

Inleiding

Het is niet eenvoudig de artistieke uitgangspunten van LOOS helder en in beknopte vorm te formuleren. Dat heeft te maken met de wijze waarop door de bij het ensemble betrokken musici en componisten alle aspecten van het musiceren, van conceptie tot en met realisatie, in relatie met elkaar worden gebracht. Hierdoor omvat het gebied waarop LOOS zich begeeft naast de voor een ensemble gebruikelijke zaken als de verhouding tussen componist en ensemble, de ontwikkeling van repertoire en instrumentarium en de relatie met publiek en podia, ondermeer ook het gebied van educatie en de ontwikkeling van de complexe verhouding tussen het componeren en het improviseren. Daarmee begeeft zij zich tevens op het terrein van reflectie op het *concept* van het componeren, improviseren en musiceren. Dit is niet alleen een complexe materie, maar te meer problematisch daar (in ieder geval een deel van) de artistieke uitgangspunten *zelf* voortdurend ter discussie staan. Het is dus zaak goed te onderzoeken of er constanten zijn in die uitgangspunten en wat de betekenis daarvan is. Onderstaand doe ik daar een poging toe, uitgaande van de vaak met LOOS in verband gebrachte term “Haagse School”. Ook de vraag wat we eigenlijk verstaan onder begrippen als *artistiek uitgangspunt* of *artistiek kenmerk* komt aan de orde. Hiertoe maak ik gebruik van het onderscheid tussen *binnenkant* en *buitenkant*. In onze huidige cultuur, zo zou je kunnen stellen, is de buitenkant “in” en de binnenkant “uit”. LOOS bevindt zich wat dit betreft op gevaarlijk terrein, namelijk de binnenkant; haar domein is gelegen in de catacomben van de muziek.

De “Haagse School”

Vaak wordt LOOS geassocieerd met de zogenaamde *Haagse School*. Daar heeft de groep zelf overigens geen enkel probleem mee. Veel componisten die ertoe gerekend worden, waaronder ik zelf, hebben echter een tamelijk hoge ambivalentiegraad ten opzichte van deze term. Maar je zou ook kunnen zeggen dat deze ambivalentie nu juist weer een bindend kenmerk is van deze welbeschouwd heterogene groep componisten en musici: twijfel boven ideologie. Buiten de groep is er merkwaardig genoeg een hoge mate van consensus over waar de groep voor staat en wie haar “leden” zijn. Nu is het voor de buitenwacht, de critici, musicologen, programmeurs en beleidsbepalers, altijd prettig als kunstenaars in een bepaalde stroming kunnen worden ingedeeld. Dat is wel zo overzichtelijk, het geeft de musicoloog een comfortabele hoofdstukindeling, de programmeur een pakkende verkoop-*slogan*, de criticus weet bij voorbaat of het stuk en de uitvoering hem of haar bevalt, en voorts kan de hele handel pasklaar in een of ander excel-formulier worden ingevoerd. Het is daarentegen ook eigen aan kunstenaars om wantrouwend te staan ten opzichte van dergelijke indelingen, want indelingen palen af, begrenzen en stellen daarmee paal en perk. Zij geven een antwoord waar de kunstenaars liever een vraag stellen. Toch moet er sprake zijn van bindende elementen binnen de groep van musici die gerekend worden tot de Haagse School – het zou flauw zijn dit te ontkennen. Laten we zien of we iets van deze elementen kunnen formuleren. Ofwel om voor eens en altijd van de term verlost te zijn, dan wel om eindelijk over een bruikbare karakterisering te beschikken.

Wat opvalt aan de gebruikelijke omschrijvingen van de Haagse School is de oppervlakkigheid ervan; “oppervlakkigheid” in de letterlijke betekenis van het woord: de buitenkant betreffende. Het gaat in alle mij bekende gevallen om omschrijvingen van wat op het eerste gehoor opvalt aan composities of wijzen van uitvoering. Termen die dan vaak gebezigd worden zijn “fortissimo”, “stevige klanken”, “spijkerharde akkoorden”, “a-melodisch”, “a-romantisch”, “minimal music”, “no-nonsense” en “conceptueel”. Deze als “typisch” geduide

begrippen kunnen inderdaad van toepassing zijn op een aantal composities die tot deze school gerekend worden, maar niet persé, en zeker niet op alle tegelijk.

