

MUZIEK EN ARCHITECTUUR

Op dit studieweekend is het mijn taak een inleiding te houden over 'de werkzaamheid van een componist bij het componeren van een muziekstuk en daarbij ook enige aan de architectuur ontleende begrippen te bepalen.'

Op het eerste gezicht biedt dit onderwerp vele aantrekkelijke kanten en ook verschillende aanpakmogelijkheden. Een van de mogelijkheden zou bijvoorbeeld kunnen zijn: een gedetailleerde beschrijving geven van alle handelingen die een componist verricht bij het tot stand komen van een compositie. Na enige overweging bleek deze weg minder geschikt te zijn, omdat een dergelijke gedetailleerde omschrijving al spoedig vervallen zou in een dorre opsomming van feiten en feitjes die voor buitenstaanders van geen enkel belang zijn en bovendien weinig of geen gelegenheid bieden om in de buurt te komen van het hoofdonderwerp van dit studieweekend, namelijk het eventuele verband tussen architectuur en muziek.

Beter leek het te zoeken naar aanrakingspunten tussen architectuur en muziek en van daaruit zo goed en zo kwaad als het kan iets te vertellen over de 'componist in zijn werkplaats'. Er zijn inderdaad enkele begrippen die gebruikt worden zowel in de architectuur als in de muziek. De inhoud van die begrippen wordt echter in beide kunsten doorgaans anders vertaald. Ik vrees dat mijn betoog weinig zal bijdragen tot een positieve conclusie in deze zin: er is daar en daar, op die en die gronden een duidelijke samenhang aanwijsbaar tussen muziek en architectuur. Ik hoop wel, dat mijn uiteenzettingen stof zullen geven tot discussie.

In de benaderingsmanier van het onderwerp, die ik gekozen heb, zal ik stellig de rollen wel eens omkeren en beginnen bij een componistenaangelegenheid om dan pas te komen tot een bepalen van gemeenschappelijke begrippen. Nietszeggende vaagheden als 'beide kunsten zijn dienaressen van de schoonheid' of 'architectuur moet de ogen strelen en muziek de oren' hoop ik uit de weg te blijven.

Terdege geef ik mij er rekenschap van dat alle mededelingen over de componistenwerkzaamheid slechts de bijkomstigheden, de buitenkant van de zaak zullen kunnen bestrijken. Een concreet antwoord op de vraag waarom iemand componist werd en hoe hij componeert zal, geloof ik, geen enkele betrokkene kunnen geven. Waarom het welhaast onmogelijk is te beschrijven hoe iedere componist op een eigen, strikt persoonlijke wijze de mysterieuze gebieden van nog ongeboren klanken benadert, zal misschien te verduidelijken zijn met het volgende. Stel dat een met talent begiftigd pianist zich gedurende een geruime tijd, bijvoorbeeld 10 jaar, onder leiding stelt van een zeer bekwaam pedagoog, dat hij gedurende die periode diens aanwijzingen nauwkeurig opvolgt, dat hij vervolgens met een niet aflatende ijver dagelijks een uur of zes nauwgezet en geconcentreerd studeert, dan zal men met grote waarschijnlijkheid kunnen voorspellen, dat deze musicus na 10 jaar technisch ten naaste bij perfect zal pianospelen. Men kan echter onmogelijk garanderen dat hij ook mooi zal pianospelen. Evenzo zal een met compositietalent begaafd musicus alle technische onderdelen van het componeren tot in de perfectie kunnen leren. Over noodzakelijke maar toch bijkomstige zaken als harmonieleer, het contrapunt, de vormbeheersing, het instrumenteren, enz. zal hij bij bekwame leermeesters alles grondig te weten kunnen komen, over het eigenlijke componeren zal hem echter niemand concreet kunnen inlichten. Het zich creatief uiten in klanken vloeit voort uit een habitus waarover nog altijd een sluier van geheimzinnigheid hangt. Ter nadere verduidelijking kan wellicht de vergelijking tussen een goed volkslied en een zogeheten Schlager dienstig zijn. Hoe komt het dat een volkslied als 'Die winter is vergangen' onmiskenbaar wel een grote muzikale waarde bezit en 'Dat we toffe jongens

zijn, dat willen we weten' even onmiskenbaar niet? Beide voorbeelden bestaan, zakelijk gezien, uit een beperkt aantal gemakkelijk zingbare noten. Toch levert het eerste geval een mooi lied op en het twee een zeer banale reeks noten. Het aanduiden en zelfs in zekere mate bewijzen van de banaliteit van het straatlied zou nog niet eens zo'n heksentoeer zijn. De schoonheid, de noblesse van 'Die winter is vergangen' laat zich echter niet bewijzen.

