

# **‘Zij had over de dood gehoord door muziek. Over muzikale verwijzingen in het werk van Frans Coenen en Frederik van Eeden’**

**Emile Wennekes**

## **bron**

Emile Wennekes, ‘Zij had over de dood gehoord door muziek. Over muzikale verwijzingen in het werk van Frans Coenen en Frederik van Eeden.’ In: *Literatuur* 12 (1995), p. 19-25.

Zie voor verantwoording: [http://www.dbnl.org/tekst/wenn001zjih01\\_01/colofon.php](http://www.dbnl.org/tekst/wenn001zjih01_01/colofon.php)

© 2002 dbnl / Emile Wennekes

The logo for the Dutch Bibliography (dbnl) consists of the lowercase letters 'dbnl' in a stylized, blue, sans-serif font. The 'd' and 'b' are connected, and the 'n' and 'l' are also connected. The 'd' has a small hook at the top, and the 'b' has a small loop at the top.

# Over muzikale verwijzingen in het werk van Frans Coenen en Frederik van Eeden

## Zij had over de dood gehoord door muziek

Emile Wennekes

‘Muziek, muziek alleen, dat is der spraken wonder’. Van de Arturroman *Merlijn* tot aan het werk van Constantijn Huygens; van Multatuli of Van Eeden (van wie de zojuist geciteerde frase afkomstig is) tot aan Vestdijk en Van der Heijden - al eeuwenlang laten Nederlandse schrijvers zich inspireren door de toonkunst. Er bestaan tot dusverre echter weinig bruikbare theoretische kaders om greep te krijgen op het functioneren van muziek in belletteristisch proza. Een kritisch overzicht, aan de hand van *Verveling* van Frans Coenen (1892) en Van Eedens *Van de koele meren des doods* (1900).

Van Frederik van Eeden zal het genoegzaam bekend zijn dat hij de toonkunst een warm hart toedroeg, maar in het leven van tijdgenoot Frans Coenen heeft de toonkunst eveneens een voorname rol gespeeld. De wijze waarop Coenen en Van Eeden deze muzikale interesse gestalte hebben gegeven, zal hieronder uitvoerig aan de orde komen. Het is echter noodzakelijk eerst kort stil te staan bij de wisselwerking tussen toonkunst en literatuur.

### Ontastbaar

Hoewel rond de laatste eeuwwisseling de hoeveelheid romans waarin sprake is van muziek numeriek toeneemt, constateerde Maarten 't Hart enige jaren geleden in zijn essay ‘Het eeuwige moment’ dat er eigenlijk naar verhouding toch maar in een gering aantal boeken sprake is van muziek. En dat, terwijl de muziek voor de auteurs niet zonder importantie is. Als een wat voor de hand liggende, maar daarom niet minder plausibele reden hiervoor suggereerde 't Hart dat het moeilijk is



Frans Coenen

om over werking en wezen van de muziek te schrijven. Naarmate de twintigste eeuw vordert, neemt het aantal romans waarin sprake is van muziek echter gestadig toe. Thomas Mann is in dit opzicht *primus inter pares*. In talloze romans en essays voert hij musici ten tonele met de voor hem kenmerkende muzikale en cultuurhistorische eruditie. Bij andere auteurs zijn de muzikale passages meestal minder diepgaand. De Hongaars-Nederlandse componist Geza Frid meende ooit dat hier mogelijk de angst van de schrijver aan ten grondslag zou kunnen liggen dat de lezer hem niet meer in het ‘analyserend proces’ zou kunnen volgen. Rob Schouten onderstreepte in zijn studie *Iets verhevens en onuitsprekelijks, muzikale motieven in het werk van S. Vestdijk* nog eens een bijkomende factor: ‘Wie aan muziek refereert, refereert aan iets ontastbaars, aan zaken waar eigenlijk niet goed over valt te praten.’

Uit het bovenstaande zijn in ieder geval twee complicerende factoren te genereren die van belang zijn als er binnen een roman of novelle sprake is van muziek.

Uiteraard bepaalt de competentie van de auteur in belangrijke mate de diepgang van de muzikale passus. Al blijkt die competentie vaak moeilijk grijpbaar en de informatiebronnen hierover maar matig betrouwbaar. Noch Coenen noch Van Eeden heeft bijvoorbeeld een muziektheoretische verhandeling of iets dergelijks gepubliceerd waaruit deze competentie overtuigend blijkt. Verder is er zoiets als de schroom ten opzichte van de lezer om niet al te diepgaand over muziek te schrijven.