In *De Stijl* van Louis Andriessen klinkt meer *piano* dan *forte*. Van een van zijn sleutelwerken, *De Staat*, kun je niet zeggen dat het “a-melodisch” is, en het is ook zeker niet conceptueel te noemen. Een stuk als *Liederen* van Diderik Wagenaar is juist zeer melodisch (de titel zegt het al) en allesbehalve no-nonsense; zijn werk heeft trouwens eerder haar wortels in de muziek van Ravel dan van de “minimalisten” Reich of Glass. Het werk van Huib Emmer is evenmin “a-melodisch” en met “minimal music” heeft het niets van doen. Mijn eigen werk *Grand Hotel* zou je door de heroïsch te noemen confrontatie met Beethoven zeer wel als uitermate “romantisch” kunnen beschouwen, en op het tweeluik *Bloed* is nauwelijks een van de “typische” Haagse School kenmerken van toepassing. Dick Raaijmakers dan, de *godfather* van de Haagse School? Conceptueel, zeker – bijna altijd. Maar hoe romantisch zijn de “valstukken” niet te duiden? Waar zijn de spijkerharde fortissimo klanken in de *Canons* of *Mao Level*!, en wat heeft zijn muziek met *minimal music* te maken?

Die “buitenkant-begrippen” brengen ons helemaal niets, en het is geen wonder dat zoveel componisten afhaken wanneer zij hiermee in verband worden gebracht. Als er bindende eigenschappen zijn, dan moeten wij ze ergens anders zoeken, namelijk aan de binnenkant.

Binnenkant & Buitenkant

Wat moeten we eigenlijk verstaan onder deze begrippen, “buitenkant” en “binnenkant”? Twee voorbeelden zeggen vermoedelijk meer dan een gortdroge definitie.

De muziek van Beethoven wordt vaak omschreven in termen van dynamiek en ritmiek. Dit zijn typisch begrippen van uiterlijke aard. Natuurlijk kun je bepaalde vormen van ritmiek en gebruik van dynamiek abstraheren uit het werk van Beethoven. Maar het zijn slechts uiterlijke verschijningsvormen van iets wat essentiëler van aard is, van iets wat eronder ligt. Een analyse van zijn werk die zich op die onderliggende laag richt, zal uitkomen op het niveau van de vorm. De typisch *synthetische* werkwijze (zo kenmerkend voor die tijd) waarmee hij zijn stukken vormgeeft, maakt Beethoven werkelijk “Beethoven”. Ritmiek, dynamiek en wat voor andere zogenaamde typering je kunt bedenken zijn een *gevolg* van dit morfologisch uitgangspunt.

Tweede voorbeeld: Stravinsky’s oeuvre wordt meestal ingedeeld in diverse perioden, bijvoorbeeld de *romantische* periode, de *expressionistische* periode, *neoklassieke* periode en ten slotte de *dodecafone* periode. Deze indeling is wederom gebaseerd op uiterlijke kenmerken, gebaseerd op de stijlen waar zijn muziek naar verwijst. Een visie op zijn werk gebaseerd op de binnenkant ervan zou ons doen inzien dat zijn gehele oeuvre gebaseerd is op één basisidee: zijn muziek is altijd een verwijzing naar een of andere stijl die hij in zich opneemt, verwerkt en vervolgens als een typisch Stravinsky werk naar buiten brengt. Neem één willekeurige maat uit een willekeurig werk van Stravinsky, altijd en meteen is de identiteit van de componist hoorbaar. Terwijl de doorsnee musicoloog, zich blindstarend op de vele kleuren, meent diverse diertjes te zien rondkruipen, ziet de analyticus die verder kijkt dan zijn neus lang is dat er achter al die diertjes steeds die ene kameleon schuilgaat.

