

Een uitdijend heeal

De achteloze muziek van Guus Janssen

Leo Samama omschrijft Guus Janssen in zijn standaardwerk *ZeventigJaar Nederlandse Muziek 1915-1985* als volgt:

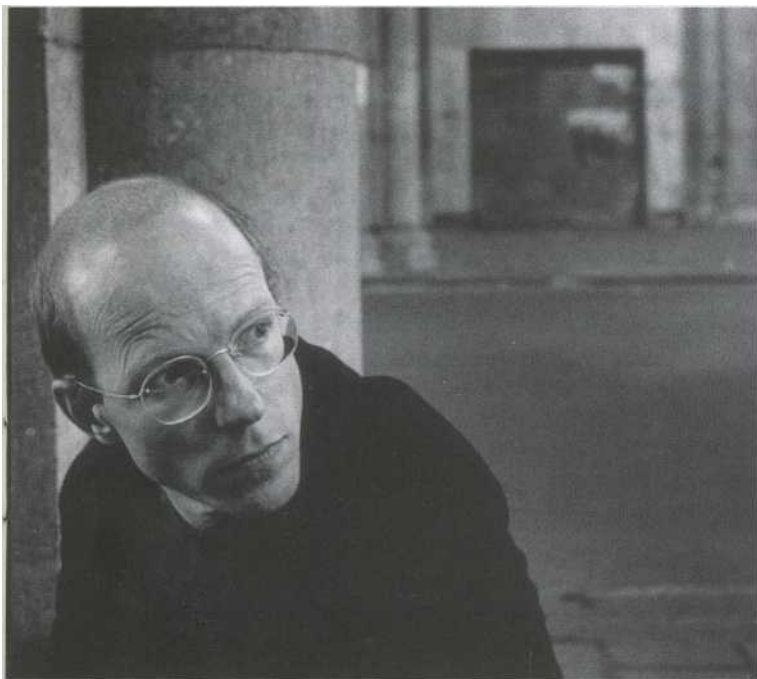
'In de eerste plaats is Guus Janssen een fenomenaal improvisator achter het klavier en in die hoedanigheid een van de oorspronkelijkste talenten in ons land. Daarnaast is hij de maker van een groot aantal werken die enerzijds sterk door zijn improviserende werkzaamheden beïnvloed zijn, anderzijds een onverwachte eenvoud uitstralen. Janssen was dan ook een van de initiatoren (samen met medestudent en improvisator op de saxofoon Paul Termos en die andere grote improvisator in de Nederlandse jazz, Theo Loevendie) van de Nieuwe Eenvoud.'

In december werd tijdens de première van de concertante uitvoering van Hong het eerste tijpje opgelicht van de sluier rond HierDe opera *Hierspreek uit als 'Hier-tot-de-nulde'*, is het nieuwe geesteskind van librettist Friso Haverkamp en componist Guus Janssen. Hier" is niet het eerste samenwerkingsverband van Haverkamp en Janssen. In 1988 ontstond de opera *Faust's Licht*, een kameropera naar Gertrude Stein, en in 1994 *Noach*, een opera 'naast Genesis'.

Guus Janssen studeerde compositie bij Ton de Leeuw en piano bij Jaap Spaanderman en Ton Hartsuiker aan het Sweelinck Conservatorium in Amsterdam. Als uitvoerend pianist is Janssen enige tijd verbonden geweest aan het Asko Ensemble. Hij treedt regelmatig op als solist en begeleider in eigen composities en is actief als improvisator in tal van muziekgroepen. Onder de musici met wie Janssen het terrein van jazz en geïmproviseerde muziek verkende, zijn namen te vinden als Theo Loevendie, Evan Parker, Ernst Reyseger, Maarten Altena, Willem van Manen, Willem Breuker, Moniek Toebosch en John Zorn. Als erkenning voor zijn werk op het gebied van jazz en geïmproviseerde muziek ontving Guus Janssen in 1981 de Boy Edgarprijs. Driejaar later, in 1984, werd de componist Guus Janssen geëerd met de Matthijs Vermeulenprijs. Hij ontving deze prestigieuze prijs voor zijn kamermuziekwerk *Temet* (1983, revisie 1984). Dit werk voor fluit, viool, harp en cello verscheen onlangs op cd. In *De Volkskrant* van vrijdag 2 januari 1998 schrijft Frits van der Waa onder meer het volgende:

'Muziek is een ernstige zaak, maar bij Guus Janssen krijgt deze ernst zo'n overrompelend lichte ondertoon, dat je van tijd tot tijd in de lach schiet. Op de cd *Chamber & Solo*, een coproductie van Donemus en GeestGronden, zijn zes markante stukken uit het oeuvre van Nederlands op één na markantste componist bijeengebracht (die ander is Louis Andriessen).'

