

Mathieu Daniël Polak

Reis als Bestemming

Zoektocht in essays en composities



Postgraduaat Compositie, Conservatorium Maastricht
September 2024 – Juni 2025

Reis als Bestemming
Zoektocht in essays en composities
Postgraduaat Compositie Conservatorium Maastricht
Copyright © 2025 Mathieu Daniël Polak

*Man muss noch Chaos in sich haben,
um einen tanzenden Stern gebären zu können (Friedrich Nietzsche)
Jede Ordnung ist der erste Schritt auf dem Weg in
ein neuerliches Chaos (Albert Einstein)*

Inhoud

Voorwoord

Deel I: Essays

• Iets & niets	1
• Van iets naar compositie	5
• Tussen ambachtsman en kunstenaar: de artisan	11
• Zelfonderzoek: vier compositietechnieken van M.D. Polak	16
• Sh'leimut	21
• Menuet: emancipatie van de elegantie	28

Deel II: Composities

• <i>The Source of Blessing</i> (fluit, hobo, klarinet, fagot)	34
• <i>Evening on the Porch</i> (fluit, klarinet, castagnettes, harp, fagot)	39
• <i>Winter Gift</i> (piano)	45
• <i>Children's Game</i> (piano en speelgoedpiano)	47
• <i>Menuet & Trio</i> (hobo, klarinet en cello)	49
• <i>The Archer's Gate</i> (drie beiaardiers of piano solo)	53
• <i>The Golem of Mokum</i> (strijkorkest)	69

Appendix

• Composities op YouTube	88
• Curriculum Vitae Mathieu Daniël Polak	89
• Dialoog, Echad-improvisatieschema	91
• Teamim, Golem-improvisatieschema	92
• Uitgeschreven improvisatie (extract)	93
• Winter Gift (arrangement voor carillon quatre-mains) ¹	95
• Children's Game (arrangement carillon quatre-mains)	98

¹ Op uitnodiging van Frank Steijns, stadsbeiaardier van Maastricht, geef ik op 21 juni 2025 een concert op de beiaard van het Stadhuis ter gelegenheid van de Dag van de Componist. Samen spelen we quatre-mains twee stukken uit *Reis als Bestemming*: *Winter Gift* en *Children's Game*.

Voorwoord

In het studiejaar 2024–2025 heb ik, Mathieu Daniël Polak, deelgenomen aan de postgraduaatopleiding Compositie aan het Conservatorium van Maastricht, onder begeleiding van compositiedocent Vykintas Baltakas.

Dit werkstuk heb ik de titel *Reis als bestemming* gegeven. Het oorspronkelijke gezegde *The journey is the destination*, waarvan deze titel is afgeleid, heeft me altijd aangesproken. Of er daadwerkelijk een ‘bestemming’ bestaat, is echter de vraag. Telkens wanneer ik meen een ideale werkwijze gevonden te hebben, slaat de twijfel opnieuw toe. Er zijn perioden geweest waarin ik minimalistisch componeerde, op andere momenten liet ik mij inspireren door de twaalftoonstechniek, en soms weer door volksmuziek. Er waren fases waarin ik mij wilde specialiseren in composities voor beiaard, en andere waarin ik me volledig op balletmuziek wilde toeleggen. Het is niet ondenkbaar dat ik aan het eind van mijn carrière tot de conclusie kom dat ik iets belangrijks níét heb gecomponeerd. Dat zou tragisch kunnen zijn, ware het niet dat juist het bestuderen van de afgelegde weg mij zo boeit.

In die weg schuilt het zoeken naar antwoorden op vragen als: waarom componeer ik? Wat wil ik met mijn muziek communiceren? Hoe werkt het componeren precies? Schrijf ik wat ik zélf wil, of laat ik me leiden door wat ik denk dat anderen mooi vinden? Welk innerlijk traject doorloop ik tijdens het componeren? De conclusie dat ik nog niet ben uitgeleerd, maakt dat een postgraduaatopleiding voor mij noodzakelijk is — en dat ik mij ook in de toekomst wil blijven ontwikkelen.

Aan het begin van dit werkstuk staan twee motto's:

- *Man muss noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können* — Friedrich Nietzsche
- *Jede Ordnung ist der erste Schritt auf dem Weg in ein neuerliches Chaos* — Albert Einstein

Tijdens een opleiding is het vanzelfsprekend dat zowel de docent als medestudenten vragen stellen over een compositie die als ‘huiswerk’ wordt ingebracht. Die vragen kunnen aan het denken zetten, of zelfs aan jezelf doen twijfelen. Iets wat zorgvuldig is gecomponeerd, gepolijst en met toewijding is vormgegeven, wordt in de les plots bevraagd. De orde — zoals Einstein die beschrijft — wekt daarmee opnieuw chaos op. Is dit stuk werkelijk af? Kan het beter? Is dit wat ik écht wil schrijven, of zou het persoonlijker, rijker, oprechter kunnen zijn? Ik noem het wroeten in wat mij bezighoudt graag ‘chaos’: het zoeken naar de juiste tonen binnen een zee van gedachten.

Naast het componeren voelde ik de behoefte om essays te schrijven. Het resultaat stemt me zeer tevreden. Ik durf met overtuiging te zeggen dat mijn vermogen om over muziek te schrijven dit jaar aanzienlijk is gegroeid. De technologische ontwikkelingen hebben mij daarbij in staat gesteld om grote hoeveelheden informatie te verzamelen. Het voortdurende proces van tekstconstructie heeft mij bovendien doen beseffen dat schrijven óók een vorm van componeren is. Ik ben dankbaar dat ik mijn essays heb mogen voorleggen aan Frans Brouwer (docent aan de Erasmus Universiteit) en Leo Samama (vooraanstaand musicoloog en componist). Ik hoop dat dit werkstuk niet alleen voor mij persoonlijk van waarde is, maar ook inspirerend zal zijn voor anderen die zich in een vergelijkbaar creatief proces bevinden.

Introductie

Dit essay gaat over het begrip "iets." Onder "iets" kan elke muzikale inval die je hebt, worden verstaan: een paar gecomponeerde maten die je ogenschijnlijk gedachteloos aan het papier hebt toevertrouwd, een paar akkoorden of een stukje melodie of een paar symbolen waarvan je zelf weet hoe die zouden moeten klinken. Of zelfs een voorgestelde beweging, lijn, ritme of grotere vorm. Ik zie het "iets" als een initiële fase van het componeren.

Iets of Idee?

Wanneer ik een stuk componeer, begin ik met een "iets." Dit "iets" kan bestaan uit een paar maten muziek, een spontane tekening, of een gedachte die zich mogelijk vertaalt in klanken. Hoe dit "iets" precies ontstaat, is een interessante vraag. Waarom componeer je juist deze maten? Waarom duikt juist deze gedachte op, en niet een andere? "Iets" is overigens niet hetzelfde als "idee." Ideeën behoren tot het domein van het denken, terwijl "iets" alle vormen van bestaan of waarneming omvat. In Aaron Copland's boek "What to listen for in Music" stelt hij: "Iedere componist begint met een muzikaal idee. Dat is niet een mentaal, literair of buitenmuzikaal idee maar een thema. Het thema is een geschenk uit de Hemel. Hij weet niet waar het vandaan komt." Copland ziet "thema" en "muzikaal idee" als synoniemen. "Een thema kan een melodie zijn, een heel stukje muziek, begeleidingsfiguur of een ritme" zegt hij. Het is interessant dat, zijn boek lezende, klaarblijkelijk het onderwerp "iets" (of in de woorden van Copland "thema/muzikaal idee") bij meerdere componisten leeft. In "De zin van Muziek" schrijft musicoloog Leo Samama, refererend aan de studie van Matthew Guerrieri, over de begintonen van Beethovens Vijfde: "Die vier eerste tonen, zo blijkt uit schetsboeken, zijn allesbehalve het resultaat van één moment van sublieme inspiratie. Pas na enkele vruchteloze pogingen en mislukte aanzetten kwam dat motiefje in zijn definitieve vorm tevoorschijn. Beethoven heeft het stap voor stap gewrocht, afgedwongen, gesmeed. Hij moest er hard voor werken."

Vrije associatie

Buiten de muziek zou een "iets" kunnen ontstaan door bijvoorbeeld het eerste woord te noemen dat in je opkomt. Ik nam de proef op de som en kwam op het woord "boot." Op het eerste gezicht lijkt dat vreemd, omdat ik eigenlijk niets met boten of de zee heb. Toch kwam dat woord als eerste naar boven. Hoe komt dat? Misschien speelt zich, op het moment dat je moet kiezen, in een fractie van een seconde een stroom van gedachten af in de hersenen? Wellicht kwam het door mijn liefde voor reizen, mijn belangstelling voor onbewoonde eilanden, of de uitdaging van het componeren, die aanvoelt als een onzekere bootreis zonder kompas. Misschien speelde ook een recent stuk van George Gershwin dat een beiaardleerling meebracht een rol: *There's a Boat Dat's Leavin' Soon for New York*. Sigmund Freud introduceerde vrije associatie als methode in de psychoanalyse. Hierbij wordt een cliënt gevraagd zonder filter alles te benoemen wat in hem of haar opkomt. Het doel hiervan is om te ontdekken hoe diepere gedachten, wensen of trauma's in het onbewuste liggen opgeslagen. Hoewel dit niet altijd in de vorm van één spontaan woord gebeurt, gaat het wel om de spontane reactie en associatie die opkomt zonder bewuste controle.

In de linguïstiek en in creatieve therapieën wordt vaak gebruikgemaakt van woordassociatieoefeningen, waarin respondenten een woord noemen dat onmiddellijk in hen opkomt bij het horen van een stimuluswoord. Deze methode wordt vaak gebruikt om inzicht te krijgen in de automatische, vaak onbewuste verbindingen in de hersenen. Het helpt bijvoorbeeld bij het identificeren van basisemoties, culturele invloeden of persoonlijke ervaringen die verband houden met specifieke woorden en concepten.

In de kunstwereld wordt spontane expressie, zoals bij surrealisten of dadaïsten, gezien als een manier om het onderbewuste en de irrationele aspecten van de geest vrij te laten. André Breton, grondlegger van het surrealisme, beschouwde spontane gedachten en associaties als een vorm van "automatisch schrijven," waarbij het rationele denken tijdelijk opzij wordt gezet om dieperliggende ideeën en beelden vrij te laten.

Spontaniteit

Het spel waarbij je spontaan een woord noemt, kan een vergelijking zijn voor de spontane manier waarop een componist een idee kan vormen. Dat muzikale idee komt niet zomaar uit het niets; het is al ergens aanwezig, zij het vaak verborgen, in de kronkels van het brein. Natuurlijk kan het ook gebeuren dat je dit eerste idee meteen afwijst. Dat kan tijdens het bewustwordingsproces gebeuren (idee) of nadat je het fysiek hebt gemaakt door wat op te schrijven (iets). Misschien voldoet het materiaal niet aan wat je uiteindelijk voor ogen hebt? Je kunt bijvoorbeeld eerst denken aan een boot, een muziekje geïnspireerd door een boot improviseren, maar toch besluiten dat dit materiaal niet inspirerend genoeg is om mee verder te gaan. Je kunt echter ook een "verstandshuwelijk" met het thema aangaan. Misschien dwingt het je om met nieuwe ideeën te experimenteren en brengt het je uiteindelijk naar onverwachte muzikale bestemmingen.

Bij spontaniteit denk ik aan een uitspraak van de schilder Karel Appel: "Ik rotzooi maar een beetje aan." Hier zit een kern van waarheid in: veel kunstwerken beginnen met iets dat nog geen meesterwerk hoeft te zijn. Het kan rommelig zijn, zolang er maar potentie in zit om uit te groeien tot een volwaardig stuk.

Componist Igor Stravinsky liet naar verluidt soms klanken ontstaan door zijn handen ogenschijnlijk gedachteloos op de pianotoetsen te werpen. Sommige klanken verwierp hij, andere zagen er veelbelovend uit. Het zou zo kunnen zijn dat Stravinsky in zijn hoofd al hoorde welke klanken hij wilde hebben en zijn handen zochten naar de fysieke vorm van die klanken op de toetsen. Maar soms zocht hij naar klanken die niet al ergens waren gecodificeerd, en improviseerde dan letterlijk aan de piano, soms meldde hij dat hij dit had gedaan en bleek later dat hij toch een en ander 'gestolen' had, zoals de fagotintroductie van de Sacre.

Deze werkwijze roept vragen op over het bestaan van toeval. Volgens filosoof Gottfried Wilhelm Leibniz moet alles wat bestaat een reden hebben; echte willekeur bestaat niet. Leibniz baseert dit ook op de these van de vensterloze monade.... Het brein moet altijd eerste gevoed worden om van daaruit te kunnen produceren (behalve godsvrucht, was zijn mening...) In die visie zou Stravinsky's handbeweging geen puur toeval zijn, maar gestuurd worden door een onzichtbare, onbewuste kracht.

Invalshoek

Toen ik over dit onderwerp nadacht, besloot ik vrijwel meteen om ChatGPT te vragen of er filosofen zijn die zich met het begrip “iets” hebben beziggehouden. Een ander persoon zou misschien eerst zelf nagedacht hebben over wat “iets” in het dagelijks leven betekent, of over de taalvarianten ervan: *etwas* in het Duits, *quelque chose* in het Frans, *something* in het Engels. De route die je kiest bij het schrijven over een onderwerp zegt veel over jezelf. Filosoof Carl Gustav Jung beschreef dit fenomeen als het “persoonlijke onbewuste” – het deel van ons dat bestaat uit vergeten herinneringen, onderdrukte ervaringen, en gedachten die meestal buiten ons bewuste geheugen blijven.

Iets versus Niets

Interessant is ook de vraag of “niets” het tegenovergestelde van “iets” is. Kun je “iets” alleen begrijpen wanneer je ook een beeld hebt bij wat “niets” betekent? In de Joodse mystiek, ook wel kabbala genoemd, wordt veel nagedacht over het verschil tussen “iets” (in het Hebreeuws *yesh*) en “niets” (*ayin*). Kabbalisten zoals Rabbi Isaac Luria geloofden dat alles in de wereld voortkomt uit *ayin*, een “niets” dat geen leegte is maar een verborgen kracht, een bron die ons begrip overstijgt. De kabbala leert dat de wereld is geschapen vanuit dit bijzondere “niets”. Volgens dit idee trok God zich een beetje terug (*tzimtzum*) om ruimte te maken voor de schepping, en op die manier kwam “iets” (de materiële wereld) voort uit “niets” (de goddelijke bron). Alhoewel deze kabbalistische gedachte enigszins cryptisch klinkt, kan ik me toch daarbij iets voorstellen. Dingen moeten tijd krijgen om te rijpen. Die tijd zou je scheppingsruimte kunnen noemen. Ik denk ook aan rondtrekkende nomaden die vertrekken om grond de tijd te geven om te herstellen. Ik denk aan de rust die het lichaam nodig heeft om uit zichzelf te genezen na een ziekte. Het is geen loze ruimte. Er gebeurt iets wat zich aan het blote oog onttrekt.

Ik vraag me af of de compositie 4'33" van John Cage ook een verkenning is van het begrip “niets”. Dit stuk, dat bestaat uit precies vier minuten en drieëndertig seconden stilte, nodigt ons uit om te luisteren naar de geluiden die normaal ongehoord blijven. Cage wilde laten zien dat stilte nooit echt leeg is: terwijl de muzikant niets speelt, horen we ritselende papieren, ademhalingen, geluiden van buiten. Cage, geïnspireerd door het zenboeddhisme, laat hiermee zien dat stilte en leegte vol potentie kunnen zijn. Stilte wordt een ruimte waarin onvoorziene geluiden betekenis kunnen krijgen.

In muziek zien we dat rusten vaak van binnen (of bij oefening hardop) uitgeteld worden door de uitvoerder, zonder betekenisvolle lading. Soms wordt er zelfs meegeteld met de voet. Maar wanneer rusten worden ervaren als ademhalingen of als een stil verlangen naar de volgende noot, worden ze betekenisvol. Deze geladen stilte, het moment voor het “iets,” is geen werkelijke leegte, maar een periode vol innerlijke beweging. Misschien kun je het vergelijken met radiogolven: we horen niets wanneer de radio uitstaat, maar die golven zijn overal om ons heen. De kunst is om het signaal op te vangen. Samama: Stilte is veel meer dan betekenisvolle ruimte of ademhalingen.... Stilte is het canvas waarop de componist zijn klanken boetseert.

Twijfel

Het ter discussie stellen van het gemaakte iets, om jezelf van de waarde ervan te overtuigen, is een onmisbaar aspect van het compositieproces. Waarschijnlijk is zelfkritiek een van de

moeilijkste dingen die er is. Is het iets sterks of is het zwak materiaal? Biedt het mogelijkheden tot ontwikkeling of niet? Is het qua idioom in jouw eigen taal geschreven of zijn het klanken die eigenlijk bij een ander horen? Vragen die je als componist alleen zelf kunt beantwoorden. In het boek van Samama is ruime aandacht voor de luisteraar. De heeft uiteindelijk het laatste woord in 'kiezen' welke emoties hij/zij ervaart bij muziek. Een componist is per definitie de eerste luisteraar van het eigen werk.

Als pianoleerlingen zeggen dat ze een stuk moeilijk vinden, antwoord ik wel eens dat ze gewoon stug door moeten gaan met oefenen, accepteren dat het leren van het stuk met hobbels gaat maar dat over zes weken ze bijna niet meer kunnen geloven dat ze het ooit moeilijk vonden. In het componeren werkt dat min of meer ook zo. Je kunt met je "iets" in een lege ruimte staren. Is het wel goed materiaal? Maar als het stuk eenmaal vordert dan kun je jou bijna niet meer voorstellen dat je het moeilijk vond. In feite is het stuk er al maar je moet het nog alleen vinden en schrijven. Deze opmerkingen doen denken aan wat ik schreef over radiogolven die al om je heen zijn maar nog opgepikt moeten worden door jouw antenne en over Stravinsky die waarschijnlijk met de handen op de toetsen zocht naar de klanken die min of meer al in zijn hoofd zaten. Als je zo zou redeneren dan zou het zo zijn dat je nog voordat je ooit een noot gecomponeerd hebt in je leven, alles in de ruimte al aanwezig is. Het zou een lege ruimte zijn gevuld met potentie.

Waarschijnlijk is het ook niet erg om zo nu en dan een teleurstellende compositie te schrijven. Het kan liggen aan de manier waarop je een idee of iets hebt uitgewerkt maar het kan ook aan het basismateriaal zelf liggen. Maar om te weten wat je wilt (schrijven) heb je ook nodig dat je weet wat je niet wilt (schrijven). Daarom mag je ook slechte stukken componeren. Je kunt echter als componist zelf teleurgesteld zijn, terwijl een luisteraar of een uitvoerende musicus juist zeer enthousiast is, of andersom: je bent zelf uitermate tevreden en de luisteraar vindt het maar niks. Stukken die in het idioom staan van een ander bijvoorbeeld of die onduidelijk zijn in wat ze communiceren, vind ik niet geslaagd. Wie ben ik en wie is de ander? Wat wil ik met de stukken communiceren? Dit zijn bijzonder ingewikkelde vragen die naar mijn mening niet met denken alleen te beantwoorden zijn. Ze zijn enkel te beantwoorden en te toetsen door de artistieke prestatie, evaluatie en reflectie.