Dit onderscheid, tussen buitenkant en binnenkant, tussen de meteen in het oog springende bovenlaag enerzijds en de onderliggende vorm anderzijds, zou je een kenmerk van de Haagse School kunnen noemen. Maar het gaat dieper. Laten we deze stelling proberen te onderbouwen aan de hand van een drietal voorbeelden: de Haagse School voor musicologen verklaard.

1. Fortissimo

Er zijn ontegenzeggelijk een aantal stukken geschreven door componisten die gerekend worden tot de Haagse School waarvan de dynamiek overwegend *fortissimo* is. Maar daarbij wordt er door de critici, musicologen en andere “etikettisten” van uitgegaan dat het hier om een kwestie van *smaak* gaat. Toegegeven moet worden dat er onder deze “fortissimo-radikalinsky’s” (koosnaampje van Peter Schat) enkelen zijn (waaronder ook ik zelf) die dit misverstand – al dan niet moedwillig – danig hebben versterkt. Het was dan ook een beetje oorlog. Dat doet echter niets af aan de onzinnigheid van de stelling. De sterke dynamiek in stukken rond eind jaren zeventig en begin jaren tachtig, zoals *De Staat*, *Hoketus*, *Tam Tam*, *Bint* of *Montage*, is niet gebaseerd op een esthetische keuze; zij is het gevolg van een onderliggende vorm. Aan de orde was in die tijd de heruitvinding van de zware en lichte tel, en daarmee van het verloop van de muziek in de tijd. Want als er iets de tijd doet verlopen, dan is dat het verschil tussen zwaar en licht in de cadans van de muziek. Dit ritme van zwaar en licht is overigens op zichzelf geen kwestie van dynamiek. Het is een *harmonische* kwestie. Een kwestie die de zaak van de teloorgang van de stemvoering aan de orde stelde. Het duizendjarige rijk van de stemvoering was in de twintigste eeuw ten grave gedragen. Dat werd als een probleem ervaren en daar mee moesten we aan de slag. De stukken uit deze periode waren daar misschien geen antwoord op, maar wel het begin van een *vraag* die moest worden gesteld. De tijd moest worden gekerfd.

2. Het Concept

Als een van de kenmerken van de Haagse School wordt vaak het conceptuele uitgangspunt van de composities genoemd. Het lijkt strijdig met het principe van conceptmatigheid om dit als een *uiterlijke* typering te beschouwen. Immers, conceptueel denken is een zaak van de onderliggende vorm. Toch wordt deze typering wederom als een esthetisch keuze beschouwd, en niet als een inhoudelijk gevolg. Uit de vele voorbeelden die te geven zijn van composities die tot de Haagse School zouden behoren blijkt dit overigens zonneklaar. Ik zou zelfs willen stellen dat het overgrote deel van die composities niet conceptueel van aard zijn. Van mijn eigen werk zou ik alleen *Bint* als een conceptueel stuk kunnen beschouwen, en dan nog met enige moeite. De verwarring ontstaat doordat *vorm*-begrip wordt verward met *concept*-begrip. Het zou echter te ver voeren dit onderscheid hier verder uit te werken. Toch is er wel sprake van conceptueel denken, alleen daarvoor moeten we een niveau dieper kijken. Ik zal dit proberen uit te leggen aan de hand van het begrip *decoratie*.

3. Decoratie

Het ontbreken van de *versiering* in de werken en werkwijze van de Haagse School noemen als een typisch kenmerk ervan, dat is een gemiste kans van de etikettisten. Op zichzelf is dat jammer, want het is een verleidelijke typering, en te meer interessant daar zij uiteindelijk ongeldig is. Maar dat behoeft enige uitleg. Ik gebruik met opzet het woord *uiteindelijk*, omdat de typering in eerste instantie *wel* geldig lijkt. Je kunt wel degelijk vaststellen dat in de bedoelde werken nauwelijks sprake is van ornamentiek. Toch vind ik de typering uiteindelijk pover aangezien het door de buitenkant te benadrukken aan de binnenkant voorbijgaat. En juist die binnenkant is hier zo interessant. Je zou kunnen stellen dat voor de Haagse School decoratie een compensatie is voor een gebrek aan kwaliteit van de inhoud. Een vlag op een modderschuit. Dat zou men op zichzelf weer gemakkelijk als bewijs voor de geldigheid van de volgende stelling kunnen beschouwen: de Haagse School is vanuit een soort *calvinisme* tegen het gebruik van versieringen. Maar zo eenvoudig ligt het niet. Want versieringen kunnen zeer wel bruikbaar zijn als zij onderwerp zijn van de inhoud. Denk bijvoorbeeld aan de *nocturnes* van Chopin. Om te voorkomen dat we uiteindelijk verzanden in een soort

