

Mathieu Daniël Polak:
Re:Form – Dansende Klokken 2.0
*Klassieke dansvormen als artistiek onderzoek.
Werklogboek, schrift 1: Het Menuet.*



December 2025 – Juli 2026

“Les œuvres d’art font les règles; les règles ne font pas les œuvres d’art.”

Kunstwerken scheppen regels; regels scheppen geen kunstwerken¹

Claude Debussy

¹ Deze uitspraak wordt toegeschreven aan Claude Debussy. De precieze bron is op dit moment nog onbekend. De uitspraak is onder meer overgeleverd via John Paynter, *Companion to Contemporary Musical Thought* (1992).

Voorwoord

Mijn naam is Mathieu Daniel Polak (1972). Ik ben componist, beiaardier en pianist. Mijn werkpraktijk beweegt zich op het snijvlak van compositie, uitvoeringspraktijk en educatie, met een bijzondere focus op het carillon.

Dit werklogboek is ontstaan dankzij de ontwikkelbeurs van het Fonds Podiumkunsten. Deze beurs vormt niet slechts een financiële ondersteuning, maar een inhoudelijke katalysator: zij maakt het mogelijk om een artistiek onderzoek te verrichten dat anders niet in deze omvang, diepte en duur denkbaar zou zijn geweest. Het project *Re:Form – Dansende Klokken 2.0* is opgezet als een traject waarin klassieke dansvormen opnieuw worden onderzocht, niet als historische curiosa maar als levende structuren die richting (kunnen) geven aan hedendaagse muziek.

Mijn werk als componist en beiaardier ontstaat altijd in de spanning tussen intuïtie en analyse. Ik begin zelden met een theoretisch kader; meestal begint het met een klein muzikaal gebaar, een ritmische beweging, een melodische lijn die zich aandient zonder dat ik precies weet waarom. Dat eerste *iets* vormt het beginpunt. Pas daarna begint het onderzoek: luisteren, herhalen, verschuiven, analyseren, opnieuw proberen.

Het werklogboek dat voor u ligt is niet alleen een verzameling resultaten, maar een documentatie van het denken-in-muziek. Het laat zien hoe ik dansvormen niet beschouw als stijlcitaten, maar als esthetische structuren die een eigen logica en noodzakelijkheid hebben.

In dit werklogboek reflecteer ik op mijn keuzes, mijn twijfels, mijn ontdekkingen. Ik documenteer gesprekken met musici, analyses van historische bronnen, schetsen van nieuwe composities en gedachten over esthetiek, ruimte en beweging. Het is een open proces, waarin het onderzoek zich ontwikkelt terwijl het wordt uitgevoerd.

“Les œuvres d’art font les règles; les règles ne font pas les œuvres d’art.”
Kunstwerken scheppen regels; regels scheppen geen kunstwerken. — Claude Debussy (toegeschreven aan).

Dit motto is meer dan een passende zin. Het verwoordt een artistieke houding die de kern vormt van dit onderzoek: dat vorm niet voorafgaat aan het werk, maar eruit voortkomt. In dit traject ontstaat kennis niet door bestaande regels toe te passen, maar door nieuwe muziek te maken waaruit regels, inzichten en structuren kunnen worden afgeleid. Het motto verwoordt daarmee zowel mijn werkwijze als de ontwikkeling die ik als kunstenaar doormaak: componeren als onderzoek, en onderzoek als bron van nieuwe vorm.

Tot slot wil ik mijn dank uitspreken aan vier mensen die een wezenlijke rol hebben gespeeld in de totstandkoming van dit werklogboek. **Leo Samama**, **Joannes Thuy** en **Frans Brouwer** hebben het volledige manuscript doorgenomen en mij voorzien van scherpe, waardevolle en vaak richtinggevend commentaren. **Anton Molenaar** dank ik voor zijn hulp bij het redigeren van teksten, zijn ondersteuning bij de beursaanvraag en zijn mentale steun gedurende dit traject.

Inhoud

December 2025

Positionering van de werklogboekteksten	1
Werklogboek 21 december	1
Werklogboek 22 december	4
Werklogboek 23 december	5
Werklogboek 25 december	7
Menuet Rameau	9
Menuet en Rondeau, Rameau	11
Werklogboek 25 december	12
Schilderij Branle d'Ossau, Alfred Dartiguenave	14
Menuets I en II, Rameau	15
Menuet, Rameau	17
Idee voor improviseren menuet	19
Branle de Poitou, Adrian Le Roy	20
Werklogboek 26 december	21
Werklogboek 28 december	23
Pas Menus, M.D. Polak	25
Werklogboek 30 december	29

Januari 2026

Werklogboek 2 januari	30
Werklogboek 13 januari	33
Menuet Problématique, M.D. Polak	35
Werklogboek 18 januari	36
Werklogboek 19 januari	38
Menuet Galant, M.D. Polak	39
Werklogboek 20 januari	41
Menuetten, Lully	43
Werklogboek 25 januari	45
Menuet, Mozart	48
Menuet, Mozart	49
Menuet en Trio, Haydn	51
Werklogboek 27 januari	55
Après le premier Menuet, M.D. Polak	57
Deuxième Menuet, M.D. Polak	59
Werklogboek 29 januari	63
Werklogboek 30 januari	65
Menuet en Trio, M.D. Polak	68

Februari 2026

Werklogboek 2 februari	71
------------------------	----

Scherzo Espiègle, M.D. Polak	73
Scherzo, M.D. Polak	74
Scherzo & Trio, Beethoven	75
Werklogboek 8 februari	78
Menuet en Trio voor beiaard, Staf Nees	80
Menuet en Trio uit Eerste suite, F. Timmermans	85
Menuet en Trio uit Kleine suite 3, L. 't Hart	87
Improvisatieschema's, M.D. Polak	89
The Minuet, Mary Mapes Dodge	90
Werklogboek, 19 februari	93
Menuet & Scherzo voor beiaard, M.D. Polak	98
Werklogboek, donderdag 26 februari	103

Maart 2026

Werklogboek, dinsdag 3 maart	105
Schilderij van Filippo Baratti	107
Menuet van Ravel	108
Chromolithografie Menuet	109
Menuet voor Monnickendam	110
Slotwoord & Conclusie	111
Glossarium	115

Mei/Juni 2026

Appendices:	
Over Esthetiek	120
Twee Onderzoeksabstracten	125
Zomerconcertprogramma Weesp & Veere	129
Menuet van Paderewski	130
Scherzo van Schubert	134
 Bibliografie & Geraadpleegde literatuur	 137

Re:Form – Dansende Klokken 2.0

Dansvormen als artistiek onderzoek in de vorm van een werklogboek

Mathieu Daniël Polak, december 2025 – december 2027

Positionering van de werklogboekteksten

De onderstaande teksten maken deel uit van het lopende artistieke onderzoeksproces binnen *Re:Form – Dansende Klokken 2.0*. De teksten zijn geschreven in de vorm van een werklogboek bestaande uit informatie, reflectie, fantasie, improvisaties, arrangementen en composities.

Deze notities leggen vast hoe vragen ontstaan, hoe routes worden verlaten of herzien, en hoe kleine observaties – een muzikaal fragment, een tekst, een associatie – kunnen uitgroeien tot richtinggevende inzichten. Juist in deze vroege fase van het onderzoek is het denken fragmentarisch, intuïtief en soms onzeker. Een openheid niet als tekort, maar een noodzakelijke voorwaarde voor artistiek onderzoek.

Waar het openingsessay de positie, intentie en methodologische uitgangspunten van het traject beschrijft, tonen deze werklogboekteksten het daadwerkelijke verloop van het onderzoek van binnenuit. Ze vormen daarmee geen bijlage, maar een essentieel onderdeel van het proces waarin vormonderzoek, luisteren, lezen, spelen en componeren zich stap voor stap ontwikkelen.

Zondag, 21 december 2025

1. Positionering & intentie: artistiek onderzoek als uitgangspunt

Dit werklogboek wordt geschreven in het kader van het ontwikkeltraject *Re:Form – Dansende Klokken 2.0*, dat door het Fonds Podiumkunsten is gehonoreerd. Binnen dit traject onderzoek ik klassieke dansvormen – zoals menuet, sarabande, polka en mazurka – als bron voor nieuwe hedendaagse composities voor carillon.

De keuze voor klassieke dansvormen komt voort uit mijn overtuiging dat een vaste vorm niet in tegenstelling staat tot artistieke vrijheid, maar die juist kan oproepen. Tijdens mijn compositieopleidingen kreeg ik vaak de indruk dat het tegenovergestelde werd verondersteld. Ik wilde daarom onderzoeken wat er gebeurt wanneer ik bewust vanuit een traditionele vorm vertrek. Het menuet was mijn eerste onderwerp, omdat het mij de meest vanzelfsprekende en daardoor misschien ook de minst onderzochte vorm leek. Tijdens het onderzoek ontdekte ik dat de dansvorm uiteindelijk vooral een middel is om mijn eigen compositieproces beter te leren kennen.

Dit onderzoek positioneert zich expliciet als artistiek en practice-based research. Ik ben componist, beiaardier, pianist en docent. Mijn onderzoek vindt primair plaats in en door de artistieke praktijk: componeren, arrangeren, uitvoeren en onderwijzen. Kennis ontstaat hier niet door bewijsvoering, maar door ervaring, reflectie en muzikale besluitvorming. De compositie is hierin geen illustratie van een conclusie, maar het resultaat van het onderzoek zelf.

Het doel is niet om esthetische begrippen als elegantie of noblesse sluitend te definiëren, maar om ze te begrijpen, te doorleven en hoorbaar te maken in muziek. De teksten fungeren als reflectie op die weg; de composities vormen de kern.

De tekst [Zondag, 21 december 2025](#) is bedoeld als een verkennende opening van een onderzoekstraject waarin de beschreven methoden en vragen zich pas gaandeweg zullen concretiseren in praktijk en compositie.

2. Dansvormen als uitkomst van esthetische krachten

Klassieke dansvormen worden in de muziekgeschiedenis vaak gepresenteerd als vanzelfsprekende stilistische conventies: herkenbare maatsoorten, karakteristieke ritmische patronen en een historisch gegroeide vormtaal. Deze ogenschijnlijke vanzelfsprekendheid roept echter een fundamentele vraag op: in hoeverre zijn dergelijke dansvormen het resultaat van toevallige culturele voorkeuren, en in hoeverre weerspiegelen zij dieperliggende esthetische idealen?

Dit onderzoek vertrekt vanuit de hypothese dat dansvormen zoals het menuet of de sarabande niet primair voortkomen uit willekeurige historische keuzes, maar uit een zoektocht naar de muzikale belichaming van specifieke esthetische waarden. Dansvormen kunnen worden opgevat als “gestolde emoties” of gecodificeerde culturele idealen: muzikale vormen waarin ideeën over elegantie, beheersing, extase of ingetogenheid zijn vastgelegd.

De vraag is niet alleen *hoe* een dansvorm klinkt, maar *welke esthetische krachten* haar ooit noodzakelijk maakten. In de appendix zal ik een essay toevoegen over wat ik onder esthetiek versta.

Vanuit deze hypothese laat het onderzoek zich samenvatten in de volgende centrale vraag: Welke relatie bestaat er tussen de structurele kenmerken van klassieke dansvormen en de esthetische waarden die eraan worden toegeschreven, en hoe kan deze relatie compositorisch worden onderzocht en getransformeerd?

3. Waarom klassieke dansvormen vandaag relevant zijn

Dansvormen zijn geen museale objecten. Juist in een hedendaagse compositiepraktijk, waarin vrijheid en experiment vaak centraal staan, bieden historische vormen weerstand, richting en focus. Vorm is geen beperking, maar een kader dat creatieve mogelijkheden ontsluit. Door klassieke dansvormen opnieuw te

benaderen als dragers van esthetische waarden, ontstaat een brug tussen historisch erfgoed en hedendaagse klankwerelden. Niet door imitatie, maar door transformatie.

4. Mijn onderzoeksmethode: praktijk als kennis

Mijn artistieke praktijk – arrangeren, uitvoeren, componeren en doceren – vormt het hart van dit onderzoek. Deze activiteiten zijn geen bijzaak, maar kennis genererende handelingen.

Tijdens het arrangeren word ik gedwongen om keuzes te maken: wat is essentieel aan een dansvorm? Welke muzikale parameters moeten behouden blijven om het karakter te bewaren, en welke blijken flexibel? Het uitvoeren van deze muziek confronteert mij met lichamelijkheid, instrument-specifieke beperkingen en akoestische realiteit. Lesgeven toont hoe danskarakters worden waargenomen en geïnterpreteerd door anderen.

Het werklogboek fungeert daarbij niet uitsluitend als verslaglegging, maar als methodisch instrument. Door systematisch observaties, vragen, compositieschetsen en reflecties vast te leggen, wordt zichtbaar welke aannames worden bevestigd, welke worden bijgesteld en welke nieuwe vragen zich aandienen.

In die zin luidt een onderliggende methodologische vraag:
Hoe kan een systematisch werklogboek, gevoed door analyse, uitvoering en compositie, leiden tot een verdiept begrip van klassieke dansvormen en mogelijk tot de formulering van nieuwe onderzoeksvragen binnen een hedendaagse praktijk?

5. Het menuet als eerste casus

De beginfase van mijn onderzoek richt zich in het bijzonder op het menuet, niet als eindpunt, maar als eerste casus binnen een breder onderzoek. Het menuet wordt traditioneel geassocieerd met elegantie, hoffelijkheid en aristocratische beheersing, terwijl het historisch is afgeleid van een boerendans. Juist deze spanning maakt het menuet interessant.

De centrale vraag is niet of een menuet in 3/4 moet staan, maar welke muzikale middelen noodzakelijk zijn om noblesse hoorbaar te maken. Zijn maatsoort en frasering essentieel, of historisch toevallig? Zou elegantie ook in andere metrische of ritmische contexten kunnen bestaan?

6. Aanvullende bronnen: kijken en lezen als esthetisch onderzoek

Naast muzikale praktijk spelen beeldende kunst en literatuur een belangrijke rol in dit onderzoek. Ook filosofische en literaire teksten vormen waardevolle bronnen. Denkers, kunstenaars en componisten schreven uitvoerig over begrippen als

sierlijkheid, harmonie en proportie. Romans en brieven tonen gevoelswerelden, twijfel en esthetische intuïtie. Voor dit onderzoek zijn dit geen secundaire inspiratiebronnen, maar primaire bronnen van esthetische kennis. Door muzikale, visuele en literaire representaties te vergelijken, ontstaat een breder begrip van de culturele idealen die aan dansvormen ten grondslag liggen.

7. Compositie als resultaat van onderzoek

Het doel van dit onderzoek is niet het formuleren van een sluitende theorie, maar het ontwikkelen van nieuwe composities waarin verworven inzichten hoorbaar worden. In artistiek onderzoek geldt dat een kunstwerk zelf een vorm van kennis kan zijn.

Door menuetten en andere dansvormen te arrangeren, te spelen, te analyseren, te onderwijzen en uiteindelijk te transformeren in nieuw werk, wordt een persoonlijk begrip van esthetische waarden ontwikkeld. Die compositie is de conclusie van het onderzoek. Het essay documenteert en reflecteert op het proces, maar de muziek draagt de kennis.

Werklogboek – tweede dag

Maandag, 22 december 2025

In mijn Postgraduate-boek *Reis als Bestemming* heb ik een essay geschreven waarin ik beschrijf hoe ik denk en werk. Uitgangspunt daarin is dat er meerdere manieren zijn om tot composities, kunstwerken, verhalen of zelfs wetenschappelijke artikelen te komen, maar dat voor mij één benadering consequent het meest vruchtbaar blijkt: beginnen met iets kleins.

Proberen om vanuit een blanco uitgangspunt meteen een geheel raamwerk te formuleren, werkt voor mij niet. In *Reis als Bestemming* noem ik een eerste aanzet een '*iets*': een klein motief, een ritme, een miniatuurmelodie, of zelfs slechts een gedachte. Dat *iets* vormt geen plan, maar een beginpunt waarvan pas gaandeweg duidelijk wordt welk potentieel het in zich draagt.

Sommige componisten sluiten hun ogen en horen in hun hoofd al een volledige compositie voordat er ook maar één noot op papier staat. Zo werk ik niet. Deze constatering bracht me terug bij wat ik eerder schreef in *Reis als Bestemming* over het belang van het *iets*, en hoe je vanuit zo'n klein beginpunt kunt doorgroeien naar een compositie. Misschien zou ik eerst een kamer (motief) componeren gevolgd door nog meer kamers en daarna er een verdieping opzetten (akkoord).

Vanuit die gedachte werd het mij duidelijk dat ik het beste zou kunnen beginnen met één menuet dat iedereen (dus ook ik) kent om ernaar te kijken, luisteren, analyseren en spelen. Welk menuet zou zich dan als eerste aandienen?

Vrijwel onmiddellijk dacht ik aan het beroemde menuet van Luigi Boccherini: een iconisch voorbeeld.

Ik las vervolgens een artikel over Boccherini. Hij was een Italiaan, min of meer tijdgenoot van Mozart, verbleef in Wenen en heeft mogelijk Mozart of Haydn ontmoet. Hij was niet alleen componist, maar ook cellist; zijn vader was contrabassist. Is dat de reden dat hij zo uitzonderlijk veel voor strijkinstrumenten schreef? Hij studeerde in Rome — in hoeverre heeft het Italiaanse culturele klimaat zijn muziek beïnvloed? Is hij in het Vaticaan geweest, ondergedompeld geweest in Italiaanse beeldende kunst? Dit soort vragen ontstonden vrijwel vanzelf.

Ik merkte dat het lezen van een tekst pas werkelijk waardevol wordt op het moment dat het vragen oproept. Niet de informatie zelf, maar de vragen die daaruit voortkomen, blijken richtinggevend.

Het lijkt mij verstandig om eerst het strijkkwintet opus 11 nr. 5, waarin het beroemde menuet voorkomt, in zijn geheel te beluisteren, voordat ik mij uitsluitend op het menuet concentreer. Wat opvalt, is dat er van het menuet (en trio) talloze losse edities bestaan, terwijl het volledige kwintet veel lastiger te vinden is. Het is alsof dit ene deel zo belangrijk is geworden dat de rest van het werk naar de achtergrond is verdwenen. Dat verschijnsel komt vaker voor: denk aan het eerste deel van Beethovens Vijfde symfonie, of aan *Für Elise*, waarvan slechts de eerste bladzijde werkelijk heel bekend is.

De inzichten van vandaag zijn daarmee tweeledig. Voor mij werkt het beter om te beginnen met een klein, concreet uitgangspunt dan met een allesomvattend kader. Daarnaast bevestigt deze dag dat het voortdurend stellen van vragen — ook ogenschijnlijk zijpaden — een essentieel onderdeel vormt van mijn onderzoeksproces. Vragen kunnen dikwijls beantwoord worden met tegenvragen.

Werklogboek – dinsdag 23 december 2025

Inmiddels heb ik het volledige strijkkwintet G 275 van Luigi Boccherini beluisterd.

<https://youtu.be/MdUrjUfvruE?si=qnapGJaYT5PyubjL>

De bezetting — twee violen, een altviool en twee cello's — is ongebruikelijk. Twee cello's bieden andere contrapuntische mogelijkheden dan de combinatie van cello en contrabas; het midden- en laagregister krijgt meer zelfstandigheid en flexibiliteit.

Na het menuet, het derde deel, merkte ik dat mijn aandacht begon af te nemen. Dat zegt waarschijnlijk minder over de kwaliteit van de compositie dan over mijn eigen luisterhouding. Barokmuziek klinkt voor mij vaak abstract. Het klinkt als een fiets met rammelende blikjes erachter. Boccherini ervaar ik — ondanks zijn plaats in de vroege klassieke periode — esthetisch dichter bij de barok dan bij Haydn of Mozart. Ik merk dat ik moeite heb om te plaatsen wat ik hoor en dat het mij emotioneel minder raakt. Het heeft alles te maken met persoonlijke smaak.

Ik moest hierbij denken aan Vladimir Nabokov, die bekend stond om zijn afstandelijke houding ten opzichte van muziek. Nabokov hechtte sterk aan vorm, taal en

structurele helderheid, en wantrouwde muziek vanwege haar abstractie en het ontbreken van vaste betekenis. Zijn mening/houding heb ik altijd moeilijk te begrijpen gevonden, maar bij componisten als Corelli of Telemann kan ik me iets bij die houding voorstellen. Saillant detail is dat Nicolas, neef van Vladimir, een voortreffelijk componist was, maar in de traditie van Stravinsky en dat is wat Vladimir ook voorstaat: muziek drukt niets uit behalve zichzelf.

In het kwintet van Boccherini is het menuet voor mij veruit het meest aansprekende deel.

Het menuet klinkt eerder zangerig dan uitgesproken dansant. Dat verrast me, omdat ik bij een menuet in eerste instantie aan dansmatigheid zou denken. In die zin zou je het vernieuwend kunnen noemen, al bedoel ik dat hier niet historisch, maar vanuit mijn eigen verwachtingspatroon.

De pizzicato's in altviool en cello's ervaar ik als lichtvoetig. Die lichtvoetigheid doet mij denken aan sprongen in het ballet: korte, veerkrachtige bewegingen die de zwaartekracht even lijken te negeren, zoals kleine sautés waarin de danser de grond net niet lijkt te raken. Elegant zou ik hier iets anders noemen. Elegantie ligt minder in het moment van loskomen dan in wat de beweging verbindt: de overgangen, de beheersing, de continuïteit waarmee afzonderlijke passen tot één lijn worden gesmeed. In dat licht bezien is lichtvoetigheid niet hetzelfde als elegantie, maar eerder één van de middelen waaruit elegantie kan ontstaan.

Na het beluisteren van het volledige kwintet heb ik het menuet in een pianoversie gespeeld. Het arrangement staat niet in E majeur zoals het origineel, maar in A, wat het lezen vereenvoudigt. Tegelijkertijd merkte ik dat de pianistische akkoorden te zwaar klonken en geen recht deden aan het luchtige karakter van het strijkersorigineel. Toch bood het arrangement de mogelijkheid om melodie, harmonie en vorm helder te overzien.

De vorm laat zich duidelijk lezen als A–B–A: een hoofdgedachte van acht maten, gevolgd door een korte contrasterende passage (maten 9–12), waarna de hoofdmelodie terugkeert (maten 13–20). De begeleiding bestaat vrijwel constant uit achtste noten. Na het menuet volgt een trio, waarna het menuet terugkeert — een klassieke menuet–trio–menuetstructuur, die ook als da capo-vorm kan worden opgevat.

Het luisteren en spelen riep vrijwel direct de behoefte op om zelf te schrijven. Ik componeerde een korte melodie in driekwartsmaat, maar was daar niet tevreden over. Waarom? Een aantal zaken zoals harmonie, polyfonie, herhaling en contrast is nog niet aanwezig. Het stukje heeft nog geen context. Die ontevredenheid herken ik en moet zelfs vaststellen dat de eerste paar dagen van het opzetten van een compositie zich mogelijk zelfs laat vergelijken met de sprong uit een vliegtuig terwijl de parachute nog niet open is.

Na de melodie probeerde ik het omgekeerde: een stuk dat vertrekt vanuit een begeleidingsfiguur, in dit geval voor de linkerhand. Beide benaderingen — eerst melodie, eerst begeleiding — maken deel uit van mijn compositorische gereedschap.

Dinsdag 23 december 2025

Eerste compositie gedacht vanuit melodie, 3/4 zoals een menuet.
Kritiek Leo Samama: In het onderstaande voorbeeld doorbreken de kwarten en halve noot telkens de elegantie steeds weer een stop is niet elegant en doet geen recht aan de reverence van Boccherini's menuet.

Mathieu Daniël Polak

Elegante (♩ = 92)

mp

compositie gedacht vanuit een speelbeweging, vergelijkbaar met
arrangement Boccherini menuet pianoversie

Lichtvoetig (♩ = 120)

p

rit.

Werklogboek – donderdag 25 december 2025

Vandaag ben ik begonnen met het onderzoeken van het begrip *elegantie*. In het dagelijks taalgebruik associeer ik het woord vooral met sierlijkheid en goede smaak. Dat zijn intuïtieve begrippen, maar ze blijven vaag zolang ze niet nader worden bekeken.

Mogelijkerwijs zou je het ook kunnen formuleren als *de kunst van het weglaten*: iets eenvoudig laten lijken terwijl er een complexe gedachte of handeling achter schuilgaat. Ik noem in dit verband een citaat van Steve Jobs' "*It takes a lot of hard work to make something simple*" en Coco Chanel's "*Elegance is refusal*." Elegantie is zichtbare eenvoud, maar gedragen door onzichtbare diepte.

Welke muzikale parameters corresponderen met de kunst van het weglaten? Muziektheoreticus Jaap Zwart, bij wie ik ruim vijf jaar harmonieleer volgde, stelde ooit dat in een compositie een muzikale vondst moet zitten. Het grootste deel van een muziekstuk mag zich bewegen binnen het domein van het verwachte: frasen ontwikkelen zich logisch, harmonieën volgen een herkenbaar traject, motieven keren terug in variatie maar zonder hun identiteit te verliezen. Juist tegen die achtergrond krijgt een onverwachte wending — een harmonische verschuiving, een plotselinge modulatie, een afwijkende frasering — zijn betekenis. In het verlengde daarvan zou men kunnen stellen dat een compositie die onophoudelijk nieuwe vondsten presenteert, uiteindelijk geen enkele vondst meer bevat. Wanneer afwijking de norm wordt, verdwijnt de hiërarchie tussen verwachting en verrassing. De kunst van het weglaten bestaat dan niet alleen uit het vermijden van overbodige noten, maar uit het bewust beperken van uitzonderingen.

Je zou kunnen zeggen dat elegantie — opgevat als het weglaten van het onnodige — in combinatie met sierlijkheid leidt tot wat vaak *gratie* wordt genoemd. Gratie staat in zekere zin tegenover virtuositeit alhoewel ik soms denk dat virtuositeit soms noodzakelijk is om een muzikale boodschap overtuigend over te brengen. Het is dus geen absolute tegenstelling, maar eerder een spanningsveld.

De naam *Menuet* is afgeleid van *pas menus*, de kleine stappen waarmee de dans werd uitgevoerd.

Mijn aandacht ging vandaag vooral uit naar een klein menuet in C majeur van Jean-Philippe Rameau (1683–1764), getiteld *Menuet en Rondeau*. In dit geval verwijst *menuet* naar de danssoort (driekwartsmaat), en *rondeau* naar de vorm (A–B–A–C–A). Luistervoorbeeld: <https://youtu.be/81MPsKv-rlo?si=NKzbwJKluEpGE71I>

Het stuk maakt op mij een verfijnde en ingetogen indruk. De eerste tel van de maat is licht benadrukt, maar nergens zwaar aangezet. De structuur is helder: zinnen van telkens vier maten zorgen voor overzicht en balans. Ik zal het stuk arrangeren voor carillon en een versie opleveren waarin ik kwistig met ornamentiek omga. Daarmee wil ik het effect van overvloedige ornamentiek op elegantie onderzoeken.

Menuet

Herbewerking van een arrangement
van Jo Haazen.

Jean Philippe Rameau (1683-1764)

Arr. M.D. Polak

Andante (♩ = c. 86)

Carillon

mp

Measures 1-4 of the Minuet. The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of eighth-note patterns with accents. The bass clef provides a simple harmonic accompaniment with half notes and quarter notes.

Measures 5-8 of the Minuet. The melody continues with eighth-note patterns. Measure 8 features a half note in the treble and a quarter note in the bass.

Measures 9-12 of the Minuet. Measures 9-11 feature a more complex treble melody with sixteenth-note runs. Measure 12 concludes the phrase with a half note in the treble and a quarter note in the bass.

Measures 13-16 of the Minuet. Measure 13 begins with a *mf* dynamic and a treble melody featuring triplets. Measures 14-15 continue the triplet pattern. Measure 16 ends with a half note in the treble and a quarter note in the bass.

Menuet - Rameau

17 *p*

21

25 *f*

29 *rit.*

Improvisatie bij Rameau

Amabile (♩ = c. 86)

Mathieu Daniel Polak

First system of musical notation (measures 1-4). The piece is in 3/4 time, key of B-flat major. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment. The dynamic marking *p* (piano) is indicated.

Second system of musical notation (measures 5-8). The right hand continues the melodic development, and the left hand remains accompanimental. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is indicated.

Third system of musical notation (measures 9-12). The right hand features a more active melodic line with frequent sixteenth notes. The left hand continues with a simple accompaniment. The dynamic marking *mp* (mezzo-piano) is indicated.

Fourth system of musical notation (measures 13-17). The right hand continues its melodic line, which concludes with a long, expressive note in the final measure. The left hand remains accompanimental. The dynamic marking *mp* is indicated.

Fifth system of musical notation (measures 18-21). The right hand continues the melodic line, and the left hand remains accompanimental. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is indicated.

Improvisatie bij Rameau

22

23 24 25 26

27

p 28 29 30

31

mf 32 33 34

35

p 36 37 38

39

mf 40 41 42

Menuet en Rondeau

appendix bij werklogboek, versie 25 december 2025

Jean Philippe Rameau
Arr. M.D. Polak

Moderato (♩ = 90) *schleiffer*

mf *praller* *3* *3* *mordent* *3*

6

11 *triller* **Fine** *3* *3*

17 *mp* *3* *3*

21 *mp* **D.C. al Fine** *3*

Werklogboek, 25 december 2025: Branle de Poitou

Notitie bij de bladmuziek van Rameau's Menuet en Rondeau, versie 25 december 2025, arr. M.D. Polak: "wat ik een beetje mis is dat veel 'bewegingen' in menuetten en andere dansen, maar ook in meer abstracte muziekwerken in de 18^e en vroege 19^e eeuw verbonden zijn aan de manier waarop men elkaar begroet, dus aan reverences." (Leo Samama).

De *branle* is een verzamelnaam voor een familie van Franse dansen bekend uit de 16^e eeuw, (maar ontstaan in de 12^e/13^e eeuw) vaak regionaal verankerd en doorgaans uitgevoerd in kring- of ketenvorm. Branle betekent 'zwaaien.' De branle was zowel een sociale activiteit als een muzikale praktijk: de nadruk lag op ritme, herkenbaarheid en het gezamenlijk ervaren van beweging, eerder dan op vaste, genoteerde melodieën. Verschillende regionale varianten, zoals de *Branle de Poitou*, onderscheiden zich door verfijnde passen, lichtvoetigheid en individuele articulatie, waardoor ze een brug vormen tussen volksdans en hofstijl.

In mijn onderzoek naar historische dansvormen als levende muzikale structuren beschouw ik de branle niet in de eerste plaats als een vastgelegde vorm, maar als een praktijk. Met name de *Branle de Poitou* lijkt vooral te hebben bestaan binnen een orale, lichamelijke cultuur: gespeeld door muzikanten die zich aanpasten aan de dansers, de ruimte en het moment. Variatie en improvisatie maakten integraal deel uit van deze praktijk.

De branle werd naar ik aanneem vaak buiten uitgevoerd: op pleinen, bij feesten, in een akoestiek waarin klank snel vervliegt. Dat vraagt om een zekere robuustheid: duidelijke ritmische articulatie, sterke accenten, beperkte harmonische complexiteit en instrumenten die kunnen dragen.

Het *menuet* vertegenwoordigt een ander muzikaal en sociaal regime. Het verplaatst zich van buiten naar binnen, van plein naar zaal, van collectieve kring naar dansend paar. De binnenruimte — met reflecterende wanden, stilte en nabijheid — maakt een fijnere differentiatie mogelijk. Subtiële dynamiek, kleinere gebaren en meer uitgewerkte frasering worden hoorbaar én zichtbaar. Wat buiten noodzakelijk robuust is, zou binnen snel als te grof worden ervaren.

N.B. In het maken van dit onderscheid tussen buiten- en binnen-cultuur beweeg ik mij niet uitsluitend op het terrein van strikt verifieerbare historische feiten. In de *Poetica* maakt Aristoteles een onderscheid tussen de historische waarheid — die beschrijft wat daadwerkelijk heeft plaatsgevonden — en de poëtische waarheid, die laat zien wat waarschijnlijk of noodzakelijk is binnen een bepaalde orde van handelen. In dat licht gaat het mij hier niet zozeer om de vraag of iedere branle aantoonbaar op een plein werd uitgevoerd, maar of haar muzikale eigenschappen — de ritmische robuustheid, de collectieve puls, de relatieve eenvoud van structuur — wijzen op een open, gedeelde ruimte. Evenzo suggereert de verfijning, symmetrie en genoteerde precisie van het menuet een omgeving waarin subtiële differentiatie hoorbaar en zichtbaar kon worden. Mijn onderscheid is daarmee minder bedoeld als feitelijke reconstructie dan als een esthetisch-structurele hypothese: een poging om vanuit de muzikale vorm te begrijpen welke ruimtelijke en sociale condities haar waarschijnlijk hebben gevormd.

Wanneer ik probeer te bepalen in welke ruimtelijke context de branle zich waarschijnlijk heeft ontwikkeld, volg ik een redenering die minder gebaseerd is op concrete documentatie dan op sociale en muzikale logica. Een kerkruimte is primair liturgisch geordend; dans past daar slechts in uitzonderlijke gevallen. Een hofomgeving kent wel dans, maar in een gereguleerde, ceremonieel gekaderde vorm. De benaming “boerendans” suggereert een oorsprong in een agrarische gemeenschap, maar een boerderij zelf is geen publieke verzamelplaats. Voor collectieve kring- of ketendansen is ruimte nodig waarin een gemeenschap zich kan samenvoegen en synchroon kan bewegen. Het marktplein of een andere open buitenruimte ligt in dat opzicht meer voor de hand.

Deze redenering is geen sluitend historisch bewijs, maar een poging om vanuit sociale functie, ruimtelijke vereisten en muzikale kenmerken tot een waarschijnlijk kader te komen. De robuuste puls en de collectieve gerichtheid van de branle sluiten in dat opzicht beter aan bij een open, gedeelde ruimte dan bij een besloten, hiërarchisch geordende omgeving.

Waar de branle primair via orale transmissie circuleert, wordt het menuet onderdeel van een genoteerde hofcultuur. Bij het noteren wordt muziek genormaliseerd: metrische ambigüiteiten worden rechtgetrokken, frasen gesymmetriseerd, ornamenten vastgelegd of gestileerd. Wat eerst situationeel en lichamelijk was, wordt abstraheerbaar en overdraagbaar. Tegelijk maakt notatie uitbreiding mogelijk: harmonische uitwerking, instrumentatie, plaatsing in grotere vormen zoals suites.

Dit proces kan worden begrepen als *verfijning*, maar die verfijning heeft een prijs. De directe lichamelijkheid van de muziek — haar elasticiteit, haar ruwheid, haar vermogen om zich te voegen naar een specifieke ruimte — wordt deels ingeruild voor stabiliteit en reproduceerbaarheid. De muzikant verandert van deelnemer in ontwerper; improvisatie maakt plaats voor compositie.

De geschiedenis van deze vormen laat zien dat muzikale structuur niet los te denken is van ruimte, lichaam en transmissiewijze. Vorm ontstaat niet alleen uit ideeën, maar uit akoestiek, sociale ordening en de keuze om muziek al dan niet vast te leggen.

De vraag naar ruimte en gemeenschap is voor mij geen louter historisch vraagstuk. Enkele jaren geleden volgde ik de onlinecursus *Music and Social Action* van de Yale University, vanuit de vraag welke rol de beiaardier in de hedendaagse stad vervult. De beiaard klinkt niet in een afgesloten concertzaal, maar in de openbare ruimte. Het publiek bestaat uit toevallige voorbijgangers, bewoners, toeristen — mensen die niet hebben gekozen om te luisteren, maar wel geraakt kunnen worden.

Die positie beïnvloedt onvermijdelijk het repertoire en de compositorische houding. Een beiaardier zit letterlijk boven de stad, maar functioneert figuurlijk midden in de gemeenschap. Het plein vraagt om herkenbaarheid, ritmische helderheid en proportie. Toegankelijkheid is geen concessie, maar een ruimtelijke noodzaak.

***Branle d'Ossau* by Alfred Dartiguenave (1819-1880)**



In *Branle d'Ossau* legt Alfred Dartiguenave een levendig dorpsfeest vast in de Franse Pyreneeën. De dansers vormen een lange ketting, begeleid door muzikanten die op een verhoging spelen, terwijl hun ritmische passen en sprongen de energieke bergtraditie van de Ossau-vallei weerspiegelen. De kleurrijke regionale kleding en de dynamiek van de beweging geven de dans een uitgesproken volkskarakter.

