EÖTVÖS LORÁND TUDOMÁNYEGYETEM
Bölcsészettudományi Kar

DIPLOMAMUNKA

Interartisztikai utalások Simon Vestdijk Een twee drie vier vijf c. novellájában. A zene szerepe a szövegben

Interartistieke verwijzingen in het kortverhaal Een twee drie vier vijf van Simon Vestdijk. De rol van muziek in de tekst

Témavezető:
Prof. Dr. Gera Judit
Egyetemi tanár

Készítette:
Gracza Krisztina Orsolya
Néderlandisztika Szak

2018

Inhoudsopgave

Inleiding 5
De ontplooiing van het thema 5
Vraagstelling en hypothese 6
De titel van de scriptie: interartistiek of intermediaal? 8
Opbouw van de scriptie 9
Hoofdstuk I. Theoretisch kader en methode 10
Theoretisch kader 10
Intermedialiteit 10
Comparatisme 13
Methode 14
Literatuur en muziek 15
Hoofdstuk II. De introductie van de werken 20
Simon Vestdijk 20
Biografische context van het kortverhaal: van scheepsarts tot schrijver 20
Vestdijk en de muziek 23
Het verhaal 'Een, Twee, Drie, Vier, Vijf' onder de loep genomen 26
Inspiratie 26
Ontstaan van het verhaal 28
Publicatie 29
Verantwoording van de keuze 30
Narratologische analyse van het kortverhaal 'Een, Twee, Drie, Vier, Vijf' 33
Samenvatting 33
Geleding en titelverklaring 34
Perspectief 34
Personages 35
Tijd 38
Ruimte 39
Motieven 40
Franz Schubert 41
Biografische context van Franz Schuberts twee werken 41
De introductie van het lied 'Der Tod und das Mädchen' op.7, no.3 (D. 531) 42
De introductie van het strijkkwartet in d-mineur (D.810) 43
Simon Vestdijk over Franz Schubert 45

Hoofdstuk III. Analyse 47
Comparatieve analyse van het kortverhaal 'Een, Twee, Drie, Vier, Vijf' en het strijkkwartet in d-mineur (D.810) 48
De rol van het strijkkwartet in d-mineur in de opbouw en de lengte van het kortverhaal 'Een, Twee, Drie, Vier, Vijf' 48
Analyse van muzikale klanken en verwijzingen in het kortverhaal 'Een, Twee, Drie, Vier, Vijf' en het strijkkwartet in d-mineur 50
Cursief deel, begin – introductie 50
Eerste minuut – Eerste variatie 52
Tweede minuut – Tweede variatie 53
Derde minuut – Derde variatie 54
Vierde minuut – Vierde variatie 56
Vijfde minuut – Vijfde variatie 57
Cursief deel, eind – Coda 60
Comparatieve analyse van het kortverhaal 'Een, Twee, Drie, Vier, Vijf' en het lied 'Der Tod und das Mädchen' (D.531) 61
De kaderstructuur 62
De personages 63
De uitingen 64
De afsluiting 65
Conclusie 67
Glossarium 74
Bibliografie 77

‘(…) muziek [is] een menselijke aangelegenheid,

niet een zaak van geleerde of ongeleerde virtuozen (…).

(Vestdijk, 1987, p. 231)

Inleiding

De ontplooiing van het thema

In de laatste decennia is de verandering van de wereld veel grootschaliger geworden. Ondanks deze vlugheid zijn er tradities die direct of soms indirect meerdere eeuwen overbruggen. Vroeger, in de middeleeuwen, in de tijd van de bloeitijd van de gilden, moest een in dienst van een meester tredende jongen, de gezel, om zijn eigen bedrijf op gang te kunnen zetten, eerst jarenlang ervaring opdoen bij zijn meester, de fijne kneepjes van het vak onder de knie krijgen en uiteindelijk een meesterproef afleggen. De afgelegde jaren waren de voorwaarde voor de kwaliteit van het meesterwerk, niemand kon van de ene dag op de andere meester worden. Ik meen de doorwerking van deze traditie nog in onze moderne tijd te herkennen, namelijk in de universitaire opleiding. Tenminste past mijn weg vanaf de eerste ontmoeting met mijn (later gebleken) toekomstige thema tot het schrijven van mijn masterscriptie erover precies in dat verhaal over de gezel die jaar in jaar uit aan zijn meesterproef aan het knutselen is.

Het allereerste en tegelijk doorslaggevende punt was de kennismaking met de tekst zelf, inmiddels al vier jaar terug, toen ik nog als bachelorstudent voor het vak ‘Analyse van korte verhalen’ het opgegeven kortverhaal aan het lezen was en dat mij stukje bij beetje ging betoveren. 'Een, Twee, Drie, Vier, Vijf', zo luidde de titel van het verhaal van de toen voor mij nog onbekende Nederlandse schrijver, Simon Vestdijk. Tijdens het lezen van het kortverhaal viel me op dat in de tekst het strijkkwartet in d-mineur (D.810) van Franz Schubert – ook bekend onder de naam ‘Der Tod und das Mädchen’[1] – meerdere keren wordt vermeld. Als ook aan een opleiding van het conservatorium deelnemende student brandde ik van nieuwsgierigheid en terwijl ik de opdracht aan het schrijven was, ging ik naar dat strijkkwartet luisteren. Tot mijn grootste verbazing kwam me het leidmotief van het tweede deel (Andante con moto) bekend voor: ik had namelijk de bewerking van dat muziekstuk voor vier celli net een week daarvoor in het conservatorium gespeeld. De volgende stap op weg naar mijn eigen ’gilde’ was dat ik in een paper over dit kortverhaal van Vestdijk een band heb ontdekt tussen de opbouw van tekst en muziek, te weten tussen het kortverhaal van Vestdijk en het tweede deel van het strijkkwartet van Schubert. Ook meende ik tekstuele overeenkomsten en overlappende karaktereigenschappen van de personages van het verhaal in het lied ‘Der Tod und das

[1] Het kwartet in d-mineur van Schubert kreeg later de bijnaam ‘Der Tod und das Mädchen’, omdat Schubert het thema van zijn eigen lied ‘Der Tod und das Mädchen’ in het tweede langzame deel van het kwartet in vijf variaties heeft verwerkt. Hier kom ik in hoofdstuk II uitgebreider nog op terug.

Mädchen' (D.531) van Schubert te herkennen. Mijn enthousiasme nam in de volgende jaren niet af, ik raapte al mijn moed bijeen en ging dit kortverhaal vertalen in het kader van een vertaalcollege tijdens het eerste jaar van mijn masterstudie. Geen wonder dat het me niet lukte tijdens het semester de hele vertaling af te maken. Het hoefde ook niet, maar het bleef mijn gedachten prikkelen en ik kon niet rusten tot ik hem af kreeg. Daarna was het al voor de hand liggend dat ik dit thema, namelijk de band tussen tekst en muziek in Vestdijks kortverhaal, verder zou willen behandelen in het kader van mijn masterscriptie. Zoals dat bij een brave gezel hoort, ging ik ook op reis naar het buitenland om mijn kennis nog verder te verdiepen. Op die manier ben ik in de geboortestad van Simon Vestdijk, in Harlingen terechtgekomen. Deze tamelijk recente stap op mijn weg in dit pittoreske stadje waarin de voetstappen van de schrijver nog duidelijk terug te vinden zijn, zorgde voor de laatste inspiratie. Nu sta ik als gezel voor de allerlaatste stap, want bij dezen onderneem ik een poging om mijn eigen meesterproef af te leggen in de vorm van mijn masterscriptie. Ik hoop dat ik voldoende ervaringen vergaard heb om een meester te worden met het schrijven over het werk van Simon Vestdijk.

Mijn onderzoek dient een brug te slaan tussen literatuur en muziek. Omdat echter het laatstgenoemde ook expertise vraagt die het curriculum Nederlands uiteraard niet bevat, trad de unieke situatie op dat ik voor mijn onderzoek meerdere begeleidende handen nodig had van twee meesters. Het basisvormende literaire deel heb ik onder het toezicht van prof. dr. Judit Gera geschreven. Het gedeelte over de muzikale aspecten is in overleg met mijn voormalige docent muziektheorie en compositie op het conservatorium, dr. Márton Levente Horváth, geboren. Alles wat ik in verband hiermee zal vermelden is het resultaat van onze gezamenlijke discussie. Ik ben zelf verantwoordelijk voor de uiteengezette ideeën, hij heeft alleen bij het ontknopen geholpen en mij verder op mijn weg begeleid. Beiden ben ik bijzonder dankbaar.

Vraagstelling en hypothese

Elke tekst is een constructie en naast andere aspecten (zoals het thema, het publiek, enz.) kan de manier van schrijven van een tekst uiteenlopend zijn. Om deze reden kan het interessante verschijnsel optreden dat een tekst de ene lezer koud laat, maar op de andere lezer juist een overweldigende indruk maakt. Dit fenomeen laat prachtig zien hoe verschillend de mensen zijn en wat voor een enorm brede variabiliteit die veelzijdigheid in zich verbergt, in dit geval bij het lezen en interpreteren van literatuur.

Ik was gefascineerd toen ik het kortverhaal 'Een, Twee, Drie, Vier, Vijf' van Simon Vestdijk las, omdat de opbouw en de vormgeving van de tekst een diepe indruk op me hebben gemaakt. De opbouw geeft namelijk een doordachte structuur weer: het cursief geschreven begin en slot kadert allerlei gebeurtenissen van vijf minuten in. Het begin van elke minuut wordt in de tekst vermeld waardoor de tekst een hiërarchische, met de tijd hand in hand lopende structuur krijgt. Onder vormgeving versta ik de eigenaardige typografische kenmerken van de tekst. Voorbeelden hiervan zijn dat de tekst in feite geen alinea's bevat (behalve die twee inspringingen: eentje direct aan het begin en eentje tegen het eind van het verhaal) en dat de dialogen niet op een nieuwe regel, maar in de lopende tekst met dubbele aanhalingstekens geschreven zijn. Dit bemoeilijkt de taak van de lezer want het is niet meteen duidelijk welk personage aan het woord is bij een dialoog.

Dit kortverhaal is mijns inziens tot het allerlaatste deel zorgvuldig en gedetailleerd uitgewerkt. Dit is waarschijnlijk te danken aan de schrijftechniek 'stream of consciousness' die in de tijd toen dit kortverhaal geschreven werd (de jaren dertig van de twintigste eeuw) nog als nieuw gold. In Nederland werd deze techniek door weinig schrijvers gebruikt, bijvoorbeeld door Carry van Bruggen (1881–1932). Ook Simon Vestdijk behoorde tot de pioniers als een van de eersten die deze schrijftechniek in zijn kortverhaal hanteerde. Door middel van deze schrijftechniek geeft de tekst de golvende gedachtegang van het hoofdpersonage weer die bijzonder rijk is aan intertekstuele en intermediale verwijzingen. Dit talrijke verwijzingen bevattende karakter geeft niet alleen een veel diepere betekenislaag aan de tekst, maar dient uiteindelijk ook als het absolute uitgangspunt voor mijn onderzoek.

Zoals elke tekst kan ook deze met twee verschillende leestechnieken worden benaderd. De ene is die van de gewone lezer die alleen de oppervlakte van de tekst waarneemt en die er misschien later over begint na te denken. De andere leestechniek houdt echter eerder diepere lagen van de tekst in en probeert de geheimen van de tekst te ontrafelen. Deze raadsels zijn nu de verwijzingen waarmee de tekst vol zit en waarmee het verhaal een nieuwe en bredere interpretatiemogelijkheid krijgt.

Ik zou met de ogen van die tweede waarnemer het kortverhaal van Simon Vestdijk grondig en aandachtig willen bekijken om achter de raadsels van de verwijzingen te komen. In mijn onderzoek, waarin Vestdijks kortverhaal als uitgangspunt wordt genomen, probeer ik deze verwijzingen, met name de muzikale, te ontrafelen en daardoor te achterhalen welke soort muzikale aspecten de tekst betekenis geven. Mijn onderzoeksvraag luidt als volgt: met welke tekstuele elementen valt muzikaliteit aan te tonen? Deze onderzoeksvraag kan met drie deelvragen over de muzikaliteit zelf nader toegelicht en afgebakend worden. (1) Ik ben er

benieuwd naar welke rol de muziek – gespecificeerd het tweede Andante con moto-deel van het strijkkwartet – in de opbouw van de tekst en in de lengte van bepaalde tekstdelen speelt. (2) Ik hoop ook achter de vraag te kunnen komen hoe de tekst de muzikale klanken en de muzikale verwijzingen weerspiegelt. (3) Het is ook de moeite waard om belangstellend te gaan bekijken welke inhoudelijke (zowel muzikale als tekstuele) kenmerken van Schuberts lied zijn terug te vinden in het verhaal. Door middel van een comparatief onderzoek ga ik het lied Der Tod und das Mädchen (D.531) en het Andante con moto-deel van het strijkkwartet in d-mineur (D.810) van Franz Schubert vergelijkend analyseren met Vestdijks kortverhaal. Mijn hypothese is dat ik door opsporing van de intermediale verwijzingen en door bronnenonderzoek de conclusie zou kunnen trekken dat Simon Vestdijk zich vooral door muziek heeft laten inspireren bij het schrijven van het kortverhaal 'Een, Twee, Drie, Vier, Vijf' en dat het strijkkwartet en het lied van Franz Schubert een sleutel bieden tot de interpretatie van de tekst.

In mijn analyse ga ik Vestdijks kortverhaal uit het literair tijdschrift *Forum* als basis nemen (Vestdijk, 1933, p. 673–684)[2]. In dit tijdschrift is namelijk de eerste versie van het kortverhaal in druk verschenen. Aan de werken van Schubert liggen speciale oertekst-uitgaven ten grondslag. Het lied maakt deel uit van de eerste, door de Bärenreiter-Verlag uitgegeven bundel van Schuberts verzamelde liederen, geredigeerd door Walther Dürr (Schubert, 2005, p. 54–55). De partituur van het strijkkwartet is door G.Henle-Verlag uitgegeven en werd door Wiltrud Haug-Freienstein geredigeerd (Schubert, 1997).

De titel van de scriptie: interartistiek of intermediaal?

Ik vind het belangrijk om het verschil duidelijk te maken tussen het in de titel vermelde begrip ‘interartistiek’ en intermedialiteit. Ik ga tijdens mijn onderzoek twee tot verschillende artistieke takken behorende composities met elkaar vergelijken. Vóór de analyse ga ik echter in het theoretisch kader uit een wijder perspectief naar het begrip ‘interartistiek’ kijken, namelijk uit het perspectief van de intermedialiteit waaronder ook het begrip ‘interartistiek’ valt. Intermedialiteit is een wijder theoretisch begrip waaronder zich ook de populaire genres bevinden, terwijl het begrip ‘interartistiek’ alleen de genres van de ‘hoge kunsten’ bevat. Omdat intermedialiteit een wijder en algemener begrip is, dat toch vaak verward wordt met andere

[2] Omdat ik de eerste, in *Forum* verschenen versie van het verhaal als basis voor mijn onderzoek neem, refereer ik ook altijd aan het verhaal met de in deze versie verschenen titel, namelijk ‘Een, Twee, Drie, Vier, Vijf’. De vermelding van het verhaal in de titel van mijn scriptie komt hier helaas om logistieke redenen niet mee overeen.

begrippen, voel ik me genoodzaakt om intermedialiteit in het theoretische kader onder de loep te nemen.

Opbouw van de scriptie

Nadat ik mijn onderzoeksvragen en hypothese voorgesteld heb, ga ik in hoofdstuk I de theoretische basis van mijn onderzoek uit de doeken doen. In dit eerste hoofdstuk introduceer ik eerst de termen intermedialiteit en comparatisme en aan de hand van deze begrippen bespreek ik daarna de methode van mijn onderzoek. Vervolgens ga ik de vraag beantwoorden hoe het überhaupt mogelijk is om literatuur en muziek met elkaar te vergelijken. In hoofdstuk II ga ik zowel Vestdijk als Schubert voorstellen en de drie werken (één van Vestdijk en twee van Schubert) introduceren. In hoofdstuk III komt de analyse ter sprake waarin ik eerst het strijkkwartet ga vergelijken met de tekst met behulp van de eerste twee deelonderzoeksvragen. Vervolgens ga ik het lied en de tekst naast elkaar leggen aan de hand van de derde deelonderzoeksvraag. In het laatste deel van mijn scriptie ga ik de conclusie trekken: ten eerste onderneem ik een poging om de deelonderzoeksvragen te beantwoorden en ten tweede ga ik bekijken of mijn hypothese bevestigd zou kunnen worden. Ook zal ik kijken naar andere mogelijkheden voor vervolgonderzoek. De scriptie is van een glossarium voorzien ter verduidelijking van de mogelijk onbekende muzikale termen[3].

[3] Voor het glossarium heb ik gebruikgemaakt van de alfabetische lijst van muziekbegrippen van digischool.nl. Beschikbaar via: http://static.digischool.nl/mu/leerlingen/mt/begrippen/muziekbegrippen_alfabetisch.htm.

Hoofdstuk I. Theoretisch kader en methode

Theoretisch kader

Intermedialiteit

Toneelstuk, schilderij, roman, symfonie. Alle vier zijn kunstuitingen uit verschillende kunstdisciplines, die ook wel als kunstmedia kunnen aangeduid worden. Naast dat ze vanzelfsprekend heel goed op zichzelf kunnen bestaan, kunnen de verschillende artistieke media ook hand in hand met elkaar gaan. Al eeuwenlang zijn de verschillende kunstdisciplines op allerlei manieren verbonden met elkaar. Er zijn bijvoorbeeld talloze gedichten over schilderijen geschreven, maar ook het tegenovergestelde kwam vaak voor, namelijk dat een literair kunstwerk als inspiratie voor een schilderij diende. Of bijvoorbeeld de aandrang om een schilderij of compositie te verwoorden in de vorm van betiteling. Dit zijn enkele sprekende voorbeelden van de term 'intermedialiteit'. In het eerste deel van dit wetenschappelijke begrip schuilt het Latijns woordje *inter*. Dit verklaart de term zelf, want het verwijst naar de verbanden tussen de kunsten. Ook onder kunstenaars zelf is het een geliefde manier om buiten hun eigen vakgebied zich door andere kunstvormen te laten inspireren voor hun werk (Veldhorst, 2015, z.p.).

Deze korte inleiding is een geparafraseerd weergegeven gedachtegang over intermedialiteit, afkomstig uit een Vimeo-filmpje en uitgelegd door dr. Natascha Veldhorst, universitair docent Algemene Cultuurwetenschappen aan het Instituut voor Historische, Literaire en Culturele Studies van de Radboud Universiteit te Nijmegen. Veldhorst licht de term intermedialiteit nader toe door een voorbeeld over de beroemde Nederlandse schilder Vincent van Gogh. Het gekozen voorbeeld is geen toeval, het is namelijk een onderdeel van Veldhorsts onderzoek dat reeds verschenen is in boekvorm met de titel *Van Gogh en muziek: symfonie in blauw en geel* (2015).

Veldhorst stelt vast dat Vincent van Gogh niet alleen van literatuur en van beeldende kunst hield, maar ook grote bewondering voor muziek had. Van Gogh was namelijk van mening dat muziek zonder beelden en zonder woorden een diep gevoel kon uitdrukken. Hij wilde dit emotionele effect van muziek vertalen naar de schilderkunst waarmee hij zijn ultieme doel wilde bereiken: met zijn kunst troost bieden aan de mensheid, aldus Veldhorst. Op die manier is het begrijpelijk waarom hij met zo veel muzikale woorden zijn schilderijen beschrijft in zijn honderden brieven. Een mooi voorbeeld hiervan is de serie schilderijen met de zonnebloemen waarover Van Gogh in een van zijn brieven schreef dat hij er een symfonie van blauw en geel

van wilde maken. Aan deze schilderijen is trouwens zowel de titel als de kaft van Veldhorsts boek te danken. Een ander voorbeeld biedt het schilderij *La Berceuse* waarvan de titel zowel 'de wiegster' als 'wiegenlied' betekent. Volgens Veldhorst wilde Van Gogh juist die twee dingen met dit schilderij ook teweegbrengen. Zijn bedoeling was dat als de toeschouwer naar de wiegster kijkt, hij dan tegelijk ook zou moeten horen wat zij zong. Op die manier zou het emotionele effect het grootst zijn en zou de toeschouwer een diepe geruststelling ervaren, aldus Veldhorst (Ibid., z.p.).

Zoals we gezien hebben omschrijft Veldhorst de term intermedialiteit als 'de verbanden tussen de kunsten' (Ibid., z.p.). Een korte en bondige verwoording, net als die van Kiene Brillenburg Wurth (hoogleraar Literatuurwetenschap, werkzaam aan de Universiteit Utrecht): intermedialiteit is het 'netwerk en wisselwerkingen van relaties tussen media in het algemeen' (Brillenburg Wurth, 2006, p. 115). De Rotterdamse filosoof Henk Oosterling noemt intermedialiteit 'een vraag- en antwoordspel tussen artistieke media en disciplines onderling' (Oosterling, 2000, z.p.). Drie definities die elkaar grotendeels overlappen. Echter, als iemand zich in dit onderwerp wil verdiepen, wordt het hem vroeg of laat duidelijk dat de term intermedialiteit niet zo makkelijk af te bakenen valt en dat er talloze, soms zelfs uiteenlopende benaderingen bestaan, afhankelijk van de vraag uit welk perspectief men de term onder de loep wil nemen (filmkunst, filosofie, beeldende kunst enz). Ik beperk me hier tot de voor mijn onderzoek voor de hand liggende benadering, namelijk die van de literatuurwetenschap. Ik ga de term intermedialiteit en de verschillende vormen ervan aan de hand van de werken van de hierboven al genoemde auteur Kiene Brillenburg Wurth in kaart brengen.

Voordat ik hieraan begin, vind ik het belangrijk om eerst het lemma uit het *Algemeen Letterkundig Lexicon* van G.J. van Bork et al te vermelden in verband met de etymologische oorsprong en de historische opkomst van het begrip intermedialiteit. Etymologisch gezien is de term 'intermedialiteit' van de twee Latijnse delen *inter* als 'tussen' en *medium* als het 'midden' afgeleid (Van Bork e.a., 2012, s.v. intermedialiteit). De term 'intermedialiteit' is in de jaren zestig van de twintigste eeuw ontwikkeld toen de Engels-Amerikaanse schrijver en kunstenaar Dick Higgins (1938–1998) met de term intermedia naar genre- en mediumoverschrijdende fenomenen verwees (zoals visuele poëzie en happening). De echte doorbraak in de literatuurwetenschap en in de culturele studies kwam echter vanaf de jaren negentig. Interessant nog is hier het artikel van Irina O. Rajewsky in het tijdschrift *Intermédialités* te vermelden uit 2005. Hierin schrijft Rajewsky dat hoewel intermedialiteit de kinderschoenen al ontgroeid is, er nog belangstelling blijft bestaan en zelfs groeien in de intermediale configuraties en de

perspectieven van het intermediale onderzoek waarvan het hierboven beschreven onderzoek van Veldhorst een sprekend voorbeeld is (Rajewsky, 2005, p. 43).

Brillenburg Wurth begint de inleiding van het hoofdstuk gewijd aan intermedialiteit uit het boek *Het leven van teksten* met de volgende krachtige stelling: een tekst staat nooit helemaal op zichzelf, integendeel, het is een knooppunt in een netwerk van teksten. In elke tekst zijn er namelijk sporen te vinden die weer naar andere teksten verwijzen. Op die manier wordt een netwerk van teksten gevormd dat in staat is om verbonden te raken 'met andere media en mediale netwerken, zoals film, beeldende kunst en muziek', aldus Brillenburg Wurth. Naast de actieve ruimte tussen teksten, bestaat er dus ook een andere ruimte die werkzaam is tussen verschillende media onderling. Dit concept vormt de basis van de brede definitie van intermedialiteit die hierboven al geciteerd werd (het netwerk van de relaties tussen kunsten) (Brillenburg Wurth, 2006, p. 115). Ik vind het nog vermeldenswaardig te vertellen waarom 'breed' bij de definitie van intermedialiteit staat. Dit woord impliceert ongetwijfeld een opduikende tegenstelling die Brillenburg Wurth nog in de inleiding van het hoofdstuk over intermedialiteit opheldert. Ze zegt dat de term intermedialiteit ook in een engere zin gebruikt wordt waarmee deze term ook een secundaire betekenis krijgt. In deze engere zin verwijst de term intermedialiteit 'naar een ruimte of beweging tussen (…) twee of meer media' (bijvoorbeeld objecten, uitvoeringen, enz.) die nog 'niet binnen de kaders van bestaande kunstvormen kunnen worden ingedeeld', aldus Brillenburg Wurth (Ibid., p. 115).

De relatievorm tussen media kan zich in verschillende vormen manifesteren, zoals multimedialiteit en transmedialiteit. Ook de secundaire opvatting van intermedialiteit hoort hierbij waarmee een bijzondere (en ook een beetje verwarrende) situatie ontstaat. Onder de brede, overkoepelende term intermedialiteit staat namelijk de laatstgenoemde, engere omschrijving van de term intermedialiteit. Deze secundair gebruikte term ligt daarom op een gelijkwaardig niveau als multimedialiteit en transmedialiteit, als 'een specifieke relatievorm tussen media'. Kort uitgelegd is multimedialiteit een 'toestand waarbij verschillende media naast elkaar zijn gebruikt' en gecombineerd, maar 'de delen van een geheel herkenbaar blijven als delen' (Ibid., p. 115, 153). Een goed voorbeeld is het idee 'Gesamtkunst' van Richard Wagner (1813–1883) dat hij in zijn boek *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) uiteenzet. Gesamtkunst is naar zijn idee een vorm van toneel dat 'verschillende media zoals architectuur, schilderkunst, muziek, poëzie en mime in zich verenigt' waarbij de kunsten 'ieder hun eigen, traditionele en hiërarchische functie' behielden binnen het geheel van de Gestamtkunst, aldus Brillenburg Wurth naar aanleiding van Wagners boek (Ibid., p. 153). Wat ook voor mijn onderzoek interessant zal zijn is het verschijnsel van transmedialiteit: 'een uitwisseling van

materiaal' (bijvoorbeeld een verhaal, thema of motief) 'van het ene naar het andere medium' (Ibid., p. 115, 147). Brillenburg Wurth noemt hier twee sprekende voorbeelden: de eeuwenoude praktijk waarbij 'gedichten die op muziek zijn gezet', bijvoorbeeld toen Schubert bij het gedicht van Matthias Claudius piano- en zangpartij componeerde; en het in de negentiende eeuw geboren genre van het symfonisch gedicht, 'een eendelig symfonisch werk dat gebaseerd is op (een personage uit) een gedicht' (Ibid., p. 147).

Naast de twee (brede en enge) definities schuilen nog moeilijkheden achter de term intermedialiteit. Van Bork et al zeggen dat de populariteit van de term ook deels te danken is 'aan zijn analogie met intertekstualiteit'. Ze beschikken namelijk allebei over een gelijkaardige structuur, die ook nog eens het idee van grensoverschrijding bevat (Van Bork e.a., 2012, s.v. intermedialiteit). Juist daarom worden echter de twee termen intermedialiteit en intertekstualiteit vaak verward met elkaar. Ondanks dat aan het begin van de eenentwintigste eeuw het begrip intermedialiteit steeds populairder werd, stelt Brillenburg Wurth dat het concept met weinig zorgvuldigheid wordt gebruikt (Brillenburg Wurth, 2004, p. 23). Zowel Brillenburg Wurth als Van Bork et al zijn het met elkaar eens dat de term intermedialiteit op zich 'vrij vaag' is en 'te algemeen' wordt gebruikt als 'relaties tussen de kunsten' (Van Bork e.a., 2012; Brillenburg Wurth, 2004, p.23). Daarnaast komt het volgens Brillenburg Wurth vaak voor dat intermedialiteit te beperkt gebruikt wordt als 'relaties tussen woord en beeld' en ook nog 'te pas en te onpas verward' wordt met multimedialiteit (Brillenburg Wurth, 2004, p. 23).