Conclusie

Het is niet altijd mogelijk om meteen na het maken van "iets" zeker te weten of het levensvatbaar is. Leidt het tot een compositie of gaat het stranden? In ieder "iets" zullen vast en zeker ook zwakten zijn aan te wijzen. "Het eerste akkoord is sterk maar het volgende akkoord voegt niks toe." Het is misschien zelfs wel nodig dat er in het "iets" een zwakte moet zitten? Dan fungeert de compositie als ware het de oplossing van een probleem. Op het moment dat je jou als componist met dat basismateriaal hebt verzoend, je het geaccepteerd en geadopteerd hebt, besloten hebt dat het waardevol is dan kun je besluiten om ermee aan de slag te gaan en het uit te werken tot compositie. Een paar maten alleen maakt nog geen compleet stuk. Het ruwe materiaal vraagt om verdere ontwikkeling: wat zijn de consequenties, welke richting neem je? Na het "iets" komt altijd de vraag: en nu?

“Van Iets naar Compositie”

Mathieu Daniël Polak, December 2024

Terugblik & Vooruitzicht¹

In het vorige essay werd onderzocht wat een “iets” inhoudt. Met “iets” kan een melodie, motief, ritme, tekening, vorm, beweging of elk ander idee worden bedoeld. Maar hoe kun je van een “iets” – dat mogelijk slechts enkele seconden muziek omvat – komen tot een volledig kunstwerk? Menige compositie duurt immers enkele minuten, oplopend tot een half uur of langer! In dit essay beschrijf ik fases en mogelijkheden van de ontdekkingsstocht, het proces om van “iets” tot een compositie te komen.

De vijver

Het werken aan een compositie laat zich vergelijken met een vijver. Een vijver is een microkosmos: een systeem dat in zichzelf functioneert als een “kleine wereld” waarin processen, relaties en levensvormen aanwezig zijn die ook op grotere schaal in de natuur voorkomen. Het bevat alle essentiële componenten van een zelfregulerend ecosysteem.

Het maken van een “iets” staat gelijk aan het vullen van een emmer met water uit de vijver. Net zoals water in een emmer nog steeds kleine organismen of eigenschappen van de vijver kan bevatten, bevat een muzikaal motief vaak de essentie van de grotere context van de compositie. Het probleem is dat een componist bij het vullen van zijn emmer zich vaak nog niet bewust is van hoe de vijver er als geheel uit ziet.

Het “iets” kan een zekere, om met Karl Marx te spreken, *Entfremdung* in zich dragen. De componist kan zich voelen als een lopende-bandarbeider die doppen aan stangetjes draait zonder te weten of er uiteindelijk een broodrooster of een auto uit de fabriek rolt. Voor de componist is het wellicht van belang om zich een (voorlopige) voorstelling te maken van hoe het gehele stuk eruit zal zien. Deze voorstelling moet echter openblijven en aanpasbaar zijn tijdens het compositieproces.

Het beschouwen van een “iets” als een levend organisme dat groeit en zich ontwikkelt, is niet nieuw. Gustav Mahler sprak herhaaldelijk over muziekstukken als dynamische, levende organismen die blijven evolueren. Zijn benadering van compositie en uitvoering weerspiegelt deze overtuiging: hij zag muziek niet als vaste, onveranderlijke werken, maar als processen die voortdurend verfijnd en herzien konden worden. Met een beetje fantasie zou een herhaling van een muziekmotief kunnen worden gezien als voortplanting, toevallige voortekens als mutaties, en modulaties als veranderende leefomgevingen.

¹ Deze essays schrijf ik in het kader van de Postgraduaatstudie compositie aan het Conservatorium van Maastricht (2024-2025). Ze zijn ook bedoeld voor lezers die geïnteresseerd zijn in compositie.

Het uurwerk

Een compositie kan ook worden gezien als een mechanisch uurwerk dat uit talloze onderdelen bestaat, zoals een opwindveer, tandwielen, slinger, wijzerplaat en wijzers. De klokkenmaker is de componist, die alle onderdelen minutieus in elkaar zet zodat het stuk “werkt.”

Maurice Ravel had een fascinatie voor mechanische objecten. Hij hield van automaten, muziekdozen en mechanische speelgoedfiguren. Deze fascinatie komt tot uiting in werken zoals *L'enfant et les sortilèges* (1925), waarin objecten tot leven lijken te komen als muzikale representaties van mechanische poppen.

De metafoor van het uurwerk² sluit goed aan bij muziek als kunstvorm die sterk verbonden is met tijd. Maat, ritme, cadans, timing en tempo zijn stuk voor stuk elementen die nauwkeurig moeten worden afgestemd. Muziek heeft echter ook de kracht om ons in vervoering te brengen – we vergeten de tijd wanneer zij klinkt. Paradoxaal genoeg kan onregelmatigheid in een uurwerk ook schoonheid opleveren, zoals onverwachte wendingen in muziek.

Verwant aan mechaniek is naar mijn idee de term motoriek. (Latijn: motio: ‘beweging.’) In de muziek verwijst *motoriek* naar het ritmische en repetitieve aspect van muziek. Een stuk of passage met een sterke motorische kwaliteit is vaak aangedreven door een aanhoudend en pulserend ritme, dat een gevoel van beweging en drive creëert. Deze techniek komt bijvoorbeeld veel voor in minimalistische muziek, zoals in de composities van Steve Reich of Philip Glass, waar repetitieve patronen en ritmische structuren centraal staan. Ook in klassieke muziek, zoals in sommige werken van J.S. Bach, Beethoven en Stravinsky kan het begrip *motoriek* worden gebruikt om een voortdurende stroom van noten of een ritmisch patroon te beschrijven dat de energie van het stuk voortstuwt.

Imaginatie

Deze paragraaf gaat over de “voorstelling van het hele stuk”. Voorstellingsvermogen is het mentale vermogen om in de geest beelden, ideeën of scenario’s te creëren. Het stelt ons in staat om ons iets voor te stellen dat niet fysiek aanwezig is. Componisten kunnen dit proces ondersteunen door middel van schetsen, maquettes of storyboards, zoals schilders, architecten en schrijvers dat ook doen.

Een componist kan bijvoorbeeld opnames maken van improvisaties om te ontdekken hoe het “iets” een eigen leven kan gaan leiden. Een andere benadering is het maken van een *précompositie*: een voorbereidende schets waarin ideeën, structuren en technieken worden ontwikkeld als basis voor het uiteindelijke werk. Hierbij kunnen zaken worden vastgesteld zoals de vorm van het stuk, de lengte van de secties, de toonsoort, ritmische patronen, en de keuze van instrumenten.

Componisten als Arnold Schönberg (seriële toonreeksen), Olivier Messiaen (ritmische en harmonische concepten) en Iannis Xenakis (wiskundige modellen) hebben laten zien hoe deze *précompositie* een solide basis kan vormen voor verdere ontwikkeling. Zelfs een bestaand gedicht of schilderij – bijvoorbeeld de geometrische figuren van Wassily Kandinsky – kan als

² Metaforen “Vijver” als “Uurwerk” zijn treffend maar dekken niet volledig de complexiteit van compositie.

précompositie dienen. Het voert te ver voor dit essay te wijzen op schilders-componisten als Schönberg en Ciurlonis, maar het zou interessante verbeeldingen kunnen oproepen. Toch roept dit de vraag op: hoe vrij is een componist werkelijk?

Imaginatie stelt ons in staat, ons los te maken van de bestaande werkelijkheid en alternatieven te bedenken. Toch wordt onze verbeelding vaak beperkt door eerdere ervaringen en kennis, wat het bedenken van radicaal nieuwe ideeën kan bemoeilijken. Bij het vertalen van Kandinsky's schilderijen naar muziek ligt het bijvoorbeeld voor de hand om een cirkel met een roterend motief te associëren of een stijgende lijn met een toonladder. Zulke associaties kunnen inspirerend zijn, maar beperken mogelijk ook de creatieve vrijheid.

Improvisatie

Het eerdergenoemde idee waarbij de componist opnamen van improvisaties maakt, klinkt eenvoudig maar ook improviseren kan worden gehinderd door een gebrek aan richting. Een mogelijke oplossing is om improvisaties voor te bereiden door vooraf ideeën op papier te zetten over wat er allemaal met het materiaal mogelijk is. Voor klassiek en jazz georiënteerde improvisaties is een goede muziektheoretische basis essentieel. Het begint met het analyseren van het "iets": welke intervallen, ritmes of (latente) akkoorden bevat het? Uiteraard is het mogelijk om een eigen "improvisatiemenukaart" te bedenken met bijvoorbeeld grafische elementen erop of klankideeën (spelen op het binnenwerk van de piano, met de achterkant van de strijkstok, alleen op het mondstuk van de fluit) of bijgeluiden die geproduceerd dienen te worden. Experimenteel improviseren wordt ook wel "instant composing" genoemd. Improviseren door meerdere musici tegelijk brengt een dynamiek met zich mee waarbij men op elkaar reageert. Dit reageren is bij solospel te imiteren door een lijst met trefwoorden op te stellen. Je reageert op de woorden die de improvisatie moeten sturen.

Het woord improvisatie komt van het Latijnse *improvisus*, dat letterlijk 'niet vooruitzien' betekent. Toch staat dit idee niet noodzakelijk haaks op voorbereiding. Zelfs ogenschijnlijk spontane improvisaties worden gestuurd door de intellectuele en muzikale bagage van de uitvoerder. Zoals Friedrich Nietzsche schreef:

"Man muss noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können."
Deze uitspraak uit *Also sprach Zarathustra*³ benadrukt dat creativiteit ontstaat uit innerlijke chaos, die door de kunstenaar wordt gevormd tot iets nieuws en waardevols. Improvisatie kan chaotisch klinken, maar het is aan de componist om in deze chaos orde te scheppen. De potentie van chaos wordt onderschat. Genesis 1:2: *"Veha'aretz hayetah tohu vavohu, vechoshekh al-pnei tehom; veruach Elohim merachefet al-pnei hamayim."* "En de aarde was woest en ledig en duisternis op het oppervlak van de afgrond en de Geest van God zweefde boven de wateren." God heeft niet alleen de aarde heeft geschapen maar ook de woestheid en ledigheid die daaraan voorafging⁴.

³ Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra*. Specifiek is het te vinden in het eerste deel, de "Vorrede" (proloog), sectie 5. Voor alle bronvermeldingen verwijs ik naar de pagina Referenties, achter de hoofdtekst.

⁴ De regel sluit aan op: *B'reishit bara Elohim et ha-shamayim v'et ha-aretz.* "In het begin schiep God de hemel en de aarde."

Partituurstudie

Om een idee te krijgen wat er met een “iets” mogelijk is, kan het nuttig zijn om werken van grote componisten te bestuderen. Analyse van hun muziek onthult zowel de ‘wetten’ als de manieren waarop deze worden doorbroken. Belangrijk is om jezelf steeds de vraag te stellen: wat zou er gebeuren als de componist een andere keuze had gemaakt?⁵ Hoe zou ik het stuk hebben gecomponeerd?

Het thema in een fuga wordt vaak bijna ongewijzigd herhaald, maar telkens in een andere toonsoort gepresenteerd. Dit kun je vergelijken met een kameleon die steeds van kleur verandert. Een componist kan zich, geïnspireerd door deze eigenschap, afvragen wat er zou gebeuren als het thema steeds in dezelfde toonsoort zou blijven, maar begeleid wordt door een contrapunt dat wél transposeert. Ook is het interessant om te onderzoeken welk effect het zou hebben als in het thema willekeurig enkele toevallige voortekens werden ingevoerd. De klassieke melodie is vaak opgebouwd uit een A-A'-B-structuur: een motief wordt geïntroduceerd, gevolgd door een variatie daarvan, en vervolgens een contrasterend motief dat meestal inhoudelijk verbonden blijft met A en A'. Wat als A' aanzienlijk wordt veranderd of zelfs helemaal wordt weggelaten? Hoe zou dat het karakter van de melodie beïnvloeden? Een lied van Schubert biedt een ander terrein voor experimenten: wat gebeurt er als de speelbeweging van de piano wordt aangepast, of als de melodie op een andere manier geharmoniseerd wordt? De kern van deze voorbeelden is dat het niet alleen draait om de analyse van bestaande muziekstukken, maar juist om de vraag wat er met die muziek mogelijk is. Wat gebeurt er als je de regels op creatieve wijze doorbreekt?

Partituurstudie is een academische benadering om tot componeren te komen, waarin "kennis" een cruciale rol speelt. Laten we deze rol eens in perspectief plaatsen door te kijken naar *da'at* (kennis) zoals omschreven in de Kabbala. In de *Boom des Levens* (*Etz Chaim*), het centrale schema in de Kabbala, wordt *da'at* vaak beschouwd als een verborgen of impliciete sefira (aspect van Goddelijke manifestatie). Het functioneert als een verbindende kracht tussen *Chokhmah* (wijsheid) en *Binah* (begrip). Waar *Chokhmah* staat voor intuïtief, spontaan inzicht, en *Binah* voor analytische verwerking, brengt *da'at* deze elementen samen tot een diepere, geïntegreerde ervaring. Het is kennis die niet alleen "weet", maar ook "ervaart".

Wanneer we deze gedachte toepassen op het componeren, kunnen we stellen dat louter technische kennis — zoals weten hoe een muziekstuk in elkaar zit — beperkt blijft tot iets dat "interessant" of "leuk" is. Kennis komt echter pas echt tot bloei wanneer ze wordt geïntegreerd in een wisselwerking tussen spontaniteit, creativiteit en nieuwe inzichten. Deze dynamiek maakt dat kennis niet alleen een intellectuele bron is, maar een levende kracht die inspireert en leidt tot ware schepping.

In zijn artikel ‘Tussen Inspiratio en Elaboratio’ citeert Leo Samama een opmerking van Robert Schumann dat de grootste kunstwerken ontstaan zijn ‘durch die geistreichsten Combinationen der Phantasie und des Wissens⁶,’ dus door vernuftige combinaties van verbeelding en kennis. In hetzelfde artikel vinden we: ‘Aristoteles was meer dan

⁵ Samama: denk aan schaken, telkens onderzoeken wat de implicaties zijn van de vorige zet.

⁶ *Zeitschrift für neuen Musik* (Vierter Band, nr.33, p.139)

tweeduizend jaar eerder van mening dat mousikè (toentertijd niet enkel muziek, maar ook dans en dichtkunst), te beschouwen als het geheel van spirituele uitingen van de mens, uit een samenspel bestaat van vaardigheden die door goed onderwijs, door het verwerven van kennis en inzicht, ontwikkeld moeten worden.” En ook: “In de eerste jaren leerde de jonge Wolfgang de muziek van zijn vader te kopiëren. Er is immers geen betere leerschool dan ‘learning by doing’ onder leiding van een ervaringsdeskundige. Die leermethode bestond sinds het begin der tijden, dus ook bij de grote Renaissance-componisten, bij Purcell, Bach, Händel, Haydn, Beethoven en Schubert, ja bij vrijwel elke componist, en bestaat gelukkig nog steeds.”

Uit al deze opmerkingen kan dezelfde conclusie getrokken worden namelijk dat nieuwe muziek niet uit de lucht komt vallen. De componist doet kennis, kunde en inzichten op die tezamen met inspiratie en imaginatie een ‘chemische’ reactie veroorzaken die we compositie noemen.

In zijn artikel “Bachs muzikale en theologische gereedschap” (1985) schrijft Frans Brouwer: “Dat de componisten uit het tijdperk der Barok de klassieke regels van de welsprekendheid (retorica) in hun toondichten gebruikten, is zo langzamerhand algemeen bekend. Ook Bach gebruikte klanken als medium voor een boodschap in de vorm van een redevoering. Niet alleen in zijn vocale werken, waarin immers de tekst de muziek bepaalt maar ook in zijn instrumentale stukken. Hoe je te werk moest gaan, als je componeerde, met welke toonsoorten, motieven en intervallen je bepaalde gevoelens bij de luisteraar kon opwekken, het stond allemaal in de ‘grammatica’ van de muziek: de retoriek.”⁷

Het vergelijken van een compositie met een redevoering is interessant. Uit alle manieren waarop je een nieuwe compositie kunt bouwen, is de vraag wat de componist met het nieuwe werk wilt communiceren essentieel. Is het doel van een componist dat hij de musicus en luisteraar meeneemt in zijn “waarheid annex wereld/verbeelding” of speelt dat geen rol in het compositieproces? Mogelijkerwijs is het zelfs bij chaotische muziek nog steeds zo dat de ontvanger en rede in probeert te ontdekken.

Conclusie, Dankwoord en vervolgstap

Het proces van het componeren kan worden gezien als een reis van het ontdekken van een “iets” naar het verwezenlijken van een volledig werk. Deze reis vereist een combinatie van verbeelding (geest), technische vaardigheid (kennis), en diepgaand begrip (toepassing) van zowel het materiaal als de grotere context waarin het zich bevindt. De metaforen van de vijver en het uurwerk benadrukken verschillende aspecten van dit proces: de organische groei en de systematische precisie. Imaginatie en improvisatie vormen krachtige instrumenten om nieuwe ideeën te verkennen en het “iets” tot leven te brengen. Dit essay is reviewed door Frans Brouwer & Leo Samama. Mijn grote dank daarvoor! In het eerste essay werd de initiële fase van het componeren beschreven. In het tweede hoe een initiële fase kan worden uitgewerkt tot een compositie. De volgende vraag dient zich aan: wat is een compositie?

⁷ Samama: de regels van de retorica werden ook door Haydn, Beethoven, Bruckner en Mahler gebruikt. We kunnen zelfs in onze dagen nog van ‘sprekende’ muziek spreken, want - denkend aan Chomsky – muziek is een taal, zij het wel een opvallend abstracte taal.

