

IETS OVER COMPONEREN

Wanneer ik in een paar woorden iets over componeren ga vertellen, neemt u dan vooral goed nota hiervan: dat ik u slechts iets erover zeggen kan. Er zou natuurlijk heel veel over te vertellen zijn, maar daarvoor ontbreekt mij nu de tijd. En zelfs al zou ik enige uren kunnen praten, hetgeen mij overigens niet zo best zou afgaan, dan nog zou ik u slechts uitvoerig kunnen inlichten over zaken die de buitenkant raken. Want dit is het paradoxale uitgangspunt en tevens het doel van dit praatje: in eerste en laatste instantie is muziek een ondoorgrondelijk mysterie. Datgene wat een reeks klanken tot muziek maakt behoort tot die mysterieuze gebieden van de geest, waarin men tot op zekere hoogte wegwijst kan worden, zelfs anderen wegwijst kan maken, maar waarin men nooit een gids zal vinden die met absolute betrouwbaarheid de enig juiste weg kan wijzen.

Wanneer ik vanavond duidelijk gemaakt zal hebben dat componeren een zeer nobel handwerk is, dat voor zover het de technische kant ervan betreft tot op grote hoogte aan te leren is, maar dat in zijn oorzaak én in zijn doel omhuld is met een geheimzinnige waas, zal ik mijn oogmerk bereikt hebben. Voorzichtigheidshalve zal ik trachten het terrein van het abstracte denken over het waaróm en waarvóór van de muziek te vermijden, om mij te bepalen tot enige concrete punten van het handwerk 'componeren'. In mijn redenering zullen waarschijnlijk vele filosofische fouten schuilen, maar die moet u maar voor lief nemen.

Componeren betekent letterlijk: samenstellen, in casu het samenstellen van een welgeordende reeks samenklanken. Deze samenklankreeksen, de materie van de toonkunst, zijn noch in concrete noch in abstracte begrippen te formuleren. M.a.w. de materie van de toonkunst is, populair gesproken, ongrijpbaar. Vandaar het eeuwige misverstand tussen componist en muzikliefhebber. Een liefhebber kan namelijk uit een bepaalde compositie allerlei concrete bedoelingen distilleren waaraan de componist nooit gedacht heeft, terwijl omgekeerd een componist gemeend kan hebben achter de noten van zijn compositie allerlei precieze voorstellingen opgeroepen te hebben waarvan de liefhebber niets ervaart.

Het directe doel van iedere compositie is echter stellig dit: de toehoorder op een of andere wijze te ontroeren. En deze ontroering kan alleen plaatsvinden als de compositie inhoud heeft, een inhoud welke van abstract tot concreet een bijkans oneindige reeks gradaties biedt.

Wanneer heeft nu een compositie inhoud? Een bevredigend antwoord op deze vraag zou het geheim van het compositiehandwerk oplossen. Een bevredigend antwoord is dan ook niet te geven. Maar wel kan het zoeken naar een antwoord enige zaken ophelderen waardoor overigens, het moge paradoxaal klinken, het definitieve antwoord zich nog verder zal verwijderen in het gebied der mysterie.

Waarom heeft bijvoorbeeld een lied als *Ouwe taaie* veel minder inhoud dan een lied als *Die winter is vergangen*? Omdat in *Die winter is vergangen* de ordening der materie bereikt is op een wijze welke meer inspanning van de geest verlangt dan bij *Ouwe taaie*. In dit laatste al te populaire lied worden sentimenten losgeslagen langs de weg van de allergeeringste weerstand, terwijl in *Die winter is vergangen* het direct ontvlambare gemeenschappelijke gemoed als het ware wordt overgeslagen om te appelleren aan het betere bestanddeel van de menselijke geest.

Overigens is het bespelen van de gemakkelijk volksontroering een verleidelijke bezigheid. Want de ervaring leert dat de componisten die 'het zo nauw niet nemen' economisch in een veel gunstiger positie verkeren dan de 'serieuze' componisten. De meerdere of mindere begaafdheid van een

componist komt dus neer op het geven van een diepe of gemakkelijke inhoud aan hun composities. Dat de meerdere of mindere beheersing van de technische kant hier een soms vrij grote invloed heeft is evident, dunkt mij. Een aangeboren vermogen om via klankreeksen iet mee te delen kan zwaar gehandicapt worden door een onbeholpen techniek. Omgekeerd maakt een volmaakte beheersing van bijvoorbeeld constructieproblemen of harmonische problemen een musicus nog niet tot componist.

Rimski-Korsakov bijvoorbeeld kende het vak op z'n duimpje maar is stellig als componist de mindere van zijn land- en tijdgenoot Moessorgski, die vaktechnisch gesproken (ik overdrijf en generaliseer een beetje) eigenlijk een dilettant was.