Comparatisme

Om de theoretische achtergrond van de methode van mijn onderzoek te kunnen introduceren, ga ik weer het *Algemeen Letterkundig Lexicon* van Van Bork et al raadplegen en het grondige lemma 'comparatisme' als basis nemen. Etymologisch gezien is het begrip comparatisme van het Latijns *comparatio* afgeleid wat 'vergelijking' betekent. Vandaar de benaming van het hierbij aansluitende onderdeel van de literatuurwetenschap, te weten de vergelijkende literatuurwetenschap. Door Van Bork et al wordt de reikwijdte van de term comparatisme met de volgende woorden vrij duidelijk afgebakend:

> Discipline binnen de literatuurstudie die literaire teksten onderling of literatuur en werken uit andere kunsten, media en geestesuitingen met elkaar in verband tracht te brengen om ze door het nagaan van kenmerkende overeenkomsten en verschillen of eventuele invloeden beter te kunnen beschrijven, begrijpen en waarderen. (Van Bork e.a., 2012, s.v. comparatisme)

In deze tak van de literatuurstudie krijgt de onderzoeker als het ware de vrije hand wat de vergelijking betreft. Volgens Van Bork et al is namelijk ‘in principe alles vergelijkbaar: lexicon, stijleigenaardigheden, compositie en inhoudelijke aspecten (bijvoorbeeld thema’s en motieven) (…) verschillende genres (genologie), een nationale literatuur (imagologie), enz.’. Wat voor vergelijking uiteindelijk getrokken wordt, hangt van de onderzoekers zelf af. Ze beslissen ook zelf welke visie zij op literatuur hebben en wat zij van plan zijn om te gaan onderzoeken (Ibid.).

‘Wat de aard van het verband tussen de verschillende mogelijke vergelijkingsniveaus betreft’ maken Van Bork et al onderscheid tussen ‘invloed’ en ‘verwantschap (of overeenkomst)’. De invloedenstudie behandelt ‘de genetische relaties (de afstamming) tussen twee of meer teksten, oeuvres, enz.’. Dit soort relaties kunnen vanuit twee verschillende perspectieven besproken en onderzocht worden: enerzijds vanuit het perspectief van de ‘émetteur’ en daardoor de doxologie (werkingsgeschiedenis) en anderzijds vanuit dat van de ‘récepteur’ en zodoende de crenologie (bronnenonderzoek). De émetteur is degene van wie de invloed uitgaat. Daartegenover staat de récepteur die invloed heeft ondergaan. Als voorbeeld voor émetteur wordt de roman *La nouvelle Héloïse* (1761) van Jean-Jacques Rousseau genoemd die invloed heeft uitgeoefend op de récepteur, in dit geval op *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) van Johann Wolfgang van Goethe. De net genoemde twee takken van de invloedenstudie, te weten de doxologie en de crenologie, verschillen essentieel van elkaar wat hun onderzoeksrichting betreft. De doxologie houdt zich bezig met de invloed van een tekst in het algemeen, zonder aparte aandacht aan de récepteur. Daarentegen staat de crenologie (of bronnenonderzoek) die de tekst als récepteur van werken stelt en de mogelijke invloeden erop tracht op te sporen.

Als er een bepaald soort verwantschap tussen twee of meer teksten, oeuvres, enz. te ontdekken valt, maar de beïnvloeding is uitgesloten of met andere woorden: er is geen sprake van invloedenstudie, wordt dit fenomeen door Van Bork et al typologische overeenkomsten of ‘parallèles’ genoemd (Ibid.).

Methode

Zoals ik al in de inleiding heb vermeld, is het kortverhaal 'Een, Twee, Drie, Vier, Vijf' van Simon Vestdijk bijzonder rijk aan verwijzingen. In de tekst wordt bijvoorbeeld twee keer naar het strijkkwartet in d-mineur van Franz Schubert verwezen. Met deze verwijzing wordt er een brug geslagen tussen twee verschillende kunsten: literatuur en muziek. Het ‘netwerk’ (zoals Brillenburg Wurth in haar definitie van intermedialiteit de relaties en wisselwerkingen tussen

kunsten noemt) van Vestdijks kortverhaal is mijns inziens sterk verbonden met een muzikaal betekenisveld van Schubert. Het doel van mijn onderzoek is om de intermediale, met name de transmediale relaties tussen deze twee netwerken te analyseren. Dit beweer ik aan de hand van het idee dat er materiaal is uitgewisseld van het muzikale naar het literaire medium in de vorm van verhaal, thema en motief.

Dit ga ik doen aan de hand van een comparatief onderzoek waarbij ik het accent op de crenologie ga leggen. Al de eerste keer toen ik het kortverhaal las, hebben de compositionele en inhoudelijke, daaronder met name de thematische en motivische overeenkomsten mijn aandacht gevestigd op de mogelijke invloed die Schuberts strijkkwartet op Vestdijks kortverhaal uitoefende. Op grond hiervan wil ik graag het al in mijn hypothese vermelde bronnenonderzoek uitvoeren. Ik zie Vestdijks tekst namelijk als récepteur van Schuberts werken en ik hoop deze invloeden van muziek op de tekst kunnen aan te tonen. Hiermee sluit ik de mogelijkheid van loutere verwantschap, anders genoemd parallèles uit. De twee grote Vestdijkologen, Maarten ’t Hart en Rob Schouten, voerden hierover een discussie, namelijk over de vraag of er een dwingend verband of eerder muzikaal toeval bestaat tussen de keuze van muziek en de literaire context in Vestdijks werken. Het is de moeite waard om deze discussie uitvoeriger te beschrijven, dus ik kom hier later nog op terug.

Kortom, mijn onderzoek is comparatistisch van aard want ik onderneem een poging om letterkunde en musicologie met elkaar in verband te brengen, maar mijn thema is intermediaal, want ik ga de overlap tussen literatuur en muziek onderzoeken. Over de vraag of dit een makkelijke taak zal zijn, zou ik de schrijver zelf willen citeren. In zijn boek *Iets verhevens en onuitsprekelijks* refereert Schouten aan een interview dat Theun de Vries hield met Vestdijk en hem daarin vroeg ‘of er sprake was van invloed van de muziek op zijn creatieve werkzaamheid, (…)’. Hierop antwoordde Vestdijk: ‘“Dat zal wel, maar het is in bijzonderheden moeilijk na te gaan (…)”.’ (Schouten, 1988, p. 20).

Literatuur en muziek

Terecht doemt de vraag op of het überhaupt mogelijk is om literatuur en muziek binnen dezelfde analyse aan bod te laten komen. Dit is een vraag die keer op keer terugkomt in de literatuurwetenschap. In dit hoofdstuk probeer ik enkele ideeën te synthetiseren die door verschillende academici over dit thema onder woorden zijn gebracht.

De Hongaarse literatuurhistoricus Mihály Szegedy-Maszák (1943–2016) vroeg zich bijvoorbeeld in een van zijn essays af of de vergelijking van muziek en literatuur tot een beter

begrip van literaire werken zou kunnen leiden (Szegedy-Maszák, 2013, p. 304)[4]. Hij is van mening dat het niet makkelijk is om hierop antwoord te vinden, want zo'n vergelijking vergt immers verschillende soorten onderzoek. Deze gedachtegang heeft Szegedy-Maszák in zijn essay 'Muziek in literatuur – Virgina Woolf' verder uitgebreid aan de hand van het beleven van muziek door deze schrijfster. Op de vraag of een muziekstuk met woorden benaderd zou kunnen worden, heeft Virginia Woolf (1882–1941) eerder ontkennend dan bevestigend gereageerd, aldus Szegedy-Maszák, maar ze hield zich wel bezig met het idee dat literatuur en muziek één geheel vormen ('ut musica poesis'). Tijdens een concert waarop muziekstukken van Johann Sebastian Bach, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart en Franz Schubert gespeeld werden, is Woolf tot de conclusie gekomen dat 'alle beschrijving van muziek waardeloos' is (Ibid.). Ze zei dit ondanks het feit dat ze voortdurend inspiratie uit muziek heeft gehaald. Interessant is echter de opmerking die ze tegen het einde van haar leven maakte. Ze zegt dat ze zichzelf niet als muziekkenner zou omschrijven, maar ze zich op een of andere interessante wijze haar boeken altijd als muziek voorstelt, voordat ze ze gaat schrijven. Een paar maanden voor haar dood zei ze nog dat ze van plan was om de invloed van muziek op literatuur te gaan onderzoeken (Ibid., p. 303). Welbekend feit is dat zowel beeldende kunsten als muziek bij de opvoeding van de kinderen van de hogere middenklasse aan het eind van de negentiende eeuw een rol speelde (Ibid., p. 305). Daarom bouwde Woolf een nauwe band met muziek op: ze ging met haar familie regelmatig naar de opera en naar concerten, maar later met de opkomst van de radio en de muziekplaten luisterde ze het liefst thuis naar muziek.

> Voor mij doet het radioluisteren het grootste plezier, ik mag thuis blijven zitten en ik mag zelf Die Meistersinger von Nürnberg dirigeren. De bladmuziek ligt open voor me en ik dirigeer en ik word boos als ze niet mij volgen. Zo zie je hoe vaak de zangers fouten maken – ze komen een maat vroeger of zijn ze te laat. (Ibid., p. 324–325) [Vertaling: K.O.G.]

Naast muzikale inspiratie was er nog een belangrijk bouwelement van Woolfs schrijfstijl dat al in 1918 door Roger Fry werd vastgesteld, namelijk het ritme. Hij stelt dat na de dood van Henry James Woolf de enige is die 'taal als artistiek medium gebruikt'. Woolf was zich ervan bewust dat ze tegen de tradities van het genre van de roman in ging en schrijft in een van haar brieven: 'ritme staat dichter bij mij dan storytelling, en dit gaat precies tegenover de tradities van de roman' (Ibid., p. 327). Dat ritme uitermate belangrijk was voor Woolf, bewijst het verhaal dat de kok van het echtpaar opschreef, namelijk dat de schrijfster tijdens het douchen tegen zichzelf aan het praten was. Gezien zijn verbazing vertelde Leonard Woolf aan hem dat zijn vrouw

[4] Alle vertalingen uit het Hongaars die de gedachtegang van Szegedy-Maszák weergeven, zijn van mijn hand.

alleen de nieuwe zinnen hardop aan het herhalen is die ze op die dag geschreven heeft. Volgens haar man was Woolf er benieuwd naar of de zinnen goed klonken en de weergalmende badkamer was de juiste plek ervoor om dat uit te proberen (Ibid., p. 328).

Dat het ritme en de klank van woorden toch ook op enige mate met muzikaliteit te maken zou hebben, is helemaal geen vreemde gedachte. Juist de twee termen 'muziek' en 'poëzie' voor twee verschillende kunstvormen zouden voor de oude Grieken vreemd aandoen, stelt Kiene Brillenburg Wurth in hetzelfde hoofdstuk waarnaar in het voorafgaande werd verwezen. De term 'muziek' is van het Griekse woord *mousikè* afkomstig, maar de huidige betekenis wijkt in zekere mate af van de oorspronkelijke. Onder de term 'muziek' wordt tegenwoordig alleen 'toonkunst' begrepen waarbij het over 'het kunstzinnig ordenen van klanken', 'het geheel van samenklinkende geluiden' of 'geschreven of gedrukt stuk met muzikale tekens' gaat (Brillenburg Wurth, 2006, p. 124). In de Griekse Oudheid betekende *mousikè* oorspronkelijk de kunst van 'een brede, orale opleiding in de poëzie, begeleid door een lier of kleine harp', aldus Brillenburg Wurth. In het woord *mousikè* schuilen ook de naamgevers, namelijk de muzen die de godinnen van kunst en wetenschap in de Griekse mythologie vertegenwoordigden. Op die manier is de term *mousikè* niet ver verwijderd van lyriek die de door een lier begeleide liederen aanduidt, bijvoorbeeld de zogeheten *skolia*, de drinkliederen bij de oude Grieken. Vandaag de dag wordt lyriek met 'korte, niet-verhalende gedichten' geassocieerd 'die de innerlijke toestand van een spreker weergeven' (Ibid.).

Zo te zien is de oorspronkelijke term *mousikè* later vertakt in twee kunstvormen, namelijk muziek en dichtkunst. Deze gemeenschappelijke stam verklaart waarom typisch muzikale elementen, zoals het bij Woolf besproken ritme in de roman, maar vooral in de dichtkunst een graag gezien en voorkomend begrip is geworden. Het begrip ritme valt echter van jongs af aan zelfs sinds de Griekse Oudheid moeilijk te definiëren (Ibid., p. 126). Net als bij intermedialiteit kan de term van andere kanten benaderd worden waardoor het telkens een andere betekenis krijgt. Brillenburg Wurth pakt het bij de etymologie aan en definieert ritme aan de hand van de opvattingen van de musicoloog Curt Sachs (1881–1959). Volgens deze gedachtegang is de Griekse term *rhythmós* terug te leiden naar het werkwoord 'vloeien, stromen'. Naast het 'stromen' zit echter nog 'een zekere articulatie – een zekere orde' (Sachs in Brillenburg Wurth, 2006, p. 126). Zo blijkt dat in het Griekse woord 'ritme' twee tegenovergestelde bewegingen tegelijk aanwezig zijn, namelijk het bewegen, zoals doorstromen en het matigen of indammen. Voor hoe dit in de context van literatuur ingebed kan worden, biedt Sachs ook een mogelijke oplossing. Hij stelt dat de definitie van ritme 'in elk geval iedere beweging zou moeten behelzen die met tussenpozen verschijnt aan onze ogen,

oren, onze tastzin of ons gevoel' (Ibid.). Dit bevestigt ook Brillenburg Wurth, te weten dat ritme over auditief ook over visueel vermogen beschikt. Haar definitie over ritme luidt dientengevolge als volgt: 'de min of meer geordende, waargenomen herhaling van zichtbare, hoorbare en tastbare stimuli, (…)' (Brillenburg Wurth, 2006, p. 126). Kortom, 'ritme is een beweging' die op een bepaald moment een poosje rust houdt om vervolgens weer in beweging te kunnen komen. Een wisselwerking tussen pauze en beweging waarbij allebei van de partijen even belangrijk is (Ibid.).

Ik zal nu ingaan op het door Jean-Pierre Barricelli en Joseph Gibaldi samengestelde boek *Interrelations of literature* (1982). De redacteurs hebben een zorgvuldige verzameling verricht die alle mogelijke verbanden tussen letterkunde en andere wetenschappelijke takken omarmt. De dertien hoofdstukken beschrijven een voor een deze verbanden tussen letterkunde en een andere wetenschap, zoals taalkunde, filosofie, religie, sociologie, politiek, rechten, psychologie, muziek, film enz. Ik ga nu het hoofdstuk 'Literature and Music' geschreven door de Amerikaanse comparatief letterkundige Steven Paul Scher kort samenvatten en zijn gedachtegang weergeven im de verschillende vormen van literatuur en muziek te kunnen voorstellen[5]. Scher onderscheidt verschillende vormen waarin literatuur en muziek met elkaar verbonden zijn: literatuur en muziek, literatuur *in* muziek en muziek in literatuur. Binnen de categorie literatuur en muziek gaat het om producten die het allebei zijn. Kort gezegd hoort hier alles bij wat onder de categorie 'vocale muziek' valt. De bekendste vertegenwoordigers van deze categorie zijn opera's en kunstliederen. Daarnaast zijn er nog een hoop genres die in de afgelopen eeuwen in de Europese muziek- en theatergeschiedenis populair waren, zoals oratoria, cantates, missen, de Engelse masque, de Duitse Singspiel enz. Ondanks de duidelijke contacten tussen twee kunstvormen, wordt vocale muziek als een primair muzikaal genre gezien. Ook al heeft Guiseppe Verdi een paar van zijn opera's gebaseerd op toneelstukken van Shakespeare, in niemands hoofd zou eerst de gedachte opkomen dat ze voornamelijk als literair werk moeten worden beschouwd. De tweede categorie is literatuur in muziek waarmee in eerste instantie programmamuziek wordt geassocieerd. Onder de term programmamuziek verstaat men de instrumentale muziek die is geïnspireerd door of is gebaseerd op een non-muziekaal idee waarnaar meestal in de titel verwezen wordt. Belangrijke stap in deze categorie is het door Franz Liszt ingevoerde genre van het symfonisch gedicht (Scher, 1982, p. 226–229).

De laatste en voor mijn onderzoek meest relevante categorie is muziek in literatuur waarbij het over de muziekalisatie van literatuur of over de verbalisatie van muziek gaat. Dit is

[5] Wederom zijn de geparafraseerde gedachten door mij uit het Engels naar het Nederlands vertaald.

de enige categorie van de drie genoemde waarin literatuur de overwegende rol speelt. Bij muziek in literatuur onderscheidt Scher weer drie soorten, namelijk *word music*, muzikale structuren en technieken in literaire werken en *verbal music*. Als eerste soort is word music de eigenschap om taal te laten klinken als muziek. Het tweede soort omvat het imiteren van structuren en technieken van muziek dat de meest relevante benadering is voor mijn onderzoek. De twee belangrijkste muzikale ontleningen in literatuur zijn de volgende: ten eerste de toepassing van grotere muzikale structuren en patronen (zoals thema en variaties, sonate, fuga, rondo, enz.); en ten tweede het toepassen van bepaalde muzikale technieken (bijvoorbeeld *Leitmotiv*, repetitie, contrapount). De laatste vorm van muziek in literatuur is verbal music waarbij het erom gaat dat een auteur beschrijvingen van muzikale werken maakt en deze probeert tot leven te wekken in zijn tekst (Ibid., p. 229–233). De gedachte van Vestdijk, die hij in zijn essay 'Muziek en literatuur' stelt, sluit mooi aan bij de categorie muziek in literatuur:

> (…) de beste verbinding van muziek en literatuur [is] waarschijnlijk het schrijven óver muziek, in prozavorm. Niet in gedichten, lijkt mij, want de dichter, die muziek wil uitbeelden, vervalt te gemakkelijk in de goedkoop 'hermeneutische' associaties, zoals die in de muziekgeschiedenis een tijdlang gefloreerd hebben. (…). En het essay over muziek behoort tot de muziekwetenschap, niet tot de literatuur. Rest de roman over muziek, (…). (Vestdijk, 1987, p. 252)

Verder constateert Scher tot zijn spijt dat er geen wetenschappelijke discipline bestaat die relaties tussen literatuur en muziek grondig en methodologisch verantwoord onderzoekt. Als het wel gebeurt, dan worden de muzikale begrippen vrijblijvend gebruikt door wetenschappers die er niet echt verstand van hebben. Dit leidt tot verkeerd gebruik van termen – zoals het begrip *contrapunt* – die dan wel misverstanden zouden kunnen veroorzaken (Scher, 1982, p. 233–234). Daarom vergt deze tak van de wetenschap onderzoekers die zowel met literaire als met muzikale kennis uitgerust zijn. Vestdijks oeuvre bevat een essentieel deel dat over muziek werd geschreven (zijn muziekessays) en juist dit deel zich 'buiten het aandachtsgebied van de literatuur' bevindt (Schouten, 1988, p. 9). Schouten meent echter dat Vestdijks 'esthetische oordelen over muziek' de lezer nader zouden kunnen brengen 'tot het raadsel van zijn schrijverschap'. Verder vermeldt hij dat Maarten 't Hart de eerste was die Vestdijks voorliefde voor muziek heeft herkend en heeft onderzocht, waarna hijzelf, Schouten, hem volgde met de herkenning dat men voor een grondig begrip van Vestdijks werk 'muziekliefhebber èn literatuurliefhebber ineen' moet zijn (Ibid.).

Hoofdstuk II. De introductie van de werken

Simon Vestdijk

Biografische context van het kortverhaal: van scheepsarts tot schrijver

Simon Vestdijk is niet over een geplaveid pad naar het schrijverschap geleid. Dankzij drie belangrijke en markante momenten wist hij echter op drieëndertigjarige leeftijd deze weg te vinden. Van de weg van het schrijverschap wordt nu vooral naar die delen gekeken die betrekking hebben op het schrijven van het verhaal 'Een, Twee, Drie, Vier, Vijf'. Ook worden de relevante delen van zijn biografie hieronder geschetst aan de hand van het boek *Vestdijk op de weegschaal* (1972) van R.A. Cornets de Groot en van twee grote biografische werken: *Simon Vestdijk, een schrijversleven* (1987) van Hans Visser en *Vestdijk, een biografie* (2005) van Wim Hazeu.

Alhoewel Vestdijk op zeventienjarige leeftijd als leerling van de Rijks H.B.S. te Leeuwarden gedichten begon te schrijven, ging hij toch medicijnen studeren aan de Universiteit van Amsterdam. Tien jaar later in 1927 legde hij zijn artsexamen af. Van zijn uiterst veelzijdige interesse getuigen de korte studies filosofie met psychologie als hoofdvak in Leiden. Ook hield hij zich bezig met astrologie en musicologie. Met het laatstgenoemde was hij van plan om verder te gaan, hij volgde een half jaar lang lessen in harmonie en contrapunt bij zijn neef Herman Mulder.

Hij begon zijn carrière als scheepsarts en was werkzaam tussen de haven van Batavia en die van Mekka. Vervolgens was hij vooral als vervangend arts bezig, hij hield nu en dan tijdelijk praktijk, onder andere in Amsterdam, Oisterwijk en Eindhoven. Ondertussen schreef hij kladcahiers vol met gedichten die hij voortdurend verbeterde, doorhaalde en van data voorzag. De eerste belangrijke gebeurtenis was toen hij een van zijn gedichten naar de redactie van *De Vrije Bladen* stuurde en dit gedicht tot zijn grote vreugde in het tijdschrift werd geplaatst.

Moed puttend uit zijn succes ging hij nog enthousiaster aan het werk en hij wist een weg te vinden om zijn eerste cahier met gedichten naar Jan Jacob Slauerhoff te sturen. Slauerhoff was buitengewoon onder de indruk van Vestdijks gedichten en hij stuurde ze naar zijn collega, de schrijver, criticus en redacteur Edgar du Perron. Per omgaande schreef Du Perron aan Slauerhoff juichend terug met deze woorden: 'rijk talent, althans een rijk temperament, en vele van deze verzen zijn zeer goed, (…)' (Visser, 1987, p. 145). Ook stuurde Du Perron een brief aan Vestdijk zelf waarin hij Vestdijk van zijn talent verzekerde ('de drang én het kunnen zijn

bij u in groote mate aanwezig; […]' [Ibid.]), hem van verdere deskundige adviezen voorzag en bemoedigend over Vestdijks verdere werk sprak: '(…) om uw eigen toon te vinden, uw eigen persoonlijkheid uit te drukken. Geloof mij uw oprechte belangstellende.' (Ibid., p. 147). Net als bij het vorige, ging Vestdijk ook na het tweede markante moment met net zo veel werklust en enthousiasme aan de slag en op advies van de twee schrijvers stuurde hij gedichten naar verschillende literaire bladen.

Het laatste, doorslaggevende markante moment was een onverwacht bezoek van Du Perron bij de familie Vestdijk thuis in Den Haag, waar Vestdijk in het ouderlijk huis op zijn zolderkamertje zijn gedichten zat te corrigeren. Toen hij van zijn nichtje te horen kreeg wie er op hem in de salon aan het wachten was, kreeg hij sprookjesachtige vleugels en zweefde naar beneden om zijn gast te verwelkomen. Zelf schrijft hij over deze ervaring: 'Dit is het meest bevredigende moment geweest uit mijn literaire loopbaan; daarna kon alles alleen nog maar tegenvallen. (…) De Nederlandse literatuur was bij mij binnengetreden en ik had niets meer te wensen. Ik had hem aanvaard als mentor en tovenaar (…)' (Ibid., p. 149).

Ook Du Perron was buitengewoon onder de indruk van Vestdijk, hij schreef aan zijn collega van *Forum*, Menno ter Braak, dat Vestdijk 'werkelijk een zéér geschikt iemand' was 'vooral in de intimiteit' (Hazeu, 2005, p. 19). Zij waren van plan om Vestdijk voor hun tijdschrift te winnen. Het in januari 1932 begonnen maandblad *Forum* diende een platform te zijn van 'een generatie van schrijvers "die thans om en bij de dertig zijn" (…): "Wij stellen ons voor, tot dit *Forum* alle vitale elementen onder de jonge auteurs (…) voorzoover zij een persoonlijken vorm hebben gevonden, toegang te verlenen."' (Ibid., p. 17). Een paar dagen na zijn bezoek aan Vestdijk stelde ook Du Perron hem aan Ter Braak voor. Deze nieuwe vriendschappen hebben Vestdijk uiteindelijk naar de definitieve stap gebracht om (stapsgewijs, maar toch) op te houden met zijn doktersberoep en zijn leven aan het schrijven te wijden, ondanks het feit dat hij toen nog niet geloofde dat hij ooit een roman zou kunnen schrijven.

Nadat zijn gedichten in *Helikon*, *De Gids*, *De Vrije Bladen* en *Forum* geplaatst werden en ook de bundel *Verzen* (1932) verscheen, werd Vestdijk in april 1932 uitgenodigd naar België om Du Perron op zijn kasteel Gistoux te bezoeken. Zonder Vestdijk poëzie te ontraden, bemoedigde Du Perron zijn gast om zijn aandacht ook op proza, met name op essays en novellen, te gaan richten. Hij vertelde dat de redactie van *Forum*, namelijk Menno ter Braak, Maurice Roelants en Du Perron zelf, vooral korte verhalen nodig had. Op Vestdijks vraag over het soort en het formaat legde Du Perron de details uit waarop Vestdijk 'achteloos en zonder enige grootspraak' antwoordde dat hij in staat was om die te gaan schrijven (Visser, 1987, p. 157).

Tijdens dit bezoek ontmoette Vestdijk Du Perrons eerste vrouw, de mijnwerkersdochter en dienstbode Simone Sechez van wie Du Perron begin 1932 was gescheiden. Vestdijk ging met Simone een intieme relatie aan waar Du Perron een voorstander van was. Hij wilde namelijk dat Simone zo snel mogelijk zelfstandig begon te leven. Vestdijk kwam tijdens de zomer van 1932 meerdere keren naar België terug. Na zijn tweede bezoek aan Gistoux in juni kwam hij half juli om Simone in Brussel op te zoeken. Vervolgens bleef hij tot 8 augustus in haar Brusselse woning waarna hij weer terug naar Nederland ging om een dokterspraktijk waar te nemen. Toen werd ook hun relatie verbroken. Terug in Nederland kreeg de depressie al de zoveelste keer Vestdijk maandenlang in zijn macht. Hij beschreef zijn toestand in een brief aan Ter Braak: 'Ik heb dit grapje vanaf mijn 17e jaar, vrijwel elk jaar, en 't duurt maanden. Ik heb je meen ik al eens verteld, dat zelfs de dieptepsychologie mij niet vermocht te helpen, (…). (Hazeu, 2005, p. 39).

Door zijn relatie en de inzinking werd het schrijven tijdelijk uitgesteld. Het enige waartoe Vestdijk tijdens zijn depressie in staat was, was het lezen en aantekeningen maken. Hij las bijvoorbeeld alle delen van *À la recherche du temps perdu* (1913–1927) van Marcel Proust uit wat hij zeker met plezier deed, want hij schreef de volgende, enthousiaste woorden aan Ter Braak: 'Ik lees af en toe Proust, die ik geweldig vind. Je moet even aan z'n lange zinnen wennen, en hier en daar is hij wat te theoretisch en "wetenschappelijk", maar ik heb er alle bewondering voor.' (Ibid.). Ook heeft Vestdijk *Ulysses* (1922) van James Joyce gelezen, want al in januari 1933 schreef hij aan de redactiesecretaris van *Forum* dat hij binnenkort een essay over Joyce's roman gaat schrijven. Ondertussen had Du Perron met Menno ter Braak het plan uitgewerkt dat wanneer Vestdijk weer gezond zou worden, hij Du Perrons plek in de redactie van *Forum* zou overnemen. 'Niemand heeft er meer recht op dan hij; en zowel voor de poëzie, en als kameraad is hij voor jou de geschikte man (…)' zei Du Perron tegen Ter Braak (Visser, 1987, p. 163).