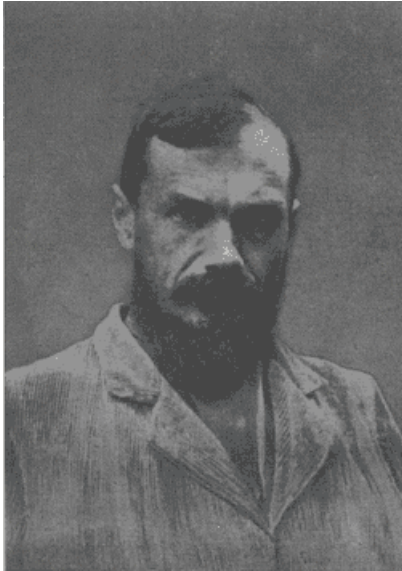
Toch is er nog een derde aspect van belang. Wellicht is het typerend voor het genre roman of novelle dat de beschrijving van muziek en haar werking slechts in vage contouren geschiedt. Dit lijkt namelijk zo te blijven tot na de Tweede Wereldoorlog. Pas als bij monde van Thomas Mann de roman is doodverklaard - voor wat dat waard is -, krijgt muziek een meer vooraanstaande rol en wordt zijn in een belangrijk literair werk van Mann doorwrocht toegepast: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde* uit 1947. Dit boek is niet alleen te lezen als een literaire roman, maar tegelijk als een essay over muziek.

## Ordenende termen

In een poging meer vat te krijgen op de werking van muziek in dit boek van Thomas Mann introduceerde de musicologe Ety Mulder in 1988 de volgende drie ordenende termen die wat meer licht kunnen werpen op de relatie tussen muziek en literatuur.

1) De relatie kan - in haar bewoording - *associatief* zijn: '[...] er wordt met literaire middelen iets gesuggereerd, geëvoceerd, dat wezenlijk is als aanduiding van de muziek waarom het in de intrige, op een bepaalde plaats, gaat.' 2) De relatie kan daarnaast *historiserend* van karakter zijn: '[...] er worden meldingen gedaan van muziek en omschrijvingen gegeven die rechtstreeks verwijzen naar bestaande muziek en die aldus kunnen worden opgevat als ontleend aan de muziekgeschiedenis.' 3) Ten slotte kan de relatie tussen literatuur en muziek volgens Mulder *structureel* zijn: '[...] er bestaat een vormtechnische overeenkomst tussen het literaire werk en de muzikale gedaante. Uit de structurele opbouw van de tekst laten zich vormbeginselen analyseren die ontleend zijn aan de muziek.'

Als uitgangspunt zijn deze termen zeer wel bruikbaar. Voor de duidelijkheid is het goed vast te stellen dat de gedefinieerde relaties eenzijdig van karakter zijn. Mulder heeft het in haar essay, dat werd gepubliceerd in de bundel *Harmonie en perspectief*, louter over de invloed van muziek op de literatuur en niet omgekeerd. Wat wordt er nu precies bedoeld met deze ordenende relaties? Naar mijn mening wordt met de associërende relatie beoogd een literair-inhoudelijke relatie te isoleren; de muziek als een element uit de fictionele wereld. Muziek kan hierbij tevens in de thematische structuur van het verhaal worden opgenomen. Zo'n associërende relatie zou niet per se een relatie hoeven te



Frederik van Eeden

zijn tussen muziek en literatuur, want een soortgelijke ‘kunstgreep’ is aan te wijzen als er in de plot sprake is van een schilderij of een bezoek aan een theater.

De benaming die Mulder introduceert voor haar tweede relatie, de historiserende, lijkt mij wat ongelukkig gekozen. *Historiële* (dat is: ontleend aan de geschiedenis) relatie zou al beter zijn. Het betreft hier verwijzingen naar bestaande componisten of composities, dan wel (muziek-)historische gebeurtenissen. Er wordt in tegenstelling tot de associërende relatie gerefereerd aan de werkelijkheid. Deze historiële relatie is evenmin exclusief literair/muzikaal. In zijn algemeenheid kan ten aanzien van deze relatie eraan worden herinnerd dat rond de laatste eeuwwisseling de literaire context waarbinnen bepaalde componisten worden genoemd vaak significant verschilt. Hierbij zijn ten minste twee categorieën te onderscheiden. De muziek van componisten als Bach, Mozart en Beethoven werd veelal geassocieerd met een rustgevende werking; muziek waarop kon worden weggedroomd. De klanken van Wagner kenden daarentegen een opzwepende, ja haast frenetieke uitwerking, die zich daarbij veelvuldig manifesteerde in een decadente omgeving. Niet alleen bij Thomas Mann is dit aantoonbaar, maar evenzo bij Nederlandse auteurs als Couperus, Emants en Van Eeden. En zo opperde Jaap Harskamp in het fin de siècle-nummer van *Bzzlletin* (nummer 191/192) nog dat de tegenstelling Bach - Wagner een belangrijke sleutel is tot de interpretatie van Van Eedens *Van de koele meren des doods*.