Van de zes stukken op deze cd zijn er drie uit de 'oude doos' en drie van recenter datum. Tot de eerste groep behoren, naast *Temet*, het Tweede Strijkkwartet *Streepjes* (1981) en *Octet* (1978). Hoewel eerder uitgebracht op lp, zijn alleen *Octet* en *Streepjes* in de uitvoering van destijds op de cd gezet. *Temet* is opnieuw opgenomen, overigens wel door hetzelfde ensemble.¹ De drie recente werken zijn *Klotz* (1994) voor viool, hi-hat en klein ensemble, *Voetnoot 1* (1987) voor piccolo solo en *Veranderingen* (1990) voor twee piano's.



Guus Janssen
Foto: Marco Borggreve

In de loop van dit jaar zal een tweede cd met werk van Guus Janssen verschijnen, eveneens een coproductie van Donemus en GeestGronden. Hoewel nog niet geheel zeker, gaat het om de volgende orkestwerken: *Dans van de Malie Matrijzen* (1976/77) voor piano en blazers, *Bruuks* (1985) voor klein ensemble, *Keer* (1988) voor orkest, *Passevite* (1994) voor ensemble en *Verstelwerk* (1995) voor saxofoon, piano, slagwerk en orkest. Van deze vijf composities verscheen alleen *Dans van de Malie Matrijzen* eerder op lp/cd. Deze opname maakt deel uit van de 9 cd's omvattende serie *400Jaar Nederlandse Muziek*. De catalogus van uitgever Donemus vermeldt 55 composities van Guus Janssen: 32 kamermuziekwerken, 14 orkestwerken, acht vocale composities en één opera.

Onhoorbaar zwoegen

Guus Janssen omschrijft zijn muziek als 'achteloos', niet in de zin van nonchalant, maar in de betekenis van onnadrukkelijk. Dat wil echter niet zeggen dat het compositieproces zonder slag of stoot verloopt. Janssen streeft naar een onhoorbaar zwoegen. De drang tot imiteren was in eerste instantie sterker dan de drang tot componeren. Het begon allemaal met de behoefte om muziek te verzinnen in navolging van onder andere Bud Powell. In tegenstelling tot zijn jongere broer Th om, die in staat was om iets wat hij hoorde vlekkeloos na te spelen op de piano, zag Guus zich geconfronteerd met een zeker onvermogen tot kopiëren. Het bleek zijn grote kracht: „Talent ontstaat daar waar een onvermogen is tot kopiëren”, aldus Janssen. „Ik kom uit een groot gezin, en ik zat dikwijls als de tv aanstond muziek te verzinnen. Het is een behoefte die plezier en bevrediging geeft. Je herkent iets en dat probeer je te imiteren. Uit dat proberen ontstaat dan weer iets nieuws.” Ondanks zijn talent had Guus Janssen geen overdreven ambitie om componist te worden.

Veel jonge aspirant-componisten die zich op het conservatorium voor een toelating melden, hebben op die leeftijd (17 jaar) al een compleet oeuvre bij elkaar geschreven. Dat zijn mensen die maar één ding willen in het leven, en dat is componist worden. Voor Guus was de piano veel belangrijker. Via pianiste Elizabeth Honsbeek kwam hij bij Jaap Spaanderman terecht. Hoewel Spaanderman in die tijd al gepensioneerd was, had hij nog een aantal privéleerlingen. Omdat Guus wel iets voelde voor het conservatorium, maar zijn lessen bij Spaanderman niet wilde opgeven, gaf laatstgenoemde hem het advies toelating te doen voor het hoofdvak compositie. Er waren