In de tussentijd werd ook Nederland door de grote economische crisis getroffen: twintig procent van de beroepsbevolking was werkloos wat een half miljoen mensen betekende in een samenleving van acht miljoen zielen. Alleen Ter Braak had een aanstelling met een vast inkomen als leraar in Rotterdam. Du Perron en Vestdijk probeerden hun financiën door publicaties van hun werken behalve in *Forum* ook in andere bladen te regelen. De kans op een onverwachte depressie vanaf zijn 17e was de reden waarom Vestdijk geen eigen huis- of tandartspraktijk is begonnen. 'Overspannen, gedeprimeerd, in de put, nergens toe in staat, ook niet tot een gesprek, zijn bij benadering beschrijvingen van zijn situatie.' (Hazeu, 2005, p. 39).

Ter Braak ging Vestdijk twee keer kort na elkaar bezoeken, eerst op 15 december 1932 en hij schreef de volgende dag het volgende aan Du Perron: 'Heel gezellig, in een stamvol

hollandsch burgermilieu. Ik begin hem steeds meer te waarderen, onder de holl. schrijvers is hij één van de weinigen die ik 100% vind. Hij zat vol plannen, en *goede*!' (Ibid., p. 42). Bij de tweede keer op 13 januari 1933 stond hij perplex wat Vestdijk in die korte tijd allemaal op papier heeft gezet:

> (…) een meesterlijke novelle van 65 pag. *De Oubliette*, weer beter dan de voorgaande; een korte novelle *Eén Twee Drie Vier Vijf* ook heel goed, (…); *drie* panoptica, waaronder één, dat beter is als artikel (over Proust en Freud) en een bijzonder goed essay van 25 pag. over *Luke Havergal*. (…) Hij gaat vandaag aan een roman beginnen en heeft plannen voor vijf andere, allen even fascinerend. Over een jaar is Vestdijk, of Nederland is werkelijk volkomen blind of doof, een figuur van de eerste grootte. (Ter Braak geciteerd in Visser, 1987, p. 165).

Vestdijk gaf Ter Braak onder anderen de twee novellen ('De oubliette' en 'Eén twee drie vier vijf') mee en hij was van plan om een essay over James Joyce's *Ulysses* te gaan schrijven. Op 16 januari begon hij aan zijn eerste roman *Kind tussen vier vrouwen* die over vier maanden klaarlag op 940 volgeschreven bladzijden. Kortom, ondanks zijn inzinking keerde Vestdijk met ongelooflijk veel energie terug naar schrijversactiviteiten. Of zoals Wim Hazeu schrijft: 'Hij groeide met de maand als dichter, prozaschrijver, essayist; er was geen weg terug. Hij koos voor het schrijverschap en nam afscheid van de dokter.' (Hazeu, 2005, p. 41).

Vestdijk en de muziek

Vestdijk was in allerlei richtingen van de wetenschap geïnteresseerd, zoals uit zijn studierichtingen bleek. Hij toonde onder andere grote interesse voor muziek en hij overwoog serieus om zijn medische studie voor musicologie in te wisselen waarin hij ook een half jaar lessen heeft gevolgd. Hij bevestigde zijn voorliefde voor muziek in een van zijn muziekessays, getiteld 'Mijn relaties tot de muziek':

> (…) aangezien in mijn persoonlijk leven van jongs af aan de muziek een belangrijker rol heeft gespeeld dan welk gebied ook der literatuur. Ik heb musicus willen worden, liever dan medicus, – vaderlijke onwil behoedde mij daarvoor, – ik heb volmaakt dilettantische 'fuga's' gecomponeerd op twintigjarige leeftijd, en daarna nog een blauwe maandag compositieles genomen; ik had veel over muziek gelezen. (Vestdijk, 1990, p. 153)

Zoals Maarten 't Hart zegt was Vestdijk 'hartstochtelijk bezeten van muziek' ('t Hart, 1985, p. 6). Hij greep meteen zijn kans, als hij wat vrije tijd kreeg om zich met muziek te kunnen bezighouden. 't Hart refereert aan een gesprek met Vestdijks vrouw, Mieke Vestdijk, waarin ze vertelde dat als Vestdijk niet aan het schrijven was, hij in de huiskamer met een koptelefoon op naar muziek zat te luisteren – soms maanden achter elkaar (Ibid.).

Ook heeft Vestdijk als kind piano leren spelen wat hij zijn hele leven lang bleef doen (Overbeeke, 1991, p. 9). Van dit talent getuigt een brief van Ter Braak aan Du Perron waarin Ter Braak over Vestdijks bezoek schreef en zijn pianospel aan het prijzen was:

> Buitengewoon gezellig en naar wensch. [Over Vestdijk, K.O.G.] Ik had het genoegen hem een étude van Chopin te hooren voordragen op mijn klavier. Het frappeerde me, dat het een vreemd gezicht is, een fatsoenlijk man aan een piano te zien zitten, en zien ijveren met zijn vingertoppen. Hij speelde overigens niet slecht, onzen Simon. (Ter Braak geciteerd in Hazeu, 2005, p. 34)

In zijn schrijverschap heeft Vestdijk muziek ook niet verwaarloosd. Hij schreef bijvoorbeeld talloze muziekessays, onder andere in opdracht van *De Groene Amsterdammer*, die in tien delen onder de naam 'Verzamelde muziekessays' gebundeld en verschenen zijn. Deze essays laten zien dat hij niet alleen een bedreven muziekliefhebber was, maar dat hij ook een groot muziekkenner was, want in de muziekessays was hij met muziek op theoretisch niveau bezig. 'Ze gaan vaak in op zeer specifieke details van de klassieke muziek,' aldus Schouten (Schouten, 1988, p. 12). Op die manier vertellen deze essays meer voor de muziekliefhebber, dan voor de literatuuronderzoeker. Dit is ook waarschijnlijk de reden waarom ze 'Vestdijks impopulairste geschriften' zijn (Ibid.). Voor de leek is het namelijk te specialistisch, maar in musicologische kringen worden ze 'als amateuristisch' beschouwd. (Ibid., p. 11-12). Behalve in zijn essayistiek, duikt muziek ook in Vestdijks literaire werken op. Om een voorbeeld te noemen is het de moeite waard om de eigen woorden van de schrijver te citeren: 'Van mijn romans, die over muziek handelen, is te noemen *De koperen tuin*, waarin de muzikale ontwikkelingsgang van een student wordt beschreven, o.a. aan de hand van een opvoering van de opera *Carmen*.' (Vestdijk, 1990, p. 153).

De manier van opduiken van muziek in Vestdijks literaire werken was eind twintigste eeuw een belangrijke discussie tussen twee grote Vestdijkologen, Maarten 't Hart en Rob Schouten. Om deze discussie kort samen te vatten, ga ik alleen twee, op elkaar reagerende artikelen (een van 't Hart en een van Schouten) kort schetsen die allebei in hetzelfde nummer van de *Vestdijkkroniek* zijn verschenen (Nummer 49, Jaargang 1985). Al de titel van de twee artikelen verraden waar de discussie over gaat: het stuk van 't Hart heet 'Het muzikale toeval bij Vestdijk', terwijl Schouten zijn artikel de titel 'De muzikale opzet bij Vestdijk' gaf. 't Hart stelt allereerst de vraag: 'veel of weinig?' Hij bedoelt hiermee of Vestdijk veel of weinig muziek in zijn literaire werk heeft gebruikt. 'Die vraag is heus niet alleen maar een getalsmatige academische kwestie,' aldus 't Hart ('t Hart, 1985, p. 4). Hij stelt voorop dat uit het antwoord op de vraag 'veel of weinig' muziek een bepaalde kijk op de wijze voortvloeit 'waarop Vestdijk

muziek beleefde, beschouwde, waardeerde' (Ibid.). Na een opsomming van de delen van Vestdijks oeuvre haalt hij maar een paar romans eruit waarin muziek volgens hem een 'enigszins prominente rol vervult' (Ibid., p. 5). Vervolgens neemt hij al deze romans en hun muzikale gebeurtenissen onder de loep en bij vrijwel alle voorbeelden stelt hij vast dat de genoemde muziekstukken alleen bij toeval in de romans opduiken en dat hij voor de keuze en de vermelding van juist die muziekstukken 'geen dwingende literaire redenen kan bedenken' (Ibid., p. 5–11). Aan het eind trekt hij zijn conclusie die uit twee delen bestaat. Ten eerste stelt hij dat als Vestdijk muziek in zijn literaire werk vermeldt, 'blijkt deze muziek in alle gevallen (…) te behoren tot die composities die hij zelf hogelijk waardeerde' (Ibid., p. 11). Ten tweede is hij ervan overtuigd dat in geen van de gevallen bij verschijning van muziek in zijn literair werk 'lijkt er een dwingend verband te bestaan tussen de keuze van juist deze muziek en de literaire context waarin zij ter sprake wordt gebracht' (Ibid., p. 12). Hiermee spreekt 't Hart Schoutens stelling niet tegen namelijk dat 'muziek in die gevallen een symbool-functie heeft', alleen is hij van het toeval van de keuze van een bepaald muziekstuk als symbool overtuigd (Ibid.).

Deze 'toevals'-theorie van 't Hart wordt door Schouten betwist in de vorm van een artikel. Eerst heldert Schouten op wat eigenlijk onder zo'n toeval door 't Hart verstaan wordt. Schouten stelt dat bij 't Hart zo'n muzikaal toeval 'een niet logisch herleidbare of emotioneel verklaarbare parallel tussen muziekstuk en de literaire verwerking ervan' aanduidt (Schouten, 1985, p. 38). In dit opzicht is het uiterst risicovol om een muzikaal motief in een tekst proberen te 'herleiden tot het stuk zelf, zoals het klinkt', er bestaat immers geen voor iedereen eenduidige betekenis of door iedereen goedgekeurde interpretatie van muziek (Ibid.). Daarom pakt Schouten de kwestie van een andere kant aan en hij stelt voor om eerder te gaan onderzoeken of Vestdijk een bepaald muziekstuk 'betekenisvol in zijn romans verwerkt', met andere woorden of hij dat muziekstuk van een symbolische rol voorziet. Als Vestdijk zo'n muziekstuk als muzikaal motief in een van zijn werken vermeldt, 'dan integreert hij dat vaak ook betekenisvol' als opzettelijk 'bestanddeel van het verhaal zelf', aldus Schouten (Ibid., p. 38–39). Vervolgens neemt hij twee muzikale vermeldingen uit twee verschillende romans en hij past deze andere onderzoeksmethode toe (Ibid., p. 39–46). Op basis van deze twee uitgebreide voorbeelden toont hij aan dat àls Vestdijk 'eenmaal muziek in zijn romans verwerkt', hij het bij voorkeur betekenisvol doet waarbij er geen sprake is van louter toevallige toepassing van een muziekstuk (Ibid., p. 46). Daarnaast concludeert Schouten dat dit niet alleen voor romans, maar 'ook buiten het verband van zijn romans' geldig is en dat de keuze van Vestdijk voor bepaalde muziekstukken 'uit zijn eigen muzikale belevingswereld' voortkwam (Ibid., p. 47–48).

Schouten stelt zich drie jaar later na zijn voorafgaande artikel uit 1985 in zijn boek *Iets verhevens en onuitsprekelijks* (1988) als doel om achter de vraag te komen hoe Vestdijk deze grote passie, 'de muziek, in zijn voornaamste bezigheid, de scheppende literatuur' verwerkt heeft (Schouten, 1988, p. 17). Hij stelt dat Vestdijk, vergeleken met andere schrijvers, 'behoorlijk wat muziek in zijn literaire oeuvre' heeft geïntegreerd (Ibid., p. 13). Hij zoekt antwoord niet op 'de vraag *hoeveel* muziek Vestdijk in zijn literaire werk heeft geïnvesteerd', maar wel op de vraag *hoe* (Ibid.). Volgens hem speelt muziek in Vestdijks verhalen 'geen enkele rol van betekenis', de gedichten bevatten muziek maar sporadisch, terwijl in de romans het aandeel van muziek 'substantiëler' is (Ibid.).

Hopelijk zal ik met mijn analyse aan deze discussie een waardevolle bijdrage kunnen leveren, ook al zijn de laatstgenoemde bronnen van 't Hart en Schouten al drie decennia oud. Ik meen namelijk overeenkomende gedachten te ontdekken tussen mijn onderzoek en Schoutens muzikale 'opzet'-theorie waarmee ik automatisch 't Harts 'toeval'-theorie bestrijd. Aan de andere kant zie ik echter in Schoutens andere redenering – waar muziek wel of geen rol in Vestdijks werk speelt – ook elementen die ik aan de hand van mijn onderzoek betwist, omdat ik niet in een roman, maar in een verhaal van Vestdijk een bepaalde rol van muziek wil opsporen.

Het verhaal 'Een, Twee, Drie, Vier, Vijf' onder de loep genomen

Inspiratie

Over de precieze datum van het ontstaan van het kortverhaal 'Een, Twee, Drie, Vier, Vijf' hebben Vestdijks twee biografen, Hans Visser en Wim Hazeu, uiteenlopende meningen, maar over de inspiratie zijn ze het met elkaar eens. Beiden stellen vast dat Vestdijks liefdesrelatie met Simone Sechez als een rijke inspiratiebron diende (Visser, 1987, p. 155–156; Hazeu, 2005, p. 38). Er zijn niet alleen kwatrijnen en andere overwegend Franstalige gedichten uit deze bron geboren, maar het speelde ook een doorslaggevende rol bij het schrijven van zijn kortverhaal 'Een, Twee, Drie, Vier, Vijf' (Visser, 1987, p. 155–156; Hazeu, 2005, p. 35–38).

Visser vermeldt dat bij Vestdijks eerste bezoek aan het kasteel van Gistoux hij met Simone samen grammofoonplaten aan het luisteren was. In zijn gedicht *De wals van Glazounoff* resumeerde Vestdijk de stemmingen van die zomer (Visser, 1987, p. 155). Voordat hij na zijn tweede bezoek aan Gistoux terugging naar Den Haag, heeft hij Simone stiekem in Brussel opgezocht toen zij nog bij haar zuster en haar man logeerde (Hazeu, 2005, p. 35). Toen Vestdijk weer in Den Haag was, bleven ze nog steeds in contact, hij stuurde Simone immers op 19 juni

1932 een liefdeskwatrijn met de titel *La statue* (Ibid., p.36). In een van haar antwoordbrieven vermeldde Simone dat ze naar een appartementje is verhuisd in de Rue Charles-Quint 57 (‘3 x bellen’) (Ibid.). De huur (450 Belgische frank) moest door Du Perron vergoed worden (Ibid.). Tussen 18 juli en 8 augustus ging Vestdijk weer naar België, maar deze keer alleen naar Brussel om Simone in haar nieuwe appartement op de derde verdieping op te zoeken (Ibid., p. 37-38). Meerdere gedichten getuigen van dit verblijf, zoals *Grand Place* en het aan Simone opgedragen *Hôtel du Grand Miroir*, maar in het bijzonder *De Congofetisch* (28 juli 1932) en *Goudvisschenkom* (22 juli 1932), waarvan ook een Franse versie is geboren met de titel *Bocal à dorades (Pour S.)* (9 augustus 1932) (Visser, p. 155-156; Hazeu, p. 38, 840–841, zie vn. 49). Zowel naar *De Congofetisch* als naar de *Goudvisschenkom* wordt in het verhaal verwezen, waarbij het eerstgenoemde gedicht op een uitstapje gebaseerd is dat Vestdijk met Simone naar het Congomuseum heeft gemaakt (Hazeu, 2005, p. 38). De sfeer en de locatie (appartement op een verdieping) van het verhaal is dus duidelijk terug te leiden naar Simones appartement in Brussel (Ibid.).

Hazeu stelt dat wegens de correspondentie en Vestdijks gedichten uit deze periode een kortstondige passie tussen hem en Simone niet uit te sluiten valt (Ibid., p. 36). Echter, nadat Vestdijk na zijn derde bezoek op 8 augustus 1932 België verliet en naar Den Haag vertrok is het op grond van de aanhef uit Simones brieven aan te nemen dat het uit raakte tussen hen. Tot Vestdijks opluchting, zou men wel kunnen zeggen, want hij hield ‘een langdurige verbintenis niet voor mogelijk’ (Ibid., p. 37). Hij was iemand die snel door liefdesvermoeidheid werd geslagen. Bovendien vond hij geen baat bij Simones karakter, integendeel: ‘een jonge vrouw die onberekenbaar, ongedurig en soms hysterisch was, vol zelfbeklag en “slachtoffer-gevoel”, en voor wier financiële problemen en heimwee naar Du Perron hij [Vestdijk, K.O.G.] geen oplossing had.’ (Ibid.). Daarnaast voelde hij zich met zijn eigen woorden ‘onaangenaam en onvrij’ om met Simone (en met haar zoontje van Du Perron) in zo’n klein appartementje samen te wonen (Ibid.). Ook van Simones kant was dit niet als een langdurige relatie bedoeld. Ondanks dat ze er Vestdijk in een van haar brieven van verzekerde dat hij bij haar in Brussel altijd welkom was, zinspeelde ze volgens Hazeu ‘nooit op een bestendig samenwonen of huwelijk’ (Ibid.). Na dit laatste bezoek werd Vestdijk door zijn depressie verhinderd om Simone te bezoeken, maar ze bleven schriftelijk nog in contact met elkaar (Visser, 1987, p. 156). Intussen probeerde Simone nog op eigen benen te staan met een hoedenwinkeltje in Brussel, maar toen het mislukte, besloot ze om te gaan verhuizen en het contact te verbreken met zowel de familie Du Perron als met Vestdijk (Hazeu, 2005, p. 37).

Ontstaan van het verhaal

Het is me opgevallen dat de twee Vestdijk-biografen, Visser en Hazeu, er verschillende meningen over hebben wanneer precies het kortverhaal ‘Een, Twee, Drie, Vier, Vijf’ ontstaan is. Wim Hazeu stelt dat nadat Vestdijk op 8 augustus 1932 Brussel verliet en er vervolgens in Den Haag niets waar te nemen viel, hij de tweede week van augustus gebruikte ‘om het verhaal *Eén twee drie vier vijf* te schrijven’ (Ibid., p. 38). Visser is er daarentegen van overtuigd dat het kortverhaal begin 1933, tussen 6 en 10 januari ontstaan is. Waarom is dit eigenlijk belangrijk, zou men terecht kunnen afvragen. Tussen de twee theorieën zitten er immers slechts vijf maanden. Echter, juist in deze vijf maanden leed Vestdijk aan een depressie, dus in dit opzicht is het volgens mij wel degelijk van belang of het verhaal vóór of na de depressie geschreven werd, gezien het aantal autobiografische elementen in veel werken van Vestdijk. Mijns inziens kan de theorie van Hazeu op drie manieren in twijfel getrokken worden. Ten eerste aan de hand van de data van de online tentoonstelling ‘Verhalen’ van het Literatuurmuseum. Ten tweede door Hans Vissers opvatting die correspondeert met die van het Literatuurmuseum. Tot slot valt deze stelling ook op grond van de briefwisseling tussen Vestdijk en Ter Braak te betwisten.

De volgorde van de Hazeu’s stelling betwijfelende bronnen in het oog houdend is de situatie als volgt: bekend feit is dat Vestdijk zijn werken in kladcahiers opschreef en zeer gedetailleerd van data voorzag. Zo gebeurde het ook bij het kortverhaal ‘Het Veer’ dat deel van de net genoemde online tentoonstelling uitmaakt[6]. In het schriftje staan onder de kladversie van dit verhaal de volgende data: ‘3-5 Dec. ‘32’ en ‘5-9 " "’ (Kegel & Van Zoggel, z.d., z.p. [a]). ‘Direct volgend op “Het Veer” en in hetzelfde schriftje’ staat het kortverhaal ‘Een, twee, drie, vier, vijf’ in klad uitgeschreven (Kegel & Van Zoggel, z.d., z.p. [b]). Ook onder dit verhaal staat dubbele datering: het werd in één dag, namelijk op 6 januari 1933 af. ‘Herschrijven en herzien vond vervolgens plaats tussen 7 en 10 januari.’ (Ibid.).

Deze door het Literatuurmuseum vermelde datum wordt door Visser ook ondersteund en vermeld in een voetnoot, namelijk ‘“Een twee drie vier vijf” werd geschreven van 6 tot 10 januari 1933.’ (Visser, 1987, p. 579, zie vn. 41). Verder stelt Visser dat voordat Vestdijk aan de slag ging met het schrijven van een roman (zijn eerste roman begon hij op 16 januari 1933 te schrijven), zette hij nog de novelle ‘Een, Twee, Drie, Vier, Vijf’ op papier (Ibid., p. 165, 168). Als we vooropstellen dat Visser in deze laatste zin gelijk heeft, dan is de voorstelling volgens welke het kortverhaal ‘Een, Twee, Drie, Vier, Vijf’ in augustus 1932 zou ontstaan zijn,

[6] Het Literatuurmuseum is onderdeel van de Stichting Nederlands Literatuurmuseum en Literatuurarchief (Stichting NLL). De stichting beheert manuscripten, brieven, geschilderde en getekende portretten, foto’s en andere documenten en voorwerpen van vrijwel alle Nederlandse schrijvers. (“Organisatie”, z.d., z.p.)

niet juist. Na augustus 1932 heeft Vestdijk namelijk nog zeker twee novellen geschreven: ‘Het Veer’ en ‘De Oubliette’. ‘De Oubliette’ begon Vestdijk na het eerste bezoek van Ter Braak op 18 december te schrijven en op Tweede Kerstdag was de eerste versie klaar, op 5 januari 1933 kwam de tweede versie al gereed (Ibid., p. 163).

Na de stelling over de datering van ‘Een, Twee, Drie, Vier, Vijf’ citeert Hazeu een passage uit de brief van Vestdijk aan Ter Braak van 16 januari 1933[7] waarin Vestdijk over ‘De Oubliette’ en ‘Een, Twee, Drie, Vier, Vijf’ schrijft:

> Dank voor je brief en waardeerende woorden over *Oubliette*! 't Gekke is, dat ik 't gedeeltelijk met groote verveling en tegenzin geschreven heb, en bij *1,2,3,4,5*. (dat ik zelf ook overigens als niet meer dan een experiment beschouw; maar *lees* het nog eens; voorlezen werkt fnuikend voor dit ding, geloof ik) veel meer ‘plezier’ had, tijdens 't schrijven! Misschien ook, omdat ik 't laatste grootendeels bedacht bij het maken, en de *Oubliette* (ontstaan uit een gedicht!) al een paar jaar in m'n hoofd had. Het zou mooi zijn, als *alles* in *Forum* kon! (Vestdijk, z.d., z.p.)

De net genoemde data van de gebeurtenissen nog een keer op een rijtje gezet zijn de volgende: ‘De Oubliette’ tussen 18 en 26 december 1932 geschreven, herschreven klaar op 5 januari 1933; ‘Een, Twee, Drie, Vier, Vijf’ geschreven op 6 januari 1933, herschreven tussen 7 en 10 januari 1933; bezoek van Ter Braak aan Vestdijk vond op 13 januari 1933; Vestdijks net geciteerde bedankbrief is geschreven op 16 januari 1933; de roman *Kind tussen vier vrouwen* begon Vestdijk op 16 januari 1933. Kortom, het lijkt logischer te zijn dat de novelle ‘Een, Twee, Drie, Vier, Vijf’ inderdaad in januari 1933 werd geschreven, het past namelijk beter in deze context. Hazeus scenario is ook niet uitgesloten, want het kan natuurlijk zijn dat Vestdijk inderdaad in augustus 1932 dit kortverhaal op papier zette en pas later, na het ontstaan van ‘Het Veer’ hem in het schriftje kopieerde en vervolgens nog een keer bewerkte.

Publicatie

Terwijl het precieze ontstaan van het kortverhaal ‘Een, Twee, Drie, Vier, Vijf’ in twijfel kan getrokken worden, zijn de data van de publicatie daarentegen veel duidelijker. Na zijn bezoek bij Vestdijk op 13 januari 1933 nam Ter Braak naast andere werken ook de novelle ‘Een, Twee, Drie, Vier, Vijf’ mee (Hazeu, 2005, p. 45). Het werd voor het eerst in de tweede jaargang van *Forum* geplaatst in het septembernummer van 1933 (Ibid., p. 841, zie vn. 50). Samen met andere verhalen van Vestdijk werd het in de verhalenbundel *Narcissus op vrijersvoeten* door Nijgh & Van Ditmar te Rotterdam gepubliceerd in 1938 (facsimile: 1987) (Grijzen, 1958, p. 20-21). Nog in het jaar van de verschijning schreef Du Perron een uitgebreide en lovende

[7] Wim Hazeu vermeldt in een voetnoot over deze citaat dat het uit de brief van 3 januari 1933 afkomstig is. Dit is helaas fout, het geciteerde passage is uit de brief 16 januari 1933 genomen.

recensie over deze verhalenbundel in het *Bataviaasch Nieuwsblad.* Hij liet het verhaal 'Een, Twee, Drie, Vier, Vijf' goed uitkomen en schrijft er met deze prijzende woorden over:

> Hier staat geen woord te veel, middelen en onderwerp zijn volmaakt in harmonie, de knapheid is hier geheel secundair gemaakt aan de dramatiek, de spanning zó, dat men geen ogenblik wordt losgelaten en slechts halfbewust waarneemt hoe verfijnd de 'muziek' is waarin de handeling ons wordt gesuggereerd. Zij, die in dit genre de erkende meesters zijn - Dujardin, Joyce, Schnitzler, Larbaud - hebben niet beter geleverd; (…). (Du Perron, 1958, p. 280)

Bijna twintig jaar later, in 1956 (tweede druk: 1957) werd dit verhaal herdrukt in *Keerpunten: bloemlezing uit de novellen van S. Vestdijk*, uitgegeven door de Bezige Bij te Amsterdam (Grijzen, 1958, p. 20-21). Du Perron nam samen met Hendrik Marsman ook dit kortverhaal in hun bundel *In korte baan, nieuwe Nederlandsche verhalen* op die door Querido te Amsterdam werd gepubliceerd in 1935 (Visser, 1987, p. 587, zie vn. 2). Du Perron was zeer blij dat dit verhaal van Vestdijk in hun bundel kwam staan, hoewel hij het tegelijkertijd onzin vond dat juist dit verhaal in Vestdijks bundel *De dood betrapt* (1935) ontbrak. Hij schrijft met de volgende woorden hierover in een brief aan Vestdijk (Ibid.):

> (…) Ik vind in deze bundel [De dood betrapt, K.O.G.] *Het Veer* misschien het allerbeste: dan *Ars Moriendi* en *Het Steenen Gezicht*, dan *Barioni en Peter*; dan: *Drie van Tilly* en *Parc-aux-Cerfs*. En *1,2,3,4,5* vind ik beter dan dit alles; ik ben dus erg blij dat de bundel van M[arsman] en mij dàt verhaal krijgt! (…) Het is minstens zo veel 'De dood betrapt', als *Parc-aux-Cerfs*, en als de bundel 250 blzn. was geworden inpl. v. 226 was er toch zeker niets gebeurd! Laat je nooit meer door een uitgever op deze manier bedoen, geloof me! (Du Perron geciteerd in Visser, 1987, p. 224)

Na een grote sprong in de tijd van de publicatie (wegens gebrek aan andere bronnen tussen 1957 en 2005) is het de moeite waard om de door Joost Zwagerman samengestelde verzameling *De Nederlandse en Vlaamse literatuur vanaf 1880 in 250 verhalen* uitgegeven door Prometheus in 2005 te vermelden waarin tussen Vestdijks novellen ook dit kortverhaal te vinden is.

Verantwoording van de keuze

Zoals gebleken is, ging Vestdijk met al van zijn teksten zorgvuldig om. Of het nu ging over gedichten of novellen, essays of romans, het maakte niet uit, alles werd herzien en herschreven: van kladhandschrift naar nethandschrift.

