

# “Van Iets naar Compositie”

Mathieu Daniël Polak, December 2024

---

## Terugblik & Vooruitzicht<sup>1</sup>

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

---

## De vijver

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

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

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

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

---

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

## Het uurwerk

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

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

De metafoor van het uurwerk<sup>2</sup> sluit goed aan bij muziek als kunstvorm die sterk verbonden is met tijd. Maat, ritme, cadans, timing en tempo zijn stuk voor stuk elementen die nauwkeurig moeten worden afgestemd. Muziek heeft echter ook de kracht om ons in vervoering te brengen – we vergeten de tijd wanneer zij klinkt. Paradoxaal genoeg kan onregelmatigheid in een uurwerk ook schoonheid opleveren, zoals onverwachte wendingen in muziek.

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

---

## Imaginatie

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

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

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

---

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

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

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

---

## Improvisatie

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

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

*"Man muss noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können."*  
Deze uitspraak uit *Also sprach Zarathustra*<sup>3</sup> benadrukt dat creativiteit ontstaat uit innerlijke chaos, die door de kunstenaar wordt omgevormd tot iets nieuws en waardevols. Improvisatie kan chaotisch klinken, maar het is aan de componist om in deze chaos orde te scheppen. De potentie van chaos wordt onderschat. Genesis 1:2: *"Veha'aretz hayetah tohu vavohu, vechoshekh al-pnei tehom; veruach Elohim merachefet al-pnei hamayim."* "En de aarde was woest en ledig en duisternis op het oppervlak van de afgrond en de Geest van God zweefde boven de wateren." God heeft niet alleen de aarde heeft geschapen maar ook de woestheid en ledigheid die daaraan voorafging<sup>4</sup>.

---

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

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

---

## Partituurstudie

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

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

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

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

In zijn artikel ‘Tussen Inspiratio en Elaboratio’ citeert Leo Samama een opmerking van Robert Schumann dat de grootste kunstwerken ontstaan zijn ‘durch die geistreichsten Combinationen der Phantasie und des Wissens<sup>6</sup>,’ dus door vernuftige combinaties van verbeelding en kennis. In hetzelfde artikel vinden we: ‘Aristoteles was meer dan

---

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

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

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

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

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

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

---

## **Conclusie, Dankwoord en vervolgstap**

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

---

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

## Referenties

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