toentertijd, eind jaren zestig, eigenlijk twee mogelijkheden om compositie te studeren in Nederland, en dat was in Den Haag of in Amsterdam. In Den Haag begonnen vijf studenten van Kees van Baai en zich stevig te roeren. Louis Andriessen, Reinbert de Leeuw, Misha Mengelberg, Peter Schat en Jan van Vlijmen brachten met hun collectieve opera *Reconstructie* en de Notenkraakersacties het hele Nederlandse muziekleven in beweging. Nee, dat was voor Guus Janssen een beetje teveel van het goede en hij vreesde voor zijn individualiteit en identiteit als componist. Het werd dus Amsterdam. Via Theo Bruins, ook een leerling van Kees van Baaren, kwam hij terecht bij Ton de Leeuw. „Ik had veel respect voor de man, hoewel ik maar weinig affiniteit had met zijn composities. Ton de Leeuw besteedde weinig aandacht aan analyse van instrumentatie. Dat was het eigene van de componist, dat moest je zelf maar uitzoeken.” In 1973 kreeg Janssen van de NOS een opdracht voor een orkestwerk, dat uitgevoerd zou worden door het Omroeporkest. *Gieter* ging niet zonder slag of stoot in première. Een televisiedocumentaire toonde onomwonden het ongenoegen van enkele orkestleden ten aanzien van de partituur, waarin naar hun zeggen allerlei 'onmogelijkheden' werden voorgeschreven (bijvoorbeeld een kwintool op de tweede tel van de maat). Daags na de première verscheen een zware recensie in *De Volkskrant* van de hand van Elmer Schönberger, die voor de gevestigde orde weinig goeds te melden had. Maar dan blijkt ineens hoe achteloos succes tot stand kan komen. De slechte recensie bleek een goede boodschapper: het Residentie Orkest verleende via de Johan Wagenaar Stichting de opdracht voor een werk voor piano en orkest (*Dans van de Malie Matrijzen*, 1976/77), en het ASKO Ensemble wilde met steun van het Amsterdamse Fonds voor de Kunst een werk voor vijf blazers en drie strijkers (*Oktet*, 1978).

Nieuwe Eenvoud

Guus Janssen tilt zijn achteloosheid naar een conceptueel niveau: „Iets bijzonders, zonder dat het de mensen wordt ingepeperd. Is het nou wat het is, of niet?” Zijn werk heeft een vorm van lichtvoetigheid die ook terug te vinden is in het werk van beeldend kunstenaar Ger van Elk. Janssen heeft altijd een sterke band gevoeld met beeldende kunst, een band die onder meer tot uiting komt op de hoesjes van de cd's die worden uitgegeven door GeestGronden, het label waarvan Guus mede-eigenaar is. Het is dan ook niet verwonderlijk



Dancing Series, de eerste cd van GeestGronden

Ontwerp: Ger van Elk

dat het eerste hoesje ontworpen is door Ger van Elk (GG 1: *Dancing Series van Guus Janssen and, his orchestra*). Andere hoesjes werden ontworpen door onder anderen René Daniels (*Zwik*) en Wim Janssen (GG 11: *Lighter*).

In de door Donemus uitgegeven biografie schrijft Janssen het volgende credo:

'In de eerste helft van de zeventigerjaren trokken de Belgische schilder Roger Raveel en zijn Nieuwe Figuratie mijn belangstelling. Hij had eerst zeer grondig het vak geleerd alvorens hij in 1948 besloot dat hij niet meer 'kon' schilderen. Hij wilde waarnemen vanuit een 'leeg' hoofd (oog) en vervolgens tekenen wat hij zag, waardoor de werkelijkheid werd ontgaan van al haar vooringenomen, geprojecteerde betekenissen en bijbehorende beeldtaal. Hij bouwde zodoende een geheel nieuwe taal die gebaseerd was op die onbeschreven waarneming.'