Menuets I & II pour les Guerriers et les Amazones

(From 'Les Indes Galants')

Jean Philippe Rameau

Arr. Ronald Barnes

Gravure: M.D. Polak

Andante (♩ = 104)

The musical score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system is marked 'Andante (♩ = 104)' and 'f' (forte). It begins with a first ending bracket labeled 'I' and a '2nd time' instruction. The second system continues the first ending. The third system features a repeat sign and a first ending bracket. The fourth system concludes with a 'Fin' marking. The fifth system, marked 'II' and 'p' (piano), begins a new section. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

Menuets I & II pour les Guerriers et les Amazones

First system of musical notation for Menuet I. The treble clef staff contains a melody with eighth and quarter notes, marked with a forte (*f*) dynamic. The bass clef staff contains a simple accompaniment of quarter notes. The system concludes with a repeat sign.

Second system of musical notation for Menuet I. The treble clef staff features a melody with eighth notes and a half note, marked with a piano (*p*) dynamic. The bass clef staff provides a simple accompaniment of quarter notes. The system concludes with a repeat sign.

Third system of musical notation for Menuet I. The treble clef staff contains a melody with eighth and quarter notes. The bass clef staff contains a simple accompaniment of quarter notes. The system concludes with a repeat sign.

Fourth system of musical notation for Menuet I. The treble clef staff contains a melody with eighth and quarter notes, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bass clef staff contains a simple accompaniment of quarter notes. The system concludes with a repeat sign.

Da capo Menuet I

Fifth system of musical notation for Menuet I, labeled "Da capo Menuet I". The treble clef staff contains a melody with eighth and quarter notes, marked with a forte (*f*) dynamic. The bass clef staff contains a simple accompaniment of quarter notes. The system concludes with a repeat sign.

Menuet

Herbewerking van een arrangement
van Mar Bruinzeel

Jean-Philippe Rameau(1683-1764)
Arr. M.D. Polak

Andante (♩ = c. 100)

Carillon

mf

5

p *cresc.* *mf* *tr*

10

f

14

mp

18

mf

Menuet - Rameau

22

p *tr* *mf*

26

p # #

29

f *f* *f*

32

mf *mf* *mf*

35

tr *tr* *rit.*

Idee voor Improviseren Menuet

Alhoewel het onderstaande notenbeeld tonaal is, hoeft dit in de improvisatie niet zo te zijn. De vier motieven mogen in iedere volgorde plaatsvinden en herhalingen of variaties zijn toegestaan. Toch zijn er wel degelijk regels: in de improvisatie treffen er dalende onbegeleide reeksen aan en ook reeksen waarbij beide handen dicht bij elkaar in de buurt spelen als een sopraan met alt. Hier beweegt de alt terwijl de sopraan statisch is. Het notenvoorbeeld linksonder toont springerigheid in de bas versus loopjes in de sopraan. Het notenbeeld rechtsonder toont springerigheid van beide handen.

Donderdag, 25 december 2025

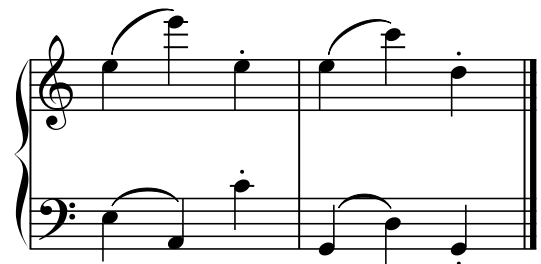
Dalende reeks, onbegeleid, sequens
Rustig



Dalende reeks met altlijn, niet sequens
maar ostinaat in rechts



Dalende reeks, achtsten met staccato begeleiding



Deze improvisatie zal op YouTube worden gepubliceerd. Naar aanleiding van het klinkend resultaat zal er een titel bij gevonden worden. De improvisatie zal voorgelegd worden aan pianist/componist Guus Janssen.

Branle de Poitou

Adrian Le Roy (c.1520-1598)

Arr. Mathieu Daniel Polak

Andante

Carillon

mf

Measures 1-4 of the Carillon part. The music is in 9/8 time and features a melody in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the left hand with dotted half notes and eighth notes.

Measures 5-8 of the Carillon part. The melody continues with similar rhythmic patterns, and the bass line remains steady.

Measures 9-12 of the Carillon part. Measure 9 starts with a forte (*f*) dynamic, and measure 10 starts with a piano (*p*) dynamic. The melody and bass line continue their respective patterns.

Measures 13-16 of the Carillon part. The melody and bass line continue their respective patterns, leading towards the end of the section.

Measures 17-20 of the Carillon part. Measure 17 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody and bass line continue their respective patterns, concluding the piece.

Improvisatie bij Branle

Mathieu Daniel Polak

Tranquillo (♩ = c. 86)

rubato

6

10

15

18

mp

p

rub.

p

mp

f

p

mp

p

Improvisatie bij Branle

26

p

29 rit. Branle da capo

The musical score for 'Branle da capo' begins at measure 29. The tempo is marked 'rit.' (ritardando). The music is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with triplets indicated by a '3' over the notes. The piece concludes with a double bar line.

Werklogboek, vrijdag 26 december 2025

Ik zag een video op YouTube waarin iemand met Harvard-professor Steven Pinker in gesprek was over de kunst van het schrijven. Daar waar spreken zich relatief vanzelf ontwikkelt, blijkt schrijven een veel complexer en abstracter proces te zijn. Bij baby's vinden ouders het al indrukwekkend wanneer er twee woorden worden uitgesproken, terwijl lezen en schrijven later op school een langdurig en cognitief veeleisend leerproces vormen. Spreken is fundamenteel interactief: er is directe feedback, lichaamstaal, bijsturing en wederzijdse afstemming. In termen van *embodied cognition* zou je kunnen zeggen dat spreken diep verankerd is in het lichaam en in de onmiddellijke situatie.

Schrijven daarentegen is veel minder lichamelijk en sterker losgekoppeld van het moment. In het gesprek werd opgemerkt dat in eerdere eeuwen het visuele en aanschouwelijke een veel grotere rol speelde in het schrijven dan vandaag. Dat lijkt mij aannemelijk. Hedendaags schrijven is vaak direct, functioneel en economisch, terwijl oudere auteurs – Couperus is voor mij een duidelijk voorbeeld – uitvoeriger en omschrijvender te werk gaan. Dat maakt zijn stijl voor de moderne lezer al snel archaïsch, juist omdat hij meer woorden gebruikt dan strikt noodzakelijk lijken.

Van hieruit wil ik een ogenschijnlijk grote stap maken. In mijn pianolessen zeg ik regelmatig dingen die op het eerste gezicht weinig met het te bestuderen muziekstuk te maken hebben. Ik geef daarbij expliciet aan dat we via een omweg – via een woord, een beeld, een anekdote of zelfs een bewuste fout – uiteindelijk weer bij het stuk zullen uitkomen. Soms analyseren we een passage, soms maken we expres een “verkeerde” keuze om te ervaren wat er gebeurt. Deze manier van werken is geen willekeur, maar berust op *niet-lineair denken als methodologisch principe*: inzicht ontstaat niet uitsluitend door directe benadering, maar juist door associatie, verschuiving en terugkeer.

In dat licht bezien heeft het interview met Pinker op zichzelf niets te maken met een menuet of een andere klassieke dansvorm, en toch kan het betekenisvol zijn binnen dit onderzoek. Mogelijk is het zo dat alles met alles samenhangt, mits de onderzoeker zijn antenne daarvoor openzet. Improviseren zou je bijvoorbeeld kunnen beschouwen als de muzikale variant van spreken. Je gaat zitten, speelt een motief en reageert op wat er klinkt. Het proces is lichamelijk, situationeel en onmiddellijk; je hoort – vaak onbewust – wat er zou kunnen volgen. Dat veronderstelt muzikaal vermogen, maar het principe blijft geldig.

Componeren daarentegen laat zich goed vergelijken met schrijven. Op het moment dat iets op papier staat, ontstaat afstand en daarmee twijfel: was dit werkelijk de beste keuze, had het ook anders gekund? Hier komt het begrip *noodzakelijkheid* in beeld. Zeer beschrijvend schrijven of componeren kan getuigen van virtuositeit en rijkdom; het is overvloedig en expliciet. Tegelijkertijd kan een uiterst strakke compositie, waarin alle overbodige noten zijn weggelaten, een vorm van elegantie bezitten die juist voortkomt uit beperking en noodzakelijkheid.

Het interview met Pinker duurde ongeveer een uur, maar uiteindelijk heb ik er slechts enkele elementen bewust uit meegenomen. Ik heb iets soortgelijks meegemaakt toen kunstschilder Joost de Jonge bij een concert van mij in Den Haag aanwezig was en

na afloop opmerkte dat hij één specifiek inzicht mee naar huis zou nemen. Dat vond ik op dat moment curieus, maar gaandeweg ben ik dit steeds beter gaan begrijpen. Het is kennelijk niet nodig – en wellicht zelfs onmogelijk – om aan alles evenveel waarde toe te kennen.

Onbewust maakt men voortdurend een selectie: wat resoneert, blijft hangen; wat minder aanspreekt, verdwijnt naar de achtergrond. Dat mechanisme lijkt noodzakelijk. Als iedere indruk van de dag zich met gelijke intensiteit zou aandienen, zou dat waarschijnlijk leiden tot een staat van permanente overprikkeling. In die zin zou je alles wat niet wordt meegenomen kunnen aanduiden als *ruis*.

Tegelijkertijd is die ruis geen vaststaand of objectief gegeven. Het is niet uitgesloten dat, wanneer ik het interview met Pinker opnieuw zou beluisteren, juist heel andere aspecten mijn aandacht zouden trekken. Wat op het ene moment ruis is, kan op een ander moment betekenisvol blijken. Ruis is daarmee geen eigenschap van het materiaal zelf, maar van de waarnemer, het moment en de context.

Op dit moment zou ik willen concluderen dat nagenoeg alles bruikbaar kan zijn binnen een muziekonderzoek, mits het wordt ingezet vanuit aandacht en samenhang. De relevantie ligt niet in het onderwerp op zichzelf, maar in de selectie die wordt gemaakt: in wat blijft, wat verdwijnt, en waarom.

Werklogboek – zondag 28 december 2025

Paderewski, *Menuet* opus 14 nr. 1 in G majeur.

Eerste deel van een reeks van zes dansen onder de titel *Humoresques de Concert*.

Wat mij meteen opvalt in dit menuet zijn de versieringen, die in mijn ogen verwijzen naar de barokmuziek. (Of verwijzing naar later in de 18^e eeuw). Ik denk hierbij aan dubbelslagen, schleifers en voorstellen.

De omspelingen moeten elegant worden uitgevoerd, eigenlijk als integraal onderdeel van de melodie en niet louter als ornament. In het eerste systeem staat bovendien de aanwijzing *non-legato*. Zou ook dit een verwijzing naar barokke uitvoeringspraktijk kunnen zijn?

In de tweede sectie (vanaf maat 17) krijgt de linkerhand een prominentere rol. Het betreft echter slechts een korte passage van acht maten, waarna het eerste thema weer terugkeert. Die beknoptheid doet mij denken aan het B-gedeelte in het menuet van Boccherini: een kleine afleiding die de luisteraar opnieuw 'zin' laat krijgen in het hoofdthema. Een dergelijke onderbreking volgt vrijwel meteen opnieuw, ditmaal door toonladderfiguren en een guirlande bestaande uit een gebroken G-akkoord met toegevoegde sext. Het idee van een stuk dat wordt voortgestuwd door kortdurende onderbrekingen lijkt mij interessant om in een eigen compositie te verwerken.

Daarna volgt een walsachtig gedeelte dat mij enigszins aan Chopin doet denken: harmonisch rijk, met een lange triller en een lichte virtuositeit. Ik meen hier een subtiele stijlbreuk te horen tussen oudere muziek en romantiek. Dat is op zichzelf aangenaam en wellicht zelfs onvermijdelijk wanneer men een historische vorm, zoals het menuet, gebruikt.

In de coda worden de triolen als het ware geëmancipeerd. Ze waren eerder in het stuk al aanwezig, maar hier worden ze verzelfstandigd en krijgen ze een eigen gewicht.

In een instructieve video waarin iemand ingaat op het menuet van Paderewski, wordt gesteld dat de componist het stuk zelf met rubato speelde, met een zekere sentimentaliteit, en dat hij akkoorden brak, ook wanneer dat niet expliciet in de partituur staat. Zou men dit 'on the spot arrangeren' kunnen noemen? In mijn carillonarrangementen neem ik vergelijkbare vrijheden.

Een arrangement voor carillon is in zekere zin altijd een vorm van vervalsing. Noten worden weggelaten of toegevoegd, toonsoorten veranderd en sommige passages een octaaf verplaatst om binnen de omvang van het instrument te passen. In dat verband moet ik denken aan het Italiaanse gezegde *traduttore, traditore* — "de vertaler is een verrader". Leo Samama stelt dat als ik deze denkrichting volg elke uitvoering een vervalsing van het origineel zou zijn want een andere interpretatie.

In deze video speelt Paderewski zelf het menuet (1937):

<https://youtu.be/M9IBBd-9aRM?si=hLU38Y0NW8wpCYkA>

Er wordt door kinderen bij gedanst, wat onmiddellijk duidelijk maakt dat het hier om functionele muziek gaat.

Ook vond ik een uitvoering door Liberace, met een arrangement waarin violen zijn toegevoegd: <https://youtu.be/9tUrMuqS2uQ?si=eso3tYzEFu10Kalj>

Deze versie is veerkrachtig en dansant uitgevoerd. Naar verluidt wordt het menuet van Paderewski vaker bewerkt, bijvoorbeeld door violisten.

De mooiste noot van de compositie vind ik de noot met fermate. Deze 'gefermatiseerde' noot markeert voor mij een kantelpunt. Ik zie voor me hoe een wagentje in een achtbaan even blijft hangen op het hoogste punt, om vervolgens weer naar beneden te roetsjen.

Opbrengst van deze werklogboekpagina:

1. Een vasthoudende, enigszins rigide improvisatie of compositie, met hier en daar een kortdurende onderbreking, kan een interessant uitgangspunt zijn voor nieuw werk.
2. De voelsprietten openzetten voor stijlbreuken. Mogelijk bestaat er een componist die de klassieke dansvorm niet benadert als historisch citaat, maar als eigentijds materiaal.

Pas Menus

Sunday, December 28, 2025

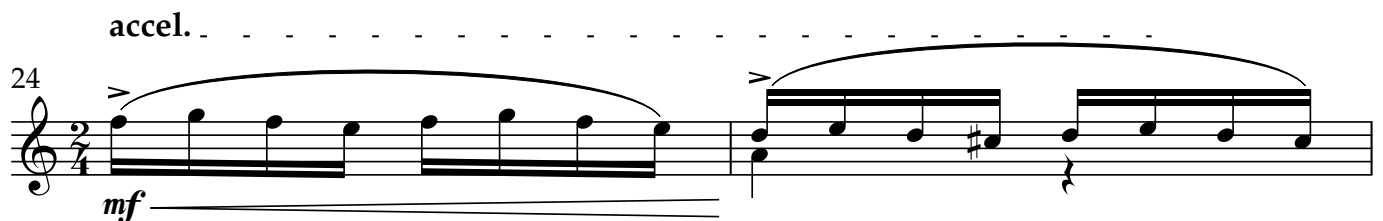
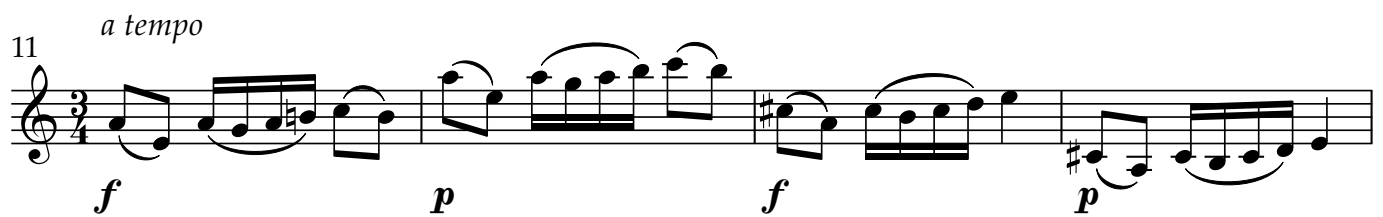
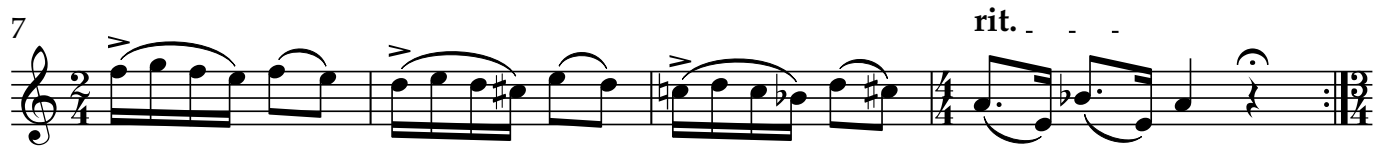
(Delicate steps)

Mathieu Daniël Polak

Grazioso (♩ = c. 94)



Herhaling maat 1 tot en met 10 voor A-A-B structuur.



Pas Menus

30 *accel.* *mf* *rit.*

33 *f* *a tempo*

37

40 *rit.* *Agitato* (♩ = c. 120) *a tempo* *mf*

44

Is dit voor een gitarist goed uitvoerbaar? Of is het te piano-achtig?

46 *f*

48 *p* *f*

50 *Grazioso* (♩ = c. 94) *rit.* *mp* *p*

Pas Menus

a tempo

54

59

f

61

p

64

f

67

mf

accel.

70

mf

a tempo

74

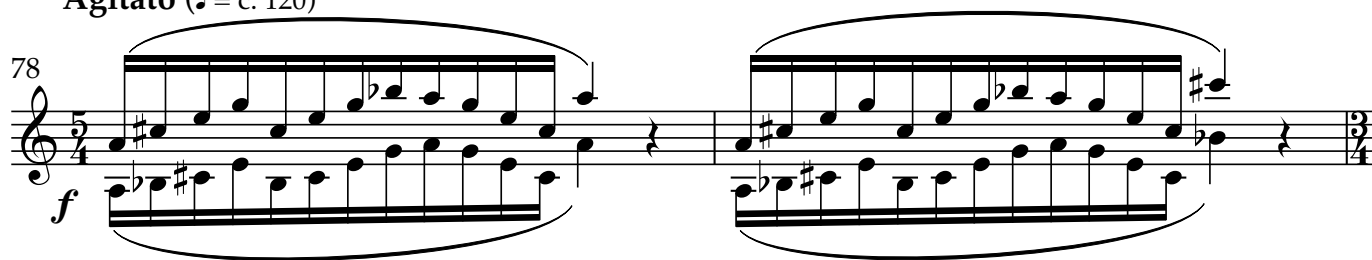
rit.

The musical score for 'Pas Menus' is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The piece begins at measure 54 with a tempo marking of 'a tempo'. The key signature is one flat (B-flat). The time signature changes from 3/4 to 2/4 at measure 59, then to 5/4 at measure 64, and finally to 5/4 at measure 74. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, often beamed together. Dynamic markings include 'f' (forte) at measures 59 and 64, 'p' (piano) at measure 61, 'mf' (mezzo-forte) at measures 67 and 70, and 'rit.' (ritardando) at measure 74. The tempo marking 'a tempo' appears at the beginning and after measure 70. The score is divided into systems, with measures 54-58, 59-63, 64-68, 69-73, and 74-78. Some measures contain complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The piece concludes with a final cadence in measure 78.

Agitato (♩ = c. 120)

Pas Menus

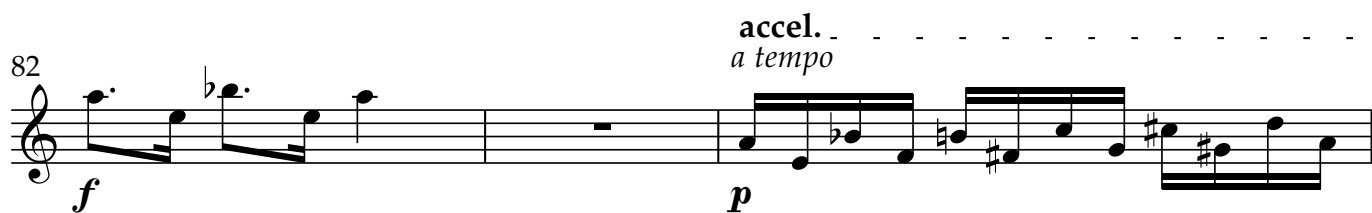
78 *f*



80 *accel.*



82 *f* *accel. a tempo* *p*



85 *f*



Grazioso (♩ = c. 94)

88 *mp*



91 *a tempo*

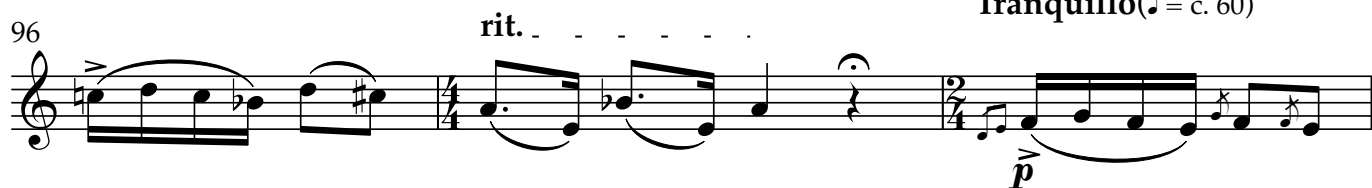


93



Tranquillo (♩ = c. 60)

96 *rit.* *p*



99 *rit.*



Werklogboek – dinsdag 30 december 2025

De titel *Pas Menus* verwijst naar het menuet en betekent letterlijk “kleine” of “delicate passen”. Het was niet mijn intentie om deze titel programmatisch te verklanken door middel van kleine motieven. Wel vermoed ik dat mijn compositorische werkwijze vrijwel altijd bestaat uit het aaneenschakelen van relatief kleine eenheden.

Deze compositie voor gitaar kan worden opgevat als een hommage aan Paderewski. In maat 1 en 2 komen uitgeschreven mordenten voor; de voorstellen in maat 3 en 4 zijn eveneens interpretaties van het barokke/rococo affect dat ik ervoer bij het menuet van Paderewski. Het gaat hierbij niet om stilistische imitatie, maar om een persoonlijke herlezing van ornamentiek en gebaar/motoriek.

Net zoals ik in Paderewski's menuet korte interludes waarnam, kan ook dit stuk worden opgevat in termen van een thema met kortstondige contrasten: maat 1 tot en met 42 vormen één groot blok, gevolgd door een relatief kort Agitato-gedeelte in maat 43 tot en met 49. Daarna komt het hoofdthema veelvuldig terug. In maat 43 en 44 verwijst het gebroken verminderde septiemakkoord naar de guirlande van het gebroken G-akkoord met toegevoegde sext in Paderewski's menuet. In maat 53 wordt op een meer abstracte wijze verwezen naar de trillers uit zijn compositie.

De keuze om voor gitaar te componeren ontstond spontaan, vrijwel onmiddellijk na een eerste blik op de eerste twintig maten. De gedachte “dit ziet eruit als gitaarmuziek” diende zich aan vóór een rationele analyse. Met enige verbeelding is dit te vergelijken met een volwassene die over een kleuter zegt dat hij later vast timmerman zal worden omdat hij handig is met het in elkaar zetten van dingen. Nog verder doordenkend is het opmerkelijk hoe vaak iemands naam als passend wordt ervaren bij de persoon. Alsof naamgeving — bewust of onbewust — een vorm van profetische projectie bevat. Deze gedachte is mede geïnspireerd door een interview met een rabbijn waarin werd gesuggereerd dat mensen doorgaans niet in profetie geloven, terwijl zij haar tenminste bij naamgeving eenmaal in hun leven toepassen.

Hoewel mijn compositie in een driekwartsmaat staat, ben ik niet zeker of zij als menuet kan worden aangeduid. Juist daar ontstaat voor mij iets interessants. De globale analyse van Paderewski's menuet bracht mij ertoe om zijn compositorische ‘uitvindingen’ te verwerken in een nieuw stuk in driekwartsmaat. Het resultaat is eerder een commentaar op zijn menuet dan op het menuet als genre. Dit proces is te vergelijken met een foto van een klokkentoren die niet leidt tot een schilderij van de toren zelf, maar tot een schilderij gebaseerd op die foto.

Artist statement – secundaire bron als uitgangspunt

In *Pas Menus* vertrek ik niet van de primaire bron, maar van een secundaire bron: een analyse, een herinnering, een waarneming of een eerdere representatie. De compositie is geen poging tot reconstructie, maar een productieve herinterpretatie.

Deze werkwijze is wijdverbreid in de muziekpraktijk, met name in de jazz, waar musici zelden reageren op een compositie in abstracto, maar op concrete uitvoeringen, opnames en interpretaties van anderen. De secundaire bron fungeert daarbij niet als afgeleide, maar als autonoom creatief uitgangspunt.

Werklogboek, 2 januari 2026

Onlangs zag ik op YouTube een interview van omroep Ongehoord Nederland waarin musicoloog Kees Vlaardingerbroek twee vragen werden gesteld: waarom is de Europese klassieke muziek mooi en waardevol, en waarom zou het problematisch zijn als er voor deze muziek steeds minder aandacht komt? In zijn boek *Vivaldi en de anderen* beschrijft hij zijn persoonlijke liefde voor met name Italiaanse muziek en de invloed daarvan op zijn leven. Dat levert een overtuigend en eerlijk getuigenis op. Toch bleef naar mijn gevoel vooral de eerste vraag — wat maakt deze muziek mooi, en waarom kunnen we haar zien als een getuigenis van schoonheid — onvoldoende uitgewerkt.

In dit werklogboek wil ik daarom dieper ingaan op die vraag, niet om haar definitief te beantwoorden, maar om haar te verhelderen vanuit de praktijk van het musiceren en componeren. Naar alle waarschijnlijkheid is een sluitend antwoord onmogelijk. Muziek onttrekt zich uiteindelijk aan volledige verklaring; in die zin blijft zij een mysterie. Toch kan het zinvol zijn dit mysterie niet te omzeilen, maar te benaderen — al is het voorlopig, fragmentarisch en persoonsgebonden. Misschien is dat minder interessant voor de luisteraar die simpelweg wil genieten, maar voor componisten en uitvoerders kan het stellen van deze vragen wezenlijk zijn.

Een eerste probleem bij de vraag “waarom is klassieke muziek mooi?” is dat zij te algemeen is gesteld. Schoonheid laat zich niet goed vangen in abstracties. Wie werkelijk iets wil zeggen over schoonheid in muziek, doet er goed aan één concreet stuk voor de geest te halen. Dat kan het menuet van Paderewski zijn, of een willekeurig ander werk dat men goed kent. Zittend aan de piano kun je laten horen wat je mooi vindt: door hoe je aanslaat, waar je tijd neemt, waar je spanning laat ontstaan of juist oplost. En je kunt erbij zeggen: als ik dit niet mooi had gevonden, had ik hier iets anders gespeeld. Daarmee blijft het gesprek expliciet gebonden aan dit ene stuk, met de erkenning dat elk ander werk zijn eigen uitleg verdient.

Schoonheid wordt hier niet gedefinieerd, maar aangewezen. Niet theoretisch, maar praktisch: hier gebeurt iets. Dat maakt duidelijk dat schoonheid niet losstaat van keuzes, aandacht en verantwoordelijkheid. Zij is geen objectieve eigenschap die men kan bewijzen, maar ook geen willekeurige smaak. Zij ontstaat in de relatie tussen dit stuk, deze speler en dit moment.

In de praktijk van het componeren herken ik iets soortgelijks. Een nieuw stuk bij mij begint vaak met een kort motief — klein, kwetsbaar, maar veelzeggend. Dat moment laat zich vergelijken met het opscheppen van een emmer water uit een vijver. In die emmer zit alles besloten wat het ecosysteem betreft: beweging, samenhang, potentie.

Tegelijk weet ik op dat moment nog niet hoe de compositorische vijver als geheel eruitziet. Het motief is niet zozeer een bouwsteen die ik naar believen kan inzetten, maar eerder een vondst die zich aandient en die ik moet koesteren en beschermen. Alles is er al, maar het moest door mij gevonden worden.

Dat gevoel — ik heb dit niet gemaakt, ik heb het gevonden — herken ik ook in het lesgeven. Ik denk aan een leerling die twee of drie zelfbedachte akkoorden speelt en daar volledig in kan opgaan. Hij vraagt zich niet af of die akkoorden al eens door een ander zijn gecomponeerd. Voor hem zijn ze nieuw. Hij kan ze gerust tien keer achter elkaar spelen, telkens met een kleine verschuiving in aanslag, timing of aandacht. Verwondering lijkt hier een centrale rol te spelen. Herhaling is geen stilstand, maar verdieping. Elke herhaling opent een andere luisterhouding.

Muziek wordt doorgaans gerekend tot de kunsten, en dat vind ik terecht. Tegelijk kan zij ook worden opgevat als een vorm van kennis en onderzoek. In Europa werd muziek al in de Middeleeuwen aan de universiteit bestudeerd, als onderdeel van het quadrivium, samen met rekenkunde, meetkunde en astronomie. Dat wijst erop dat muziek niet alleen werd gezien als expressie, maar ook als een ordening van verhoudingen in de tijd: toonhoogte, ritme, proportie, spanning en ontspanning.

Voor de luisteraar kan het voldoende zijn om te zeggen: dit raakt me of ik vind het niks. Dat oordeel is legitiem en behoeft geen verdere verantwoording. Voor spelers en componisten is zo'n uitspraak echter niet toereikend. Wie muziek uitvoert of maakt, kan zich niet beperken tot onmiddellijke indrukken. Schoonheid openbaart zich hier ook in kennis, kunde en inzicht: in het doorzien van vorm, in technische beheersing, in het begrijpen van samenhangen die niet onmiddellijk hoorbaar zijn.

Die vorm van schoonheid is minder direct zintuiglijk, maar niet minder werkelijk. Zij is geestelijk en mentaal van aard en vraagt om langdurige toewijding. Een vergelijking met de keuken kan dit verduidelijken. De bezoeker van een restaurant kan genieten van een gerecht zonder te weten hoe het is bereid. Voor de kok is dat niet genoeg. Die moet ingrediënten kennen, technieken beheersen, smaken combineren, fouten herkennen en corrigeren. Die kennis en vaardigheid hebben een eigen schoonheid — niet altijd zichtbaar op het bord, maar aanwezig in het vakmanschap zelf.

In mijn eigen ontwikkeling heb ik ervaren dat schoonheid niet altijd onmiddellijk gegeven is, maar soms ook gewild moet worden. Op de middelbare school heeft een medescholier eens cassettebandjes met symfonieën van Mahler voor mij gemaakt. Ik zal ongetwijfeld hebben gezegd dat ik die muziek heel mooi vond, maar waarschijnlijker is dat ik haar vooral heel mooi wilde vinden. De muziek was nieuw voor mij, een auditief avontuur. Door de bereidheid om te blijven luisteren — door de wil om haar mooi te vinden — ben ik haar uiteindelijk ook daadwerkelijk mooi gaan vinden. Schoonheid openbaarde zich hier niet als onmiddellijke ontroering, maar als een proces van vertrouwd raken.

Als pianist heb ik altijd sterk gevoeld dat bestaande muziek een methode kan zijn die voorafgaat aan het componeren. Daarmee bedoel ik dat mijn componeerontwikkeling

min of meer synchroon liep aan de muziekstukken die ik op les deed. Kreeg ik een stuk van Schubert op dan was dat in het eigen werk direct te horen.

Het is misschien elitair om te veronderstellen dat de nocturnes van Chopin bedoeld zijn om thuis, in de studeerkamer, door te nemen, maar in alle oprechtheid ervaar ik dat zo. Deze muziek is voor mij niet alleen repertoire, maar werkmateriaal: zij vormt het oor, het innerlijk gehoor en het denken in klank. Vanuit die houding ontstaat mijn ideaalbeeld van een concert: voor de pauze bestaande muziek, na de pauze eigen composities waarin reflecties op die bestaande stukken hoorbaar zijn. Niet als vergelijking of wedijver, maar als dialoog.

Deze visie roept mogelijk weerstand op. Zij kan klinken alsof men denkt het beter te weten dan de grote componisten uit het verleden. In zekere zin lijkt de omgang met klassieke muziek soms op een religie, waarin men zich gedeisd dient te houden en vooral eerbied moet tonen. Dat roept de vraag op of musici niet zelf bijdragen aan een museaal karakter van muziek — een karakter waarin bewaren belangrijker wordt dan voortzetten. Ik ben bang dat dit soms het geval is.

Mijn ervaring als pianist aan balletscholen heeft die gedachte versterkt. Jarenlang begeleidde ik examens live. Op het moment dat cd's ook tijdens examens werden toegestaan, werd ik overbodig. Niet omdat ik slecht speelde, maar omdat vervangbaarheid belangrijker werd dan aanwezigheid. Deze werklogboektekst gaat niet primair over noodzakelijkheid, maar wel over beleving en toevoeging. Over het verschil tussen muziek als vastgelegd object en muziek als levende handeling.

Misschien ligt hier ook een deel van het antwoord op de vraag waarom het problematisch zou zijn als klassieke muziek steeds minder aandacht krijgt. Niet omdat zij superieur zou zijn aan andere muzieksoorten, maar omdat met haar ook een bepaalde manier van luisteren en werken dreigt te verdwijnen: aandachtig, herhalend, onderzoekend, zonder onmiddellijk nut. Klassieke muziek draagt het geheugen van zulke luister- en werkhoudingen in zich.

Een definitief antwoord op de vraag waarom klassieke muziek mooi en waardevol is, is er waarschijnlijk niet. Maar misschien ligt haar waarde juist daarin: dat zij ons steeds opnieuw uitnodigt om die vraag concreet te stellen — bij dit ene stuk, bij deze ene klank, op dit moment.

Ravel – *Menuet antique*: problematisering van vorm

Naar aanleiding van bestudering van de partituur van Ravels *Menuet antique* heb ik onderzocht in hoeverre dit werk het menuet niet bevestigt, maar juist problematiseert als historische vorm.

1. Binair maatgevoel versus menuetconventie

Het menuet is historisch onlosmakelijk verbonden met een ternair metrisch gevoel (3/4), waarbij de zwaartepunten anders functioneren dan in een binaire maatsoort. In *Menuet antique* suggereert Ravel echter vanaf de eerste maten een tweedelig maatgevoel. Het metrum is weliswaar ternair genoteerd, maar het metrisch gedrag is dat niet consequent. Hierdoor ontstaat een spanning tussen notatie en perceptie die bij Ravel functioneel is: het menuet wordt niet geciteerd, maar als vorm onder druk gezet.

2. ‘Majestueusement’ als semantische frictie

De karakter aanduiding *Majestueusement* is opmerkelijk. Hoewel het menuet historisch een hofdans is, is de bijbehorende elegantie doorgaans beheerst en ceremonieel, niet monumentaal of plechtig. Ravel roept hier een archaïsch, bijna statig karakter op dat eerder aan een processie of sarabande doet denken. Dit versterkt het idee dat het hier niet om een functionele dans gaat, maar om een geabstraheerde, geobjectiveerde vorm. Samenvatting: Ravel verwijst met zijn menuet naar het Menuet Pompeux van Chabrier.

3. Virtuositeit en lichamelijkeheid

Het menuet als dansvorm veronderstelt lichamelijke uitvoerbaarheid en regelmaat. De pianistische schrijfwijze van *Menuet antique* — met brede gebaren, massieve akkoorden en grote texturale densiteit — staat hier haaks op. Het is muziek die eerder getoond dan gedanst wil worden. De virtuositeit creëert afstand tot de oorspronkelijke lichamelijke functie van de vorm.

4. Mineur als esthetische keuze

Historische menuetten staan overwegend in majeur, passend bij hun sociale en representatieve context. De keuze voor mineur draagt bij aan het archaïsche en ernstige karakter van Ravels compositie en plaatst het werk in een sfeer van herinnering of reconstructie, eerder dan van levende traditie. Het menuet wordt als het ware gemusealiseerd.

5. Het ‘doux’-middendeel als stilistische kern

Het middendeel (*doux*) functioneert als stilistisch commentaar op de krachtige hoekdelen. Het is lichter, eleganter en meer dansmatig. Hoewel het klassieke ABA-principe van het menuet behouden blijft, wordt de inhoudelijke hiërarchie omgekeerd: het meest menuet-achtige materiaal bevindt zich ingesloten tussen bijna anti-menuetachtige delen.

