook wel eens een jaar gehad dat het wat minder ging, maar mijn ouders hebben mij nooit moeten aanzetten om te studeren. In de vakanties speelde ik van 's morgens tot 's avonds, die fluit was ook mijn speelgoed. In een gezin van zeven kinderen zijn er niet zo veel ontspanningsmogelijkheden, we hadden geen tv, we gingen niet op vakantie. En bij Michel Pollet kon ik ook niet anders dan studeren. Ook tijdens de vakantie kreeg ik regelmatig les bij hem thuis, en ik herinner me nog altijd zijn reactie toen ik op een keer volgens hem te veel vakantie genomen had.

Ik denk wel dat je in zeker opzicht een freak moet zijn, ik stel me voortdurend vragen over het fluitspelen en ben er dagdagelijks mee bezig. Maar eigenlijk is het instrument voor mij enkel, zoals ik het vaak noem, *a stupid tube*. Veel interessanter is de onderliggende gedachte, het feit dat je er muziek mee kan maken.”

*Denk je dat jonge mensen ook nu nog die beslissingen om professioneel met fluit bezig te zijn zo vroeg nemen?*

“De fluit is een vrij virtuoos instrument, dus eigenlijk moet je al op vrij jonge leeftijd serieus bezig zijn. Bij andere, grotere of minder virtuoze instrumenten kan je er nog op latere leeftijd tegenaan gaan, dan kan er in een paar jaar tijd veel gebeuren. Mijn zoon speelt contrabas, daar begin je maar aan als je groot genoeg



Carlos Bruneel fluit en Etienne Siebens contrabas

bent. Maar voor wie pas op zijn achttiende serieus fluit begint te studeren, is het zeker tegenwoordig hopeloos te laat. Alle voorbeelden geven dat aan, en ook zelf ondervind ik het voortdurend: diegenen die al op hun achttiende een normale velociteit hebben, zullen het verder schoppen. Daarom zijn net die tienerjaren zo belangrijk. De anderen gaan misschien ook wel op een meer intellectuele, beredeneerde manier een zeker niveau halen, maar ze zullen altijd een beetje meer geremd zijn dan zij die van in hun puberteit die technische bagage meegekregen hebben. Als er dus in de muziekacademie talent gevoeld wordt bij leerlingen, zouden die echt zo individueel mogelijk begeleid moeten worden.”

#### *Hoe verliep je verdere opleiding?*

“Ik ben heel vroeg in het professionele leven gestapt, ik was maar een jaar en een paar maanden voltijds student aan het conservatorium van Antwerpen bij Jan Van Reeth.

Toen nam Dirk de Caluwé, die piccolo speelde in het orkest van de opera van Antwerpen, een half jaar verlof zonder wedde om zijn hoger diploma voor te bereiden en om nog wat theorievakken te kunnen volgen. Ik heb lang getwijfeld om die plaats over te nemen, want heel mijn jeugdig uitgangleven, de jeugdbeweging, alles moest ik opgeven, en ik zag mijn vriendenkring uit elkaar vallen. Het regime was zwaar: dagelijks twee repetities of een uitvoering, een voorstelling zaterdagavond en twee voorstellingen op zondag. Nu zou dat totaal onmogelijk zijn, maar toen was het net combineerbaar met mijn studies aan het conservatorium.

Achteraf gezien zou het heel dwaas geweest zijn om die kans niet te grijpen. Dirk De Caluwé had ondertussen een plaats gekregen in het radio-orkest, en ik was al ingeburgerd in de opera, en slaagde voor de auditie. Toen er drie jaar later een solo-plaats vrij kwam in de Munt, had ik het voordeel van de ervaring.”

#### *Wie was er in je opleiding belangrijk?*

“Ik denk dat het zeer belangrijk is om op het juiste moment de juiste mensen te treffen, al kan je het belang van een leerkracht pas achteraf goed inschatten, en is het niet gemakkelijk om concrete invloeden aan te duiden. Het belangrijkste vind ik de werkracht en het enthousiasme van de leerkracht, en op dat gebied heeft zeker Michel Pollet een enorme invloed gehad. Ik denk dat ik van hem de gedrevenheid en de betrokkenheid meegekregen heb. Eén van zijn uitspraken was dat je van een glas bier geen glas wijn kan maken, maar ik ben er heilig van overtuigd dat wanneer iemand talent heeft, het er vroeg of laat wel zal uitkomen en die persoon zijn eigen weg zal vinden. Alleen is het belangrijk dat de talenten van iemand die bewijst iets artistieks, iets communicatiefs in zich te hebben, continu geprikkeld worden. Als leerkracht is het belangrijk dat je slapende talenten kan wekken.”