Zowel de associërende als de historiële relatie heb-

ben een gelijke mate van geldigheid voor proza als voor poëzie. Daarnaast kan er in een boek sprake zijn van een structurele relatie. Deze structurele relatie noopt echter tot het maken van een duidelijk onderscheid tussen deze beide genres. Een literaire structuur te ontwerpen analoog aan een muzikale vorm, is in proza veel moeilijker dan in poëzie. Het is een bekend gegeven dat een groot aantal dichters hun verzen concipieerden aan de hand van muzikale 'structuren'. In de gedichten van J.H. Leopold onderkende G.J. Dorleijn patronen, of beter misschien 'effecten', als *crescendi* en *decrescendi*, evenals slotregels die te typeren zijn als *smorzando* of *maestoso*. En wat te denken van de structuur van de gedichten van Paul van Ostaijen?

Diens verzen en theorieën zijn gelardeerd met muzikale referenties. Hij improviseert als het ware, om het in Jazz-jargon te formuleren, vrijelijk over een van tevoren vastgesteld aantal chorussen.

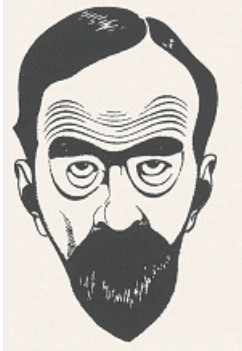
Bij vormtechnische structuren ontleend aan muziek en toegepast in proza, zijn daarentegen de nodige vraagtekens te plaatsen. Met name in de twintigste eeuw is gepoogd muziek en literatuur structureel aan elkaar te relateren. Zo is Thomas Manns *Joseph-tetralogie* qua aantal delen en structuur vergeleken met Wagners *Ring des Nibelungen* en heeft Hermann Hesse *Der Steppenwolf*, zoals hij zelf zegt, 'streng und straff gebaut wie eine Sonate'. De resultaten zijn uiterst discutabel en vaak voor meerdere uitleg vatbaar. Hetzelfde geldt voor een toepassing als die van het Wagneriaanse leidmotief. René Wellek en Austin Warren vroegen zich in hun *Theory of Literature* uit de jaren veertig reeds af of deze zaken 'uiteindelijk iets anders zouden zijn dan de gewone literaire middelen van de herhaling, het contrast, enz. die alle kunsten met elkaar gemeen hebben'.

## Frans Coenen

Gewapend met deze theoretische relaties bekijken we het oeuvre van Frans Coenen. Coenen staat in de moderne Nederlandse letterkunde voornamelijk te boek als naturalistisch auteur. Van zijn hand verschenen diverse bundels met bellettristisch proza van tamelijk sombere aard, door Knuvelder bijvoorbeeld getypeerd als 'uitzichtloos pessimisme' en door Stuiveling zelfs als 'monotone beschrijvingen van bloedeloze wezens'. Verder leeft Coenen voort als plaatsvervangend hoofdredacteur van P.L. Taks *Kroniek* en als de auteur van *Studiën der Tachtiger beweging* (1924). In zijn tijd was Coenen bovendien een gevreesd literair criticus, 'onmeedoogend, wreed-ironisch of spottend', zoals Herman Robbers eens over hem schreef. Zijn hele leven lang leverde Coenen bijdragen aan tal van periodieken. Te noemen zijn hier tijdschriften als *Groot Nederland*, *De Amsterdammer*, *De Nieuwe Gids*, *Elsevier's Maandblad* en dagbladen als *De Telegraaf* en de *Oprechte Haarlemsche Courant*, waarin hij tussen 1894 en 1910 veelvuldig publiceerde.

Volgens zijn biograaf Karel Proost schreef Coenen in zijn jonge jaren voor dit wat chique dagblad in zestien jaar tijds, behalve meer dan driehonderd stukken over beeldende kunst, maar liefst zo'n 2200 artikelen over de podiumkunsten: muziek, theater, ballet en ander divertissement zoals revue en café-chantant. Met het muzikale métier was Frans Coenen van huis uit goed bekend. Hij groeide op te midden van een wijdvertakte muzikale familie. In de, postuum verschenen, novelle *Een muzikale*

*beddenmaker*, schetst Coenen het gezinsleven van zijn grootvader Louis, beddenverkoper en dilettant-musicus te Rotterdam. Deze Louis was lid van het ensemble Eruditio Musica en organiseerde tweewekelijks muzikale soirees, waaraan indertijd vooraanstaande musici deelnamen. Louis' bekendste en meest getalenteerde nakomeling zou zoon Frans blijken te zijn, de latere vader van de gelijknamige na-



Frans Coenen. Tekening Wybo Meijer (1929)

turalistische auteur. Hij maakte tot in Amerika furore. Als viooldocent heeft Frans Coenen Sr., onder vele anderen, de jonggestorven Jan de Graan als leerling gehad, aan wiens herinnering Johannes Kneppelhout het ontroerende document humain *Een beroemde knaap* wijdde.