Ook het kortverhaal 'Een, Twee, Drie, Vier, Vijf' heeft veel veranderingen meegemaakt. In dit hoofdstuk zou het vooral bij elke vermelding van de titel zelf in het oog springend kunnen zijn. Er bestaan tamelijk veel variaties van de titel zelf: Ter Braak schreef in zijn brief van 14 januari 1933 over 'Eén Twee Drie Vier Vijf' (Visser, 1987, p.165). Op 16

januari 1933 schreef Vestdijk ‘1,2,3,4,5’ (Hazeu, 2005, p. 38), wat ook Du Perron overnam in zijn brief op 1 juni 1936 (Visser, 1987, p. 214). In *Forum* verschijnt het in september 1933 zo: ‘Een, Twee, Drie, Vier, Vijf’ (Vestdijk, 1933, p. 673). Du Perron vermeldde het in zijn recensie over de bundel *Narcissus op vrijersvoeten* op deze manier: ‘Een twee drie vier vijf’ (Du Perron, 1958, p. 280). Ook in Zwagermans verzameling die in de verantwoording de bundel *Narcissus op vrijersvoeten* uit 1987 vermeldt, staat Vestdijks kortverhaal met dezelfde, laatstgenoemde titel (zonder grote letters en komma’s) (Zwagerman, 2005, p. 1593).

Voor mij staan drie versies van de tekst zelf ter beschikking. De eerste is de eerste publicatie uit september 1933 van *Forum* die ik in de bundel heb gevonden die over alle nummers uit het jaar 1933 beschikt. Deze eerste versie is trouwens ook digitaal ter beschikking op de website van de *Digitale Bibliotheek der Nederlandse Letteren*. De tweede versie is afkomstig uit de facsimile-uitgave uit 1987 van de bundel *Narcissus op vrijersvoeten* (1938). De derde versie heb ik in Zwagermans verzameling *De Nederlandse en Vlaamse literatuur vanaf 1880 in 250 verhalen* uit 2005 gevonden. Mijn volgende opmerkingen betreffen daarom uitsluitend de verschillen die ik in deze drie teksten heb kunnen vinden.

Alle drie de teksten beschikken bijvoorbeeld over twee cursieve delen (aan het begin en aan het eind) die in alle teksten met elkaar overeenstemmen. Echter, het aantal inspringingen loopt zeer uiteen: de eerste *Forum*-versie heeft er twee, de versie uit *Narcissus op vrijersvoeten* heeft er geen, terwijl de Zwagerman-versie maar één inspringing heeft. Het loopt ook uiteen waar zich de inspringende alinea(‘s) bevind(t)(en). Deze afwijking zou verschillende interpretaties kunnen opleveren, bijvoorbeeld tussen de *Forum*-versie en die van Zwagerman. In de *Forum*-versie springt de tekst behalve het begin van het verhaal met het volgende deel in: ‘Mea. Bleek en afgetobd.’. In de versie van Zwagerman springt de tekst echter een paar tientallen regels verderop, bijna aan het eind van het verhaal in, namelijk bij de zin ’Neen, beter Sherlock Holmes himself: his last bow!’. De hieruit voortvloeiende mogelijk afwijkende interpretaties zouden betrekking kunnen hebben op hoe men de tekst indeelt. Bij de *Forum*-versie snijdt de inspringing duidelijk de laatste, vijfde minuut in tweeën waarna het cursieve deel het verhaal afsluit. In de versie van Zwagerman springt de tekst zes regels voor het einde van het verhaal in. Deze zes regels zouden de interpretatie met zich kunnen meebrengen dat zij als afsluiting fungeren, ook al is de eerste helft van de zes regels in nog niet cursief geschreven, maar de andere al wel. Bovendien breekt deze inspringing twee, samenhangende zinnen van elkaar af: ‘Neville St. Clair gaat op roof uit. [inspringing, K.O.G.] Neen, beter Sherlock Holmes himself: his last bow!’.

Inhoudelijk vallen er ook een paar verschillen te ontdekken. Ze zijn echter niet zo radicaal waardoor de tekst bijvoorbeeld een andere afloop zou krijgen. De verschillend vallen bijna uitsluitend tussen de *Forum*-versie en de andere twee versie te ontdekken. Op kleiner niveau gaat het vooral over leestekens, woordvolgorde en morfologische verschillen. In de versie van *Forum* komen door de oude spelling gebruikte vormen voor, zoals 'tusschen', 'oogen', 'in eens', 'zeeëngte', enz. Op groter niveau is er vooral sprake van weglatingen en/of toevoegingen, afhankelijk welke tekst men als basis neemt. In het algemeen kan het vastgesteld worden dat er in de versie van *Forum* nog heel veel woorden staan (bijvoorbeeld tussenwerpsels, vloekwoorden), en soms ook hele zinnen die in de versie van de bundel *Narcissus op vrijersvoeten* en Zwagerman ontbreken. Wat voor mijn onderzoek het belangrijkste verschil is, is het aantal verwijzingen naar het strijkkwartet van Schubert. In de tekst van *Forum* staat er namelijk één verwijzing meer, dan in de andere twee versies. Vlak na de vijfde minuut staat in de bundel en in Zwagermans tekst namelijk dit: 'Maar ik raap mijn laatste resten redelijkheid bij elkaar – laat in Christusnaam die venter weggaan! – en spreek nog eens tegen haar, met nobele basstem. „Mea, vergeef het me, (…).'" (Vestdijk, 1987, p. 228-229; Vestdijk, 2005, p. 254). Dezelfde passage luidt in de tekst van *Forum* zo: 'Maar ik raap mijn laatste resten redelijkheid bij elkaar en spreek nog eens tegen haar, met nobele basstem, een verzoenend slotaccoord in d-moll. (Der Tod und das Mädchen). „Mea. vergeef het me, (…).'" (Vestdijk, 1933, p. 682). Deze enige extra vermelding in *Forum* ondersteunt nog veel sterker mijn hypothese dan de andere twee, die ook in *Narcissus op vrijersvoeten* en in Zwagermans tekst te vinden zijn. Beide werken van Schubert móesten namelijk Vestdijk geïnspireerd hebben bij het schrijven van dit kortverhaal. De andere twee verwijzingen gaan namelijk duidelijk over het strijkkwartet: 'Der Tod und das Mädchen, een lang strijkkwartet van Schubert.' (Vestdijk, 2005, p. 250); '(…) der Tod und das Mädchen, een heel kwartet in de divan, geld mee te maken… (…).' (Ibid., p. 251). De alleen in *Forum* voorkomende verwijzing rechtvaardigt echter als het ware de rol van het lied waarin de dood inderdaad in een diepe *Lage* (in lage ligging) aan het zingen is, naast het andere feit dat het lied eveneens in d-mineur geschreven is.

Zo te zien biedt de vergelijking van de verschillende tekstvariaties zelf een prachtig onderzoeksthema, maar binnen het kader van deze scriptie ontbreekt de ruimte om daar dieper op in te gaan. Wel duikt terecht de vraag op welke variatie ik in mijn hier volgende analyse zou moeten gebruiken. Ik heb aan de ene kant een originele tekst die wel door de auteur zelf werd gepubliceerd, maar niet de definitieve versie was, doordat er nog een boekpublicatie volgde. Ik beschik over de facsimile-uitgave van de boekpublicatie die weliswaar door nog de auteur zelf

werd nagekeken en uitgegeven, maar sterk, voor mijn onderzoek op één belangrijk punt verschilt van de *Forum*-versie. De keus is niet makkelijk, want traditioneel gezien zou ik voor de versie uit de bundel *Narcissus op vrijersvoeten* (1938) moeten gaan, want dat is (in mijn collectie) de laatste, door de auteur zelf goedgekeurde versie. Echter, als ik het uit het oogpunt van het onderzoek bekijk, valt mijn keus toch op de versie van *Forum*, omdat het authentieker is en het de originele drie verwijzingen naar Schubert bevat.

Narratologische analyse van het kortverhaal 'Een, Twee, Drie, Vier, Vijf'

Samenvatting

Een man komt thuis aan, hij gaat naar de vierde verdieping en gaat zijn woning binnen. Een vrouw, Mea wacht op hem, ze is net opgestaan. Ze vraagt of het hem lukte om geld te lenen van vrienden, maar het ging hem slecht, hij werd zelfs weggejaagd. Hij is nog steeds werkloos. Hij neemt plaats op een zetel en herziet de bedeltocht waarvan hij net thuis is gekomen. Hij zegt dat hij honger heeft en hij krijgt een stuk chocola van Mea. Opeens valt hem op dat de kamer kaal is geworden en hij vraagt Mea of ze het gedaan heeft. Haar antwoord is 'ja', ze heeft de pendule verkocht. Vervolgens begint de man te praten: er is geen andere oplossing meer, ze moeten allebei zelfmoord plegen. Mea begint te huilen en de man omarmt haar en praat verder en probeert haar te troosten en te overtuigen van de voordelen van de zelfmoord. Hij noemt het voorbeeld van de Duitse schrijver, Heinrich von Kleist die met zijn geliefde, Henriëtte Vogel ook een dubbele zelfmoord hebben gepleegd. Langzaam, terwijl hij praat, haalt hij een revolver tevoorschijn uit zijn zak en legt deze op de schoot van Mea. Mea aarzelt en vraagt zich af of het pijn zou doen. De man stelt haar gerust met de gedachten dat ze elkaar ook na de dood terug zullen zien en hij zoent haar. Daarna vraagt hij haar om haar mond open te doen, en hij stopt er het wapen heel voorzichtig een langzaam in. Hij mikt, maar hij kan niet handelen, zijn handen beven. Plotseling houdt Mea het niet meer vol en ze spuugt de revolver uit met een gillend, gorgelend geluid. Ze is erg geschrokken. Ze wil niet meer dat de man haar doodschiet, want ze is er echt bang voor. Ze smeekt hem en belooft hem dat ze ook een baan probeert te zoeken. Ze biedt zelfs aan om haar lichaam te verkopen voor rijke mannen. De man blijft echter onverzettelijk en raapt de revolver van de vloer op. Dit ziend probeert Mea te vluchten, ze breekt het raam en gilt naar hulp. Ze rent naar de deur, maar de man staat haar in de weg, dan ontwijkt ze hem en ze rennen drie keer rond de tafel. Uiteindelijk mikt de man op Mea en hij schiet. De goudvissenkom barst in duizenden scherven. Mea staat ongedeerd en de man probeert dichter bij haar te komen. Mea wil echter vluchten, maar ze valt flauw. De man twijfelt

of de kogel Mea geraakt heeft. Er zijn tranen in zijn ogen. Nadat hij de revolver neergelegd heeft, legt hij een kussen onder het hoofd van Mea. Hij speelt met de gedachte hoe makkelijk hij nu Mea zou kunnen raken. Hij gaat eerder een lege bloembak met water vullen en de goudvissen van de vloer oprapen. Daarna besluit hij om een uurtje weg te gaan, maar eerst schrijft een korte boodschap voor Mea op. Hij hoort haar ademhalen. Er zit bloed op zijn wijsvinger. Hij beslist om een van zijn vrienden geld te gaan lenen en hij verlaat de woning.

Geleding en titelverklaring

Het verhaal kent een minimale geleding. Het bevat namelijk geen hoofdstukken en geen witregels, en de tekst springt behalve het begin nog één keer, tegen het eind van het verhaal in. Ook de dialogen bevinden zich in de lopende tekst in plaats van na een harde return. Het verhaal is ingekaderd door een routebeschrijving in het trappenhuis die zowel aan het begin als aan het eind van het verhaal staat: de route van het portier tot de woningdeur en er worden ook de buren per verdieping genoemd. Dit kader houdt een soort van inleideinde en afsluitende functie in. De tekst die ertussen inzit valt in vijf delen te onderverdelen aan de hand van de toenemende nummering van de minuten (‘Eerste minuut.’, ‘Tweede minuut.’, enz.). Typografisch gezien maakt het kader en de vermelding van de minuten een apart deel van het verhaal uit, ze zijn immers cursief geschreven. Naast het gebrek van alinea’s vallen de cursief geschreven delen visueel op, daarom is het te vermoeden dat ze een cruciale rol spelen, in de zin dat ze als het geraamte van de tekst fungeren.

De titel heeft een nauw verband met de structuur van de tekst. ‘Een, Twee, Drie, Vier, Vijf’ verwijst naar de opbouw van het verhaal die de structuur als proces duidelijk aangeeft: eerste minuut, tweede minuut, enz. In de eerste minuut komt de man thuis en begint te praten met de vrouw, eerst over de mislukte zoektocht, daarna over de noodzaak van zelfmoord. De tweede minuut gaat over het parallelle verhaal van Kleist en dat van de man en Mea. Tijdens het verhaal van Kleist legt de man de revolver op de schoot van Mea. Het volgende deel gaat over de poging van de zelfmoord die uiteindelijk mislukt. In de vierde minuut probeert de enorm geschrokken Mea te vluchten voor de man en uiteindelijk gaat de revolver in de vijfde minuut af, maar Mea overleeft het, hoewel ze flauwvalt. Ze ligt op de vloer en de man verlaat de woning.

Perspectief

Het hele verhaal wordt door het oogpunt van het naamloze mannelijke personage verteld. Grammaticaal gezien wordt dit met behulp van persoonlijke voornaamwoorden van de eerste

persoon mogelijk gemaakt dat volgens de terminologie over perspectief en vertelsituatie van Franz K. Stanzel onder de categorie *Ik-vertelsituatie* valt. De lezer ziet het hele verhaal vanuit zijn perspectief. Het mannelijke personage is dus degene door wiens ogen de lezer het verhaal ziet. Hij observeert, ervaart en associeert waardoor hij als de focalisator kan aangemerkt worden. Hij heeft de tekstuele macht over de vrouw (Stanzel, 1995–1996, p. 43).

De lezer krijgt soms heel veel informatie die helemaal niet belangrijk schijnt te zijn. Met andere woorden worden alle gedachten van de ik-verteller, van de man medegedeeld wat ook gebroken zinstructuur en een associatieve stijl aan het verhaal geeft. Deze verteltechniek heet *directe monologue intérieur* of anders *stream of consciousness*, letterlijk 'bewustzijnsstroom'. Door Van Bork et al wordt deze term toegelicht als 'de "stroom" van gedachten, herinneringen, bewuste en halfbewuste gevoelens, stemmingen, verlangens en associaties die kenmerkend zijn voor het mentale proces van de mens en waarmee schrijvers hun personages van binnenuit trachten te beschrijven.' (Van Bork e.a., 2012, s.v. stream of consiousness). Deze definitie wordt ondersteund door het volgende passage uit het verhaal:

> Eerst door haar hersenen en dan in zijn onderkaak. Transplantatie van hersendeeltjes in de kaak. De kaak gaat denken. Ik kauw, ik kauw, *dus* ik kauw. Toch een gedachte! Cogito ergo sum, dubito ergo sum… Descartes, Augustinus… Vreemd… die leegheid… dat geluk,… één seconde van volmaakte leegheid. Al weer voorbij, gladde oase in de tijd, alle klokken stonden stil, alle menschenharten, alle dierenharten. Voorbij. Niet aan denken. (Vestdijk, 1933, p. 678)

Personages

In het kortverhaal zijn er twee hoofdpersonages, namelijk de man wiens naam onbekend blijft en de vrouw die Mea heet. Omdat het mannelijke hoofdpersonage zich in deze vertellende situatie bevindt, wordt hij hoger gesitueerd dan het vrouwelijke hoofdpersonage. De tegenstelling wat het wel of geen naam hebben betreft, schijnt meteen iets over de twee personages te verraden. De man wiens naam onbekend is, blijft ook onbeschreven qua uiterlijk – behalve dat hij waarschijnlijk een snor heeft: 'Nog een kus, lippen hier en daar hard, een zacht kussentje van snorhaartjes, niet kittelend.' (Ibid., p. 679). Daarentegen wordt over het uiterlijk van de vrouw veel meer verteld. Echter, de lezer krijgt een beeld van het karakter van beide hoofdpersonages vanuit de subjectieve visie van de ik-verteller. Verder zijn er aantal personages in de achtergrond die weliswaar geen directe invloed uitoefenen op de plot, maar omdat ze bij naam worden genoemd een typerend karakter vertegenwoordigen. Hun namen zijn daarom sprekende namen, die zoals dat uit de context blijkt negatieve connotatie met zich meebrengen. Dit zijn ten eerste de onderburen: mijnheer Schelm, mevrouw Beest en de familie

Modder en ten tweede de ‘waardige vrienden’ van de man: Harmsen, Derksen, Smerksen, Vlerksen, Beer en Bol.

Tussen de twee hoofdpersonages is er een liefdesrelatie sinds drie jaar. De man spreekt Mea meerdere keren als ‘kind’ of ‘kindje’ aan. Hiervan uitgaande mag vooropgesteld worden dat de man waarschijnlijk een stuk ouder zou moeten zijn dan Mea. Hij beoefent een bevoogdende houding tegenover de vrouw, want hij behandelt haar soms als een kind, hij troost haar en hij leidt haar aandacht af, wat hem ook voor eventjes lukt: ‘Maar haar oogen zijn vroom, geloovig. Het verhaaltje werkt.’ (Ibid., p. 677). Tegelijkertijd verklaart dat ook de machtsverhouding tussen de twee personages. Het idee over de dubbele zelfmoord is immers van de man afkomstig en hij staat ook in de rol van de uitvoerder ervan. Hij had al lang een plan bedacht, de revolver gekocht, zijn afleidende preek ingeoefend. Als dit echter allemaal uitgevoerd moet worden, verliest hij zijn moed, zijn handen beven en hij wacht te lang met schieten. De naam Mea verwijst trouwens naar het Latijnse bezittelijk voornaamwoord dat de net genoemde mogelijke machtsverhouding tussen de man en Mea weerspiegelt. Ook is het deel van de Latijnse woordcombinatie *mea culpa* wat letterlijk ‘mijn schuld’ betekent in de katholieke liturgie en ook in het verhaal wordt vermeld: ‘Ik zie, dat ik de revolver op Mea gericht heb. Mea culpa.’ (Ibid., p. 682). Samenvattend weerspiegelen de twee diepgewortelde talige constructies tussen de man en de vrouw – de aanspreekvorm ‘kind’/’kindje’ enerzijds en in de naam ‘Mea’ verborgen bezittelijk voornaamwoord anderzijds – een paternalistische en bevoogdende houding tegenover de vrouw. Het zou de moeite waard zijn om dit verder uiteen te zetten, maar mijn thema dekt jammer genoeg dit soort onderzoek in deze richting niet.

Alles wat de lezer over Mea te weten komt, blijkt uit de constateringen en de gedachten van de ik-verteller. Zo verneemt de lezer bijvoorbeeld over Mea dat ze van muziek houdt, dat ze grote donkere ogen heeft en dat ze gelovig is. Op grond van de constateringen van de ik-verteller is het ook mogelijk de sociale toestand van de hoofdpersonages in kaart te brengen. De ik-verteller observeert bijvoorbeeld dat Mea bleek is, heeft vettige haar en wallen onder de ogen en ruikt naar goedkope zeep. Echter, bij een andere alinea lijkt alsof hij de lezer wil overtuigen dat Mea’s uiterlijk niet vanwege hun moeilijke situatie is veranderd: ‘Mea, slank (niet mager), gediff… gedistingeerd mat (niet grauw van den honger) eenvoudig gekleed (en allerminst armoedig), (…)’ (Ibid., p. 674). Opmerkelijk is dat aan het begin van het kortverhaal Mea eerder algemeen (blank en mager) en liefdevol (‘Een lief gezicht heeft zij toch, […]’ [Ibid.]) beschreven wordt door de ik-verteller, terwijl deze houding na de mislukte poging tot dubbele zelfmoord, maar net vóór de climax juist het tegenovergestelde wordt. Daarna begint de man opeens al haar slechte eigenschappen op een rij te zetten:

> Eigenlijk is Mea altijd een slechte huisvrouw geweest, spaarzaam in kleine dingen, verkwistend in groote. (…) Geleidelijk aan tracht ik mijn woede tegenover haar aan te wakkeren. Ontrouwfantasieën. Onzindelijk. Modder op de vloer. Niet op te rekenen. Slechte adem soms. Praat te veel. (…) En hoe weinig deelnemend kan ze 's nachts zijn, harde rug, alle bewegingen plichtsgetrouw, meer niet. Ze heeft ook altijd onaardig over haar moeder gesproken. (Ibid., p. 680–681)

Hij komt in een labiele gemoedstoestand terecht waar hij zijn vermogen om überhaupt medelijden te hebben met Mea in twijfel trekt: 'Ze kijkt weer naar het raam, jammerlijk angstig. Maar ik heb nu geen medelijden meer met haar, als ik het al ooit gehad heb.' (Ibid., p. 681). Sterker nog, nadat hij schiet en het nog niet duidelijk is of Mea geraakt is, heeft hij tranen in zijn ogen, maar hij claimt dat hij niet vanwege medelijden met Mea aan het huilen is, maar vanwege een herinnering: 'Ik schrei niet om haar, maar om een herinnering, die me plotseling overweldigt, neerdrukt, knevelt.' (Ibid., p. 682).

De sociale toestand van de hoofdpersonages blijkt ook uit het feit dat geen van beiden een baan heeft, hoewel ze sinds een half jaar aan het zoeken zijn. Uit de nogal ambigue mededeling van de man aan het begin van het verhaal ('Werkeloos en toch niet werkeloos. Niet stempelen.' [Ibid., p. 673]) is het mogelijk af te leiden dat hoewel hij werkloos is, gaat hij niet dagelijks stempelen. Van een keer als hij opeens zijn moeder noemt valt te vermoeden dat hij niet in arme familie is geboren: 'Misschien had ze [de moeder van de man, K.O.G.] geen geld. Neen, dat is natuurlijk onzin.' (Ibid., p. 677). Van hun vorige beroep wordt niets vermeld, maar de man merkt meerdere keren op dat hij zichzelf als schrijver zou kunnen voorstellen: 'Ik had moeten schrijven, (…)' (Ibid., p. 675). Het schrijverschap blijkt niet zo'n vreemde gedachte te zijn, gezien dat de man nogal bedreven is in literatuur. Dit is af te leiden uit de meerdere verwijzingen bijvoorbeeld naar Heinrich von Kleist (1777–1811) en de fictionele detective Sherlock Holmes van Sir Arthur Conan Doyle (1859–1930). Bovendien had hij van een goede opvoeding genoten die uit de hoeveelheid vreemde talen blijkt waarin hij zijn gedachten voert (behalve het Nederlands nog Engels, Duits, Frans en Latijn). Als Mea doodsbang de revolver uit haar mond spuugt, belooft ze eerder een betrekking te willen zoeken dan zelfmoord plegen. Naast toiletjuffrouw zou ze bereid zijn om zelfs haar lichaam aan te bieden om geld te kunnen verdienen. Ze proberen uit twee bronnen hun financiële behoeften te dekken: ten eerste probeert de man van kennissen en vroegere vrienden geld te lenen, ten tweede verkopen ze hun waardevolle spullen (zoals pendule, horloge, grammofoonplaten, enz).

Tijd

Aan de hand van het aantal cursief geschreven minuten in de tekst kan vastgesteld worden dat het hele verhaal zich in een relatief korte tijd afspeelt, namelijk in vijf minuten plus de tijd van het op- en aflopen van de trap. Juist naar deze nummering van de minuten verwijst duidelijk in de titel vermeldde cijferrij van één tot vijf. Omdat alles zo vlug gebeurt en de lezer niet in staat is om het verhaal binnen de verhaaltijd te kunnen lezen, doet zich het niet zo frequente verschijnsel voor dat in de literatuurwetenschap *vertraging* of als *Dehnung* wordt genoemd, namelijk dat de vertelde tijd korter is dan de verteltijd. In het modernistische proza komt dit verschijnsel ook elders voor, bijvoorbeeld in *Ulysses* van James Joyce.

De historische tijd hangt nauw samen met de periode toen het kortverhaal gepubliceerd werd (september 1933). De werkloosheid en de financiële problemen doen allemaal vermoeden dat de hoofdpersonages door de grote economische crisis (1929–1933) tot armoede zijn vervallen. Het verhaal straalt deze crisissfeer uit: de totale uitzichtloosheid en hopeloosheid en de depressie jaagt het mannelijke personage naar de gedachte van de dubbele zelfmoord dat zich als enige oplossing voordoet: '(…), er zit niets anders meer op; je weet, het is geen licht besluit, maar het is het beste, het verlost ons voorgoed van alle ellende, en er is bovendien niemand die we ongelukkig maken.' (Ibid., p. 674).

Verder vindt de lezer ook voorbeelden van zowel anticipatie als retroversie. Het ook wel als 'vooruitwijzing' genoemde deel bevindt zich meteen in het cursief geschreven inleidende gedeelte: '*Vierde verdieping. „Heden gebeurde een ontzettend ongeluk…" Voordat er iets gebeurd is, werken de rotatiepersen al.*' (Ibid., p. 673). Hoewel de verhaalchronologie niet doorbroken wordt, valt het bij de eerste lezing niet te volgen waar de ik-verteller het over heeft. Straks, bij de tweede lezing kan al misschien duidelijk worden dat deze uiting de mogelijke krantenartikel probeert voorspellend te citeren dat de dubbele zelfmoord als ongeluk in het avondblad vermeldt. De terugverwijzing staat tegen het einde van het verhaal in de tekst en in tegenstelling tot de anticipatie, doorbreekt deze verwijzing wel degelijk de verhaallijn. Het beschrijft een herinnering van het mannelijke hoofdpersonage uit zijn jeugd, toen zijn moeder op dezelfde manier als Mea in het verhaal door zijn fout flauw valt waarna hij niet weet of ze dood was of niet: 'Mijn moeder kwam op me af, gilde vreemd kinderachtig, en viel toen bewusteloos op den grond. (…) Ik dacht, dat ze dood was en heb toen met haar willen sterven…' (Ibid., p. 683).

Ruimte

Het verhaal speelt zich bijna uitsluitend op de vierde verdieping van een woonhuis af. Zowel aan het begin als aan het eind van het verhaal loopt het mannelijke hoofdpersonage de trap op en af in het trappenhuis. Als men door het kleine weergalmende portaal binnen is gekomen, moet hij de '*verveloze trappen*' op helemaal tot de vierde verdieping terwijl hij de drie onderburen (Mijnheer Schelm, Mevrouw Beest en de familie Modder) gepasseerd heeft. Van de woning is vooral één ruimte, vermoedelijk de woonkamer beschreven waarvan een andere ruimte met de suitedeuren afgesloten is. In deze woonkamer staan een paar meubels, zoals de divan, de tafel en de kast en er staat ook een schoorsteen met een goudvissenkom erop. Elke beschrijving van de meubels geeft echter een contrast tussen het verleden en het heden, namelijk de welgesteldheid van toen en de armoede van nu. De goudvissenkom is een duidelijk teken van welvaart, want Mea blijft voer voor ze kopen, terwijl ze zich niet eens dagelijks eten kunnen veroorloven. De waardevolle voorwerpen zijn al verkocht, zoals de pendule, de horloge of de grammofoonplaten, maar de 'gebeeldhouwde zetels' en het vergulde 'behangsel met rozen en nootachtige figuren' doen aan de goede oude tijden herinneren. De divan is niet meer nieuw, het kleed ervan is immers 'knus-verkleurd', 'de veeren krijschen' en de kussens zijn zeer dun geworden (Ibid., p. 675). Het vloerkleed is uitgerafeld en de paarse bloemen erop zijn verkleurd. In de raamkozijnen staan 'smalle planten, verlept, maar toch groen' (Ibid., p. 678). Dit geeft allemaal een nogal armoedig en kaal beeld van de kamer weer dat ook door de mannelijke hoofdpersonage geconstateerd wordt: 'De kamer is ineens erg kaal.' (Ibid., p. 674).

De kamer heeft twee ramen waarvan enige informatie verkregen wordt over de buitenwereld. Zo komt de lezer iets te weten van het weer, want als het mannelijke hoofdpersonage aan het begin van het verhaal naar huis komt, is het nog grauw buiten maar na korte tijd schijnt de zon weer: 'Buiten breekt de zon door.' (Ibid., p. 676). De ramen zouden op de straat moeten uitzien, er wordt immers een 'zware auto' vermeld die voorbij dendert. Andere geluiden verraden de aanwezigheid van andere mensen, bij de buren minstens twee huizen verderop wordt er piano gespeeld, de stem van onderbuurman, 'jongenheer Modder', is soms te horen en er loopt een straatventer rond: 'Buiten hoor ik denzelfden venter, die teruggekomen is.' (Ibid., p. 673, 681).