#### *Merk je bij jezelf een evolutie op in je manier van spelen, zit daar een zekere lijn in?*

“Ik zou graag een vergelijking maken van mijn huidige speelstijl met een opname van het concerto van Jean Rivier uit '82, toen ik Tenuto-laureaat werd. Het is grappig om die nog eens opnieuw te zien, het lijkt of er iemand anders staat. Maar ik zou meteen weer tekenen voor hoe ik toen speelde: techniek, intonatie, toonkwaliteit, allemaal heel professioneel, al zou ik het nu uiteraard met meer maturiteit en présence brengen. Wat het meest opvalt, is dat er nu met veel meer diversiteit wordt gespeeld: het vibratogebruik is geëvolueerd en een eenzijdig mooie toon volstaat niet meer. Mijn generatie werd grootgebracht aan het begin van de Galway-hype, en we vielen achterover toen we op zijn eerste platen die enorm zingende toon hoorden. Nu komt die eerder hyperhysterisch over, de orkestcultuur is ook helemaal veranderd, en er wordt meer geïntegreerd gespeeld. Bij de laatste productie in de Munt, *Alceste* van Gluck, gebruikten we houten fluiten, en we speelden alles volledig non-vibrato. Dat was vijf jaar geleden bijna ondenkbaar. Toen ik drie- of vierentwintig was heb ik mijn zienswijze over fluitspelen nog fundamenteel veranderd. Ik was toen relatief ouder, het was dus een heel bewust proces, en voor mij is dat de basis waar ik nu nog op verder bouw. Ik had op dat moment mijn hoger diploma, was solist in de Munt en assistent aan het conservatorium van Antwerpen, werd overal geapprecieerd maar was niet echt tevreden. Ik speelde op een Muramatsu en had het gevoel dat ik wat miste, ik was dus op zoek naar een betere fluit. Derek Wickens – de eerste hoboïst van de Munt, speelde jaren in de Royal Philharmonic in Londen – raadde me aan een Louis Lot te proberen, dat waren zogezegd prachtige instrumenten. Ik kwam in contact met Jonathan Snowden van de Royal Philharmonic, en die gaf me een instrument op proef mee. Ik voelde wel dat dat instrument een zekere kwaliteit bezat en probeerde een maand om er iets uit te krijgen, maar slaagde daar niet in. Vergeleken bij die Lot was mijn Muramatsu een machine die vanzelf reed, een fluitje van een cent. Zeker de *hot items* van het fluitspelen, zoals het aanzetten in het lage register, waren allesbehalve evident. Toen Jonathan Snowden wat later een concert gaf in België speelde ik hem voor. Het eerste wat hij zei was: ‘You’re blowing much too much’. Hij speelde zelf de solo uit *Midzomernacht* van Mendelssohn, het spetterde eruit en klonk als een klok. We probeerden nog een paar dingen en nadien heb ik me een paar dagen opgesloten tot ik plots gevonden had wat Jonathan Snowden bedoelde. Ik maakte nog een paar afspraken met hem, maar het eerste half jaar was er één van vallen en opstaan. De verandering was fundamenteel. Zo dacht ik dat ik juist ademde terwijl mijn ademhaling letterlijk nog veel meer uitgediept kon worden. Ik leerde spelen met kleuren, met resonantieruimtes, en leerde ook heel mijn lichaam te gebruiken. Ik nam veel meer risico’s, met als gevolg dat ik in het begin ongetwijfeld soms minder goede voorstellingen

speelde, omdat ik forceerde of uit het centrum speelde, waardoor het vals klonk of de toon hol werd.

Gaandeweg evolueerde ik weg van die heel Engelse manier van spelen, ik gebruikte weer meer en meer focus. Ik heb nog altijd iets met de Engelse school, maar hoe ik nu speel heeft niet veel meer te maken met wat Jonathan Snowden doet.”