Referenties

1. **Karl Marx - Entfremdung:** Marx, Karl. *Ökonomisch-philosophische Manuskripte* (1844). In **Karl Marx: Early Writings**, vertaald door Rodney Livingstone en Gregor Benton, 328-345. London: Penguin Books, 1975.
 2. **Gustav Mahler - Dynamisch organisme:** De La Grange, Henry-Louis. *Gustav Mahler: Volume 3, Vienna: Triumph and Disillusion (1904-1907)*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
 3. **Maurice Ravel - Mechanica en muziek:** Nichols, Roger. *Ravel*. New Haven, CT: Yale University Press, 2011.
 4. **Minimalistische muziek - Steve Reich en Philip Glass:** Potter, Keith. *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
 5. **Arnold Schönberg - Seriële technieken:** Schönberg, Arnold. *Structural Functions of Harmony*. Revised ed. New York: W. W. Norton & Company, 1954.
 6. **Olivier Messiaen - Ritmische concepten:** Messiaen, Olivier. *Technique de mon langage musical*. Paris: Alphonse Leduc, 1944.
 7. **Iannis Xenakis - Wiskundige modellen:** Xenakis, Iannis. *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*. Bloomington: Indiana University Press, 1971.
 8. **Wassily Kandinsky - Geometrie en muziek:** Kandinsky, Wassily. *Concerning the Spiritual in Art*. Translated by Michael T. H. Sadler. New York: Dover Publications, 1977. Oorspronkelijk gepubliceerd in 1911.
 9. **Friedrich Nietzsche - Chaos en ster:** Nietzsche, Friedrich. *Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen*. Leipzig: Ernst Schmeitzner, 1883. Nederlandse vertaling: Nietzsche, Friedrich. *Aldus sprak Zarathoestra*, vertaald door Pé Hawinkels. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1994.
 10. **Bijbel - Genesis 1:2:** Biblia Hebraica Stuttgartensia. Ed. Karl Elliger en Wilhelm Rudolph. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1983.
 11. **Leo Samama - Inspiratie en kennis:** Samama, Leo. "Tussen Inspiratio en Elaboratio." In *De Kunst van het Componeren*, 45-58. Amsterdam: Uitgeverij Atlas Contact, 2000.
 12. **Aristoteles - Mousikè:** Aristoteles. *Politica*. Translated by Benjamin Jowett. Oxford: Clarendon Press, 1885.
 13. **Frans Brouwer - Bachs retorica:** Brouwer, Frans. "Bachs muzikale en theologische gereedschap." In *Evangelisch Commentaar 3/10 (10 mei 1985)*
-

Tussen Ambachtsman en Kunstenaar: De Artisan

Postgraduaatopleiding Compositie, Conservatorium Maastricht.

Essay door Mathieu Daniël Polak, Maart 2025

Inleiding

De scheiding tussen ambacht en kunst lijkt vanzelfsprekend: ambacht gaat over techniek en traditie, terwijl kunst over expressie en vernieuwing gaat. Maar deze tegenstelling is misleidend. In de praktijk zijn er talloze makers—van componisten tot vioolbouwers—die zich op het snijvlak van beide bewegen. In dit essay onderzoek ik hoe ambacht en kunst zich tot elkaar verhouden en introduceer ik de 'artisan' als een figuur die deze twee werelden verbindt.

Ambacht

In de kern van het woord "ambacht" ligt de betekenis van beheersing en vaardigheid. Het woord zelf stamt waarschijnlijk uit het Proto-Germaans "ambahti" dat verwant is aan het Latijnse "ambactus" (dienaar/vazal). In de Middeleeuwen kreeg "ambacht" in het Nederlands de betekenis van een gespecialiseerd vak of beroep, vaak uitgevoerd door gilden (zoals bakkers, smeden of timmerlieden). Ambacht gaat niet alleen om het technische kunnen, maar ook om de zorgvuldigheid en precisie waarmee een ambachtsman zijn werk uitvoert. Het doel is om een bepaald niveau van perfectie te bereiken binnen de grenzen van een bepaald vakgebied. Een meubelmaker, bijvoorbeeld, maakt een stoel met precisie, met gebruik van eeuwenoude technieken die van generatie op generatie zijn doorgegeven. Een uitvoerend musicus mag gezien worden als een dienaar van de muziek want hij stelt zich in dienst van de compositie en de intenties van de componist. Toch is er een artistieke kant: een musicus voegt bewust en onbewust interpretatie, expressie en persoonlijke nuances toe. Een puur mechanische uitvoering zou binnen het ambachtveld blijven maar de musicus schakelt tussen ambacht en kunst, essentieel voor het grotere geheel maar niet persé de hoofdrolspeler. Een muzikleraar is een dienaar van de muziek maar ook van zijn leerlingen. Hij begeleidt en ontsteekt het vuur van muzikaliteit in anderen maar speelt vaak zelf geen hoofdrol op het podium. Zijn invloed is essentieel; zonder goede leraren zouden er geen grootmeesters zijn. Het geven van les gaat verder dan alleen techniek. Een goede docent helpt een leerling zelfstandig denken over muziek.

Kunst

Het woord "kunst" gaat etymologisch terug op het Oudnederlands en is verwant aan de begrippen kunde & kunnen. Het gaat over vaardigheid, bekwaamheid of geleerdheid. Dit sloeg in de oorspronkelijke betekenis niet alleen op de schone kunsten maar ook op wetenschap en ambachtelijke technieken. In de Middeleeuwen werd een arts bijvoorbeeld een "meester in de geneeskunde" genoemd. Pas in de 18^{de} eeuw verschoof de betekenis van kunst naar wat we daaronder vandaag de dag verstaan. Nu slaat kunst vooral op

disciplines als schilderkunst, beeldhouwkunst, literatuur, theater, muziek en dans. Het Engelse woord "art" komt van het Latijnse "Ars" (genitief: Artis). Het betekent: vaardigheid, techniek, kennis, ambacht. Het laat zich goed vergelijken met het woord "kunst." Ook hier heeft het woord (Art) zich gaandeweg ontwikkeld naar een kunnen dat ambacht overstijgt, een kunnen met visie, persoonlijke inbreng en vernieuwing.

De Artisan

Een artisan is iemand die een ambacht op hoog niveau beheerst en vaak unieke producten maakt. Hij maakt gebruik van traditionele technieken, heeft oog voor detail en wil dat zijn producten een unieke uitstraling hebben. Denk aan een chocolatier of een banketbakker. In sommige culturen, is het artisan zijn een trots beroep. Er bestaan gildes en certificaten voor ambachtslieden die traditionele methodes in ere houden. Hoewel artisans vaak werken met traditionele methoden, zijn ze niet persé behoudend. In veel gevallen combineren ze eeuwenoude technieken met moderne innovatie om unieke producten te creëren. Als voorbeeld van een artisan in de muziek zou bijvoorbeeld Antonio Stradivarius (1644-1737) genoemd kunnen worden. Hij was een Italiaanse vioolbouwer die experimenteerde met houtsoorten en laksoorten wat bijdroeg aan de unieke klank van zijn violen. De artisan bevindt zich op de grens tussen ambacht en kunst. Hij respecteert en beheerst traditionele technieken maar durft die ook te vernieuwen en ermee te experimenteren.

Kitsch

Kitsch verwijst naar objecten of culturele uitingen die als sentimenteel, overdreven, smakeloos of oppervlakkig worden beschouwd. Het woord wordt vaak gebruikt voor producten die proberen kunstzinnig of verfijnd te zijn, maar die in werkelijkheid als goedkoop of cliché worden ervaren. De oorsprong van het woord *kitsch* is niet helemaal zeker, maar het lijkt afkomstig te zijn uit het 19de-eeuwse Beieren. Het woord "kitsch" zou kunnen komen van het Duitse werkwoord *kitschen*, dat 'rommel verzamelen' of 'samenrapen' betekent. Kunst, in onze tijd, streeft naar originaliteit, diepgang en betekenis, terwijl kitsch vaak bedoeld is om makkelijk te consumeren en te behagen. Achter kitsch lijkt een onoprechte intentie schuil te gaan. De componist speelt met emoties die opgeroepen worden bij het horen van bijvoorbeeld lange hoge viooltonen (sentiment), een serie overmatige seconden in de melodie (verwijzend naar Joodse of Balkanklanken), eindeloze herhalingen als in sommige minimale muziek (starend in het eindeloze niets). Om goede kitsch te maken dient de "kitschenaar" een uitstekend ambachtsman en een middelmatig kunstenaar te zijn. Toch kan het wel degelijk zo zijn dat iemand die "kitsch" lijkt te maken dat uit volle overtuiging doet. Zijn werk wekt argwaan op maar die argwaan hoeft niet terecht te zijn.

De Kunstenaar: Dialoog en Vernieuwing

Waar de ambachtsman zich richt op het beheersen van techniek en de artisan een eigen signatuur vindt en technieken uitbouwt, zoekt de kunstenaar naar expressie en vernieuwing. De kunstenaar is niet tevreden met het simpele navolgen van bestaande normen; hij wil uitdagen, verkennen, en herdefiniëren wat mogelijk is. Dit wordt duidelijk als we de filosofie van Hegel in overweging nemen, in zijn opvatting over dialectiek. Hegel beschrijft een proces waarbij een these (een uitgangspunt) in conflict komt met een antithese (een

tegengestelde gedachte), wat resulteert in een synthese (een nieuwe vorm van begrip). Dit proces kan worden toegepast op de manier waarop een kunstenaar werkt: hij begint met een idee of techniek, bots met de beperkingen daarvan, en creëert uiteindelijk iets nieuws dat verder gaat dan het oorspronkelijke idee¹.

Ludwig van Beethoven is een perfect voorbeeld van een kunstenaar die zich niet tevredenstelde met de bestaande muzikale normen. Zijn werk is doordrenkt van een innerlijke dialoog, waarbij hij constant zijn eigen composities herzag en verbeterde, soms tot de grenzen van zijn eigen capaciteiten. Zijn werk was niet alleen een uitdrukking van zijn eigen emoties, maar ook van een voortdurende strijd met zijn eigen creatieve proces. Beethoven was een voorbeeld van Hegeliaanse dialectiek in muziek, waarin de antithese van zijn muzikale ideeën resulteerde in een radicale vernieuwing van de symfonische vorm. De kunstenaar is in voortdurende dialoog met zichzelf, zijn materiaal, en zijn publiek, en deze dialoog is essentieel voor de creatie van iets nieuws.

Graag zou ik willen opperen dat de kunstenaar in mijn optiek zich soms onderscheidt van de artisan doordat hij iets voor zich ziet dat werkelijk nog helemaal niet bestaat en zoekt naar de middelen om dat te realiseren. Een componist die bijvoorbeeld een formule uit de wiskunde omzet in muziek. In dat geval vindt er een kruisbestuiving plaats tussen twee of meer disciplines. Daar waar een ambachtsman een muziekstuk maakt dat goed ambachtelijk is, een artisan iets toevoegt of weglaat om vernieuwing en verfrissing aan te brengen, zou een kunstenaar zoals beschreven in dit model in zijn werk iets introduceren waar niemand ooit aan had kunnen denken². Wellicht mag deze categorie "kunstenaar-genie" genoemd worden?

Kan Kunst zonder ambacht bestaan?

Friedrich Nietzsche: "Elke echte geest groeit tegen de stroom in. De school voedt functionarissen, geen scheppers." In dit citaat zou men kunnen lezen dat theoretische vorming een toekomstige kunstenaar in de weg kan zitten. Wanneer een componist al te veel waarde zou hechten aan datgene dat wordt geleerd tijdens de muziektheorielessen (bijvoorbeeld over kwint- en octaafparallelen) zal hij worden belemmerd in zijn vrijheid om kunstwerken te scheppen. Zou er ten aanzien van compositie een lans te breken zijn voor de autodidactiek? Een autodidact is iemand die zichzelf buiten de academische wereld om ontwikkelt. Autodidacten leren door experimenteren, ervaring en reflectie, zonder formele begeleiding van een leraar of academie. Erik Satie (1866-1925) is een voorbeeld van een autodidact. Hij werd toegelaten tot het Parijse conservatorium maar werd al snel weggestuurd wegens gebrek aan talent! George Gershwin (1898-1937) had geen formele compositieopleiding gedaan maar leerde via praktijkervaring in Tin Pan Alley (New Yorkse muziekscene). Componisten als Arnold Schönberg en Maurice Ravel hadden Gershwin hoog zitten en vonden dat hij als autodidact zich het beste kon ontwikkelen. De kracht van de autodidact ligt in zijn onafhankelijkheid en zijn vermogen om zijn eigen creatieve pad te

¹ Frans Brouwer: Hegel noemt dat "aufheben". Dat heeft een dubbele betekenis: opheffen in de zin van de these en antithese verlaten, maar ook in de betekenis van opheffen, op een hoger plan tillen.

² Leo Samama: Je begeeft je hier op glad ijs.... Het zoeken naar het onmogelijke, onbekende en misschien wel onbereikbare is een typisch romantische notie, die bepaald niet door elke (ook vooraanstaande) kunstenaar wordt aangehangen.

volgen. Toch vereist dit de moed om kritiek te ontvangen en de openheid om te leren van het publiek, wat de dialoog tussen de kunstenaar en zijn omgeving essentieel maakt voor de groei van het werk. Bovendien is zelfkritisch vermogen voor een autodidact essentieel.

Hoewel autodidacten als Satie en Gershwin buiten het academische systeem om hun eigen stem vonden, zijn er ook talloze kunstenaars die binnen een opleiding groeiden, maar zich daar later van losmaakten.

Picasso zei ooit: "Het kostte me vier jaar om als Rafaël te schilderen, maar een heel leven om weer als een kind te kunnen tekenen." Wat hij bedoelde was dat hij pas nadat hij technische beheersing had bereikt, hij vrijheid vond in zijn werk. Picasso's uitspraak suggereert dat vrijheid en spontaniteit alleen kunnen ontstaan nadat men techniek en discipline volledig beheerst heeft. Het is een proces van beheersing en loslaten, waarbij de kunstenaar leert van zowel zijn vakmanschap als zijn verlangen naar vernieuwing. Deze uitspraak staat haaks op het idee van de autodidactiek.

Conclusie

Het is niet uitgesloten dat een chef-kok van een driesterrenrestaurant zo nu en dan heel veel zin heeft in een hamburger bij een fastfoodtent. Evenzeer is het mogelijk dat een vernieuwende kunstschilder (kunst) veel plezier kan beleven aan het lezen van een stripboek. Een componist kan soms met liefde een heel eenvoudig stukje voor een leerling componeren (ambacht) waarbij hij rekening houdt met de technische capaciteiten van de leerling, ook wanneer dat betekent dat hij niet alle noten kan schrijven die hij eigenlijk artistiek gesproken had willen schrijven. Een beiaardier zou misschien louter hoogwaardige muziek willen spelen maar moet ook tegemoetkomen aan die luisteraar die een lied van een volkszanger wil horen. De artisan zou gezien kunnen worden als iemand die schakelt tussen de velden. De hamburger-bakker die met een smaak komt die verrast, het stripboek dat toch meer diepgang heeft dan het in eerste instantie lijkt te hebben, het volkse liedje dat meer poëzie in zich draagt dan de melodie ervan doet vermoeden. Scheidingslijnen tussen waar ambacht eindigt en waar kunst begint, zijn dikwijls moeilijk aan te geven. In het onderwijs zit een fundamenteel hiaat als het gaat om zintuigelijke waarneming. Slechts een enkeling kijkt in de stad om zich heen naar alle architectuur en nog minder mensen hebben een idee wat ze zien. Met de kunst van het luisteren naar muziek is het over het algemeen al niet veel beter gesteld. En hoeveel mensen proeven het verschil tussen gebak van de banketbakker en van de gewone bakker? Juist door onderontwikkeling in perceptie is het moeilijk om te duiden wat ambacht en wat kunst is. De ene vindt dit en de ander vindt dat. Maar vindt iemand dat echt of ziet hij de zaken gewoon niet goed? Vroeger hoorde je nog wel eens iemand zeggen over het werk van Karel Appel: "Ik vind het niks maar misschien ben ik er gewoon te stom voor." Een heerlijke bescheidenheid maar helaas wordt deze bescheidenheid meestal niet vergezeld met de wens om zich in het werk van een Karel Appel te gaan verdiepen. Ambacht is meetbaar, het werk van de artisan ook maar wat kunst en kitsch is, is subjectief. "Over smaak valt niet te twisten" is een vaak gebezigde uitspraak. Het is echter juist zó leuk om over smaak te discussiëren. Is het mogelijk om toch enige duiding over compositorische kwaliteit te formuleren? Hoe kan het dat "Spiegel im Spiegel" van Arvo Pärt zo mooi is terwijl het eigenlijk ook een beetje onzinmuziek is? (Als ik zo vrij mag zijn). Is kitsch ook kunst? Genoeg vragen voor een volgend essay!

Dankwoord

Graag dank ik Frans Brouwer (docent, Erasmus Universiteit Rotterdam), Leo Samama (musicoloog & componist) en Wilfried van Sark (professor, Universiteit Utrecht) voor het kritisch doorlezen van mijn essay.

Aanbevolen boeken voor verdere verdieping

Over ambacht en vakmanschap:

- **Sennett, R. (2008). *The Craftsman*. Yale University Press.**
Een diepgaande analyse van ambachtelijkheid, vakmanschap en de waarde van handwerk in de moderne tijd.
-

Over kunst en kunstenaarschap:

- **Tolstoj, L. (1898). *Wat is kunst?***
Een klassiek essay waarin Tolstoj kunst definieert als een vorm van communicatie die moreel en spiritueel moet zijn.
-

Over de artisan:

- **Risatti, H. (2007). *A Theory of Craft: Function and Aesthetic Expression*. University of North Carolina Press.**
Onderzoekt de rol van de artisan als een schepper die techniek en esthetiek verenigt.
-

Over kitsch:

- **Kulka, T. (1996). *Kitsch and Art*. Penn State University Press.**
Een filosofische analyse van kitsch en de esthetische waarde daarvan.
 - **Greenberg, C. (1939). *Avant-Garde and Kitsch*. In *Partisan Review*, 6(5), 34-49.**
Een klassiek essay waarin Greenberg kitsch tegenover de avant-garde plaatst.
-

Over dialectiek en filosofie:

- **Hegel, G. W. F. (1807). *Phänomenologie des Geistes*. Meiner Verlag.**
De grondslag voor Hegels dialectiek en zijn opvattingen over zelfbewustzijn en innerlijke reflectie.

Zelfonderzoek: Vier Compositietechnieken van M.D. Polak

Golem (1), Echad (2), Melodische Velden (3), Shores (4)

Inleiding Dit essay is een persoonlijk onderzoek naar mijn identiteit als componist en de technieken die mijn muzikale taal vormen. Het componeren is voor mij niet alleen een artistiek proces, maar ook een middel tot zelfonderzoek.

Als componist en pianist met een sterke Joodse achtergrond verdiep ik mij in de relatie tussen Joodse filosofie en muzikale expressie. Het is niet mijn streven om muziek te componeren die expliciet "Joods" klinkt. In een muzikale traditie die zo breed en divers is als die van Felix Mendelssohn, Gustav Mahler, Arnold Schönberg en Leonard Bernstein—die allemaal een unieke klankwereld hebben gecreëerd—is de vraag of er zoiets bestaat als een eenduidig "Joods geluid."

Ik zoek eerder naar een dieper fundament: een manier om filosofische principes zoals Echad en Tikkoen Olam te integreren in mijn muzikale taal, zonder te vervallen in stilistische clichés of herkenbare motieven. Hiermee hoop ik mij te positioneren binnen het componistenveld als iemand die traditie en vernieuwing verenigt, waarbij Joodse achtergrond niet als een esthetisch label fungeert, maar als een onderliggende inspiratiebron voor structurele en conceptuele keuzes.