De tekst geeft geen uitsluitsel over de precieze geografische omgeving, maar aangezien de erin voorkomende familienamen (bijvoorbeeld Beest, Beer, Modder, Bol), het wisselvallige weer (in de ene minuut grauw, in de andere al zonnig) de smalle, gehorige woonhuizen (trappenhuis en het hoorbare pianospel van de overburen) en de tien gulden die de man aan het eind van het verhaal wil gaan lenen ('Ik kon wel eens naar de Beer gaan om tien gulden te leen

te vragen.' [Ibid., p. 683]) is er nauwelijks reden om aan te nemen dat het verhaal zich niet in Nederland zou afspelen.

Motieven

Een met de techniek *stream of consciousness* geschreven tekst bevat veel verwijzingen waardoor ook het aantal motieven stijgt. Van de legio verwijzingen worden hier alleen de drie, naar mijn mening belangrijkste genoemd.

Als eerst zou de lezer vanaf het begint opgevallen hebben dat het geld, voornamelijk het lenen van geld een cruciale rol in het verhaal speelt en zijn problematiek meerdere keren terugkomt. Aan het begin kijkt de ik-verteller op geld lenen nog onverschillig op terug als een 'bedeltocht'. Een beetje verderop vraagt hij zich het volgende verontwaardigd af: 'Zal ik morgen weer de vriendjes afloopen, aanbellen, smeeken, voor jasexhibitionist spelen, weggetrapt worden? Dat nooit!' (Ibid., p. 679). Ten slotte besluit hij kalm dat hij toch maar nog een poging doet om tien gulden te gaan lenen: 'Stembuiging, smeekende blik, holle wangen: alles tot mijn beschikking.' (Ibid., p. 683).

Het tweede mooie voorbeeld voor een motief zijn de verwijzingen naar en woordspelingen over ooit geleefde echte en fictionele figuren, zoals Heinrich von Kleist en zijn geliefde Henriëtte Vogel, maar ook Wilhelm Voigt, de zogenaamde kapitein van Köpenick en Neville St. Clair doemen keer op keer, soms helemaal onverwacht op in de tekst. Soms associeert het mannelijke hoofdpersonage van de naam van een literaire figuur naar de andere: '(…) Neville St. Clair, vermomd als bedelaar met een „shock of very bright red hair", de zakken vol „coppers". Koper, nikkel. Köpenick, kapitein. Von Kleist, luitenant.' (Ibid., p. 673), 'Von Kleist had „ein undifferenziertes Kindergesicht". Maar Pruisisch luitenant toch.' (Ibid., p. 674), 'Vooruit, Schluss, Henriëtte Vogel! Achtung, Achtung! (…) Heinrich der Vogler.' (Ibid., p. 678). De keus van juist deze literaire figuren is zeker geen toeval. Kleist als persoon is op een zekere mate gelijk met het mannelijke hoofdpersonage, hij deelt het sterke 'minderwaardigheidsbesef' met Kleist (door zijn armoede is hij financieel afhankelijk geworden van zijn vrienden die daarom nu hoger gesitueerd raakten ten opzichte van hem) 'ondanks zijn schitterende begaafdheid' (zijn belezenheid en kennis van meerdere vreemde talen) (Ibid., p. 676). Daarnaast is Kleist het voorbeeld wat de dubbele zelfmoord betreft, hij heeft namelijk eerst zijn geliefde, Henriëtte Vogel, daarna zichzelf neergeschoten. De reden waarom de keus op de kapitein van Köpenick en Neville St. Clair viel, is dat ze allebei vermomde personages zijn. Het hoofdpersonage van het verhaal 'The man with the twisted lips' (1891) van Sir Arthur Conan Doyle is de zakenman Neville St. Clair die op een dag verdwijnt

en zich verkleedt als bedelaar. Het verhaal van de kapitein van Köpenick is ontleend uit het echte leven en het gaat over een Oost-Pruisische schoenmaker, Wilhelm Voigt, die op een dag in 1906 vermomd als een officier het stadshuis van Köpenick (stadsonderdeel van Berlijn) bezette (Piros, 2016, z.p.). Op basis van het verhaal van Wilhelm Voigt is later een rij verfilmingen geboren en het diende ook als inspiratiebron voor het satirische toneelstuk *Der Hauptmann von Köpenick. Ein deutsches Märchen in drei Akten* (1931) van Carl Zuckmayer (1896–1977) ("Bibliografie – Carl Zuckmayer Gesellschaft Mainz." z.d., z.p.).

Het verhaal heeft echter een centraal motief uit de klassieke muziek: het strijkkwartet in d-mineur van Franz Schubert. Deze koppeling vormt echter de basis van de analyse van deze scriptie waardoor het pas in het volgende hoofdstuk grondig besproken en aangetoond gaat worden.

Franz Schubert

Biografische context van Franz Schuberts twee werken

De meeste werken die Schuberts muziekstukken onder de loep nemen, vermelden ook lang of kort de biografische gegevens van de componist. Van deze werken heb ik nu een kleine selectie gemaakt waarop ik me bij het schrijven het stuk over de biografische context van Schubert baseerde: *A Schubert-dalok nyomában* (1975) van Dietrich Fischer-Dieskau (p. 14–47); *Schubert* (1979) van Miklós Erdélyi (p. 9–119); *Schubert* (1973) van Hans Gál (p. 15–56) en het gedeelte over Schubert uit het boek *Zeneirodalom II*. (2000) van Tivadar Körber (p. 7–14).

Franz Peter Schubert, een van de belangrijkste vertegenwoordigers van de vroege romantiek, is op 31 januari 1797 geboren in een buitenwijk van Wenen. Zijn vader werkte hard als onderwijzer en zoals in Wenen in die tijd gebruikelijk was, moest een onderwijzer ook in muziek ervaren zijn. Geen wonder, want eind achttiende, begin negentiende eeuw was Wenen de muzikale hoofdstad van de wereld met de drie uitstekende componisten uit wier schaduw de even getalenteerde Schubert nooit in staat (en ook niet van plan) was te treden: Joseph Haydn (1732–1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) en Ludwig van Beethoven (1770–1827).

Schubert groeide dus in een muzikaal milieu op dat hem later in zijn componerende activiteiten uiterst te baat kwam. Zijn vader leerde hem viool te spelen, van zijn oudere broer kreeg hij pianolessen en toen hij een van de instrumenten voldoende machtig was, mocht hij thuis aan de huismuziek meedoen in het strijkkwartet. Van Schuberts mooie zangstem getuigde

zijn succesvolle toelating op elfjarige leeftijd tot het Convict, de zangschool bij de keizerlijke kapel. Dankzij deze gymnasiumopleiding waren Schuberts weekdagen doordenkt met muziek waardoor hij een grondige muzikale vorming meemaakte. Naast het koor waren viool- en pianolessen verplicht en de orkestmuziek maakte ook deel uit van de opleiding. Schubert deed niet alleen als zanger en musicus aan het werk mee, maar hij mocht soms ook dirigeren. Uit deze periode zijn de eerste composities van hem bewaard gebleven.

Vanwege zijn stemwisseling moest hij het Convict verlaten en begon zijn opleiding tot onderwijzer. Hij werkte enkele jaren als hulponderwijzer, maar in 1816 nam hij ontslag en verliet hij het ouderlijk huis. Hij heeft voor de weg van de onafhankelijke kunstenaar gekozen en leefde in voortdurende financiële onzekerheid. Tijdens zijn leven kon hij buiten zijn vriendenkring geen roem vergaren, hij mocht slechts één eigen openbare muziekavond meemaken die een half jaar voor zijn dood georganiseerd werd. Hij verlangde uiteraard naar erkenning, maar de twijfelachtige gedachte kwelde hem zijn hele leven lang of hij inderdaad zodanig getalenteerd was dat zijn naam naast die van zijn grote idool, Beethoven, genoemd zou mogen worden. Hij had geen geluk in de liefde en hij was ontvankelijk voor ziekten, hij leed onder anderen aan syfilis. Ondanks al deze tegenslagen in het leven componeerde hij met ongekend enthousiasme in een ongelofelijk tempo. In de zeventien jaar dat hij als componist actief bezig was – vanaf zijn veertiende (!) tot zijn eenendertigste – componeerde hij ongeveer zeshonderd liederen, tien symfonieën, vijftien strijkkwartetten en evenveel pianosonates, zes missen en nog een hoop kamermuziek en toneelmuziek. Over zijn enorme oeuvre bestaat in de muziekwereld het bekende gezegde dat in die zeventien jaar, die Schubert voor het componeren en voor het noteren gebruikte, iemand anders niet in staat zou zijn om in dezelfde tijd dat allemaal met de hand te kunnen kopiëren. Van Schuberts oeuvre heeft Otto Erich Deutsch (1883–1967) een catalogus samengesteld: de afkorting van zijn naam (D.) en zijn nummering bij elk muziekstuk van Schubert getuigt van zijn werk.

De introductie van het lied 'Der Tod und das Mädchen' op.7, no.3 (D. 531)

Zoals de cijfers boven laten zien, was het lied hét centrale genre in Schuberts oeuvre. Het typisch Duitse romantische lied – in de vakliteratuur als 'das Lied' geheten – kwam in Schuberts handen tot volle bloei. Hij gebruikte dit genre om zijn diepste emoties te kunnen vertellen. Hiervoor zocht hij zelf de gedichten uit die zowel door de erkende, hooggewaardeerde dichters als door kleinere dichters en vrienden geschreven waren. De 'begeleiding' wordt meestal door de piano verzorgd, maar bij Schubert is het niet louter een pure begeleiding, maar een

complement van de zangstem. ‘De piano schildert de achtergrond, schept atmosfeer, en niet zelden ontsluit psychologische dieptes in de liederen.’ (Körber, 2000, p. 8). Dit wordt door de rijke harmonies mogelijk gemaakt waarin de majeur-mineur toonaarden en akkoorden, vaak op een verrassende manier, met elkaar afgewisseld worden (Ibid.).

Aan het eind van het jaar 1816 maakte Schubert kennis met de korte, eenvoudige gedichten van de Oostenrijkse dichter Matthias Claudius (1740–1815) (Brown, 1981, p. 211). Schubert componeerde op elf gedichten van Claudius een lied waarvan de twee belangrijkste het ‘Wiegenlied’ en het lied ‘Der Tod und das Mädchen’ zijn (Fischer-Dieskau, 1975, p. 105–106). Dit laatstgenoemde lied schreef Schubert in februari 1817 en het werd op slag populair binnen zijn vriendenkring. Zijn halfbroer, Pater Hermann Schubert, heeft het handschrift later in acht stukjes geknipt en ze aan zijn leerlingen cadeau gedaan (Schubert, 2005, p. XII). Hoewel het gedicht een dialoog tussen twee personages, de dood en het meisje, bevat, bedoelde Schubert het niet voor een aparte sopraan en een basstem, maar voor één zangstem – op de kaft van de eerste uitgave staat ook ‘für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte’ (Deutsch, 1978, p. 310). Ook voor andere liederen maakte hij gebruik van deze techniek, bij het lied ‘Erlkönig’ duiken er drie personages in het lied op, namelijk de dood, de vader en de zoon, maar alle drie worden door één zanger verenigd en gezongen. De dramatiek van het lied ‘Der Tod und das Mädchen’ schuilt echter niet in de dialoog, maar in de donkere, de dood vertegenwoordigende toonaard, de d-mineur die door de langzaam schrijdende piano zowel aan het begin als aan het eind van het lied nog versterkt wordt (Schubert, 2005, p. XII). Het lied werd als derde stuk in het zevende opus opgenomen, samen met de twee andere liederen ‘Die abgeblühte Linde’ en ‘Der Flug der Zeit’ die op de gedichten van graaf Ludwig von Széchényi werden gecomponeerd. Het opus is door Cappi & Diabelli in 1821 uitgegeven (Deutsch, 1978, p. 310).

De introductie van het strijkkwartet in d-mineur (D.810)

In de muziekgeschiedenis komt het relatief zelden voor dat een componist op zijn eigen muziekstuk variaties schrijft (Erdélyi, 1979, p. 176). Schubert maakte echter graag gebruik van deze techniek, hij verwerkte meestal zijn liederen tot instrumentale muziekstukken. De twee bekendste voorbeelden hiervan zijn het pianokwintet in A-majeur en het strijkkwartet in d-mineur. Allebei de werken kregen hun bijnaam van de liederen die Schubert als basis voor de variatie heeft gebruikt: bij het kwintet duikt het lied ‘Die Forelle’ in het vierde deel in verschillende variaties op, terwijl in het tweede deel van het strijkkwartet het lied ‘Der Tod und

das Mädchen' als uitgangspunt van de variatie dient. Mogelijk werd Schubert door de ongewone populariteit van het lied 'Der Tod und das Mädchen' onder zijn vrienden geïnspireerd om zijn lied als een variatiestuk te verwerken.

Hoe Schubert mogelijk aan de thema's van het kwartet kwam, werd door middel van een herinnering van de Duitse dirigent en componist, Franz Lachner (1803–1890) opgeroepen. Deze herinnering wordt uit het boek *The Book of Musical Anecdotes* (1985) van Norman Lebrecht geparafraseerd verteld. Het verhaal luidt als volgt: eens toen Lachner Schubert ging bezoeken, zag hij dat Schubert op dat moment niet zo veel werklust had. Schubert stelde voor om koffie te drinken en hij haalde een oude koffiemolen tevoorschijn. Hij noemde de molen zijn 'waardevolst bezit', vulde hem met boontjes, legde zijn bril neer en begon de boontjes te malen. 'Hebbes! Roestig rommeltje!', riep hij opeens en in zijn blijdschap wierp hij de koffiemolen omhoog zodat de boontjes eruit vielen. Lachner keek verbaasd op en vroeg wat Schubert bezielde. Schubert vertelde enthousiast dat de koffiemolen een wonder was, want er vlogen melodieën en thema's uit. 'Ik had dagenlang geen inspiratie maar dit dingetje vond de melodieën en de thema's in geen ogenblik.' Daarmee begon hij de thema's van het strijkkwartet in d-mineur (beter bekend als 'Der Tod und das Mädchen') te zingen, terwijl Lachner ze getrouw opschreef. (Lebrecht, 2012, p. 113–114).

Het strijkkwartet in d-mineur is het voorlaatste strijkkwartet van Schubert en het behoort zonder twijfel tot zijn meesterstukken. Ondanks Schuberts snelle werktempo maakte hij dit kwartet in bijna twee jaar tijd af: hij begon het in maart 1824 te schrijven, maar hij werd er pas in januari 1826 mee klaar (Erdélyi, 1979, p. 181). Het kwartet bestaat uit vier delen: Allegro, Andante con moto, Scherzo: Allegro molto – Trio, Presto. Behalve het tweede Andante con moto-deel zijn de andere drie delen in de basistoonaard (d-mineur) net als het lied 'Der Tod und das Mädchen'. Interessant is echter dat het tweede deel, waarin het lied in de vorm van variaties opduikt, de basistoonaard niet behoudt en in g-mineur geschreven is. Achter alle vier de delen valt de schuilende gedachte van de onvermijdelijke dood te ontdekken. Geen wonder dat Schubert zich met de gedachte van de dood bezighield, hij was immers vlak voor het componeren van dit stuk genezen van een ernstige ziekte (Gál, 1973, p. 74). Het kwartet werd postuum in 1831 door Josef Czerny uitgegeven en de eerste openbare uitvoering vond in Berlijn op 12 maart 1833 plaats (Deutsch, 1978, p. 508).

Simon Vestdijk over Franz Schubert

Van zijn talloze muziekessays wijdde Vestdijk er ook een paar aan Schubert. Niet veel – bij mijn weten maar vijf – in vergelijking met andere componisten zoals Mahler, Bruckner en Sibelius wier symfonieën Vestdijk een voor een grondig geanalyseerd heeft. Emanuel Overbeeke vindt het juist opmerkelijk wat Vestdijk van Schubert allemaal niet genoemd heeft. Inderdaad, want Vestdijk schreef – kort maar toch wat – over de symfonieën en de pianosonates. Hij vermeldde ook de strijkkwartetten en hij was kritisch tegenover Schuberts 'vormzin'. Echter, over Schuberts belangrijkste genre, het lied, zijn meest karakteristieke kant, heeft Vestdijk niets genoemd (Overbeeke, 1991, p. 51).

Inderdaad, geen specifiek vermeld en geanalyseerd lied van Schubert, maar Vestdijk schreef wel erkennend over zijn liedkunst in zijn essay 'Moments musicaux en muzikale momenten (Schubert)': 'In dit intieme genre [das Lied, K.O.G.], dat zo goed bij zijn bescheidenheid paste, is hij al vroeg als meester erkend, als een baanbreker, die eigenlijk nooit meer is overtroffen.' (Vestdijk, 1983, p. 108–109). Aan zijn leven refererend noemt Vestdijk Schubert een 'ongeluksvogel' en hoewel hij erkent dat de 'vormzin' van Schubert een zwak punt was, verklaart hij dit gebrek met de genialiteit van de componist: 'Maar hij was zo geniaal, dat onverhoeds de vorm tot grote volmaaktheid kon groeien onder zijn handen.' (Ibid., p. 108, 110).

In een ander essay, getiteld 'Invloed en bewondering (Schubert)' beschrijft Vestdijk onder andere Schuberts latere kamermuziek die hij 'zijn meest prominente instrumentale uitingen' noemt (Vestdijk, 1984, p. 93). In deze voorname rij vermeldt hij ook het strijkkwartet in d-mineur en hij schrijft de volgende lovende woorden erover:

> Weer een geheel ander specimen is het voorlaatste kwartet in d moll, waarin het lied 'Der Tod und das Mädchen' is verwerkt. Klassieke volmaaktheid, met behoud van de grilligheden der fantasie, doet hier veelal nog niet aan Schubert's [sic] uiterste geheimen toekomen; ondanks deze beperking kan dit kwartet toch wel als het hoogtepunt van zijn kamermuziek worden beschouwd. (Ibid.)

Verder praat Vestdijk nog over de indrukwekkende 'hoekdelen' (het eerste en het laatste deel) van het kwartet: het eerste deel 'met het fascinerende zangthema, dat zich allerlei metamorfosen leent' en het vierde deel dat hij als een 'grandioze "tarantella"-achtige Finale' noemt (Ibid.). Kortom, Vestdijk is bijzonder onder de indruk van dit kwartet. Opmerkelijk is de eerbiedige toon waarop hij over Schuberts kwartet (en ook over zijn andere kamermuziek) schrijft. Hij vertelt dat hij specifiek dit kwartet waardeert ('dit kwartet […] als hoogtepunt van zijn kamermuziek'), terwijl hij ook kritisch ernaar kan kijken en dat met de lezer ook zonder

sluipweggetjes meedeelt (‘doet hier veelal nog niet aan Schubert’s [sic] uiterste geheimen toekomen’). Deze schrijfstijl correspondeert met zijn theorie over de verlevendiging van analyses die hij breder in zijn essay ‘Hoe schrijft men over muziek?’ behandelt. Hij stelt dat er gevallen moeten zijn, ‘waarin iemand muziek beschrijft, omdat hij, als zelfstandig voelend en oordelend wezen, het de moeite waard vond, haar te beschrijven, omdat zij een waarde voor hem vertegenwoordigt.’ (Vestdijk, 1987, p. 231). Door de schrijvers subjectieve argumenten en de ‘spontane schommelingen’ in de waardering wordt volgens Vestdijk de belangstelling van de lezer geprikkeld, zijn enthousiasme gewekt en wordt hem de illusie geschapen ‘dat muziek een menselijke aangelegenheid is, niet een zaak van geleerde of ongeleerde virtuozen’ (Ibid. p. 231–232). Deze methode zou inderdaad goed kunnen werken wat ik het best op mijn eigen voorbeeld in het geval van dit strijkkwartet in d-mineur kan aantonen. Hoewel ik dit strijkkwartet vrij goed ken, werd mijn aandacht door Vestdijks woorden – volgens hem is dit kwartet ‘het hoogtepunt’ van Schuberts kamermuziek – getrokken, en het heeft mij nu aangespoord om de andere kamermuziekstukken beter te gaan leren kennen en dan pas bekijken of ik zijn enthousiasme over dit kwartet in dezelfde mate deel.

Hoofdstuk III. Analyse

Ondanks het feit dat de kortverhalen van Vestdijk 'met een opvallende eenstemmigheid als meesterlijke uitingen van zijn geniaal schrijverschap beschouwd worden', wordt de novellistiek van Vestdijk als onderzoeksgebied verwaarloosd (Wattier-Nachtergaele, 1987, p. 1). Behalve een aantal uitvoerige artikelen dat telkens één kortverhaal van hem bespreekt, wordt er door critici dikwijls in het algemeen over Vestdijks novellistiek gesproken (zoals de thematiek of de vorm) (Ibid.). Dit stelt Lutgarde Wattier-Nachtergaele aan het begin van haar artikel 'Een twee drie vier vijf. Een poging tot interpretatie van Vestdijks novelle of gezamenlijke zelfmoord als middel tot vereenzelviging' dat in 1987 in de *Vestdijkkroniek* is verschenen. De in de titel vermelde 'poging' zou twee stellingen kunnen impliceren. Ten eerste verdiept Wattier zich met de onzekerheid van een pionier als eerste in het verhaal 'Een, Twee, Drie, Vier, Vijf' en ze schrijft een mogelijke interpretatie. Ten tweede is het een uitdaging voor tijdgenoten, nakomelingen, enz. om ofwel haar stelling te betwisten en van de talloze verwijzingen een andere, diepere, vanuit een ander perspectief benaderde interpretatie van dit kortverhaal te geven; ofwel om een dergelijk stuk te schrijven over (een) andere novelle(n) van Vestdijk. Het resultaat bleef ook niet uit; acht jaar later wordt Wattiers artikel gevolgd door een ander over ditzelfde kortverhaal van Th. Ph. Verstraten met de titel 'Van Kleist kom ik niet af', eveneens in de *Vestdijkkroniek* verschenen. Beide artikelen bespreken grondig het kortverhaal 'Een, Twee, Drie, Vier, Vijf' zonder dat ze elkaars gedachten overlappen. Na de interpretatie uit het perspectief van de 'monologue intérieur' van Wattier en uit het intertekstuele perspectief van 'Joyce en Kleist' van Verstraten, zou ik me bij deze rij willen aansluiten met mijn interpretatie van de tekst uit het perspectief van de muzikaliteit. Ondanks het feit dat zowel Wattier als Verstraten in hun respectieve artikelen Schubert vermelden – Verstraten citeert zelfs het gedicht waarop Schubert het lied componeerde – besteden ze maar heel weinig aandacht aan deze verwijzingen en als ze dat bespreken, doen ze dat naar mijn mening oppervlakkig. Dit biedt allemaal ruimte voor de diepe betekenislaag van de muzikale verwijzingen die ik hieronder ga presenteren. Met de hier volgende analyse bestrijd ik ook de volgende stelling van Schouten: 'In de verhalen van Vestdijk speelt muziek geen enkele rol van betekenis en in de gedichten slechts een zeer bescheiden.' (Schouten, 1988, p. 13).

Zoals ik het in het vorige hoofdstuk heb vermeld, ga ik de allereerste verschenen versie van het verhaal 'Een, twee, drie, vier, vijf' gebruiken die in negende jaargang van *Forum* in 1933 is verschenen. De verwijzing zal alleen het paginanummer bevatten voor de prettige

leesbaarheid. De paginanummering verwijst naar de bundel die alle nummers uit het jaar 1933 in zich verenigt.

Comparatieve analyse van het kortverhaal ‘Een, Twee, Drie, Vier, Vijf’ en het strijkkwartet in d-mineur (D.810)

Zoals ik dat in de eerdere hoofdstukken heb aangekondigd, zijn er in het verhaal ‘Een, Twee, Drie, Vier, Vijf’ van Vestdijk twee verwijzingen naar Schuberts strijkkwartet in d-mineur, namelijk in de eerste en de tweede minuut. Na zijn thuiskomst begint de man aan Mea te vertellen over de dubbele zelfmoord waarop Mea begint te huilen. Om haar te troosten omarmt de man Mea, terwijl in zijn gedachten Schuberts strijkkwartet opkomt: ‘Laat ze eerst maar uithuilen. Der Tod und das Mädchen, een lang strijkkwartet van Schubert.’ (p. 675). Even verderop laat de man Mea naast hem neerzitten op de divan waarin de veren krijsen. Hij wordt gefascineerd door het snarenspel waarvan hij weer op Schuberts strijkkwartet associeert:

> Ik trek Mea (…) naar mij toe en doe haar naast mij neerzitten, op het knus-verkleurde divankleed, waaronder de veeren krijschen, één muzikale is er bij, met veel boventonen… (…) boventonen in reden van 1 tot 4 tot 16, schitterend snarenspel, … (…) der Tod und das Mädchen, een heel kwartet in den divan, geld mee te maken, … (…). (Ibid.)

Deze twee verwijzingen hebben mij aan het denken gezet en mij uiteindelijk op de het idee gebracht van de mogelijke parallellen tussen het verhaal en Schuberts kwartet. Hieronder onderneem ik een poging om deze mogelijke parallellen op te sporen met behulp van de eerste twee deelonderzoeksvragen. Eerst ga ik de rol van de muziek in de opbouw en de lengte van de tekst bekijken. Daarna ga ik me verdiepen in de muzikale klanken en verwijzingen die ik in parallel tracht te brengen met het verhaal. In de analyse ga ik uit het hele strijkkwartet alleen het voor mijn onderzoek belangrijke tweede Andante con moto-deel grondig onderzoeken. De reden is omdat het kwartet vanwege dit tweede deel de bijnaam ‘Der Tod und das Mädchen’ kreeg. Dit tweede deel is namelijk een variatie op Schuberts lied ‘Der Tod und das Mädchen’ waarvan later ook het strijkkwartet zijn bijnaam kreeg.

De rol van het strijkkwartet in d-mineur in de opbouw en de lengte van het kortverhaal ‘Een, Twee, Drie, Vier, Vijf’

Het beroemde thema van het lied ‘Der Tod und das Mädchen’ duikt in het tweede deel van het vierdelige strijkkwartet op. Gezien de traditionele vorm van een strijkkwartet is dit tweede deel

van het kwartet langzamer dan de andere drie delen. De aanwijzing met betrekking tot het tempo gaf Schubert ‘Andante con moto’ aan. ‘Andante’ betekent letterlijk ‘rustig, langzaam gaande’ in het Italiaans en ‘con moto’ betekent ‘met beweging’. Deze aanwijzing drukt al een spanning van de tegenstrijdigheid uit. Dit tweede langzame deel van het kwartet bestaat uit vijf opeenvolgende variaties op het hoofdthema van het lied ‘Der Tod und das Mädchen’ dat, zoals in het lied, zowel aan het begin als aan het eind met enige wijzigingen voorkomt. Anders dan bij het lied, dat door piano en zangstem wordt uitgevoerd, wordt dit muziekstuk met behulp van de instrumenten van een strijkkwartet tot leven gebracht: twee violen (eerste en tweede viool genaamd), een altviool en een cello.

Alle vijf de variaties zijn met een dubbele streep van elkaar gescheiden en alle vijf zijn terug te leiden naar het hoofdthema: het verwantschap is meestal evident (op harmonie gebaseerd), maar soms is het alleen in het patroon van het ritme herkenbaar. Het hoofdthema bestaat uit in totaal 24 maten die in twee delen vallen onder te verdelen: het eerste deel bevat acht maten, het tweede zestien. Allebei de delen worden geacht om herhaald te worden, waardoor het aantal gespeelde maten naar 48 stijgt (2x24). De variaties kunnen met precies met dezelfde getallen ingedeeld worden (8+16, in totaal 24 maten), waarvan allebei de delen eveneens herhaald moeten worden. De laatste, vijfde variatie is echter een uitzondering. Deze vijfde variatie bevat naast de standaard 24 (8+16) maten nog extra zestien maten. Qua herhalingstekens is er ook verandering, want alleen het eerste deel van acht maten moet herhaald worden, daarna worden de twee delen van allebei zestien maten gespeeld, zonder herhaling. Op die manier is er geen verandering in het aantal gespeelde maten ten opzichte van de andere variaties; ook de vijfde variatie bevat in totaal 48 maten. Na de laatste variatie sluit een coda van twaalf maten het tweede deel van het strijkkwartet af.