*Zijn er nog andere fluitisten of muzikanten die invloed hebben gehad op je evolutie als muzikant?*

“Ik ben er in de eerste plaats heilig van overtuigd dat je voor zoveel mogelijk invloeden moet openstaan. Zonder daarom intellectueel te willen zijn, moet je voor zoveel mogelijk kunstvormen interesse tonen. Mits veel studie kan iedereen wel iets gespeeld krijgen, maar uiteindelijk is het de bedoeling om je als artiest te onderscheiden, en dat kan maar als je invloeden uit verschillende hoeken absorbeert.

Derek Wickens, die in '81 als hobosolo naast mij zat in het orkest, is iemand die me zeker beïnvloed heeft. Ik was toen piepjong, hij was een ervaren rat van 45 die nog steeds enorm gedreven was. Hij was altijd een half uur voor tijd bezig met zijn warming up, we hebben uren doorgebracht met het spelen van toonladders ‘to get used to each other’, om onze vibrato aan te passen...

In mijn muzikantenbestaan is de komst van Antonio Pappano naar de Munt ook heel cruciaal; hij was artistiek directeur van 1991 tot 2002 en is momenteel artistiek én algemeen directeur van The Royal Opera Covent Garden in Londen. Samen hebben we het concerto van Nielsen voorbereid, hij zat aan de piano en terwijl we zochten naar *tempi giusti* groeiden we naar de ideale uitvoering. Dat waren ongelooflijke omstandigheden. Door zijn directe en veeleisende manier van werken had Pappano in het orkest ook tegenstanders, maar voor mij was het een dirigent hors catégorie. Hij was ook iemand die de tijd nam om aan het orkest het verhaal achter de muziek uit te leggen, en het was eigenlijk ongelooflijk hoeveel effect dat kon hebben op de uitvoeringen.

Ook het werken binnen het Prometheus-ensemble is voor mij nog steeds bijzonder inspirerend. Er wordt binnen dat ensemble diepgaand en dikwijls confronterend gerepeteerd, met respect maar zonder elkaar daarom te ontzien. En dat geeft resultaat. Ik hou niet van kunst- en vliegwerk, van professioneel alles-samen-spelen zonder verdere diepgang.

En uiteraard zijn ook de zangers die in de Munt komen zingen heel verrijkend. Het is nog altijd een ongelooflijke ervaring om met bijvoorbeeld José Van Dam te werken.

Naar fluitmuziek op zich luister ik niet zo veel, maar ik hou me natuurlijk wel op de hoogte.

Een enorm voorbeeld voor mij, puur op het vlak van geluid, is Jean-Pierre Rampal. Dat heb ik maar ontdekt toen ik zelf ouder werd. De mankementen uit de paar opnames die ik van hem heb uit mijn studententijd, zoals een gebrekkige intonatie, kan ik nu enorm relativeren. Ik zag hem in zijn laatste jaren

temidden van Emmanuel Pahud, Alain Marion, Patrick Gallois en Philippe Pierlot, en hij had, in zijn beste tессituur, tussen al die sterren absoluut de mooiste klank.

Emmanuel Pahud en Jacques Zoon zijn voor mij de fluitisten van het moment. Jacques Zoon vind ik een ongelooflijke artiest en Pahud herken je van bij de eerste noten. Hij heeft talent voor alles wat hij aanraakt. Hij overstijgt alle discussies over uitvoeringspraxis, kleur, etc. Beide fluitisten doen je het instrument vergeten, ze nemen je mee...

Op pedagogisch gebied heb ik zeker ook veel respect voor Aurèle Nicolet. Vaak is het probleem op masterclasses dat er te vrijblijvend lesgegeven wordt. Studenten worden er de hemel ingeprezen en weten na afloop niet echt méér dan ervoor. Bij Nicolet is dat niet zo, die zegt altijd rechtstreeks waar het op staat, en zijn brede culturele bagage draagt hij ook uit.”