taalspelletje of iets nu een versiering is of uiteindelijk toch weer niet, zou ik alleen willen vaststellen dat kennelijk van belang is dat alles wat in de noten staat, maar ook alles wat komt kijken bij de wijze van uitvoeren, in dienst staat van de inhoud. Er kan niets worden weggelaten zonder de inhoud wezenlijk aan te tasten. Een bijkomend aspect is derhalve dat het verschijnsel decoratie als begrip aan de orde kan komen. Wanneer er sprake van is, of zou kunnen zijn, dan wordt zij ter discussie gesteld. Deze houding raakt op zichzelf weer wel aan een houding die we ook in het *calvinisme* kunnen terugvinden, want aan het oorspronkelijke zestiende eeuwse theologische uitgangspunt lag de overkoepelende idee van het controleerbaar maken en ter discussie stellen van (in dit geval kerkelijke) dogma's ten grondslag. Laten we de term *calvinistisch* in het vervolg hanteren als een geuzenterm.

Daarmee komen we op een dieper niveau van het concept. Alles staat in dienst van de inhoud – dat is een conceptueel uitgangspunt. In die zin zijn alle Haagse School werken en werkwijzen conceptueel van aard.

De Onderliggende Vorm

De inhoud, wat is dat eigenlijk? In de muziek is het probleem van *vorm* en *inhoud* problematisch. In de kunstfilosofie zijn hierover verschillende theorieën ontwikkeld die bepaald niet geleid hebben tot een eenduidige opvatting. Om die reden spreek ik liever over de “onderliggende vorm”, een begrip dat ik niet zal pogen te definiëren, maar dat ik wel zal proberen te verhelderen aan de hand van de diverse gebieden waarop LOOS zich manifesteert. Deze gebieden zijn de volgende:

- Improvisatie
- Componeren
- Musiceren
- Menging en confrontatie van verschillende kunstdisciplines
- Presentatie
- Documentatie
- Techniek en Instrumentarium
- Research
- Theorievorming, debat
- Educatie

Al deze gebieden hebben met elkaar te maken, beïnvloeden elkaar en hebben zelfs de neiging de onderlinge afbakening teniet te doen. Improvisatie en compositie kunnen in elkaar overgaan. Hetzelfde geldt voor educatie, musiceren en presentatie. Het componeren van een bepaald werk voor LOOS kan onderdeel zijn van een research- of educatieproject. De enige leidende bindende factor is de onderliggende vorm. Dit lijkt een theoretisch of zelfs ideologisch uitgangspunt, met alle gevaren van verstopping van dien, maar de werkwijze van LOOS is niet op een deductieve leest geschoeid, geen *universalia ante res*, maar zij is juist praktisch van aard. Zo komt het ondubbelzinnige “LOOS-geluid” niet van bovenaf opgelegd tot stand, worden componisten en musici niet bij dit geluid gezocht, maar andersom: er wordt gewerkt met musici die passen in de werkwijze van LOOS, en dit leidt ertoe dat LOOS klinkt zoals het klinkt. Het geluid is dus geen esthetisch uitgangspunt, het is een gevolg.

Dit houdt in dat de musici die in of met LOOS spelen niet uitwisselbaar zijn. Een bepaalde musicus speelt niet mee omdat hij zijn instrument zo goed bespeelt maar omdat hij als speler een bepaalde artistieke identiteit en muzikale opvatting heeft. LOOS gaat niet in bibliotheken of bij uitgeverijen grasduinen om te kijken of er nog interessante stukken zijn die gespeeld kunnen worden. Werk dat LOOS speelt wordt speciaal voor het ensemble geschreven en van de componist die daartoe wordt uitgenodigd wordt verwacht dat hij zich op een of andere

wijze met het ensemble zal verhouden. De componist die denkt een “typisch LOOS-stuk” te gaan schrijven komt van een koude kermis thuis.