Ter illustratie zal ik u van J.S. Bach (1685-1750) de 25^{ste} variatie uit zijn zogenaamde *Goldberg'sche Variationen* en het Preludium in bes mineur uit band I van het *Wohltemperierte Klavier* laten horen.

Van M. Moessorgski (1839-1881) zal ik u voorspelen 'Il vecchio castello', 'Bydlo' en 'Ballet des poussins dans leur coques' uit *Tableaux d'une exposition*. Bachs muziek heeft een zeer diepe inhoud doch deze klankreeksen roepen geen concrete beelden of voorstellingen op. Moessorgski's muziek heeft evenzeer een diepe inhoud maar zij vraagt van de hoorder een bepaalde voorstelling.

Met opzet heb ik deze voorbeelden gekozen, omdat Bach buiten de kring van de vakmusici wel eens aangezien wordt voor een componist met een weliswaar fabuleus constructievermogen, maar dan toch een musicus met weinig gevoelswarmte. Ik behoef u slechts te wijzen op de Mattheus- en de Johannespassie om zelfs zonder muzikale illustratie het tegendeel te bewijzen. Doch ook in zijn instrumentale 'abstracte' muziek bereikt Bach een ongekeerde gevoelswarmte.

Bij Moessorgski's muziek liggen de zaken anders. Hier is in de volle zin van het woord sprake van 'stemmingsmuziek'. De componist stelde zich voor bepaalde beelden of stemmingen door middel van muziek op te roepen, en de hoorder moet zich daarop dan ook instellen. Ook deze muziek bezit een diepe, doch concrete inhoud.

Om nog een andere reden heb ik deze voorbeelden gekozen. De aanleiding tot het componeren van deze werken loopt namelijk zeer ver uiteen. De beide stukken van Bach, die ik voor u zal spelen, zijn onderdelen van grote werken, welke ontstonden uit oorzaken die veeleer cerebraal waren dan 'gevoelig'. De *Goldberg'sche Variationen* schreef Bach voor zijn leerling Johann Theophilus Goldberg, kamermusicus bij graaf Brühl te Dresden. De constructie van deze 'Aria mit 30 Veränderungen' is als volgt: de loop van de basstem in de aria (het thema) wordt in alle variaties gehandhaafd. Op dit vaste basstramien worden in iedere variatie vrije bovenstemmen geschreven. De meest ingenieuze technieken past Bach toe, zonder dat de muziek nochtans ooit een demonstratie van technisch vernuft wordt zonder meer. Het *Wohltemperierte Klavier* componeerde Bach naar aanleiding van de theoretische formulering door Andreas Werckmeister in 1691 van de gelijkzwevende temperatuur. De mogelijkheid stond nu open ook toonaarden te gebruiken met vele kruisen en mollen. Bach vormde toen zijn *Wohltemperierte Klavier*, waarin hij in twee banden die overigens niet direct na elkaar geschreven werden een Preludium en Fuga in iedere toonaard componeerde.

De *Tableaux d'une exposition* van Moessorgski ontstonden naar aanleiding van een tentoonstelling van aquarellen en tekeningen van de architect V. Hartmann. Deze stukken geven dus in klanken de indrukken weer welke Moessorgski opdeed bij het aanschouwen van de schilderijen. Het werk van Hartmann is mij niet bekend; de mérites van dit werk kan ik dan ook niet beoordelen. Maar dit is zeker, dat de muzikale 'transposities' van Moessorgski een zo grote plastische zeggingskracht hebben, dat men de originele aquarellen en tekeningen stellig niet nodig heeft om zich de

voorstellingen levendig te kunnen verbeelden. De titels van de werkjes zal ik straks voor het spelen even verduidelijken.

(spelen)

Met deze voorbeelden heb ik summier enkele aspecten van het mysterieuze fenomeen muziek en van de nog geheimzinniger oorzaken daarvan trachten te verduidelijken. Men versta mij goed: de laatste aanleidingen zijn niet duister. Bij Bach is het het regelende verstand, mijnentwege de zucht om een moeilijke opgave tot een goed einde te brengen, bij Moessorgski zijn het de visuele indrukken van het werk van een ander, die de aanleidingen werden voor deze composities. Maar in beide gevallen, hoe ver de oorzaken ook uiteen liggen, beheerst toch de mystérie de resultaten. In beide gevallen namelijk ontstond een superieure muziek, mysterieus van werking maar tenslotte ook mysterieus van oorzaak. Want wie zal uitmaken waarom nu juist deze klankenreeksen het vermogen bezitten de toehoorder te ontroeren? En of we nu ook nog andere aanleidingen voor het componeren van een muziekstuk onder de loep zouden nemen, bijvoorbeeld een opdracht of een onontkoombare innerlijke drang, steeds zullen we stuiten op het mysterie. In eerste en laatste instantie is muziek namelijk, gelukkig, een ondoorgrondelijk maar verrukkelijk geheim.