*Je gaf daarnet aan dat de orkestcultuur ook ingrijpend gewijzigd is. Hoe evolueerde dat bij de Munt?*

“Toen ik begon, was er in België geen orkestcultuur. Veel van wat er sindsdien in België gebeurd is, heeft te maken met de komst van Gerard Mortier (directeur van de Koninklijke Muntchouwburg Brussel van 1981 tot 1991). Ik herinner me nog zijn openingspeech in '81, waarin hij verwees naar onze noorderburen, die maar liefst vier toporkesten hadden, terwijl wij geen enkel hadden dat daar nog maar aan kon tippen. Hij wou die uitdaging aangaan, en ik denk dat we daar ondertussen voor een gedeelte in geslaagd zijn.

Na Mortier is het steeds crescendo blijven gaan, de dirigenten die we krijgen worden ook steeds beter, en we gingen nog een heel pak vooruit onder invloed van Antonio Pappano. Ik ben enorm gelukkig dat ik die altijd maar positievere evolutie heb kunnen meemaken. Ik denk dat we met het orkest nu echt op een hoogtepunt staan: er zitten veel mensen van mijn generatie in het orkest, allemaal mensen met jaren ervaring, die nu in volle maturiteit zijn.

Bernard Focroulle, de huidige algemeen directeur, is iemand die zeer goed communiceert met het orkest. Hij behandelt ons met veel respect, we krijgen ook inspraak in de keuze van de dirigenten. Het beleid blijft dynamisch, er hangt elektriciteit in de lucht.

Momenteel werken we met Kazushi Ono, een Japanse dirigent. Hij brengt een totaal andere cultuur, heeft een minder directe communicatie maar is zeer talentvol. Hij doet ongeveer de helft van de producties, voor de overige worden gastdirigenten aangehouden. Voor *Alceste* was dat Ivor Bolton, een specialist uit de oude-muziekwereld, net als René Jacobs, die volgend seizoen *De Toverfluit* komt dirigeren.”

*Heb je een voorkeur voor bepaalde muziek?*

“Wat het spelen betreft probeer ik me voor alles zo goed mogelijk te engageren, en ik denk dat ik kan zeggen dat ik mij kan vinden in het overgrote deel van de muziek. Niet onbelangrijk voor mij is de bezet-

ting. Ik speel liever niet in een groter apparaat; hoe kleiner de bezetting is, hoe liever ik het heb. Niet omwille van de muziek, maar in een grote bezetting heb je veel meer kans dat de integriteit van de uitvoering wordt verstoord. Bij een kleinere bezetting is de mentaliteit vaak beter. Volgens de vervangers die regelmatig in verschillende orkesten meedraaien treffen we het heel erg in het orkest van de Munt. Het is onmogelijk bij iedereen dezelfde goede mentaliteit te kweken, maar er is een zeer goede discipline. Als luisteraar moet ik vooral inhoud voelen. Daarom beland ik enkel bij de groten: Mozart, Schubert, Beethoven, Brahms, Debussy. Virtuoze salonmuziek, de meeste vroeg-romantische muziek, Tsjajkovsky... hoeft voor mij niet. Rossini is goed voor eventjes. Veel respect én voldoening voel ik bijvoorbeeld bij de vernieuwers van de Tweede Weense School, maar ook vele hedendaagse componisten kunnen me diep bekoren, zoals Kurt G. Ligeti, Saariaho, Crumb, Francesconi, Emmanuel Nunez... Verder krijgt de jazzmuziek een steeds belangrijker plaats. De pianisten Oscar Peterson, Chick Corea, de saxofonist Joe Lovano, maar ook onze Kris Defoort zijn grote meneren.”

*Hoe ga je te werk met studenten? Volg je daarbij een duidelijke methode?*

“Het is misschien interessant om op te merken dat we in België, in Vlaanderen, geen echte fluitschool hebben. Ik kom net terug uit Frankrijk, en daar voel je dat er een echte school bestaat, dat iedereen een vrij analoge, functionerende basis bezit. In ons klein landje speelt iedereen anders. Toch voel ik bij collega's een grote openheid en ben ik ervan overtuigd dat we stilaan onze stempel drukken op het internationale fluitforum. Mensen als Bernold en Debost waren na hun masterclass bij ons zeer aangenaam verrast over het niveau van onze studenten.