Guus Janssen projecteerde het ideaal van de Nieuwe Figuratie op zijn muziek, zowel componerend als improviserend. Het resultaat wordt omschreven als Nieuwe Eenvoud. Hij zet de luisteraar voortdurend op het verkeerde been, door de grens tussen geïmproviseerde en gecomponeerde muziek te laten vervagen (*Brake*, 1974) of door een vereenvoudiging van middelen en verwerkingstechniek te suggereren (*Met Spoed*, 1975). Het idee van Nieuwe Eenvoud spreekt ook uit de titels die Janssen de meeste van zijn composities meegeeft. Een mooi voorbeeld is

Temet. Janssen schreef dit werk in 1983 in opdracht van het Fonds voor de Scheppende Toonkunst voor het Gijsbrecht van Aemstelkwartet, een kamermuziekensemble bestaande uit viool, cello, fluit en harp. De titel, spreek uit als 'te-mèt' en afkomstig uit de geboortestreek van Janssen (Kennemerland), betekent 'bijna'. De hele compositie draait om het octaaf, het 'bijna'-octaaf en het 'net-niet'-octaaf. Wat in eerste instantie als reine octaven wordt geëxposeerd, wordt in tweede instantie doorgewerkt langs een kronkelige weg vol onzuivere octaven. Dit effect wordt bereikt door één minimale ingreep op de harp: de e onder de centrale c wordt een kwarttoon te hoog gestemd. Een dergelijke voorgeschreven verstemming wordt *scordatura* genoemd. Het resultaat is bijvoorbeeld het onreine (enharmonisch genoteerde) octaaf fes-disis. In de expositie heeft elk van de zes zuiver geoctaveerde basistonen een eigen ritmische structuur. In de doorwerking worden basistonen en bijbehorende ritmische structuren verweven tot polyritmische netwerkjes. In het slotdeel worden de basistonen verwerkt tot een koraalachtige muziek, waarin de akkoorden die ontstaan door Janssen worden omschreven als 'zeer slordig gespeelde octaven'.

Ook in *Streepjes* werkt Janssen met verstemmingen, zij het om een andere reden dan bij *Temet*. *Streepjes* is in 1981 geschreven voor het Mondriaan Strijkkwartet in opdracht van de Stichting 'Parapluie'. De titel verwijst niet naar de partituur, daar staan gewone noten in, maar naar het klinkend resultaat. In *mens en melodie van mei* 1991 wijdde Paul Luttikhuis een uitvoerig artikel aan strijkkwartten van Nederlandse componisten, waaronder *Streepjes*.

Daarin zei Janssen:

'De titel *Streepjes* verwijst naar de hoketusachtige opbouw van de melodie. De strijkers zetten voortdurend streepjes in de muzikale ruimte. Als je het zou uittekenen krijg je een Peter Struyken-achtige prent. Verder zit er in die titel natuurlijk het strakke van een lijn, het non-vibrato van de strijkers. Het verkleinwoord heeft te maken met de associatie van een dun vliesje, de één-nacht-ijs-achtige klank van de flageoletten.'

Wat een onmogelijke opdracht leek, het schrijven van een strijkkwartet, werd een meesterwerk. Er is waarschijnlijk geen genre in de westerse muziekgeschiedenis te vinden dat zó beladen is als Het Strijkkwartet. De lijn die loopt van Haydn, via Mozart en Beethoven naar Bartók en Sjostakovitsj is langer en

Guus Janssen, *Streepjes*, mm. 247-250. © Donemus

sterker dan de Chinese Muur. Hoewel elke verlen-
ging afbreuk doet, kan een torentje er altijd wel bij.
Bartók breidde de klankmogelijkheden uit door
allerlei 'nieuwe' speelwijzen voor te schrijven, zoals
het *col legno-spel*: niet met de haren op de snaren,
maar met het hout. Guus Janssen ging in *Streepjes*
terug naar de basis: het spelen op losse snaren,
daarbij voornamelijk gebruik makend van grond-
tonen en boventonen. Janssen schrijft in een toe-
lichting die bedoeld is als handreiking voor geïnter-
esseerden:

'Ik wilde een nieuw strijkinstrument ontwer-
pen, dat alleen natuurlijke flageoletten zou
produceren. Daartoe ontstemde ik bij elk
van de vier strijkers, die samen het 'klassieke
strijkkwartet' vormen, één snaar zodanig dat
ik, uitgaande van vier boventonen per snaar,
een chromatische toonladder kon realiseren
met ongeveer de omvang als die van een hobo
plus een aantal tonen erboven en eronder.
Dit alles was ontstaan uit mijn weersin om aan
de bestaande strijkkwartetliteratuur nog een
'klassiek' strijkkwartet te moeten toevoegen.
Het enige wat ik kon ondernemen was
grensgebieden, zoals natuurlijke flageoletten,
te onderzoeken.'