Men kan het eensdeels misschien betreuren dat schoonheid niet bewijsbaar is, van de andere kant is dit alleen maar gelukkig. Stel u voor dat aan de hand van tabellen, statistieken of andere richtlijnen met absolute zekerheid mooie muziek, mooie verzen, beelden, schilderijen of gebouwen te vervaardigen waren. In dat geval zou ik net zo lief boekhouder worden! Veel van het hoe en waarom van het componeren blijft zelfs voor ervaren componisten een mysterie. Aangezien in onze technocratische, supersonische, niet meer in sprookjes gelovende wereld, met een welhaast ontstellende ernst getracht wordt het mysterie, welk dan ook, als geestelijke grootheid te ontraadselen, d.w.z. te devalueren, moge de confrontatie met het mysterie aan de wortel van iedere kunstcreatie van niet te onderschatten betekenis geacht worden.

Om dan een goed begrip van de componistenwerkzaamheid te geven moet ik beginnen met te wijzen op de merkwaardige sociale status van de componist. Slechts een zeer klein aantal componisten zal in staat zijn de kosten van het levensonderhoud te bestrijden uit de opbrengsten van de compositorische arbeid. Verreweg de meeste serieuze componisten moeten om in leven te blijven een ruim deel van hun tijd besteden aan andere werkzaamheden, aan lesgeven, aan journalistiek, aan reproductieve muzikale arbeid, enz. De zogenaamde lichte muze lonkt beslist voordeliger, hoewel ook op dat terrein de spoeling dun schijnt te worden, behalve voor enkele 'bonzen', maar dat is nu hier niet aan de orde.

Een componist zal het componeren – zijn eigenlijke roeping – meestal slechts kunnen beoefenen in de hem veelal schaars toegemeten vrije tijd. Zonder enige twijfel een nobele vrijetijdsbesteding, maar allerm minst een bevredigende toestand. Toch wil ik hierbij graag direct aantekenen dat ik het betwijfel of een componist, die om de een of andere wel onbegrijpelijke maar denkbare reden financieel onafhankelijk zou zijn, wel meer en vooral beter zal componeren dan een collega in minder gunstige omstandigheden. De prikkels van het heilige moeten en van een zekere prestatiezucht (hoe men daarover ook moge denken) ontbreken dan. Als men bovendien bedenkt dat in het huidige bestel van het muziekleven, vooral in de sector van het concertbedrijf, vrijwel alle nieuw gecomponeerde werken feitelijk overbodig zijn, vraagt men zich af: waarom wordt er nog gecomponeerd? De belangstelling van de muziekconsumenten op nagenoeg alle gebieden van het muziekleven is immers nogal eenzijdig gericht op het verleden. De muziekliteratuur telt zo'n overvloed aan symfonieën, sonates, concerten, missen, enz., dat ruimschoots voorzien kan worden in de behoeften. Het kan de bedoeling van mijn inleiding niet zijn nader op de oorzaken van deze vreemde toestand in te gaan, maar signaleren moest ik dit wel.

Maar hoe dan ook, gecomponeerd wordt er nog steeds, zelfs met een (ik zou haast zeggen) verbazingwekkende hardnekkigheid. Als ik nu zal trachten de uiterlijke aanleiding tot het componeren te beschrijven, zal mijn omschrijving uiteraard voortvloeien uit een persoonlijke visie welke op zijn beurt gevoed is door persoonlijke ervaringen en waarnemingen van geleidelijk gegroeide feitelijke, in hoofdzaak Nederlandse toestanden.

Het begrip 'opdracht' gaat nu een grote rol spelen. Hiermee raken we een zeer hanteerbaar vergelijkingspunt met de architectuur. De gang van zaken zal, ruw geschetst, gewoonlijk als volgt zijn. Een met compositietalent begiftigd jong musicus zal in het begin van zijn loopbaan de beschikking hebben over voldoende vrije tijd om te componeren. Hij zal dat doen 'zo maar', omdat hij het niet

laten kan, of, meer praktisch gericht, voor een eigen koor of instrumentaal ensemble als hij dat heeft. Vroeg of laat krijgt zo'n musicus, zo hij tenminste waarlijk componist is, wel een opdracht van een of andere instantie. Ideëel gezien zal een opdracht voor een jong componist dezelfde stimulerende werking hebben als voor een jong architect. Zakelijk is er echter, als ik het goed zie, een groot verschil. Een uitweiding over de zakelijke kant van een muziekopdracht is daarom noodzakelijk.