Enige muzikaliteit kan men Frans Coenen Jr. evenmin ontzeggen. Jan Fontijn etiketteerde hem als een ‘amateur-musicus’ en ook Annie Salomons herinnerde zich Coenen als een muzikale persoonlijkheid. Hoewel Coenen zich al vroeg ‘een meer literair dan muzikaal mensch’ heeft gevoeld, geven de muziekrecensies die hij in de *Oprechte Haarlemsche Courant* liet afdrukken een aardig, zij het wat subjectief beeld van de stand van

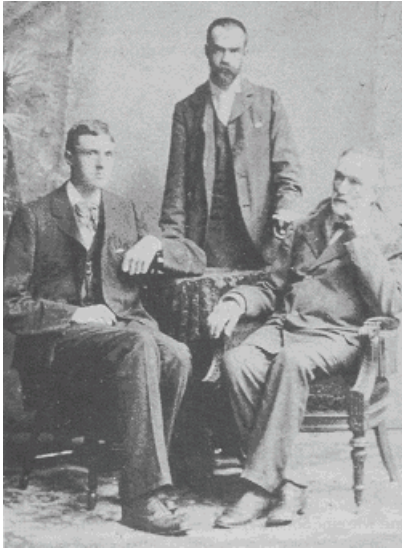
zaken op het gebied van de hoofdstedelijke muziekcultuur omstreeks de laatste eeuwwisseling. Over tal van onderwerpen en discussiepunten, zoals de artistieke en morele toelaatbaarheid van het niet-scenisch opvoeren van de muziekdrama's van Richard Wagner, liet hij zijn licht schijnen. De vraag dringt zich dan ook op of deze bezigheden als muziekrecensent sporen heeft nagelaten in Coenens letterkundig proza. Wanneer we Coenens letterkundige pennevruchten uit deze zelfde periode beschouwen - *Verveling* en 'Vervreemd' uit de bundel *Bleeke levens* in het bijzonder - springt het aantal muzikale verwijzingen zeker in het oog. Ik wil het hier hebben over de verwijzingen naar al dan niet bestaande componisten of composities en de eventuele gevolgen van dergelijke verwijzingen voor het verhaal. Muziek kan in een literaire tekst natuurlijk ook op een andere wijze fungeren dan in die beoogde context. Als hiervan evenwel een opsomming zou worden gemaakt, dan zou een veelvoud van Coenens schetsen moeten worden beschouwd. Uit *Zondagsrust* is bijvoorbeeld het tafereel afkomstig van de smakelijk op een karbonadekluiwende Kato Verhoef, 'die ze met de vetglimmende vingers van haar twee handen voor de natte lippen vasthield als een dwarsfluit'. Dergelijke, vaak incidentele, muzikale metaforiek zal hier verder buiten beschouwing worden gelaten.

### ***Verveling***

In de novelle *Verveling* vormt de muziek een belangrijk motief. Het betreft hier een typisch eind-eeuwse vertelling over de 'ennui' van de hoofdfiguur Henriëtte de Wal. In het boek wordt op circa tien van de 143 pagina's gewag gemaakt van muziek; frequent is een associërende relatie aan te wijzen. Henriëtte is een bemiddeld, maar niet erg gelukkig weeskind. 'Toch, met of zonder bekende oorzaak, klaarde het niet op in haar ziel en zij begon veel uit te gaan, soms vijfmaal in de week, naar soireetjes, comedies en concerten vooral, want muziek gaf haar 't meeste genot.' Haar leven is leeg. Zij heeft geen werklust, 'voor kunst voelde ze meer, voor muziek tenminste'.

Zowel in het werk van Coenen als in dat van zijn tijdgenoten blijkt de muziek veelvuldig voor te komen in een psychische context: de 'opzenuwende' werking van muziek, zoals het werd genoemd in het *Literatuur*-artikel 'Muziek en zenuwen' (1985). Naar aanleiding van een fragment uit Marcellus Emants' *Een nagelaten bekentenis* wordt daarin vastgesteld dat de muziek Willem Termeer optilt uit de werkelijkheid en hem naar 'ijle fantasieën' voert. Een eensluidende constatering zou men, *mutatis mutandis*, kunnen doen ten aanzien van Henriëtte. Ook bij Coenen is er sprake van een wegdromen uit de alledaagse realiteit. 'Wat zij wou... 't was niet onder woorden te brengen, 't was iets als muziek, iets heel ver en heel lieflijk, dat haar in zich op zou nemen, uren en uren lang, zonder dat zij 't merkte, als in een droom!' Henriëtte zoekt een zinvolle, positieve invulling van haar leven. Muziek zou een uitkomst





Frans Coenen jr. (staand) en Frans Coenen sr. (zittend rechts)

kunnen bieden aan de misère van het depressieve meisje en daarom gaat Henriëtte met haar hospita, mevrouw Bastiaanse, naar een ‘solisten-concert’.