De flageoletten worden gespeeld op losse snaren en
zijn dientengevolge *non-vibrato*. Doordat per instru-
ment het notenmateriaal beperkt is, springen de
'atonale' notenreeksen in een voortdurende hoketus-
beweging over de vier instrumenten. Als contrast
verschijnen van tijd tot tijd *molto-vibrato* gespeelde ak-
koorden, die ontstaan zijn vanuit eerder gespeelde
(flageolet)tonen die zijn blijven liggen. Deze ordina-
rio gespeelde akkoorden zijn bepalend voor het
tweede gedeelte van dit ééndelige werk. Het derde
gedeelte kan beschouwd worden als een soort reprise
en gaat door waar het eerste deel is gestopt, namelijk
met de hoge flageoletten in beide violen (d''' en e''').
De grote secunde die vanaf maat 247 een prominente
rol speelt, is in maat 133 min of meer achteloos
ontstaan. Zoals zo veel componisten schrijft Janssen
zijn partituren aan de piano. Een kleine mislag tij-
dens het doorspelen van het notenmateriaal gaf de
inspiratie voor de slotfase van de compositie. De par-
tituur van *Streepjes* bedient zowel de oren als de ogen:
het bovenste systeem van vier balken toont wat er
klinkt, terwijl het onderste systeem toont wat er ge-
speeld moet worden.

Barok

Janssen beschouwt zichzelf als een 'barokke' compo-

nist, die meer bezig is met materiaal dan met klank. Het is zijn ambitie stukken te schrijven die de mogelijkheid in zich dragen om bewerkt te worden, de mogelijkheid hebben om een rare weg te gaan.

‘Muziek is het sterkst als het bewerkbaar is, van solo naar septet en van septet naar symfonieorkest. Een mooi voorbeeld is *Die Kunst der Fuge* van Bach, een werk dat in werkelijk elk denkbare bezetting kan worden uitgevoerd.’

Een ander aspect van de barokke werkwijze van Janssen is het invoegen van improvisaties. Door improvisatiemomenten in te lassen in composities, kun je optimaal gebruik maken van de mogelijkheden van de musici. De uitvoeringspraktijk van barokmuziek drijft op een dergelijk principe, met name waar het gaat om versieringen en becijferde bassen. Janssen heeft in de loop der jaren een vaste groep musici om zich heen verzameld, waaronder saxofonist Peter van Bergen en toetsenist Cor Fuhler. Het was compositiedocent Ton de Leeuw die zowel Guus als collegastudent en saxofonist Paul Termos aanraade een eigen groep musici samen te stellen.

Gaat het bij barokmuziek om virtuositeit, bij eigentijdse muziek gaat het vooral om klank (volgens Ton de Leeuw ‘het eigene van componisten en uitvoerenden’). Zogenaamde *extended-technieken*, zoals multi-phonics voor blazers, zijn te noteren aan de hand van boeken als dat van Bruno Bartolozzi (*New Sounds for Woodwind*, 1967). Guus Janssen vindt het veel beter deze kunstgrepen niet uit te schrijven, maar als een geleide improvisatie te laten spelen door de musici die ze hebben uitgevonden. Zo heeft basklarinetist Harry Sparnaay een niet onbelangrijke invloed gehad op het ontstaan van *Sprezzatura* (1984), en beperkt Janssen zich in de partijen voor Peter van Bergen tot het strikt noodzakelijke notenmateriaal. Het is in de geschiedenis gebleken dat een summier akkoordenschema vaak beter werkt dan een uitgeschreven improvisatie. Guusjanssen is een nieuwsgierig componist, die telkens nieuwe paden wil betreden. Soms zijn die paden letterlijk onbetreden, zoals in het geval van *Streepjes*, maar soms zijn de paden zó platgetreden dat ze alweer overwoekerd zijn door de tijd. Zoals Frits van der Waa in zijn eerder geciteerde recensie schreef:

‘Nogmaals: muziek is een ernstige zaak, ook voor Janssen, en de lange neus is eerder het bijproduct van een volstrekt eigen kijk op het verschijnsel muziek. Janssens stukken zijn meestal fragiele, soms doortimmerde bouwwerken, samengesteld uit het afval van de

muziekgeschiedenis waar andere componisten geen brood van lusten.