6. Geëmancipeerde begeleiding en contrapuntisch denken

Ravels textuur is niet primair harmonisch-functioneel, maar lineair en contrapuntisch gedacht. De stemmen gedragen zich als zelfstandige entiteiten, waarbij verticale

harmonie eerder het resultaat is dan het uitgangspunt. Dit past bij Ravels neoklassieke houding: historische vormen worden hergecomponeerd met modern compositorisch bewustzijn, niet geïmiteerd.

Samenvatting

De centrale spanning van *Menuet antique* is dat het werk geen menuet is in danshistorische zin, maar een reflectie op het menuet als vorm, stijl en cultureel artefact. Ravel gebruikt naar mijn mening de vorm niet om haar te bevestigen, maar om haar grenzen bloot te leggen. Het werk presenteert zich als menuet, maar gedraagt zich structureel, metrisch en expressief vaak anders.

Onderzoekscompositie (vooruitblik)

In een volgende compositie wil ik het menuet niet als vorm, maar expliciet als probleem laten fungeren. De centrale vraag daarbij luidt:
Wat blijft er over van een menuet wanneer de vorm haar lichamelijke, metrische en sociale vanzelfsprekendheid verliest?

In deze onderzoekscompositie wil ik werken met:

- Afwisseling tussen tonale en atonale passages, waarbij de tonale passages functioneren als herinnering aan sociale orde (dans, etiquette, conventie) en de atonale passages het verlies van lichamelijke vanzelfsprekendheid representeren;
- Afwisseling tussen driedelige en tweedelige maatsoorten;
- Toonladders in octaven, tertsen of sexten en gebroken akkoorden als verstoring van iets elegants.

Virtuositeit fungeert hierbij niet als ontwikkeling, maar als inbraak. Elegantie mag niet verdwijnen, maar moet voortdurend bedreigd worden.

Potentiële titel: Menuet Problématique. Instrument: piano.

Improvisatie Menuet Problématique op YouTube: <https://youtu.be/DxV5YwG38Ck>

Deze improvisatie zal ik binnenkort voorleggen aan pianist Guus Janssen.

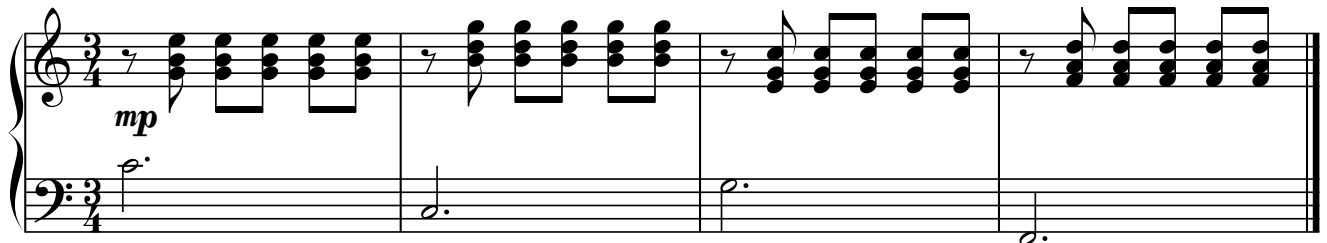
Menuet Problématique

Improvisatie

Donderdag 15 januari 2026
M.D. Polak

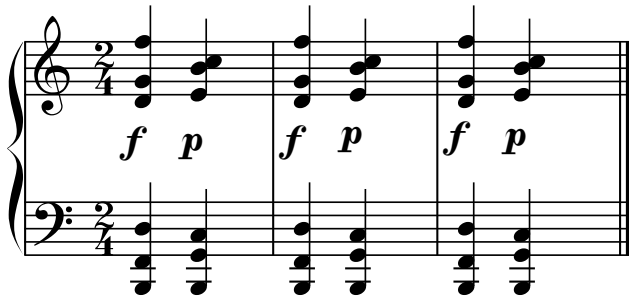
Herhaal zoveel je wilt, tonaliteit is vrij. Spontane ideeën zoals bas in octaven is ook prima. Gebruik zoveel mogelijk de omvang van het instrument.

Vloeiend



Grote akkoorden, statig, majestueus.
Eventueel ook een keer snel. Vrij in
tonaliteit

Langzaam



Misschien juist een tonaal akkoord om
conflict te veroorzaken?

Vlug



Werklogboek, zondag 18 januari 2026

Afstand, blik en betekenis: over tekenen, improviseren en componeren

Tijdens een vakantie in Peru (31 december 2025 – 11 januari 2026) kreeg ik in het vliegtuig een kleine verrassing: een tekening van mijn nichtje Astrid, elf jaar oud, de dochter van een van Ruths zussen. Ze had mij op dat moment slechts enkele minuten gezien; haar familie zat achter ons en zij keek vluchtig, tussen koffers en het rumoer van het instappen door. Toch besloot ze een portret te maken.

Het resultaat leek mij niet zozeer op mezelf, en dat is juist het fascinerende. Astrid tekende niet wat ik letterlijk was, maar wat in haar blik zichtbaar werd. De lijnen, de vormen, de proporties – alles weerspiegelde een vluchtige indruk, geconcentreerd en intuïtief. Haar beperkte tijd en technische ervaring maakten het werk niet armer, maar juist directer. Net zoals bij een eerste indruk: ongedwongen, spontaan, en onvervalst door over analyse of correctie.

Dit doet mij denken aan wat ik *afstand-improvisatie* noem. Stel dat een muzikant een stuk slechts eenmaal beluistert en daarna improviseert. Hij kan motieven, ritmes, kleuren meenemen, maar het stuk wordt niet gekopieerd. De beperking in tijd of kennis maakt een improvisatie niet zwakker, maar open: het dwingt tot keuzes en tot een persoonlijke reactie die resoneert met het origineel, zonder het na te bootsen. Te veel technische beheersing kan juist averechts werken: wie alles kent en kan, speelt vaak te dicht bij het origineel en verliest de spontaniteit die afstand zo vruchtbaar maakt.

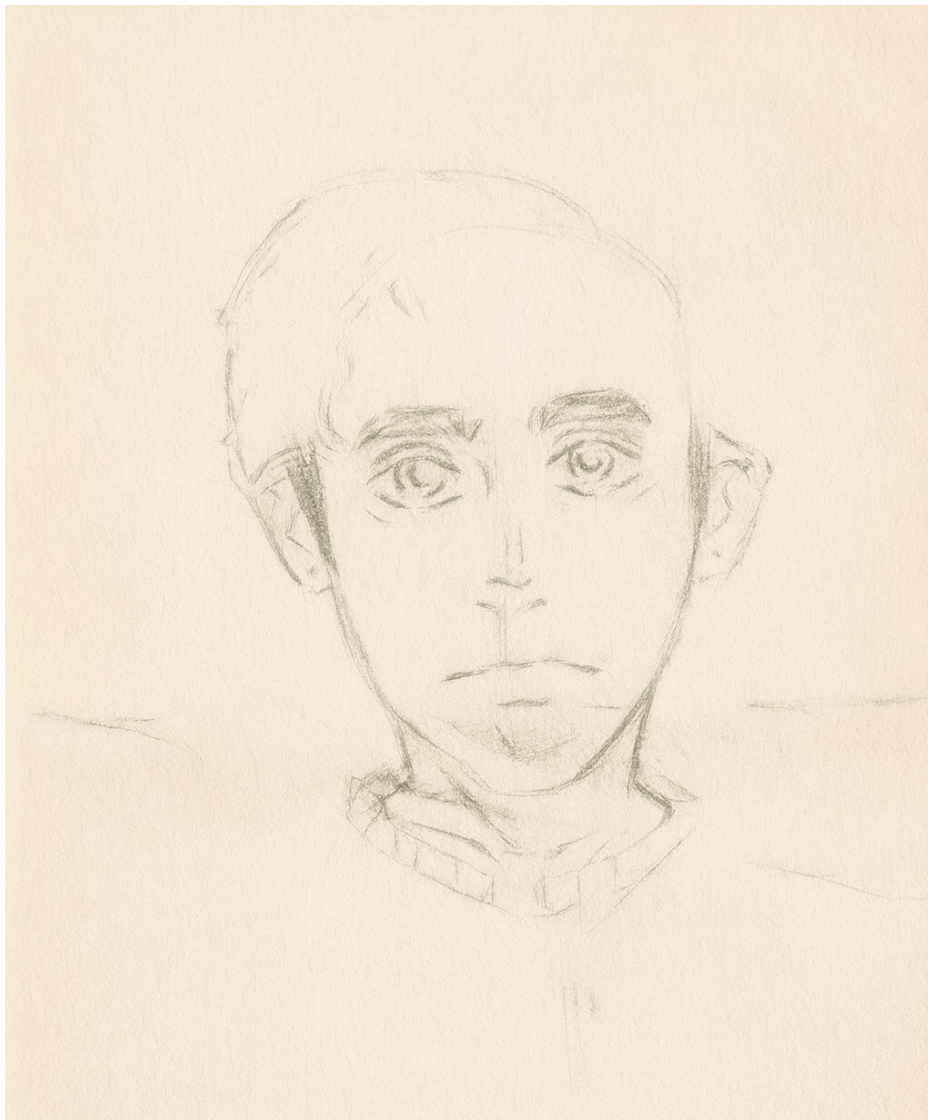
Hetzelfde spanningsveld vind ik bij compositie. Een gitarist vroeg mij onlangs waar mijn compositie *Pas Menus* over gaat. Ik antwoordde nog niet, deels omdat ik twijfel of dat nodig is. Een stuk op papier krijgt immers autonomie: het bestaat los van mijn intentie en krijgt betekenis pas in de uitvoering, in de ontmoeting met een ander. In zo'n situatie – het luisterpubliek – is de vraag “waar gaat het over?” niet relevant; het stuk staat er, het leeft in de blik en het oor van de luisteraar, maar is voltooid.

Bij mijn pianoconcert *What the Thunder Said* was de situatie anders. Leo Samama vroeg wat ik met het stuk beoogde, niet om het werk te controleren, maar om te verifiëren of de noten die ik had gecomponeerd, ook echt de noten waren die ik wilde laten klinken. Het stuk gaat over de alledaagse wisselwerking tussen wat mensen zeggen en wat er werkelijk achter schuilgaat: een storm van woorden, een innerlijke beweging die vaak in conflict staat met de intentie van de ander. Samama was mijn docent en coach bij deze compositie; door zijn vraag moest ik expliciet nadenken over mijn intentie, waardoor het stuk sterker werd. Hier is de ontmoeting met een ander een actieve bouwsteen van het werk zelf, niet slechts een interpretatie.

In het componeren van een menuet, sarabande, mazurka of polka probeer ik een vergelijkbare lijn vast te houden. Het gaat niet om het her-componeren van een bestaand stuk met nieuwe noten, maar om het ervaren van een werk als voorbijganger: de componist loopt langs, kijkt even om naar de schoonheid die hem of haar ontmoet, en componeert vervolgens een eigen werkelijkheid. In zekere zin is het carillon een ideaal instrument voor dit project. Door de aard van het instrument – de doorklinkende tonen, de afwijkende stemming – worden stukken enigszins

gecodeerd. Voor de niet-geoefende luisteraar is het soms een hele opgave om bijvoorbeeld een menuet van een fuga te onderscheiden. Tegelijkertijd kan je op het carillon moderne muziek spelen waarin mensen melodieën herkennen, terwijl een eenvoudig liedje voor hen abstract klinkt. Je zou zelfs kunnen zeggen dat het carillon in zekere zin mee-componeert: het instrument beïnvloedt de perceptie, de klank en de interpretatie, waardoor de ontmoeting tussen werk en luisteraar voortdurend verschuift.

Misschien is dat de kern van mijn ervaring met Astrids tekening, afstand-improvisatie en compositie: betekenis ontstaat pas in de blik of het oor van de ander. Soms is de ander een kind, soms een luisteraar, soms een coach; soms het werk nog in wording, soms voltooid. In alle gevallen is het werk pas werkelijk levend wanneer het de relatie aangaat – onvoorspelbaar, fragiel, en tegelijk rijker dan ik ooit had kunnen bedenken.



Werklogboek, maandag 19 januari 2026

In een logboek over klassieke dansvormen mag het menuet van Christian Petzold (Ook gespeld als Pezold) niet ontbreken. Zijn *Menuet in G* werd lange tijd toegeschreven aan J.S. Bach, omdat Bach het stuk had opgenomen in zijn *Notenbüchlein voor Anna Magdalena Bach*. Dit heeft eeuwenlang tot verwarring geleid over de werkelijke auteur.

De vorm van het menuet is eenvoudig en overzichtelijk: AA (maat 1–16) gevolgd door BB (maat 17–32). Toonladderfiguren geven de melodie een vloeiend en elegant karakter. Opvallend zijn de voorslagen en mordenten, typische versieringen van de Barokmuziek, die de lijn van de melodie verlevendigen.

Door het eenvoudige ritme en de strakke maatsoort is de muziek bij uitstek geschikt voor dans. Het is de vraag of het als dansmuziek bedoeld is. De textuur is voornamelijk homofoon: de rechterhand voert de melodie uit, terwijl de linkerhand ondersteunt. Toch krijgt de linkerhand in maat 8 en 24 een kort moment om te 'soleren', wat de structuur subtiel verlevendigt.

Het menuet behoort tot de Style Galant, een stijl die het midden vormt tussen de complexe weelderigheid van de Barok en de helderheid van het Classicisme. Waar de Barok zich kenmerkte door polyfonie en contrapuntische rijkdom (met vooral Bach in gedachte), legt de Galante stijl de nadruk op de bovenstem, eenvoud en elegantie.

De term 'galant' verwees in de 18e eeuw naar hoffelijkheid, goede smaak en natuurlijke eenvoud. Versieringen komen voor, maar niet in overmaat. De Galante stijl weerspiegelt sociaal gesproken de idealen van de Verlichting: rede, helderheid en menselijkheid, en streeft ernaar de luisteraar direct te bereiken zonder ingewikkelde contrapuntische lagen.

De Galante stijl wordt vaak in verband gebracht met Lodewijk XV (1710–1774). Tijdens zijn regeerperiode (1715–1774) bloeide de stijl van lichte elegantie, sierlijkheid en natuurlijke eenvoud aan de Franse hoven en in de muziek. Het hofleven, met zijn nadruk op hoffelijkheid, verfijning en esthetische elegantie, sloot perfect aan bij de kenmerken van de Galante stijl.

Nieuwe compositie

Een opvallend en bepalend element in dit menuet is het ritmische motief van een kwartnoot gevolgd door vier achtste noten. Dit motief verleent de muziek zowel stabiliteit als beweging en draagt sterk bij aan de dansbaarheid en herkenbaarheid van het stuk. Ik zie voor me dat ik een stukje ga componeren dat een ABBB-vorm heeft en een ritme obsessief volhoudt. Misschien dat de A in een andere maatsoort staat dan de B? Wellicht krijgt het de titel Menuet Galant.

Menuet Galant

Maandag 19 januari 2026

Mathieu Daniel Polak

Allegretto

Piano

mp

con ped.

4

7

9

rit.

rit.

1.

2.

12

a tempo

p

Menuet Galant

14

cresc.

3 3 3 3

16

3/4 3/4

19

f

3/4 3/4

21

3/4 3/4

23

rit.

p

pp

3/4 3/4

Lodewijk XIV

Wanneer Lodewijk XIV in 1643 koning van Frankrijk wordt, is hij nog een kind. Zijn jeugd wordt echter bepaald door instabiliteit. Tijdens La Fronde (1648–1653) ziet hij hoe adel en parlementen zich tegen de kroon keren, hoe Parijs onveilig wordt en hoe koninklijk gezag plots kwetsbaar blijkt. Deze ervaring vormt de onderlaag van zijn latere heerschappij. Lodewijk leert dat macht niet zozeer moet worden afgedwongen, maar georganiseerd — zichtbaar, permanent en belichaamd.

Wanneer hij na de dood van Mazarin in 1661 besluit zelf te regeren, ontwikkelt hij een vorm van absolutisme die verder gaat dan wetgeving en leger. Zijn beroemdste creatie, het hof van Versailles, is geen paleis alleen, maar een politiek systeem: een zorgvuldig georkestreerde orde waarin iedere beweging betekenis draagt.

Het hof als ritueel lichaam

Het dagelijks leven aan het hof is strak gereguleerd. Opstaan, aankleden, eten en slapen verlopen volgens vaste protocollen. Deze handelingen zijn publiek en hiërarchisch georganiseerd. Wie de koning mag naderen en wie slechts mag toekijken, ligt vast. Macht wordt niet alleen uitgeoefend, maar opgevoerd.

Dit hofleven is ritueel en letterlijk choreografisch. Bewegingen zijn voorgeschreven, posities in de ruimte vastgelegd, timing is cruciaal. De koning vormt het centrum; edelen bewegen zich ten opzichte van hem zoals dansers rond een as. Versailles is zo ontworpen dat zichtlijnen en routes deze orde ondersteunen. Afwijking wordt onmiddellijk zichtbaar en daarmee kwetsbaar. De choreografie fungeert als een subtiele maar effectieve vorm van controle.

Dans als model van orde

Binnen dit systeem neemt dans een centrale plaats in. In de zeventiende eeuw is dans geen vrijblijvende kunstvorm, maar een ethisch en politiek model. Van de edelman wordt beheersing verwacht: evenwicht, maatgevoel, onderwerping aan vorm. Dans disciplineert het lichaam en maakt orde zichtbaar.

Lodewijk XIV zelf is een begaafd danser. Zijn optreden als de zon in het *Ballet de la Nuit* (1653) is meer dan theater: het is een politieke zelfdefinitie. De koning belichaamt orde, maat en centrum. Met componisten en choreografen als Jean-Baptiste Lully wordt deze orde muzikaal vastgelegd. Muziek structureert tijd; dans structureert ruimte. Samen vormen zij een disciplinerende matrix waarin improvisatie verdacht is.

Ballet als staatskunst

Het hofballet wordt zo een vorm van staatskunst. Niet als propaganda, maar als zichtbare logica van macht. Iedere danser kent zijn plaats, iedere beweging is ingebed in een groter geheel. De esthetiek van het classicisme — symmetrie, helderheid, maat — is niet neutraal, maar politiek geladen.

Hier ligt ook de oorsprong van vormen als het menuet: eerst een sociale dans, later een gestileerde vorm die zich leent voor opname in de muzikale suite. Wat ooit lichamelijk en sociaal was, wordt geabstraheerd tot vorm; de choreografie verplaatst zich van het paleis naar de partituur.

Muzikale vorm: het menuet als geabstraheerde choreografie

De choreografische orde van het hof zet zich voort in de muziek. Het menuet vormt een scharnierpunt tussen sociale praktijk en muzikale abstractie. Oorspronkelijk een eenvoudige volksdans, wordt het aan het hof vertraagd en verfijnd tot een gecontroleerde, representatieve pas.

In muzikale termen vertaalt zich dit in maat, symmetrie en herhaalbaarheid. De muziek suggereert beweging, maar dicteert haar verloop. Zoals het hoflichaam onderworpen is aan etiquette, zo wordt het muzikale materiaal onderworpen aan vorm.

Het volkse als bron, niet als gesprekspartner

Hoewel het hof vaak als gesloten wereld wordt voorgesteld, stond het niet los van de muzikale praktijk van het volk. Volksdansen en -melodieën vormden een belangrijk reservoir voor componisten en choreografen. Deze kennis bereikte de koning echter via een professionele filter.

Volksmuziek werd niet overgenomen zoals zij was, maar gestileerd en genormaliseerd. Wat klonk aan het hof was geen volksmuziek meer, maar een representatie ervan. Het volk verschijnt in de hofkunst als decor, niet als subject. Lodewijk XIV bleef bewust op afstand: de koning belichaamt orde, het volk natuur.

Juist deze afstand maakt de paradox zichtbaar. Door volksvormen te absorberen en te abstraheren, verzekerde het hof hun voortbestaan in gecanoniseerde vorm. Het menuet overleeft niet ondanks Versailles, maar dankzij de transformatie die het daar onderging.

Menuet

Zondag, 25 januari 2026

Bron: Musescore met vrijheden MDP

Jean-Baptiste Lully (1632-1687)

Arr. M.D. Polak

Andante (♩ = 100)

Carillon

Measures 1-6 of the Minuet. The score is for Carillon, marked *mp*. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music features a melody in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the left hand with quarter and eighth notes. The piece ends with a double bar line.

Measures 7-10 of the Minuet. The score is marked *mf*. The melody continues in the right hand, and the bass line features a steady eighth-note accompaniment. The piece ends with a double bar line.

Measures 11-14 of the Minuet. The melody in the right hand includes some grace notes. The bass line continues with eighth notes. The piece ends with a double bar line.

Measures 15-18 of the Minuet. The score is marked *mp*. The melody in the right hand features a trill in measure 18. The bass line continues with eighth notes. The piece ends with a double bar line.

Measures 19-22 of the Minuet. The score is marked *mf*. The melody in the right hand features a trill in measure 20. The bass line continues with eighth notes. The piece ends with a double bar line.

Menuet

Zondag 25 januari 2026
Bron: Musescore met vrijheden MDP

Jean-Baptiste Lully (1632-1687)
Arr. M.D. Polak

Andante (♩ = c. 100)

Carillon *mp*

6

11

16

22

1.

rit.

Werklogboek – zondag 25 januari 2026

Menuet in de achttiende eeuw

Inleiding

Het menuet geldt vandaag vooral als een muzikale vorm: een elegant middendeel in een symfonie of strijkkwartet. In de achttiende eeuw daarentegen was het menuet lange tijd een levende danspraktijk, diep verankerd in sociale hiërarchie, lichamelijke discipline en politieke representatie. Deze logboektekst onderzoekt hoe het menuet in de loop van die eeuw een fundamentele transformatie onderging: van hofdans als machtsritueel, via muzikaal vormprincipe, naar een positie aan de rand van een opkomende burgerlijke en volksgerichte danscultuur.

In deze verschuiving blijken uiteindelijk niet langer de Franse hofkringen, maar de generatie van componisten als Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart en Ludwig van Beethoven bepalend voor de verdere ontwikkeling en herdefiniëring van het menuet. Wat begint als belichaamde politieke orde eindigt als autonoom muzikaal vormprincipe.

Het menuet als hofritueel

In zijn oorsprong is het menuet onlosmakelijk verbonden met de Franse hofcultuur van de zeventiende en vroege achttiende eeuw. Onder Lodewijk XIV fungeerde de dans niet louter als amusement, maar als belichaamde orde. De beheersing van passen, houdingen en buigingen weerspiegelde maatschappelijke rang en bevestigde politieke hiërarchie. Dans was hier een vorm van zichtbare gehoorzaamheid: het lichaam werd getraind om zich te voegen naar maat, symmetrie en controle.

Deze orde was geen vrijblijvende conventie, maar werd systematisch gecodificeerd. Notatiesystemen zoals de Beauchamp-Feuillet-notatie legden passen en patronen vast en maakten ze reproduceerbaar. Het menuet werd daarmee niet alleen een praktijk, maar een gereguleerd bewegingssysteem waarin esthetiek en macht samenvielen.

Tegen de tijd van Lodewijk XVI bestond deze traditie formeel nog, maar haar symbolische kracht was tanende. De sterk hiërarchische en gestileerde bewegingsvorm kwam steeds meer op gespannen voet te staan met verlichtingsideeën over burgerlijke gelijkheid, gevoeligheid en natuurlijke expressie. Het menuet bleef aanwezig in ceremoniële contexten, maar verloor zijn vanzelfsprekende status als centrum van het sociale leven.

Verschuiving naar het muzikale domein

Juist in deze periode verplaatst het zwaartepunt van het menuet zich van de dansvloer naar het concertpodium. In de Duitstalige gebieden wordt het menuet steeds minder primair gedacht als choreografie en steeds meer als structureel onderdeel van een compositie.

Bij Joseph Haydn is deze verschuiving duidelijk zichtbaar. In zijn symfonieën uit de jaren 1760 en 1770 verschijnt het menuet als vast derde deel binnen de vierdelige cyclus. De driedelige maat en periodische frasering herinneren nog aan de dans, maar het accent verschuift naar thematische verwerking, modulatie en formeel contrast. Het menuet wordt een architectonisch element: een plaats van proportie en balans binnen een groter geheel, doorgaans gecombineerd met een contrasterend trio.

Ook bij Wolfgang Amadeus Mozart zien we deze dubbelzinnige positie. Enerzijds schreef hij talloze menuetten voor Weense bals; anderzijds transformeerde hij het menuet tot expressief middel binnen opera en symfonie. In de bal-scène uit Don Giovanni fungeert het menuet niet alleen als dansmuziek, maar ook als dramatisch instrument dat sociale verhoudingen en spanningen structureert.

Het menuet als leervorm voor jonge componisten

Naast zijn sociale en esthetische betekenis vervulde het menuet in de achttiende eeuw ook een uitgesproken educatieve functie. Juist door zijn overzichtelijke proporties en gestandaardiseerde vorm was het bij uitstek geschikt als oefenterrein voor jonge componisten.

De vorm van het menuet — doorgaans driedelig (ABA) met herhalingen en regelmatige vier- of achtmatige zinsbouw — leende zich uitstekend voor het internaliseren van muzikale grammatica. Relaties tussen spanning en ontspanning, tussen tonica en dominant, konden binnen een beperkt en controleerbaar kader worden uitgetoetst. In die zin fungeerde het menuet als een miniatuurmodel van klassiek vormdenken, vergelijkbaar met de rol van de fuga in contrapuntische scholing.

Zowel Wolfgang Amadeus Mozart als Joseph Haydn begonnen hun compositorische loopbaan met het schrijven van menuetten. Ook Ludwig van Beethoven doorliep deze leerschool. Zijn vroege werken bevatten nog conventionele menuetten, maar juist deze beheersing stelde hem later in staat de vorm radicaal te transformeren.

Opmerkelijk is dat deze didactische consolidatie samenvalt met de afnemende sociale relevantie van het menuet als dans. Naarmate de danspraktijk terrein verloor, werd de vorm gestandaardiseerd en losgemaakt van haar lichamelijke oorsprong. Het menuet bleef voortbestaan als overdraagbare kennisstructuur, zelfs toen het nog zelden daadwerkelijk werd gedanst.

Revolutie en culturele breuk

De Franse Revolutie versnelde een proces dat al langer gaande was. Hofcultuur verloor haar vanzelfsprekende legitimiteit (tijdelijk want in 1804 werd Napoleon keizer) maar werd steeds sterker geassocieerd met een politiek systeem dat onder druk stond. Dansvormen die nauw verbonden waren met aristocratische representatie werden niet zozeer verboden, maar symbolisch gedelegeitmeerd.

Voor het volk was het menuet nooit een vanzelfsprekende praktijk geweest; na 1789 werd het bovendien een herinnering aan een omvergeworpen orde.

Beethoven en het einde van het menuet

Bij Ludwig van Beethoven bereikt deze ontwikkeling een breekpunt. In zijn vroege werken gebruikt hij het menuet nog volgens de klassieke conventie, maar vanaf het einde van de jaren 1790 vervangt hij het systematisch door het scherzo. Deze verschuiving impliceert meer dan een tempoversnelling: het scherzo introduceert scherpere dynamische contrasten, metrische ontregeling en thematische fragmentatie. De dansbaarheid wordt ondergeschikt aan expressieve intensiteit.

Het scherzo is sneller, grilliger en minder symmetrisch. Waar het menuet nog verwijst naar gecultiveerde hofbeweging, representeert het scherzo een esthetiek van energie en experiment en humor. Daarmee markeert het niet alleen het einde van het menuet als levende vorm, maar ook een overgang naar een negentiende-eeuws begrip van muzikale autonomie.

Het menuet buiten Frankrijk

Hoewel het menuet zijn oorsprong vindt in de Franse hofcultuur, ontwikkelt het zich in de achttiende eeuw tot een pan-Europese vorm met uiteenlopende functies.

In de Duitse gebieden functioneert het menuet vooral als muzikaal en pedagogisch model. Zonder één normatief centraal hof raakt het relatief snel los van strikte etiquette en wordt het een algemeen cultureel vocabulaire.

In Engeland domineert de country dance als collectieve en minder hiërarchische dansvorm. Het menuet blijft aanwezig, maar krijgt een civiele en opvoedkundige functie, vooral binnen de opkomende middenklasse.

In de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden, waar een sterk hof ontbreekt, circuleert het menuet vooral via muziekdruk, klavierboeken en onderwijspraktijken. Het fungeert hier primair als didactisch en stilistisch model.

De verspreiding via muziekdruk, reizende dansmeesters en hofkapellen maakte het mogelijk dat het menuet zich aanpaste aan lokale omstandigheden zonder zijn herkenbare metrische kern te verliezen. Het fungeerde daarmee als een mobiele culturele vorm: in Frankrijk belichaamde het macht, in de Duitse gebieden structuur, in Engeland verfijning en in de Nederlanden huiselijke overdracht.

Conclusie

Het menuet toont hoe een culturele praktijk kan verschuiven van lichamelijke discipline naar abstract vormprincipe. Wat begon als politiek geënceneerde beweging aan het hof van Lodewijk XIV eindigt als geïntegreerd onderdeel van de symfonische cyclus bij Ludwig van Beethoven.

In deze transformatie wordt zichtbaar hoe muziek zich in de loop van de achttiende eeuw emancipeert van directe sociale functie en zich ontwikkelt tot autonome kunstvorm. Het menuet verdwijnt als dominante dans, maar leeft voort als historische sedimentlaag binnen het klassieke repertoire.

Menuet in C major

K. 315a

Werklogboek, 26 januari 2026

Wolfgang Amadeus Mozart
Arr. M.D. Polak

Andante (♩ = c. 100)

Carillon

mf

7

rit.

f

13

a tempo

mf

Fine

TRIO

mp

19

cresc.

f

tr

mf

26

D.C. al Fine

Menuett

Herbewerking van een
arrangement van Mar Bruinzeel

W.A. Mozart (1756-1791)
Arr. M.D. Polak

Andante (♩ = c. 92)

Carillon

Measures 1-4 of the Minuet. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is Andante (♩ = c. 92). The first system shows measures 1-4. The treble clef part features triplet eighth notes in measures 1-3, followed by a quarter rest in measure 4. The bass clef part consists of a steady eighth-note accompaniment. The dynamic is marked *mf*.

Measures 5-8 of the Minuet. The treble clef part continues with eighth-note patterns. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics are marked *mp* (measures 5-6), *mf* (measure 7), and *f* (measure 8). There are crescendo and decrescendo hairpins.

Measures 9-13 of the Minuet. Measure 9 features a triplet of eighth notes in the treble clef, marked *mf*. Measures 10-11 are a repeat of measures 9-10. Measure 12 features a triplet of eighth notes in the treble clef, marked *p*. Measure 13 features a triplet of eighth notes in the treble clef, marked *mp*. There are crescendo and decrescendo hairpins.

Measures 14-17 of the Minuet. Measure 14 features a triplet of eighth notes in the treble clef, marked *f*. Measures 15-16 feature eighth-note patterns in the treble clef, marked *f*. Measure 17 features a triplet of eighth notes in the treble clef, marked *p*. There are crescendo and decrescendo hairpins.

Measures 18-21 of the Minuet. Measures 18-19 feature eighth-note patterns in the treble clef, marked *mp*. Measure 20 features a triplet of eighth notes in the treble clef, marked *mp*. Measure 21 features a triplet of eighth notes in the treble clef, marked *mp*. There are crescendo and decrescendo hairpins.

Menuet uit Don Giovanni

W.A. Mozart (1756-1791)
Arr. M. Bruinzeel & M.D. Polak

Andante (♩ = c. 92)

6

12

17

21

p

sf

p

sf

mf

sf

dim.