Aanvankelijk heeft ze het maar weinig naar haar zin: ‘Maar toen, bij 't tweede nummer, de violist optrad en een concert van Brahms speelde... hij alleen staande hoog boven de aandacht-stilte van de zaal, en de tonen diamant-rein geboren werden uit dat kleine instrument, dromend of zacht klagend wegvibreerden over de zwijgend starende hoofden, om eindelijk te komen sterven tegen de wanden... toen was 't Henriëtte als een openbaring, een plotseling ontdekken van wat zij wilde, van wat ze allang gewild had en nooit had begrepen.’ Ze meent dat slechts muziek nog enige warmte in haar koude leven kan brengen.

In de hierboven geciteerde passage is een historiële relatie te onderkennen, waarbij biografisch en muziek-historisch een kanttekening valt te plaatsen. Men kan aannemen dat het auditorium luisterde naar het Vioolconcert van Johannes Brahms. Bij de oorspronkelijke tijdschriftpublicatie van Coenens schets, in 1891, was dit concert pas zo'n twaalf jaar aan een (kleine) groep Nederlanders bekend. Coenen was dus kennelijk uitstekend op de hoogte van de moderne composities. Het is daarom aardig om te speculeren waar Coenen dit concert gehoord kan hebben. Het concert werd voor

de eerste maal uitgevoerd te Leipzig op 1 januari 1879. De violist Joseph Joachim, aan wie het werk is opgedragen, was de solist en Brahms zelf dirigeerde. In hetzelfde jaar nog werd het Violconcert in Amsterdam voor het Nederlandse publiek ten doop gehouden. Wederom was Joachim de solist. Twee jaar later speelde een begaafde leerling van Joachim, Richard Barth, onder leiding van de componist het Violconcert op diverse plaatsen in Nederland en in december 1884 was het Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen te Utrecht de plaats van handeling voor wederom een vertolking door Joachim, en weer enkele jaren later speelde ook de Utrechtse violist Gerard Veerman het concert in zijn domicilie. Dit gebeurde waarschijnlijk in 1887, op het laatste muziekfeest van de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst onder leiding van Richard Hol. Deze Richard Hol, eveneens een vooraanstaand musicus, was een kennis van Frans Coenen sr. Zoon Frans jr. bezocht de familie Hol regelmatig tijdens zijn middelbare-schooltijd die hij deels te Utrecht heeft doorgebracht. Het is zeer wel denkbaar dat Coenen in deze jaren een (of meerdere) van de genoemde uitvoeringen heeft bijgewoond. Tevens kan het zijn dat hij door Hol of door zijn vader is meegenomen naar een van de concerten buiten de stad. In een brief aan zijn ouders beklagt Frans Jr. zich namelijk over het feit dat Hol hem regelmatig op sleeptouw neemt naar allerhande muzikale soirees. Als referent van de *Oprechte Haarlemsche Courant* schrijft Coenen over de inmiddels oud geworden violist Joachim een passage die zo is in te passen in de beschrijving van het solisten-concert uit *Verveling*: ‘Nog hield hij zijn viool onder de rechterarm, maar toen, tegen 't moment van invallen, nam hij haar weg met de linkerhand en steunde haar vast onder den kin, in een zwevende, liefkozende beweging van het hoofd, dat zij gemakkelijk zou liggen; de wetende vingers waren om den fijnen hals van 't instrument. Toen ging, met lenige streek, de stok over de snaren en in plaats der vele van 't orkest, sprak nu die eene klein-klare, trillende stem in de groote ademende stilte van de zaal.’

De muziek - of is het haar vertolker - voert ook Coenen naar ijle fantasieën. Dat concert ‘[...] waarvan hij elke noot wel droomen kan ... ik wou graag weten, wat het hem nù zegt. [...] Wel menige herinnering moet het opwekken, van tijden heel lang voorbij. Zou het hem niet bijna zijn als een levensmelodie, den zang, waarop zijn eigen leven is heengegolfd, door menig jaar van helderlichtende tevredenheid en voorspoed, en door nog meerdere andere van grijze droefenis, geduldig gedragen in zachtmoedigheid [...] Zou het niet zoo iets zijn van verteederling en gelatenheid, als hij soms zijn eerbiedwaardige hoofd ter zijde legt, stil luisterend naar zijn fluisterende pianissimo's...’