I. Golem In de Golem-techniek begint het compositieproces met het opstellen van een aantal motieven. Dit kunnen ritmische, melodische of motorische motieven zijn. De motieven worden gekopieerd en over een heel vel muziekpapier verspreid. Bijvoorbeeld: het eerste motief klinkt in de viool, waarna het in de altviool verschijnt, terwijl de altviool begint met motief twee en later doorgaat met motief één. In mijn compositie *The Golem of Mokum* (maart 2025) heb ik deze compositietechniek toegepast. In de muziek ontstaat door de Golem-techniek een soort minimalistische benadering van een fuga. Telkens verschijnt motief 1 (*dux*) in een andere stem, waarbij motief 2 als een soort contrapunt waargenomen kan worden.

In mijn meest recente compositie ben ik erachter gekomen dat deze wijze van componeren de neiging heeft om te leiden tot relatief dissonante muziek. Alhoewel de eerste versie van *The Golem* in mijn ogen goed in elkaar stak, bemerkte ik dat er iets wezenlijks ontbrak: namelijk bezieling. Ik had een lichaam gecomponeerd, maar het hart klopte nog niet in de muziek. In mijn zoektocht naar bezieling kwam ik uit bij het toepassen van compositietechnieken zoals augmentatie, diminutie, ostinato, kreetgang en omkeringen.

In *The Golem of Mokum* voor strijkers experimenteerde ik met pizzicato, glissando, vibrato en *sul ponticello*. Qua idioom onderzocht ik wat er gebeurde als er toevallige voortekens werden toegepast. Alhoewel het stuk onmiskenbaar sterk door de ratio is ingegeven, zijn er heel duidelijk improvisatorische elementen aanwezig. In mijn beleving is het maken van intuïtieve keuzes (kruizen en mollen toevoegen, ritmes bijschaven, samenklanken bijsturen) wat je 'bezieling' zou mogen noemen.

Neshama betekent 'ziel' in het Hebreeuws. Het concept verwijst naar de essentie of bezieling van iets, in dit geval de diepere, menselijke expressie die aan een compositie wordt toegevoegd om deze levendig en gevoelsmatig betekenisvol te maken. De Golem-techniek is dus eigenlijk het proces van het tot leven brengen van iets dat eerst slechts een constructie was.

Symboliek van de Golem

In de Joodse mystiek is een Golem een figuur uit klei die door middel van rituele bezweringen tot leven wordt gewekt, maar vaak als zielloos en onbeheerst wordt beschouwd. Het bekendste verhaal is dat van de Golem van Praag, een wezen dat door een rabbi werd geschapen om de Joodse gemeenschap te beschermen. In de context van deze compositietechniek verwijst de Golem naar een muziekstuk dat eerst mechanisch is opgebouwd, maar door middel van verfijning en emotionele toevoegingen tot leven wordt gewekt.

Golem-techniek versus intuïtief componeren

De Golem-techniek lijkt in eerste instantie het tegenovergestelde te zijn van intuïtief componeren. Bij intuïtief componeren begint de componist juist met een emotioneel of expressief idee (bijvoorbeeld een melodie die voortkomt uit improvisatie, een klankkleur of een gevoel) en werkt hij of zij van daaruit verder. De structuur wordt vaak pas later gedefinieerd.

Toch hoeft de Golem-techniek niet puur constructief te zijn. Het kan ook een instrument binnen een groter artistiek doel zijn. Een componist kan bijvoorbeeld eerst een abstract doel formuleren, zoals 'een compositie over de natuur', en vervolgens de Golem-techniek gebruiken als methodiek om dit concept systematisch uit te werken.

Toepassing in de schilderkunst

Net als in de muziek bestaan er in de schilderkunst methoden die eerst systematisch en rationeel zijn en pas later expressieve kwaliteiten krijgen. In vergelijking met de Golem-techniek zou een schilder bijvoorbeeld beginnen met een strakke, gestructureerde opzet (herhalende patronen, geometrische vormen) die later wordt verrijkt met emotie, textuur en kleurvariaties. Dit staat tegenover intuïtief schilderen, waarbij de kunstenaar begint vanuit een spontaan idee.

Relatie met de filosofie van Martin Buber

Martin Buber (1878-1965) is vooral bekend om zijn filosofie van dialoog en relatie, zoals uiteengezet in zijn werk *Ich und Du* (*Ik en Jij*, 1923). Hij maakt een onderscheid tussen twee manieren waarop we de wereld ervaren:

- Ik-Het-relatie (*Ich-Es*) – Hier benaderen we iets als een object, een ding dat we analyseren, manipuleren of gebruiken.
- Ik-Jij-relatie (*Ich-Du*) – Hier ervaren we iets in zijn totaliteit, als een levend, bezield wezen waarmee we een betekenisvolle relatie aangaan.

In de eerste fase van de Golem-techniek is de muziek nog een constructie. Dit is vergelijkbaar met de Ik-Het-relatie van Buber: de compositie wordt benaderd als een object, iets mechanisch en zonder diepere ziel. Later in het compositieproces worden keuzes gemaakt op basis van gevoel en intuïtie. De compositie transformeert van iets puur mechanisch naar iets waarmee de componist een Ik-Jij-relatie aangaat. De componist luistert, reageert en zoekt naar iets dat boven de techniek uitstijgt.

Synthese tussen structuur en expressie

De Golem-techniek hoeft dus niet louter een rationeel proces te zijn. Het kan een middel zijn om een diepere expressie te bereiken. Eerder begint de techniek met een Ik-Het-relatie, maar naarmate de componist zich meer verbindt met het werk, verandert dit in een Ik-Jij-relatie. Dit proces kan ook andersom werken: een componist kan beginnen met een abstract idee en vervolgens een methodiek kiezen om dit concept uit te werken. Zo ontstaat een synthese tussen structuur en expressie, tussen berekening en bezieling.

De Golem-techniek begint als een mechanisch proces met vrijwel eindeloze mogelijkheden. Zo kun je starten met een toonladderfiguur (stijgend of dalend), een op-en-neer pendelend interval of een reeks intervallen achter elkaar—bijvoorbeeld een stijgende kwart, gevolgd door een dalende secunde en daarna een stijgende terts. Ook kun je een melodiefragment uit een bestaand werk gebruiken of een motief opbouwen rond een drieklank.

Motief 1 kan in de ene compositie direct aan het begin verschijnen, terwijl het in een ander werk pas later wordt geïntroduceerd. Een toonladderfiguur kan in het ene stuk worden gekleurd door kruizen en in een ander door mollen. In plaats van drie motieven kunnen er ook vier of meer worden toegepast. Zelfs als dezelfde motieven in een volgende compositie terugkeren, kunnen variaties in samenstelling en ritme leiden tot een volledig nieuw werk.

II. Echad Het Hebreeuwse woord 'Echad' betekent letterlijk "één." Het komt prominent voor in de Shema (Deuteronomium 6:4), een van de belangrijkste gebeden in het Jodendom: "Shema Yisraël, Adonai Eloheinu, Adonai Echad." *"Hoor, Israël, de Eeuwige is onze God, de Eeuwige is Eén."* De één verwijst naar het monotheïstische karakter van het Jodendom, er is maar één God.

Daar waar in de Joodse theologie de nadruk wordt gelegd op monotheïsme, onderzoekt de Kabbalah hoe Gods eenheid zich manifesteert binnen de schepping en hoe alles uiteindelijk terugkeert naar die eenheid. De Kabbalistische traditie beschrijft hoe God zich manifesteert via de Tien Sefirot, de goddelijke emanaties die de brug vormen tussen het Oneindige (Ein Sof) en de schepping. Hoewel deze Sefirot als afzonderlijke krachten lijken te werken (bijvoorbeeld Chochmah - wijsheid, en Gevurah - strengheid), benadrukken de Kabbalisten dat ze allemaal deel zijn van de ene Goddelijke Eenheid. Dit idee wordt vergeleken met licht dat door een prisma breekt: hoewel het in verschillende kleuren lijkt uiteen te vallen, komt het uiteindelijk voort uit één lichtbron.

Geïnspireerd door het Jodendom heb ik een compositietechniek ontwikkeld die ik "Echad" noem. In deze techniek komt een geheel muziekstuk voort uit één enkele lijn. Alhoewel ritmische variaties en transposities mogelijk zijn, wordt een melodie in de Echad-techniek permanent herhaald. De andere stemmen/instrumenten voeren dezelfde melodie uit maar

met hun eigen timing. De compositie ontstaat uit één enkele melodie maar door variatie in toonlengte en instrumentatie ontstaat er veelheid. Dit lijkt op het kabbalistische idee dat alles voortkomt uit Ein Sof, de ene Goddelijke bron maar zich manifesteert in verschillende vormen. Bij toekomstige stukken zou ik de getalswaarde van het woord Echad kunnen verwerken. De Kabbalisten wijzen op de numerieke en symbolische betekenis van het woord Echad:

- א (Aleph) = 1 → Symboliseert God als de ultieme, transcendente Eenheid.
- ח (Chet) = 8 → Staat voor de zeven hemelen plus de aarde, oftewel de fysieke schepping.
- ד (Dalet) = 4 → Staat voor de vier windrichtingen, die de verspreiding van de goddelijke aanwezigheid over de wereld aangeven.

Tikkoen Olam (תיקון עולם) betekent letterlijk "herstel van de wereld" en is een centraal concept in het Jodendom, vooral binnen de Kabbalah en de Joodse ethiek. Het streven naar een betere, rechtvaardigere wereld drukt zich uit in liefdadigheid (tzedaka), gebed, studie van de Torah, bewust leven. In mijn Echad-techniek streef ik ernaar dat er ondanks de verstrooiing, versplintering en eventuele chaos van de melodie, toch een geheel ontstaat. Ondanks de veelheid klinkt er een onderliggende laag van eenheid.

III. Melodische velden Het voorlezen uit de Torah is het hoogtepunt van de Joodse eredienst. De hele Torah wordt in de synagoge in een tijdruimte van een jaar in een geregelde cyclus voorgelezen. De openbare voorlezing van de Torah gebeurt overal door een daarvoor aangewezen persoon, de koree. De wetsrol (Torahrol) bevat slechts het consonantenschrift met alleen medeklinkers, en geen interpunctie.

Oosterse volkeren zingen hun gesprekken, zeker in hun gewijde voordrachten. De cantilerende voordracht, zoals die van de Bijbel in godsdienstige samenkomsten plaatsvond, heeft zich al vroeg als een algemeen geldige spraakmelodie op de woorden vastgezet. En in dezelfde tijd dat de klanktekens werden uitgevonden, zijn er ook figuurtjes voor deze spraakmelodie uitgedacht. Zij worden zo goed als in alle ge vocaliseerd gedrukte Hebreeuwse bijbels bijgedrukt. Ieder teken stelt een bepaald complex van noten voor. Met behulp van deze zangtekens wordt de spraakmelodie geleerd en bewaard en in deze spraakmelodie moet de voorlezing plaatshebben.

De koree wijst woord voor woord aan. Hij of zij gebruikt hiertoe een staafje van edelmetaal, Jad geheten. De n'ginot, ook ta'amim genaamd zijn al die kleine haaltjes, punten en dergelijke die men vindt in de tekst van Tenach onder, boven, aan het begin of aan het einde van de Hebreeuwse woorden. Deze 'accenten' zoals zij ook wel worden genoemd, moet men niet verwarren met de klinkers. Zij ontleen hun naam n'ginot aan de Hebreeuwse stam nun/gimel/dalet dat staat voor 'een instrument bespelen,' 'zingen.'

Voor de Hebreeuwse grammatica zijn deze n'ginot van grote betekenis, daar zij een hulpmiddel vormen tot een beter begrip van de tekst. Enerzijds duiden zij vaak de plaats van de klemtoon in een bepaald woord aan, en anderzijds dienen zij als leestekens en geven de natuurlijke rustpauzes in een zin aan. Zij zijn echter vooral van belang als hulpmiddel voor het voordragen van de gewijde tekst in de synagoge.

In mijn composities pas ik regelmatig het aaneenrijgen van motieven toe. Soms citeer ik letterlijk een motief zoals dat ook in de te'amim te vinden is. In beginsel leidt het aaneenschakelen van motieven tot recitatief-achtige muziek. Tot op dit moment gebruik ik deze compositietechniek alleen voor tonale muziek. Het zou een interessant experiment zijn of deze techniek ook in een vrijere omgeving zou werken. Door het uitgesproken vocale karakter van deze compositietechniek, zie ik vooral voor me dat het toegepast wordt in stukken voor solo-instrumenten.

IV. Shoresh In het Hebreeuws bestaat elk woord uit een wortel (shoresh) van meestal drie medeklinkers. Bijvoorbeeld:

- מֶלֶךְ (melech – koning) komt van מ-ל-ך (m-l-k), wat te maken heeft met regeren, bestuur.
- שָׁלוֹם (shalom – vrede) komt van ש-ל-ם (sh-l-m), dat 'heelheid' of 'voltooing' betekent.

Door klinkers te veranderen, ontstaan nieuwe (dikwijls verwante) betekenissen van woorden.

Wanneer dat op muziek betrokken zou worden dan zou dat betekenen dat wanneer een bestaand stuk, bijvoorbeeld een menuet, in eerste instantie letterlijk gekopieerd wordt maar daarna in een volledig ander idioom wordt gezet, ritmes veranderd en andere harmonie, er een nieuwe compositie ontstaat waarbij het origineel zachtjes resoneert. Het is een herschepping van een werk waarbij het origineel wel gevoeld maar niet gehoord wordt. Het onderscheidt zich van de metamorfose waarbij een stuk (of een woord) een volledig andere gedaante krijgt. Een voorbeeld hiervan is een rups die een vlinder wordt waarbij de initiële fase (rups) eigenlijk helemaal verdwijnt.

De Shoresh techniek zou vergeleken kunnen worden met een evolutieproces waarbij de wortel via mutaties, vertakkingen en vertolkingen leidt tot iets nieuws. De compositie ontwikkelt zich tot een nieuwe muzikale entiteit, met zelfde DNA maar anders in functie en verschijningsvorm.

Wanneer een schilder over een ander schilderij heen schildert, wordt dat "palimpsest genoemd. De term palimpsest is oorspronkelijk afkomstig van oude manuscripten (vaak perkament) waarvan de tekst was afgeschraapt of uitgewist om het materiaal opnieuw te kunnen gebruiken om een nieuwe tekst op te schrijven. Onderzoek met moderne technieken kan soms de oorspronkelijke tekst onder de latere tekst onthullen. Dit fenomeen laat zich enigszins met de shoresh techniek vergelijken.

Afsluitende gedachte: Al deze technieken komen voort uit een diepere, onderliggende zoektocht: naar een vorm van muzikaal spreken die tegelijk persoonlijk, geworteld en universeel is. Over dat grotere idee, en over wat ik precies wil communiceren in mijn muziek, schrijf ik in een volgend essay.

Sh'leimut

Synthese tussen improviseren en componeren via Magen David & Ets Chaim

Mathieu Daniël Polak, 2025

Voorwoord

Dit essay beschrijft een persoonlijke zoektocht naar de integratie van improvisatie¹ en compositie, aan de hand van symboliek uit de joodse mystiek. De Davidster staat daarbij voor de synthese tussen tegenpolen als intuïtie en verstand, lichaam en geest, improvisatie en compositie. De *Ets Chaim* (Boom des Levens) laat zien hoe deze dimensies dynamisch met elkaar verbonden kunnen zijn in een levende stroom.

Improvisatie wordt benaderd als een impulsieve, lichamelijke vorm van scheppen, terwijl componeren draait om ordening, reflectie en vorm. Tussen deze polen fungeert het hart als centrum van afstemming en belichaming. Het begrip *Da'at* wordt geïntroduceerd als een vorm van belichaamde kennis: een staat van zijn waarin hoofd, hart en lichaam samenvallen in het maken van muziek.

Het ideaal van *Sh'leimut* — heelheid — wordt gezocht in het moment waarin intuïtie en intellect niet meer gescheiden zijn, maar samenkomen in adem, klank en expressie. In die ruimte kan muziek ontstaan die niet slechts gespeeld, maar werkelijk doorleefd wordt.

Inleiding

Er is een merkwaardig verschil tussen hoe mijn composities en mijn improvisaties klinken. In mijn composities is elke noot doordacht. Ik probeer elke noot te kunnen verantwoorden, hetzij vanuit de klassieke muziektheorie, hetzij vanuit eigen compositiesystemen. Improvisaties daarentegen ontstaan spontaan aan de piano. Enkele woorden kunnen al genoeg zijn om een muziekstuk uit het niets te laten ontstaan. Het idioom is dan intuïtief, ruw, gepassioneerd en vrij. Mijn composities daarentegen hebben een zekere noblesse, elegantie en zijn gericht op het verklanken van schoonheid.

Hoe valt deze tweespalt te verklaren? En is er een manier om improvisatie en compositie met elkaar te laten versmelten? Wanneer intuïtie en intellect samenvloeien, ontstaat dan een vorm van muziek die heel is? Het Hebreeuwse woord *Sh'leimut* verwijst naar

¹ Onder improviseren wordt hier verstaan dat een aantal woorden in gedachte wordt genomen. De musicus zoekt naar de klanken om deze woorden tot muziek te maken. Een voorbeeld: in de improvisatie Sisyphus is het langzaam omhoog duwen van een zware steen en het vlugger naar beneden rollen van die steen leidend voor de improvisatie. Deze vorm van improvisatie trekt zich weinig aan van klassieke wetmatigheden als in een maatsoort of toonsoort blijven. In principe is alles in de associatieve improvisatie mogelijk.

persoonlijke integriteit en heelheid. Het beschrijft een staat van trouw aan jezelf, verbondenheid met je kern en harmonie met anderen en met God.

Mijn gedachten over het samengaan van improvisatie en compositie brachten mij bij twee symbolen: de Davidster en de *Ets Chaim* (Boom des Levens). De Davidster toont balans tussen tegenstellingen (boven/beneden, mannelijk/vrouwelijk, intuïtie/verstand) in een statisch, geometrisch kader. De Boom des Levens daarentegen biedt een dynamisch pad tussen sferen (*sefirot*) van bewustzijn en creatie. Anders dan de vaste lijnen van de Davidster stroomt de Boom. Van boven naar beneden vloeit energie vanuit inspiratie, via wijsheid, begrip, schoonheid en verlangen naar de wereld, waar zij als klank, daad of materie verschijnt. Deze stroom lijkt op het proces van improvisatie: een plotselinge impuls daalt neer, neemt het lichaam over en zoekt directe uitdrukking in geluid.

I. De Davidster

De Davidster bestaat uit twee in elkaar grijpende, gelijkzijdige driehoeken:

- De opwaartse driehoek wijst omhoog en wordt geassocieerd met vuur of lucht, het mannelijke principe en het streven naar het hogere.
- De neerwaartse driehoek wijst omlaag en wordt verbonden met water of aarde, het vrouwelijke principe en de beweging naar het innerlijke.

Samen symboliseren deze driehoeken de eenheid van tegenstellingen: hemel en aarde, geest en lichaam, mannelijk en vrouwelijk.