Menuet & Trio

- Menuet -

Joseph Haydn (1732-1809)

Arr. Leen 't Hart

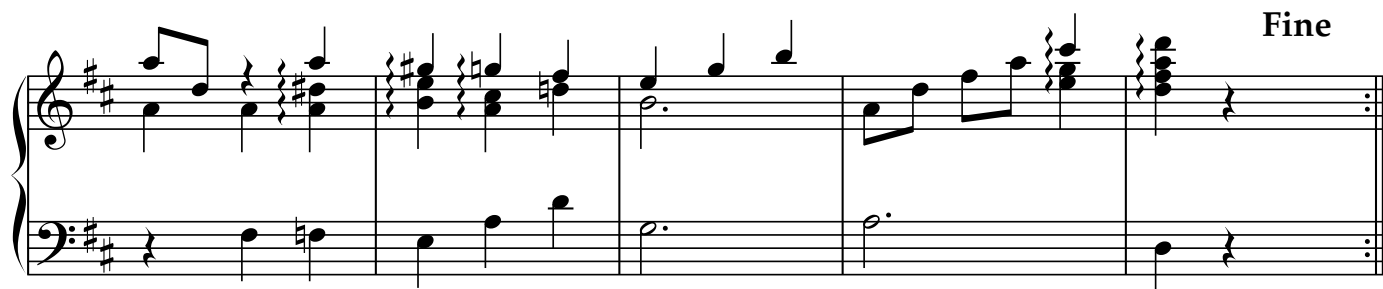
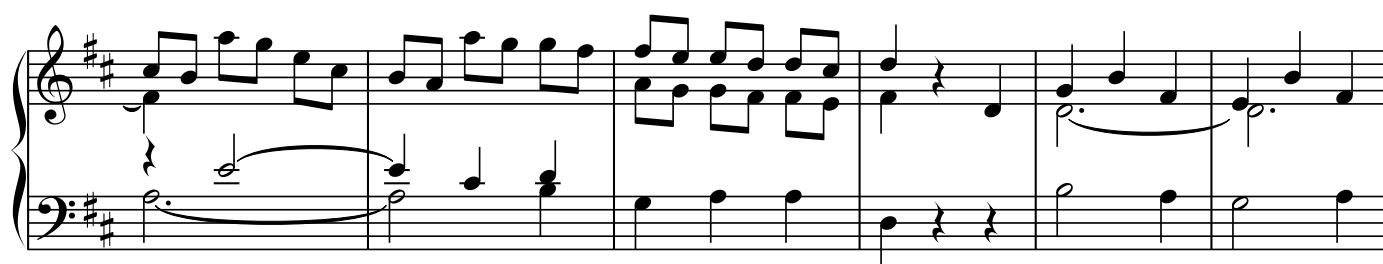
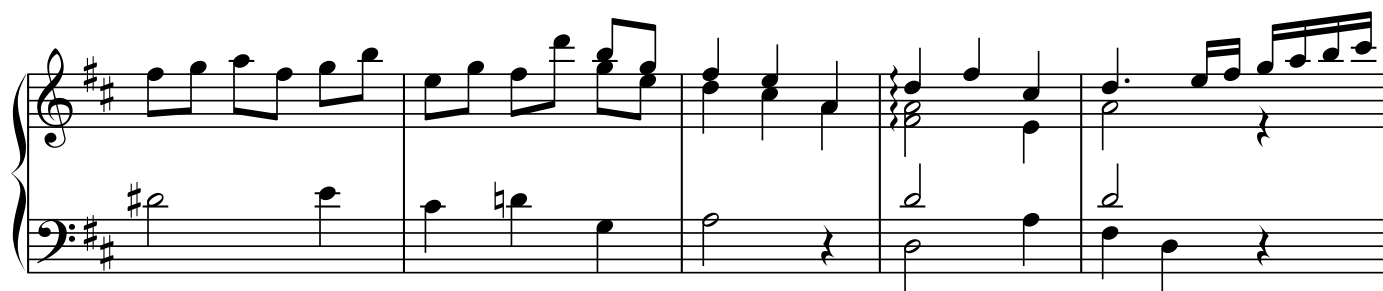
Gravure: M.D. Polak

Andante (♩ = c. 100)

Carillon

The musical score is written for Carillon in 3/4 time, D major. It consists of five systems of music. The first system begins with a forte (f) dynamic. The second system is marked mezzo-forte (mf). The third system is marked piano (p). The fourth system is marked forte (f). The fifth system is marked mezzo-forte (mf). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Menuet & Trio - Haydn



Trio (uit: Menuet & Trio)

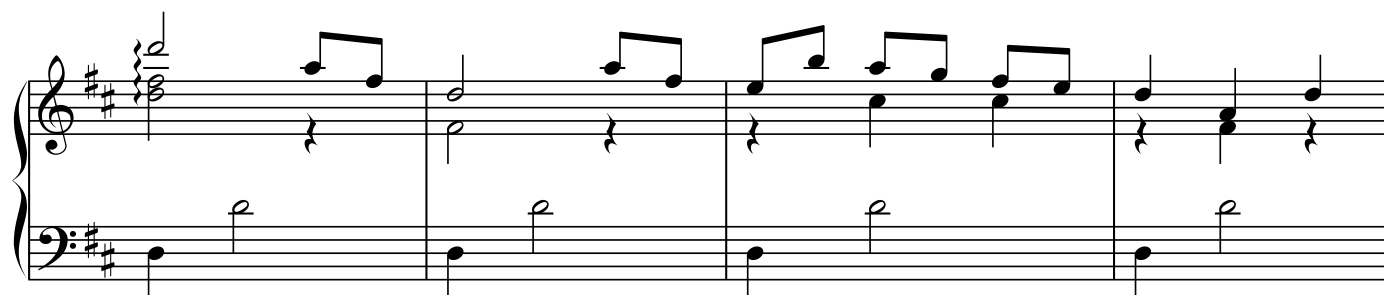
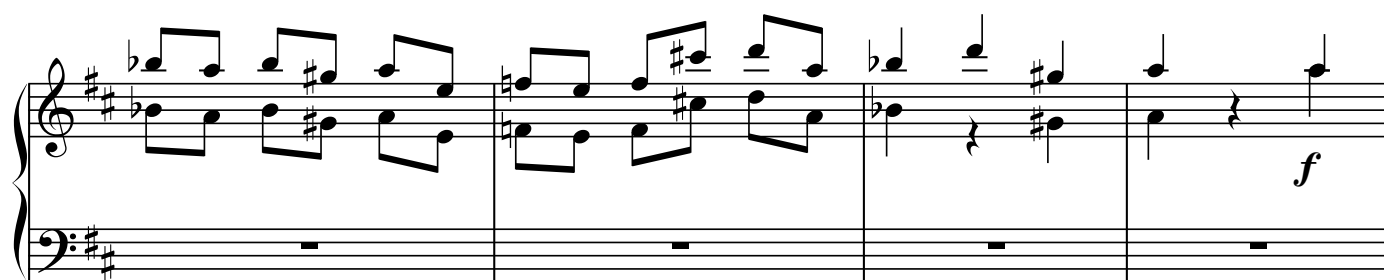
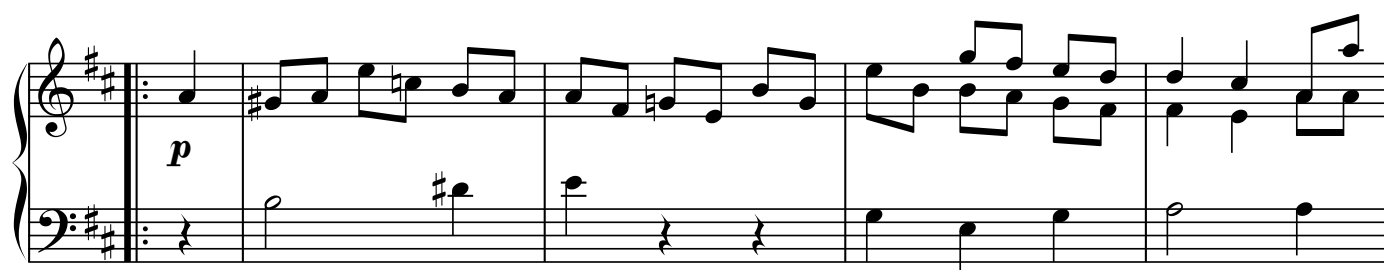
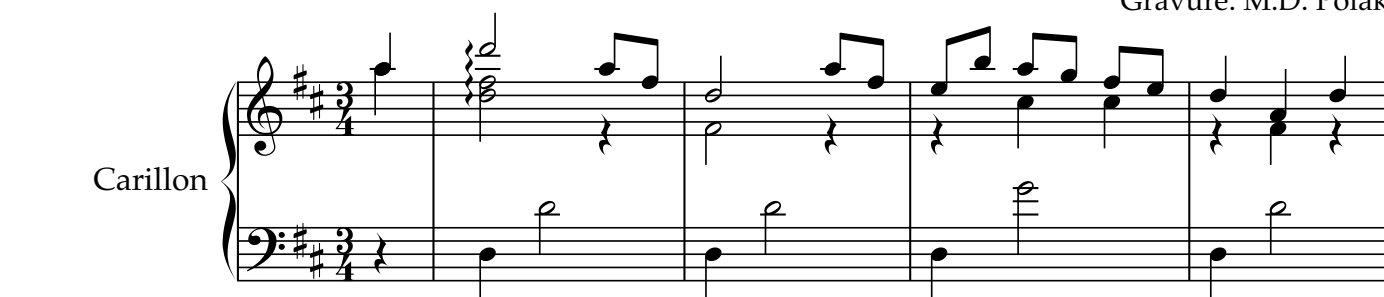
Joseph Haydn(1732-1809)

Arr. Leen 't Hart

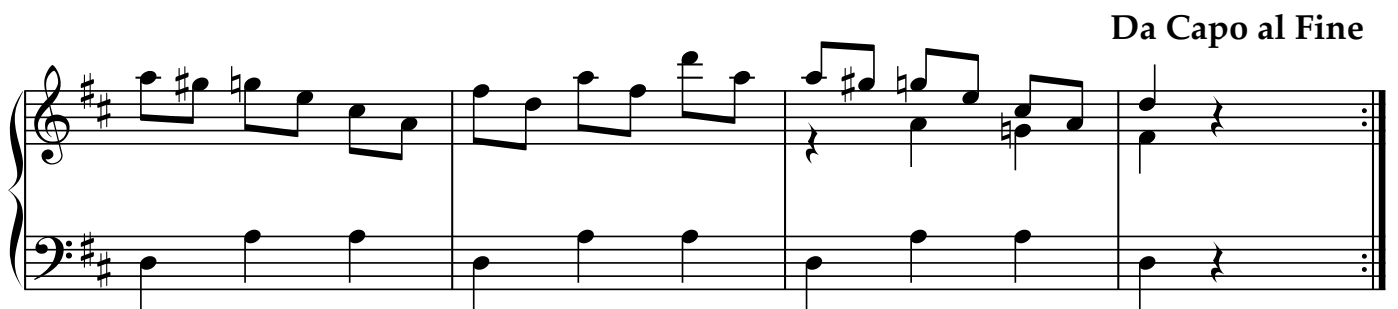
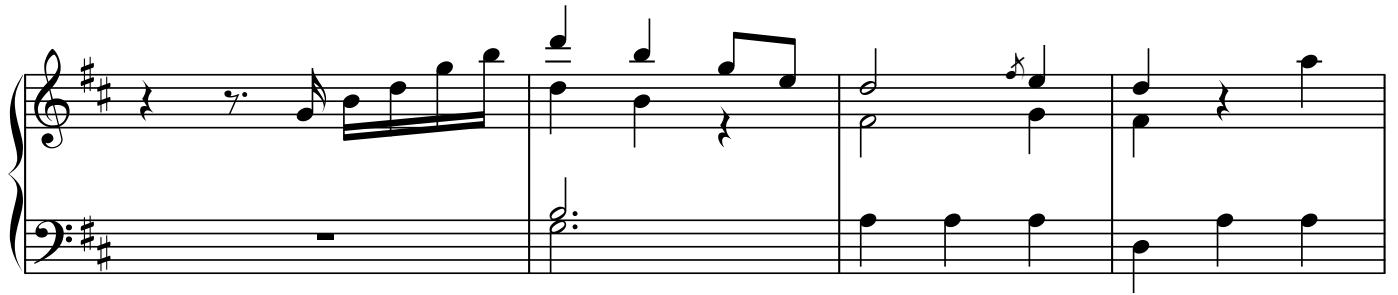
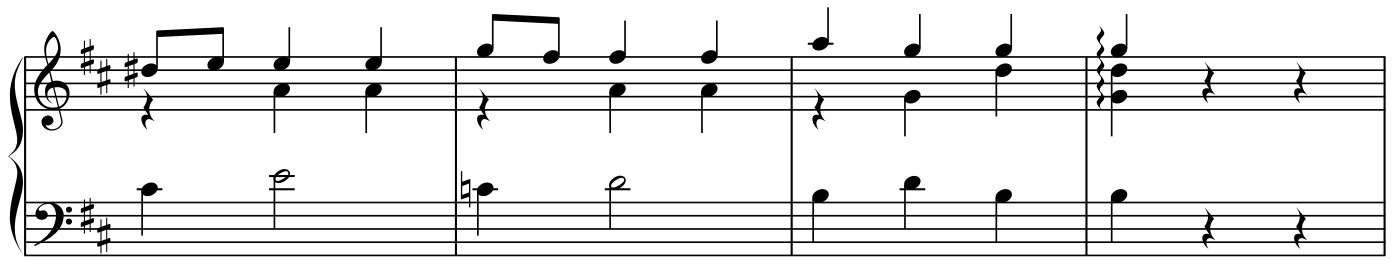
Gravure: M.D. Polak

Andante (♩ = c. 100)

Carillon



Trio (uit Menuet & Trio)



Werklogboek, dinsdag 27 januari 2026

Vandaag heb ik Premier Menuet van Erik Satie beluisterd. Een aantal dingen viel mij op.

Mechanisch karakter.

Een doorlopend, bijna onpersoonlijke draaien – alsof het stuk zichzelf afwikkelt – past sterk bij Satie's anti-romantische esthetiek. Niet expressie, maar procedure. De herhaling is niet gericht op dansmatige puls, maar op een soort statische voortgang. Daarmee staat het dichterbij een mechaniek dan bij een lichaam. Anti-romantiek is geen terugkeer naar classicisme. Het is een reactie op romantische oververhitting. Bij Satie zie je geen grote spanningsbogen of climax-denken. Het stuk stopt maar eindigt niet echt. Het had door kunnen lopen. Satie geeft geen tempo-indicatie. Het kan dus in elk tempo gespeeld worden dat de uitvoerende musicus als een menuet voor ogen heeft.

Vriendelijkheid die wordt ontkend.

Het openingsgebaar wekt een naïeve, bijna galante verwachting, maar de staart van het thema – vooral door de octaverende linkerhand – corrigeert dat onmiddellijk. Wat eerst uitnodigt, wordt daarna gecorrumpeerd. Dat is typisch Satie: hij suggereert affect en trekt het vervolgens onder je vandaan. Niet ironisch in de zin van een grap, maar koel en feitelijk.

Het orgelachtige.

Hoewel pianistisch geschreven, heeft het stuk iets registratief: blokken, geen ademhaling, weinig gewicht in frasering maar wel massa in klank. Die brute octaven functioneren bijna als pedaalpunten. Dat doet mij denken aan een orgel: niet qua timbre, maar qua *functie* van de stemmen.

Niet dansant, niet zingbaar.

Het menuet als sociale dans veronderstelt een lichaam in evenwicht, een zekere gratie, en een impliciete periodisering. Satie behoudt de formeel-metrische contour, maar ontnemt haar haar doel. Het resultaat is een menuet zonder dans, een genre-etiket dat leeg is gezogen. Het is een suggestie van een menuet.. een alsof, maar niet echt, en dat is echt Satie.

Polyfonie als laatste referentie.

Niet contrapunt in strikte zin, maar het naast elkaar plaatsen van onafhankelijke lijnen zonder hiërarchie.

Abrupte afbrekingen en symmetrie.

Die breuken kun je inderdaad lezen als een verlangen naar symmetrie dat nooit wordt ingelost. Of scherper: als het zichtbaar maken van een symmetrisch raster waar het muzikale materiaal zich niet naar wil voegen. De afbreking is dan geen expressief gebaar, maar een structurele ingreep: *hier stopt het, omdat het schema dat dicteert.*

Waarom het geen menuet is – en toch zo heet.

Premier Menuet is geen nostalgie en geen parodie; het is een klinische blik op een

vorm die ooit vanzelf sprak – en nu alleen nog kan draaien als mechaniek. Satie gebruikt historische genres (menuet, gymnopedie, sarabande) niet om ze te laten herleven, maar om ze te ontdoen van hun retoriek. De titel belooft iets dat de muziek niet levert.

Kinderlijke ernst

In *Premier Menuet* lijken de gebaren niet gemotiveerd, er zijn herhalingen zonder dramatische noodzaak en abrupte stops. Maar als de bladmuziek nader bekeken wordt dan zijn er symmetrische frases, strakke metriek, herhaalstructuren en bewuste stemvoering. Dit is niet ontstaan uit vrije motoriek. Het is geconstrueerd. Je zou kunnen zeggen: Satie componeert iets dat klinkt alsof het niet gecomponeerd is, zonder het te laten improviseren.

Ideeën voor een nieuwe compositie

In een door mij nieuw te componeren menuet, geïnspireerd door Satie denk ik aan een menuet dat weliswaar Menuet heet maar het niet is. Een gedachtesprong die ik hier maak is dat er in Driebergen een gebouw staat dat 'Blauwvoet' heet terwijl het gebouw niet blauw is. Er heeft ooit op diezelfde plek een villa gestaan die dezelfde naam droeg. Mogelijkerwijs was dat gebouw wel blauw? Ook denk ik aan een bedrijf dat 'Green Wheels' heet terwijl de banden niet groen zijn en de autootjes zelf zijn rood. In mijn nieuw te componeren menuet functioneert de titel niet als genreaanduiding maar als historisch residu. De naam beschrijft niet wat er klinkt maar markeert de plaats waar iets heeft gestaan. In die zin is dit menuet geen collage van stijlcitaten, maar een palimpsest. De oude laag is niet hoorbaar als herkenbaar spoor, maar structureert de verwachting. Het menuet is niet aanwezig als dans, noch als historiserend idioom, maar als onderliggende ordening: maat, symmetrie, periodisering. De luisteraar herkent geen vorm, maar betreedt een plek. Dit menuet is daarom geen dans, geen citaat en geen commentaar, maar een gebouw dat nog steeds *Menuet* heet omdat het op die plek staat. De titel doet het werk van de vorm; de muziek bewoont de ruimte die zij opent. Wat resteert is geen ironie, maar een ernstige omgang met traditie: niet door haar te reanimeren, maar door haar fundering te gebruiken voor een nieuw gebouw dat volgens andere wetten is opgetrokken.

Après le premier menuet

Mathieu Daniël Polak

Andante (♩ = c. 100)

Piano

con pedale

5

9

13

17

mf

mf

p

mf

8vb

Après le premier menuet

21 *f* *ff* 8vb]

25 *p*

29 rit. *pp*

Detailed description: This musical score is for a piano piece in G major, consisting of three systems of staves. The first system (measures 21-24) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. The melody is marked with a forte (*f*) dynamic and a crescendo to fortissimo (*ff*). A bracket spans measures 21-24, and a '8vb]' marking is present in the bass staff at measure 23. The second system (measures 25-28) continues the melody and accompaniment, marked with a piano (*p*) dynamic. The third system (measures 29-32) concludes the piece, marked with a piano (*p*) dynamic and a decrescendo to pianissimo (*pp*). A 'rit.' (ritardando) marking is placed above the treble staff at measure 30, and a double bar line ends the piece at measure 32.

Vrijdag 30 januari 2026

Deuxième Menuet

Klarinet & Piano

2 juni 2026: De compositie is meer een werk waarin de klanken van Satie echo'en dan per se een menuet. Mogelijkerwijs het menuet van Satie beluisterd en door het mechanische aspect ervan getriggerd? Het idee van een compositie waardoor je bewogen wordt, verdient een eigen essay.

Mathieu Daniel Polak

Con moto (♩ = c. 132)

Clarinet in B♭

Piano

p

con pedale

4

Cl.

mf

Pf.

8

Cl.

Pf.

12

Cl.

Pf.

Deuxième Menuet

15

Cl.

Pf.

18

Cl.

Pf.

21

Rapido (♩ = c. 160)

Cl.

Pf.

24

Cl.

Pf.

Deuxième Menuet

27

Cl.

Pf.

31

Cl.

Pf.

f

p

rit.

35

Cl.

Pf.

mp

p

Con moto (♩ = c. 132)

39

Cl.

Pf.

rit.

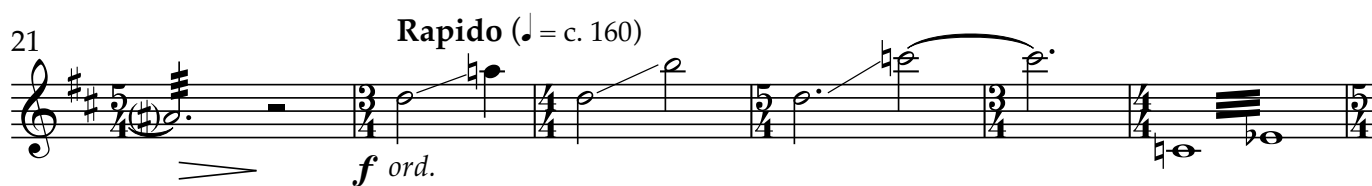
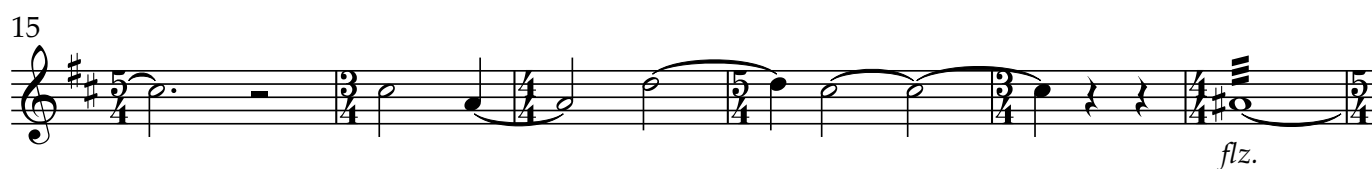
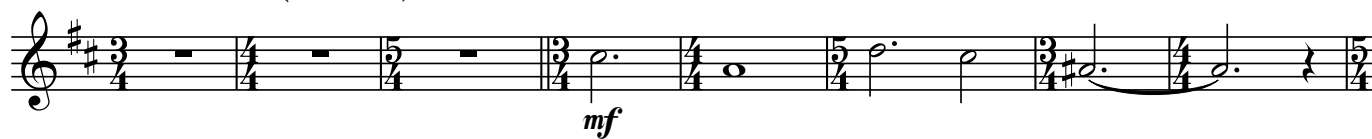
Clarinet in B $\flat$

Deuxième Menuet

Vrijdag 30 januari 2026

Klarinet & Piano

Mathieu Daniel Polak

Con moto ($\text{♩} = \text{c. } 132$)

Reflectie op het menuet van Debussy

Luisterbevindingen

Bij het beluisteren van het *Menuet* uit Debussy's *Suite bergamasque* valt in de eerste plaats het dansante karakter op.

Tegelijkertijd hoor ik in Debussy's idioom iets dat niet volledig Frans is. Er klinkt een kleur die enigszins Spaans aandoet, of verwant lijkt te zijn aan de modale, ritmisch geladen wereld die ik ken uit Bartók's Roemeense volksdansen.

Opvallend is ook de ligging van het stuk: grotendeels in het middenregister van de piano. Dat geeft het een warme, menselijke klank en maakt het technisch relatief toegankelijk. Het menuet lijkt mij speelbaar voor gevorderde amateurs. Des te opmerkelijker is het dat dit stuk relatief onbekend is, zeker in vergelijking met het iconische *Clair de Lune*.

Uitvoeringspraktijk

Bij verschillende uitvoeringen valt op dat pianisten uiteenlopende tempi hanteren. De interpretaties die mij het meest aanspreken, zijn die waarin de pianist 'een verhaal lijkt te vertellen' met de noten. Dat verhaal is niet programmatisch, maar retorisch: frasen ademen als zinnen, herhalingen krijgen een lichte verschuiving in kleur of gewicht, en het tempo is elastisch zonder de dansimpuls te verliezen.

Hier ontstaat een spanning tussen dans en discours. Het menuet blijft formeel een dans, maar wordt tegelijk een vertellende vorm. De dans vindt niet meer plaats op de vloer, maar in het oor en in het bewustzijn van de luisteraar. Dit zou ik willen aanduiden als een luisterdans.

Couperin en Rameau: voorbij de dansvloer

Deze gedachte van de luisterdans blijkt geen modern fenomeen te zijn. Bij Couperin en Rameau functioneren dansvormen al vaak als half karakterstukken. Formeel blijven zij binnen de conventies van het menuet, de gavotte of de sarabande — men 'kleurt keurig binnen de lijntjes' — maar voor de goede verstaander is hoorbaar dat de muziek meer is dan louter functionele dansmuziek.

Aan het Franse hof was de dansvorm een normatief kader: herkenbaar, sociaal gecodeerd, en in zekere zin verplicht. Juist binnen die beperking ontstaat ruimte voor expressie. De componist speelt met kleine afwijkingen in harmonie, frasering en affect.

Debussy als erfgenaam

Debussy sluit aan bij de Franse traditie. Zijn menuet is geen ironische pastiche en geen museumstuk, maar een her-codering van de vorm. Het menuet blijft herkenbaar, maar de functie verschuift: van sociale dans naar reflectieve luisterervaring. De vorm wordt een interface tussen lichaam, geheugen en klankkleur. Leo Samama wijst erop dat door de hele geschiedenis heen muziek óók beluisterd werd, ook als zij bedoeld was om op te dansen.

Vorm als sociaal contract

De bovenstaande observaties kunnen worden begrepen vanuit het idee van vorm als sociaal contract. Een dansvorm als het menuet functioneert historisch niet alleen als muzikale structuur, maar als een impliciete afspraak tussen componist, musicus, danser en luisteraar. Het contract omvat gedeelde verwachtingen: metriek, proportie, affect, sociale betekenis. Wie een menuet hoort, weet — cultureel en lichamelijk — wat een menuet *is*.

Binnen dit contract ontstaat ruimte voor betekenis precies daar waar de afspraak niet wordt verbroken, maar subtiel wordt verschoven. Couperin, Rameau en later Debussy houden zich formeel aan de voorwaarden van het menuet, maar heronderhandelen de inhoud ervan. Het contract blijft geldig, maar de functie verandert: van muziek om op te dansen naar muziek om *naar te luisteren alsof men danst*.

In die zin is de luisterdans een contractuele transformatie. De componist vertrouwt erop dat de goede verstaander de conventie herkent, en dus ook de afwijking kan waarnemen. De luisteraar aanvaardt het contract door niet louter passief te consumeren, maar actief te interpreteren. Aangetekend dient te worden dat niet altijd verondersteld mag worden dat iedereen weet wat een menuet is.

Deze benadering werpt ook een ander licht op moderniteit. Modern componeren hoeft niet te betekenen dat bestaande vormen worden opgeheven; het kan ook betekenen dat hun sociale contract wordt herschreven. In plaats van vormvernietiging ontstaat vormkritiek van binnenuit. Het menuet fungeert dan niet als archaïsch residu, maar als een levend model voor hoe traditie, lichamelijkheid en reflectie zich tot elkaar kunnen verhouden.

1. Grossmutter's Menuett (Lyrische Stücke opus 68 no.2) van Edvard Grieg.

De compositie is opgebouwd uit een A- en een B-gedeelte die elkaar afwisselen. In het A-gedeelte vallen de uitgeschreven prallers op, die een ouderwets klankbeeld oproepen. Het stuk is in zijn geheel sterk symmetrisch: zinnen bestaan uit twee of vier maten.

In het B-gedeelte valt vooral het unisono op. Dat geeft de klank een zekere eenvoud en maakt het stuk goed speelbaar voor gevorderde amateurpianisten. Wat mij daarnaast opvalt, is dat alles zeer zacht gespeeld dient te worden. Wijst dit op zachtaardigheid? Of een soort sprookjeskarakter? De staccato's lijken mij eerder lichtheid dan afstoting te betekenen.

Soms verschijnt er een hele maat rust. Dat werkt goed. Melodisch zijn het A- en B-gedeelte aan elkaar verwant. Het stuk is harmonisch behoudend, maar tegelijk verfijnd en mooi.

Ik vraag me af of Grieg een componist is die zich richtte op het uitbeelden van concrete zaken. Als dat zo is, zou je kunnen veronderstellen dat "Grootmoeders" een even belangrijk woord in de titel is als "menuet". Kan 'Grootmoeder' hier ook een verwijzing zijn naar iemand uit de 18^e eeuw? Naar aanleiding van dit menuet zou ik willen onderzoeken of ik zelf een unisono-menuet kan componeren, bijvoorbeeld voor twee blaasinstrumenten en ik zou willen kijken wat het effect van een maat rust zou doen in een eigen stuk.

2. Menuett in F-Dur (circa 1907/1908) van Alban Berg

Bij beluistering valt onmiddellijk de meerstemmige gedachtegang op, ondanks de miniatuurvorm en de ogenschijnlijke eenvoud. Het stuk opent met een F-majeurakkoord dat subtiel wordt ingekleurd door een wisseltoon (b). Vervolgens beweegt de harmonie via d-klein (vi) naar een G-akkoord als tussendominant, waarin de b opnieuw wordt ingezet, om via C (V) terug te keren naar F (I). De harmonische gang is verzorgd, logisch en esthetisch overtuigend.

Tegelijkertijd blijft alles binnen een veilig functioneel kader. De harmonie fungeert hier als esthetische bevestiging, niet als probleem. Er is spanning, maar geen frictie; kleur, maar geen existentiële inzet.

Vorm en genre

De 3/4-maat, de symmetrische zinsbouw, de hoofdtoonaard majeur en de strakke ABA-structuur wijzen ondubbelzinnig op het menuet. Toch voelt het menuet minder als compositorisch vertrekpunt dan als een achteraf toegekend etiket. Het stuk gedraagt zich eerder als een karakterstuk dat door middel van een klassieke vorm wordt gedisciplineerd dan als een dansvorm die het muzikale denken genereert.

Het registergebruik blijft consequent in het middengebiet van het klavier. Daardoor krijgt het stuk een zekere neutraliteit en intimiteit. In de verte roept dit associaties op

met karakterstukken als *Les plaintes d'une poupée* van César Franck of een miniatuur uit Schumanns *Kinderszenen*: een onschuldige oppervlakte gecombineerd met interne verfijning.

Melodisch is het opvallend hoe Berg, ondanks sprongen, een vloeiende lijn weet te behouden. Continuïteit ontstaat mede door secundebevingen in de begeleiding en een contrapuntische opvulling die leegte vermijdt. Het is geen melodie met begeleiding, maar een compacte, meer-lagen-textuur.

Wat zich gaandeweg opdringt, is het gevoel dat het stuk af is, maar niet noodzakelijk. Het verradt vakmanschap zonder noodzaak. Er staat niets werkelijk op het spel: vorm, harmonie en melodie ondersteunen elkaar en spreken elkaar nergens tegen. De componist beheerst zijn middelen, maar laat ze nog niet botsen.

In dit menuet zoekt de componist zijn grenzen nog niet volledig op. Berg staat hier precies voor het kantelpunt waarop veel componisten rond 1905–1909 beseffen dat muzikale onschuld problematisch wordt. In dit vroege werk gebruikt Berg de vorm, maar ondervraagt hij haar niet. Schoonheid is nog onbelast; vorm is nog neutraal.

Later zal Berg die positie loslaten. Dan kan de melodie iets anders willen dan de harmonie; lagen kunnen elkaar tegenspreken; vorm wordt een dwangmechanisme in plaats van een comfortabel kader. Juist omdat dit menuet zo zuiver en onschuldig is, wordt deze wereld voor Berg later onhoudbaar. Samama stelt dat in de goede composities de vorm het resultaat is van en niet de vorm waarin. Ik ga daar nog over nadenken of ik het daarmee eens ben.

3. Menuet uit de vier stukken opus 32 van Prokofjev

Het Menuet uit de Vier stukken, opus 32, van Prokofjev begint met een melodie in de linkerhand. Het voelt voor mij enigszins houterig en staat ver af van de hoffelijkheid die typisch is voor een menuet. Na vier maten verlaat de linkerhandsolo haar leidende rol en wordt een springerigheid geïntroduceerd die het 3/4-maatgevoel gedeeltelijk ondermijnt. Al snel maakt deze beweging plaats voor een vloeiender frase. Vanaf de opmaat naar maat 9 begint een beweging die, naar mijn gevoel, doet denken aan een wals. Mogelijk bereidt Prokofjev hier al voor op de vierde compositie van de cyclus, getiteld *Wals*.

De eerste 24 maten kunnen als één deel worden beschouwd. Zowel daar als in de volgende passage klinken de akkoorden bevreedend door toevoegingen die soms moeilijk te duiden zijn. Als luisteraar merk je de harmonische bewegingen, maar tegelijkertijd valt op dat de componist probeert los te komen van de tonaliteit. De tonaliteit is aanwezig, maar hij lijkt haar niet meer volledig te vertrouwen.

4. Menuet uit de Suite op. 25 van Arnold Schönberg

Het Menuet uit Arnold Schönbergs Suite op. 25 fascineert mij juist door de spanning tussen herkenning en vervreemding. Formeel grijpt Schönberg terug op een volstrekt klassieke opstelling: Menuet – Trio – Menuet da capo. Ook metrisch lijkt hij eerst aan te sluiten bij de traditie: het stuk staat grotendeels in 3/4 maat. Toch blijkt al snel dat deze vertrouwde kaders niet functioneren zoals men zou verwachten. Sporadische

2/4-maten, vaak gekoppeld aan een ritenuto, ondermijnen het metrische houvast. Pogingen om mee te tellen stranden; het ritme is complex en laat zich niet eenvoudig internaliseren.

Wat hier gebeurt, is dat het menuet niet meer danst, maar herinnert aan dans. De maatsoort en de vorm roepen een lichamelijke traditie op, maar die traditie wordt niet vervuld. Het lichaam wordt aangesproken, maar op afstand — alsof men zich een dans herinnert zonder haar nog te kunnen uitvoeren. Dit verklaart misschien waarom het tellen faalt: de muziek vraagt niet om metrische gehoorzaamheid, maar om een andere vorm van aandacht.

Ik vond het opmerkelijk om op YouTube een jong meisje dit stuk te zien spelen. De vraag dringt zich op hoe een kind bij zo'n modernistisch werk terechtkomt. Tegelijkertijd lijkt het juist logisch: kinderen zijn minder belast met metrische en stilistische verwachtingen. Waar de volwassene struikelt over wat er “niet klopt”, beweegt het kind zich in wat er gebeurt. Het kind speelt, de volwassene vergelijkt. En natuurlijk kan het zo zijn dat de docent van het meisje deze muziek zelf mooi vindt en het daarom wil delen met de talentvolle leerling.

Een vergelijkbare ervaring had ik bij het spelen van mijn eigen compositie *Boys Will Be Boys* voor een leerling en zijn vader. De jongen reageerde enthousiast en nieuwsgierig, terwijl bij de vader merkbaar was dat het stuk niet aansloot bij zijn muzikale referentiekader.

Schönbergs aanwijzing *innig* in de eerste maat van het Menuet vind ik bijzonder intrigerend. *Innig* wijst hier niet naar sentiment, maar naar intensiteit: naar concentratie, nabijheid en psychische geladenheid. De intimiteit van dit stuk zit niet in harmonische vertrouwdheid, maar in de intervalkeuze. Kleine seconden, terts en gespannen sprongen dragen een expressiviteit die eerder aan de laatromantiek doet denken dan aan het clichébeeld van kille dodecafonie. *Innig* in het Duits staat voor het klein houden van de muziek. Denk daarbij aan muziek voor een kleine ruimte.

Het Trio vormt een scherp contrast met het Menuet door zijn *martellato*-karakter en de imiterende schrijfwijze tussen beide handen. Die imitatie roept associaties op met Bachs inventies: geen hiërarchie tussen stemmen, maar lineaire gelijkwaardigheid. Tegelijkertijd roept dit vragen op bij de term “Trio” zelf. Het gaat hier niet om een driestemmige textuur, noch om een ontspannend middendeel in klassieke zin. Het Trio lijkt eerder een andere manier van denken met hetzelfde materiaal dan een traditioneel contrasterend deel.

Dit alles voedt de gedachte dat Schönberg in grote vrijheid heeft willen componeren, maar bewust historische vormnamen inzet om de muziek verstaanbaar te houden. De vormnaam verwijst naar een culturele herinnering, niet naar een te reproduceren praktijk. Dit ondersteunt het idee dat begrippen als “menuet” herclaimd mogen worden: losgemaakt van hun conventies, maar niet van hun betekenisgeschiedenis.

Theodor W. Adorno zag in op. 25 een poging om de objectieve vorm te redden in een tijd waarin subjectiviteit explodeert. Dit sluit aan bij mijn ervaring van het stuk: hoe vrij en expressief het materiaal ook is, de vorm fungeert als communicatief anker. Niet om de muziek te temmen, maar om haar overdraagbaar te maken.

Menuet & Trio

Woensdag 4 februari 2026

Deze compositie slaat terug op een opmerking uit werklogboek 30 januari 2026,
1. Grossmutter's Menuett van Grieg: ik wil een menuet componeren met unisono's.