## Intertekst

De ordende termen van Mulder lijken bij de novelle van Coenen te volstaan. Een nadere beschouwing van ‘Vervreemd’ zal tot dezelfde constatering leiden en noopt daarom tot de verwachting dat het literaire oeuvre van Coenen ondanks zijn muzikale interesse qua ‘diepgang’ of originaliteit van de verwijzingen naar muziek zich niet noemenswaardig zal onderscheiden van zovele andere boeken uit de late negentiende eeuw. Al met al zou het echter een wat teleurstellend resultaat zijn wanneer hier reeds een punt moest worden gezet achter de onderzoekingen naar de verwijzingen

naar muziek in de vaderlandse belletristiek rondom de laatste eeuwwisseling. Het bestuderen van verhalen uit dezelfde periode van eveneens muziek-gevoelige confraters (zoals Emants of Van Eeden) heeft evenwel doen blijken dat een beredeneerde verwijzing naar een compositie of componist de prozatekst onverwacht van een verrassend perspectief of vergezicht kan voorzien. In deze gevallen schiet de toepassing van Mulders historische relatie te kort. Er moet daarom aanvullend worden gesproken over de toepassing van referenties aan muziek in termen van de *intertekst*. Het noemen van een muziekstuk heeft in zo'n geval tot oogmerk dat de lezer de connotatie ervan duidt en interpreteert. Met het noemen van bijvoorbeeld een lied van Schubert zou de auteur impliciet kunnen aangeven dat er zich in zijn verhaal een analoge situatie voordoet. Het is een soort verbijzondering van de historische relatie; een historische relatie met een extra informatief stratum. Al moet voorop worden gesteld dat het onderscheid tussen deze beide verwijzingen niet altijd even ondubbelzinnig is te maken. Soms is het maar de vraag of de intertekstuele connotatie werkelijk van de auteur afkomstig is of juist van de lezer-interpretator. Hierbij speelt het verschil tussen de objectieve denotatie en de vaak subjectieve connotatie een belangrijke rol. Van denotatie is sprake wanneer men naar een viool verwijst als een chordofoon met vier snaren, gestemd volgens g-d'-a'-e'. Connotatie is een meer subjectieve, meestal impliciete associatie. Hierbij kan een door meerderen gedeelde connotatie worden onderscheiden, zoals een associatie met romantische orkestmuziek of - voor de meer ingewijden - bijvoorbeeld de *Capricci* van Paganini. Daarnaast is er de strikt individuele connotatie in de zin van een verwijzing naar de viool als een jammerhout, waarop dat verwaande kreng van een buurmeisje in de jeugd jaren van de auteur dagelijks zat te krassen. Het is echter geen wet van Meden en Perzen dat deze laatste connotatie ook onmiddellijk uit onderzochte prozatekst blijkt. Dagboeken en/of (auto)biografieën lijken derhalve geëigende bronnen om dergelijke exclusief particuliere associaties te achterhalen. Ondanks deze kanttekeningen zijn er met een intertekstuele benadering echter opvallende resultaten te boeken.

### ***Van de koele meren des doods***

De intertekstuele referentie laat zich concretiseren aan de hand van een bekend fragment uit *Van de koele meren des doods* van Frederik van Eeden. Bij de beschrijving van de huwelijksreis van Hedwig de la Fontaine

en Gerard refereert Van Eeden aan Beethovens liederencyclus *An die ferne Geliebte*. De lezer die deze gedichten van Aloys Jeittes kent, weet meer dan de protagonisten zich op het moment van handeling bewust zijn. Hedwig is niet gelukkig, geestelijk bevinden zich de beide echtelieden op een ander belevingsniveau. De manier waarop zij de huwelijksvoorwaarden in willen vullen, verschilt aanmerkelijk, zo zal later blijken. In het eerste lied uit Beethovens cyclus heet het:

‘Weit bin ich von dir geschieden,  
Trennend liegen Berg und Thal  
Zwischen uns und unserm Frieden,  
Unserm Glück und unsrer Qual.’

Gerard kan Hedwig niet gelukkig maken: ‘van een [seksueel - EW] mysterie openbaarde zich niets.’

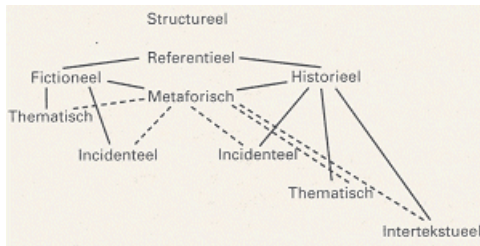
‘Ach, den Blick kannst du nicht sehen,  
Der zu dir so glühend eilt,  
Und die Seufzer, sie verwehen  
In dem Raume, der uns teilt.’