De indeling van de vijf variaties is van groot belang bij de analyse van het verhaal van Vestdijk. De titel van het kortverhaal is ‘Een, Twee, Drie, Vier, Vijf’ die ook tijdens het verhaal precies terugkeert, want tussen het cursief gedrukte kader wordt de tekst uit vijf van elkaar gescheiden minuten opgebouwd. Tussen de indeling van de tekst in vijf minuten en de vijf variaties van het kwartet kan een parallel waargenomen worden. Bovendien heeft het tweede deel van het kwartet dezelfde structuur als het verhaal: het thema wordt zowel aan het begin als aan het eind (wel met enkele wijzigingen) gespeeld wat in het verhaal als cursief gedrukt deel voorkomt. Tussenin zijn er vijf variaties die overeenkomen met de eerste minuut, tweede minuut, enz. Wat de lengte van de verschillende tekstdelen, anders genoemd minuten betreft valt hier ook wat overeenkomsten te ontdekken met het strijkkwartet. De cursief geschreven inleiding telt veertien regels waarna de vijf minuten komen die allemaal van 74 t/m 86 regels

tellen (eerste minuut 74, tweede: 86, derde 86, vierde 84, vijfde 76), ten slotte wordt het verhaal met een cursief geschreven deel van zes regels afgerond. Deze cijfers van het verhaal komen met die van het strijkkwartet overeen, waarvan de inleiding en alle variaties altijd 48 maten tellen en het stuk met twaalf maten afgerond wordt. Kort gezegd kan aangenomen worden dat het verhaal de structuur van het strijkkwartet volgt. Aan de ene kant blijkt uit de opbouw van de tekst (inleiding, vijf aparte delen, afsluiting) en aan de andere kant uit de lengte van bepaalde tekstdelen, waardoor ook de gehele omvang van de tekst grotendeels in verhouding staat tot het kwartet.

Gezien de overeenkomsten van de opbouw en de lengte tussen het verhaal en het tweede deel van het kwartet kan vastgesteld worden dat in dit verhaal tekst en muziek parallel lopen en dat deze verbinding ook een muzikale vorm voor de tekst geeft. Om deze stelling te onderbouwen wordt nu het kortverhaal met behulp van een analyse naar muzikale klanken en verwijzingen van het kwartet grondig bekeken.

Analyse van muzikale klanken en verwijzingen in het kortverhaal 'Een, Twee, Drie, Vier, Vijf' en het strijkkwartet in d-mineur

In de hier volgende analyse probeer ik erachter te komen hoe de tekst de muzikale klanken en verwijzingen weerspiegelt. Ik ga mijn aandacht alleen op de belangrijkste verhaalelementen richten en op grond hiervan tracht ik parallellen te zoeken tussen het verhaal zelf en het tweede Andante con moto-deel van Schuberts strijkkwartet. Dit doe ik om twee redenen. Ten eerste is de tekst te lang om het tot de allerkleinste details te kunnen analyseren waarvoor er bovendien de ruimte ontbreekt. Ten tweede, als ik de tekst woord voor woord zou laten corresponderen met Schuberts noten, is de kans aanwezig dat mijn analyse de effecten van Hineininterpretierung zou dragen.

Cursief deel, begin – introductie

Het verhaal begint met een cursief gedrukt deel van veertien regels. Het mannelijke hoofdpersonage komt het zwijgende trappenhuis binnen. Alles is stil. De sluitende deur maakt een geluid, '*dat uit twee andere geluiden bestaat*' en ook het weergalmen van het portaal is goed hoorbaar (p. 673). De basale stilte van het trappenhuis waar men de werking van het slot kan horen, komt ook in het strijkkwartet terug: Schubert schreef pianissimo bij het begin.

De man loopt de '*verveloze trap*' op (Ibid.). Deze monotone beweging kan ook in de muziek op twee manieren gevonden worden, namelijk door de secunde afstand tussen de noten

en de homoritmische beweging van de partijen. De eerste acht maten, het thema uit het lied, lijken op een periode. Het is een lapidair, bijzonder minimalistisch thema dat in tegenstelling staat tot de beweeglijke stijl van Schubert, 'de grote lieddichter'. Alleen de tenorstem (traditioneel van aard) beweegt een beetje, maar ook niet veel. Dit komt erop neer dat de noten in alle stemmen van de instrumenten meestal op een secunde afstand zijn van elkaar, maar ook primen en tertsen komen soms voor. De (op- en neerwaartse) stappen van de tonen komen overeen met het traplopen. In ritmisch opzicht lopen alle instrumenten 24 maten lang samen met elkaar, ze zijn homoritmisch: de continue herhaling van het dactylus-ritme (lang – kort – kort), wordt pas aan het eind van een muzikale eenheid met een spondee (lang – lang) afgesloten. De eindeloze herhaling van het dactylus-ritme herinnert aan de monotone beweging van het trapoplopen, dat alleen doorbroken wordt bij de overloop, daarna begint het opnieuw, want de man moet immers naar de vierde verdieping. Maat 1, 4 en 5 zijn hetzelfde, ze zorgen voor een soort continuïteit, die deze herhaling van het ritme versterkt.

Terwijl de man de trap oploopt, komen zijn gedachten geleidelijk op de komende zelfmoord, tegelijkertijd voelt hij met zijn rechterhand de revolver in zijn rechter broekzak. Dit weerspiegelt ook de muziek: na het herhalingsteken in de volgende acht maten (maat 9 t/m 16) vindt een geleidelijke versterking plaats (eerst crescendo dan forte) die door een afzakking wordt gevolgd (decrescendo en weer piano). Na het decrescendo in de veertiende maat komt een onverwacht en sensibel akkoord (in de tekst: de revolver), een verhoogd vier septime dat het stuk naar Bes-majeur leidt.

De volgende vier maten (17 t/m 20) klinken nog zachter en imiteren een orthodox koor: de man is in zijn gedachten al verder, namelijk bij het persbericht dat hun dubbele zelfmoord in het avondblad nog op dezelfde dag zou beschrijven: *'„Heden gebeurde een ontzettend ongeluk…" Voordat er iets gebeurd is, werken de rotatiepersen al.*' (Ibid.). Als afsluiting komt een modulatie van Bes-majeur naar G-majeur (majeurladder van g-mineur met dezelfde grondtoon): nadat de man over de drempel struikelt (omschrijving in maat 21 en 22) treedt hij binnen: hij is thuis. De blijmoedigheid van G-majeur is bijna onbegrijpelijk na zo'n benauwend voorafgaand begin in g-mineur. In het verhaal symboliseert het mogelijk de tegenstelling tussen de buitenwereld en het huis. De buitenwereld wekt sombere gedachten op, het is daar koud ('*Mijn jas is dun en het is buiten koud geweest.*' [Ibid.]) en onvriendelijk – hij heeft geen geld, en hij is zelfs weggetrapt door zijn vrienden. De binnenwereld wordt daarentegen geïsoleerd door de deuren, het is er warmer, en er is bovendien één iemand die de man met liefde verwacht.

Eerste minuut – Eerste variatie

In de eerste minuut komen de volgende belangrijke verhaalelementen voor die een parallel tonen met Schubert: het gesprek tussen de man en Mea hoe het geldlenen is gegaan (in gedachten van de man herzien als 'bedeltocht'), de overtuiging van zelfmoord als enige oplossing en de omhelzing terwijl Mea aan het huilen is.

Snel slaat de stemming van de man om als hij ziet dat de dag 'binnen grauwer [is] dan buiten' en de bleke Mea naar zijn rondgang naar geld vraagt. Deze stemmingswisseling ontdekt men ook in de muziek, want van G-majeur verandert te toonaard terug naar g-mineur aan het begin van de eerste variatie. Het gesprek tussen de man en Mea, dat voornamelijk uit korte vragen en antwoorden bestaat, wordt vertraagd omdat de gedachten van de man steeds afdwalen naar bijvoorbeeld zijn gescheurde jas of zijn honger. Dit soort vertraging komt in het haperende spel van de eerste viool: hij speelt een verfraaide partij die met een steeds op de eerste slag komende rust onderbroken wordt.

De andere instrumenten begeleiden de solistische eerste viool. De tweede viool en de altviool zijn in continue triolenbeweging waarbij de tweede viool de belangrijkere melodieën van het inleidende thema van zowel de eerste viool als van de tweede viool herenigt. De cello tokkelt dezelfde klanken op hetzelfde dactylus-ritme als dat van de inleiding. Het enige verschil in zijn partij is dat de noten nu korter van duur zijn, waarmee die met dit pizzicato een scherpe indringendheid met zich meebrengen. Deze marcherende triolen en het pizzicato verhogen geleidelijk de spanning. Als de man naar huis gaat, is de situatie nog kalm, maar zijn humeur wordt meteen verpest door de ziekelijke uitstraling van Mea en aan de herinnering aan zijn vernederende bedeltocht. 'Zeer snel', zoals de tweede viool en de altviool de triolen spelen, herziet hij de smoezen op een rij die zijn vrienden zeiden waarom ze geen geld kunnen lenen ('geen cash', 'geen groot geld', 'alles op de bank', buitenlandse reis [Ibid.]); wie nog allemaal onderhouden moet worden ('andere vrienden, neven, achterneven, zes grootmoeders en een halfzijdig verlamd familiefactotum' [Ibid.]) en de baanmogelijkheden als huisknecht, 'koloniaal, sandwichman, astroloog, roover, berenleider' (p. 674).

Als de spanning door deze herinnering hoger is gestegen ('maar ga in Jezusnaam weg!' [Ibid.]), spreekt de man plots de enige oplossing uit: de zelfmoord: '„Luister eens, kind, er zit niets anders meer op; je weet, het is geen licht besluit, maar het is het beste, het verlost ons voorgoed van alle ellende, en er is bovendien niemand die we ongelukkig maken."' (Ibid.). Na het herhalingsteken (vanaf maat 33) gaat de solo van de eerste viool door, maar nu op een dramatisch, met rijke staccato's steeds hoger strevende toon die tot maat veertig weer tot rust komt. Vanaf maat 41 komt het haperende ritme van het eerste deel van deze variatie terug, maar

nu herinnert het aan de angst van Mea, die door de gedachte aan de zelfmoord schrikt: ‘Haar lip trilt als van een kind’ (Ibid.). Ze begint te huilen, haar snik doet denken aan de zestiende noten van de eerste viool die eerst slechts een secunde (maat 41 t/m 44) maar dan een hele octaaf naar beneden (maat 45-46) schrijden. Vervolgens sluit de eerste viool met een gemoedelijk en verfraaid einde de eerste variatie in G-majeur af. Dit stemt overeen met het gedrag van de man: hij ziet de tranen van Mea, hij gaat haar omhelzen en zegt tegen zichzelf: ‘Laat ze eerst maar uithuilen.’ (p. 675).

Tweede minuut – Tweede variatie

De tweede minuut kan worden samengevat in de volgende verhaalelementen: de preek van de man over de parallel tussen hun daad en die van Kleist, zijn monoloog die met flitsende gedachten verrijkt wordt en de verschijning van de revolver.

Met de tweede minuut stormt de donkere g-mineur weer binnen. De man begint ‘onmiddellijk te praten, zooals hypnotiseurs en leeuwentemmers hun object geen oogenblik aan zichzelf mogen overlaten,’ nadat hij zijn tederheid als strategische tijd voor het verzamelen van zijn moed en gedachten gebruikte (Ibid.). Zijn stem is nu gelijk aan die van de cello. Het thema is in deze variatie in de partij van de cello te vinden dat levendig begeleid wordt door de twee violen en de altviool. De cello speelt ook in een hoger, solistisch, lyrisch register dat makkelijker te zingen valt. Deze partij is verwant aan de partij van de tweede viool uit de eerste variatie: de belangrijkste melodieën, maar nu nog meer verrijkt en verfraaid.

De begeleiding wordt aan de hand van een overvloedig ritme gevormd. De partijen spelen een complementair ritme, ze vullen elkaar aan. Daarnaast is er ook een verschil in het aantal tonen dat een instrument op een slag speelt, het neemt namelijk van beneden (van de cello) naar boven (naar de eerste viool) geleidelijk toe. De cello speelt in het overgrote deel halve noten en kwartnoten in de bekende dactylus-vorm. De altviool behoudt nog het dactylus-ritme, maar speelt alleen achtste noten. De tweede viool is al op weg naar de zestiende noten met een verlengde achtste noot en een zestiende op een slag. Bij de eerste viool is het ritme het dichtst; hij speelt alleen maar zestiende noten.

Tijdens deze tweede minuut heeft alleen de man het woord, hij spreekt langzaam en doordacht zijn preek over de dubbele zelfmoord van Kleist en Henriëtte Vogel uit, terwijl zijn gedachten van het ene onderwerp naar het andere flitsen. In de opbouw van de tekst wordt deze afleiding herkenbaar. In het eerste deel van de tweede minuut komt er bijvoorbeeld 37 regels achter elkaar geen punt dat het eind van de zin zou betekenen. De zinnen van de monoloog van de man worden door zijn zigzaggende gedachten onophoudelijk doorbroken, waardoor er twee

parallel lopende verhalen ontstaan, te weten de monoloog en de gedachtegang. Omdat het fysiek niet mogelijk is om deze twee verhalen gelijktijdig op papier te vermelden, worden ze versplinterd in halve zinnen en vervlochten met elkaar verteld:

> (…) „het hoogste geluk daarin bestond…" op den schoorsteenmantel staat de bolvormige goudvisschenkom, met drie goudvisschen er in, en één, die wat zilverder gekleurd is, zonder daarom nu juist tot de familie… „samen en door eigen hand te sterven…" der zilvervisschen te behoren. (p. 676).

Wat in de literatuur fysiek niet mogelijk is, kan wel in de muziek. Sterker nog: dit is een van haar belangrijkste kenmerken: de meerstemmigheid. Ondanks dat deze meerstemmigheid in een literair werk van nature niet mogelijk is – zoals Scher ook vaststelt bij het bestrijden van de term *contrapunt* in literatuur (Scher, 1982, p. 233–234) – kan men een soort imitatie van deze meerstemmigheid terugvinden in de tekst, maar op de karakteristieke wijze van de tekst. Terwijl de man gelijk aan de solistische cellopartij aan het praten is, is hij in zichzelf continu bezig met andere gedachten (zoals de armetierige inrichting van de kamer, de vissen in de goudvissenkom, de eerste reis van de man en Mea samen) die als het ware door de begeleidende instrumenten met hun dichte, ritmische partij verwezenlijkt worden. Het is zo te zien ook treffend waarom hun partij rijker is gevuld dan die van de cello. Er spelen veel meer gedachten in het hoofd van de man af, terwijl hij maar één zin aan het uitspreken is.

Tijdens zijn afleidende verhaal legt de man heel voorzichtig de revolver op de schoot van Mea. Nadat het verhaal van Kleist en Henriëtte Vogel afgelopen is, ziet Mea plots het geweer op haar schoot liggen. Dit moment wordt ook in de muziek weergegeven. Na het herhalingsteken komt een spanningverhogend crescendo en tijdens zijn solistische en zingende stuk in het hoge register springt de cello opeens twee octaven naar beneden en speelt forte een krachtige, expressieve D, die een van de allerlaagste tonen is op dit instrument (maat 57 t/m 60). In de tekst leest men: 'Ik leg de revolver als een stuk speelgoed op haar schoot, als een plotseling, doch onopvallend geschenk aan een kind, waarvan men liever de gever niet wil zijn, en vouw haar koude hand eromheen, daarop de mijne.' (p. 677). Tot hierheen beleeft de lezer een dergelijk crescendo zoals bij Schubert. Het hoogtepunt van dit crescendo en de benedenwaartse sprong leest men even verderop in deze zin: 'Dan kijkt ze in haar schoot en ziet [de revolver, K.O.G.].' (Ibid.)

<u>Derde minuut – Derde variatie</u>

Het volgende deel gaat over de poging tot de dubbele zelfmoord die uiteindelijk mislukt. Significante momenten uit de derde minuut zijn het gesprek over de mogelijke pijn, de poging

tot moord, de pistoolhandeling waarna de moord mislukt en de voor haar leven smekende Mea en haar angst.

Mea is onrustig en vraagt zich af of het schot haar pijn zou doen. De man probeert haar te kalmeren: ‘Neen, kind, maar dat kan ik je nu niet uitleggen’ (p. 678). De dood komt steeds dichterbij, de spanning is voelbaar. De derde variatie begint met een plof van fortissimo dat gevolgd wordt met sforzato’s (plots sterker) op elke slag. Alle vier de partijen spelen dezelfde krachtige ritmische variatie van het al bekende dactylus-ritme, maar nu met één achtste noot en twee zestienden op één slag (maat 73 t/m 76). De onophoudelijke herhaling van deze korte variatie van het dactylus-ritme noemt men in de muziektheorie het ‘paardrijdend motief’ dat spanning expressief uitdrukt. Daarnaast kan dit ritme ook met de hartkloppingen van de bange Mea vergeleken worden.

Voor de zekerheid wil de man door Mea’s mond schieten en daarom vraag hij haar om haar mond open te doen: ‘„Nu, kind, (…), om geheel *zeker* te zijn, zal ik het door je mond doen; doe je mond dan open, en houd nu maar goed vast, och toe, schat…”’ (Ibid.). Mea is gehoorzaam en spert haar mond wijd open. De man brengt de revolver heel langzaam de mond van Mea in en hij mikt. Ook nu is zijn aandacht steeds afgeleid met andere gedachten: hij vergelijkt de revolver met een motorboot, Mea met een miereneter en zichzelf met een keelarts. Van de homoritmische beweging stappen nu de eerste viool en de cello uit en ze spelen in piano een vlechtende melodie samen (maat 77 t/m 80). Deze rustigere toon komt overeen met de voorzichtigheid van de man en met Mea’s gehoorzaam afwachtend gedrag. Tegelijkertijd is de tweede viool samen met de altviool nog steeds met de rijdende dactyli bezig. Dit is te vergelijken met de trilling van de gewapende hand van de man en het daardoor ontstane gekletter van de revolver op Mea’s tanden.

Plotseling komt een gil en Mea spuugt de revolver half uit haar mond. Na nog een gil ligt de revolver op de grond: de poging tot zelfmoord is mislukt. Het komende deel van het strijkkwartet (na het herhalingsteken) wordt door een krachtig akkoord van de cello met fortissimo geopend: het gorgelende gespuug van Mea. Hiermee wordt een rij van akkoorden beurtelings tussen de cello en de eerste viool geopend. Als antwoord op de cello komt het volgende akkoord van de eerste viool: de hoge gil. Daarna krijgt weer de cello het woord van het volgende akkoord: ‘Allemachtig!’, denkt de man (p. 679). Nog een gil van Mea, gespeeld door de eerste viool (maat 81 t/m 88).

Mea is doodsbleek, komt naar de man toe en smeekt: ‘„O God, nee, laat me niet sterven, ik… ik zal alles doen voor je, maar laat me leven, ik ben zo bang voor de pijn, en voor het schot ook. Beloof me, dat je niet schieten zult!”’ (Ibid.). De bleekheid van Mea ontdekt men ook in

de muziek; de instrumenten spelen immers in zachte piano, maar met dezelfde rolverdeling: eerste viool en cello spelen een complementair ritme terwijl de twee binnenste instrumenten (de tweede viool en de altviool) begeleiden (maat 89 t/m 92). Echter, de man blijft koppig bij zijn mening en samen met het steeds versterkte volume van de instrumenten (vanaf maat 93 crescendo) schreeuwt hij in zijn gedachten: 'Dood moet ze.' (Ibid.).

Vierde minuut – Vierde variatie

Verhaalelementen die de lezer opvallen in de vierde minuut zijn Mea's kalmerend en zwijgend gedrag waarna de man de revolver opraapt en Mea's poging tot vluchten (eerst het breken van het raam, daarna via de deur). Dit allemaal in een gemoedelijke stemming in G-majeur waarbij de eerste viool het woord voert.

Nadat Mea om haar leven heeft gesmeekt, probeert ze de situatie te kalmeren met de belofte dat ze een baan gaat zoeken. Eerst denkt ze eraan dat ze misschien als toiletjuffrouw op het station zou kunnen werken waarna ze in haar zenuwachtigheid zichzelf ook als prostituee kan voorstellen. Zwijgend wacht ze de reactie van de man af die uiteindelijk haar met de volgende zin antwoordt: '„Ik wist niet, dat je zoo laf was."' (p. 680). Ook in de muziek valt deze afwachtende situatie af te lezen. De spanning van de vorige variatie is door de onverwachte majeurladder van g-mineur, met G-majeur opgelost. Alle instrumenten spelen een zachte legato; het woord is bij de eerste viool en daardoor ook bij Mea, de anderen begeleiden hen met gestreken lange noten. Deze solo bestaat uit twee gedachten, namelijk van maat 97 t/m 100 en van maat 101 t/m 104 die de twee ideeën over de mogelijke banen (toiletjuffrouw en prostituee) van Mea herinneren. Ook al probeert Mea zichzelf en de man door het zwijgen te kalmeren, verraadt de constante triolenbeweging van de eerste viool een zekere opgewondenheid. Mea kan niet rustig zijn, want de man raapt immers het geweer van de vloer op.

De man is weer diep in zijn gedachten verzonken en hij denkt over de slechte eigenschappen van Mea na: 'Ontrouwfantasieën. Onzindelijk. Modder op de vloed. Niet op te rekenen. Slechte adem soms. Praat te veel.' (Ibid.) Pas later ziet hij dat Mea al bij het raam staat. Ze breekt het raam met haar vuisten open en 'ze gilt, gilt gilt!' (p. 681). De partij van de eerste viool in deze variatie is met veel versieringen geschreven: mordenten (maat 101) en voorslagen met tweeëndertigste noten (maat 107-108, 111) versieren zijn partij. De versierende voorslagen na het herhalingsteken lijken op de gillen van de vluchtende Mea: '„Ga weg, help, moord, help!"' (Ibid.). Van het raam rent Mea hopeloos naar de deur, maar voordat ze hem zou bereiken, staat de man haar in de weg. Mea ontwijkt hem en ze rent weg. Vervolgens rennen ze rond de tafel heen: 'Driemaal om de tafel heen, dan vliegt ze weer als een dier naar de deur.'

(Ibid.). Dit krijgertje vindt men bij de eerste viool met zijn octaafsprongen in zijn solo (voornamelijk in maat 113 en 115), waarbij een toon op een slag drie keer herhaald wordt met een octaafsprong ertussen (in maat 113 bijvoorbeeld hoge G, G, hoge G). Daarna snijdt de man Mea de pas af en richt de revolver op haar, terwijl hij denkt: 'Mea culpa.' (p. 682). Deze gedachte wordt vervolgd, maar dat behoort bij de vijfde minuut. Dit levende beeld waarop de man met de revolver in zijn hand staat en op Mea mikt, stemt overeen met het einde van de vierde variatie: terwijl de tweede viool, de altviool en de cello met een lange noot spelen, blijft de eerste viool met octaafspringende triolen in beweging. Hiermee wordt in beide verhalen de spanning vergroot.

Vijfde minuut – Vijfde variatie

In de laatste minuut kunnen de volgende verhaalelementen in verband gebracht worden met het strijkkwartet: het afscheid, het schot, de goudvissenkom, de laatste krachteloze achtervolging waarna Mea flauwvalt, de herinnering en de opruiming.

Terwijl de man met het geweer op Mea mikt en 'Mea culpa.' denkt, is de vijfde minuut begonnen, maar hij gaat met zijn gedachtegang verder: 'Culpabilité, cupidité. Schuld, wellust. Short time.' (Ibid.). Deze ononderbroken overgang van de gedachten van de vierde naar de vijfde minuut ontdekt men ook in de overgang tussen de laatste twee variaties: in tegenstelling tot de andere instrumenten, die een verlengde halve noot spelen in de laatste maat (maat 120/b) van de vierde variatie, is de eerste viool met octaafspringende triolen bezig. Meteen in de volgende maat (maat 121) neemt de cello deze onrustige triolenbeweging van de eerste viool over en blijft deze acht maten lang voortzetten. Naast deze monotone, spanning wekkende herhaling van de G-toon begeleidt ook het terugkerende hoofdthema van het strijkkwartet de man die zijn 'laatste resten redelijkheid bij elkaar' raapt en zijn laatste zinnen tegen de huilende Mea spreekt: 'Mea vergeef het me, maar je hebt je toestemming gegeven, (…), we kunnen nu niet meer terug, ik volg je immers.' (Ibid.). Mea huilt, haar tranen lijken op de door de eerste viool gespeelde gerepeteerde klanken (maat 123 t/m 127). Deze spanningsvolle situatie, het allerlaatste moment voor de climax van het verhaal, komt overeen met de dramatische toon van de laatste variatie: de originele harmonie en de mineur-toonaard is terug, samen met het hoofdthema dat nu door de tweede viool en de altviool wordt gespeeld (maat 121 t/m 128).

'De haan biedt weerstand', maar de revolver gaat uiteindelijk af (Ibid.). Juist op dat moment barst de goudvissenkom 'in twee grote stukken (…) en in duizenden splinters' en de vissen spartelen op de vloer (Ibid.). De aandacht van de man wordt na het schot eerst door de goudvissenkom afgeleid, pas daarna kijkt hij naar Mea. Ze 'staat ongedeerd', maar als de man

dichter bij haar wil komen, probeert ze weg te vluchten. Echter, haar benen bieden weerstand en uiteindelijk zakt ze in elkaar. Zelfs de man weet niet zeker of Mea geraakt is: 'Toch geraakt? Rook. (…) Nergens zie ik bloed. Ik ben dicht bij haar. Mea?' (Ibid.). Al deze momenten kan men in de muziek terugvinden. Het schot spreekt voor zichzelf, want na een permanente versterking van het volume (crescendo vanaf maat 124) bereiken de instrumenten in maat 129 het fortississimo, het luidste deel in het tweede deel van het strijkkwartet. De cello heeft het woord, terwijl alle andere instrumenten hevige, repeterende zestienden spelen die aan de door het schot veroorzaakte rook herinnert. De cello speelt een halve noot en een kwartnoot op staccatissimo (overtreffende trap van staccato, zo kort mogelijk): dit wordt door het schot verwezenlijkt. Vervolgens leidt zijn melodie geleidelijk naar de allerlaagste toon van het instrument. Deze benedenwaarts bewegende melodie doet denken aan het kapotbreken van de goudvissenkom (maat 129 t/m 132). Hiermee is de spanning nog niet opgelost, want de blik van de man komt na de goudvissenkom pas nu op Mea terug. De tweede, weer naar beneden vallende melodie van de cello keert op een opgeloste E weer naar boven waarna de opluchting in Bes-majeur aankomt (maat 133 t/m 136). Deze opluchting komt overeen met die van de man, Mea is 'ongedeerd'. De grootste spanning is weg, de notenbalk lijkt ook op te klaren, want behalve de eerste viool die nog steeds zestienden speelt, beginnen de tweede viool en de altviool aan een rustigere begeleiding, terwijl de solo nog steeds bij de cello blijft. Hij krijgt ook nog eens de mogelijkheid om zijn virtuositeit te kunnen laten zien: tussen maat 137 tot 140 speelt hij met trillen en tweeëndertigste noten versierde registerwisselende motieven. Deze motieven die zich in de ene maat nog in de lage ligging bevinden maar in de volgende maat al in het hoge register gespeeld worden, stemmen met de op de vloer spartelende en hobbelende beweging van de goudvissen overeen. Ondertussen probeert de man dichter bij Mea te komen, maar zowel zijn benen als die van Mea 'zijn veel zwaarder geworden' en uiteindelijk valt Mea flauw (Ibid.). Ook dit flauwvallende moment valt in de muziek terug te vinden dat door het kalmerende ritme en de trapsgewijze verzachting (mezzoforte, piano, pianissimo) van het volume wordt bereikt (maat 141 t/m 144). Het decrescendo en de halve noten van de cello en de altviool remmen uiteindelijk de triolen van de tweede viool en de zestiende noten van de eerste viool af in maat 141.