Menuet, Gaio (♩ = c. 140)

Mathieu Daniel Polak

Piano *mf*

con pedale

5

9

13

17

Menuet & Trio

21

f

24

27

30

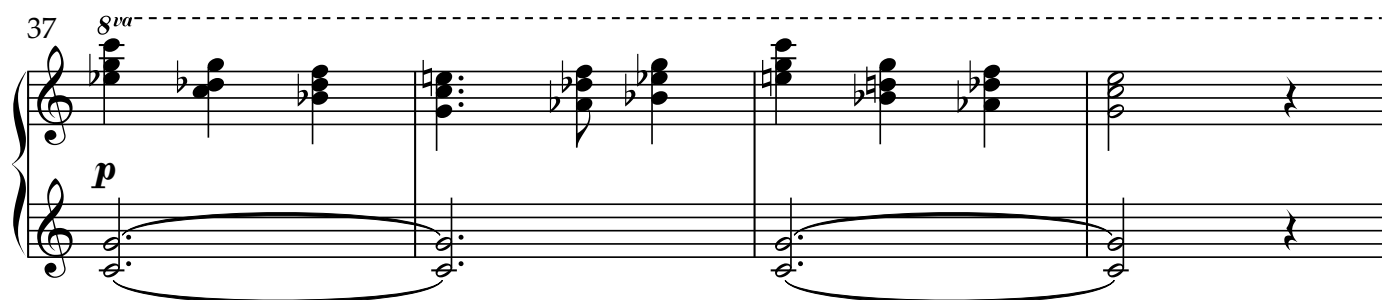
33

rit. Fine

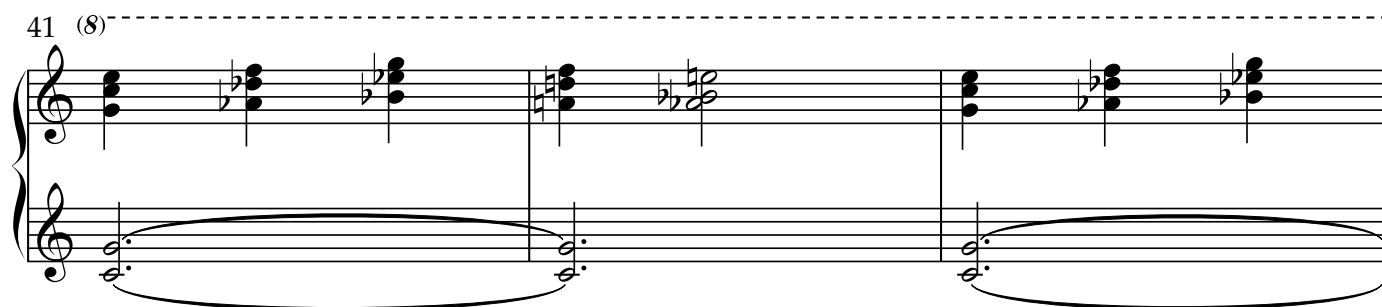
Menuet & Trio

Trio, amabile (♩ = c. 92)

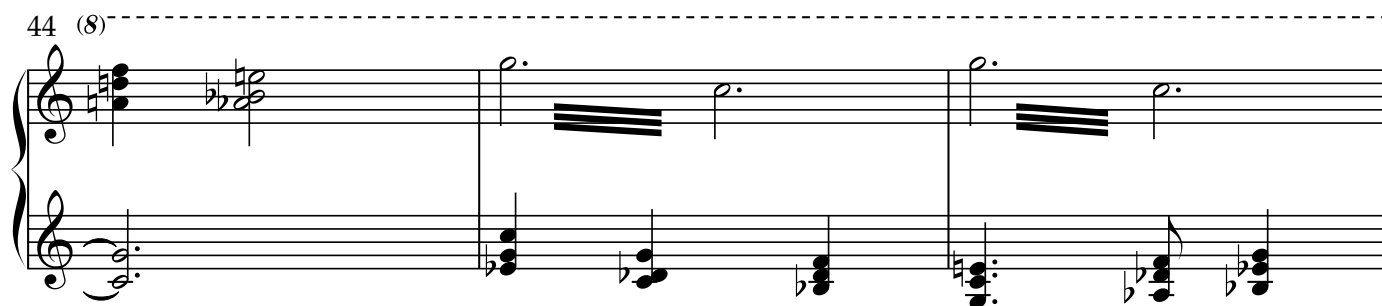
37 *8^{va}*
p



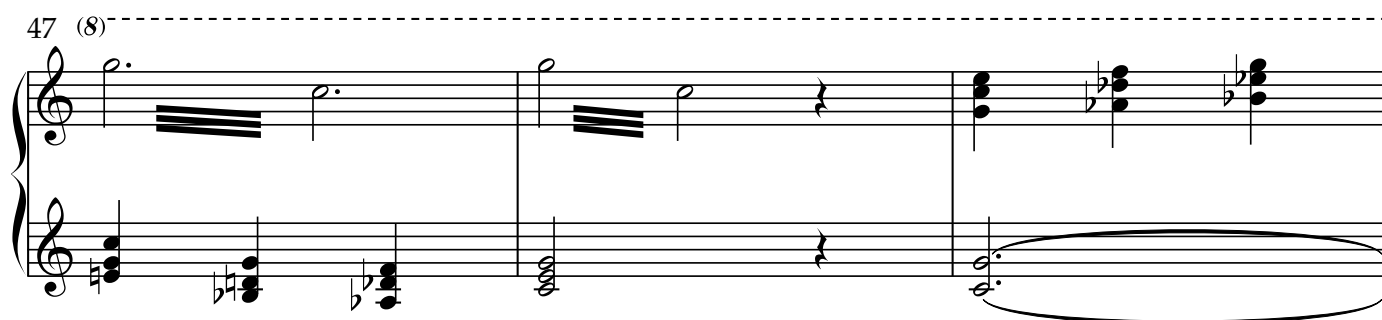
41 (8)



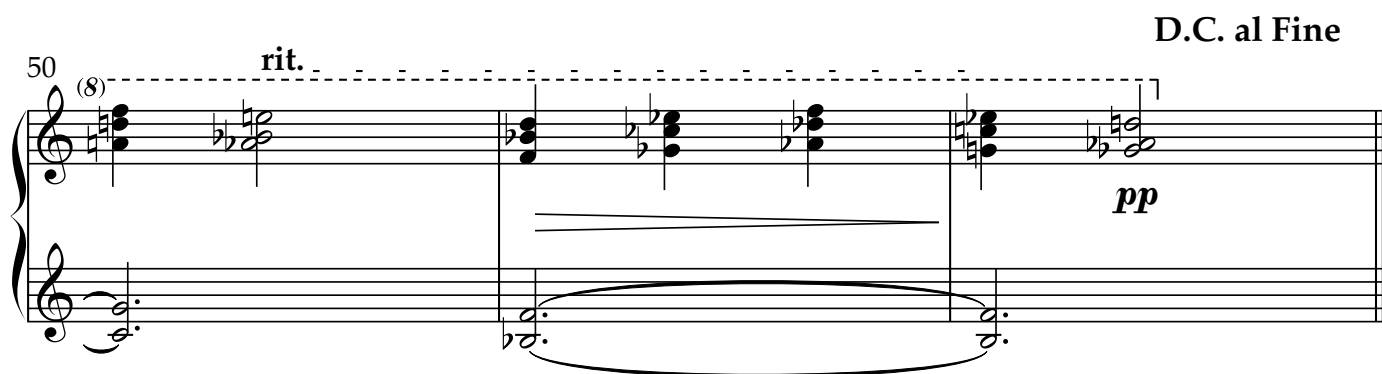
44 (8)



47 (8)



50 (8) *rit.* *pp* **D.C. al Fine**



Menuet en trio – Menuet en scherzo

In de klassieke muziek van de achttiende eeuw (bijvoorbeeld bij Joseph Haydn en Wolfgang Amadeus Mozart) bestaat een menuet doorgaans uit drie delen: menuet – trio – menuet. Deze vorm wordt vaak aangeduid als een samengestelde ternaire vorm. Het menuet zelf is een statige dans (althans, vanuit het beeld van de 19^e eeuw bezien, wellicht was het luchtiger dan dat) in driekwartsmaat, die zijn oorsprong heeft in de Franse hofcultuur van de zeventiende eeuw. Het tempo is gematigd en de muziek heeft doorgaans een evenwichtig en formeel karakter.

Het trio vormt het middendeel van deze vorm. Oorspronkelijk verwees de naam naar een bezetting van drie stemmen, maar in de klassieke periode werd de term vooral een formeel label voor het contrasterende middendeel. Belangrijker dan het aantal stemmen is namelijk het karakter: het trio klinkt meestal lichter, rustiger en transparanter dan het menuet. Vaak is de melodie vloeiender, de begeleiding eenvoudiger en de sfeer intiemer. Na het trio keert het menuet terug, zodat de luisteraar een gevoel van terugkeer en symmetrische afronding ervaart. Het trio fungeert dus niet als zelfstandig stuk, maar als een moment van contrast binnen een vaste vorm.

Aan het einde van de achttiende eeuw begint deze vorm echter te veranderen. Ludwig van Beethoven, beïnvloed door zijn leermeester Haydn, speelt hierin een beslissende rol. Hij behoudt de driedelige opzet (eerste deel – trio – terugkeer), maar verandert het karakter van het menuet ingrijpend. In plaats van een beheerste dans schrijft hij steeds vaker een scherzo. Het Italiaanse woord *scherzo* betekent letterlijk “grap”, maar bij Beethoven verwijst het minder naar humor dan naar een speelse, energieke en vaak onverwachte muzikale beweging.

Het Beethoveniaanse scherzo is doorgaans sneller dan een menuet, scherper gearticuleerd, ritmisch onrustiger en vaak verrassend of zelfs ruw van karakter. Het verliest daarmee zijn oorspronkelijke functie als dans en ontwikkelt zich tot een zelfstandig muzikaal karakterstuk binnen de symfonische of sonatevorm. De accenten vallen vaak op onverwachte momenten, de frasen zijn korter en de muziek lijkt voortdurend vooruit te stuwen. In vergelijking met het menuet voelt het scherzo lichamelijker, dynamischer en minder ceremonieel.

Ook het trio verandert van betekenis. Bij Beethoven is het trio niet altijd een ontspannend tussendeel. Soms klinkt het juist robuust, archaïsch of bewust “boers”, terwijl het in andere gevallen een meer open, ruimtelijke klankwereld creëert. Voorbeelden zijn trio's met jachtachtige motieven of eenvoudige, bijna volksachtige figuren. Het trio wordt daarmee niet alleen een lichtere variant van het menuet, maar een duidelijk contrasterende muzikale wereld.

Deze vernieuwende scherzo's waren in Beethovens tijd zeer bekend, zeker onder pianisten en componisten. Romantische componisten zoals Frédéric Chopin, Robert Schumann en Johannes Brahms kenden Beethovens scherzo's goed en namen het idee over dat een scherzo geen elegante dans meer hoefde te zijn, maar een plaats

kon worden voor extreme energie, spanning en contrast. Aangetekend dient te worden dat het scherzo's als losse stukken al voor 1750 bestonden.

Tegelijk gaven zij deze vorm een nieuw leven. Bij Chopin wordt het scherzo bijvoorbeeld een zelfstandig pianostuk, los van een sonate of symfonie. Deze werken zijn vaak stormachtig en dramatisch van karakter, terwijl het middendeel – dat nog steeds verwant is aan het traditionele trio – juist lyrisch en troostend kan klinken. Het principe van contrast blijft dus bestaan, maar de betekenis verschuift: het scherzo wordt persoonlijker, expressiever en sterker verbonden met de romantische esthetiek.

Scherzo Espiègle

(Guitige scherzo)

Mathieu Daniël Polak

Vrijdag 13 maart 2026

Con moto (♩ = 140)

Carillon

Measures 1-5 of the musical score. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Con moto' with a quarter note equal to 140 beats per minute. The dynamic is marked *mf* (mezzo-forte). The score is for a Carillon, with a treble and bass staff. The melody in the treble staff consists of eighth and quarter notes, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment.

Measures 6-11 of the musical score. The melody continues with eighth and quarter notes. A dynamic of *p* (piano) is marked in measure 8. The bass staff continues with a simple accompaniment.

Measures 12-17 of the musical score. The melody features more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes. Dynamics of *p* (piano) and *f* (forte) are marked. The bass staff continues with a simple accompaniment.

Measures 18-23 of the musical score. The melody continues with eighth and quarter notes. Dynamics of *f* (forte) and *p* (piano) are marked. The bass staff continues with a simple accompaniment.

Measures 24-28 of the musical score. The piece concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.). The tempo is marked 'rit.' (ritardando). The dynamics range from *f* (forte) to *pp* (pianissimo) and *sf* (sforzando). The bass staff continues with a simple accompaniment.

Scherzo

Twee beiaardiers (docent & leerling)

Zondag 8 februari 2026

Mathieu Daniel Polak

Con moto (♩ = c. 120)

Carillon

pp

mf

5

10

p

f

15

pp

mf

21

rit.

Scherzo & Trio

Uit: Pianosonate 15, opus 28

I. Scherzo

Ludwig van Beethoven
Arr. Mathieu Daniel Polak

Allegro vivace (♩ = 132)

Carillon

8

17

25

33

p

f

p

pp

cresc.

Scherzo & Trio

40

40

46

46

decresc.

p

54

54

ff

61

61

p

cresc.

65

65

f

ff

Fine

Scherzo & Trio

Trio

Allegro vivace (♩ = 110)

71

p

75

79

84

cresc.

89

sf *p*

Scherzo D.C.

Ferdinand Timmermans

In 2027 zal beiaardier Richard de Waardt de première van *Re: Form – Dansende klokken 2.0* verzorgen op de Laurenstoren in Rotterdam. Voorafgaand aan die première zal ik zelf in 2026 de stukken uit het onderhavige project bij wijze van voorpremières uitvoeren op de beiaard van de Erasmus Universiteit Rotterdam. In dit schrift mag daarom een menuet van de Rotterdamse componist en beiaardier Ferdinand Timmermans niet ontbreken.

Ferdinand Timmermans (1891–1967) behoort tot de generatie die in de eerste helft van de twintigste eeuw de Nederlandse beiaardpraktijk professionaliseerde en historisch bewust vormgaf. Geboren in Rotterdam ontwikkelde hij zich eerst als organist, maar vond al vroeg zijn weg naar de beiaard. Hij studeerde aan de Koninklijke Beiaardschool in Mechelen, waar hij werd gevormd binnen de traditie van Jef Denyn en diens opvolgers: een school waarin techniek, vormbewustzijn en historische continuïteit centraal stonden. Timmermans was daarmee een van de eerste Nederlandse beiaardiers met een formele Mechelse opleiding. Vanaf de jaren twintig was hij werkzaam als stadsbeiaardier van Rotterdam.

Een bijzonder aspect van zijn nalatenschap is zijn technische en musicologische belangstelling. In 1944 publiceerde hij het boek *Luidklokken en beiaarden in Nederland*, waarin hij de geschiedenis, bouw en culturele betekenis van klokken en beiaarden systematisch in kaart bracht. Dit werk geldt nog steeds als een referentie binnen de Nederlandse campanologie.

Als componist schreef Timmermans een bescheiden maar betekenisvol oeuvre voor carillon, waarin klassieke vormen, als stijlkopieën, een centrale rol spelen. Tot zijn belangrijkste werken behoren de Sonate voor beiaard (1927), waarin onder meer een *Menuetto & Trio* voorkomt, en de Eerste Suite voor beiaard, opgebouwd uit *Voorspel – Menuet – Aria – Toccata*. Daarnaast componeerde hij karakterstukken en dansen zoals *Dansje*, *Lentedans*, *Gavotte* en *Musette* en de cyclus *Hollandse Feestdag* (vier boerendansen). Ook schreef hij grotere vormwerken, waaronder de *Fantasie en fuga over “O Heer die daer des hemels tente spreijdt”*, waarin zijn contrapuntische scholing en vormdiscipline duidelijk hoorbaar zijn.

Waarop te letten bij muziek voor carillon

Als beiaardier merk ik dat het carillon bij het componeren als het ware mee-componeert. Door de specifieke boventonenreeks, de soms aanwezige middentoonstemming en het langdurig doorklinken van de klokken kan een stuk in de praktijk heel anders klinken dan de bladmuziek doet vermoeden. Ik heb meer dan eens van een luisteraar gehoord dat hij een eenvoudig liedje niet herkende, terwijl een andere luisteraar in een ogenschijnlijk ultramodern stuk juist een kinderliedje meende te herkennen.

Een ander kenmerk van het instrument is dat als de melodielyn in de sopraan ligt, dus in de kleinere klokken, en de begeleiding in de grotere klokken, de begeleiding soms sterker en dominanter klinkt dan de melodie zelf.

In oorspronkelijk voor beiaard gecomponeerde muziek kom ik regelmatig minder gebruikelijke toonaarden tegen, zoals Dorisch (bijvoorbeeld in de *Dorische suite* van Leen 't Hart) en octotoniek (onder meer in werken van Henk Badings). Sterk chromatische muziek is daarentegen wat mij betreft vaak minder effectief op carillon: door de nagalm en het samenvallen van boventonen kan de klank snel ondoorzichtig worden.

Wat betreft intervallen functioneren reine kwarten en kwinten bijzonder goed op het instrument. Grote tertsen zijn uiteraard bruikbaar, maar hebben doorgaans minder projectie en helderheid. Doordat in de boventonenreeks de kleine terts dominant aanwezig is, lijkt het alsof je een grote en een kleine terts tegelijk hoort.

Veel beiaardcomposities zijn geschreven door beiaardiers zelf: componeren voor carillon is technisch en auditief complex en vereist meestal directe ervaring met het instrument.

Ook referenties aan luidklokken blijken compositorisch goed te werken, omdat zij aansluiten bij de historische en akoestische identiteit van het instrument. Daarnaast zijn maat en ritme van groot belang. Juist op een instrument dat door nagalm en boventoonwerking gemakkelijk kan gaan 'zwemmen' in de klank, biedt ritmische articulatie houvast en structuur.

In het menuet van Ferdinand Timmermans dat ik aan dit schrift zal toevoegen, zal ik bewust op deze aspecten letten. Tegelijk wil ik onderzoeken wat Timmermans met de menuetvorm doet en op welke manier hij deze klassieke dansvorm voor het carillon heeft vormgegeven.

Menuet en Trio voor beiaard

Staf Nees

Gravure: M.D. Polak

Allegretto (♩ = c. 100)

Carillon

mf

The musical score is written for a Carillon in 3/4 time, marked Allegretto (♩ = c. 100). The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into five systems, each containing four measures. Measure numbers 1, 5, 9, 13, and 17 are indicated at the start of their respective systems. The notation includes treble and bass staves. The first system (measures 1-4) begins with a *mf* dynamic. The second system (measures 5-8) continues the melody. The third system (measures 9-12) features a repeat sign in measure 11. The fourth system (measures 13-16) continues the piece. The fifth system (measures 17-20) includes a *cresc.* marking in measure 17 and ends with a double bar line in measure 20. Triplet markings (3) are present in measures 2, 5, 8, 11, 14, 17, 18, 19, and 20. The Carillon instrument is indicated by a bracket on the left side of the first system.

21

3 3 3

f

25

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

29

3 3 3 3 3 3 3

33

3 3 3

37

3 3 3

mf

41

Measures 41-43. Treble clef: whole rests with sharp signs. Bass clef: eighth-note pattern.

44

Measures 44-46. Measure 44: whole rest with sharp sign. Measure 45: five-note ascending scale (5) *cresc.* Measure 46: fortissimo (*f*) chord, eighth-note pattern.

47

Measures 47-49. Treble clef: triplet eighth notes. Bass clef: eighth-note pattern.

50

Measures 50-52. Treble clef: triplet eighth notes. Bass clef: eighth-note pattern. Measure 52: large oval in bass clef.

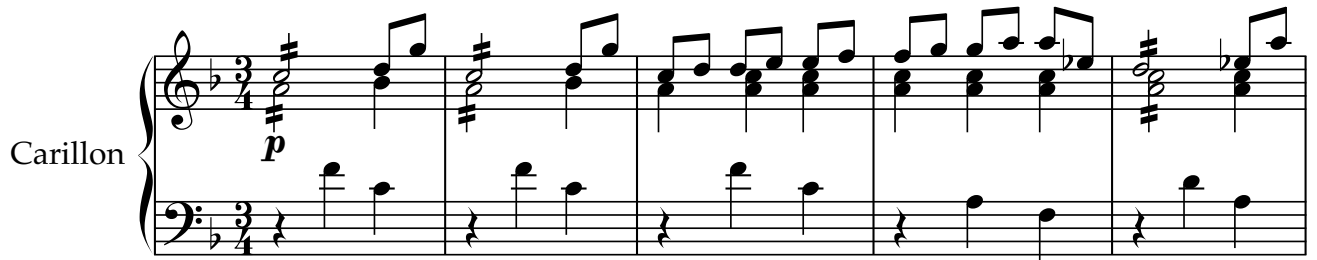
53

Measures 53-56. Treble clef: triplet eighth notes. Bass clef: eighth-note pattern. Measure 56: double bar line, **Fine**.

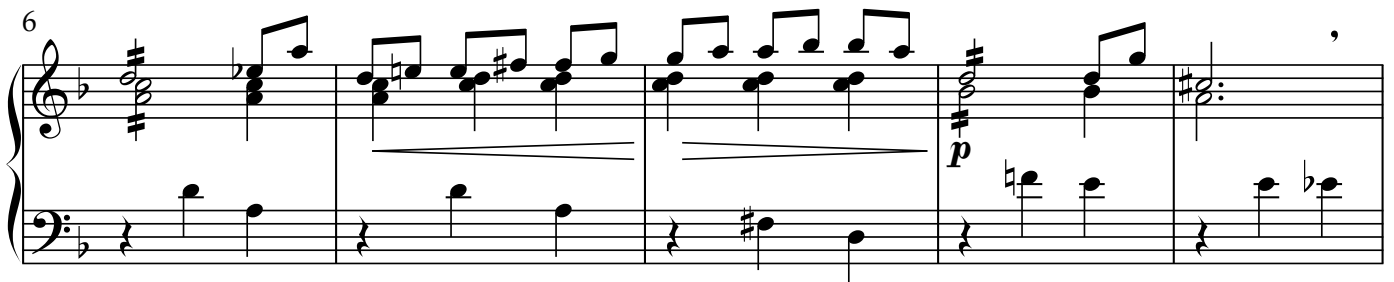
Trio

Staf Nees
Gravure: M.D. Polak

Carillon



6

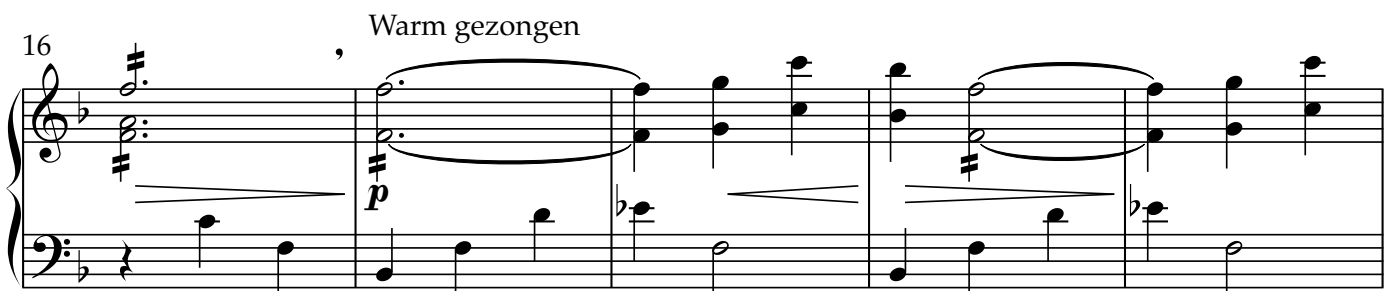


11



16

Warm gezongen

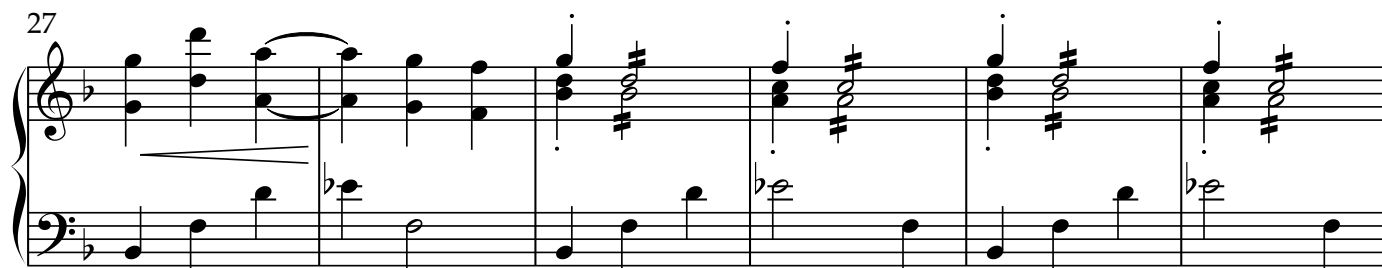


21

f



27

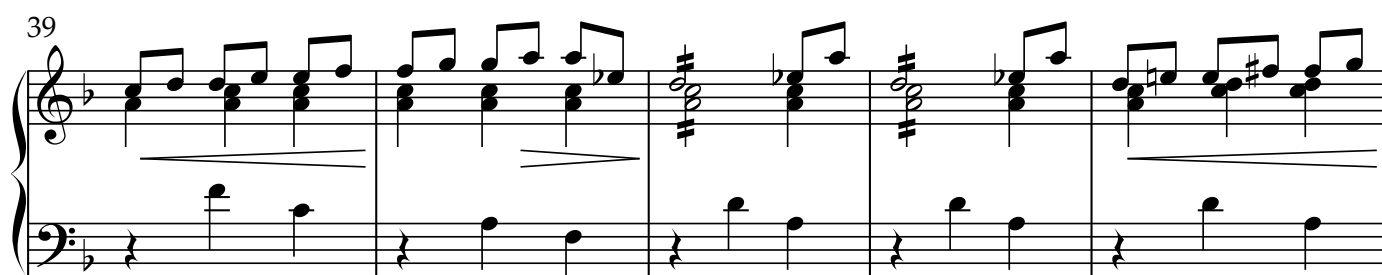


33

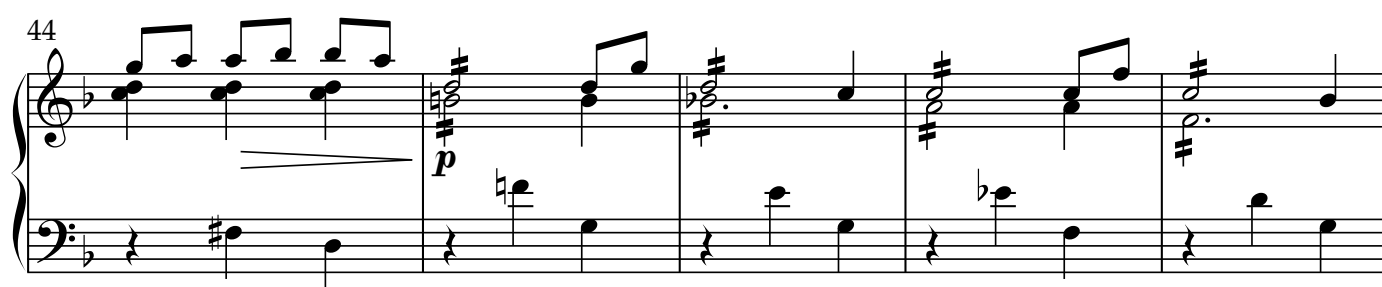


dim *p* *rall.* *p* *a tempo*

39



44



49



rit. Herhaling Menuet

Menuet

Uit: eerste suite
Rotterdams Beiaardboek
Deel 1

N.B. een menuet met twee trio's: menuet, trio 1, menuet, trio 2, menuet

Ferdinand Timmermans
Gravure: M.D. Polak

Menuet (♩ = 100)

Carillon

mf *sierlijk*

poco rubato

rit.

Fine

Menuet

Trio I (♩ = 100)

First system of music for Trio I, measures 1-5. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked as ♩ = 100. The music is in 3/4 time. The first system consists of five measures. The first two measures are chords in the right hand and single notes in the left hand. The next three measures feature a melodic line in the right hand with grace notes and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. Measure 4 includes the instruction *cresc. e acc.* above the right hand.

D.C. Menuet

Second system of music for Trio I, measures 6-9. The music continues with the same accompaniment pattern. Measures 6-8 contain triplets in the right hand. Measure 9 includes the instruction *rit. e dim* above the right hand. The system concludes with a repeat sign.

Trio II (♩ = 100)

First system of music for Trio II, measures 1-7. The key signature has one flat. The tempo is marked as ♩ = 100. The first system consists of seven measures. The right hand plays chords, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The system ends with a repeat sign.

D.C. Menuet

Second system of music for Trio II, measures 8-14. The music continues with the same accompaniment pattern. Measures 8-13 contain chords in the right hand. Measure 14 includes the instruction *rit. e dim* above the right hand. The system concludes with a repeat sign.

Menuet en Trio

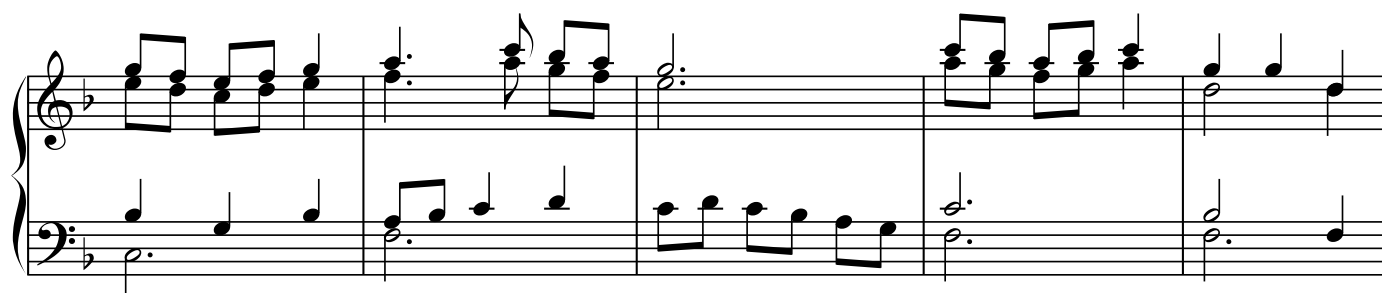
Uit: Kleine Suite nr. 3 voor beiaard

Menuet (♩ = c. 100)

Leen 't Hart

Gravure: M.D. Polak

Carillon



Trio (♩ = c. 100)

p



Herhaalstippen niet in het origineel. Suggestie om toch te herhalen en zelfs in die herhaling een octaaf hoger?



Menuet en Trio

The first system of the musical score for 'Menuet en Trio'. It consists of two staves, treble and bass. The treble staff contains a melody of eighth and sixteenth notes, while the bass staff has whole rests for the first four measures and then a simple accompaniment of eighth notes. The key signature has one flat (B-flat), and the piece ends with a repeat sign and a final cadence.

Menuet (♩ = c. 100)

The second system of the musical score for 'Menuet'. It features a treble staff with a melody of eighth and sixteenth notes, and a bass staff with a simple accompaniment of eighth notes. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present in the first measure of the treble staff. The key signature has one flat (B-flat).

The third system of the musical score for 'Menuet'. It continues the melody and accompaniment from the previous system. The treble staff has a more complex melody with some triplets, and the bass staff provides a steady accompaniment. The key signature remains one flat (B-flat).

The fourth system of the musical score for 'Menuet'. It continues the melody and accompaniment. The treble staff has a more complex melody with some triplets, and the bass staff provides a steady accompaniment. The key signature remains one flat (B-flat).

The fifth system of the musical score for 'Menuet'. It concludes the piece with a final cadence. The treble staff has a more complex melody with some triplets, and the bass staff provides a steady accompaniment. The key signature remains one flat (B-flat). The system ends with a repeat sign and a final cadence. The tempo marking *rit.* (ritardando) is present above the treble staff in the third measure of this system.

Improvisatieschema 1

Dinsdag, 17 februari 2026

Carillon of Piano

Mathieu Daniel Polak

Een improvisatieschema kan gezien worden als een pré-compositie. Met enkele elementaire ideeën wordt geëxperimenteerd. Het is een vorm van geïnformeerde onschuld. Dit wordt in het essay Over Esthetiek in de appendix nader toegelicht.

A: in de vioolsleutel wordt een drieklank gekozen die in een driekwartsmaat zes maal wordt aangeslagen of wordt getremoleerd. Daarna wordt 1 toon veranderd. (Of 2 tonen als het gevoel daarom vraagt). Die nieuwe samenklank wordt wederom zes keer aangeslagen. Er ontstaat een harmonie die wellicht in de verte doet denken aan de prelude op. 28 no. 4 van Chopin. De bassleutel trekt onder deze akkoorden een lijn. Gevoelsmatig zie ik de akkoorden als twee violen en een altviool (vioolsleutel) terwijl de cello de baslijn pakt.

A Langzaam (♩ = c. 60)

Bij carillon zijn de noten in de vioolsleutel manualiter en in de bassleutel voor de voeten

Merk op dat de tonen hier bedoeld zijn om het idee te verduidelijken. Van een letterlijke reproductie mag geen sprake zijn. Durf de improvisatie een minuut vol te houden.

B Redelijk vlug (♩ = c. 100)

B: springerig, een beetje scherzo-achtig. Misschien heel moeilijk om drie, een en tweeklanken af te wisselen? Ook hier geldt dat de kunst is om het een tijd vol te houden want wie volhoudt, overtuigt.

Min of meer herhaling van het A gedeelte om een mooie vorm (ABA annex Menuet, Trio, Menuet) te genereren.

Improvisatieschema 2

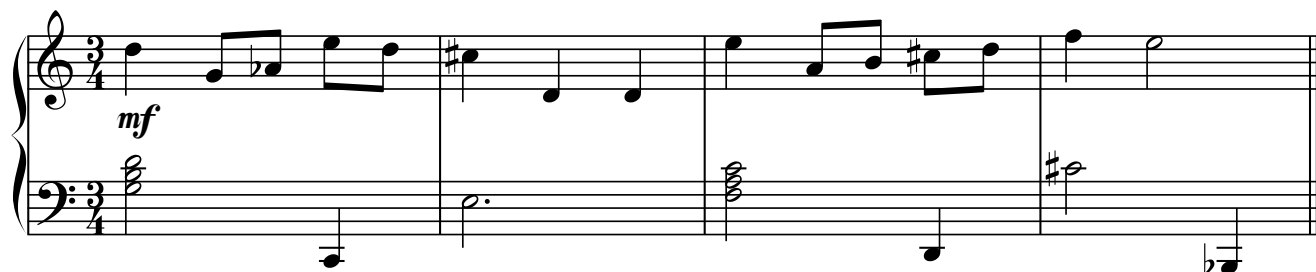
Dinsdag, 17 februari 2026

Carillon of Piano

Beroemde menuetten worden vervormd. Ga je gang en leef je uit!

Petzold Bach

Mathieu Daniel Polak



The Minuet van Mary Mapes Dodge

English

Grandma told me all about it,
Told me so I could not doubt it,
How she danced, my grandma
danced, long ago!
How she held her pretty head,
How her dainty skirts she spread,
How she turned her little toes,
Smiling little human rose!
Grandma's hair was bright and
shining,
Dimpled cheeks, too! ah! how funny!
Bless me, now she wears a cap,
My grandma does, and takes a nap
every single day;
Yet she danced the minuet long ago;
Now she sits there rocking, rocking,
Always knitting grandpa's stocking—
Every girl was taught to knit long
ago—
But her figure is so neat,
And her ways so staid and sweet,
I can almost see her now,
Bending to her partner's bow, long
ago.
Grandma says our modern jumping,
Rushing, whirling, dashing, bumping,
Would have shocked the gentle
people long ago.
No, they moved with stately grace,
Everything in proper place,
Gliding slowly forward, then
Slowly courtesying back again.
Modern ways are quite alarming,
grandma says,
But boys were charming—
Girls and boys I mean, of course—
long ago,

Nederlands

Grootmoeder vertelde mij er alles over,
vertelde het zo dat ik er niet aan kon twijfelen,
hoe zij danste, mijn grootmoeder danste, lang
geleden!
Hoe zij haar mooie hoofd geheven hield,
hoe zij haar sierlijke rokken spreidde,
hoe zij haar kleine tenen draaide,
glimlachend, een kleine menselijke roos!
Grootmoeders haar was helder en glanzend,
met kuiltjes in haar wangen – ach, wat
wonderlijk!
Ach heden, nu draagt zij een muts,
mijn grootmoeder doet dat, en doet elke dag
een dutje;
en toch danste zij het menuet, lang geleden;
nu zit zij daar te schommelen, schommelen,
altijd breiend aan grootvaders kous —
ieder meisje leerde breien, lang geleden —
maar haar houding is nog zo netjes,
en haar manieren zo bedaard en lief,
ik kan haar haast voor mij zien,
buigend voor de buiging van haar partner,
lang geleden.
Grootmoeder zegt dat ons moderne springen,
jagen, draaien, razen en botsen,
de beschaafde mensen van lang geleden zou
hebben geschokt.
Nee, zij bewogen met statige gratie,
alles op zijn juiste plaats,
langzaam voorwaarts glijdend, dan
langzaam weer terug met een reverence.
Moderne manieren zijn nogal verontrustend,
zegt grootmoeder,
maar jongens waren charmant —
meisjes én jongens bedoel ik natuurlijk —
lang geleden,

English

Sweetly modest, bravely shy!
What if all of us should try
just to feel
Like those who met in the stately
minuet, long ago.
With the minuet in fashion,
Who could fly into a passion?
All would wear the calm they wore
long ago,
And if in years to come, perchance,
I tell my grandchild of our dance,
I should really like to say,
We did it in some such way, long
ago.

Nederlands

zoet bescheiden, dapper verlegen!
Wat als wij allen eens zouden proberen
eenvoudig te voelen
als zij die elkaar ontmoetten in het statige
menuet, lang geleden.
Als het menuet in de mode was,
wie kon dan in drift ontsteken?
allen droegen de kalmte die zij droegen, lang
geleden,
en als ik in de jaren die komen misschien
mijn kleinkind vertel over onze dans,
dan zou ik graag willen zeggen,
wij deden het ongeveer zo, lang geleden.

Mary Mapes Dodge (1831–1905) Mary Mapes was een invloedrijke Amerikaanse schrijfster, redacteur en cultureel ondernemer uit de 19e eeuw. Zij is vooral bekend als auteur van de jeugdroman *Hans Brinker, or The Silver Skates* en als langdurig hoofdredacteur van het toonaangevende kinderblad *St. Nicholas Magazine*. Onder haar leiding publiceerden auteurs als Louisa May Alcott, Mark Twain en Rudyard Kipling. Haar werk combineert moralistische pedagogiek met levendige vertelkunst en internationale thematiek. Mary Mapes Dodge was een pionier in de professionalisering van kinderliteratuur, een van de eerste vrouwen met aanzienlijke redactionele macht in de VS.

Werknotitie – Menuet, scherzo en *The Minuet*

In het gedicht *The Minuet* van Mary Mapes Dodge wordt het menuet voorgesteld als een dans van beheersing, elegantie en sociale orde. Mensen bewegen “met statige gratie”, alles heeft zijn “juiste plaats”. Daartegenover staat de moderne dans: springen, draaien, botsen. Snelheid en energie lijken de vroegere sierlijkheid te verdringen. Die tegenstelling doet sterk denken aan een muzikale ontwikkeling: de overgang van menuet naar het scherzo in de klassieke muziek. Het menuet (zoals bij Joseph Haydn en Wolfgang Amadeus Mozart) is meestal rustig, symmetrisch en duidelijk geordend. De muziek voelt evenwichtig en beheerst — bijna als een oefening in elegant bewegen. Bij Ludwig van Beethoven verandert die beweging in een scherzo¹. Het blijft vaak in dezelfde driedelige maat, maar het tempo wordt sneller, de accenten scherper en de energie uitbundiger. De muziek wordt speelser, soms zelfs wild. De structuur blijft, maar de geest verandert. In die zin zou je kunnen zeggen: de “moderne dans” uit het gedicht klinkt eerder als een scherzo dan als een menuet.

¹ Samama: ik denk niet dat er sprake is van een transformatie van menuet naar scherzo. In plaats van het langzaam statige menuet koos men voor de snelle beweging, dus voor het scherzo (het scherzo als losse compositie bestond al geruime tijd daarvoor).