Een opdracht veronderstelt een Mecenas of, als men wil, een mecenaat. De historische groei, ontwikkeling en verval van het mecenaat, hier en elders, latend voor wat het is, kan vastgesteld worden dat in Nederland het muziek-mecenaat nagenoeg geheel verschoven is naar de publieke overheid. Op het geheel van opdrachten dat door de landelijke, provinciale, stedelijke of bedrijfsbesturen enz. verstrekt wordt kunnen de enkele particuliere opdrachten verwaarloosd worden. De overheidsopdrachten waaronder ook de opdracht van koren, zangersbonden enz. te rekenen zijn, kwamen eerst na de laatste oorlog vrij regelmatig op gang. Wat nu de oorzaak is van de over het algemeen zeer schamele honorering dezer opdrachten kan ook in het midden gelaten worden. Het is in ieder geval een feit dat de geboden honoraria in de meeste gevallen in geen redelijke verhouding staan tot het te verzetten werk.

Keren we nu terug naar onze jonge componist. Hij krijgt dan vroeg of laat van een of andere instantie een opdracht. Hij accepteert gretig de opdracht en realiseert zich pas na de aanvaarding dat het geboden honorarium feitelijk maar een schijntje is. Toch gaat hij ijverig aan het werk, al was het alleen maar omdat hij, misschien naïevelijk, meent dat de opdracht de uitdrukking is van een behoefte aan zijn nieuwe compositie. In ieder geval zal het zelfs een buitenstaander duidelijk zijn dat een opdracht voor een jong componist een geweldige stimulans betekent. Aangenomen dat deze eerste opdrachtcompositie in tijdschrift- of krantenbespreking of zelfs bij openbare uitvoering enige aandacht trekt, zal te gelegener tijd een nieuwe opdracht volgen. Het spelletje herhaalt zich. Het vreemde van het geval is nu dat bij mijn weten nagenoeg alle componisten bij ieder nieuw geval de opdracht gretig aanvaarden en steeds opnieuw zich pas achteraf, te laat dus, realiseren dat de opdracht weer onderbetaald zal worden. Zelfs bij herhaalde ervaringen worden de componisten op dit punt niet wijzer. Men kan hun dan verwijten dat zij maar zakelijker moeten zijn. Hoewel de meeste componisten zich bijna pijnlijk bewust zijn dat er het een en ander aan hun zakelijkheid mankeert, accepteren zij steeds weer de onderbetaalde opdrachten. Ten dele, geloof ik, omdat het te lage 'tarief' nu eenmaal een realiteit is waaraan vooralsnog niet veel te doen schijnt, maar voor een belangrijk deel omdat een opdracht de latente, als het ware eruptieve componeerkracht in belangrijke mate activeert. Om het een beetje alledaags te zeggen: een componist moet zijn muziek toch kwijt, iedere aanleiding i.c. opdracht is hem dus welkom.

Architectuuropdrachten worden bij mijn weten veel lonender gehonoreerd dan muziekopdrachten. Ik waag een diagnose: het architectenambt wordt door opdrachtgevers, of dit nu particulieren of overheidsinstanties zijn, beschouwd als een veelomvattend ambt, laat ik zeggen, als een dagtaak en dienovereenkomstig gehonoreerd. In onze Nederlandse samenleving zijn de opvattingen op de een of andere manier zó scheef gegroeid dat de componistenwerkzaamheid beschouwd wordt als een soort liefhebberij, die dan bij een opdracht overeenkomstig gehonoreerd wordt.

De begrippen structuur en vorm zijn de volgende gelijkenispunten tussen architectuur en muziek. Vorm resulteert uit een constructie en construeren betekent letterlijk opbouwen, samenstellen. In muziek is construeren dus: samenstellen van welgeordende samenklanken zodat een schone vorm ontstaat. Het materiaal voor de constructie moet geput worden uit klanken en klankreeksen. Klankreeksen zijn echter in tegenstelling tot het materiaal van de architect (stenen,

hout of cement, enz.) als het ware ongrijpbaar. Een steen kan men betasten, zien, wegen, enz. Voor een klank bestaan wel tekens (de noten) maar een klank is pas reëel als zij ook werkelijk klinkt. Dan nog is de klank alleen voor het gehoororgaan tastbaar, dus immaterieel, vluchtig.