Dit was trouwens een van de problemen die zich indertijd voordeden bij de groep *Hoketus*. De meeste voor die groep geschreven stukken waren geen lang leven beschoren, zo ze *überhaupt* al tot leven kwamen, omdat de componisten niet bereid of in staat waren *in* het ensemble te duiken.

De reikwijdte en complexiteit van het gebied dat LOOS wil bestrijken is zo groot dat een volledige omschrijving ervan in dit verband ondoenlijk is. Ik zal mij daarom tot enkel aspecten beperken, namelijk het *musiceren*, *improviseren* en de *educatie*, om daarmee ook ten aanzien van de andere aspecten aan te geven hoe een en ander in de praktijk vorm kan krijgen.

Musiceren en improviseren

Het is een gangbare opvatting dat de musicus een “her-scheppend” kunstenaar is. Een opvatting waarvoor binnen LOOS geen plaats is. De wereld van de maker en van de uitvoerder zijn gescheiden werelden. De compositie die in het hoofd van de maker ontstaat is in eerste instantie vrij van materie. Het is een ongreepbare onstoffelijke energie die gaandeweg het schrijfproces gestalte krijgt in een of andere stoffelijke vorm. Je zou kunnen stellen dat wanneer de noten uiteindelijk vanuit het brein van de componist stollen op het papier, zij op dat moment sterven. De componist baart een dood kind. Componeren is een tragische handeling. Het zijn de musici die haar weer tot leven wekken, een andere energie scheppend, met eigen wetten, gebaseerd op een eigen creatieve kracht. Deze twee gescheiden energieën ontmoeten elkaar in LOOS.

Dit maakt de onuitwisselbaarheid van de musici duidelijk. Alleen vanuit de opvatting dat musici uitsluitend de dienende taak hebben om de door de heilige componist bedachte noten zo excellent en “getrouw” mogelijk tot klinken te brengen, is het denkbaar de ene excellente musicus door de andere te vervangen; immers, niet de musicus als uitdrager van een artistieke opvatting is hier van belang, doch voornamelijk de musicus als instrument-technisch medium.

Het verklaart tevens het relatief hoge gehalte van componist-spelers die bij de groep betrokken zijn. De scheidslijn tussen maken en spelen wordt mijns inziens hierdoor op dit vlak niet opgeheven of zelfs maar verkleind; wel worden beide zaken op een intense wijze met elkaar geconfronteerd. Ook met het improviseren wordt de scheidslijn niet opgeheven, maar er gebeurt wel iets essentieels: er wordt getracht de fase van het baren van het dode kind over te slaan. Eén keer minder sterven. Met esthetiek heeft dit alles dus niets van doen. Componeren, improviseren en musiceren gaat over een grondige zoektocht naar de essentie van het scheppen.

Educatie

Het lijkt op het eerste gezicht *gratis* om het onderwerp educatie op te nemen in de artistieke verantwoording. Het onderwerp ligt momenteel goed bij de beleidsbepalers, je kunt er als instelling mooi mee “scoren”. Bijna een reden om het er juist niet over te hebben. Maar het begrip is te wezenlijk voor LOOS om het onbesproken te laten. Het ligt aan de basis van de *onderliggende vorm*. Ik sprak in het begin van dit betoog, onder het kopje “Haagse School” over “twijfel boven ideologie” en “liever een vraag dan een antwoord”. Dit maakt meteen een essentieel onderdeel van die onderliggende vorm duidelijk: permanente nieuwsgierigheid. Dit houdt in: permanent onderzoeken, leren. Dat geldt ook voor het componeren. In iedere compositie en met iedere uitvoering wordt iets onderzocht. Dat is het wezen van educatie. Het is die houding die alle musici bindt die werken in of met LOOS. Maar ook in het leren wordt weer gezocht naar de onderliggende vorm. Het leren moet je ook leren, en wat dan vooral