Ontmoeting met Guus Janssen

Een jaar geleden was ik met Ruth op vakantie in Praag. We bezochten daar een concert in een klein kerkje waar ooit Wolfgang Amadeus Mozart heeft opgetreden. Het programma bestond uit bekend repertoire, zoals *De Lente* uit *De Vier Jaargetijden* van Antonio Vivaldi en het *Ave Maria* van Charles Gounod.

Hoewel ik inmiddels veel carillonconcerten geef, voelde ik daar opnieuw het verlangen om ook pianoconcerten te geven. Daarbij stuit ik echter op een fundamenteel probleem: het uitvoeren van bestaand repertoire interesseert mij minder dan het spelen van vrije improvisaties. Voor dat laatste zijn nauwelijks podia te vinden. In de jazzwereld ligt dat anders, maar ik doel op radicaal vrije improvisatie, bij voorkeur los van vaste regels, tonaliteit of vooraf bepaalde vormen.

In die vakantieweek besloot ik online te zoeken naar musici die zich op dit terrein bewegen. Zo kwam ik uit bij pianist en componist Guus Janssen. De improvisaties op zijn website benaderen sterk wat ik voor ogen heb. Vandaag kon ik hem in Amsterdam ontmoeten. Het werd een inspirerend gesprek over improvisatie en compositie.

Het begin van het gesprek

Bij binnenkomst gaf ik hem *De Toffe Pianist – deel 1*, een boek voor pianoles aan kinderen waar ik trots op ben. Hoewel ik vermoedde dat hij zelf geen lesgeeft aan kinderen, leek het me waardevol hem een exemplaar te geven — mogelijk kan hij het binnen zijn netwerk laten circuleren. Het was geen strategische zet, maar een spontane ingeving.

Na de koffie zei hij: “Laten we ter zake komen: improvisatie.” Ik vertelde over mijn ervaring in Praag en mijn frustratie over het gebrek aan podia voor vrije improvisatie. Ik fantaseerde hardop over een Parijse sociëteit waar musici onder het genot van een glas cognac om beurten eigen creaties zouden uitvoeren. Zo’n plek bestaat helaas niet.

Guus vertelde dat op sommige conservatoria improvisatielessen worden gegeven waarin studenten bijvoorbeeld “in de stijl van Schubert” improviseren. Dat is precies wat mij niet aanspreekt: het risico bestaat dat men een flauwe afspiegeling van een groot componist wordt, terwijl mijn interesse juist uitgaat naar nieuwe, hedendaagse klankwerelden.

Bezwaren tegen vooraf opgelegde vormen

We bespraken de improvisatieschema’s die ik hem vooraf had gestuurd (ze staan ook in dit boek). Zijn bezwaar was dat zo’n schema begint met een vastgelegde vorm, wat de creativiteit kan beperken.

Hij introduceerde het begrip *etudes*: jezelf een opdracht geven die voorafgaat aan vorm, tekening of ritme. Bijvoorbeeld:

- Afwisselend witte en zwarte toetsen indrukken
- Telkens één toon uit een akkoord laten hangen
- Volledig vrij eenstemmig spelen en zien waar het uitkomt

Improvisatie moet dan voortkomen uit het instrument zelf.

Ik begrijp deze benadering. Bij Jeroen D'hoë kreeg ik ooit de opdracht een eenstemmig pianostuk te componeren. Het stuk *Boys Will Be Boys* baseerde ik op de octotonische toonladder. Voor Guus behoort de keuze voor een specifieke toonladder echter eerder tot het domein van compositie dan van improvisatie.

Tekenen, dans en voorstadia

Een ander idee dat ter sprake kwam: willekeurig noten op papier zetten, zoals Tante Til in de televisieserie *De Familie Knots* — “een kloddertje hier, een kloddertje daar.” Dat zou je een getekende improvisatie kunnen noemen. Ook opperde hij om op YouTube een menuet te bekijken zonder geluid en de dans vervolgens live op de piano te begeleiden.

Het werken met een “voorstadium” kwam meerdere keren terug: beginnen met iets uiterst minimaals en van daaruit ontwikkelen. Zoals een baby eerst klanken produceert voordat het woorden worden. Of zoals een kind een kop en schotel herkent zonder het woord te kennen. De improvisatie ontstaat dan vanuit een pre-verbaal, pre-structureel niveau.

Een predicaat achteraf

In het laatste deel van het gesprek spraken we over de mogelijkheid om een vrije improvisatie achteraf een predicaat te geven. Bijvoorbeeld: alles bij elkaar genomen blijkt het een menuet, een bourrée of een etude te zijn.

Voor mij ligt hier een interessante gedachte: beginnen met een volledig vrije improvisatie en pas bij het noteren een raster — bijvoorbeeld dat van een menuet — over het materiaal heen leggen. De vorm wordt dan niet vooraf bepaald, maar achteraf herkend of geconstrueerd.

Biografie en kernopvattingen — Guus Janssen

Guus Janssen (geboren 13 mei 1951 in Heiloo) is een Nederlands pianist, componist én improvisator met een carrière die zich uitstrekt over klassieke muziek, jazz en experimentele muziekvormen. Hij studeerde piano en compositie aan het Sweelinck Conservatorium in Amsterdam en heeft zich consequent afgezet tegen eenvoudige categorisering van zijn werk. Zijn muziek kan bestaan uit “gecomponeerde improvisatie” of juist uit “geïmproviseerde compositie”, waarbij de grens tussen vooraf bedacht en spontaan gegeneerd werk bewust vaag is gehouden. Janssen werd tweemaal bekroond voor zijn bijdragen aan muziek: de Boy Edgar Prijs (1981) voor zijn werk in jazz en geïmproviseerde muziek, en de Matthijs Vermeulen Prijs (1984) voor zijn composities. Later ontving hij onder andere de Johan Wagenaar Prijs als erkenning voor zijn gehele oeuvre.

Werklogboek, 20 februari 2026 – Componeren van een 18e-eeuws menuet

Op vrijdag 20 februari 2026 heb ik op YouTube een video bekeken van het kanaal Zarty-Music met de titel *How to actually compose a minuet, complete guide in 4 steps*. In deze video legt presentatrice Marianne uit hoe je een menuet kunt componeren in de stijl van de achttiende eeuw.

<https://youtu.be/qMLba0BSWTI?si=9dh5fqN5cLKio9cr>

Wat is de standaardvorm van een menuet?

Een klassiek menuet bestaat meestal uit twee delen van elk acht maten. Beide delen worden herhaald. Dat betekent dat het stuk in totaal 32 maten bevat.

Elk deel van acht maten kan op twee manieren zijn opgebouwd. In de muziektheorie worden die vormen vaak aangeduid met Engelse termen: *Period* en *Sentence*.

Twee manieren om de eerste acht maten op te bouwen

1. De “periode”

Een periode kun je vergelijken met een muzikale vraag en antwoord.

- De eerste vier maten eindigen op een *halfslot*. De vijfde trap van de toonsoort.
- De tweede vier maten eindigen op een volledig slot, ook wel een *perfecte authentieke cadens* genoemd. Dat is een sterke, duidelijke afsluiting.

In de toonsoort C groot betekent dit bijvoorbeeld:

- Halverwege (maat 4) eindigen op een G-akkoord.
- Aan het einde (maat 8) eindigen op een C-akkoord.

Er bestaat ook een iets complexere variant waarbij de achtste maat niet volledig “thuis komt”, maar eindigt op het G-akkoord.

2. De “sentence”

Een sentence werkt anders. Hier begint men met een muzikaal idee van twee maten.

- Maat 1 en 2: introductie van het basisidee.
 - Maat 3 en 4: herhaling van dat idee (eventueel iets aangepast).
 - Maat 5 en 6: verdere uitwerking.
 - Maat 7 en 8: toewerken naar een halfslot (dus nog geen definitieve afsluiting).
-

Hoe componeer je de eerste helft?

Bij een periode is de harmonie in het begin vaak eenvoudig:

- Maat 1: het “thuisakkoord” (de eerste trap).
- Maat 2: het spanningsakkoord (de vijfde trap, ook wel dominant genoemd).
- Maat 3: weer het thuisakkoord.
- Maat 4: opnieuw de dominant.

In maat 5 en 6 is er meer ruimte voor creativiteit.

Als de periode niet moduleert (dus niet van toonsoort verandert), dan eindigt maat 7 meestal op de dominant en maat 8 op het thuisakkoord.

Bij een sentence ligt de nadruk meer op het ontwikkelen van het eerste muzikale idee en minder op een duidelijke “vraag-antwoordstructuur”.

De tweede helft van het menuet

De tweede groep van acht maten eindigt altijd met een duidelijke, sterke afsluiting (een perfecte authentieke cadens).

In C groot betekent dat:
G-akkoord → C-akkoord.

In het midden van deze tweede helft zit vaak, maar niet altijd, opnieuw een halfslot.

Technieken voor de tweede helft

1. Het “Fonte”-schema

Dit is een veelgebruikte techniek in de 18e eeuw.

- De eerste twee maten mogen harmonisch wat spannender of onverwachter zijn.
 - Maat 3 en 4 eindigen in een halfslot.
 - Maat 5 tot en met 8 grijpen terug op het materiaal van de tweede helft van het menuet.
-

2. Verlenging van de dominant

Een andere techniek is het langer vasthouden van de spanning rond het dominant-akkoord (het G-akkoord in C groot). Daardoor wordt de uiteindelijke terugkeer naar het thuisakkoord extra krachtig.

Het Trio

Een trio is niet verplicht, maar werd vaak toegevoegd.

Het trio lijkt qua vorm sterk op een menuet, maar:

- is vaak lichter van karakter
- klinkt zangbaarder (meer *cantabile*)
- heeft een transparantere begeleiding

Oorspronkelijk was het trio bedoeld voor drie uitvoerders — vandaar de naam.

Na het trio wordt het oorspronkelijke menuet opnieuw gespeeld, maar dan zonder herhalingen. Dit heet *Menuet da Capo* (letterlijk: “menuet vanaf het begin”).

Coda – Arnold Schoenberg over *Period* en *Sentence*

De begrippen *period* en *sentence* zijn niet zomaar handige labels, maar hebben een duidelijke theoretische achtergrond. De componist en muziektheoreticus Arnold Schoenberg heeft deze vormen systematisch beschreven in zijn boek *Fundamentals of Musical Composition*. Daarin probeert hij inzichtelijk te maken hoe klassieke thema's zijn opgebouwd.

Volgens Schoenberg is een *period* in wezen gebaseerd op balans. Het eerste deel (de zogenoemde antecedent) eindigt met een relatief open afsluiting, vaak een halfslot. Het tweede deel (de consequent) grijpt terug op het beginmateriaal, maar sluit overtuigend af met een sterke cadens. Daardoor ontstaat een duidelijke vraag-en-antwoordstructuur. De kracht van de *period* ligt in haar symmetrie en in het contrast tussen een open en een gesloten einde.

De *sentence* werkt anders. Hier staat ontwikkeling centraal. Eerst wordt een muzikaal basisidee gepresenteerd (meestal in twee maten). Dat idee wordt vervolgens herhaald, soms licht aangepast of getransponeerd. Daarna volgt een voortzetting waarin het materiaal wordt verkort, gevarieerd en harmonisch actiever gemaakt. De muziek beweegt in deze laatste fase doelgericht naar een cadens toe. In plaats van een vraag-en-antwoordgevoel ontstaat er hier een indruk van voortstuwing en intensivering.

Schoenberg benadrukt dat deze vormen geen starre schema's zijn, maar principes die helpen om klassieke muziek te begrijpen. In de praktijk komen mengvormen en variaties veelvuldig voor. Toch bieden de begrippen *period* en *sentence* een helder kader om te analyseren hoe componisten uit de achttiende eeuw — zoals Haydn en Mozart — hun thema's vormgaven.

Old Minuet

Zondag 22 februari 2026

Geannoteerde versie, gecomponeerd aan de computer
basisversie, nader uit te werken

*De titel verwijst naar het concept van de zinsbouw
uit de 18e eeuw. Het idee van een oude akkoordprogressie
in een nieuwe tonaliteit is interessant om uit te werken.*

Inspiratie ritmiek: Branle, Adrian Leroy

Mathieu Daniel Polak

Andante (♩ = c. 92)

Carillon

Periode structuur zin 1

half slot

5

Fine

authentieke cadens

Tremolo, exemplarisch voor carillon

9

idee van twee maten, bas soleert

Sentence structuur

herhaling idee op andere toon

Bb7

D.C. al Fine

13

Orgelpunt in manuaal

voortstuwen in pedalen (Fonte)

Menuet & Scherzo

Mathieu Daniel Polak

Menuet (♩ = c. 92)

Carillon

The musical score is written for Carillon in 3/4 time. It consists of four systems of staves. The first system (measures 1-3) features a melody in the treble clef with triplets and a bass line with sustained notes, marked *mp*. The second system (measures 4-6) continues the melody with triplets and a bass line marked *f*. The third system (measures 7-9) shows a change in the treble line with a *p* dynamic and a bass line marked *mf*. The fourth system (measures 10-12) concludes with a final melody in the treble and a bass line. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Menuet & Scherzo

13 *mp* *pp*

16

19 *mf*

22 *f subito*

26 *rit.* *mp* **Fine**

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Menuet & Scherzo'. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The first system (measures 13-15) starts in 3/4 time, changes to 4/4 at measure 14, and returns to 3/4 at measure 15. It features a mezzo-piano (*mp*) melody with triplets and a piano (*pp*) accompaniment. The second system (measures 16-18) is in 3/4 time and continues the melodic and accompaniment patterns. The third system (measures 19-21) is in 3/4 time and features a mezzo-forte (*mf*) melody. The fourth system (measures 22-25) is in 4/4 time and features a forte (*f subito*) melody. The fifth system (measures 26-30) is in 4/4 time and features a mezzo-piano (*mp*) melody, ending with a 'Fine' marking. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Menuet & Scherzo

Scherzo (♩ = c. 92)

29 *p*

33 *mf*

36 *mp*

39 *mf* *p*

42

The musical score for the Scherzo section, measures 29 to 42, is presented in a grand staff format. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked as ♩ = c. 92. The score is divided into five systems, each containing two staves (treble and bass). The first system (measures 29-32) features a piano (*p*) dynamic and consists of triplet eighth notes in the treble staff and whole rests in the bass staff. The second system (measures 33-35) features a mezzo-forte (*mf*) dynamic; the treble staff continues with triplet eighth notes, while the bass staff has a half note with a slur. The third system (measures 36-38) features a mezzo-piano (*mp*) dynamic; the treble staff has triplet eighth notes, and the bass staff has a half note with a slur. The fourth system (measures 39-41) features a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the first measure, followed by a piano (*p*) dynamic in the second measure; the treble staff has triplet eighth notes, and the bass staff has a half note with a slur. The fifth system (measures 42-44) features a piano (*p*) dynamic and consists of triplet eighth notes in the treble staff and whole rests in the bass staff.

Menuet & Scherzo

45

f

50

mp *mf* *f*

54

p

57

mf

D.C. al Fine

60

f

Coda Menuet & Scherzo

Mathieu Daniël Polak

Espressivo, tranquillo (♩ = c. 72)

Carillon

mf *p* *sf* *p*

f *p* *f* *ff*

p *pp* *mf*

f *p* *sf*

f *p* *pp*

Coda Menuet & Scherzo

14

mf *f* *mp*

3 3 3

17 *accel.*

p

19 *rit.*

p *mf sf p* *f*

3 3 3 3 3 3

Espressivo, tranquillo (♩ = c. 72)

22

p *f* *mp*

3 3 3 3

25

pp

Coda Menuet & Scherzo

29

mf

32 *accel.*

p

34

p

Espressivo, tranquillo (♩ = c. 72)

36

f *p*

38 *rit.*

pp *ppp*



Reconstructie van een hofbal in Versailles (late 17e eeuw)

Een formele balavond aan het hof in het Paleis van Versailles was geen louter sociaal evenement, maar een zorgvuldig geregisseerde manifestatie van politieke orde, hiërarchie en esthetische macht. Wanneer de avond plaatsvond in de Spiegelzaal, werd dit effect maximaal versterkt: het licht van honderden kaarsen vermenigvuldigde zich in de spiegels, waardoor de ruimte transformeerde tot een theatrale representatie van koninklijke grandeur.

Vorbereiding en aankomst

In de late namiddag begon de logistieke choreografie achter de schermen. Adel werd aangekleed door kamenieren; korsetten werden strak aangesnoerd, justaucorps zorgvuldig gesloten, pruiken gepoederd en met linten vastgezet. Kleding was hier geen privékeuze maar een visueel statussysteem.

Hoge adel droeg zijde, fluweel en rijk borduurwerk in goud- en zilverdraad. Metaalborduursel en kostbare kant waren niet onbeperkt beschikbaar voor iedereen; rang bepaalde de mate van ornamentiek. Lagere adel en hofdienaren droegen eveneens verfijnde stoffen, maar met minder reliëf, minder metaaldraad en soberder motieven.

Kleuren speelden een belangrijke rol. Pasteltinten — zachtblauw, zilvergrijs, lichtroze — waren modieus, terwijl intens karmozijn of zware goudcombinaties sterker met soevereiniteit werden geassocieerd. Zwart gold als formeel en kostbaar.

Opvallend is dat mannenkleding in deze periode vaak even uitbundig — of uitbundiger — was dan vrouwenkleding. Lodewijk XIV zelf positioneerde zich bewust als visueel middelpunt van het hof. Zijn kleding overtrof die van alle aanwezigen in pracht en symboliek. Hoewel zijn echtgenote, Maria Theresia van Spanje, uiterst rijk gekleed ging, mocht zij hem in representatieve context niet visueel domineren. Zijn borduursels, stoffen en symbolische motieven (zoals zonnestralen) bevestigden zijn absolute superioriteit.

Muzikale voorbereiding

In een aangrenzende ruimte stemden de musici van de Vingt-Quatre Violons du Roi hun instrumenten. Dit prestigieuze strijkenensemble vormde de muzikale kern van het hof. Strijkers, soms aangevuld met hobo's of fagotten, bereidden het openingsmenuet voor — een dans die zowel muzikaal als sociaal strak gestructureerd was.

Opening van het bal: eerst dans, dan souper

Rond het begin van de avond verscheen de koning. Na de formele begroetingen werd het bal geopend met het menuet. Cruciaal is de volgorde van de avond: er werd eerst gedanst en pas later gesoupeerd. Het openingsmenuet functioneerde als een

levende rangorde; daarom vond het plaats voordat vermoeidheid of een maaltijd de formele presentatie konden verstoren.

In zijn jongere en middelbare jaren nam Lodewijk XIV daadwerkelijk deel aan het menuet. Als uitstekend getrainde danser begreep hij de politieke kracht van gecontroleerde beweging. Wanneer hij danste, werd zijn lichaam het centrum van de zaal; zijn kleding bewoog mee en versterkte het theatrale effect van elke buiging en pas. De dans was niet spontaan maar geometrisch en ceremonieel — een belichaming van orde.

De aanwezigheid van brede rokken en stijve justaucorps beïnvloedde de choreografie. De kleine, glijdende passen van het menuet waren geschikt voor deze kledingconstructies. De rechte houding en nauwsluitende vesten, ondersteunde de esthetiek van beheersing.

Verdere dansen en sociale dynamiek

Na het openingsmenuet volgden andere dansen: aanvullende menuetten, gavottes en later in de eeuw contredanses. De sfeer werd iets informeler, maar de hiërarchische ordening bleef zichtbaar in wie met wie danste.

Personeel bleef onopvallend actief:

- Kaarsen werden vervangen om roetvorming te beperken.
- Zweet en poeder werden discreet gecorrigeerd.
- Mantels en accessoires lagen gereed in aangrenzende vertrekken.
- De muziek werd continu gecoördineerd met de ceremoniemeester.

De lucht in de zaal was een mengsel van bijenwas, parfum, textiel en menselijke warmte — een zintuiglijke dimensie die zelden in beeld wordt gebracht maar essentieel was voor de ervaring.

Souper als laat hoogtepunt

Pas later op de avond werden de deuren geopend naar aangrenzende salons voor het supper. Dit was doorgaans geen zwaar diner maar een verfijnd buffet met wild, gevogelte, pasteien, suikerwerk en wijn. Ook hier bleef rang bepalend voor toegang en bediening.

Na het supper kon het dansen hervat worden in lossere vorm. Wanneer de koning zich terugtrok, veranderde de sociale dynamiek onmiddellijk; zijn fysieke aanwezigheid was bepalend voor de mate van formaliteit.

Werklogboek, dinsdag 3 maart 2026

In mijn werklogboek heb ik mij uitvoerig beziggehouden met het menuet als muzikale vorm: bewerkingen van bestaande menuetten, improvisatieschema's, composities voor verschillende bezettingen en analytische beschouwingen. Wat tot nu toe ontbrak, is een expliciete reflectie op het menuet als dansvorm. Omdat ik zelf niet dans en geen barokdansnotatie beheers, heb ik ervoor gekozen om via videomateriaal observaties te doen van professioneel uitgevoerde menuetten en deze te analyseren vanuit muzikaal en cultuurhistorisch perspectief.

Algemene indruk: beheersing en verticaliteit

Wat direct opvalt, is de sterk opgerichte lichaamshouding van de dansers. Het bovenlichaam blijft stabiel en verticaal; beweging lijkt primair vanuit de benen en voeten te komen, maar zonder uitgesproken fysieke expressiviteit. Er wordt veel gelopen via de bal van de voet, met lichte elevatie van de hiel. Dit geeft de indruk van "op de tenen lopen", al gaat het technisch om een verfijnde afwikkeling van de voet en niet om ballettechnisch pointe-werk.

Deze manier van bewegen creëert een gevoel van lichtheid en gecontroleerde elegantie. De eerste tel van de maat wordt niet zwaar neergezet; de beweging lijkt eerder te zweven dan te stampen. Dit correspondeert sterk met de muzikale praktijk van het menuet, waarin het accent op de eerste tel aanwezig is maar niet massief of dramatisch wordt uitgevoerd.

Passen en poses

De dans bestaat uit korte bewegingsreeksen die worden afgewisseld met momenten van stilering. Op sommige momenten zie ik regelmatig kleine stilstanden, buigingen of licht vertraagde bewegingen. Deze "poses" functioneren niet als willekeurige onderbrekingen, maar als retorische markeringen van muzikale frasering.

Afwezigheid van sprongen

Wat eveneens opvalt, is het ontbreken van grote sprongen. De beweging blijft laag bij de grond, gecontroleerd en gematigd. Wilde sprongen horen niet bij de adel. Er is geen sprake van virtuoze of atletische expressie. De technische moeilijkheid schuilt niet in fysieke hoogte of snelheid, maar in precisie, timing en proportie.

Dit bevestigt het karakter van het menuet als aristocratische hofdans, ontwikkeld in de context van het Franse hof onder meer tijdens het bewind van Lodewijk XIV. De esthetiek van het hof vereiste beheersing en representatie; uitbundigheid of lichamelijke exuberantie paste daar niet in.

Tempo en choreografische complexiteit

Het tempo van de geobserveerde uitvoeringen is doorgaans gematigd. Te langzaam zou de dans log maken; te snel zou de waardigheid ondermijnen. De balans lijkt te liggen in een tempo dat ruimte laat voor frasering, buigingen en gecontroleerde interactie.

Paardans en groepsvormen

Ik heb zowel menuetten gezien (op internet, uiteraard met de bril van nu op) die door één paar (man en vrouw) werden uitgevoerd als groepsmenuetten met meerdere paren. In de paardans ligt de nadruk sterk op presentatie en wederzijdse erkenning. De partners bewegen in relatie tot elkaar, maar zonder fysieke nabijheid zoals die in latere dansvormen (bijvoorbeeld de wals) gebruikelijk wordt.

In groepsmenuetten is het sociale karakter nog explicieter. Er vinden partnerwisselingen plaats en de dansers bewegen in collectieve patronen door de ruimte. Hier ontstaat een spelelement: niet in de zin van spontaniteit, maar in gereguleerde interactie. De dans fungeert als sociale structuur waarin ontmoeting mogelijk wordt gemaakt binnen vaste conventies.

Dit wijst op het menuet als sociale aangelegenheid. De dans organiseert sociale verhoudingen en maakt hiërarchie en etiquette zichtbaar. Individuele expressie lijkt ondergeschikt aan het functioneren binnen het geheel.

Kleding en lichamelijkeheid

Een opvallend aspect is de kleding. De rokken van de vrouwelijke dansers zijn wijd en verhullen grotendeels het benenwerk. Ook de mannen dragen kostuums die het lichaam niet expliciet tonen. Hierdoor wordt fysieke aantrekkingskracht niet op directe wijze geëtaleerd.

Voor mij als hedendaagse toeschouwer vermindert dit de directe lichamelijke aantrekkingskracht van de dans. Tegelijkertijd wordt duidelijk dat dit historisch geen tekortkoming was, maar een esthetische keuze. De dans sublimeert lichamelijkeheid: sensualiteit¹ wordt getransformeerd in elegantie, beheersing en vormelijkheid. Aantrekkelijkheid manifesteert zich via houding, zelfcontrole en verfijning, niet via zichtbare lichamelijke expressie. De nadruk verschuift daarmee van het individuele lichaam naar het sociale lichaam: de danser als representant van een sociale orde.

Muzikale implicaties

De dans suggereert:

- heldere, symmetrische frasering;
- gematigde dynamiek;
- afwezigheid van extreme contrasten;
- cadensen die functioneren als retorische rustpunten;
- een eerste tel die markeert maar niet domineert.

Het menuet blijkt minder een expressieve uitbarsting en meer een geordend sociaal ritueel. Deze inzichten beïnvloeden mijn benadering van bewerkingen en composities: het spanningsveld tussen vormelijkheid en speelsheid, tussen sociale structuur en individuele invulling, wordt hierdoor scherper zichtbaar.

¹ Samama: dat vinden wij nu! Sensualiteit speelde geen rol, lichamelijke retorica wel.

The Minuet Filippo Baratti (1849-1936)



- Het schilderij bevindt zich in de collectie van de Lytham St Annes Art Collection in Engeland.
- Het werk toont een bal in de 'Oorlogskamer' (*Salon de la Guerre*) in het Paleis van Versailles.
- Centraal staat een dansend gezelschap ten tijde van Lodewijk XV. Op het schilderij is de koning zelf te zien, die wordt vermaakt door zijn officiële maîtresse, Madame de Pompadour.
- Links op het schilderij is een bas-reliëf zichtbaar van Lodewijk XIV te paard, een ontwerp bedoeld om zijn overwinningen op de Nederlanden te verheerlijken.

Menuet

(M. 42, 1904)

Maurice Ravel (1875-1937)

Arr. M.D. Polak

Modéré (♩ = c. 72)

Carillon

Measures 1-4 of the Minuet. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is Modéré (♩ = c. 72). The first system shows measures 1 through 4. The treble clef part features a melody with eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 4. The bass clef part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The dynamic marking *p* (piano) is indicated in measure 1.

Measures 5-8 of the Minuet. The treble clef part continues the melodic line with various intervals and a triplet in measure 8. The bass clef part has a more active role with eighth and sixteenth notes. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) appears in measure 6.

Measures 9-12 of the Minuet. The treble clef part includes a triplet in measure 9. The bass clef part features a triplet in measure 10. The dynamic marking *p* (piano) is present in measure 10. The system concludes with a double bar line.

Measures 13-16 of the Minuet. The treble clef part has a triplet in measure 13. The bass clef part has a triplet in measure 14. The dynamic marking *f* (forte) is indicated in measure 14. The system ends with a double bar line.

Measures 17-20 of the Minuet. The treble clef part features a triplet in measure 17. The bass clef part has a triplet in measure 18. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is shown in measure 19. The piece concludes with a double bar line in measure 20. A *rit.* (ritardando) marking is placed above the staff in measure 18.

Menuet

Vergeet niet dat deze prent een 19^e-eeuwse representatie is van wat men toen meende hoe het 18^e-eeuwse hofleven eruit had gezien. Gedroomde geschiedenis.



Titel: *Le costume en 1700 – Le menuet* (“Kleding rond 1700 – de menuet”)

Type afbeelding: Chromolithografie (gekleurde drukprent), geen schilderij

Datering: Waarschijnlijk eind 19e eeuw

Maker: Anonieme illustrator, vaak aangeduid als *European School (19th century)*

Onderwerp: Aristocraten die de menuet dansen, een elegante hofdans uit de late 17e en vroege 18e eeuw

Historische context: De kleding toont typische hofmode rond 1700, met pruiken, kniebroeken, lange jassen en wijde jurken

Publicatie/uitgever: Vermelding van Au Bon Marché, een bekend Parijse warenhuis

Doel: Waarschijnlijk onderdeel van een decoratieve of educatieve serie over historische kostuums, mogelijk gebruikt als verzamelkaart of promotionele prent.

Menuet voor Monnickendam

Vrijdag 20 maart 2026

Mathieu Daniel Polak

Menuet (♩ = 100)

Carillon

The Menuet section consists of 23 measures. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 100. The dynamics and markings are as follows:

- Measures 1-5: *p dolce*
- Measure 6: *mp*
- Measures 7-12: *mf*
- Measures 13-17: *f agitato* with triplets in measures 14, 15, and 16.
- Measures 18-22: *mf giocoso*
- Measure 23: *p*
- Measures 24-28: *mp dolce*
- Measures 29-32: *pp* with a *rit.* marking and a *Fine* ending.

Trio (♩ = c. 72)

The Trio section consists of 12 measures. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = c. 72. The dynamics and markings are as follows:

- Measures 1-4: *mp*
- Measures 5-8: *f*
- Measures 9-12: *p*
- Measures 13-16: *f*
- Measures 17-20: *p*
- Measures 21-24: *f*
- Measures 25-28: *p*
- Measures 29-32: *f*
- Measures 33-36: *p*
- Measures 37-40: *f*
- Measures 41-44: *p*
- Measures 45-48: *f*
- Measures 49-52: *p*
- Measures 53-56: *f*
- Measures 57-60: *p*
- Measures 61-64: *f*
- Measures 65-68: *p*
- Measures 69-72: *f*
- Measures 73-76: *p*
- Measures 77-80: *f*
- Measures 81-84: *p*
- Measures 85-88: *f*
- Measures 89-92: *p*
- Measures 93-96: *f*
- Measures 97-100: *p*
- Measures 101-104: *f*
- Measures 105-108: *p*
- Measures 109-112: *f*
- Measures 113-116: *p*
- Measures 117-120: *f*
- Measures 121-124: *p*
- Measures 125-128: *f*
- Measures 129-132: *p*
- Measures 133-136: *f*
- Measures 137-140: *p*
- Measures 141-144: *f*
- Measures 145-148: *p*
- Measures 149-152: *f*
- Measures 153-156: *p*
- Measures 157-160: *f*
- Measures 161-164: *p*
- Measures 165-168: *f*
- Measures 169-172: *p*
- Measures 173-176: *f*
- Measures 177-180: *p*
- Measures 181-184: *f*
- Measures 185-188: *p*
- Measures 189-192: *f*
- Measures 193-196: *p*
- Measures 197-200: *f*
- Measures 201-204: *p*
- Measures 205-208: *f*
- Measures 209-212: *p*
- Measures 213-216: *f*
- Measures 217-220: *p*
- Measures 221-224: *f*
- Measures 225-228: *p*
- Measures 229-232: *f*
- Measures 233-236: *p*
- Measures 237-240: *f*
- Measures 241-244: *p*
- Measures 245-248: *f*
- Measures 249-252: *p*
- Measures 253-256: *f*
- Measures 257-260: *p*
- Measures 261-264: *f*
- Measures 265-268: *p*
- Measures 269-272: *f*
- Measures 273-276: *p*
- Measures 277-280: *f*
- Measures 281-284: *p*
- Measures 285-288: *f*
- Measures 289-292: *p*
- Measures 293-296: *f*
- Measures 297-300: *p*
- Measures 301-304: *f*
- Measures 305-308: *p*
- Measures 309-312: *f*
- Measures 313-316: *p*
- Measures 317-320: *f*
- Measures 321-324: *p*
- Measures 325-328: *f*
- Measures 329-332: *p*
- Measures 333-336: *f*
- Measures 337-340: *p*
- Measures 341-344: *f*
- Measures 345-348: *p*
- Measures 349-352: *f*
- Measures 353-356: *p*
- Measures 357-360: *f*
- Measures 361-364: *p*
- Measures 365-368: *f*
- Measures 369-372: *p*
- Measures 373-376: *f*
- Measures 377-380: *p*
- Measures 381-384: *f*
- Measures 385-388: *p*
- Measures 389-392: *f*
- Measures 393-396: *p*
- Measures 397-400: *f*
- Measures 401-404: *p*
- Measures 405-408: *f*
- Measures 409-412: *p*
- Measures 413-416: *f*
- Measures 417-420: *p*
- Measures 421-424: *f*
- Measures 425-428: *p*
- Measures 429-432: *f*
- Measures 433-436: *p*
- Measures 437-440: *f*
- Measures 441-444: *p*
- Measures 445-448: *f*
- Measures 449-452: *p*
- Measures 453-456: *f*
- Measures 457-460: *p*
- Measures 461-464: *f*
- Measures 465-468: *p*
- Measures 469-472: *f*
- Measures 473-476: *p*
- Measures 477-480: *f*
- Measures 481-484: *p*
- Measures 485-488: *f*
- Measures 489-492: *p*
- Measures 493-496: *f*
- Measures 497-500: *p*
- Measures 501-504: *f*
- Measures 505-508: *p*
- Measures 509-512: *f*
- Measures 513-516: *p*
- Measures 517-520: *f*
- Measures 521-524: *p*
- Measures 525-528: *f*
- Measures 529-532: *p*
- Measures 533-536: *f*
- Measures 537-540: *p*
- Measures 541-544: *f*
- Measures 545-548: *p*
- Measures 549-552: *f*
- Measures 553-556: *p*
- Measures 557-560: *f*
- Measures 561-564: *p*
- Measures 565-568: *f*
- Measures 569-572: *p*
- Measures 573-576: *f*
- Measures 577-580: *p*
- Measures 581-584: *f*
- Measures 585-588: *p*
- Measures 589-592: *f*
- Measures 593-596: *p*
- Measures 597-600: *f*
- Measures 601-604: *p*
- Measures 605-608: *f*
- Measures 609-612: *p*
- Measures 613-616: *f*
- Measures 617-620: *p*
- Measures 621-624: *f*
- Measures 625-628: *p*
- Measures 629-632: *f*
- Measures 633-636: *p*
- Measures 637-640: *f*
- Measures 641-644: *p*
- Measures 645-648: *f*
- Measures 649-652: *p*
- Measures 653-656: *f*
- Measures 657-660: *p*
- Measures 661-664: *f*
- Measures 665-668: *p*
- Measures 669-672: *f*
- Measures 673-676: *p*
- Measures 677-680: *f*
- Measures 681-684: *p*
- Measures 685-688: *f*
- Measures 689-692: *p*
- Measures 693-696: *f*
- Measures 697-700: *p*
- Measures 701-704: *f*
- Measures 705-708: *p*
- Measures 709-712: *f*
- Measures 713-716: *p*
- Measures 717-720: *f*
- Measures 721-724: *p*
- Measures 725-728: *f*
- Measures 729-732: *p*
- Measures 733-736: *f*
- Measures 737-740: *p*
- Measures 741-744: *f*
- Measures 745-748: *p*
- Measures 749-752: *f*
- Measures 753-756: *p*
- Measures 757-760: *f*
- Measures 761-764: *p*
- Measures 765-768: *f*
- Measures 769-772: *p*
- Measures 773-776: *f*
- Measures 777-780: *p*
- Measures 781-784: *f*
- Measures 785-788: *p*
- Measures 789-792: *f*
- Measures 793-796: *p*
- Measures 797-800: *f*
- Measures 801-804: *p*
- Measures 805-808: *f*
- Measures 809-812: *p*
- Measures 813-816: *f*
- Measures 817-820: *p*
- Measures 821-824: *f*
- Measures 825-828: *p*
- Measures 829-832: *f*
- Measures 833-836: *p*
- Measures 837-840: *f*
- Measures 841-844: *p*
- Measures 845-848: *f*
- Measures 849-852: *p*
- Measures 853-856: *f*
- Measures 857-860: *p*
- Measures 861-864: *f*
- Measures 865-868: *p*
- Measures 869-872: *f*
- Measures 873-876: *p*
- Measures 877-880: *f*
- Measures 881-884: *p*
- Measures 885-888: *f*
- Measures 889-892: *p*
- Measures 893-896: *f*
- Measures 897-900: *p*
- Measures 901-904: *f*
- Measures 905-908: *p*
- Measures 909-912: *f*
- Measures 913-916: *p*
- Measures 917-920: *f*
- Measures 921-924: *p*
- Measures 925-928: *f*
- Measures 929-932: *p*
- Measures 933-936: *f*
- Measures 937-940: *p*
- Measures 941-944: *f*
- Measures 945-948: *p*
- Measures 949-952: *f*
- Measures 953-956: *p*
- Measures 957-960: *f*
- Measures 961-964: *p*
- Measures 965-968: *f*
- Measures 969-972: *p*
- Measures 973-976: *f*
- Measures 977-980: *p*
- Measures 981-984: *f*
- Measures 985-988: *p*
- Measures 989-992: *f*
- Measures 993-996: *p*
- Measures 997-1000: *f*
- Measures 1001-1004: *p*
- Measures 1005-1008: *f*
- Measures 1009-1012: *p*
- Measures 1013-1016: *f*
- Measures 1017-1020: *p*
- Measures 1021-1024: *f*
- Measures 1025-1028: *p*
- Measures 1029-1032: *f*
- Measures 1033-1036: *p*
- Measures 1037-1040: *f*
- Measures 1041-1044: *p*
- Measures 1045-1048: *f*
- Measures 1049-1052: *p*
- Measures 1053-1056: *f*
- Measures 1057-1060: *p*
- Measures 1061-1064: *f*
- Measures 1065-1068: *p*
- Measures 1069-1072: *f*
- Measures 1073-1076: *p*
- Measures 1077-1080: *f*
- Measures 1081-1084: *p*
- Measures 1085-1088: *f*
- Measures 1089-1092: *p*
- Measures 1093-1096: *f*
- Measures 1097-1100: *p*
- Measures 1101-1104: *f*
- Measures 1105-1108: *p*
- Measures 1109-1112: *f*
- Measures 1113-1116: *p*
- Measures 1117-1120: *f*
- Measures 1121-1124: *p*
- Measures 1125-1128: *f*
- Measures 1129-1132: *p*
- Measures 1133-1136: *f*
- Measures 1137-1140: *p*
- Measures 1141-1144: *f*
- Measures 1145-1148: *p*
- Measures 1149-1152: *f*
- Measures 1153-1156: *p*
- Measures 1157-1160: *f*
- Measures 1161-1164: *p*
- Measures 1165-1168: *f*
- Measures 1169-1172: *p*
- Measures 1173-1176: *f*
- Measures 1177-1180: *p*
- Measures 1181-1184: *f*
- Measures 1185-1188: *p*
- Measures 1189-1192: *f*
- Measures 1193-1196: *p*
- Measures 1197-1200: *f*
- Measures 1201-1204: *p*
- Measures 1205-1208: *f*
- Measures 1209-1212: *p*
- Measures 1213-1216: *f*
- Measures 1217-1220: *p*
- Measures 1221-1224: *f*
- Measures 1225-1228: *p*
- Measures 1229-1232: *f*
- Measures 1233-1236: *p*
- Measures 1237-1240: *f*
- Measures 1241-1244: *p*
- Measures 1245-1248: *f*
- Measures 1249-1252: *p*
- Measures 1253-1256: *f*
- Measures 1257-1260: *p*
- Measures 1261-1264: *f*
- Measures 1265-1268: *p*
- Measures 1269-1272: *f*
- Measures 1273-1276: *p*
- Measures 1277-1280: *f*
- Measures 1281-1284: *p*
- Measures 1285-1288: *f*
- Measures 1289-1292: *p*
- Measures 1293-1296: *f*
- Measures 1297-1300: *p*
- Measures 1301-1304: *f*
- Measures 1305-1308: *p*
- Measures 1309-1312: *f*
- Measures 1313-1316: *p*
- Measures 1317-1320: *f*
- Measures 1321-1324: *p*
- Measures 1325-1328: *f*
- Measures 1329-1332: *p*
- Measures 1333-1336: *f*
- Measures 1337-1340: *p*
- Measures 1341-1344: *f*
- Measures 1345-1348: *p*
- Measures 1349-1352: *f*
- Measures 1353-1356: *p*
- Measures 1357-1360: *f*
- Measures 1361-1364: *p*
- Measures 1365-1368: *f*
- Measures 1369-1372: *p*
- Measures 1373-1376: *f*
- Measures 1377-1380: *p*
- Measures 1381-1384: *f*
- Measures 1385-1388: *p*
- Measures 1389-1392: *f*
- Measures 1393-1396: *p*
- Measures 1397-1400: *f*
- Measures 1401-1404: *p*
- Measures 1405-1408: *f*
- Measures 1409-1412: *p*
- Measures 1413-1416: *f*
- Measures 1417-1420: *p*
- Measures 1421-1424: *f*
- Measures 1425-1428: *p*
- Measures 1429-1432: *f*
- Measures 1433-1436: *p*
- Measures 1437-1440: *f*
- Measures 1441-1444: *p*
- Measures 1445-1448: *f*
- Measures 1449-1452: *p*
- Measures 1453-1456: *f*
- Measures 1457-1460: *p*
- Measures 1461-1464: *f*
- Measures 1465-1468: *p*
- Measures 1469-1472: *f*
- Measures 1473-1476: *p*
- Measures 1477-1480: *f*
- Measures 1481-1484: *p*
- Measures 1485-1488: *f*
- Measures 1489-1492: *p*
- Measures 1493-1496: *f*
- Measures 1497-1500: *p*
- Measures 1501-1504: *f*
- Measures 1505-1508: *p*
- Measures 1509-1512: *f*
- Measures 1513-1516: *p*
- Measures 1517-1520: *f*
- Measures 1521-1524: *p*
- Measures 1525-1528: *f*
- Measures 1529-1532: *p*
- Measures 1533-1536: *f*
- Measures 1537-1540: *p*
- Measures 1541-1544: *f*
- Measures 1545-1548: *p*
- Measures 1549-1552: *f*
- Measures 1553-1556: *p*
- Measures 1557-1560: *f*
- Measures 1561-1564: *p*
- Measures 1565-1568: *f*
- Measures 1569-1572: *p*
- Measures 1573-1576: *f*
- Measures 1577-1580: *p*
- Measures 1581-1584: *f*
- Measures 1585-1588: *p*
- Measures 1589-1592: *f*
- Measures 1593-1596: *p*
- Measures 1597-1600: *f*
- Measures 1601-1604: *p*
- Measures 1605-1608: *f*
- Measures 1609-1612: *p*
- Measures 1613-1616: *f*
- Measures 1617-1620: *p*
- Measures 1621-1624: *f*
- Measures 1625-1628: *p*
- Measures 1629-1632: *f*
- Measures 1633-1636: *p*
- Measures 1637-1640: *f*
- Measures 1641-1644: *p*
- Measures 1645-1648: *f*
- Measures 1649-1652: *p*
- Measures 1653-1656: *f*
- Measures 1657-1660: *p*
- Measures 1661-1664: *f*
- Measures 1665-1668: *p*
- Measures 1669-1672: *f*
- Measures 1673-1676: *p*
- Measures 1677-1680: *f*
- Measures 1681-1684: *p*
- Measures 1685-1688: *f*
- Measures 1689-1692: *p*
- Measures 1693-1696: *f*
- Measures 1697-1700: *p*
- Measures 1701-1704: *f*
- Measures 1705-1708: *p*
- Measures 1709-1712: *f*
- Measures 1713-1716: *p*
- Measures 1717-1720: *f*
- Measures 1721-1724: *p*
- Measures 1725-1728: *f*
- Measures 1729-1732: *p*
- Measures 1733-1736: *f*
- Measures 1737-1740: *p*
- Measures 1741-1744: *f*
- Measures 1745-1748: *p*
- Measures 1749-1752: *f*
- Measures 1753-1756: *p*
- Measures 1757-1760: *f*
- Measures 1761-1764: *p*
- Measures 1765-1768: *f*
- Measures 1769-1772: *p*
- Measures 1773-1776: *f*
- Measures 1777-1780: *p*
- Measures 1781-1784: *f*
- Measures 1785-1788: *p*
- Measures 1789-1792: *f*
- Measures 1793-1796: *p*
- Measures 1797-1800: *f*
- Measures 1801-1804: *p*
- Measures 1805-1808: *f*
- Measures 1809-1812: *p*
- Measures 1813-1816: *f*
- Measures 1817-1820: *p*
- Measures 1821-1824: *f*
- Measures 1825-1828: *p*
- Measures 1829-1832: *f*
- Measures 1833-1836: *p*
- Measures 1837-1840: *f*
- Measures 1841-1844: *p*
- Measures 1845-1848: *f*
- Measures 1849-1852: *p*
- Measures 1853-1856: *f*
- Measures 1857-1860: *p*
- Measures 1861-1864: *f*
- Measures 1865-1868: *p*
- Measures 1869-1872: *f*
- Measures 1873-1876: *p*
- Measures 1877-1880: *f*
- Measures 1881-1884: *p*
- Measures 1885-1888: *f*
- Measures 1889-1892: *p*
- Measures 1893-1896: *f*
- Measures 1897-1900: *p*
- Measures 1901-1904: *f*
- Measures 1905-1908: *p*
- Measures 1909-1912: *f*
- Measures 1913-1916: *p*
- Measures 1917-1920: *f*
- Measures 1921-1924: *p*
- Measures 1925-1928: *f*
- Measures 1929-1932: *p*
- Measures 1933-1936: *f*
- Measures 1937-1940: *p*
- Measures 1941-1944: *f*
- Measures 1945-1948: *p*
- Measures 1949-1952: *f*
- Measures 1953-1956: *p*
- Measures 1957-1960: *f*
- Measures 1961-1964: *p*
- Measures 1965-1968: *f*
- Measures 1969-1972: *p*
- Measures 1973-1976: *f*
- Measures 1977-1980: *p*
- Measures 1981-1984: *f*
- Measures 1985-1988: *p*
- Measures 1989-1992: *f*
- Measures 1993-1996: *p*
- Measures 1997-2000: *f*
- Measures 2001-2004: *p*
- Measures 2005-2008: *f*
- Measures 2009-2012: *p*
- Measures 2013-2016: *f*
- Measures 2017-2020: *p*
- Measures 2021-2024: *f*
- Measures 2025-2028: *p*
- Measures 2029-2032: *f*
- Measures 2033-2036: *p*
- Measures 2037-2040: *f*
- Measures 2041-2044: *p*
- Measures 2045-2048: *f*
- Measures 2049-2052: *p*
- Measures 2053-2056: *f*
- Measures 2057-2060: *p*
- Measures 2061-2064: *f*
- Measures 2065-2068: *p*
- Measures 2069-2072: *f*
- Measures 2073-2076: *p*
- Measures 2077-2080: *f*
- Measures 2081-2084: *p*
- Measures 2085-2088: *f*
- Measures 2089-2092: *p*
- Measures 2093-2096: *f*
- Measures 2097-2100: *p*
- Measures 2101-2104: *f*
- Measures 2105-2108: *p*
- Measures 2109-2112: *f*
- Measures 2113-2116: *p*
- Measures 2117-2120: *f*
- Measures 2121-2124: *p*
- Measures 2125-2128: *f*
- Measures 2129-2132: *p*
- Measures 2133-2136:

Slotwoord

In dit slotwoord wil ik terugblikken op de afgelopen periode en vooruitkijken naar wat ik in de komende tijd hoop te leren.

Wanneer iemand mij een half jaar geleden had gevraagd wat een menuet is, zou ik waarschijnlijk hebben geantwoord dat het een rustig en elegant stukje in driekwartsmaat is. Als voorbeeld had ik het menuet in G van Petzold genoemd, al had ik het vermoedelijk aan Bach toegeschreven. Zelfs de naam van de werkelijke componist kende ik toen nog niet.

Tijdens mijn postgraduaatopleiding compositie in Maastricht had ik wel een kort essay over het menuet geschreven en een compositie gemaakt die enkele van deze kenmerken bevatte. Daarom noemde ik dat stuk een menuet. De reactie van compositiedocent Vykintas Baltakas was voor mij echter een belangrijk moment. Hij plaatste vraagtekens bij het denken in klassieke vormen.

Tot op zekere hoogte begrijp ik dat standpunt. Wanneer een componist zonder vooraf vastgelegde modellen begint, kan dat een gevoel van vrijheid geven. Een geoefende componist beschikt over een groot aantal middelen waaruit hij kan putten. Die middelen worden vaak bijna instinctief opgeroepen. Juist daarom rijst de vraag of er ooit sprake is van volledige vrijheid, of dat er altijd structuren en ervaringen zijn die het denken sturen.

De opmerking van Baltakas werkte voor mij uiteindelijk als een stimulans. Als hedendaagse componisten klassieke vormen inderdaad grotendeels links laten liggen, dan kan daarin ook een kans liggen. Het menuet was de eerste vorm die bij mij opkwam.

De vraag of elegantie en hoffelijkheid verklankingskanalen zocht en die vond in het menuet of dat het menuet gevoelens van elegantie evoceerde, is een van de eerste vragen die ik mijzelf stelde. Nu blijkt dat Lodewijk XIV vooral het menuet zag als een instrument om de adel om hen heen te controleren. In het boek *De zin van Muziek* van Leo Samama lezen we uit de Memoires van Lodewijk XIV: 'Zo hebben we greep op hun geest en hun hart, en somtijds wellicht veel sterker dan door vergoedingen of goede daden.' Hij doelde hier op de dans.

Niet alleen in dans maar feitelijk in alles bestuurde hij de mensen om hem heen. Het uitgesproken symmetrische karakter van het menuet en de redelijk strakke harmonische inkleuring van het menuet komt zo in een ander daglicht te staan.

Kun je een nieuw muziekstuk na het componeren evalueren door er een historisch model op te leggen? Met andere woorden: blijkt een stuk achteraf een menuet te zijn, of misschien eerder een gavotte of een andere dansvorm of iets heel anders? Of: kun je naar een muziekstuk luisteren en bij het evalueren ervan alles wat je ervoor ooit gehoord hebt buitensluiten?

Een theoriëdocent vertelde mij ooit dat het oor altijd naar een grondtoon zoekt, zelfs in atonale muziek. Hij legde niet uit waarom dat zo zou zijn maar ik moet inderdaad toegeven dat als bij een stuk van Schönberg opeens gestopt wordt, het relatief

eenvoudig is om een toon te zingen die prima voor grondtoon zou kunnen doorgaan. In het verlengde daarvan is het denkbaar dat een luisteraar ook in moderne muziek naar herkenbare structuren blijft zoeken. Vorm is dus niet alleen een compositie technisch gegeven, maar ook iets dat in de waarneming van de luisteraar ontstaat.

De inzichten die ik in de afgelopen periode heb opgedaan, hebben hun weerslag gekregen in een recent gecomponeerd werkstuk over het menuet. Dat stuk staat voorlopig nog los van de suite waarin het oorspronkelijk gedacht was. Juist het vergelijken van het menuet met andere dansvormen – zoals gavotte, bourrée of sarabande – zou een interessant vervolgonderzoek kunnen opleveren.

Een tweede, en voor mij minstens zo belangrijke ontdekking tijdens dit project was de werkvorm van het werklogboek. Hoewel deze methode ongetwijfeld door veel onderzoekers wordt gebruikt, was zij voor mij nieuw. Ik begon dicht bij huis door een menuet van Boccherini op de piano te spelen en mijzelf vragen te stellen over vorm, harmonie, melodie, gestiek en textuur. Vervolgens zocht ik via internet naar andere menuetten om te beluisteren, te analyseren en te spelen. De bibliotheek van de Nederlandse Beiaardschool bood daarnaast arrangementen en composities die op het carillon konden worden uitgeprobeerd.

Die zoektocht verliep niet altijd zonder moeite. Naarmate het onderzoek vorderde, werd ook duidelijk hoe omvangrijk het onderwerp eigenlijk is. Tegelijk werd zichtbaar hoe een reeks losse observaties en experimenten zich geleidelijk kan ontwikkelen tot een samenhangend onderzoeksproces.

Voor een volgend werklogboek zie ik daarom twee mogelijke richtingen. Enerzijds zou ik het onderzoek naar historische dansvormen graag verder uitbreiden. Anderzijds lijkt het mij waardevol om de methode van het werklogboek sterker te verbinden met een meer academische benadering. Dat betekent onder meer aandacht voor brononderzoek, correcte citaten, het werken met databanken en een systematischer manier van documenteren.

Conclusie

1. De Transformatie van het Menuet

Het menuet is een vorm die zich in ons collectieve geheugen heeft genesteld: een elegante dans in driekwartsmaat, lichtvoetig, hoffelijk, symmetrisch. Maar wie iets dieper graaft, ontdekt dat deze verfijnde hofdans zijn wortels heeft in de Branle de Poitou, een boerendans die ooit op stoffige dorpspleinen werd gedanst.

Kruisbestuiving is van alle tijden. Chopin stileerde Poolse volksdansen voor de salons; Bartók reisde langs dorpen om melodieën te verzamelen die hij later in complexe structuren verwerkte.

Dat maakt de vraag des te interessanter: wanneer is iets nog een menuet? De vorm blijkt verrassend rekbaar. Maatwisselingen, asymmetrie, eigenzinnige tonaliteit, zelfs elektronische klankwerelden kunnen binnen het kader passen. Toch blijft er een grens. Wanneer het karakter te ver afwijkt van wat we intuïtief met het menuet verbinden – hoffelijkheid, lichtheid, elegantie – begint de titel te schuren. Maar misschien is dat juist de kracht van vorm: dat zij spanning kan verdragen.

2. Intentie

Soms hoor je iemand op televisie zeggen dat hij in de eerste seconde wist: *met haar ga ik trouwen*. Een opmerking die vaak achteloos wordt uitgesproken, maar die eigenlijk een moment van enorme proportie beschrijft. Een implosie van betekenis, een intuïtieve zekerheid die pas later wordt ingevuld.

Wanneer ik terugdenk aan mijn eerste pianoles, zie ik niet alleen een kind dat een toets indrukt, maar een moment dat zich als een implosie in mijn geheugen heeft vastgezet. In die eerste seconde wist ik — zonder woorden, zonder plan — dat muziek mijn wereld zou worden. Het was alsof ik door een konijnenhol viel, zoals Alice in Wonderland: een plotselinge verschuiving van perspectief, een val in een wereld die al bestond maar zich pas op dat moment aan mij liet zien.

Neurowetenschappers zouden dit een salience peak noemen: een moment waarop het brein in fracties van seconden registreert dat iets van uitzonderlijke betekenis is. Binnen 200 milliseconden schiet het dopaminesysteem aan, wordt de aandacht hypergefocust en markeert het geheugen het moment als richtinggevend. Psychologisch gezien is het een vorm van onmiddellijke herkenning: het lichaam weet iets eerder dan het bewustzijn.

Wat mij fascineert, is dat precies hetzelfde gebeurt wanneer ik besluit een stuk te componeren. Ook dat begint niet met een rationeel plan, maar met een innerlijke klik. Een gevoel dat zich aandient als vanzelfsprekend: *nu ga ik een menuet schrijven*. Niet omdat ik denk aan symmetrie, driekwartsmaat of elegantie, maar omdat er iets in mij herkent dat dit de juiste richting is. Het is dezelfde val door het konijnenhol, dezelfde implosie van mogelijkheden die zich pas later ontvouwt in motieven, zinnen, vorm en ambacht.

In die zin is het compositorische openbaringsmoment geen mysterie, maar een echo van dat eerste pianomoment. Beide zijn momenten van intuïtieve herkenning — neurologisch, psychologisch en existentieel — die pas achteraf betekenis krijgen. De vorm die uiteindelijk ontstaat, het menuet dat zich aandient, is niet het resultaat van een vooraf bedacht schema, maar van een innerlijke beweging die zich tijdens het schrijven ontvouwt. Zoals Kierkegaard zou zeggen: het is een sprong, een keuze die zich niet laat reduceren tot argumenten, maar die zich toont in het doen.

3. Ontvouwing

De Deense filosoof Søren Kierkegaard maakt een onderscheid dat mij helpt om het compositorische proces beter te begrijpen: dat tussen de *sprong* en de *herhaling*. De sprong is het moment waarop een richting zich aandient zonder dat je die rationeel kunt verklaren — een intuïtieve keuze die je eerder voelt dan denkt. Mijn eerste pianoles was zo'n sprong: bij het indrukken van de eerste toets wist ik onmiddellijk dat muziek mijn wereld zou worden. En ook het besluit om een menuet te componeren begint met zo'n innerlijke klik, een impuls die zich aandient als vanzelfsprekend.

Maar Kierkegaard benadrukt dat de sprong slechts het begin is. Daarna volgt de herhaling: het dagelijkse werk, het ambacht, de discipline waarmee de sprong werkelijkheid wordt. Tijdens het componeren moet de oorspronkelijke impuls tijdelijk naar de achtergrond verdwijnen. Je kunt niet voortdurend denken aan het menuet, aan elegantie of aan traditie; net zoals iemand die werkt om zijn gezin te onderhouden niet de hele dag aan zijn gezin kan denken. De liefde is de reden, maar niet het gereedschap. De sprong geeft richting, maar het is de herhaling die het stuk schrijft.

4. Hypothese

Aan het begin van dit onderzoek veronderstelde ik dat klassieke dansvormen niet slechts historische conventies zijn, maar muzikale dragers van esthetische waarden. Het onderzoek heeft die gedachte niet alleen bevestigd, maar ook veranderd. Ik ben gaan begrijpen dat elegantie, lichtheid of beheersing niet besloten liggen in een vast vormschema, maar telkens opnieuw compositorisch gerealiseerd moeten worden. Een menuet is daarom geen verzameling stijlkenmerken, maar een poging om een esthetische houding hoorbaar te maken. Juist daardoor blijft de klassieke dansvorm ook vandaag een vruchtbaar uitgangspunt voor nieuwe muziek.

5. Centrale vraag

Terugkijkend op de centrale onderzoeksvraag kan worden vastgesteld dat de relatie tussen vorm en esthetiek minder eenduidig is dan ik aan het begin van het onderzoek vermoedde. Structurele kenmerken zoals maatsoort, frasering of vormschema dragen bij aan het karakter van een dansvorm, maar bepalen dat karakter niet volledig. Tijdens het componeren werd duidelijk dat esthetische waarden als elegantie, lichtheid of beheersing telkens opnieuw muzikaal moeten worden gerealiseerd. Juist daardoor blijken klassieke dansvormen niet slechts historische modellen, maar levende artistieke principes die zich laten transformeren zonder hun identiteit volledig te verliezen.

Glossarium

Begrippen en concepten

Abstractie

Het losmaken van muzikale structuren van hun oorspronkelijke lichamelijke, sociale of functionele context. Ze functioneert als een filter: wat overblijft is vorm, maar niet noodzakelijk de ervaring waaruit die vorm is ontstaan.

Arrangement

Interpretatieve herwerking van bestaand materiaal, waarin analyse en creativiteit samenvallen.

Artistiek onderzoek/ practice-based research

Onderzoek waarin kennis ontstaat door artistieke handeling en reflectie daarop; het kunstwerk fungeert niet als illustratie van theorie, maar als bron van inzicht. Denken en doen zijn verweven. Hypotheses worden belichaamd, niet alleen geformuleerd.

Canon

Selectie van werken en vormen die cultureel als normatief worden beschouwd; zowel stabiliserend als beperkend.

Carillon/ beiaard

Toetsinstrument van tenminste 23 gestemde klokken.

Compositie

Het ordenen en samenstellen van verschillende elementen (zoals vormen, kleuren, lijnen of geluiden) tot een geheel.

Dans

Lichamelijke ordening van tijd en ruimte; oervorm van muzikale structuren. Ritme, frasering en proportie ontstaan uit beweging, niet uit notatie.

Dansvorm

Gestolde dans: muzikale vorm die haar oorsprong in beweging behoudt, ook wanneer de dans zelf verdwenen is.

Embodied cognition

Theoretisch kader waarin denken en weten fundamenteel lichamenlijk en situationeel zijn. Muzikale kennis ontstaat niet alleen in het hoofd, maar in handeling, aanraking, adem en ruimte.

Elegantie

Zichtbare eenvoud die ontstaat uit reductie. Elegantie is geen minimalisme maar het resultaat van complex werk, esthetische discipline en het weglaten van alles wat niet noodzakelijk is.

Galante stijl

18e-eeuwse stijl tussen barok en classicisme; gekenmerkt door lichtheid, periodiciteit en verstaanbaarheid.

Gratie

Vloeiende, vanzelfsprekende kwaliteit van beweging of klank; verwant aan elegantie.

Hofcultuur

Sociaal-politieke context waarin dansvormen worden gecodificeerd, genoteerd en gestileerd.

Hypothese

Voorlopige veronderstelling die binnen artistiek onderzoek vaak impliciet blijft. Hypothesen worden hier primair empirisch getoetst, via praktijk: door te doen, te spelen, te componeren en te reflecteren.

Improvisatie

Muzikaal spreken: onmiddellijk, lichamelijk en relationeel; primaire kennisbron in dit onderzoek.

Mazurka

Poolse dans in driekwartsmaat met een accent op de tweede of derde tel van de maat. Oorspronkelijk een volksdans. Door Chopin gestileerd tot kunstmuziek.

Menuet

Franse dans in driekwartsmaat, oorspronkelijk een gestileerde hofdans. Het menuet belichaamt noblesse en proportie. In de 18^e eeuw wordt het een structureel element binnen instrumentale muziek. Bij Beethoven transformeert het tot scherzo.

Noblesse

Esthetisch ideaal van beheersing, proportie en continuïteit van beweging.

Pizzicato

Speelwijze waarbij snaren worden geplukt; relevant voor articulatie en textuur.

Polka

Snelle dans in tweekwartsmaat; voorbeeld van 19e-eeuwse sociale dansvorm.

Scherzo

Transformatie van het menuet tot motorische, energieke dramatische vorm; breukmoment bij Beethoven.

Suite

Samenstel van dansen; historisch geheugen van bewegingsvormen.

Virtuositeit

Demonstratieve technische beheersing; functioneert als spanningspool tegenover gratie.

Personen

Adorno, Theodor W. (1903–1969)

Duits Filosoof en muziektheoreticus die de spanning tussen muzikale autonomie en maatschappelijke bepaaldheid centraal stelde.

Badings, Henk (1907–1987)

Nederlands componist; representant van 20e-eeuwse, experimenteerde met nieuwe toonstelsels en vormprincipes maar steeds binnen een herkenbare traditie.

Bach, Anna Magdalena (1701–1760)

Tweede vrouw van J.S. Bach, getalenteerde zangeres en componiste. Zij hielp J.S. Bach bij het kopiëren en organiseren van zijn muziek.

Barnes, Ronald (1927–1997)

Amerikaans beiaardier en componist.

Berg, Alban (1885–1935)

Oostenrijks Componist; expressionisme en Tweede Weense School, spanning vorm/expressie.

Beethoven, Ludwig van (1770–1827)

Duits componist die het menuet transformeerde tot scherzo.

Boccherini, Luigi (1743–1805)

Italiaanse componist en cellist. Bekend vanwege zijn menuet voor strijkkwintet.

Bruinzeel, Mar (1941-2023)

Beiaardier (NL) van de Erasmus Universiteit Rotterdam tot 2008. Arrangeur en docent.

Chanel, Coco (1883–1971)

Franse Modeontwerpster die reductie, helderheid en functionele elegantie tot esthetisch principe verhief.

Chopin, Frédéric (1810–1849)

Poolse componist; stilering van dansvormen (mazurka) tot concertmuziek.

Corelli, Arcangelo (1653–1713)

Italiaanse componist; een grondlegger van instrumentale barokstijl en dansante vormprincipes.

Couperus, Louis (1863–1923)

Nederlandse Schrijver, poëzie, psychologische en historische romans. Bekend om zijn boek "Eline Vere."

Debussy, Claude (1862–1918)

Frans componist, impressionisme, componeerde o.a. Clair de Lune

Franck, César (1822–1890)

Belgische/Frans componist, pianist, organist, muziekpedagoog en dirigent.

Grieg, Edvard (1843–1907)

Componist/pianist uit Noorwegen; nationale dansidiomen als bron voor kunstmuziek.

Haazen, Jo (1944)

Vlaamse beiaardier, componist. Arrangeur. Schreef o.a. De Beiaard (vijfdelige beiaardmethode). Hij was decennialang de stadsbeiaardier van Mechelen en directeur van de Koninklijke Beiaardschool.

Hart, Leen 't (1920-1992)

Nederlandse beiaardier, arrangeur en componist.

Haydn, Joseph (1732–1809)

Oostenrijkse componist. Componeerde o.a. Paukenslag (symfonie 94), oratorium "De Schöpfung." Beroemd om zijn bijdrage aan de ontwikkeling van de klassieke symfonie en het strijkkwartet.

Janssen, Guus (1951)

Componist/pianist; coaching improvisatie en vorm.

Jobs, Steve (1955–2011)

Visionair medeoprichter van Apple. Stond bekend om zijn obsessie met esthetisch design en gebruiksvriendelijkheid.

Le Roy, Adrian (ca. 1520–1598)

Luitist; vroege branles.

Lodewijk XIV (1638–1715)

Franse koning; belichaamde hofcultuur, dans en macht. Beroemde uitspraak: "L'état, c'est moi." (De staat, dat ben ik). Hij bedoelde dat de koning de absolute macht heeft.

Lully, Jean-Baptiste (1632–1687)

Franse grootmeester van de Franse barokmuziek, grondlegger van de Franse opera.

Mozart, Wolfgang Amadeus (1756–1791)

Wonderkind uit Oostenrijk, invloedrijk componist uit de klassieke periode.

Paderewski, Ignacy Jan (1860–1941)

Wereldberoemd pianist en staatsman uit Polen.

Petzold, Christian (1677-1733)

Duits componist en organist uit de barokperiode, verbonden aan het hof in Dresden. De werkelijke componist van het beroemde menuet in G.

Pinker, Steven (1954)

Canadees/Amerikaans cognitief psycholoog en taalkundige.

Polak, Mathieu Daniël (1972)

Nederlandse componist, beiaardier, pianist en onderzoeker; her-activeert dansvormen via carillon.

Prokofjev, Sergej (1891–1953)

Russische componist en pianist, pittige ritmes, modernistische scherpte en lyrische melodieën.

Rameau, Jean-Philippe (1683–1764)

Frans componist en muziektheoreticus. Bracht na Lully de Franse barok naar een nieuw hoogtepunt. Schreef een revolutionair boek "Traité de l'harmonie."

Ravel, Maurice (1875–1937)

Frans componist en pianist, perfectionist, orchestrator. Beroemdste werk: de Boléro.

Samama, Leo (1951)

Nederlands componist en musicoloog, invloedrijk in de hedendaagse Nederlandse muziekwereld, spreker en auteur.

Satie, Erik (1866–1925)

Franse excentrieke vernieuwer die zich verzette tegen zware serieuze muziek.

Schönberg, Arnold (1874–1951)

Oostenrijkse componist, schafte de traditionele regels van de harmonie af. Bekend om zijn atonaliteit. Samen met Alban Berg en Anton Webern vormde hij de groep bekend als de Tweede Weense School.

Timmermans, Ferdinand (1891–1967)

Nederlands musicus, bekend als stadsbeiaardier van Rotterdam.

Over Esthetiek

Mathieu Daniël Polak

I. Onschuld en vorm

Voor mij is esthetiek de ervaring van geïnformeerde onschuld: een directe, eerlijke expressie die, via vorm, zodanig wordt gekanaliseerd dat zij voor mijzelf en anderen verstaanbaar wordt. Deze definitie is niet ontstaan vanuit abstracte theorievorming, maar vanuit een concrete muzikale ervaring die mij confronteerde met de grenzen van wat wij gewoonlijk als “kunst” of “muziek” beschouwen.

Die ervaring vond plaats tijdens een improvisatie van een driejarige leerling. Zij drukte willekeurig toetsen in, zong daarbij en leek volledig op te gaan in haar eigen klankwereld. Vanuit een academisch perspectief ontbrak er vrijwel alles wat men traditioneel als muzikaal betekenisvol beschouwt: er was geen herkenbare harmonische ontwikkeling, geen intentionele vorm, geen stilistisch kader. Voor een gemiddelde luisteraar zou dit als chaos kunnen worden ervaren. Toch was er in deze klankuiting iets dat zich niet liet reduceren tot willekeur. In haar spel lag een vorm van coherentie besloten die niet voortkwam uit regels, maar uit een directe en ongefilterde relatie tot het moment.

Wat mij daarin trof, was niet zozeer de klank zelf, maar de kwaliteit van de expressie: een volledige afwezigheid van terughoudendheid, strategie of zelfbewustzijn. Dit benoem ik als onschuld.

Met onschuld bedoel ik echter niet simpelweg onwetendheid. Onschuld is een toestand waarin men handelt zonder toegang tot een perspectief buiten de eigen ervaringswereld. Een klein kind vertrouwt zijn ouders zonder voortdurend de mogelijkheid te overwegen dat zij ongelijk zouden kunnen hebben. Niet omdat het bewust afziet van kritisch denken, maar omdat een alternatief perspectief eenvoudigweg nog niet beschikbaar is. Op vergelijkbare wijze neemt een kind een koekje uit de trommel omdat het dat lekker vindt, zonder zich noodzakelijkerwijs af te vragen hoe een ander die handeling ervaart.

Onschuld is daarmee niet hetzelfde als naïviteit. Het gaat niet om een gebrek aan intelligentie, maar om een specifieke verhouding tot ervaring. De wereld wordt niet voortdurend beoordeeld vanuit een extern standpunt. Men bevindt zich volledig binnen de ervaring zelf.

Deze definitie maakt het mogelijk een tweede onderscheid te introduceren: het onderscheid tussen onschuld en willekeur. Op het eerste gezicht kunnen beide op elkaar lijken. De improvisatie van een kind kan immers chaotisch klinken. Toch is willekeur iets anders. Willekeur kenmerkt zich door de afwezigheid van innerlijke noodzaak; alles had net zo goed anders kunnen zijn. In de onschuldige expressie daarentegen is juist sprake van een sterke betrokkenheid. Het kind speelt niet omdat het willekeur wil produceren, maar omdat het volledig opgaat in het spel.

Misschien kan men dit begrijpen als een vorm van overgave. Zoals een toeschouwer zich volledig kan verliezen in een film en gedurende die ervaring reageert alsof de gebeurtenissen werkelijk plaatsvinden, zo kan een kind volledig samenvallen met zijn spel. Evenzo kan een verliefde de ogen van de geliefde als de mooiste ter wereld ervaren, ondanks het besef dat een dergelijke uitspraak objectief niet verdedigbaar is. In beide gevallen wordt de ervaring niet voortdurend gecorrigeerd door een reflecterend perspectief van buitenaf.

Onschuld zou daarom kunnen worden omschreven als een toestand van volledige betrokkenheid waarin ervaring niet voortdurend wordt gecorrigeerd door een extern perspectief.

Tegelijkertijd werd in diezelfde ervaring duidelijk dat deze onschuld nog niet communiceerde. Zij bestond in zichzelf, zonder noodzakelijkerwijs toegankelijk te zijn voor een ander.

Hier ontstond een spanningsveld dat richtinggevend werd voor mijn denken: de verhouding tussen directe expressie en verstaanbaarheid. Waar ligt het punt waarop een uiting niet alleen authentiek is, maar ook betekenis krijgt buiten zichzelf? En welke rol speelt vorm in dat proces?

Mijn compositie *Boys Will Be Boys* voor piano kan worden gezien als een poging om deze vragen muzikaal te onderzoeken. In dit werk heb ik gezocht naar een manier om de energie en ogenschijnlijke ongeremdheid van kinderlijke expressie te behouden, zonder haar te laten verzanden in willekeur. Het stuk is opgebouwd vanuit een octotonisch klankveld en bestaat uit een voortdurende stroom van zestiende noten. Deze structurele keuzes vormen een duidelijk kader, maar binnen dat kader wordt een zekere ruwheid en directheid nagestreefd.

De reacties op het stuk waren veelzeggend. Een kind ervoer het als vanzelfsprekend en aantrekkelijk, terwijl een volwassene het als onbegrijpelijk bestempelde. Dit verschil lijkt niet slechts een kwestie van smaak, maar wijst op twee verschillende manieren van luisteren: een directe, lichamelijke betrokkenheid tegenover een meer analytische, op herkenning gebaseerde benadering. Juist in die spanning werd voor mij zichtbaar wat ik onder esthetiek begin te verstaan.