Een componist bouwt dan met behulp van de klankreeks-constructies een bepaalde vorm, hetzij een van de standaardvormen die de muzikale vormleer kent (liedvorm, rondovorm, hoofdvorm, enz.), hetzij een van de welhaast oneindig denkbare variaties daarvan. Die vorm kan men dan, als het stuk inderdaad tot klinken gebracht wordt, auditief ervaren, maar beter nog uit het notenbeeld van de partituur visueel aflezen. Het zal duidelijk zijn dat de begrippen vorm, constructie en bouwen in muziek, hoewel enige gelijkenis vertonend met dezelfde begrippen in de architectuur, toch anders verstaan moeten worden. Als men bijvoorbeeld spreekt over 'een kathedraal van een symfonie' is het woord kathedraal te verstaan als een dichtertelijke aanduiding van een groots opgezette en uitgewerkte symfonie, enigszins analoog aan opzet en uitwerking van een echte kathedraal.

In 1935 verscheen van M.A. Brandts Buys een merkwaardige *Muzikale Vormleer*. De schrijver tracht de muzikale vormen in verband te brengen met architecturale vormen. Met behulp van plattegronden, gevelstructuren en meer opmerkelijke dan praktisch-nuttige kleurdiagrammen benadert Brandts Buys de muzikale vormproblemen. Zijn betoog is, hoe interessant ook, m.i. weinig overtuigend.

De manier waarop een componist tot een bepaalde vorm komt, dus waarom hij voor een nieuw stuk die en die vorm kiest, is moeilijk te omschrijven. Waarschijnlijk zal hij bij de ordening van de klankreeksen welbewust naar het grondschema van de gekozen vorm toewerken. Van Ravel is bekend dat hij, als eenmaal de thema's en motieven van een compositie gevonden waren, een nauwkeurig vormschema opstelde en dat als het ware invulde. Iedere componist zal deze belangrijke zijde van het componeren op zijn eigen, strikt persoonlijke wijze aanpakken. Het is bijvoorbeeld zeer goed denkbaar dat de vorm zonder vooropgesteld plan vanzelf groeit als de componist eenmaal een bruikbaar motief gevonden heeft. Een sensitief componisttype zal anders handelen dan een meer cerebraal ingestelde figuur. Zelfs de zucht om een moeilijke opgave tot een goed einde te brengen, een soort puzzelmentaliteit dus, kan bepalend zijn voor de vorm- en constructieplannen. Zeker echter is de vormgeving medebepalend voor de inhoud van een compositie. Wanneer heeft een compositie inhoud? Wat betekent precies het woord 'inhoud' bij een muzikale compositie? Moet dit abstract of concreet verstaan worden? Allemaal vragen die niet zo maar in een-twee-drie te beantwoorden zijn.

Liever dan mij te vermeien in allerlei interessante bespiegelingen die het doel van deze inleiding voorbijschieten wil ik de vraag stellen die stellig ook verband houdt met het begrip 'inhoud' en ook wel enig verband heeft met de betrekkingen tussen architectuur en muziek, de vraag namelijk: wat is het doel van een compositie? Het doel van een compositie kan m.i. niet zijn ingewijde insiders te verbazen met gedurfde klanken of constructies nóch, om een ander uiterste te kiezen, langs de weg van de allergeeringste weerstand de goegemeente stroop om de mond te smeren met zeer bedenkelijke banaliteiten van 'Net als toen' en 'Een beetje'. Het doel van een compositie dient m.i. te zijn: op de een of andere mysterieuze manier de luisteraar te ontroeren. Zo goed als een betrekkelijk kaal fabrieksgebouw dat goed in de omgeving gecomponeerd is een schoonheidsimpressie kan oproepen, kan een zeer eenvoudige muzikale compositie het hart van een toehoorder raken. Over de utiliteit van het fabrieksgebouw behoeft niet eens gediscussieerd te worden. Over het nut, dus het doel van zelfs een zeer eenvoudige compositie kan een breed dispuut opgezet worden. Ik zei zo-even dat een compositie dan pas nut heeft als het op de een of andere mysterieuze manier een toehoorder weet te ontroeren. De gradaties in de ontroering lopen

natuurlijk nogal uiteen. Bij mijn weten hebben de componisten altijd bewust dit doel van hun werk voor ogen gehad, al zullen zij moeilijk onder woorden hebben kunnen brengen waarin nu precies de emotionaliteit van een compositie schuilt.