duidelijk wordt is het belang van het gekozen *perspectief*. Er bestaat geen absolute, voor-gedefinieerde doos met kennis in de muziek, hoe graag velen in het muziekonderwijs dit ook willen geloven. Zelfs in een objectief lijkend vak als muziektheorie zijn de meeste aspecten subjectief van aard. Er zijn een paar afspraken gemaakt, bijvoorbeeld wat een reine kwint is, er zijn historische feiten zoals geboorte- en sterfdata, bepaalde muzikale vormen die in bepaalde tijden gehanteerd werden, iets over instrumenten, en nog zo wat. Maar daarna is het gedaan met de objectiviteit. Dan gaat het over *interpretatie*, en dus over *meningsvorming*. Het proces van meningsvorming, van interpretatie stopt nooit.

Alle ontwikkeling, binnen het musiceren, in de techniek, in het componeren, in alle genoemde gebieden waarop LOOS zich beweegt, heeft dus een educatieve lading. Daarmee ligt het voor de hand om ook aan net afgestudeerde conservatoriumstudenten of andere jonge autodidacte musici ruimte bieden. Maar, en hiermee onderscheid LOOS zich van de gebruikelijke educatieve instellingen, niet door het educatieve te abstraheren uit de praktijk, dat is voor een onderwijsinstituut een noodzakelijk instrument, toonladders moeten nu eenmaal geleerd en gestudeerd worden, maar door het juist te integreren in de praktijk. Een natuurlijke voortzetting van een proces dat, als het goed is, in het onderwijs op gang is gebracht. Zo bezien heeft het begrip Haagse School een dubbele betekenis.

Conclusie

De conclusie zou kunnen zijn dat de Haagse School een school is ondanks zichzelf. Haar uitgangspunten zijn a-ideologisch, met een voorliefde voor een anarchistische werkwijze. “Anarchistisch” niet in politieke zin, maar gezien als spanningsveld ten opzichte van het formele. Die spanning is er altijd, zeker ook in de kunst; geen kunst kan bestaan zonder conventies. Juist het kiezen van een perspectief ten opzichte van die conventies is zo wezenlijk voor iedere kunstenaar. Zonder reflectie en ironie blijft de kunstenaar steken op het naïeve niveau van een circusnummer.

Uiterlijke typering en leiden af van waar het wezenlijk om gaat. Dat is problematisch in een tijd die het juist moet hebben van *sound-bytes*, *slogans* en korte adem. Onze cultuur is een astmapatiënt die niet eens meer doorheeft dat hij niet zonder zijn respirator kan. Kunst wordt in deze amechtige impulsieve wereld gezien als het uitdrukken van emoties. Emoties die je naar gelang de gemoedstoestand van de gebruiker aan of uit kunt zetten; het is een vorm van vermaak. De Haagse School ziet de kunstenaar als een *regisseur* van emoties, een houding die haar wortels heeft in de achttiende eeuw.

De onderliggende vorm die zo bepalend is voor de Haagse School, en voor LOOS, is dus niet van vandaag of gisteren. In eerste instantie lijkt haar geschiedenis een halve eeuw oud. De *godfather*, Dick Raaijmakers hebben we al genoemd, maar de stamvader is zonder twijfel Kees van Baaren. Met zijn komst naar het Koninklijk Conservatorium in Den Haag is er een nieuwe wind gaan waaien die uiteindelijk geleid heeft tot een rijkgeschakeerd landschap met vele bloemen, planten, bomen en struiken; zowel kruid als onkruid. Maar in feite gaat het veel verder terug: ook Beethoven is Haagse School, meer dan Mozart; en Bach, meer dan Vivaldi; Ravel meer dan Debussy; Machault meer dan Landini en Stockhausen weer meer dan Berio.

Beethoven Haagse School? Gaat dat niet wat ver?

Jazeker, maar in de kunst kan het niet ver genoeg gaan.

Leve het Calvinisme, leve de Haagse School!

Den Haag, 7 november,
Cornelis de Bondt