De term esthetiek zelf ondersteunt deze benadering. Etymologisch is het woord afgeleid van het Griekse *aisthesis*, dat verwijst naar zintuiglijke waarneming of het vermogen om te ervaren. In deze oorspronkelijke betekenis ligt de nadruk niet op schoonheid of kunst als categorieën, maar op de directe relatie tussen mens en wereld via de zintuigen. Pas later, in de filosofische traditie, is esthetiek zich gaan toespitsen op vragen van smaak, schoonheid en kunsttheorie.

Door terug te grijpen op deze etymologische oorsprong wordt zichtbaar dat een benadering van esthetiek die uitgaat van ervaring, directheid en perceptie niet vreemd is aan het begrip zelf. Mijn nadruk op “geïnformeerde onschuld” kan in dat licht worden begrepen als een poging om de directe ervaring te herwaarderen zonder de verworvenheden van kennis en vormgeving te ontkennen.

De toevoeging “geïnformeerd” is hierbij essentieel. Het gaat niet om een terugkeer naar een pre-reflectieve staat, maar om een vorm van onschuld die zich bewust is van haar eigen voorwaarden.

Geïnformeerde onschuld is niet het ontbreken van reflectie, maar het tijdelijk buiten werking stellen van reflectie als sturende instantie.

De kunstenaar beschikt over middelen, kennis en techniek, maar gebruikt deze niet om expressie te vervangen, eerder om haar te dragen. Kennis blijft aanwezig, maar bepaalt niet langer volledig de richting van het handelen. Vorm fungeert in dit proces niet als vervanging van expressie, maar als haar begeleider.

Dit brengt ons bij de vraag naar vorm.

Hoewel men kan stellen dat alles een vorm heeft, gebruik ik het begrip hier in een specifiekere betekenis. Vorm is niet simpelweg structuur. Vorm is een ordening waardoor verwachtingen kunnen ontstaan.

Wanneer een docent een ingewikkeld onderwerp uitlegt, ontstaat er een gevoel van richting. Wanneer men een roman leest, ontwikkelt men vermoedens over het verdere verloop van het verhaal. Wanneer men naar een sonate van Mozart luistert, kan men soms een volgende frase bijna voorspellen, zelfs zonder het werk ooit eerder gehoord te hebben. Men begrijpt niet noodzakelijk waar men uitkomt, maar men kan de beweging volgen.

Vorm maakt verstaanbaarheid mogelijk omdat zij verwachtingen creëert. Zij biedt een traject waarlangs een ander zich kan bewegen.

Verstaanbaarheid betekent hierbij niet dat de luisteraar exact begrijpt wat de maker bedoelt. Zij betekent eerder dat de luisteraar kan deelnemen aan een vergelijkbare spanningsstructuur. Vorm organiseert spanning en ontspanning, verwachting en vervulling, verrassing en herkenning.

Onschuld levert de expressieve energie; vorm maakt die energie navolgbaar.

Esthetiek wordt zo geen kwestie van het beoordelen van objecten, maar van het herkennen van een specifieke kwaliteit van ervaring. Een ervaring waarin directheid en reflectie, spontaniteit en vorm, individu en ander niet tegenover elkaar staan, maar in een evenwicht worden gebracht. Het is precies in dat evenwicht—waar expressie haar onschuld behoudt en toch verstaanbaar wordt—dat voor mij de esthetische ervaring ontstaat.

II. Vorm en institutionalisering

De vraag is niet alleen hoe een dansvorm klinkt, maar welke esthetische krachten haar ooit noodzakelijk maakten. Wanneer men een vorm als het menuet beschouwt, wordt al snel gesproken over stijkenmerken: driedelige maat, symmetrische frasering, elegante beweging. Maar een dergelijke beschrijving blijft aan de oppervlakte. Zij benoemt hoe de vorm zich manifesteert, zonder te onderzoeken waarom zij juist zo en niet anders gestalte heeft gekregen.

Om die vraag te benaderen, is het vruchtbaar om dansvormen te begrijpen als geïnstitutionaliseerde expressie. Daarmee wordt bedoeld dat expressie – die in oorsprong direct, lichamelijk en mogelijk zelfs spontaan is – in de loop van de tijd wordt opgenomen in sociale structuren, gestileerd en herhaalbaar gemaakt.

Met geïnstitutionaliseerde expressie bedoel ik het proces waarbij manieren van ervaren, handelen en waarderen worden overgeleverd, geoefend en gedeeld binnen een gemeenschap. Wat ooit een directe uitdrukking was van beweging, emotie of interactie wordt geleidelijk vastgelegd in conventies die bepalen hoe, wanneer en in welke mate die expressie zich mag manifesteren.

Institutionalisering heeft daarbij niet uitsluitend een beperkende functie. Integendeel, zij maakt nieuwe vormen van ervaring mogelijk. Men leert een contrapunt horen, een architectonische stijl herkennen of een historisch dansidoom begrijpen. Zonder dergelijke overdracht zouden veel esthetische werelden eenvoudigweg onzichtbaar blijven.

In het geval van het menuet betekent dit dat de vorm niet simpelweg een verzameling muzikale kenmerken is, maar een uitdrukking van een specifieke culturele orde. De elegantie die men erin herkent, is geen toevallige esthetische voorkeur, maar een weerspiegeling van een bredere sociale idealiteit waarin beheersing, proportie en wederzijdse afstemming centraal staan. De dans is daarmee niet alleen een artistieke vorm, maar ook een gedragsmodel.

Geïnstitutionaliseerde expressie impliceert dat deze patronen niet telkens opnieuw worden uitgevonden, maar worden overgeleverd en gereproduceerd. Dat heeft belangrijke gevolgen voor de aard van de expressie zelf. Waar spontane expressie zich kenmerkt door onvoorspelbaarheid en directheid, wordt geïnstitutionaliseerde expressie gekenmerkt door herkenbaarheid en controle. Zij moet immers begrijpelijk zijn binnen een gedeeld kader.

Dit betekent echter niet dat expressie in dergelijke vormen afwezig is. Integendeel, zij is aanwezig, maar in een getransformeerde gedaante. Zij manifesteert zich niet in het doorbreken van de vorm, maar in de subtiele variaties binnen haar grenzen: in timing, articulatie en frasering. De vrijheid die hier mogelijk is, is geen vrijheid van het moment, maar een vrijheid binnen het systeem.

Wanneer men dit perspectief toepast op de vraag naar esthetische krachten, verschuift de aandacht. De vorm wordt niet langer gezien als een neutraal middel, maar als het resultaat van een historisch proces waarin bepaalde waarden zijn geconsolideerd. Het menuet wordt dan begrijpelijk als een noodzakelijke uitdrukking van een cultuur die orde, balans en beheersing niet alleen waardeerde, maar ook wilde belichamen.

Toch schuilt in institutionalisering een gevaar.

Institutionalisering slaagt zolang zij toegang biedt tot nieuwe ervaringen. Zij faalt wanneer de vorm belangrijker wordt dan de ervaring waarvoor zij oorspronkelijk ontstond.

Dat gebeurt wanneer een vorm niet langer wordt gezien als middel, maar als normatieve waarheid. Een leerling die muziek na Debussy categorisch afwijst omdat zij niet binnen zijn vertrouwde esthetische kader past, sluit zichzelf af voor een wereld van mogelijke ervaringen. Het probleem is dan niet dat hij een voorkeur heeft, maar dat zijn kader geen nieuwe ervaringen meer kan opnemen.

Elke vorm ontstaat als antwoord op een levende ervaring. Zij blijft vruchtbaar zolang zij nieuwe ervaringen mogelijk maakt. Zij verstijft wanneer zij zichzelf als eindpunt gaat beschouwen.

Vanuit een hedendaags perspectief kan deze verstarring zichtbaar worden in reacties op nieuwe technologieën of nieuwe kunstvormen. Wanneer een bestaande vorm zo diep is geïnternaliseerd dat elke afwijking als bedreiging wordt ervaren, ontstaat weerstand die niet langer voortkomt uit een inhoudelijke beoordeling, maar uit de onmogelijkheid om buiten het bestaande kader te denken.

Hier ontstaat opnieuw een spanningsveld. Enerzijds is er de historische vorm, die expressie kanaliseert en structureert; anderzijds is er de noodzaak om die vorm voortdurend te bevragen. Dit spanningsveld hoeft niet te worden opgeheven. Integendeel, het kan productief worden gemaakt.

De vraag wordt dan niet of men dergelijke vormen moet behouden of verwerpen, maar hoe men zich ertoe verhoudt. Kan een vorm die ooit diende om expressie te reguleren opnieuw worden ingezet om expressie mogelijk te maken? Kan zij worden losgemaakt van haar oorspronkelijke normativiteit zonder haar structuur volledig te verliezen?

In dat licht kan het werken met historische dansvormen worden gezien als een dialoog met het verleden. Niet om het te reproduceren, maar om het te bevragen. De vorm wordt dan een veld van spanning waarin verschillende opvattingen van expressie elkaar ontmoeten: de gecodeerde, sociale expressie van toen en de meer directe, individuele expressie van nu.

Juist in die ontmoeting kan een nieuwe esthetische mogelijkheid ontstaan.

Geïstitutionaliseerde expressie is daarmee geen statisch gegeven, maar een dynamisch begrip. Het verwijst naar de manier waarop expressie zich verhoudt tot vorm, cultuur en geschiedenis. Door deze relatie zichtbaar te maken, wordt het mogelijk om niet alleen te begrijpen waarom vormen zijn zoals ze zijn, maar ook om te onderzoeken hoe zij opnieuw betekenis kunnen krijgen in een veranderde esthetische context.

Onderzoeksabstract

***Dance and Drama in French Baroque Opera: A History* (Rebecca Harris-Warrick)**

Harris-Warrick, Rebecca. *Dance and Drama in French Baroque Opera: A History*. Cambridge Studies in Opera. Cambridge: Cambridge University Press, 2016

Gelezen vanuit *Re:Form – Dansende Klokken 2.0: Het Menuet*

Het boek van Rebecca Harris-Warrick vertrekt vanuit een fundamentele stelling: dans is in de Franse barokopera geen decoratief toevoegsel maar een wezenlijk onderdeel van de betekenisproductie. Vanaf de operahervormingen van Jean-Baptiste Lully werd dans geïntegreerd in de dramatische structuur van de opera en vormde zij samen met tekst en muziek één artistiek geheel.

Voor mijn onderzoek is dit relevant. In het werklogboek formuleer ik de hypothese dat dansvormen niet louter technische structuren zijn, maar dragers van esthetische waarden zoals elegantie, noblesse, beheersing en proportie. Harris-Warrick biedt hiervoor historische ondersteuning. Zij laat zien dat de Franse operacultuur dans opvatte als een taal van betekenis, emotie en sociale representatie.

Lully: de eenheid van woord, muziek en beweging

Een van de belangrijkste inzichten uit het boek is dat Lully's esthetiek gebaseerd is op integratie. In zijn opera's worden zang, instrumentale muziek en dans niet als afzonderlijke disciplines behandeld, maar als onderdelen van één dramaturgisch systeem.

Voor mijn onderzoek betekent dit dat de vraag: "Welke muzikale middelen maken noblesse hoorbaar?" misschien moet worden uitgebreid naar: "Welke combinatie van muziek, beweging en sociale context maakte noblesse zichtbaar én hoorbaar?"

La Belle Danse: esthetiek in het lichaam

Een centraal hoofdstuk behandelt de zogenaamde *Belle Danse*, de aristocratische dansstijl die onder invloed van choreografen als Pierre Beauchamps werd gecodificeerd. Harris-Warrick benadrukt dat deze stijl gekenmerkt wordt door: technische precisie, proportionele beweging, controle van het lichaam, verfijnde armgebaren. Voor mijn werklogboek is dit belangrijk want ik onderzoek het menuet vooral via muzikale analyse, compositie en uitvoering. Harris-Warrick maakt echter duidelijk dat veel eigenschappen die wij tegenwoordig als "muzikaal elegant" ervaren oorspronkelijk lichamelijke eigenschappen waren.

De esthetiek van het menuet ligt dus niet uitsluitend in 3/4-maat, frasering en harmonische symmetrie maar ook in gewichtsverplaatsing, houding, timing van gebaren, gecontroleerde interactie tussen danspartners. Dit verplaatst mijn onderzoek naar een breder kader.

Het menuet als sociaal ritueel

Voor mijn project is waarschijnlijk de belangrijkste observatie dat Harris-Warrick het menuet niet behandelt als een abstract muzikaal genre maar als een sociaal gecodeerde praktijk.

Zij beschrijft hoe het menuet rond 1700 de dominante baldans in Frankrijk was. Iedere toeschouwer kende de sociale codes ervan. De choreografie omvatte een zorgvuldig geregisseerd hofmakerijritueel waarbij lichamelijke afstand, handgebaren en bewegingspatronen emotionele betekenis droegen.

Dit ondersteunt sterk mijn notities over het menuet als belichaamde orde en aristocratische beheersing. Maar het boek voegt iets toe: Het menuet representeert niet alleen elegantie. Het representeert ook: sociale hiërarchie; etiquette; politieke orde; gereguleerde affecten. Dat maakt het menuet historisch rijker én problematischer dan een louter esthetisch ideaal.

De relatie tussen muziek en choreografie

Harris-Warrick merkt op dat de choreografische identiteit van veel dansen minder duidelijk afgebakend is dan vaak wordt aangenomen. Muzikale kenmerken blijken vaak betrouwbarder dan de afzonderlijke passen. Tegelijk benadrukt zij dat dansers verschillen ervaren via combinaties van bewegingen, ruimtelijke patronen en lichamelijke sensaties. De identiteit van het menuet ontstaat uit een netwerk van factoren: muziek, beweging, ruimte, sociale functie, esthetische verwachtingen.

Conclusie voor mijn onderzoek

Mijn werklogboek vertrekt vanuit de vraag hoe esthetische waarden zoals elegantie, gratie en noblesse muzikaal vorm krijgen. Harris-Warrick laat zien dat deze waarden in de Franse barok oorspronkelijk niet uitsluitend muzikaal waren. Zij waren tegelijkertijd: lichamelijk, sociaal, politiek, dramaturgisch, choreografisch.

Daardoor ontstaat een nieuwe onderzoeksvraag die als vervolg op mijn huidige logboek zou kunnen functioneren:

Als het historische menuet een synthese was van muziek, beweging en sociale orde, welke sporen van die synthese blijven dan hoorbaar wanneer alleen de muziek overblijft?

Onderzoeksabstract

Christopher Hogwood. "In Defence of the Minuet and Trio." *Early Music* 30, nr. 2 (2002): 236–251. <https://www.jstor.org/stable/3519245>.

Gelezen vanuit *Re:Form – Dansende Klokken 2.0: Het Menuet*

Het menuet als esthetische vorm: een confrontatie tussen artistieke praktijk en Hogwoods verdediging van het menuet

Dit onderzoeksabstract onderzoekt de relatie tussen het werklogboek *Re:Form – Dansende Klokken 2.0: Het Menuet* van Mathieu Daniël Polak en het artikel *In Defence of the Minuet and Trio* van Christopher Hogwood. Centraal staat de vraag in hoeverre Hogwoods historische analyse het artistieke onderzoek ondersteunt dat het menuet niet primair moet worden begrepen als een formeel schema of historische conventie, maar als de muzikale veruitwendiging van esthetische waarden zoals elegantie, noblesse, beheersing en proportie.

Een eerste opvallende overeenkomst is dat beide teksten zich verzetten tegen een reductionistische benadering van het menuet. Waar het werklogboek de hypothese formuleert dat dansvormen "gestolde esthetische idealen" zijn, toont Hogwood aan dat het menuet gedurende de achttiende eeuw voortdurend onderwerp was van esthetische discussie. Critici verweten het menuet oppervlakkigheid, lichtzinnigheid en een gebrek aan symfonische ernst, terwijl verdedigers juist wezen op zijn waardigheid, elegantie en verfijning. Daarmee bevestigt Hogwood impliciet de centrale onderzoekshypothese dat muzikale vormen historische dragers zijn van culturele en esthetische waarden.

Ook mijn onderzoek naar elegantie vindt steun in Hogwoods bespreking van achttiende-eeuwse bronnen. De beschrijving van het menuet als een dans waarin "galante aangenaamheid" wordt verenigd met "kalme waardigheid" sluit nauw aan bij de zoektocht naar muzikale equivalenten van sierlijkheid, terughoudendheid en de "kunst van het weglaten" die in het werklogboek wordt ontwikkeld.

Tegelijkertijd oefent Hogwoods artikel belangrijke kritische druk uit op enkele impliciete aannames binnen het onderzoek. In het werklogboek verschijnt het menuet regelmatig als een relatief coherente uitdrukking van noblesse en hofcultuur. Hogwood laat echter zien dat het historische menuet veel minder eenduidig was. Het combineerde aristocratische hofcodes met volkse invloeden, humor, contrapuntische geleerdheid, theatrale effecten en zelfs parodie. Zijn typering van het menuet als een muzikale "kameleon" suggereert dat de vorm niet één esthetisch ideaal vertegenwoordigt, maar eerder een flexibel kader vormt waarin uiteenlopende sociale en culturele betekenissen kunnen samenkomen.

Bijzonder relevant voor het onderzoek is Hogwood's observatie dat het menuet zijn plaats in de symfonie juist wist te behouden doordat het zich voortdurend wist aan te passen en nieuwe functies aannam. Dit ondersteunt mijn praktijkgerichte methode

van arrangeren, improviseren en componeren. Als het menuet historisch al een vorm van transformatie en herinterpretatie kende, dan vormt hedendaagse compositorische transformatie geen breuk met de traditie, maar eerder een voortzetting ervan.

Een tweede spanningspunt betreft het onderscheid tussen volksdans en hofdans dat in de reflecties rond de branle wordt ontwikkeld. Het werklogboek beschrijft een beweging van open, collectieve buitenruimte naar een verfijnde binnenruimte waarin subtiliteit hoorbaar wordt. Hogwood nuanceert dit model door te laten zien dat het Weense menuet juist ontstond uit een voortdurende vermenging van hofstijl en volkse stijlelementen. Hierdoor verschuift het menuet van een symbool van aristocratische zuiverheid naar een plaats waar verschillende sociale registers elkaar ontmoeten.

De vergelijking leidt tot de conclusie dat Hogwoods artikel de fundamentele richting van het artistieke onderzoek overtuigend ondersteunt: dansvormen functioneren als dragers van esthetische waarden en culturele betekenissen. Tegelijkertijd verbreedt zijn analyse het perspectief door te laten zien dat het menuet niet uitsluitend gelezen kan worden als belichaming van elegantie. Het verschijnt eerder als een dynamische vorm waarin waardigheid, speelsheid, geleerdheid, sociale representatie en artistieke vernieuwing elkaar voortdurend beïnvloeden. Juist deze historische veelzijdigheid maakt het menuet bijzonder geschikt als hedendaags onderzoeksobject voor compositorische praktijk en artistiek onderzoek.

Van Branle tot Scherzo

Zomerconcertprogramma 2026 voor Weesp en Veere

Beiaardier Mathieu Daniël Polak



Programma:

Branle de Poitou

— Adrian Le Roy (c.1520–1598)
arr. M.D. Polak

Menuet en Rondeau

— Jean-Philippe Rameau (1683–1764)
arr. M.D. Polak & J. Haazen

Menuet & Trio

— Joseph Haydn (1732–1809)
arr. L. 't Hart

Menuet K.315a

— Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)
arr. M.D. Polak

Scherzo & Trio

— Ludwig van Beethoven (1770–1827)
arr. M.D. Polak

Scherzo DV 593

— Franz Schubert (1797–1828)
arr. M.D. Polak

Menuet

— Ignacy Jan Paderewski (1860–1941)
arr. M.D. Polak

Menuet & Trio

— Staf Nees (1901–1965)

Menuet

— Ferdinand Timmermans (1891–1967)

Menuet & Trio

— Leen 't Hart (1920–1992)

Menuet & Scherzo

— Mathieu Daniël Polak (1972)

Menuet

From / Uit: 6 Humoresques de Concert

Ignacy Jan Paderewski
Arr. Mathieu Daniël Polak

Allegretto (♩ = c. 100)

Carillon

The first system of musical notation for the Carillon part. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The music begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The right hand features a series of eighth-note patterns, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

The second system of musical notation for the Carillon part. It continues the piece with various chordal textures and melodic lines in both hands. A fermata is placed over a chord in the right hand towards the end of the system.

The third system of musical notation for the Carillon part. It features a forte (*f*) dynamic marking. The right hand has more active melodic passages, while the left hand provides harmonic support with chords and single notes.

The fourth system of musical notation for the Carillon part. It includes a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking and a crescendo hairpin. The system concludes with a fermata over a final chord in the right hand.

The fifth system of musical notation for the Carillon part. It continues the piece with various chordal textures and melodic lines in both hands, ending with a final cadence.

Menuet from 6 Humoresques de Concert

The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The music begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand plays a series of eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a simple bass line. The system ends with a repeat sign.

The second system of musical notation continues the piece. It begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The right hand features a series of sixteenth-note runs, while the left hand plays a steady bass line. The system ends with a repeat sign.

The third system of musical notation continues the piece. It features a forte (*f*) dynamic. The right hand has a melodic line with a long note tied across measures, while the left hand plays a bass line. The system ends with a repeat sign.

The fourth system of musical notation continues the piece. It features a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The right hand has a melodic line with a long note tied across measures, while the left hand plays a bass line. The system ends with a repeat sign.

The fifth system of musical notation continues the piece. It features a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The right hand has a melodic line with a long note tied across measures, while the left hand plays a bass line. The system ends with a repeat sign.

Menuet from 6 Humoresques de Concert

A musical score for the song "The Rose Tree". It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The accompaniment starts with a quarter note G2, followed by a quarter note A2, and then a half note B2. The melody continues with a quarter note C5, followed by a quarter note B4, and then a half note A4. The accompaniment continues with a quarter note G2, followed by a quarter note A2, and then a half note B2. The melody ends with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The accompaniment ends with a quarter note G2, followed by a quarter note A2, and then a half note B2.

Deze maat alleen in D.S. deel

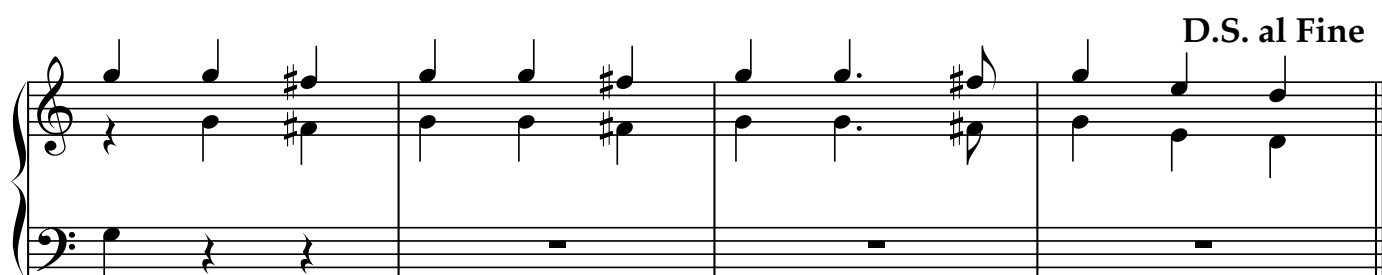
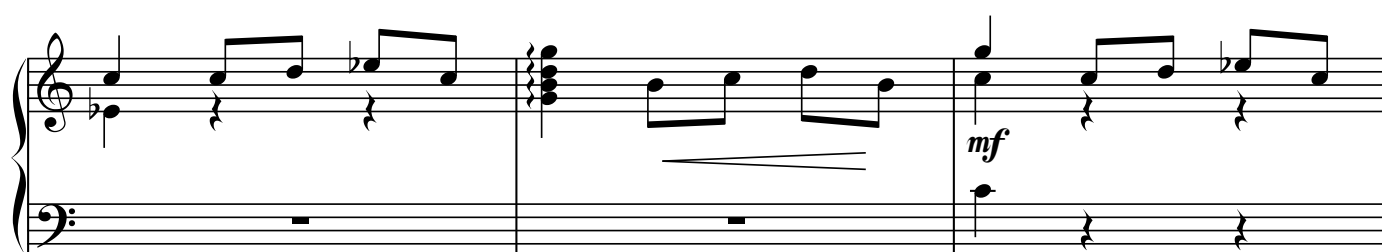
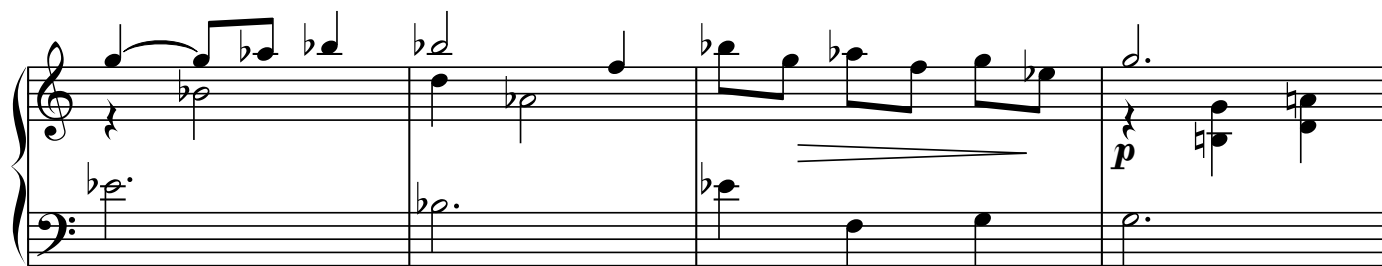
The musical score for 'The Rose Tree' is presented in a two-staff format. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The piece consists of five measures. The first measure features a treble staff with a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4, followed by a quarter rest. The bass staff has a quarter note G2 and a quarter rest. The second measure has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff has a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The third measure has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff has a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The fourth measure has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff has a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The fifth measure has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff has a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The piece concludes with a double bar line and the word 'Fine'.

[illegible]

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in a two-staff format. The upper staff uses a treble clef and the lower staff uses a bass clef. The key signature consists of one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody is written in the upper staff, featuring a series of eighth and quarter notes, with a final measure containing a half note and a quarter rest. The accompaniment is written in the lower staff, primarily using quarter and half notes. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is placed above the final measure of the lower staff.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for voice and piano. The voice part is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score consists of four measures. The first measure shows the vocal melody starting on a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The piano accompaniment starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The second measure shows the vocal melody continuing with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The piano accompaniment continues with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The third measure shows the vocal melody continuing with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The piano accompaniment continues with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The fourth measure shows the vocal melody continuing with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The piano accompaniment continues with a half note, followed by a quarter note, and then a half note.

Menuet from 6 Humoresques de Concert



Scherzo

DV. 593

Franz Schubert
Arr. M.D. Polak

Allegretto (♩ = c. 100)

The musical score is written for piano in 3/4 time, marked Allegretto (♩ = c. 100). It is in the key of F# major (one sharp). The score is arranged by M.D. Polak and is identified as DV. 593 by Franz Schubert. The piece consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The dynamics range from forte (f) to mezzo-piano (mp). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and accidentals.

System 1 (Measures 1-4):
Measure 1: Treble staff has a triplet of eighth notes (F#, A, C#) starting on a half note F# in the bass staff. Dynamic: *f*.
Measure 2: Treble staff has a half note F# and a quarter note A. Dynamic: *p*.
Measure 3: Treble staff has a half note F# and a quarter note A. Dynamic: *mp*.
Measure 4: Treble staff has a half note F# and a quarter note A. Dynamic: *mp*.

System 2 (Measures 5-8):
Measure 5: Treble staff has a triplet of eighth notes (F#, A, C#) starting on a half note F# in the bass staff. Dynamic: *f*.
Measure 6: Treble staff has a half note F# and a quarter note A. Dynamic: *p*.
Measure 7: Treble staff has a half note F# and a quarter note A. Dynamic: *mp*.
Measure 8: Treble staff has a half note F# and a quarter note A. Dynamic: *mp*.

System 3 (Measures 9-12):
Measure 9: Treble staff has a triplet of eighth notes (F#, A, C#) starting on a half note F# in the bass staff. Dynamic: *f*.
Measure 10: Treble staff has a half note F# and a quarter note A. Dynamic: *p*.
Measure 11: Treble staff has a half note F# and a quarter note A. Dynamic: *mp*.
Measure 12: Treble staff has a half note F# and a quarter note A. Dynamic: *mp*.

System 4 (Measures 13-16):
Measure 13: Treble staff has a triplet of eighth notes (F#, A, C#) starting on a half note F# in the bass staff. Dynamic: *f*.
Measure 14: Treble staff has a half note F# and a quarter note A. Dynamic: *p*.
Measure 15: Treble staff has a half note F# and a quarter note A. Dynamic: *p*.
Measure 16: Treble staff has a half note F# and a quarter note A. Dynamic: *p*.

System 5 (Measures 17-20):
Measure 17: Treble staff has a triplet of eighth notes (F#, A, C#) starting on a half note F# in the bass staff. Dynamic: *f*.
Measure 18: Treble staff has a half note F# and a quarter note A. Dynamic: *p*.
Measure 19: Treble staff has a half note F# and a quarter note A. Dynamic: *p*.
Measure 20: Treble staff has a half note F# and a quarter note A. Dynamic: *p*.

Scherzo, DV. 593

17

p

21

p

24

p

28

p

cresc.

31

f

decresc.

p

Scherzo, DV. 593

35

pp *f* *p*

38

mp *f*

41

p *mp* *f*

45

p *f*

48

rit.

p

Trio

Andante

Franz Schubert
Arr. M.D. Polak

Carillon

The musical score for the Carillon part consists of four measures. The first measure begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The melody starts on a quarter note G4, followed by an eighth note F#4, and a quarter note E4. The bass line starts with a quarter rest, followed by a quarter note D4. The second measure continues the melody with a half note D5 and a quarter note C5. The bass line has a quarter note D4 and a quarter rest. The third measure features a half note D5 and a quarter note B4 in the melody, with a half note D4 and a quarter rest in the bass. The fourth measure concludes with a half note C5 and a quarter note B4 in the melody, and a half note D4 and a quarter rest in the bass. The dynamic marking *mf* is placed below the first measure.

4

mp

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in a grand staff format, consisting of a treble clef and a bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piece begins with a piano introduction marked 'mp' (mezzo-piano). The melody is primarily in the treble clef, featuring a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The bass clef provides a simple harmonic accompaniment, mostly using quarter and eighth notes. The score is divided into four measures, with the first measure containing a piano introduction. The melody concludes with a final note in the fourth measure.

12

mp

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in a grand staff format, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures. In the first measure, the treble staff begins with a whole note chord of G4 and Bb4, followed by a quarter rest. The bass staff has a quarter note G2, followed by a quarter rest. The second measure features a half note G4 in the treble and a half note G2 in the bass. The third measure has a half note G4 in the treble and a half note G2 in the bass. The fourth measure contains a complex treble staff with a series of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes, and a half note G4. The bass staff has a half note G2. The dynamic marking *mp* (mezzo-piano) is placed below the first measure of the bass staff.

Trio - Schubert

20

Measures 20-22 of the Trio. The key signature has one flat (B-flat). Measure 20 features a treble staff with a half note chord (F4, Bb4) and a bass staff with a half note chord (Bb3, F3). Measure 21 has a treble staff with a half note chord (F4, Bb4) and a bass staff with a half note chord (Bb3, F3). Measure 22 has a treble staff with a half note chord (F4, Bb4) and a bass staff with a half note chord (Bb3, F3). A crescendo hairpin is present in measure 22.

23

Measures 23-26 of the Trio. Measure 23 has a treble staff with a half note chord (F4, Bb4) and a bass staff with a half note chord (Bb3, F3). Measure 24 has a treble staff with a half note chord (F4, Bb4) and a bass staff with a half note chord (Bb3, F3). Measure 25 has a treble staff with a half note chord (F4, Bb4) and a bass staff with a half note chord (Bb3, F3). Measure 26 has a treble staff with a half note chord (F4, Bb4) and a bass staff with a half note chord (Bb3, F3). The dynamic *mp* is marked in measure 23, and *mf* is marked in measure 26.

27

Measures 27-30 of the Trio. Measure 27 has a treble staff with a half note chord (F4, Bb4) and a bass staff with a half note chord (Bb3, F3). Measure 28 has a treble staff with a half note chord (F4, Bb4) and a bass staff with a half note chord (Bb3, F3). Measure 29 has a treble staff with a half note chord (F4, Bb4) and a bass staff with a half note chord (Bb3, F3). Measure 30 has a treble staff with a half note chord (F4, Bb4) and a bass staff with a half note chord (Bb3, F3). The system ends with a double bar line.

Bibliografie

Bladmuziek

1. Beethoven, Ludwig van. *Scherzo & Trio*, uit *Pianosonate nr. 15*, op. 28. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1923.
2. Berg, Alban. *Menuett in F majeur*. ca. 1904. Wenen: Universal Edition, 1990.
3. Debussy, Claude. *Menuet*, uit *Suite bergamasque*. New York: Schirmer, 1920.
4. Grieg, Edvard. *Gammel Menuett*, uit *Lyriske stykker*, op. 68 nr. 2. Leipzig: C.F. Peters, ca. 1899.
5. Haydn, Joseph. *Menuet & Trio*. Gearr. door Leen 't Hart. Amersfoort: Nederlandse Beiaardschool.
6. Le Roy, Adrian. *Branle de Poitou*. Gearr. door M.D. Polak. MuseScore (online partituurplatform). Geraadpleegd 20 maart 2026.
7. Lully, Jean-Baptiste. *Menuet*. Gearr. door M.D. Polak. Onuitgegeven manuscript.
8. Mozart, Wolfgang Amadeus. *Menuet in C majeur, KV 315a*. Gearr. door M.D. Polak. Onuitgegeven manuscript.
9. Mozart, Wolfgang Amadeus. *Menuet*, uit *Don Giovanni*. Gearr. door Mar Bruinzeel. Onuitgegeven manuscript, ingezien op Erasmus Universiteit Rotterdam (carilloncabine).
10. Mozart, Wolfgang Amadeus. *Menuett*. Gearr. door Mar Bruinzeel. Onuitgegeven manuscript, ingezien op Erasmus Universiteit Rotterdam (carilloncabine).
11. Nees, Staf. *Menuet en Trio voor beiaard*. Antwerpen: Edition Scherzando.
12. Paderewski, Ignacy Jan. *Menuet, op. 14 nr. 1*, uit *6 Humoresques de concert*. Berlijn/Wiesbaden: Bote & Bock.
13. Petzold, Christian. *Menuet in G*. In *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*. Kassel: Bärenreiter, 1957/1985.
14. Prokofjev, Sergej. *Menuet*, uit *Vier stukken*, op. 32. New York: Dover Publications, 2000.
15. Rameau, Jean-Philippe. *Menuet*. Gearr. door Jo Haazen. In *De Beiaard*, deel 3. Mechelen: Koninklijke Beiaardschool Jef Denyn, z.j.
16. Rameau, Jean-Philippe. *Menuet*. Gearr. door Mar Bruinzeel. Onuitgegeven manuscript.
17. Rameau, Jean-Philippe. *Menuets I et II pour les Guerriers et les Amazones*. Gearr. door Ronald Barnes. In *Publication de l'École Française de Carillon de Douai*. Douai: École Française de Carillon, 1980.
18. Ravel, Maurice. *Menuet antique*. Parijs: Enoch & Cie, 1898.
19. Ravel, Maurice. *Menuet in cis mineur*. Barcelona: Guifré, 2011.
20. Schönberg, Arnold. *Menuet*, uit *Suite*, op. 25. Wenen: Universal Edition, 1925.
21. Timmermans, Ferdinand. *Menuet*, uit *Eerste suite*. In *Rotterdams Beiaardboek*, deel 1.
22. 't Hart, Leen. *Menuet en Trio*, uit *Kleine Suite nr. 3 voor beiaard*. Amersfoort: Nederlandse Beiaardschool, 1969.

Geraadpleegde Literatuur

Harris-Warrick, Rebecca. *Dance and Drama in French Baroque Opera: A History*. Cambridge Studies in Opera. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

Hogwood, Christopher. "In Defence of the Minuet and Trio." *Early Music* 30, no. 2 (2002): 236–251. <https://www.jstor.org/stable/3519245>.

Hilton, Wendy. *Dance and Music of Court and Theater: Selected Writings of Wendy Hilton*. Edited by David R. M. Irving. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1997.

Johnson, Mark. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

Langer, Susanne K. *Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953.

Polak, Mathieu Daniël. *Reis als Bestemming*. Postgraduate Conservatorium Maastricht, 2025.

Samama, Leo. *De zin van muziek: beschouwingen over muziek en muzikale betekenis*. Amsterdam: Athenaeum–Polak & Van Gennep, 2022.

Vigarelllo, Georges. *The Metamorphoses of the Ideal of Beauty*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2006.