De zes snijpunten van de driehoeken kunnen gezien worden als grenzen, of als doorgangen. In de periferie ontstaan zes kleine driehoekjes, te verbinden met de zes dagen van de week, of met de richtingen van de wereld (noord, zuid, oost, west, boven en beneden). In het centrum bevindt zich een zeshoekige leegte: het hart van de ster, de plek van rust, van Shabbat.

Het hart van de Davidster

Het hart van de Davidster is geen betekenisloze leegte. Het is de plek waar alles samenkomt: rust, harmonie, betekenis. Zoals Shabbat het ritme van de week onderbreekt en verdiept, zo vormt het centrum van de Davidster een stil, heilig midden tussen actie en reactie. Het is deze stilte die structuur mogelijk maakt.

De neerwaartse driehoek als improvisatie

Improvisatie is verbonden met de aarde: het lichaam, het gevoel, de impuls. Ze ontstaat uit lichamelijke gewaarwording, uit een direct reageren op het moment. Zoals de neerwaartse driehoek rust en ontvankelijkheid



symboliseert, zo is improvisatie een vrij stromende expressie van het innerlijke. Emotie en intuïtie worden klank.

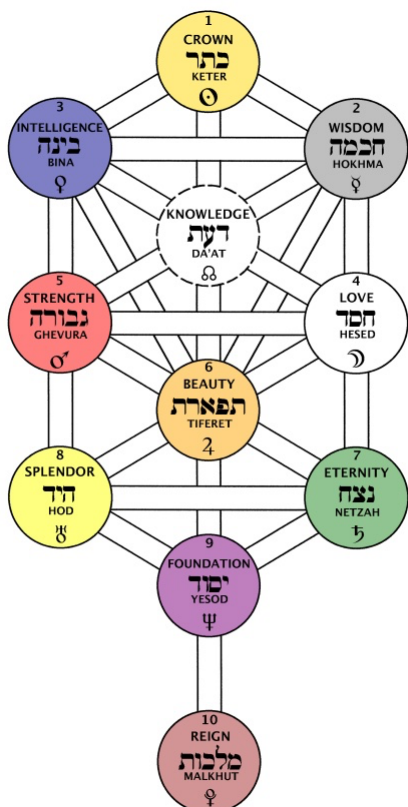
De opwaartse driehoek als componeren

Componeren is een opwaartse beweging: denken, ordenen, structureren. Ruwe inspiratie wordt tot vorm gebracht, doordacht en vastgelegd. Zoals de opwaartse driehoek naar het hogere reikt, zo beoogt componeren betekenis en duurzaamheid. Het is de weg van het bouwen, van visie, van verfijning.

Synthese vanuit de Davidster

Een tijd geleden nam ik een piano-improvisatie op en plaatste die op YouTube. Onlangs heb ik de video gedownload, de audio via een onlineprogramma naar midi laten omzetten en vervolgens in bladmuziek geconverteerd. De transcriptie was onvolkomen, maar waardevol. Ze toonde hoe wild en intuïtief de improvisatie eigenlijk is. Nu bewerk ik dit ruwe materiaal, dun het uit, overweeg orkestratie. Dit proces vraagt denkwerk — en is daarmee componeren.

Mijn streven is dat in het uiteindelijke werk zowel het spoor van de intuïtie als van het intellect gevolgd wordt. Dat de twee driehoeken in elkaar grijpen. Dat er een plek is voor het hart: de muziek moet ademen, rusten, spreken en liefde dragen.



II. Ets Chaim (Boom des Levens)

Bovenlichaam en onderlichaam

Het bovenlichaam (hoofd, borst, armen) staat voor denken, structuur, controle en expressie. Hier past componeren.

Het onderlichaam (buik, bekken, benen) verbindt met gevoel, impuls, aarding, trance en flow. Hier wortelt improvisatie.

Neurologisch gezien vraagt improvisatie om ontspanning van controle: het "uitzetten" van het dors laterale prefrontale cortexgebied. Dat bevordert aanwezigheid in het moment.

In mystieke tradities geldt het hoofd als zetel van inzicht, het hart van verbinding, en de onderbuik van schepping en leven. Componeren hoort bij de wereld van vorm, improvisatie bij de levende stroom.

Integratie: hoofd, hart en lichaam

Idealiter werkt het hele lichaam samen. Dan ontstaat heelheid.

Wat als componeren adem en ziel bevat, en improvisatie ook vorm en inzicht? Op dat punt vervaagt het dualistische denken. Niet alleen is die vermenging mogelijk, ze is misschien wel noodzakelijk.

Een compositie zonder adem is dood. Een improvisatie zonder structuur raakt zijn kracht kwijt.

Het hart als schakel

In de Kabbalistische levensboom vervult *Tiferet* (het hart) een centrale, verbindende rol. Ze koppelt:

- *Chesed* (liefde) en *Gevurah* (kracht)
- *Chochma* (wijsheid) en *Binah* (begrip) met *Yesod* (fundering) en *Malchut* (manifestatie)

Tiferet staat voor balans, compassie, waarheid. In het hart worden spanningen tussen boven en beneden geïntegreerd.

Het hart als ruimte voor muziek

Als componeren 'boven' en improviseren 'onder' zijn, dan is het hart niet slechts een brug, maar een actieve ruimte. Hier wordt vorm gevoeld. Impuls gedragen. Muziek belichaamd. Het hoofd weet, het lichaam beweegt, maar het hart stemt af.

Wat is Da'at?

Da'at betekent kennis, maar niet rationeel of abstract. In de Torah is het kennen intiem, doorleefd, relationeel. In de sefirot is *Da'at* de verborgen eenheid van hoofd, hart en lichaam: belichaamde, levende kennis.

In muzikale termen:

- *Chochma* is de vonk
- *Binah* de vorm
- *Tiferet* het afstemmende hart
- *Da'at* de toestand waarin muziek één wordt met de musicus: je "weet" niet meer hoe je speelt, de muziek speelt door jou

Adem als metafoor voor Da'at

In de Hebreeuwse traditie is adem (*nishmat*) verbonden met ziel (*neshama*) en geest (*ruach*). In Genesis 2:7 blaast God adem in de mens: zo ontstaat leven.

Adem is cyclisch:

- Inademen: ontvangen, integreren, gevuld worden
- Uitademen: uitdrukken, vorm geven, manifesteren

Da'at is deze levende stroom van opname en expressie. Het is niet weten over muziek, maar weten ván binnenuit.

Conclusie

Sh'leimut is geen stilstand, geen compromis tussen uitersten. Het is een belichaamde afstemming waarin hoofd, hart en lichaam samen muziek worden — een innerlijke ruimte waarin improvisatie en compositie niet langer elkaars tegenpolen zijn, maar elkaars spiegel.

In dit essay heb ik gezocht naar de fundamenteen waarop de verschillen tussen improviseren en componeren rusten, en naar manieren waarop beiden in elkaar kunnen overvloeien. De Davidster en de *Ets Chaim* fungeerden daarbij als symbolen die ruimte bieden voor reflectie, verbeelding en betekenisgeving. Het zoeken naar juiste woorden en eeuwenoude beelden helpt om dit complexe terrein te verkennen en te benoemen.

Toch wil ik dit betoog afsluiten met enkele persoonlijke indrukken. Improviseren bevreemdt mij. Tijdens het spelen worden krachten losgemaakt die ik als 'mannelijk' zou omschrijven: stoer, meeslepend, gepassioneerd, direct, opwindend en ongepolijst. Het lijkt soms intiemer dan woorden kunnen uitdrukken — alsof het iets raakt waar ik in het dagelijks leven ver vandaan blijf.

Toch blijft improvisatie op concertpodia grotendeels afwezig. Het wordt vaak geassocieerd met muziekeducatie of muziektherapie, terwijl het oprechte, associatieve improviseren juist een diepe artistieke kracht heeft. Grafische partituren in de avant-garde — zoals die van Earle Brown — zijn een ander verhaal; ze schetsen slechts vaag de belevingswereld van de musicus. Echte, persoonlijke improvisatie is moeilijk te vangen in notatie. Misschien is dat ook waarom ze zelden klinkt: ze is te intiem, te direct, misschien zelfs te confronterend. Vrijheid op het podium vraagt om een soort overgave die niet vanzelfsprekend is — ikzelf ervaar buiten het instrument juist vaak een gebrek aan die vrijheid.

Zou associatief improviseren dan het ideale vertrekpunt zijn voor nieuw werk? Ik weet het niet. Deze gedachte is nog pril. Mijn traditionele werkwijze, gebaseerd op klassieke principes zoals motiefontwikkeling en contrapunt, blijft vruchtbaar. In combinatie met mijn eerder beschreven technieken (in *Vier Compositietechnieken van M.D. Polak*) leidt dat tot moderne, verhalende muziek met een eigen karakter.

Hoe de integratie van improvisatie en compositie zich uiteindelijk zal ontwikkelen, durf ik nog niet te zeggen. Misschien is dat geen teleurstelling, maar juist een uitnodiging — tot verder onderzoek, tot nieuwe werken, en tot een voortdurende beweging richting muzikale heelheid.

Themarelevante bronnen voor verdere verkenning

Onderstaande werken bieden verdieping op de thema's die in dit essay aan bod komen: Joodse mystiek, symboliek, belichaamde kennis, improvisatie, compositie, artistiek onderzoek, en de filosofie van muzikaliteit. Ze kunnen dienstdoen als inspiratiebron, onderzoekskader of reflectiepartner bij verdere verkenning van *Sh'leimut*.

Joodse mystiek & symboliek

- **Gershom Scholem – *Kabbalah***
Klassiek en diepgravend werk over joodse mystiek. Behandelt de levensboom (*Ets Chaim*), *Da'at*, *Tiferet* en de structuur van de *sefirot*. Biedt context voor de spirituele symboliek in dit essay.
 - **Moshe Idel – *Kabbalah: New Perspectives***
Vernieuwende benadering van kabbalistische traditie met nadruk op ervaring en lichaam. Verruimt het perspectief op mystiek als dynamisch en creatief proces.
 - **Arthur Green – *Ehyeh: A Kabbalah for Tomorrow***
Toegankelijke en eigentijdse reflectie op kabbala. Green verbindt mystieke thema's met persoonlijke en spirituele groei.
-

Muziekfilosofie & improvisatie

- **David Sudnow – *Ways of the Hand: A Rewritten Account***
Fenomenologische beschrijving van het leren improviseren aan de piano. Een unieke inkijk in belichaamde muzikale kennis.
 - **Derek Bailey – *Improvisation: Its Nature and Practice in Music***
Een pionierswerk over improvisatie, van vrije jazz tot Indiase en klassieke tradities. Brengt improvisatie als autonome muzikale praktijk in kaart.
 - **Stephen Nachmanovitch – *Free Play: Improvisation in Life and Art***
Inspirerende, filosofisch-poëtische verkenning van creativiteit en improvisatie, zowel binnen als buiten de kunst.
-

Artistiek onderzoek & belichaamde kennis

- **Robin Nelson – *Practice as Research in the Arts***
Een kerntekst over het reflectief onderbouwen van kunstpraktijk binnen een onderzoekscontext. Belicht de rol van lichaam, intuïtie en theorie.
- **Henk Borgdorff – *The Conflict of the Faculties***
Positioneert artistiek onderzoek binnen de academische wereld. Verheldert hoe denken, maken en reflecteren met elkaar kunnen samenvallen.

- **Erika Fischer-Lichte – *The Transformative Power of Performance***
Richt zich op lichamelijkheid, transformatie en aanwezigheid binnen uitvoeringskunst. Relevante inzichten voor improvisatie.
-

Compositie & structuur

- **Jonathan D. Kramer – *The Time of Music***
Een invloedrijk boek over muzikale tijdservaring, structuur en de relatie tussen lineaire en niet-lineaire vormen — essentieel voor wie reflecteert op vorm en vrijheid.
 - **Pierre Boulez – *Penser la musique aujourd’hui***
Filosofisch-analytische beschouwingen over modernistische compositiepraktijken. Interessant als contrast tegenover intuïtieve benaderingen.
 - **Brian Ferneyhough – *Collected Writings***
Inzicht in de ideeën van een componist die voortdurend balanceert tussen intellectuele complexiteit en expressieve kracht.
-

Persoonlijke filosofie, spiritualiteit & creatie

- **James Hillman – *The Soul’s Code: In Search of Character and Calling***
Filosofisch-psychologische reflectie op roeping en innerlijke bestemming. Sluit aan bij de zoektocht naar authenticiteit in creatie.
 - **Martin Buber – *Ich und Du (Ik en Gij)***
Een fundamentele tekst over de relationele dimensie van het bestaan. Relevant in relatie tot de noties van afstemming, resonantie en innerlijkheid.
 - **John O’Donohue – *Beauty: The Invisible Embrace***
Poëtisch werk over schoonheid als spirituele kracht en creatieve impuls.
-

Eigen werk

- **M.D. Polak – *Vier Compositietechnieken van M.D. Polak***
Beschrijving van vier persoonlijke strategieën in compositie. Dient als eigen methodologische basis en kan fungeren als uitgangspunt voor verdere integratie van improvisatie en compositie.

Menuet, emancipatie van de elegantie

Van Hofdans tot hedendaagse compositie

Mathieu Daniël Polak

April 2025

Inleiding

Tijdens de postgraduaatopleiding Compositie aan het Conservatorium Maastricht stelde docent Vykintas Baltakas mij herhaaldelijk de vraag: *“Wat wil je met het stuk communiceren? Waar gaat het over?”*

Met die vraag doelde hij niet alleen op een mogelijke filosofische, politieke, maatschappelijke of religieuze boodschap die aan een compositie ten grondslag kan liggen, maar ook op een meer abstracte muzikale intentie of een vorm van artistiek onderzoek.

Een compositie kan volgens hem bijvoorbeeld ook een verkenning zijn van muzikale begrippen als dichtheid of textuur, zoals in *Bolero* (1928) van Maurice Ravel (1875–1937), waarin de opbouw naar een climax het centrale uitgangspunt vormt.

Andere sprekende voorbeelden zijn:

- *Atmosphères* (1961) van György Ligeti (1923–2006), een werk dat draait om subtiele interacties tussen klanklagen en instrumentgroepen;
- *Music for 18 Musicians* (1976) van Steve Reich (geb. 1936), waarin de geleidelijke transformatie van repetitieve patronen wordt onderzocht;
- *Quatuor pour la fin du temps* (1941) van Olivier Messiaen (1908–1992), een compositie waarin onconventionele harmonieën, ritmes en cyclische structuren centraal staan, geschreven in gevangenschap tijdens de Tweede Wereldoorlog.

Wat al deze werken gemeen hebben, is een onmisbaar element dat de muziek richting, drive of een gevoel van doelgerichtheid geeft – een onderliggend idee of muzikale kern die bepaalt ‘waar het stuk over gaat’. Het is deze focus die een compositie haar identiteit en betekenis verleent.

Dikwijls wil ik een werk componeren waarin een muzikale vorm — bijvoorbeeld een fuga of een menuet — het uitgangspunt is. Deze werkwijze is in het huidige tijdsgewricht enigszins ongebruikelijk. Begrijpelijk is dat een vaste vorm als het menuet de vrijheid van expressie zou kunnen beperken; vorm kan immers dwingend zijn. Toch hoeft dit niet het geval te zijn.

Beproefde muzikale vormen zoals de suite, sonate en fuga bieden een flexibel kader dat, wanneer toegepast met moderne compositietechnieken, kan dienen als basis voor volledig nieuwe en innovatieve muziek die zowel hedendaagse als historische esthetische waarden weerspiegelt.

Een compositie kan de titel *Menuet* dragen, ook als zij zich slechts losjes tot die vorm verhoudt. Denkbaar is een menuet in 7/8-maat, geschreven in een octotonisch idioom, met asymmetrische zinnen en ongebruikelijke fraseringen. Alle parameters kunnen daarbij op speelse wijze worden bewerkt. Mogelijk blijft enkel de elegantie behouden die zo kenmerkend is voor het barokke menuet — wat de titel alsnog rechtvaardigt.

Dit essay bespreekt het menuet vanuit historisch perspectief: haar oorsprong, ontwikkeling en verschijningsvormen door de eeuwen heen. Vervolgens wordt een lesplan voorgesteld voor het componeren van een menuet, wordt stilgestaan bij de begrippen elegantie en 'kunst om de kunst.' Het essay wordt afgesloten met een korte nieuwe compositie als illustratie van het bestaansrecht van oude vormen in eigentijdse muziekpraktijk.

Ontstaan van het menuet

Het menuet vindt zijn oorsprong in Frankrijk en genoot grote populariteit aan het hof van Lodewijk XIV (1638–1715), de zogenaamde *Zonnekoning*. Deze vorst was een fervent liefhebber van kunst, muziek en dans, en trad als jonge prins zelfs op in hofballetten. Hij stichtte prestigieuze instellingen als de *Académie Royale de Musique* en de *Académie Royale de Danse*.

Waarschijnlijk is het menuet ontstaan uit de Branle de Poitou, een 16e-eeuwse volksdans uit de gelijknamige provincie. Deze werd oorspronkelijk in rijen of cirkels gedanst en kende zijwaartse bewegingen. Aan het hof werd deze dans verfijnd en aangepast aan aristocratische smaak.

De term *menuet* is afgeleid van het Franse *menu* — 'klein' of 'fijn' — een verwijzing naar de korte en sierlijke passen. Componisten als Jean-Baptiste Lully (1632–1687) en François Couperin (1668–1733) verwerkten het menuet als dansdeel in hun suites, of schreven zelfstandige menuetten.

Naast het menuet kende het hof een breed repertoire aan dansvormen: de gigue, courante, sarabande, bourrée, gavotte, passepied en allemande, elk met hun eigen tempo, maatsoort en karakter.

Het menuet was tijdens officiële Hofbals, vaak in de Galerie des Glaces (Spiegelzaal) of de Salon de Mars in Versailles, de eerste dans van het bal. Adellijke jongeren leerden het menuet dansen als onderdeel van hun opvoeding. Er werden dagelijks lessen aan het hof gegeven, geleid door dansmeesters. Een menuet kon gedanst worden als demonstratie van elegantie en beheersing. Aan het hof werd tijdens het eten niet gedanst maar er werd vaak muziek gespeeld. Het menuet gold als de meest verfijnde en beschaafde dans van het hof. Het was een soort fysieke belichaming van wat aan het hof gold als perfecte etiquette: elegantie, controle, balans en noblesse.

Het menuet kenmerkte zich door een matig tempo, 3/4-maat, en een gracieus maar statig karakter. Aan het hof van Lodewijk XIV was het de maatstaf voor dansetiquette: de dans begon met een elegante buiging, gevolgd door kleine, beheerste passen. Dansparen bewogen zich in spiegelbeeld, doorgaans in achtvormige patronen of cirkels. De dans werd

genoteerd in een speciale dansnotatie, zoals ontwikkeld door Raoul-Auger Feuillet (circa 1653–1709). Van hem is de uitspraak:

“Le Menuet est la danse la plus noble et la plus galante qui se danse à la cour.”
(“Het menuet is de edelste en meest galante dans van het hof.”)