Hedwigs hunkerende blik lijkt Gerard volledig te ontgaan. In deze liedteksten zijn meerdere passages aan te wijzen die de handeling illustreren, aanvullen, dan wel commentariëren. Bij deze intertekstuele relatie wordt er dus iets wezenlijks aan de tekstinhoud of de verhaallijn toegevoegd. Er wordt een vergezicht geboden aan de begrijpende lezer.

Nog een voorbeeld: Hedwig hoort op een zoele avond pianospel. ‘Het waren de kleine klavierstukken van Schumann die zij hoorde, waarin hij voor kinderen in melodieën spreekt. En hierdoor leerde Hedwig wat deze taal is, - later ook in grootser en statiger klanken begrepen.’ Dat hier sprake is van Robert Schumann zou van belang kunnen zijn. Immers, Schumann is een schoolvoorbeeld van de geesteszieke, schizofrene componist. Het heeft er alle schijn van dat hier tegelijkertijd iets wordt gezegd over de geestelijke gesteldheid van Hedwig. Wanneer men bereid is deze verwijzing intertekstueel te duiden, kan men dit gegeven zien als een aanvulling op de daadwerkelijk geschreven informatie. Er wordt in de geciteerde passage mogelijk gerefereerd aan *Kinderszenen*, de karakterstukken voor piano waarin één van Schumanns drie persoonlijkheden, te weten Eusebius - de dromer, de toon lijkt te voeren. In zijn dagboek noteerde Van Eeden hierover: ‘In de zoo eenvoudige en naïeve melodieën der Kinderszenen ligt een weemoed, een hartstocht, een somberheid en ook weer zulk een bovenaardsche geestachtige toon, dat zij meer aan worstelen van en groot genie doen denken dan aan het spelen van een kind.’ De romantiek van de herinnering aan zijn jeugd typeert de schrijver vaak met de ‘Heine - Schumann sfeer’. De ‘zalige, liefelijke, bloeiende lente’ die hem ‘zoo dor en droevig voor’ komt. Aan deze connotatie wordt in de verfilming van het boek door Nouchka van Brakel (1982) overigens volledig voorbij gegaan. Als Hedwig de pianist Ritsaart, die deze stukken gespeeld blijkt te hebben, later ontmoet en de herinnering aan deze avonden wordt opgehaald, noemt de musicus uit de film als naam van de componist Schubert in plaats van die van Schumann. In mijn optiek een apert verschil, waarmee bovendien voorbij wordt gegaan aan de intertekstuele connotatie. Van Eeden associeert Schubert

namelijk met de pastorale Achterhoekse omgeving, met een molenaar ‘met een aardig dochtertje. Een bank onder een linde.’

Deze intertekstuele referenties indachtig zou men de ordenende termen van Etty Mulder als volgt kunnen reorganiseren.



Wanneer muziek een rol speelt in een literaire tekst kan dit op twee manieren het geval zijn die elkaar niet uitsluiten. Ofwel er is in de constructie van het verhaal een muzikale vorm of techniek verwerkt. Ofwel er is binnen de tekst sprake van een referentie aan al dan niet bestaande muziek, componisten of muziekhistorische gebeurtenissen. Over deze eerste soort is in het bovenstaande al een en ander gezegd. Wat nu die tweede soort betreft, kan men stellen dat er twee categorieën muziekreferenties voorkomen in literaire teksten. De eerste soort is fictioneel: het betreft hier vooral verwijzingen naar muziek of musici uit de fictionele wereld. Binnen deze categorie zou men vervolgens een onderscheid kunnen maken tussen enerzijds thematische verwijzingen en anderzijds incidentele. Fictionele muziek of een fictionele componist kan een belangrijk thematisch of motiverend gegeven vormen binnen de verhaalstructuur. De beschrijvingen van de fictionele composities van de verdichte componist Adrian Leverkühn in Thomas Manns *Doktor Faustus* zijn hiervan een voorbeeld. Incidentele verwijzingen naar muziek zijn bijvoorbeeld als kortstondige sfeertekening opgenomen in een verhaal. De muziek-metafoor vervult een ietwat dubbelzinnige rol in dit schema. Bij de muzikale metaforiek vervaagt soms de grens tussen fictioneel en historiek. Tegelijkertijd ook kan zij incidenteel dan wel thematisch van aard zijn. De beeldspraak in de passus over Kato Verhoef illustreert deze dubbelzinnigheid: de fluit is weliswaar een bestaand muziekinstrument met een eigen plaats in de muziekgeschiedenis, maar dit gegeven is in deze (incidentele) verwijzing van ondergeschikt belang; van importantie is slechts de overeenkomst in de wijze waarop het kar-