Het is het soort van afval waarmee je je huis kunt verbouwen, zoals planken en deuren. Zo heeft de muziekgeschiedenis de Grote Drieklank bij het grof vuil gezet, maar afval in de zin van versleten is het allerminst. Peter Schat heeft in *De Toonklok* de grote drieklank een prominente plaats toebedeeld in het elfde uur. Ook Guusjanssen heeft de grote drieklank, volgens zijn zeggen een ‘schitterend’ fenomeen ter elfder ure tot basis gemaakt van twee recente composities: *Zoek* (1993) en *Verstelwerk* (1996).

In *Zoek*, een werk voor piccolo, clavecimbel en strijkorkest, wordt de grote drieklank uit zijn traditionele verband gelicht en in een nieuwe context geplaatst. Het gevolg is een vorm van gedeconstrueerde barokmuziek, en zo klinkt het ook. *Verstelwerk* heeft veel weg van een concerto grosso waarin een driekoppige solistengroep (saxofoon, piano en slagwerk) het al improviserend opneemt tegen een uitgedompeerde orkestpartij. Het notenmateriaal is opgebouwd uit een reeks van twaalf grote drieklanken. Het klinkend resultaat heeft wat weg van de luchtige amusementsmuziek uit het Duitsland van de jaren vijftig en balanceert daarmee, aldus Janssen, „op de rand van *Unterhaltungsmusik* en *Ernste Musik*”.

De muziek van Guus Janssen wordt wel geassocieerd met die van Leonard Bernstein, maar de verschillen blijken bij nader onderzoek groter dan de overeenkomsten. Leonard Bernstein (1918-1994) staat, evenals bijvoorbeeld Benjamin Britten (1913-1976), bekend als een eclecticistisch componist. Eclecticisme is het streven om uit denkvormen, werkwijzen, stijlen of motieven datgene te kiezen wat het beste lijkt, waardoor van eigen persoonlijke stijl eigenlijk geen sprake is maar meer van een grootste gemene deler. Het is een vorm van herkenning die voor de luisteraar niet altijd een feest is.

Janssen beschouwt zijn muziek, in tegenstelling tot die van John Zorn en Jacques Palincx bijvoorbeeld, niet als eclecticisch.

„Bij het verzinnen van het concept kan eclecticisme een belangrijke rol spelen, maar bij het uitwerken is die rol volkomen uitgespeeld. Neem als voorbeeld *Klotz* (1994), dat ik heb geschreven voor Gidon Kremer en het Schönberg Ensemble. Het ritmische motief van de hi-hat is rechtstreeks ontleend aan de jazz. Het materiaal is eclecticisch. Het concept is geleend van het soort vormdenken van seriële muziek en heeft helemaal niets met jazz te

maken. Vergelijk het maar met een tekenfilm, die in feite ook van losse fragmenten aan elkaar hangt. Het is hetzelfde principe als wat ik toegepast heb bij *Pogo III* (1989), een opvolging van losse scènes.”

Kiezen

Elektronische muziek is voor Janssen een *mer a boire*, niet omdat de mogelijkheden onbeperkt lijken, maar omdat hij moeite heeft met kiezen. Alles is in principe interessant en dus bruikbaar. Toch heeft hij in zijn opera *Noach* (1991/93) gebruik gemaakt van elektronische hulpmiddelen. Een deel van de dieren komt uit een kastje, zoals het geluid van walvissen en hyena's. Daarnaast wordt gebruik gemaakt van elektronische procédés, zoals het invullen van de omhullende⁹ van een stem met een andere klank. Zo zong de vrouw van Noach (de sopraan Claron McFadden) bij monde van krijsende vlermuizen (scène II6 Ontij).