Plotseling krijgt een jeugdherinnering de man in zijn macht waardoor hij tranen in zijn ogen heeft: 'Ik schrei niet om haar, maar om een herinnering, die me plotseling overweldigt, neerdrukt, knevelt.' (Ibid.). Hij was negen jaar, toen een keer zijn moeder ziek was maar ze bleef toch niet in bed. Hij was piano aan het spelen, maar zijn moeder vroeg hem om ermee te stoppen vanwege haar hoofdpijn. Hij trok zich niets van het verzoek aan en hij speelde verder.

Op dat moment verbood zijn moeder hem om verder te spelen, maar hij speelde steeds luider verder. Hij maakte ‘een woest spel over alle octaven’ met zijn vuisten versterkt door het pedaal, tot zijn moeder begon te gillen en uiteindelijk bewusteloos op de grond viel. Als kleine jongen dacht de man toen dat zijn moeder dood was en hij wilde toen samen met haar sterven.

Deze jeugdherinnering is een belangrijk punt in het kortverhaal. Ten eerste omdat het een herinnering vertelt van waarschijnlijk al decennia terug, in tegenstelling tot de stromende gedachtegangen die in het overgrote deel op het heden betrekking hebben. Ten tweede omdat de herinnering zijn grenzen duidelijk afbakent in de tekst. Hij begint na een lange gedachtestreep, die trouwens daarvoor ook niet vaak (slechts vijf keer) gebruikt wordt en hij sluit met drie punten af waarna er een inspringing in de tekst komt. Behalve de inspringing van de allereerste regel van het verhaal, is deze inspringing vlak voor het eind de enige die in de lopende tekst plaatsvindt. Ten slotte is dit het moment dat de man zich na zijn minutenlange koppigheid bedenkt en niet meer van plan is om de dubbele zelfmoord te gaan plegen. Hij speelt wel met de gedachte: ‘Hoe gemakkelijk zou het zijn, haar van dichtbij te raken nu, ik zou zelfs haar mond kunnen openen.’, maar pas nadat hij de revolver weggelegd heeft (p. 683). Dat hij serieus van mening veranderd is, bewijst dit citaat: ‘Mea is voorbestemd om oud te worden. Ik zal nooit meer over den dood met haar spreken.’ (Ibid.).

Dit retrospectieve verhaal weerspiegelt zich duidelijk in de muziek. Om te beginnen bij de opbouw valt het in de variatie op dat er iets anders komt dat tot nu toe nog niet opdook. De vijfde variatie valt namelijk in tegenstelling tot de twee delen van de vorige variaties in drie delen onder te verdelen. De eerste twee delen van de laatste variatie zijn nog gelijk qua aantal maten aan de vorige variaties, ze tellen namelijk acht en zestien maten. Echter, in het tweede deel wordt deze laatste variatie na zestien maten, bij maat 144 niet afgerond en daardoor komt ook geen herhalingsteken. De muziek stopt dus niet, maar gaat nog even door, om precies te zijn, nog zestien maten lang tot de coda. Deze zestien maten bevatten ook twee verschillende muzikale materialen die ik nu overgang (maat 145 t/m 152) en rentree (maat 153 t/m 160) zal noemen en die allebei acht maten lang duren.

De acht maten tellende overgang doet sterk denken aan de herinnering van de man. De cello geeft het woord aan de eerste viool en hij stapt terug naar zijn begeleidende positie: samen met de tweede viool en de altviool spelen ze lange, uitgestreken noten. Boven de begeleiding klinkt de pijnlijke stem van de eerste viool die triolen aan het spelen is. De eerste toon van elke tweede triool lijkt als het ware op een springplank waarna een andere toon vaak op een secunde afstand steeds gerepeteerd wordt. Dit soort ritme noemt men het huilende motief dat juist nu opduikt, want de man is wel degelijk aan het huilen terwijl hij zijn herinnering oproept. Vaak

komt het dus voor dat de afstand tussen de ‘springplank-toon’ en de daarna gerepeteerde toon een kleine secunde is. Daardoor krijgt een klein gedeelte (maat 149 t/m 151) in de acht maten een chromatische vulling die altijd met een zoekend gedrag geassocieerd wordt. Geen toeval, want de overgang begon nog in g-mineur en langzamerhand komt de melodie dankzij de chromatische weg van de eerste viool bij Bes-majeur aan. Deze verandering van toonaard speelt zich ook in het hoofd van de man af, hij verandert namelijk van mening: hij wil geen zelfmoord meer plegen en hij laat Mea ook met rust.

Voordat de man besluit om weer geld te gaan lenen, ruimt hij wel een beetje op. Hij legt bijvoorbeeld een dun kussen onder het hoofd van Mea, hij vult een lege bloembak met water, raapt de vissen op en hij veegt de glasscherven van de kom met zijn voet wat bij elkaar. Voor zijn vertrek pakt hij nog een stuk papier dat hij ‘met een onhandige boodschap’ volschrijft (p. 683). Terwijl hij aan het schrijven is, hoort hij Mea’s ademhaling. Ineens ziet hij dat zijn wijsvinger bebloed is. Hij pakt zijn jas, glimlacht de kamer toe en verlaat de woning. Deze heel korte episode voor het vertrek van de man lijkt op het allerlaatste ‘rentree’-deel van de vijfde variatie. De stemming is opgelucht, de melodie is al bekend, hij wordt uit de introductie geleend. Alleen het ritme wordt geleidelijk kalmer, zoals de gedachten van de man: terwijl hij opruimt, besluit hij toch weer te proberen geld te gaan lenen wat hij een minuut geleden zo afschuwelijk vond. De rust wordt alleen door een onverwacht, bijzonder sensitief akkoord in maat 157 verstoord: de man wordt plots ontsteld omdat er bloed op zijn wijsvinger zit. Dankzij dit akkoord komt de melodie van Bes-majeur in G-majeur aan. De aankomst in deze glanzende toonaard die vooral door de eerste viool in zijn marcato versterkt wordt in maat 159, ontdekt men ook in de glimlach van de man: ‘Ik glimlach de kamer toe en trek dan de deur achter mij dicht.’ (p. 684).

<u>Cursief deel, eind – Coda</u>

De man loopt de trap af, er heerst doodse stilte in het trappenhuis: ‘*Alles is stil.* (…) *Hol klinken mijn voetstappen.*’ (Ibid.). Hij hoort weer het dubbele geluid van de in het slot vallende buitendeur en hij betreedt de straat.

Tussen de twee afsluitende delen van het verhaal en het muziekstuk zijn er twee opmerkelijke overeenkomsten te vinden, namelijk de opbouw en de inhoud. Bij de opbouw valt de volgende situatie op: het afsluitende laatste deel van het verhaal telt twaalf zinnen, die in het overgrote deel elliptische zinnen zijn. Slechts de twee laatste zinnen bevatten een werkwoord. Tussen deze twaalf zinnen en de coda van het tweede deel van het strijkkwartet valt een parallel waar te nemen. De coda telt namelijk precies evenveel maten als er zinnen in het laatste cursieve

stuk van het verhaal voorkomen. Wat de inhoud betreft sluit het verhaal af met de traplopende scène in het trappenhuis die al in het begin van het verhaal voorkomt. Echter, de inleiding van het verhaal wordt behalve met het stille trappenhuis en het opnoemen van verdiepingen en buren ook met de gedachten onder andere over de revolver, de kou en de pers verrijkt. De afsluiting bevat daarentegen alleen de beschrijving van het zwijgende trappenhuis en de buren. Het muziekstuk blijkt dezelfde tendens te hebben: de inleiding van het tweede deel van het strijkkwartet telt acht plus zestien maten (maat 1 t/m 24) waarvan aan het eind de eerste acht maten terugkeren, weliswaar met nog vier maten uitgebreid.

Bovendien ontdekt men naast opbouw en inhoud ook een verwantschap tussen muziek en tekst op het niveau van muzikale klanken en muzikale verwijzingen. Het stille trappenhuis doet denken aan het pianississimo vanaf maat 161 dat in de laatste maat tot pianissimo vermindert. Het al uit de inleiding bekende dactylus-ritme (lang – kort – kort) komt ook hier, aan het eind terug, maar hier en daar remt een spondee de melodie af. Deze langzaam schrijdende melodie stemt met de voetstappen van de man overeen die de trap afloopt. Het is interessant om op te merken dat het motief van de laatste maten door alle instrumenten eerst in het hogere register gespeeld wordt (maat 161 t/m 164), en vervolgens het motief een octaaf lager herhaald wordt (maat 165 t/m 168). Deze registerwisseling van hoog naar laag correspondeert met de man die in de laatste zinnen van het verhaal van de vierde verdieping naar de begane grond de trap afdaalt. Het belangrijkste punt schuilt echter in de toonaard: terwijl de inleiding van het kwartet nog in een sombere, dramatische g-mineur was, komt een deel ervan aan het eind van het stuk terug, maar dan in maggiore, namelijk in G-majoor. Dit stemt met het humeur van de man ook overeen: wanneer hij thuiskomt, is zijn stemming benauwd, maar vijf minuten later verlaat hij met een glimlach de woning. Hij gaat de trap af en hij zet het kleine portaal achter zich op slot dat '*met een dubbel geluid in het slot valt*' (Ibid.). Dit dubbele geluid weerspiegelt ook de laatste vier maten (maat 169 t/m 172) van het tweede deel van het strijkkwartet dat uiteindelijk met twee slotakkoorden afgerond wordt: het eerste in sextligging (G, Bes, D, G) en het laatste in Schuberts kenmerkende rustgevende grondligging (G, Bes, G, D).

Comparatieve analyse van het kortverhaal 'Een, Twee, Drie, Vier, Vijf' en het lied 'Der Tod und das Mädchen' (D.531)

'Maar ik raap mijn laatste resten redelijkheid bij elkaar en spreek nog eens tegen haar, met nobele basstem, een verzoenend slotaccoord in d-moll. (Der Tod und das Mädchen).' (p. 682).

Uitgaande van dit citaat dat alleen in de eerste versie te lezen valt, die in het negende nummer van de tweede jaargang van *Forum* in 1933 verschenen is, veronderstel ik dat naast het tweede deel van het strijkkwartet met dezelfde naam, ook tussen het lied 'Der Tod und das Mädchen' en Vestdijks verhaal een zekere parallel waar te nemen valt. Ik vind het daarom de moeite waard om te bekijken welke inhoudelijke (muzikale en tekstuele) kenmerken van Schuberts lied 'Der Tod und das Mädchen' zijn terug te vinden in het verhaal 'Een, Twee, Drie, Vier, Vijf' van Vestdijk.

Als het kortverhaal 'Een, Twee, Drie, Vier, Vijf' en het lied 'Der Tod und das Mädchen' met elkaar vergeleken worden, vallen veel overeenkomsten op. De kaderstructuur, de personages (het aantal, het geslacht, de leeftijd en hun gedrag), de uitingen en de afsluiting komen zowel in het verhaal als in het lied overeen. Tussen het verhaal en het lied kan slechts één klein verschil genoemd worden, namelijk als men streng naar de volgorde van de uitingen van de personages in beide werken kijkt. In het laatste deel van mijn analyse ga ik deze overeenkomsten puntsgewijs grondig bekijken.

De kaderstructuur

Beide werken hebben een kaderstructuur. Het kortverhaal begint en eindigt op dezelfde plaats, namelijk in het trappenhuis. Aan het begin komt de man thuis en loopt de trap op, aan het eind loopt hij de trap af en gaat weg. Zowel bij aankomst als bij vertrek vermeldt hij de namen van de buren op de verschillende verdiepingen. 'Eerste verdieping. Mijnheer Schelm. Tweede verdieping. Mevrouw Beest. Derde verdieping. De familie Modder. (…) Vierde verdieping.' (p. 673). De tekst laat ook visueel zien dat er in het verhaal een kader is: het begin en de afsluiting zijn cursief gedrukt.

Men kan zien dat ook het lied over zo'n kader beschikt: zowel aan het begin als aan het eind krijgt de piano de rol en speelt zowel in de inleiding als in de afsluiting zware akkoorden acht maten lang. Het ritme van deze akkoorden is zowel aan het begin als aan het eind grotendeels gelijk: na een halve noot komen twee kwartnoten. De beroemde Duitse liedzanger Dietrich Fischer-Dieskau (1925–2012), schreef de volgende gedachte over het ritme van het lied: 'Als we de melodie de ademhaling van Schubert noemen, dan kan het ritme als zijn hartklopping worden beschouwd.' (Fischer-Dieskau, 1975, p. 105). Opmerkelijk is ook de toonaard van de akkoorden in het kader die alleen door de piano worden gespeeld. Aan het begin zijn ze nog in d-mineur, beter bekend als de toonaard van de dood; terwijl aan het eind, wanneer de zware akkoorden terugkeren, zijn ze al in D-majeur (de majeurladder van d-mineur met dezelfde grondtoon). Wat voor effect deze onverwachte wisseling van toonaard van het

lied op het verhaal zou hebben, komt hieronder bij het punt ‘De afsluiting’ nog uitgebreider aan bod.

De personages

De volgende overeenstemming tussen het verhaal en het lied is het aantal hoofdpersonages, er zijn namelijk zowel in het verhaal als in het lied twee hoofdpersonages. Ook het geslacht van de personages komt in beide werken overeen. In het verhaal is er een man wiens naam onbekend blijft en een vrouw, Mea. In het lied komt men de namen van de personages niet te weten, maar de titel en de toonhoogtes bieden een mogelijk uitgangspunt. Daaruit kan afgeleid worden dat er een vrouwelijke persoon, ‘Das Mädchen’ is waarna ‘Der Tod’ het woord krijgt, wiens partij ten opzichte van het vrouwelijke personage op de toonladder lager gesitueerd is. Uit de lagere toonhoogte kan geconcludeerd worden dat de al in de titel vermelde ‘Der Tod’ een mannelijke persoon zou moeten zijn. Op basis van het geslacht stemt de dood uit het lied met het mannelijke hoofdpersonage van het verhaal overeen, terwijl het meisje uit het lied gelijk zou moeten zijn aan Mea.

Uit de liefdesrelatie en aanspreking van de man waarbij hij Mea ‘kind’ of ‘kindje’ noemt, is het te veronderstellen dat de man waarschijnlijk ouder is dan Mea. Dit soort vermoeden heeft men ook bij het lied. Het vrouwelijke personage van het lied wordt namelijk met het verkleinwoord als ‘das Mädchen’ voorgesteld. Deze benaming verwijst naar een meid of jonge vrouw die zich ook nog eens jong voelt en vertelt: ‘Ich bin nog jung, (…).’. De dood is traditioneel altijd leeftijdloos, maar omdat het meisje hem ‘wilder Knochenmann’ noemt wat als beenderenman zou kunnen vertaald worden, impliceert dat wel dat er zeker een leeftijdsverschil is tussen het meisje en het skelet. Ondanks het gebrek aan precieze data valt het dus te vermoeden dat tussen de man, die aan de dood gelijk is, ouder is dan Mea die met het meisje uit het lied overeenstemt.

De plot van het verhaal herinnert aan de zich in het lied afspelende situatie. Qua handeling is Schuberts lied echter veel beknopter, bovendien spelen zich de verhaalelementen ten opzichte van het verhaal in omgekeerde volgorde af. In het verhaal draagt namelijk eerst de man zijn preek kalm voor waarna Mea om haar leven smeekt, terwijl in het lied het meisje eerst het woord krijgt en pas na haar komt de dood aan de beurt. Na de rustige, maar sombere inleiding van de piano, krijgt eerst het meisje het woord. Ze is opgewonden en ze verzet zich met hand en tand omdat ze niet wil sterven. Haar vluchtend gedrag wordt in haar verzoek aan de dood verwezenlijkt, namelijk dat de dood haar niet mag aanraken: ‘(…) Und rühre mich nicht an.’. Daarnaast stuurt ze de dood weg. Dit gedrag van het meisje roept Mea’s houding

tegenover de dood in de derde en de vierde minuut op. Het meisje en Mea zijn allebei opgewonden, ze smeken allebei om hun leven en ze sturen de dood hevig weg. Na het meisje stapt de dood zachtjes binnen. Zijn partij is buitengewoon monotoon en bestaat voornamelijk uit repeterende noten: hij zingt eerst op D, daarna op een F en ten slotte tot het eind weer op een D. Deze monotone toon herinnert in het verhaal aan twee uitingen van de man. Ten eerste aan de preek waarbij de man Mea in zijn armen neemt en haar als het ware probeert te hypnotiseren met zijn kalme, ingestudeerde verhaal. Ten tweede moet men bij deze monotone monoloog aan de laatste zin van de man denken die hij voor het schot hardop 'met een nobele basstem' voordraagt: '„Mea. vergeef het me, maar je hebt je toestemming gegeven, we hebben afscheid van elkaar genomen, we kunnen nu niet meer terug, ik volg je immers."' (Vestdijk, 1933, p. 682). Daarnaast betekent de naam van Mea in het Latijn 'van mij' of 'mijn'. Dit komt ook in het gedrag van het de man terug, want hij oefent macht over Mea uit. Ondanks dat ze zich bedenkt en niet neergeschoten wil worden, blijft de man koppig en hij schiet. Dit machthebbend gedrag van de man loopt parallel met de dood in het lied, want de dood stelt zonder de toestemming van het meisje dat ze in zijn armen gaat slapen: '(…) Sollst sanft in meinen Armen schlafen!' (Claudius, 1997, p. 137). Kort gezegd zijn de man en de dood in het omarmend, hypnotiserend en machthebbend gedrag gelijk aan elkaar.

De uitingen

Schubert componeerde het lied 'Der Tod und das Mädchen' in februari 1817 op het gedicht met dezelfde titel van Matthias Claudius (het gedicht is in 1774 verschenen) (Schöne, z.j., z.p.).

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 zart Gebild! Bin Freund und komme nicht zu strafen. Sei guten Muts! Ich bin nicht wild, Sollst sanft in meinen Armen schlafen! (Claudius, 1997, p. 137)

Tussen dit gedicht van Claudius en de uitingen van de personages in Vestdijks verhaal kan men inhoudelijke overeenkomsten ontdekken. Zo'n inhoudelijke overeenkomst vindt men bijvoorbeeld bij het meisje en Mea tussen de regel 'Und rühre mich nicht an' en Mea's verzettende handeling als ze de revolver uitspuugt: 'Ze duwt mijn hand naar achter, spuwt half de revolver uit.' (Vestdijk, 1933, p. 679). De andere inhoudelijk gelijke uiting tussen het meisje en Mea ontdekt men in het geschreeuw van Mea '„Ga weg, help, moord, help!"' (p. 681) dat

de volgende regels van het gedicht oproept: ‘Vorüber, ach, vorüber! / Geh, wilder Knochenmann! / (…), geh, Lieber!’. Bij de uitingen van de man vindt men meer van zulke inhoudelijke overeenkomsten met de dood, dan tussen het meisje en Mea. Dit is geen toeval, want in het overgrote deel van het verhaal heeft de man het woord: de meeste uitingen van hem denkt hij alleen in zijn gedachten en slechts een klein fragment van zijn uitingen zegt hij hardop. Als hij bijvoorbeeld de revolver op Mea’s schoot legt, ‘vouw[t hij] haar koude hand eromheen, (…)’ (p. 677) waarbij men aan de halve regel ‘Gib deine Hand’ van de dood moet denken. Op een bepaald moment stelt de man de charme van Mea vast: ‘Een lief gezicht heeft zij toch, (…)’ (p. 675). Deze vaststelling ontdekt men ook in de partij van de dood als hij ‘Du schön und zart Gebild!’ zegt. Nog zo’n inhoudelijke overeenkomst vindt men als de man ter aanmoediging aan Mea zegt: ‘„Kom, kindje, wees nu flink.”’ (Ibid.) dat mooi met de woorden van de dood correspondeert: ‘Sei guten Muts!’. Om kort te gaan zijn er geen letterlijke overeenkomsten tussen het gedicht en het verhaal, maar men kan wel inhoudelijke verwantschappen ontdekken.

De afsluiting

Zowel het lied van Schubert als het verhaal van Vestdijk eindigt ambigu. Op grond van de parallellen kan vastgesteld worden dat in allebei de situaties hetzelfde zijn: een man, symbool van de dood wil een meisje wegrukken, hoewel ze zich met hand en tand verzet en vlucht.

Bij Schubert is de afloop ietwat duidelijker, dan bij Vestdijk. Qua vorm is het een ‘durchkomponiert’ lied, met andere woorden, het muzikale materiaal verschilt in elke strofe en het past zich aan de inhoud aan (Körber, 2000, p. 8). Het lied bestaat uit twee grote eenheden, namelijk het deel van het meisje, vervolgens het gedeelte van de dood. Deze twee delen worden door een fermate gesplitst van elkaar en zijn ingekaderd door zware akkoorden. De twee grote eenheden zijn asymmetrisch en qua beweging tegenstrijdig. Het eerste, door het meisje gezongen deel beschikt over een actieve koepelvormige melodie die maar elf maten lang duurt. Daarentegen is het gedeelte van de dood een trage en monotone melodie met een zeer beperkte beweging die ook nog eens vijf maten langer is dan het vorige deel en in totaal zestien maten lang duurt. Het meisje keert daarna niet meer terug wat een onvoltooidheid met zich meebrengt. Deze onvoltooidheid symboliseert haar dood, een te vroeg onderbroken leven dat door de elf gezongen maten op een torso lijkt. Na de partij van de dood komen de zware akkoorden terug, maar niet in de sombere d-mineur, maar in zachte, verlammende D-majeur waarin het meisje omarmd wordt door de dood. Deze D-majeur aan het eind van het lied brengt een troostende stemming mee: het verkondigt Schuberts opvatting over de dood, namelijk dat de dood een

troostende vertrouweling van de mens is die de deur naar een andere wereld ontsluit (Fischer-Dieskau, 1975, p. 105).

De wisseling van toonaard van d-mineur naar D-majeur kan voor twee verschillende aflopen zorgen ten opzichte van het verhaal. De ambiguïteit vloeit voornamelijk voort uit de twijfelachtige gedachten van de man na het schot: ‘Mea staat ongedeerd, maar met de ogen gesloten. (…) Ze vlucht, maar ook langzamer, zakt dan in elkaar. Toch geraakt? (…) Duidelijk hoor ik haar ademhaling. Aan mijn wijsvinger zit in eens bloed.’ (p. 682–683). Volgens het eerste scenario is Mea door de kogel geraakt, dus haar verhaal loopt parallel met dat van het lied: het meisje wordt door de dood langzamerhand omarmd, terwijl de overheersende D-majeur schrijnend het verhaal afrondt. Volgens het andere scenario is Mea inderdaad ongedeerd. In dit geval betekent de positief klinkende D-majeur het goede einde van het verhaal, namelijk dat Mea aan de dood is ontkomen, zoals ook de man in zijn gedachten bevestigt: ‘Mea is voorbestemd om oud te worden. Ik zal nooit meer over den dood met haar spreken.’ (p. 683). Echter, in deze gedachte van de man schuilt ook nog een ambigue verwijzing naar de toekomst, hij verlaat immers de woning met een glimlach op zijn gezicht. Gaat hij op dat moment voorgoed van Mea weg, of pas jaren later, of blijft hij bij haar zijn hele leven lang? Genoeg reden om verder over dit verhaal te kunnen peinzen.

Conclusie

In het voorafgaande onderzoek heb ik een poging gedaan om de parallellen tussen een literaire tekst en twee muzikale composities op te sporen, namelijk het kortverhaal ‘Een, Twee, Drie, Vier, Vijf’ van Simon Vestdijk, het lied ‘Der Tod und das Mädchen’ en het tweede deel van het strijkkwartet in d-mineur van Franz Schubert.

Om literatuur en muziek te kunnen vergelijken heb ik de analyse van de interartistieke of met een bredere term de intermediale, met name de transmediale relaties als wegwijzer van mijn onderzoek gekozen. Binnen de transmedialiteit heb ik de richting van mijn onderzoek bepaald en vooropgesteld dat er materiaal van het muzikale naar het literaire medium werd overgedragen in de vorm van verhaal, thema en motief.

Om het verband tussen literatuur en muziek grondig te kunnen bestuderen, heb ik een comparatief onderzoek uitgevoerd. Binnen het comparatisme heb ik mijn aandacht op crenologie, anders genoemd bronnenonderzoek gevestigd. Ik was van mening dat zowel het lied als het strijkkwartet van Schubert een mogelijke invloed op Vestdijks kortverhaal hebben uitgeoefend. Deze invloed meende ik in de compositionele en inhoudelijke, daaronder met name de thematische en motivische overeenkomsten te ontdekken.

Als richtlijn voor mijn comparatieve onderzoek heb ik de volgende onderzoeksvraag gesteld: met welke tekstuele elementen valt muzikaliteit aan te tonen? Om mijn onderzoek in een stenige bedding te laten stromen heb ik deze onderzoeksvraag in drie deelvragen (A, B, C) nader toegelicht om daarmee mijn onderzoeksthema af te bakenen. Naast deze afbakening kregen de deelonderzoeksvragen tegelijk ook een indeling wat de behandeling van de muziekstukken betreft. In de eerste twee deelonderzoeksvragen heb ik het verband tussen de tekst en het tweede deel van het strijkkwartet als doel van de analyse gesteld. In de derde deelonderzoeksvraag heb ik me daarentegen alleen op de connectie van de tekst en het lied gericht. Met de eerste deelonderzoeksvraag (A) heb ik een verklaring gezocht voor de rol van muziek in de opbouw en in de lengte van bepaalde tekstdelen. Met mijn tweede onderzoeksvraag (B) heb ik me erin verdiept hoe de tekst muzikale klanken en muzikale verwijzingen weerspiegelt. Met behulp van mijn derde deelonderzoeksvraag (C) heb ik uitgezocht welke inhoudelijke kenmerken van het lied terug te vinden vielen in de tekst.

Mijn conclusie bestaat uit de volgende delen. (1) Eerst ga ik op al deze onderzoeksvragen een antwoord geven. (2) Daarna ga ik bekijken waarheen dit onderzoek mij heeft geleid. Met andere woorden zal ik bekijken of mijn hypothese bevestigd kan worden. Ik stelde namelijk dat Vestdijk zich vooral door muziek liet inspireren bij het schrijven van het

kortverhaal en dat Schuberts werken een sleutel kunnen bieden tot de interpretatie van de tekst. (3) Vervolgens repliceer ik op de stellingen van andere onderzoekers in verband met de muzikaliteit van Vestdijk. (4) Ten slotte bekijk ik de mogelijkheden van vervolgonderzoek.

(1) Het eerste deel van het onderzoek bevatte de analyse van het kortverhaal ‘Een, Twee, Drie, Vier, Vijf’ en het tweede deel van het strijkkwartet in d-mineur. Op grond van de eerste twee deelonderzoeksvragen heb ik (A) eerst naar parallellen in de opbouw en in de lengte van bepaalde tekstdelen, en (B) vervolgens naar de inhoudelijke overeenkomsten gekeken.

Met behulp van de eerste onderzoeksvraag (A) heb ik eerst de parallel tussen het verhaal en het Andante con moto-deel van het strijkkwartet ontdekt, namelijk dat hun opbouw en lengte van de delen van de werken met elkaar overeenstemmen. Allebei de werken beschikken over duidelijk begrensde inleidende en afsluitende delen die samen een kaderstructuur vormen. In het kortverhaal zijn dit de cursief geschreven delen aan het begin en aan het eind van het verhaal. Dit correspondeert met het strijkkwartet: de inleiding, die als hoofdthema voor de variaties fungeert, en de afsluitende coda. Binnen het kader zijn er in beide werken vijf van elkaar duidelijk afgebakende delen te vinden. In het verhaal is dat het aantal minuten dat aan de ene kant naar de afspeeltijd verwijst en waaraan aan de andere kant al in de titel van het verhaal gerefereerd wordt. In het strijkkwartet verwezenlijken deze vijf delen de vijf variaties die op basis van het in de inleiding geïntroduceerde hoofdthema zijn gecomponeerd. Naast de opbouw valt er ook in de lengte van beide werken een parallel waar te nemen. Een langere indeling (veertien regels = 24 maten) en kortere afsluiting (zes regels = twaalf maten) kaderen vijf, in het overgrote deel even lange delen in (74–86 regels = standaard 48 maten). Uit de overeenkomsten van de opbouw en de lengte vloeit voort dat tekst en muziek parallel lopen met elkaar. Op die manier kan geconcludeerd worden dat de tekst een van het kwartet geleende vormstructuur heeft gekregen.