Duitse componisten als Johann Sebastian Bach (1685–1750), Georg Philipp Telemann (1681–1767) en Georg Friedrich Händel (1685–1759) bewonderden deze Franse hofcultuur. In hun suites en kamermuziek verschijnt het menuet als een gestileerde dansvorm — niet langer bedoeld om op te dansen, maar om te beluisteren. In de handen van Bach werd het menuet een miniatuurkunstwerk op zich.

Klassieke en Romantische periode

In de klassieke periode (1750–1820) ontwikkelde het menuet zich tot een zelfstandig muzikaal genre. Hoewel de 3/4-maat behouden bleef, veranderde de vorm aanzienlijk. De standaardstructuur werd menuet – trio – menuet da capo, waarbij elk deel doorgaans uit symmetrische zinnen van acht maten bestond.

Menuetten kregen een vaste plaats in symfonieën, strijkkwartetten en sonates. De stijl werd minder sierlijk dan in de barok en kenmerkte zich door grotere helderheid en vormlogica. Belangrijke voorbeelden zijn te vinden bij Joseph Haydn (1732–1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) en Ludwig van Beethoven (1770–1827). Met name Beethoven gaf het menuet een krachtiger karakter en verving het gaandeweg door het scherzo — een sneller en scherper geprofileerd dansdeel.

In de romantiek (circa 1800–1900) verdween het menuet grotendeels uit de actualiteit. Componisten gaven de voorkeur aan vrijere, meer expressieve vormen. Soms werd het menuet echter gebruikt als historisch citaat of nostalgische verwijzing.

Menuet in de 20e eeuw

In de 20e eeuw werd het menuet herontdekt door neoklassieke componisten zoals Maurice Ravel (1875–1937), Francis Poulenc (1899–1963), Igor Stravinsky (1882–1971) en Béla Bartók (1881–1945). Zij gaven het genre een nieuwe invulling met moderne harmonieën, speelse ritmiek en bewuste stijlverwijzingen. Voorbeelden zijn:

- *Menuet* uit *Le Tombeau de Couperin* (1917) – Ravel
- *Menuet antique* (1895/1929) – Ravel
- *Menuet* uit *Pulcinella Suite* – Stravinsky
- *Minuet* uit *Souvenirs*, op. 28 (1951) – Samuel Barber
- *Menuet* uit *Suite Française* (1935) – Poulenc

Ravel schreef over zijn werk *Menuet antique*:

“Le Menuet antique n’est pas une parodie, mais un hommage.”
(“Het Menuet antique is geen parodie, maar een eerbetoen.”)

Lesplan: componeren van een menuet

1. Analysefase

Bestudeer enkele van de volgende menuetten (audio en partituur):

- Jean-Baptiste Lully: *Menuet* uit *Armide*, LWV 71
- Johann Sebastian Bach: *Menuet* uit een van de Franse Suites
- Joseph Haydn: *Menuet* uit Symfonie nr. 39, nr. 47, nr. 90, nr. 98
- Wolfgang Amadeus Mozart: *Menuet* uit Pianosonate KV 331
- Beethoven: *Minuet*, WoO 82
- Luigi Boccherini: *Menuet* uit Strijkkwintet op. 11
- Maurice Ravel: *Menuet* sur le nom de Haydn, M. 58
- Claude Debussy: *Menuet* uit *Petite Suite*
- Igor Stravinsky: *Menuet* uit *Pulcinella Suite*
- Leopold Godowsky: *Menuet* no. 1
- Henri Kowalski: *Menuet* de Marie Leszynska, op. 23
- Theodore Lack: *Menuet* du XVIII^eme. Siècle, op. 36
- Camille Saint-Saëns: *Menuet* et Valse, op. 56
- Cécile Chaminade: *Menuet* galant, op. 129
- Charles Gounod: *Menuet* CG 611
- Johann Krieger (1651-1735): *Minuet* in A minor
- Henry Purcell (1659-1695): *Minuet* in A minor, Z. 649
- Christian Pezold (1677-1733): *Minuet* in G major, BWV. Anh. 114
- Claude Debussy (1862-1918): *Menuet* uit *Suite Bergamasque*
- Erik Satie (1866-1925): *Premier Menuet*
- Franz Schubert (1797-1828): *Menuet* in A major, D. 334

2. Vergelijk en interpreteer

Schrijf een beschouwing over:

- Harmonie, melodie, ritme, vorm, stijl, frasering
- Persoonlijke esthetische beoordeling
- Waar je zelf andere keuzes zou maken — zoals bij een schaakpartij: welke ‘zet’ zou jij doen in maat 5 of 8?

3. Compositieopdracht

Componeer een eigen menuet waarin alle muzikale middelen zijn toegestaan. Overweeg:

- Alternatieve maatsoorten (bijv. 7/8)
- Atonaliteit of modale toonladders
- Citaten of vervormingen van bestaande menuetten
- Asymmetrische vormgeving
- Perspectiefwisseling (bijv. melodie in de bas)

Voeg een korte notitie toe waarin je uitlegt waarin jouw werk verwant is aan het menuet en wat jouw visie is op de toekomst van deze vorm.

Filosoof Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) zei: *“Le menuet est une danse qui ne dit rien à l’âme, mais tout au regard.”* (“Het menuet zegt niets tot de ziel, maar alles tot het oog.”)

Hij beschouwde het menuet als een vorm van oppervlakkige elegantie. Wat is jouw visie ten opzichte van elegantie in de muziek? Oppervlakkig of juist iets dat ook een doel op zich kan zijn?

Elegantia, het Latijnse woord waar “elegantie” vandaan komt, betekent oorspronkelijk iets als “fijnzinnige keuze” of “goede smaak”. In bredere zin wordt elegantie vaak omschreven als: vloeiende vorm en beweging, beheersing, geen overdaad, fijngevoeligheid in gebaar, taal, kleding of muziek en met een zekere eenvoud. Elegantie wordt soms gezien als elitair of als iets dat niet past bij de ruwe echtheid van het huidige tijdsgewricht.

De term ‘elegantie’ bracht me bij l’art pour l’art, kunst omwille van de kunst. Het verwijst naar het idee dat kunst geen ander doel hoeft te dienen dan zichzelf. Kunst puur ter wille van schoonheid of esthetiek. Deze filosofie ontstond in de 19^e eeuw en was in eerste instantie bedoeld als protest tegen het idee dat kunst altijd een sociale of politieke boodschap moet overbrengen. De term l’art pour l’art werd bedacht door de Franse filosoof Victor Cousin. Het concept werd later ontwikkeld en gepopulariseerd door schrijvers en kunstenaars zoals Théophile Gautier. Filosoof Arthur Schopenhauer had grote invloed op de gedachtegang achter l’art pour l’art. Hij beschouwde kunst, en met name muziek, als een manier om te ontsnappen aan de wereld van het lijden en de alledaagse zorgen. Een Dichter als Charles Baudelaire en schrijver Oscar Wilde waren ook belangrijke voorstanders van het idee dat kunst autonome waarde heeft. Wilde vatte dit samen in zijn beroemde uitspraak: “All art is quite useless.”

De oorsprong van l’art pour l’art ligt in Frankrijk. Frankrijk had eeuwenlang een sterke traditie van het koesteren van kunst en esthetiek. Kunst werd vaak als integraal onderdeel van de Franse cultuur gezien. Dit creëerde een voedingsbodem voor discussies over de aard en functie van kunst. In de vroege 19^e eeuw domineerde de Romantiek het culturele landschap. Dit was doordrenkt van emotie, sociale idealen en persoonlijke expressie. L’art pour l’art kwam als reactie hierop. Eind 19^e en begin 20^e eeuw was Parijs het culturele centrum van Europa. Het is dus niet verwonderlijk dat een stroming als l’art pour l’art bekendheid kreeg.

Er zijn componisten die in verband gebracht kunnen worden met l’art pour l’art. Claude Debussy (1862-1918) dacht in klankkleuren, in muziek en streefde naar een muzikale taal die gevoelens en sferen oproept. Maurice Ravel (1875-1937), Erik Satie (1866-1925), Georges Auric (1899-1983) en Henri Dutilleul (1916-2013) waren eveneens componisten die een focus hadden op de intrinsieke waarde van muziek als kunstvorm, waarbij schoonheid, vorm en klank centraal staan, los van externe doeleinden of boodschappen.

Bronnen en verder lezen (online)

Historische achtergrond van het menuet

- Wikipedia: [Minuet \(Engels\)](#)
Een toegankelijke en goed onderbouwde samenvatting van de oorsprong en evolutie van het menuet.
- Gallica (Bibliothèque nationale de France): Raoul-Auger Feuillet – *Chorégraphie* (1700)
Origineel handboek voor hofdansnotatie; bevat dansbeschrijvingen en -diagrammen zoals voor het menuet.
- Oxford Music Online (Grove Music) – [Minuet \(via bibliotheek\)](#)
[Toegang via academische instellingen.] Diepgravende beschrijving van het menuet in verschillende periodes.

Belangrijke menuetten en componisten

- IMSLP: Collectie menuetten – van Bach tot Ravel
Gratis downloadbare bladmuziek van honderden menuetten.
- YouTube: Zoek op bijvoorbeeld “Ravel Menuet sur le nom de Haydn” of “Mozart Menuet KV 331” voor uitvoeringen.

Filosofie: elegantie & l’art pour l’art

- Stanford Encyclopedia of Philosophy: [Arthur Schopenhauer](#)
Schopenhauers visie op muziek als ontsnapping aan het lijden.
- Project Gutenberg: Oscar Wilde – *The Critic as Artist*
Belangrijk essay over de autonomie van kunst.
- Britannica: [L’art pour l’art](#)
Heldere uitleg van het idee “kunst om de kunst” met voorbeelden.

Plan nieuwe compositie: Menuet

- Een driestemmige compositie. De systemen bestaan uit drie notenbalken. In eerste instantie bedoeld voor hobo, klarinet & cello of voor solo piano.
- Een van de stemmen heeft een vloeiende doorgaande beweging in achtsten en zestiende noten als symbool voor **elegantie**.
- Een van de stemmen benadrukt de **3/4 maat** en heeft meer lange noten. Deze stem symboliseert de **aristocratie**, verhevenheid boven het proletariaat.
- Na een aantal maten komt stem drie erbij. Door de driestemmigheid die ontstaat, wordt in feite een **Trio** in het menuet ingebakken.
- In eerste instantie wordt qua idioom modaliteit gekozen. Verwijzing naar het **archaïsche**.
- Indien mogelijk zal ik in de harmonie verwijzen naar Ravel (Franse invloed).

The Source of Blessing

Version 2 September
2024

Mathieu Daniël Polak

Con moto (♩ = c. 212)

The musical score is written for four woodwind instruments: Oboe, Clarinet in Bb, Flute, and Bassoon. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 7/8. The tempo is marked 'Con moto' with a note indicating a quarter note equals approximately 212 beats per minute. The score is divided into three systems, each containing four measures.

System 1 (Measures 1-4):

- Oboe:** Measures 1 and 2 contain whole rests. In measure 3, it plays a half note G4 and a dotted half note A4, marked *mf*. Measure 4 contains a whole note G4.
- Clarinet in Bb:** Plays a continuous eighth-note pattern starting on F4, marked *p* in measure 1.

System 2 (Measures 5-8):

- Oboe:** Measure 5 starts with a '5' above the staff. It plays a half note G4, a dotted half note A4, and a whole note G4. Measures 6 and 7 contain whole rests. Measure 8 contains a half note G4 and a dotted half note A4.
- Clarinet:** Continues the eighth-note pattern.

System 3 (Measures 9-12):

- Flute:** Measures 9, 10, 11, and 12 contain whole rests.
- Oboe:** Measures 9 and 10 contain whole rests. In measure 11, it plays a half note G4 and a dotted half note A4, marked *p*. Measure 12 contains a half note G4 and a dotted half note A4.
- Clarinet:** Continues the eighth-note pattern. In measure 11, it plays a half note G4 and a dotted half note A4, marked *mf*. Measure 12 contains a half note G4 and a dotted half note A4.
- Bassoon:** Measures 9 and 10 contain whole rests. In measure 11, it plays a half note G2 and a dotted half note A2, marked *mf*. Measure 12 contains a half note G2 and a dotted half note A2.

The Source of Blessing

13

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

17

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

A

p

mf

21

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

The Source of Blessing

25

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

mf

p

p

p

31

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

p

p

p

B

38

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

mf

p

mf

mf

mf

p

The Source of Blessing

44

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

p

mf

50

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

p

p

C

56

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

mf

mf

mf

The Source of Blessing

60

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

64

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

rit.

a tempo

p

68

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

mf

rit.

Evening on the Porch

Suite for Flute, Clarinet, Castanets, Harp & Bassoon

Postgraduate Maastricht
26 November 2024

Movement I

Mathieu Daniël Polak

Moderato

Nice, working with 3/8 and 4/8 notes. That should be more a topic throughout the flute

Flute

Clarinet

Castanets

Harp

Bassoon

mp

p

3+2

The discrepancy between 2+3 and 3+2 is not intended. Change it? Because of gesture, the harp seems to tell the right metric story. So I will bend all to 3+2 but the harp is free.

Accept at first the loop of harp but change it somewhere?

4

At first, I think 3 beats (6/8) note followed by 2 beats (4/8) note but this conflicts the initial idea of 3/8, 4/8 (short-long). Solution is nice! Start the flute bar with a rest.

Fl.

Cl.

Cast.

Harp

Bsn.

p

p

Now it is turned into 3+2

Evening on the Porch

A simple way to avoid boredom: lift up an octave and choose the idea of 6/8 plus 4/8 for contrast.

7

Fl.

Cl.

3+2 *mf*

Cast.

Hp.

Bsn.

The choice of this note came by looking at the clarinet

Same material but with some timing

10

Fl.

Cl.

Cast.

Hp.

Bsn.

Evening on the Porch

13

Fl.

Cl.

Cast.

Hp.

Bsn.

I took out the repetition sign (see version October 27 because I feel variations are necessary)

16

Fl.

Cl.

Cast.

Hp.

Bsn.

take out notes of melody, work with long notes

p

Bassoon stops so other colour appears

Evening on the Porch

19

Fl.

Cl.

Cast.

Hp.

Bsn.

mf

Cast. one extra bar

This musical score block covers measures 19 through 21. The Flute (Fl.) part begins in measure 19 with a half note G4, followed by a quarter rest, then a half note A4, and continues with a melodic line. The Clarinet (Cl.) part is mostly silent, with a single half note G4 in measure 21. The Castanets (Cast.) enter in measure 20 with a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, marked with accents. The Harp (Hp.) provides accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and half notes in the left hand. The Bassoon (Bsn.) part is silent until measure 21, where it plays a half note G2. The dynamic *mf* is indicated for the Flute in measure 21. A rehearsal mark '19' is at the start, and the instruction 'Cast. one extra bar' is below the Castanets in measure 21.

Notice that classical tools come in handy like AAB form

22

Fl.

Cl.

Cast.

Hp.

Bsn.

This musical score block covers measures 22 through 24. The Flute (Fl.) part has a melodic line with a slur over measures 22-24. The Clarinet (Cl.) part has a melodic line with a slur over measures 22-24. The Castanets (Cast.) are silent. The Harp (Hp.) continues with its eighth-note accompaniment. The Bassoon (Bsn.) part has a melodic line with a slur over measures 22-24. A rehearsal mark '22' is at the start.

Evening on the Porch

25

Fl.

Cl.

Cast.

Hp.

Bsn.

This note is borrowed from clarinet

28

Fl.

Cl.

Cast.

Hp.

Bsn.

Evening on the Porch

30 *rit.*

Fl.

Cl.

Cast. *Cast. one extra bar*

Hp. *ppp*

Bsn. *rit.*

The musical score is arranged in five staves. The Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) staves are in treble clef and contain whole rests. The Castanets (Cast.) staff is in common time and features a rhythmic pattern of eighth and quarter notes with accents. The Harp (Hp.) staff is in grand staff (treble and bass clefs) and contains a descending eighth-note scale in the bass clef and a corresponding melody in the treble clef, marked 'ppp'. The Bassoon (Bsn.) staff is in bass clef and contains whole rests. A 'rit.' instruction with a dashed line spans measures 30 through 32. A 'Cast. one extra bar' instruction with a bracket indicates an additional measure for the castanets.

Winter Gift

for Piano

For animation movies

Mathieu Daniël Polak

Innocente (♩ = c. 100)

The musical score is written for piano in 4/4 time, with a tempo of approximately 100 beats per minute. It consists of five systems of music, each with a measure number at the beginning. The dynamics and articulations are as follows:

- System 1 (Measures 1-4):** Starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The melody is in the right hand, featuring eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a simple bass line of quarter notes.
- System 2 (Measures 5-8):** The melody continues with a piano (*p*) dynamic. The left hand has rests in measures 5 and 6, followed by chords in measures 7 and 8. A piano-piano (*pp*) dynamic is marked in measure 7.
- System 3 (Measures 9-11):** The melody is mezzo-forte (*mf*) in measure 9, then piano (*p*) in measure 10. The left hand has a melodic line in measure 9 and rests in measure 10, followed by chords in measure 11.
- System 4 (Measures 12-14):** The melody is mezzo-forte (*mf*) in measure 12, then piano (*p*) in measure 13. The left hand has a melodic line in measure 12 and rests in measure 13, followed by chords in measure 14.
- System 5 (Measures 15-18):** The melody is piano (*p*) in measure 15, mezzo-forte (*mf*) in measure 16, and mezzo-piano (*mp*) in measure 17. The left hand has a melodic line in measure 15 and rests in measure 16, followed by chords in measure 17. The final measure (18) features a piano (*p*) dynamic and a chord.

Winter Gift

19 *p* *rit.* *a tempo* *mp* *pp*

22

25 *f* *p* *mf* *p* *rit.*

29 *Tempo primo* ($\text{♩} = \text{c. } 100$) *mp*

33 *8va* *p* *mp* *p*

Children's Game

for Toy Piano & Upright Piano

Premiered by Fatou Sourang
& Mathieu Polak, Amersfoort, december 7, 2024

Mathieu Daniël Polak

Con moto (♩ = c. 132)

Toy Piano

mf

Piano

mp

with pedal

7

T.

Pf.

13

T.

Pf.

The musical score is written for Toy Piano and Upright Piano. It is in 4/4 time and consists of three systems. The first system shows the Toy Piano (mf) and Piano (mp) parts. The second system starts at measure 7 and features a Treble (T.) and Piano (Pf.) part. The third system starts at measure 13 and also features a Treble (T.) and Piano (Pf.) part. The Piano part is marked 'with pedal'.

Children's Game

18

T.