Wat ik wil bereiken wordt voor mijzelf steeds duidelijker. Iedereen heeft zijn eigen problemen, ik kan hun dus geen kant-en-klare oplossingen aanbieden. Als iemand een jaar bij mij komt studeren, is dat te weinig, op twee jaar lukt het hen wel om zich mijn systeem of mijn methode eigen te maken en kan ik ze op een tamelijk hoog niveau brengen.

Ik merk dus dat het voor studenten heel wat tijd en moed kost eer ze me kunnen volgen. Ik wil mijn systeem er meteen in krijgen, en ik begin altijd te werken aan de basis, probeer stabiliteit in de toon te brengen. We zetten soms grote stappen achteruit qua moeilijkheid van het repertoire. Auditieve en lichamelijke bewustwording is zowat het menu van het eerste jaar. Studenten spelen soms een heel jaar non-vibrato. In het tweede en derde jaar werken we dan aan de beheersing van het vibrato, zodat dit naar believen wijd of samenhangend, snel of rustig kan worden. Mijn grootste bekommernis is dat alles zo ontspannen mogelijk gebeurt: écht laag leren ademen, schouder en spieren ontspannen, daar blijf ik op hameren. Ik kan op voorhand aan het lichaamsgebruik en aan de ademhaling zien hoe de klank zal zijn. Het pro-

bleem is dat ik alles tegelijk wil, ik kan niet lang naar een plat non-vibrato luisteren, ik wil er meteen wat kleur in, het moet expressief zijn, ik wil voortdurend iets moois, muziek horen. Dat is voor de studenten een hele opdracht.

Soms blijf ik tot in het laatste jaar aan de basis sleutelen. Maar eenmaal studenten mijn systeem echt onder de knie hebben, zie je ze vooruitschieten. Ze hebben dan meteen zoveel meer muzikale of communicatieve mogelijkheden, alles wordt plots heel professioneel.

Er komen af en toe mensen die al een diploma of een basisopleiding hebben en waarop ik dan mijn stempel kan drukken als ze willen geholpen worden. Eigenlijk zou ik als leraar liever meer in die richting evolueren, want nu is het soms bijna ondoenbaar om én aan techniek én aan stijlbewustzijn én aan klankvorming te werken. Voor mij was werken met iemand als Emmanuel Pahud, die van zijn veertiende tot zijn zeventiende bij mij studeerde, dan ook ideaal. Toen hij hier kwam had hij een ongelooflijke techniek, speelde hij het Reinecke-concerto met alles erop en eraan qua présence, maar met een flinterdun toontje. Dat eerste jaar konden wij enkel en alleen met lange noten bezig zijn. Hij had al een fabelachtige techniek en hij had nog een leraar aan de academie om repertoire mee op te bouwen, dus daarover moest ik mij geen zorgen maken.”

*Hoe zie je de toekomst?*

“Op heel korte termijn zit ik te popelen tot Eva Kingma de laatste hand aan mijn basfluit heeft gelegd. Philippe Boesmans heeft voor mij al een solo voor basfluit geschreven in zijn kameropera *Fräulein Julie*. De première volgt in maart 2005.

Dit jaar is het bij uitzondering iets rustiger. De laatste jaren liep ik voortdurend bijna op de toppen van de tenen. Ik denk dat het zeer goed is om wat rust te hebben, en ik vind het bijvoorbeeld heel leuk om goed voorbereid naar het orkest te gaan, om voor elke voorstelling rustig een tot twee uur te kunnen inspelen en om uitgerust en volledig in vorm aan het concert te beginnen. Ik voel wel dat de honger om steeds maar bezig te zijn nog heel sterk aanwezig is. Ik wil me zeker onverminderd blijven inzetten voor mijn studenten. Ik ben er trouwens van overtuigd dat we (samen met mijn collega Frank Hendrickx) in Brussel stilaan een stevig team vormen.

Verder blijf ik grote honger hebben om te spelen. Voor volgend seizoen staan al enkele leuke projecten op stapel. Verschillende festivals, zoals Boedapest, Wenen, Aix-en-Provence... Maar ook zonder fluit vind ik reizen reuze. Tijdens de komende paasvakantie ga ik samen met mijn vrouw een weekje naar Napels. In juli maken we een grote reis door Peru....”