„Dat is niet meer kiezen, dat is gebruiken. De meeste componisten sluiten op voorhand heel veel buiten. Ik luister 'akoestiekloos', zeg maar los van de plaats, waarbij stilte een muzikaal gegeven is. Mijn muziek heeft connecties met het Verre Oosten en ik denk dat het komt door het achteloze, door de schijnbare leegte. Je ziet dat ook bij componisten als John Cage en Morton Feldman, het vermogen om in één achteloze pennestreek de leegte te vullen met een karakter. Het Chinese publiek bleek veel te herkennen in mijn clavecimbelcompositie *Landschap met bleekgezicht*. De klank heeft wel iets weg van een Ch'in, het Chinese familiedid van de Japanse Koto.”

De niet-westerse invloeden in zowel *Noach* als *Hier*⁰ zijn niet ingegeven door de huidige wereldmuziek zap-cultuur, maar zijn ontstaan vanuit het libretto. Librettist Friso Haverkamp heeft een voorkeur voor cryptische teksten met een duistere ondertoon waarin het geprojecteerde heden meer dan eens historische aanleidingen heeft. Zowel *Noach* als *Hier*⁰ menen God op aarde te kunnen spelen, en beiden duiken nog regelmatig op in het wereldnieuws. Ofwel de varkenspest moet bestreden worden, ofwel het is de hoogste tijd om een mens te klonen. In *Noach* speelt de natuur een belangrijke rol. In de muziek wordt de natuur het meest direct voelbaar bij het gebruik van boventonen. Toen Haverkamp bij

Janssen kwam met een opname van een Russische jazzpianist met Toevaanse boventoonzangers, was het pleit snel beslecht. De keus van een groep Toevaanse boventoonzangers voor de rol van De Elementen is een volstrekt logische. Elke andere keus zou afbreuk aan het libretto hebben gedaan. Het werken met boventonen was voor Janssen niet nieuw. Hij had het terrein al uitvoerig verkend met werken als *Streepjes*, *Sprezzatura* en *Keer*.

Ook de keus voor een Chinees vocaal/instrumentaal ensemble voor *Hier*⁰ was een volstrekt logische. De stad Amsterdam, in de persoon van *Hier*⁰, identificeert zich volledig met de Chinese keizer Hong. Deze historisch verantwoorde figuur meende de kennis en wijsheid in pacht te hebben om onbeperkt heen en weer te reizen tussen deze en gene zijde om zo zijn duizendjarige rijk na te kunnen streven. *Hier*⁰, die hetzelfde doel nastreeft, kruipt helemaal in de persoon van Hong. Een cruciale rol in dit alles is weggelegd voor de Heilige Drieëenheid, door Haverkamp neergezet als een Chinees sprekend trio. „In de hemel wordt tenslotte Chinees gesproken”, aldus Haverkamp. Het spreekwoordelijke Chinees als aanduiding voor alles wat wij niet snappen of kunnen bevatten, is door Haverkamp heel letterlijk genomen. De keus voor Chinese musici maakt het onbegrijpelijke volstrekt begrijpelijk. Ook in dit geval zou elke andere keus afbreuk aan het libretto hebben gedaan. Voor een uitvoerige verhandeling over *Hier*⁰ verwijs ik u naar het artikel van Saskia Törnqvist elders in dit blad.

De werkwijze van Guus Janssen laat zich vergelijken met het Universum van Stephen Hawking. In een uitdijend heelal, waarin de hoeveelheid materie gelijk blijft, wordt de gemiddelde dichtheid steeds kleiner, terwijl op verschillende plaatsen in die groter wordende ruimte ten gevolge van wervelingen clusters ontstaan (zoals de grote secunde in *Streepjes*). Janssen laat met behoud van een minimum aan materiaal (een bijna-octave, een flageolet of een verlaten drieklank) zijn muzikale ruimte uitdijen. Het resultaat lijkt zo vanzelfsprekend dat we er gemakkelijk overheen kijken. Een meesterwerk wordt niet geschreven, een meesterwerk ontstaat schijnbaar achteloos.