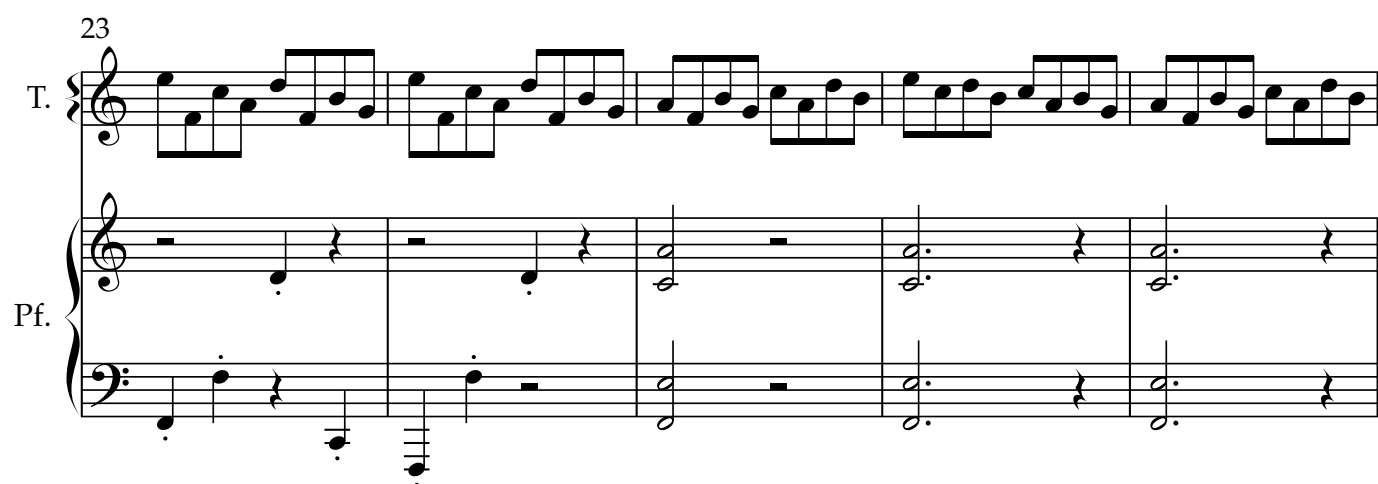
Pf.



23

T.

Pf.



28

T.

Pf.

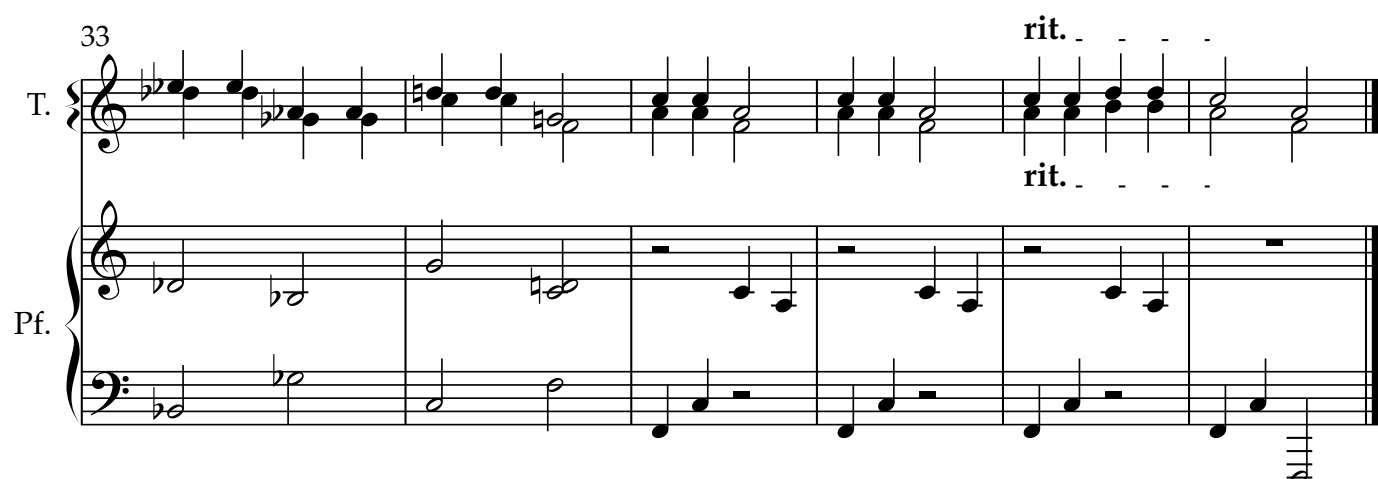


33

T.

Pf.

rit.



Menuet & Trio

Voor hobo, klarinet & cello
of solo piano

Postgraduaat
Maastricht 2025

Menuet

Mathieu Daniël Polak

Grazioso (♩ = c. 98)

(echad techniek)

Oboe

Clarinet in B♭

Violoncello

mf

p

(baslijn van Menuet in G van Pezold/Bach
maar in Phrygisch)

prolongatie van materiaal

Ob.

Cl.

Vc.

Ob.

Cl.

Vc.

p

pp

pp

Menuet & Trio

TRIO

Meno mosso (♩ = c. 72)

11

Ob. *mp* (spel van As - Gis)

Cl. *p*

Vc. *p* (kwinten: verwijzing naar Ravel)

15

Ob.

Cl. *p*

Vc. *p*

19

Ob. *p* rit.

Cl. *mp* *pp*

Vc. *pp*

Menuet & Trio

Menuet

23 **Tempo primo** (♩ = c. 98)

Ob. *mf*

(uitwerking: golem techniek)

Cl. *p*

Vc.

Ob.

Cl.

Vc. *pizz.* *mp*

Ob. *rit.*

Cl.

Vc. *arco*



The Archer's Gate

Day of the Composer
Maastricht, June 21, 2025

(De Schuttenpoort)
for three carillonneurs

Mathieu Daniël Polak

Con moto (♩ = 120)

Primo

pp

Secondo

Terzo

4

P.

S.

mf

T.

7

P.

S.

T.

The Archer's Gate

10

P.

S.

T.

f

The Archer's Gate

22

P.

S.

T.

25

P.

S.

T.

The Archer's Gate

28

P.

S.

T.

31

P.

S.

T.

34

P.

S.

T.

The Archer's Gate

Dolce (♩ = 50)

37

P. *p*

S. *p*

T. *p*

40

P. ,

S. ,

T. ,

43

P. *p*

S. *p*

T. *p*

The Archer's Gate

[illegible]

49

P. *p*

S. *p*

T. *p*

52

P.

S.

T.

52

P.

S.

T.

The Archer's Gate

Con moto (♩ = 120)

55

P. *pp*

S.

T.

58

P.

S. *mf*

T.

61

P.

S.

T. *f*

The Archer's Gate

64

P.

S.

T.

f

Measures 64-66 of the musical score. The Piano (P.) part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 65. The Soprano (S.) part has a half note in measure 64, a quarter note in measure 65, and a half note in measure 66. The Tenor (T.) part has a half note in measure 64, a quarter note in measure 65, and a half note in measure 66. A forte (*f*) dynamic marking is present at the beginning of measure 64.

67

P.

S.

T.

Measures 67-69 of the musical score. The Piano (P.) part continues with a melodic line. The Soprano (S.) part has a half note in measure 67, a quarter note in measure 68, and a half note in measure 69. The Tenor (T.) part has a half note in measure 67, a quarter note in measure 68, and a half note in measure 69.

70

P.

S.

T.

Measures 70-72 of the musical score. The Piano (P.) part continues with a melodic line. The Soprano (S.) part has a half note in measure 70, a quarter note in measure 71, and a half note in measure 72. The Tenor (T.) part has a half note in measure 70, a quarter note in measure 71, and a half note in measure 72.

The Archer's Gate

73

P.

S.

T.

Measures 73-75: The piano part features a series of chords, mostly triads, with some double sharps. The soprano part has a melodic line with a slur over measures 74 and 75. The tenor part has a few notes, including a sharp and a double sharp.

76

P.

S.

T.

Measures 76-78: The piano part has a more active melody with eighth and sixteenth notes. The soprano part has a long note with a slur. The tenor part has a few notes, including a sharp and a double sharp.

79

P.

S.

T.

Measures 79-81: The piano part has a more active melody with eighth and sixteenth notes. The soprano part has a long note with a slur. The tenor part has a few notes, including a sharp and a double sharp.

The Archer's Gate

82

P.

S.

T.

The image shows a musical score for three voices: Piano (P.), Soprano (S.), and Tenor (T.). The score is for measure 82. The Piano part is written on a treble clef staff and features a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The Soprano part is written on a treble clef staff and has a more melodic line with a long slur. The Tenor part is written on a bass clef staff and has a line with some accidentals and a slur.

85

P.

S.

T.

The image shows a musical score for three voices: Piano (P.), Soprano (S.), and Tenor (T.). The score begins at measure 85. The Piano part is written in treble clef and features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The Soprano part is also in treble clef and contains a few notes, with a long slur indicating a sustained note. The Tenor part is in bass clef and consists of several measures of rests.

88

P.

S.

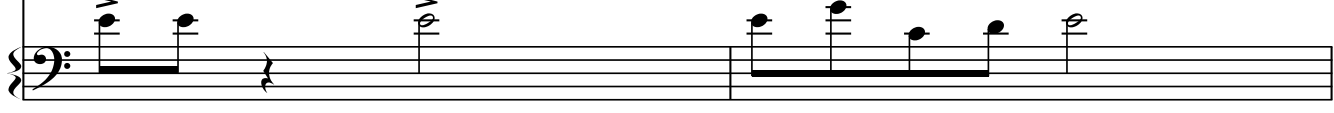
T.

The Archer's Gate

91

P. 

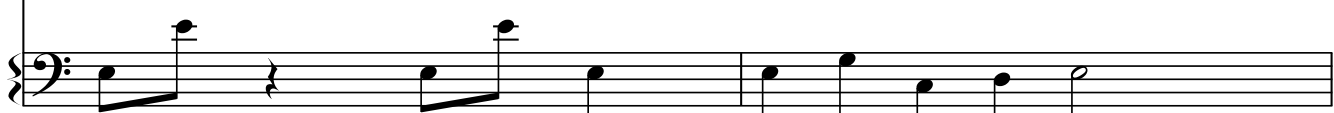
S. 

T. 

93

P. 

S. 

T. 

95

P. 
mp

S. 
mf

T. 
f

The Archer's Gate

98

P.

S.

T.

101

P.

S.

T.

104

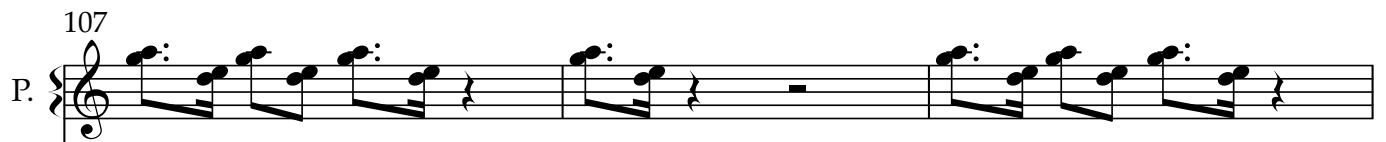
P.

S.

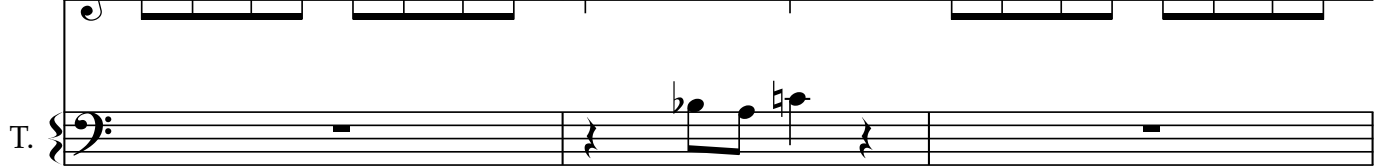
T.

The Archer's Gate

107

P. 

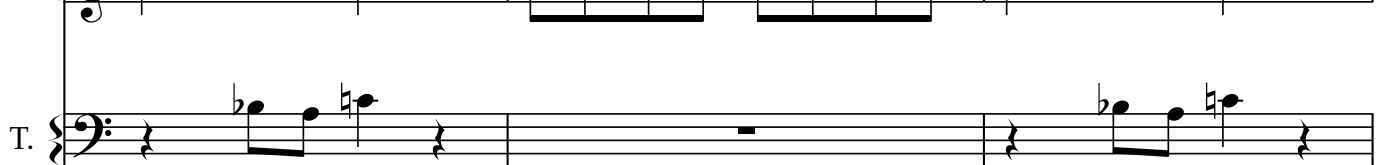
S. 

T. 

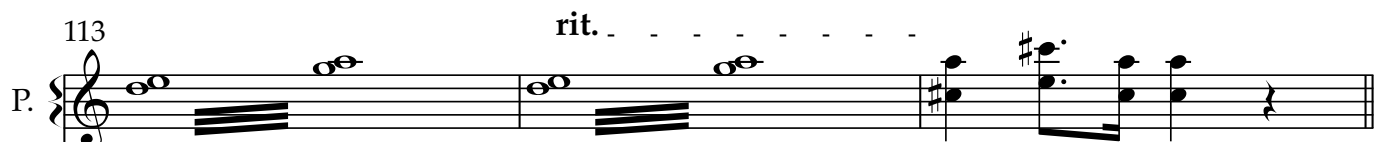
110

P. 

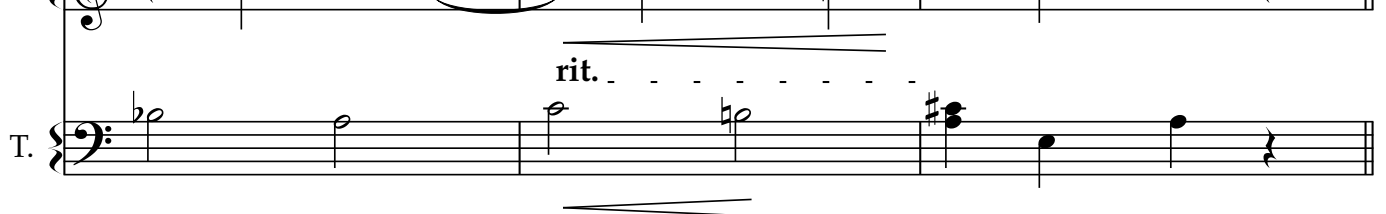
S. 

T. 

113

P. 

S. 

T. 

The Archer's Gate

Con moto (♩ = 120)

116

P. *f*

S. *f*

T. *f*

119

P.

S.

T.

122

P.

S.

T.

The Archer's Gate

128

P.

S.

T.

The image shows a musical score for three voices: Piano (P.), Soprano (S.), and Tenor (T.). The score is for measure 128. The Piano part is written on a treble clef staff and consists of a continuous eighth-note pattern. The Soprano part is written on a treble clef staff and features a triplet of eighth notes followed by a quarter note, a half note, and a quarter note. The Tenor part is written on a bass clef staff and features a triplet of eighth notes followed by a quarter note, a half note, and a quarter note. The score is in 4/4 time and the key signature has one flat (B-flat).

131

P. *tr*

S. *tr*

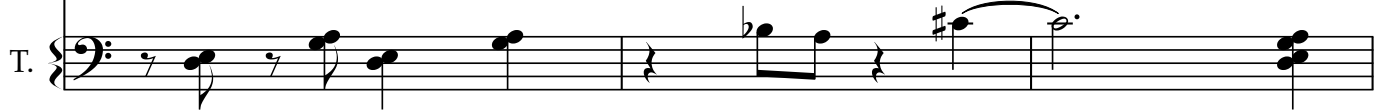
T.

The Archer's Gate

134

P. 

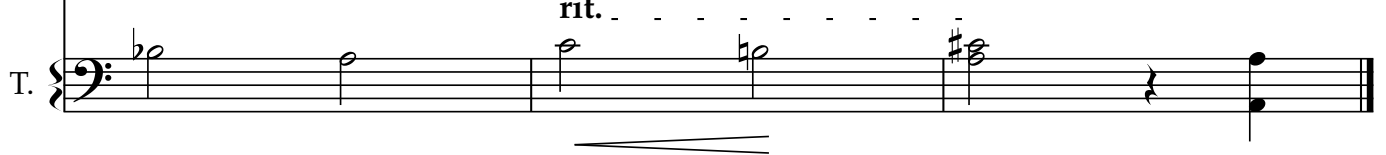
S. 

T. 

137

P. 

S. 

T. 

5

arco

gliss.

rit.

arco

pizz.

arco

arco

gliss.

arco

pizz.

arco

gliss.

gliss.

gliss.

The Golem of Mokum

12 **Con moto** (♩ = c. 110)

Vln 1. *mp*

Vln 2. *mp*

Vln 3. *pizz.* *mp*

Vla 1. *mp*

Vla 2. *mp*

Vc. *mp* *pizz.*

Cb. *pizz.* *mp*

16

Vln 1. *pizz.* *arco*

Vln 2. *pizz.* *arco*

Vln 3. *arco*

Vla 1. *arco*

Vla 2. *arco*

Vc. *arco*

Cb. *arco*

The Golem of Mokum

20 *rit.* *a tempo*

Vln 1.

Vln 2.

Vln 3.

Vla 1. *pizz.* *arco*

Vla 2.

Vc. *pizz.*

Cb. *arco* *pizz.*

24

Vln 1.

Vln 2. *pizz.* 3 3 3 3

Vln 3.

Vla 1. *pizz.* 3 3

Vla 2.

Vc. *arco*

Cb. *arco*

The Golem of Mokum

28

Vln 1.

Vln 2. *arco*

Vln 3.

Vla 1. *arco*

Vla 2. *pizz.*

Vc.

Cb.

32

Vln 1.

Vln 2.

Vln 3.

Vla 1.

Vla 2. *arco*

Vc.

Cb. *pizz.*

The Golem of Mokum

36

Vln 1.

Vln 2.

Vln 3.

Vla 1.

Vla 2.

Vc.

Cb.

arco

pizz.

40

Vln 1.

Vln 2.

Vln 3.

Vla 1.

Vla 2.

Vc.

Cb.

rit.

arco

pizz.

The Golem of Mokum

45 *a tempo*

Vln 1.

Vln 2.

Vln 3. *arco*

Vla 1. *pizz.*

Vla 2.

Vc.

Cb.

50 *rit.* *Sostenuto* (♩ = c. 60)

Vln 1.

Vln 2.

Vln 3.

Vla 1.

Vla 2. *pizz.*

Vc.

Cb.

The Golem of Mokum

57 **rit.** **Maestoso** (♩ = c. 80)

Vln 1. *mf*

Vln 2. *pizz.* *mf*

Vln 3. *arco* *mf*

Vla 1. *mf*

Vla 2. *arco* *p* *mf*

Vc. *p* *mf*

Cb. *mf*

63

Vln 1.

Vln 2. *3*

Vln 3.

