

Introductie

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

Iets of Idee?

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

Vrije associatie

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

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

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

Spontaniteit

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

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

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

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

Invalshoek

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

Iets versus Niets

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

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

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

Twijfel

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

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

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

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

Conclusie

Het is niet altijd mogelijk om meteen na het maken van "iets" zeker te weten of het levensvatbaar is. Leidt het tot een compositie of gaat het stranden? In ieder "iets" zullen vast en zeker ook zwakten zijn aan te wijzen. "Het eerste akkoord is sterk maar het volgende akkoord voegt niks toe." Het is misschien zelfs wel nodig dat er in het "iets" een zwakte moet zitten? Dan fungeert de compositie als ware het de oplossing van een probleem. Op het moment dat je jou als componist met dat basismateriaal hebt verzoend, je het geaccepteerd en geadopteerd hebt, besloten hebt dat het waardevol is dan kun je besluiten om ermee aan de slag te gaan en het uit te werken tot compositie.

Een paar maten alleen maakt nog geen compleet stuk. Het ruwe materiaal vraagt om verdere ontwikkeling: wat zijn de consequenties, welke richting neem je? Na het "iets" komt altijd de vraag: en nu?