Met dank aan Guus Janssen en Friso Haverkamp

Discografie

Brake (1974) voor piano/Donemus CVCD 8703
Dans van de malie matrijzen (1976/77) voor piano en blazers/
Olympia OCD 506
Octet (1978) voor vijf blazers en drie strijkers/Donemus CV 61 & GG 6
Ritmische etude (1979) voor draaiorgel/BVHaast 9603
Streepjes (1981) voor strijkkwartet/Donemus CV 61 & GG 6
Temet (1983/rev. 1984) voor fluit, viool, cello & harp/
Donemus CV 61 & GG 6
Sprezzatura (1984) voor basklarinet solo/Attacca Babel 8945-1
Wandelweer (1984) voor 3 gitaren/Donemus CVCD 8701
Woeha (1984) voor 13 instrumentalisten/NMClassics 92021
Voetnoot 1 (1987) voor piccolo solo/Donemus CV 61 & GG 6
Functional (1988) voor piano/GeestGronden GG 9
Pogo III (1989) voor clavecimbel/GeestGronden GG 7
Veranderingen (1990) voor twee piano's/Donemus CV 61 & GG 6
Noach (1991/93) opera op libretto van Friso Haverkamp/
Donemus CV 42-43 & GG 13
Bah Rock (1992) voor fluit solo/Attacca Babel 9478
Zoek (1993) voor piccolo, clavecimbel en strijkorkest/
NMClassics 92041
Klotz (1994) voor viool, hi@hat en klein ensemble/
Donemus CV 61 & GG 6

Op GeestGronden verschenen 9 cd's met werk van Guus Janssen:

Dancing Series. - Guus Janssen and His Orchestra (GG 1)
Pok - Trio Janssen Termos Janssen (GG 3)
Orchestral & Chamber (GG 4)* *wordt verwacht in de loop van 1998*
Chamber & Solo (GG 6)*
Guus Janssen, Harpsichord (GG 7)
Klankkast-Guus Janssen (piano) (GG 9)
Lighter -Trio Janssen Glerum Janssen (GG 11)
Noach (GG 13)*
Zwik - Trio Janssen Glerum Janssen (GG 19)

* in samenwerking met Donemus

Noten

1. Leo Samama, *ZeventigJaar Nederlandse Muziek 1915-1985*. Querido, Amsterdam, 1986, blz 285-286.
2. Frits van der Waa, *De Volkskrant*, vrijdag 2 januari 1998, blz 27.
3. De oorspronkelijke lp-opnamen zijn te vinden op CV 8204 (Orfó/Nederlands Blazersensemble o.l.v. Geert van Keulen), CV 8302 (*Streepjes/Mondn'n Kwartet*) en CV 8602 (*Temet*/Gijsbrecht van Aemstelkwartet).
4. *400Jaar Nederlandse Muziek*: 43 composities van Nederlandse componisten van Cornelis Schuyt (1557-1611) tot en met Guus Janssen (geboren 1951). Olympia OCD 500-508 (9 cd's).
5. Donemus/Frits van der Waa/Guus Janssen, ISBN 90-74560-12-1, blz 6.
6. Paul Luttkhuis, 'Bang voor muzikale mooipraterij' (strijkkwartetten van Nederlandse componisten: Willem Jeths en Guus Janssen), *Mens en Melodie*, mei 1991, blz 266-274.
7. Van Cor Fuhler (geboren 1964) zal rond 1 maart 1998 op GeestGronden een tweede cd verschijnen onder nummer GG 19. De eerste cd, *7 CC IN 10*, verscheen vorig jaar onder nummer GG 15, en bevat composities en improvisaties voor (prepared) piano.
8. Van Paul Termos verscheen onlangs een cd bij Donemus (CV 60). Hierop de volgende werken: Concert voor altsaxofoon en orkest, *Strijkkwartet nr.i, Expres(s), Groundwork*, Concert voor fluit en kamerorkest.
9. De omhullende (Engels: 'envelope') is de manier waarop een klank zich ontwikkelt in de tijd. De omhullende bepaalt voor een belangrijk deel het karakter van een klank. Via elektronische middelen is de omhullende los te maken van de klankbron en te manipuleren, bijvoorbeeld door deze met een andere klank in te vullen.

Peter en De Wolff

Frits van der Waa