Als vanzelf dringen zich nu de begrippen stijl en mode op. Ook een kunstenaar is kind van zijn tijd en dus onderhevig, ik zou bijna zeggen onderworpen aan de mode van zijn tijd. Vroeger was dit welhaast vanzelfsprekend. Een waar componist uitte zich in de gemeenschappelijk klanktaal van zijn tijd, maar wist door kleine, bijna ondefinieerbare nuances toch zijn eigen persoonlijke stempel te drukken op de (mode)klanken van zijn tijd. Binnen de toch altijd vrij ruime grenzen van een gemeenschappelijke klankmode of, als men dit woord liever niet hoort, in een algemeen verstaanbare stijl was er ruimte genoeg voor experimenten. De dienstbaarheid van de muziek aan hofkapellen, in de kerk, in schouwburgen, enz. was waarborg genoeg dat de experimenten, waarvan niemand het nut zal willen ontkennen, binnen redelijke verhoudingen bleven. Zo groeiden vanzelf en geleidelijk nieuwe stijlen en stromingen. Mocht een enkele keer al eens al te radicaal gebroken worden met verworven en aanvaarde waarden, dan deed de tijd vanzelf wel weer water bij de wijn. De dienstbaarheid van de muziek heeft, als ik het goed zie, een gevoelige knauw gekregen in de Romantiek. Een kunstenaar moest ineens vrij zijn, heette het. Een componist, een dichter, een schilder 'legde geen ei op bestelling', de heilige inspiratie diende de enige leidster te zijn, enz. De zeer ingewikkelde verschuiving van toestanden en opvattingen waarop nu niet nader ingegaan kan worden, heeft in ieder geval geleid tot een langzaam losweken van de kunstcreatie uit een dienstverband, zeker op muziekgebied. De ontwikkelingen waren niet tegen te houden, maar oprecht kan betreurd worden dat de dienstbaarheid, zoals hier bedoeld, goeddeels verloren is gegaan. Alleen de kerkmuziek en de gebruiksmuziek voor amateurs (amateuristische koren en blaasorkesten) kennen nog iets van die dienstbaarheid. Indien in deze redenering enige waarheid schuilt volgt daaruit voor de componist een stelling van verstrekkende betekenis. De stelling namelijk dat muziek die dienstbaar is veel beter aan het doel zal beantwoorden dan muziek die zelfheerlijkheid als hoogste goed voor zich opeist.

Ook de componisten die in soms nederige dienstbaarheid werken – hetgeen heel iets anders is dan vernederende dienstbaarheid – verstaan de tekenen van hun tijd heus wel, of zij zouden geestelijke mummies moeten zijn. Zij worden misschien wel eens verontrust, zelfs hevig verontrust door de experimenten van de componisten die zich in het zelfheerlijke kamp van de muzikale wereld wanen. Zij zullen echter niet voetstoots, om vooral maar niet als achterlijk of ouderwets te gelden, alle nieuwe experimenten opvolgen. Zij zullen nieuwe stijlmiddelen slechts dan gaan toepassen als de emotionele werking daarvan duidelijk bewezen is. Daarna gunnen zij de experimentelen de grote eer die hun toekomt, de eer namelijk van de moedige wegbereiders te zijn naar een verantwoorde stijlvernieuwing. Zij weigeren echter te geloven in het beroep dat nogal veel hedendaagse componisten doen op de voorbeelden van enkele geniale vernieuwers uit het verleden. Bovenal weigeren zij te geloven in de absurde eis, dat iedere componist blijk moet geven van een absolute oorspronkelijkheid. Iedere vogel zingt zoals hij gebekt is. Doet hij dit niet, bijvoorbeeld om mee te blijven tellen, dan is hij onoprecht, hetgeen m.i. een van de ergste beschuldigingen is die men tegen een creatief kunstenaar kan inbrengen.