bonadebot wordt gehanteerd. In dit geval kan de metafoor min of meer los gezien worden van fictionele of historiële referenties. De incidentele muzikale metafoor kent vele gezichten. Zo kan er een vergelijking getrokken worden met de klankwereld van de muziek, kan de beeldspraak historische elementen bevatten of kunnen er uiterlijke overeenkomsten zijn (bijvoorbeeld in instrumentvorm of -hantering). Wanneer de metafoor verder wordt uitgewerkt, kan zij in effect verschuiven in de richting van een van de andere typen verwijzingen, bijvoorbeeld de intertekst.

De tweede categorie muzikreferenties in literaire teksten is te typeren als historieel. Hier gaat het om verwijzingen naar composities, componisten of gebeurtenissen die uit de (muziek) geschiedenis bekend zijn. Analoog aan de voorgaande verzameling valt ook hier een onderverdeling te maken. Zo is er de meer incidentele referentie. Er wordt bijvoorbeeld gewezen op het feit dat er tijdens een concert een strijkkwartet van Beethoven wordt gespeeld, zonder dat deze referentie motivisch of thematisch van belang is voor de verhaalstructuur. Wanneer dit wel het geval is, zou men kunnen spreken van een thematisch-historiële referentie. Ten slotte zou men een intertekstueel-historiële referentie kunnen onderkennen. Hiervan volgt afsluitend nog een laatste voorbeeld.

## Der Tod und das Mädchen

Kort na de bovengenoemde vermelding van Schumanns pianomuziek wordt in *Van de koele meren des doods* wél aan Franz Schubert gerefereerd. Zij het in een context die essentieel verschilt van de landelijke sfeer die spreekt uit de aangehaalde dagboeknotitie met haar impliciete verwijzing naar Schuberts liedcyclus *Die schöne Müllerin*. Van Eeden refereert vervolgens namelijk aan Schuberts *Der Tod und das Mädchen*. ‘Nu was de aandoening minder fijn, maar veel heftiger’. De tekst van het lied, een gedicht van Matthias Claudius, weerspiegelt *in nuce* de thematiek van het boek:

### Das Mädchen:

Vorüber, ach vorüber!  
Geh, wilder Knochenmann!

Ich bin noch jung, geh, Lieber!  
Und rühre mich nicht an.

**Der Tod:**

Gib deine Hand, du schön und zert Gebild!  
Bin Freund und komme nicht zu strafen.  
Sei guten Muts! Ich bin nicht Wild,  
Sollst sanft in meinen Armen schlafen!

Bij Van Eeden heet het: ‘Zij voelde het nu, stellig en onvergankelijk en klaar, alsof een wijs en liefderijk wezen haar ogen opende, en het met rustige, zuivere stem uitsprak. Haar verlangens, haar schuwe vrees, zacht overgeleid in vol vertrouwen, dat de Dood goed was en vredevol en liefderijk, en dan het ontroerende meelij met zichzelf, met het Meisje, dat was zij: Hedwig, de arme, zwakke lustzoekende, toch gedoemd, toch moetende sterven, want dat is beter.’

*Van de koele meren des doods* staat vol met verwijzingen naar dood en muziek en de intertekstueel-historiële verwijzingen naar muziek schijnen de doodsdriften van de protagoniste alleen maar te versterken. Immers, Hedwig ‘had over de dood gehoord door muziek’.

## Literatuuropgave

G.J. Dorleijn, ‘Een lustig spel dat verder gaat’. Over het muzikale in J.H. Leopolds gedichten, in: **Ontroering door het woord. Over J.H. Leopold** (Groningen, 1991), p. 70-96. Jan Fontijn & Gideon Lodders, **Frans Coenen** (Amsterdam, 1981). Karel Proost, **Frans Coenen. Een beeld van zijn leven en werk.** (Arnhem, 1958). Geza Frid, ‘Doktor Faustus, roman van Thomas Mann’, in: **Mens en Melodie** (1948), p. 132-138. Jaap Harskamp, ‘De val van een vrouw’, in: **Bzzlletin** 191/192 (1991/92), p. 85-96. Maarten 't Hart, ‘Het eeuwige moment’, in: **Het eeuwige moment** (Amsterdam, 1983), p. 9-17. Etty Mulder, ‘Enkele kanttekeningen bij de muziek in Dokter Faust van Thomas Mann’, in: **Harmonie en Perspectief. Zevenendertig bijdragen van Utrechtse musicologen voor Eduard Reeser** (Deventer, 1988), p. 187-193.