Vla 1. *3*

Vla 2. *3*

Vc. *3*

Cb. *3*

The Golem of Mokum

[illegible][illegible]

The Golem of Mokum

75

Violin 1: *gliss.*

Violin 2: *3*, *gliss.*

Violin 3: *3*, *gliss.*

Viola 1: *arco*, *gliss.*

Viola 2: *arco*, *gliss.*

Violoncello: *3*, *gliss.*

Contrabass: *3*, *arco*, *gliss.*

80 **Con moto** (♩ = c. 110)

Violin 1: *Con moto*

Violin 2: *Con moto*

Violin 3: *Con moto*

Viola 1: *Con moto*

Viola 2: *Con moto*

Violoncello: *Con moto*

Contrabass: *Con moto*

The Golem of Mokum

84

Score for measures 84-88. The system includes staves for Vln 1, Vln 2, Vln 3, Vla 1, Vla 2, Vc, and Cb. Measures 84-86 feature active melodic lines in the violins and a rising bass line in the cello. Measures 87-88 are marked *pizz.* (pizzicato) for the viola and cello, with sustained notes in the violins.

Vln 1.

Vln 2.

Vln 3.

Vla 1. *pizz.*

Vla 2.

Vc. *pizz.*

Cb. *pizz.*

89

Score for measures 89-93. Measures 89-91 show sustained chords in the violins and moving lines in the violas and cellos. Measures 92-93 feature a melodic flourish in the first violin and a rhythmic pattern in the cello.

Vln 1.

Vln 2.

Vln 3.

Vla 1.

Vla 2.

Vc.

Cb.

The Golem of Mokum

95 **rit.** **Maestoso** (♩ = c. 80)

Vln 1. *pizz.* *gliss.*

Vln 2. *pizz.*

Vln 3. *arco*

Vla 1. *pizz.*

Vla 2. *pizz.*

Vc. *pizz.*

Cb. *pizz.*

99 *gliss.* *gliss.* *gliss.*

Vln 1. *gliss.*

Vln 2. *gliss.*

Vln 3. *gliss.*

Vla 1. *arco*

Vla 2. *arco*

Vc. *arco*

Cb. *arco*

The Golem of Mokum

103 **Sostenuto** (♩ = c. 60) **Espressivo** (♩ = c. 60)

Vln 1. *mp*

Vln 2. *p* *mp*

Vln 3. *mp*

Vla 1. *mp* *sul ponticello*

Vla 2. *mp* *sul ponticello*

Vc.

Cb.

109 **rit.**

Vln 1.

Vln 2.

Vln 3.

Vla 1.

Vla 2.

Vc.

Cb.

The Golem of Mokum

Sostenuto (♩ = c. 60)

Con moto (♩ = c. 110)

113

Vln 1.

Vln 2.

Vln 3.

Vla 1.

Vla 2.

Vc.

Cb.

mf

mf

mf

ord.

mf

ord.

mf

p

119

Vln 1.

Vln 2.

Vln 3.

Vla 1.

Vla 2.

Vc.

Cb.

arco

mf

mf

The Golem of Mokum

123

Vln 1.

Vln 2.

Vln 3.

Vla 1.

Vla 2.

Vc.

Cb.

gliss.

gliss.

Measure 123: Vln 1 (G4), Vln 2 (G4), Vln 3 (G4), Vla 1 (G3), Vla 2 (G3), Vc (G2), Cb (G2).
Measure 124: Vln 1 (A4), Vln 2 (G4), Vln 3 (G4), Vla 1 (G3), Vla 2 (G3), Vc (G2), Cb (G2).
Measure 125: Vln 1 (A4), Vln 2 (G4), Vln 3 (G4), Vla 1 (G3), Vla 2 (G3), Vc (G2), Cb (G2).
Measure 126: Vln 1 (A4), Vln 2 (G4), Vln 3 (G4), Vla 1 (G3), Vla 2 (G3), Vc (G2), Cb (G2).

127

Vln 1.

Vln 2.

Vln 3.

Vla 1.

Vla 2.

Vc.

Cb.

gliss.

gliss.

Measure 127: Vln 1 (G4), Vln 2 (G4), Vln 3 (G4), Vla 1 (G3), Vla 2 (G3), Vc (G2), Cb (G2).
Measure 128: Vln 1 (A4), Vln 2 (G4), Vln 3 (G4), Vla 1 (G3), Vla 2 (G3), Vc (G2), Cb (G2).
Measure 129: Vln 1 (A4), Vln 2 (G4), Vln 3 (G4), Vla 1 (G3), Vla 2 (G3), Vc (G2), Cb (G2).
Measure 130: Vln 1 (A4), Vln 2 (G4), Vln 3 (G4), Vla 1 (G3), Vla 2 (G3), Vc (G2), Cb (G2).

The Golem of Mokum

133

gliss.

gliss.

Vln 1.

Vln 2.

Vln 3.

Vla 1.

Vla 2.

Vc.

Cb.

140

Sostenuto (♩ = c. 60)

p

p

p

Vln 1.

Vln 2.

Vln 3.

Vla 1.

Vla 2.

Vc.

Cb.

The Golem of Mokum

Con moto (♩ = c. 110)

145

Vln 1. *f*

Vln 2. *f*

Vln 3.

Vla 1. *f*

Vla 2. *f*

Vc.

Cb. *f*

149

Vln 1.

Vln 2.

Vln 3.

Vla 1.

Vla 2.

Vc. *f*

Cb.

The Golem of Mokum

153

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

mp

mp

mp

mp

mp

mp

Vln 1.

Vln 2.

Vln 3.

Vla 1.

Vla 2.

Vc.

Cb.

158

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

mp

mp

mp

mp

mp

mp

Vln 1.

Vln 2.

Vln 3.

Vla 1.

Vla 2.

Vc.

Cb.

The Golem of Mokum

165 **Lento** (♩ = c. 45)

Vln 1. *pizz.* 3 *p*

Vln 2. 3 *pizz.* 3 *p*

Vln 3. *pizz.* 3 *p*

Vla 1. 3 *pizz.* 3 *p*

Vla 2. 3 *pizz.* 3 *p*

Vc. *pizz.* 3 *p*

Cb. *pizz.* 3 *p*

169

Vln 1. 3 *arco* *gliss.*

Vln 2. 3 *arco* *pizz.*

Vln 3. 3 *arco* *gliss.*

Vla 1. 3 *arco* *gliss.*

Vla 2. *arco* *gliss.*

Vc. *arco* *gliss.*

Cb. *arco* *gliss.*

The Golem of Mokum

174

gliss.

rit. *pizz.*

Vln 1.

Vln 2.

Vln 3.

Vla 1.

Vla 2.

Vc.

Cb.

arco

pizz.

gliss.

arco

pizz.

Composities op YouTube

The Source of Blessing:

<https://youtu.be/KWFWIIfE4k?si=1uXnXKPiBGU5hbBL>

Evening on the Porch: <https://youtu.be/l8ss850eZ1A?si=ubURqO6Fk10fGPbm>

Winter Gift: <https://youtu.be/x-cplh-oOlw?si=BDr8NXIK88-pvKXE>

Children's Game:

<https://youtube.com/shorts/5Cr36cnKiKU?si=qNhAtQTeCMzHmeSE>

Menuet & Trio: <https://youtu.be/ddCFj-72F60?si=75hHLEYcCxgqNRPF>

The Archer's Gate: https://youtu.be/bdfqne_KRsM?si=wVWZS9CA7pUre094

The Golem of Mokum:

<https://youtu.be/l8ss850eZ1A?si=ubURqO6Fk10fGPbm>

Curriculum Vitae

Mathieu Daniël Polak

Componist · Beiaardier · Pianist

Adres: Tuindorpweg 84, 3951 BH Maarn, Nederland

Telefoon: +31 (0)6 221 577 46

E-Mail: mathieudpolak@hotmail.com

Website: www.mathieudanielpolak.com

Opleidingen

2025 – Conservatorium Maastricht – Postgraduaat Compositie – wisselwerking klassieke vormen met innovatieve muziek.

2021 – Koninklijke Beiaardschool Mechelen (België) – Specialisatiegraad Compositie.

2019 – Orpheus Instituut Gent (België) – Artistic Research in Music – Onlinecursus over het schrijven van een wetenschappelijk onderzoeksvoorstel.

2017 – Yale University (VS) – Music and Social Action – Onlinecursus met onderzoek naar de maatschappelijke rol van de beiaardier.

2013 – Lemmensinstituut Leuven (België) – Master Compositie – Onderzoek naar synagogale muziek en componeren van een liederencyclus.

2010 – Hogeschool voor de Kunsten Utrecht – Master Compositie – Versneld traject.

2000 – Nederlandse Beiaardschool Amersfoort – Master Beiaard – Specialisatie in muziekonderwijs voor amateurs; methode ‘Voorslag’.

1999 – Nederlandse Beiaardschool Amersfoort – Bachelor Beiaard.

1997 – Conservatorium Constantijn Huygens, Zwolle – Bachelor Piano.

Werkervaring – Compositie (selectie)

2025 – Blaaskwintet – (particuliere opdracht).

2023 – Meisje met de Parel – Vioolsolo (particuliere opdracht, geïnspireerd op Vermeer)

2023 – Momo en de Tijdsparers – Carillon, met kinderen (Museum für Zeit, Rockenhausen, Duitsland)

2022 – Composition in Colour – Carillon (Mondriaanhuis Amersfoort)

2021 – Mazzeltov – Suite voor carillon solo/quatre-mains/ensemble (uitgevoerd in Maastricht)

2019 – Chag Sameach – Carillonsuite (Fonds Podiumkunsten; uitgevoerd door o.a. Boudewijn Zwart)

Werkervaring – Beiaard

Sinds 2022 – Beiaardier, Plein 40-45 Amsterdam

Sinds 2019 – Workshopdocent Beiaard, Hannover (Duitsland)

Sinds 2008 – Beiaardier & docent, Erasmus Universiteit Rotterdam

Sinds 2003 – Beiaardier, Bunschoten-Spakenburg

Sinds 2000 – Beiaarddocent, Beiaardcentrum Nederland

Werkervaring – Piano

Sinds 2021 – Pianist, Liberaal Joodse Gemeente Amsterdam (LJG)

Sinds 2016 – Pianist & componist, gemeente Beit ha'Chidush Amsterdam

Sinds 2018 – Pianodocent, Muziekschool Amersfoort

Prijzen & Erkenningen

2020 – Visser-Neerlandia Prijs voor Chag Sameach

2019 – 1e prijs Johan Franco compositieconcours (VS) – A Butterfly's Dance

2017 – 2e prijs Johan Franco compositieconcours (VS) – Dandelion Field

2011 – 2e prijs IVME compositieconcours, Antwerpen – Puppy Love

2011 – 2e prijs COMA compositieconcours, Maastricht – Fleurs de Cerisier

2011 – 2e prijs Internationaal beiaardconcours Hamburg

2002 – 2e prijs Internationaal beiaardconcours Enkhuizen

DIALOOG

Improvisatie voor carillon en twee blaasinstrumenten

Melodie 1: AECDCDAB¹. Melodie 2: DFGDGEFAE. Melodie 3: GGAADBBCC. Voor de blazers geldt dat er sprake is van integere notatie: of je bijvoorbeeld een lage of een hoge A speelt, is jouw eigen keuze. Ook ben je vrij in het bepalen van de lengte van de tonen. Maar het carillon is gehouden aan doorlopende achtste noten, blijvend binnen een omvang van vijf tonen. De boxen worden herhaald totdat de beiaardier aangeeft dat de melodie van de volgende box gespeeld gaat worden. Als de drie boxen uitgevoerd zijn, wordt box 1 nogmaals enkele malen gespeeld waarbij dan geldt dat blazer 1 een regel kiest die of letterlijk door blazer 2 herhaald wordt of beantwoord wordt met een andere regel uit box 1.

A	E	C
D	C	D
A	B	

D	F	G
D	G	E
F	A	E

G	G	A
A	D	B
B	C	C

¹ De melodieën zijn willekeurig tot stand gekomen. Er is telkens gekozen uit een pool van vijf tonen. (Dus melodie 1 bestaat uit tonen van de reeks ABCDE. Melodie 2: DEFGA. Melodie 3: GABCD.

Toonhoogte, toonduur,
volgorde motieven en
herhalingen vrij

Teamim

Improvisatie voor ensemble

Mathieu Daniël Polak

Explanation

steps up *steps down* *little leap up* *little leap down*

big leap up *big leap down* *repeated note* *short* *long*

Mercha

Tipcha

Etnachta

Sof Pasuk

Mapach

Pashta

Weazla

Darga

Tewir

Sisyphus (online-audio-converter.com).mp3

♩ = 60

The musical score is composed of nine staves, each labeled 'Solo' on the left. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is indicated as ♩ = 60. The score is characterized by dense, rapid sixteenth-note passages, often grouped in beams. Various musical ornaments are present, including triplets (marked with a '3') and sextuplets (marked with a '6'). Some staves feature long, horizontal lines, possibly indicating sustained notes or specific performance techniques. The overall texture is complex and technically demanding.

10 Solo

11 Solo

12 Solo

13 Solo

14 Solo

15 Solo

16 Solo

17 Solo

18 Solo

19 Solo

94

The musical score consists of ten staves, each labeled 'Solo' and numbered 10 through 19. The notation is highly technical, featuring numerous triplets (indicated by a '3' in a circle), sixteenth notes, and various slurs. The key signature is one flat (B-flat). The page number '94' is located at the bottom center of the page.

Postgraduate
2024-2025

Winter Gift

for two carillon players

Mathieu Daniël Polak

Innocente (♩ = c. 100)

Primo

mp

Secondo

4

P.

S.

7

P.

S.

f

10

P.

S.

mp

13

P.

mf

S.

16

P.

S.

19

P.

rit. *a tempo*

pp *mp*

S.

22

P.

S.

25

P.

f *p* *f*

S.

Tempo primo (♩ = c. 100)

28

rit. - - - - -

P.

p *mp*

S.

31

P.

S.

34

8va - - - - -

P.

S.

Children's Game

Postgraduate 2024-2025
Maastricht

for two carillon players

Mathieu Daniël Polak

Con moto (♩ = c. 132)

Primo

mf

Secondo

5

P.

S.

9

P.

S.

13

P.

S.

Children's Game

17

P.

S.

Measures 17-20. The Soprano (S.) part has a melodic line with a final half note. The Alto (P.) part has a chordal accompaniment with a final half note.

21

P.

S.

Measures 21-24. The Soprano (S.) part has a melodic line with a final half note. The Alto (P.) part has a chordal accompaniment with a final half note.

25

P.

S.

Measures 25-28. The Soprano (S.) part has a melodic line with a final half note. The Alto (P.) part has a chordal accompaniment with a final half note.

29

P.

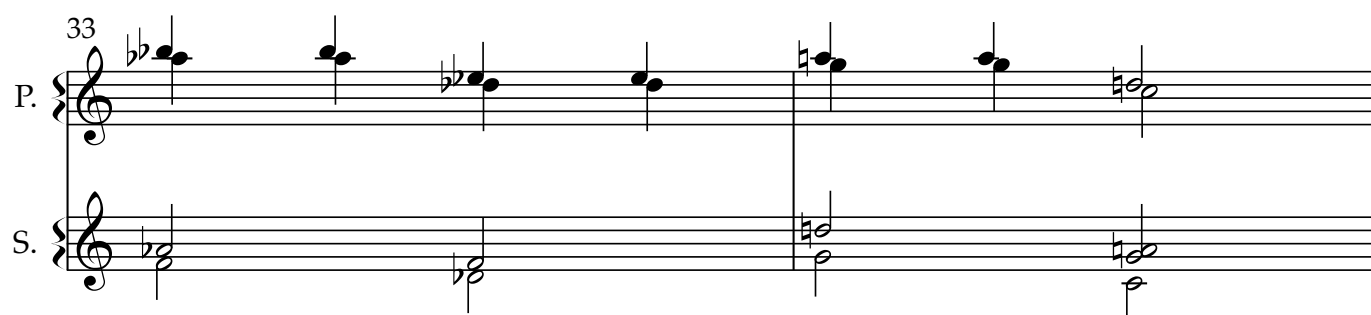
S.

Measures 29-32. The Soprano (S.) part has a melodic line with a final half note. The Alto (P.) part has a chordal accompaniment with a final half note.

33

P.

S.



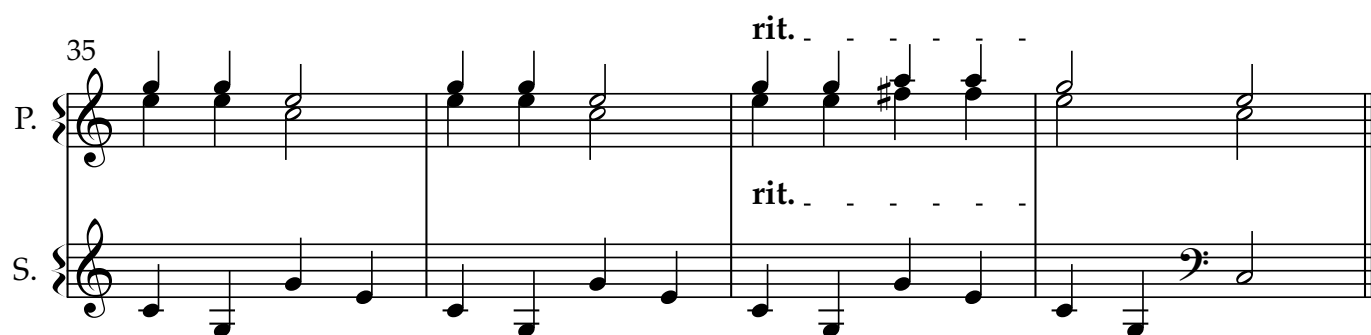
35

P.

S.

rit.

rit.





In *Reis als bestemming* onderzoekt componist Mathieu Daniël Polak de oorsprong, structuur en betekenis van zijn werk. In essays die het persoonlijke en het filosofische verweven, legt hij zijn eigen muzikale ontwikkeling bloot: van het eerste intuïtieve 'iets' tot de vormvaste compositie, van toeval en twijfel tot constructie en bezieling.

Polak reflecteert op klassieke vormen zoals het menuet, maar ook op zijn eigen technieken en werkwijzen. Zijn schrijfstijl is helder en gelaagd, zijn toon afwisselend onderzoekend, bespiegeland en scherpzinnig. Muziek wordt hier gedacht én gevoeld: een ambacht dat vraagt om precisie, maar pas gaat leven wanneer het gevoed wordt door innerlijke noodzaak en artistieke kwetsbaarheid.

De lezer reist mee langs partituren, improvisatieschema's, geluidsfragmenten, en diepgaande reflecties over de rol van de componist als ambachtsman, kunstenaar en mens. Ook het schrijven zelf wordt een vorm van componeren.

Dit werkstuk markeert geen einde, maar een tussenstation. Het is geschreven met de hoop op voortzetting: als reflectie op het verleden én als pleidooi voor een vervolgstudie waarin verdieping centraal staat.

Voor componisten, musici en denkers is dit boek een uitnodiging tot contemplatie, en om de reis zelf als bestemming te zien.

**Conservatorium
Maastricht**

**ZU
YD**