Het kan zijn dat dit alles behoudzuchtig klinkt of reactionair, het is zonder enige twijfel heel zeker dat iedere componist, die zijn roeping ernstig neemt, zich diepgaand bezighoudt met alle serieuze problemen van zijn eigen tijd. Hij kan eenvoudig niet oprecht zijn in zijn composities als hij in domme hooghartigheid alleen maar in zijn eigen stijl gelooft en achteloos voorbijgaat aan serieuze vernieuwingspogingen. Tenslotte is het echt zo moeilijk niet om in een verbazingwekkend schijnende

oorspronkelijkheid te experimenteren met vreemde klanken of te werken met een nieuw gevonden techniek, alleen maar omdat avant-garde-tijdschriften die techniek als alleen zaligmakend proclameren. Het is veel moeilijker om in alle tumult, ook in het plaatselijke of regionale tumult van doorgaans onfatsoenlijke krantenkritiek waartegen verweer onmogelijk is, zichzelf te blijven, eerlijk en oprecht tegenover de Geveer van alle talenten, tegenover degenen waarvoor de muziek bestemd is en tegenover zichzelf.

Het is zelfs niet goed in te zien waarom een componist in een hooghartig ivoren-torenmentaliteit geen rekening zou kunnen houden met redelijke wensen van opdrachtgevers of soms zelfs het publiek. Niemand twijfelt eraan dat een architect bij het ontwerpen van een gebouw naast de strikte utiliteit rekening te houden heeft esthetische wensen die de opdrachtgever redelijkerwijze stellen kan. Een groot warenhuis moet een andere verschijningsvorm hebben dan een groot kantoorgebouw, een theater moet er anders uitzien dan een kerk, om maar enkele voorbeelden te noemen. Zo mag de opdrachtgever van een muziekstuk redelijkerwijs wensen dat de componist naast de strikte utiliteit, die door de uitvoeringspraktijk voorgeschreven wordt, rekening houdt met het genoegen dat hij, de opdrachtgever (en anderen met hem), aan een nieuwe compositie hoopt te beleven. Het zal, hoop ik, overbodig zijn te zeggen dat ik hiermee beslist niet doel op de te verwerpen verregaande overheidsbemoeiing zoals men die kon en kan waarnemen in de kunstpolitiek van de dictatoriale totalitaire staten. Wel ben ik met dit alles weer welbewust teruggekeerd naar de helaas nog veel te weinig geëerbiedigde stelling van de dienstbaarheid der muziek.

In mijn betoog zult u weinig gehoord hebben over het eigenlijke componeren, waarvoor ik overigens in het begin al waarschuwde. Ik wil er nog op wijzen dat componeren een handwerk is dat de betrokkene veel meer in beslag neemt dan de buitenwacht vermoeden kan. Een componist is bij wijze van spreken dag en nacht in gedachten met zijn nieuwe compositie bezig, ook tussen en soms zelfs tijdens zijn andere werkzaamheden. Men is beslist niet men ingang van een bepaalde datum componist, dichter of schilder, zoals men wel met ingang van de benoemingsdatum bijvoorbeeld minister is. Een minister heeft in ieder geval het voordeel dat hij een departement vol al of niet deskundige ambtenaren ter beschikking heeft om althans voorlopig het eigenlijke werk te verrichten. Pas bij een langere ambtsperiode zal blijken of een minister alleen maar een representatieve, voor de politiek van het moment noodzakelijke figuur is of werkelijk minister, d.i. dienaar.

Om wat dichter in de buurt van ons onderwerp te blijven, ook de architect werkt niet alleen. Mogelijk ben ik niet goed georiënteerd maar ik meen toch dat een architect meestal wel beschikken kan over de hulp van enkele deskundige medewerkers. Het eigenlijk ontwerpen is misschien eenmanswerk, maar de uitwerking daarvan vóór de fase van de bouw zelf wordt toch meen ik in teamverband gedaan.

Een componist moet alles alleen doen, vanaf de hopeloze, deprimerende eerste uren der motiefgeboorte, via de soms terecht maar meestal voortijdig gekoesterde verrukte voldoeningen over bepaalde passages, vervolgens via de decepties van onbevredigende pagina's die geschrapt moeten worden tot de laatste noot van het blad. Betreft het een compositie voor orkest, dan volgt nu het overigens prettige geduld- en peuterwerk van het instrumenteren. De summiere, voorlopige aanwijzingen uit het kladje eisen dikwijls een langdurig wikken en wegen vóór de definitieve klankkleurbeslissing genomen en neergeschreven is. Maar op een goed moment is dan met enige triomfantelijkheid de laatste noot ook in de partituur genoteerd. Dan nog moet de componist wachten op het tijdrovende werk van de kopiist die de partijen uitschrijft, op de uitvoeringsvoorbereiding vóór hij de klinkende realiteit van zijn schepping verheugd of

gedesillusioneerd ervaren kan. Tegen die tijd is hij echter al lang weer ondergedoken in de problemen van een nieuwe compositie.