Na de overeenkomsten tussen de opbouw en de lengte heb ik me in de meer gedetailleerde inhoudelijke parallellen verdiept. Ik was benieuwd hoe men in de tekst muzikale klanken en muzikale verwijzingen kan aantonen (B). Hiervoor heb ik zowel uit de cursief geschreven delen als uit elke minuut de belangrijkste verhaalelementen uitgezocht en vervolgens nader bekeken of ze aan het strijkkwartet doen denken. Het resultaat bleef ook niet uit, want ik heb talrijke overeenkomsten tussen tekst en muziek ontdekt. Ik wil hier geen aanspraak maken op volledigheid bij het opnoemen van alle ontdekte overeenkomsten, alleen de belangrijkste voorbeelden worden nu uitgelicht.

In de inleiding van het verhaal is de meest markante activiteit het traplopen van het mannelijke hoofdpersonage. Deze monotone beweging wordt in de muziek op twee manieren

ondersteund: ten eerste door de lapidaire melodie die in het overgrote deel secunde afstanden aflegt, ten tweede door de homoritmische beweging van alle instrumenten die in onophoudelijke dactyli aan het spelen zijn, soms met een spondee afgewisseld. In de eerste minuut valt de wisselvallige stemming van de man op. Voordat de eerste minuut begon was hij blij dat hij eindelijk thuis zou zijn, maar vlak na zijn thuiskomst wordt zijn stemming verpest. Dit komt met de plotselinge toonaardwisseling van het kwartet van G-majeur naar g-mineur overeen. Nadat de man de noodzaak van de zelfmoord aan het vrouwelijke hoofdpersonage, Mea, voorgesteld heeft, begint ze te huilen. Om haar te troosten, wordt de man weer wat milder en omarmt Mea. Het kwartet rondt de eerste variatie met een gemoedelijke G-majeur af. In de tweede minuut komt de hypnotiserende 'preek' van de man, terwijl hij in zijn hoofd van de ene gedachte naar de andere gedachte springt. Dit wordt gelijktijdig weergegeven in de tekst waarbij de monoloog steeds onderbroken wordt door de gedachtegang. In het kwartet vindt men al deze elementen terug, behalve dat dankzij de meerstemmigheid hier geen onderbreking aanwezig is: de cello heeft de solo die de met de stem van de man overeenstemt, de andere instrumenten begeleiden, ieder met een ander ritme dat de flitsende gedachtegang oproept. In de derde minuut wordt de spanning steeds groter want er wordt een poging gedaan tot de dubbele zelfmoord die uiteindelijk mislukt. Deze continue spanning roept het onophoudelijke 'paardrijdend-motief' (het dactylus ritme op een slag) uit de derde variatie op dat hier en daar met sforzato's en akkoorden verrijkt wordt. In de vierde minuut probeert Mea de spanning op te lossen met haar ideeën over mogelijke banen. Als ze ziet dat ze de man niet overtuigd heeft, probeert ze te vluchten en gilt. De spanningsvolle g-mineur van het kwartet wordt ook opgelost in de G-majeur en in de lange, uitgestreken noten van de begeleideinde instrumenten. De eerste viool speelt een verfraaide solo die soms aan de gillen van Mea herinnert. In de laatste minuut valt het schot waarna de man terugblikt op een jeugdherinnering. Aan het begin van de laatste variatie speelt iedereen het luidst (fortississimo) samen met de cello die ook nog eens staccatissimo speelt: hierin vindt men het schot. Even verder krijgt de eerste viool het woord, zijn chromatisch schrijnende triolen roepen de tranen van de man op. Het laatste, cursief geschreven deel is qua opbouw en inhoud gelijk aan de coda van het kwartet: ten eerste zijn er precies evenveel zinnen als er maten in de coda voorkomen en ten tweede is de inhoud in beide werken gereduceerd in tegenstelling tot de inleiding: in het verhaal blijft alleen de opnoeming van de buren en het zwijgende trappenhuis over, terwijl het kwartet in de coda alleen acht maten uit het 24 tellende hoofdthema verwerkt. Samenvattend kan vastgesteld worden dat niet alleen de opbouw en de omvang van het tweede deel van het kwartet invloed op het verhaal konden uitoefenen, maar dat ook het muzikale materiaal en muzikale verwijzingen werden erin

opgenomen en verwerkt. Er kunnen immers talrijke parallellen tussen tekst en muziek waargenomen worden. Toch is de tekst zo geniaal geschreven dat lezers, ongeacht of zij leken of bedreven muziekliefhebbers en/of –kenners zijn, niets van deze verwerkte muzikale materialen en dynamiek herkennen.

In het tweede deel van het onderzoek richtte ik me op de analyse van het kortverhaal 'Een, Twee, Drie, Vier, Vijf' en het lied 'Der Tod und das Mädchen'. Ik probeerde te achterhalen welke inhoudelijke, met name muzikale en tekstuele kenmerken van het lied kunnen teruggevonden worden in de tekst (C). Na de vergelijking van de twee stukken bleek dat er vier overeenkomsten tussen tekst en lied te ontdekken vielen. Deze vier zijn de kaderstructuur, de personages, de uitingen en de afsluiting. Ik heb ze een voor een onder de loep genomen om te weten te komen waarin precies deze verwantschap schuilt. Het idee van de kaderstructuur doet al bekend aan vanwege een dergelijke overeenkomst bij het strijkkwartet: de cursief gedrukte stukken van het verhaal herinneren aan de inleidende en afsluitende zware akkoorden in de partij van de piano. Ook de personages staan in parallel met elkaar in de twee werken. Ik heb deze parallel in de volgende punten gespecificeerd: het aantal, het geslacht, de leeftijd en het gedrag van de personages. Hieruit is bijvoorbeeld gebleken dat 'der Tod' uit het lied met het mannelijke hoofdpersonage van het verhaal overeenkomt, terwijl 'das Mädchen' uit het lied gelijk aan Mea is. Wat de uitingen van de personages betreft, kan men impliciete en expliciete verwantschappen ontdekken. Met impliciete verwantschap werd de overeenkomst tussen een fragment uit de liedtekst en een handeling van een hoofdpersonage bedoeld. Daar tegenover staat expliciete overeenkomst waarbij de uitingen van de personages in beide werken inhoudelijk met elkaar overlappen. Het laatste corresponderende kenmerk was de afsluiting. Zowel Schubert als Vestdijk heeft zijn werk met een ambigu eind afgesloten. Met deze ambiguïteit worden twee elementen bedoeld: ten eerste de onzekerheid over de dood. Het wordt immers niet expliciet met de lezer of de luisteraar meegedeeld of het meisje uiteindelijk weggerukt is door de dood of niet. Ten tweede overheerst een bijna onbegrijpelijke overwinnende stemming aan het eind, want de man verlaat met een glimlach op zijn gezicht de woning en het lied wordt in D-majeur afgerond.

(2) Met de talrijke overeenkomsten tussen Vestdijks kortverhaal en de twee werken van Schubert die door middel van het tweedelige onderzoek tevoorschijn zijn gekomen, heb ik het eerste deel van mijn hypothese kunnen bevestigen, namelijk dat Vestdijk zich vooral door muziek liet inspireren bij het schrijven van het kortverhaal. Hiernaast heb ik nog vooropgesteld dat de twee werken van Schubert een sleutel bieden tot de interpretatie van de tekst. Om ook

dit tweede deel van de hypothese te bevestigen presenteer ik nu mijn interpretatie op grond van de bovengenoemde sleutel.

Zowel het gedicht van Matthias Claudius, het lied ‘Der Tod und das Mädchen’ en het strijkkwartet in d-mineur van Franz Schubert als het kortverhaal ‘Een, Twee, Drie, Vier, Vijf’ van Simon Vestdijk zijn rond een gemeenschappelijke hoofdgedachte gebouwd: de dood. Dit is een steeds terugkerend thema dat eeuwenlang in alle tijdperken wordt behandeld. De populariteit van dit thema staat dus vast, alleen de verhouding van de mens tot de dood kan verschillen. Zoals ik via Fischer-Dieskau liet zien, zag Schubert de dood als een troostende vertrouweling van de mens die de deur naar een andere wereld ontsluit (Fischer-Dieskau, 1975, p. 105). Op die manier valt de overheersende majeur-toonaard van zowel het lied als het kwartet als de overwinning van de dood te interpreteren ondanks de hiervoor genoemde ambiguïteit. Als dit inderdaad zo is en het door Vestdijk op dezelfde manier werd geïnterpreteerd, namelijk dat het meisje uiteindelijk sterft, moet alleen het eerste deel van mijn hypothese kloppen volgens welke Vestdijk zich voornamelijk door muziek liet inspireren bij het schrijven van dit verhaal. Ik neem aan dat het wel waar is en daarom zou ik kunnen vaststellen dat Vestdijk ook bij het eind van het verhaal de positieve, geruststellende stemming van Schubert heeft overgenomen en verwerkt op zijn eigen manier. Dit zou niet de directe dood van Mea moeten betekenen, namelijk dat ze door het schot geraakt is, maar eerder dat haar relatie met de man getroffen is. De man denkt namelijk na het schot dat Mea vanaf dat moment voorbestemd is om oud te worden, dus ze is kennelijk niet door de kogel geraakt. Echter, de man zegt direct daarna dat hij het nooit meer over de dood met Mea zal hebben. Dan besluit hij dat hij voor een paar uurtjes weggaat en verlaat met een glimlach op zijn gezicht de woning. Deze blijdschap, net als bij het lied en het kwartet aan het eind, is bijna onbegrijpelijk na zulke dramatische gebeurtenissen slechts één minuut geleden (bijvoorbeeld breekt Mea met haar vuisten het raam open, het schot, de tranen van de man). Of de man inderdaad maar een paar uurtjes wegblijft of hij hierbij Mea voorgoed verlaat, laat ik ook aan de lezers over. Ik vind echter wel dat door het schot de spanning opgelost wordt, de dood als thema is daarmee ook van tafel geschoven en het is uit tussen de twee.

(3) Door het bevestigen van het tweede deel van de hypothese, namelijk dat Schuberts twee werken een sleutel bieden tot de interpretatie van Vestdijks kortverhaal kan ik nu een bijdrage leveren aan de discussie die rondom de vraag ontstond hoe Vestdijk in zijn werk muziek verwerkte. Ik heb met name twee stellingen, eentje van Maarten ’t Hart en eentje van Rob Schouten, bestreden. ’t Hart trok zijn conclusie in twee punten in zijn artikel ‘Het muzikale toeval bij Vestdijk’. Eerst stelt hij dat als Vestdijk muziek in zijn literaire werk vermeldt, deze

muziek ‘in alle gevallen (…) tot die composities [blijkt] te behoren die Vestdijk ‘zelf hogelijk waardeerde’ (’t Hart, 1985, p. 11). Hierin geef ik ’t Hart gelijk, want hoewel Vestdijk niets over het lied ‘Der Tod und das Mädchen’ in zijn essays vermeldt, noemt hij het strijkkwartet in d-mineur ‘het hoogtepunt’ van Schuberts kamermuziek (Vestdijk, 1984, p. 93). Als tweede punt beweert ’t Hart in zijn conclusie dat in geen van de gevallen – wanneer Vestdijk een muziekstuk in zijn literaire werk vermeldt – ‘lijkt er een dwingend verband te bestaan tussen de keuze van juist deze muziek en de literaire context waarin zij ter sprake wordt gebracht’ (’t Hart, 1985, p. 12). Deze ‘toevals’-theorie moet ik tegenspreken waarmee ik tegelijkertijd Schoutens ‘opzet’-theorie verdedig. Ik ben namelijk van mening dat de drie vermeldingen van Schubert in het kortverhaal ‘Een, Twee, Drie, Vier, Vijf’ niet op louter toeval gebaseerd is. Met het voorafgaande onderzoek heb ik juist aangetoond dat Schuberts twee werken waarschijnlijk juist als inspiratiebron voor Vestdijk fungeerden bij het schrijven van het kortverhaal en dat muziek en tekst in dit werk hand in hand lopen. De twee muziekstukken van Schubert zijn Vestdijks keuze voor een muzikaal motief dat hij geniaal geïntegreerd heeft. Dit motief is daarom zeker betekenisvol en het werd zonder twijfel bewust als bestanddeel van het verhaal gebruikt (Schouten, 1985, p. 39).

Naast ’t Harts ‘toevals’-theorie heb ik ook een stelling van Schouten bestreden die over de rol van muziek in Vestdijks literaire werken ging in zijn boek *Iets verhevens en onuitsprekelijks* (1988). Hij stelde immers dat alleen de romans en de gedichten (deze slechts in een zeer beperkt aantal) van Vestdijk muziek verwerken. Over de verhalen van Vestdijk zei Schouten dat er ‘muziek geen enkele rol van betekenis’ in speelt (Schouten, 1988, p.13). Als wat ik nu in een kortverhaal van Vestdijk aangetoond heb echter waar is, dan klopt de stelling van Schouten niet.

(4) Als het mogelijk was, zou ik me verder willen verdiepen in dit kortverhaal want nu heb ik pas herkend hoe veel andere mogelijkheden voor vervolgonderzoek dit kortverhaal biedt. Ik zou het bijvoorbeeld bijzonder interessant vinden om uit te zoeken welke nieuwe betekenislagen zouden ontdekt kunnen worden door de opsporing van andere intermediale verwijzingen (bijvoorbeeld de dans) van de tekst. Ook de verhouding tussen de man en Mea zou een spannend onderwerp kunnen zijn. Het zou ook de moeite waard zijn als de eerste versie van de tekst van *Forum* uit 1933 vergeleken zou worden met de daaropvolgende gebundelde versie in *Narcissus op vrijersvoeten* (1938). Al met al zou dit onderzoek ook als aanmoediging kunnen dienen om andere kortverhalen van Vestdijk uit muzikaal perspectief te analyseren.

Zoals Vestdijk zelf het ‘in bijzonderheden moeilijk’ vond om de invloed van muziek op zijn creatieve werkzaamheid na te gaan, kan ik deze uitspraak van de schrijver op grond van

mijn onderzoek bevestigen (Schouten, 1988, p. 20), maar met een glimlach: ik vond het bijzonder interessant om literatuur met muziek te vergelijken en de parallellen op te speuren. Vooral omdat ik gefascineerd raakte door de manier hoe Vestdijk met muziek omging. In Vestdijks roman *Kind tussen vier vrouwen* heeft bijvoorbeeld Anton Wachter de volgende gedachte in zijn hoofd: 'Muziek was toch ook te mooi om er zoveel over te kletsen. Muziek was iets verhevens en onuitsprekelijks, ver boven woorden uit stijgend, (…).' (Vestdijk, 1985, p. 536). Vestdijk durfde echter muziek ook in zijn schrijversactiviteiten te integreren, maar op zo'n voorzichtige en zorgzame manier dat terwijl muziek ongedeerd blijft, de gewone lezer haar effect niet eens opvalt. Waarom blijft muziek toch aanwezig in Vestdijks literaire werken? Hij kon het niet laten. Hij was er namelijk van overtuigd dat 'muziek een menselijke aangelegenheid is, niet een zaak van geleerde of ongeleerde virtuozen', maar ook van de gewone leek die van muziek houdt (Vestdijk, 1987, p. 231).

Glossarium

Andante – tempoaanduiding, rustig looptempo (matig tempo).

Akkoord – samenklank van drie of meer verschillende tonen.

Chromatiek – gebruik van tonen die niet in de toonladder horen; hierdoor ontstaan veel halve toonafstanden.

Coda – staart van een muziekstuk, een extraatje.

Complementair ritme – het ritme van de ene partij vult dat van de andere aan.

Contrapunt – de leer der meerstemmigheid.

Crescendo – geleidelijk in klanksterkte toenemend.

Decrescendo – geleidelijk in klanksterkte afnemend.

Dynamiek

1. de klanksterkte van muziek. De verschillende sterktes worden als volgt benoemd:
- het zachtst = pianississimo
- zeer zacht = pianissimo
- zacht = piano
- matig zacht/sterk = mezzo piano of mezzo forte
- sterk = forte
- zeer sterk = fortissimo
- het sterkst = fortississimo;
2. vaart, veel beweging

Dynamische tekens – pp, p, mf, f, ff, crescendo, decrescendo, diminuendo.

Etude – oefenstuk voor een instrumentalist ter verbetering van zijn techniek.

Fermate – teken in het notenschrift; het teken geeft aan dat een noot of rust iets verlengd mag worden; het is aan de uitvoerend musicus om dat te bepalen.

Gelijknamige toonladders – een majeur- en mineurladder met dezelfde begintoon.

Harmonie – samenhangende opeenvolging van akkoorden.

Homoritmisch – dezelfde ritmes die tegelijkertijd voorkomen in een muziekstuk.

Instrumentale kwartetten – combinatie van vier instrumenten (bijvoorbeeld een strijkkwartet).

Kamermuziek – instrumentale muziek voor twee tot ongeveer tien instrumenten, bedoeld om in niet te grote ruimte uitgevoerd te worden.

Kwartet – vier muzikanten of zangers.

Legato – muzikale aanduiding die aangeeft, dat de tonen vloeiend en met elkaar verbonden gespeeld moeten worden.

Leitmotiv – muzikaal motief dat telkens opduikt als een bepaalde persoon, zaak of gebeurtenis aan bod komt; wordt veel gebruikt in opera.

Lied – meestal voor zangstem en piano (beroepsmusici); ritmisch en melodisch ingewikkeld; tekst poëtisch.

Majeur – opbouw van een toonladder waarvan de eerste terts groot is. Composities in majeur worden vaak als vrolijk ervaren; uiteraard hebben ook andere muzikale middelen invloed op deze ervaring.

Melodie – een aantal motieven achter elkaar die samen een geheel vormen.

Mineur – opbouw van een toonladder waarvan de eerste terts klein is. Composities in mineur worden vaak als droevig ervaren.

Modulatie – naar een andere toonsoort overgaan.

Notenbalk – horizontale en evenwijdige lijnen waarop en waartussen muziektekens genoteerd worden.

Octaaf – interval, afstand tussen een toon en een gelijknamige, hogere of lagere toon.

Opus – werk (bijvoorbeeld opus 34: 34e compositie van betreffende componist).

Opera – drama (tragedie of komedie) dat geheel wordt gezongen. Er is onderscheid tussen de gezongen (spreek)tekst, (het recitatief) de liederen (solo, duet, trio, kwartet enz.) en koorstukken. In het recitatief loopt de verhaallijn, in de liederen (vaak aria's geheten) wordt het verhaal becommentarieerd.

Oratorium – meerdelige vocaalinstrumentale compositie op religieuze tekst.

Parallelle (of gelijke) beweging – twee of meer stemmen bewegen zich in dezelfde richting.

Parallelle toonladders – een majeur- en mineurladder met dezelfde tonen (en dus voortekens), bijvoorbeeld G-majeur en e-mineur.

Partij – deel van een muziekstuk gespeeld of gezongen door één instrument of stem, of, bij een groter orkest, door één groep.

Partituur – bladmuziek voor de dirigent, waarop alle partijen in een vaste volgorde boven elkaar staan.

Pianokwintet – piano en strijkkwartet.

Pizzicato – het tokkelen op een strijkinstrument.

Programmamuziek – instrumentale compositie geïnspireerd op een idee buiten de muziek (bijvoorbeeld een verhaal, gedicht, landschap, schilderij, natuur, dier enz.).

Ritme – verschil in toonduur.

Sforzando = sterk inzetten en meteen daarna zachter.

Staccato – kort, alle tonen los van elkaar spelen (articulatie).

Staccatissimo – overtreffende trap van staccato, zo kort mogelijk.

Stem
1. Menselijke stem;
2. Als meerdere melodieën tegelijk klinken wordt ieder van deze melodieën een stem genoemd.

Strijkkwartet
1. kamermuziekensemble van vier strijkinstrumenten = 1e viool, 2e viool, altviool en cello;
2. sonate voor strijkkwartet.

Symfonie – compositie voor symfonie-, of filharmonisch orkest, bestaande uit vier delen – snel, langzaam, iets sneller, snel. Na de klassieke periode heeft de symfonie niet altijd vier delen, maar vaak drie.

Tempo – snelheid van een muziekstuk.

Tenor – hoge mannenstem.

Thema – zeer herkenbare melodie, langer dan een motief.

Thema met variaties – compositie waarin één thema op verschillende manieren gespeeld wordt (ritmische-, melodische-, tonale en harmonische variatie).

Toonladder – reeks tonen die samen een octaaf vormen en gerangschikt zijn in oplopende toonhoogte en in een vaste onderlinge afstand.

Toonsoort – toonstelsel waarin een muziekstuk geschreven is, bijvoorbeeld in C-majeur of in D-mineur.

Triller – versiering waarbij de hoofdtoon zeer snel wordt afgewisseld met een toon die hoger is (meestal een secunde).

Variatie – in de muziek een belangrijk middel om het thema melodisch, harmonisch en ritmisch te veranderen.

Variaties op een thema – zie thema met variaties

Versieringen – omspeling van de hoofdtoon (bijvoorbeeld triller).

Virtuoos – zeer veel snelle noten.

Bibliografie

Primaire literatuur

Schubert, F. (1997). Andante con moto. In W. Haug-Freienstein (Red.), *Streichquartett d-moll D 810 (Der Tod und das Mädchen)* (pp. 21-30). München: G.Henle Verlag.

Schubert, F. (2005). Der Tod und das Mädchen. In W. Dürr (Red.), *Lieder* (pp. 54-55) (Vol. 1.). Kassel: Bärenreiter-Verlag.

Vestdijk, S. (1933, september). Een, Twee, Drie, Vier, Vijf. *Forum, Jaargang 2*(9), 673-684.

Secundaire literatuur

Bork, G. J. van, Delabastita, D., Grop, H. van, Verkruijsse, P. J., & Vis, G. J. (Red.). (2012-2017). Comparatisme. In *Algemeen letterkundig lexicon*. Geraadpleegd op 22 februari 2018, van http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_00672.php.

Bork, G. J. van, Delabastita, D., Grop, H. van, Verkruijsse, P. J., & Vis, G. J. (Red.). (2012-2017). Intermedialiteit. In *Algemeen letterkundig lexicon*. Geraadpleegd op 7 maart 2018, van http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_05000.php.

Bork, G. J. van, Delabastita, D., Grop, H. van, Verkruijsse, P. J., & Vis, G. J. (Red.). (2012-2017). Stream of consciousness. In *Algemeen letterkundig lexicon*. Geraadpleegd op 16 maart 2018, van http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_03044.php.

Brillenburg Wurth, K. (2004, december). Tussenbeide: differentie, intermedialiteit, en het wonder van het monomedium. *Vooys, Jaargang 22*(Nummer 3-4), 22-37. Geraadpleegd op 22 februari 2018, van http://www.dbnl.org/tekst/_voo013200401_01/_voo013200401_01_0022.php.

Brillenburg Wurth, K. (2009). Intermediale poëtica. In K. Brillenburg Wurth, & A. Rigney (Reds.), *Het leven van teksten: een inleiding tot de literatuurwetenschap* (3e ed., pp. 113-156). Amsterdam: Amsterdam University Press.

Brown, M. J. E. (1981). Schubert dalai. In Gádor (Red.), *Schubert kalauz* (pp. 207-215). Budapest: Zeneműkiadó.

Deutsch, O. E. (1978). *Franz Schubert: thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*. Kassel: Bärenreiter-Verlag.

Erdélyi, M. (1979). *Schubert* (2e ed.). Budapest: Gondolat.

Fischer-Dieskau, D. (1975). *A Schubert-dalok nyomában: születésük - világuk - hatásuk*. Budapest: Gondolat.

Fischer-Dieskau, D. (1997). *Texte deutscher Lieder: ein Handbuch* (2e ed.). München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Gál, H. (1973). *Schubert*. Budapest: Zeneműkiadó.

Grijzen, M. (1958). *Bibliografie van S.Vestdijk tot 17 oktober 1958*. Amsterdam / 's-Gravenhage: De Bezige Bij / N.V.Uitgeverij Nijgh & Van Ditmar.

Groot, R. A. C. de. (1972). *Vestdijk op de weegschaal*. Leiden: A.W.Sijthoff.

Hart, M. 't. (1985, december). Het muzikale toeval bij Vestdijk. *Vestdijkkroniek, Jaargang 1985*(49), 1-15. Geraadpleegd op 19 januari 2018, van http://www.dbnl.org/tekst/_ves001198501_01/_ves001198501_01_0023.php#23.

Hazeu, W. (2005). *Vestdijk, een biografie*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Kegel, P., & Zoggel, M. van. (z.d.). De dood betrapt. Geraadpleegd op 23 maart 2018, van https://literatuurmuseum.nl/verhalen/simon-vestdijk/de-dood-betrapt.

Kegel, P., & Zoggel, M. van. (z.d.). De handschriften van 'Het Veer'. Geraadpleegd op 23 maart 2018, van https://literatuurmuseum.nl/verhalen/simon-vestdijk/de-handschriften-van-het-veer.

Körber, T. (2000). *Zeneirodalom II.*. Budapest: Műszaki Könyvkiadó.

Lebrecht, N. (2012). *A komolyzene anekdotakincse*. Budapest: Európa Könyvkiadó.

Oosterling, H. (2000). Radicale middelmatigheid. Geraadpleegd op 3 maart 2018, van https://www.henkoosterling.nl/radicale.html.

Overbeeke, E. (1991). *Het dilettantenmasker afgelegd: Vestdijk en de muziek*. Leiden: Plantage/G&S.

Perron, E. du. (1958). S. Vestdijk: Narcissus op vrijersvoeten. In E. Du Perron-de Roos, F. E. A. Batten, & H. A. Gomperts (Reds.), *Verzameld werk. Deel 6* (pp. 275-281). Geraadpleegd op 22 maart 2018, van http://www.dbnl.org/tekst/du_p001verz08_01/du_p001verz08_01_0076.php.

Piros, Cs. (2016, 1 februari). A köpenicki kapitány: Ódry Színpad. Geraadpleegd op 10 april 2018, van http://kultonline.blog.hu/2016/02/01/a_kopenicki_kapitany.

Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités*, *6*, 43-64. Geraadpleegd op 22 februari 2018, van https://www.erudit.org/fr/revues/im/2005-n6-im1814727/1005505ar/.

Scher, S. P. (1996). Literaure and music. In J.-P. Barricelli, & J. Gibaldi (Reds.), *Interrelations of literature* (4e ed., pp. 225-250). New York: The Modern Language Association of America.

Schouten, R. (1985, december). De muzikale opzet bij Vestdijk. *Vestdijkkroniek, Jaargang 1985*(49), 38-49. Geraadpleegd op 19 januari 2018, van http://www.dbnl.org/tekst/_ves001198501_01/_ves001198501_01_0026.php.

Schouten, R. (1988). *Iets verhevens en onuitsprekelijks: muzikale motieven in het werk van S. Vestdijk*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Schubert, F. (2005). *Lieder* (Vol. 1.). Kassel: Bärenreiter-Verlag.

Schöne, P. (z.d.). Der Tod und das Mädchen D. 531 - Opus 7/3. Geraadpleegd op 3 april 2018, van http://www.schubertlied.de/index.php/de/die-lieder/531-der-tod-und-das-maedchen-d531.

Stanzel, F. K. (1995). Perspectief en vertelsituatie. In ORG. Vakgroep Nederlandse Taal- en Letterkunde Rijksuniversiteit Leiden (Red.), *Poëzie- en prozasyllabus: behorende bij het college, analyse en interpretatie van moderne Nederlandse literatuur* (pp. 43-44). (z.p.): (z.u.).

Szegedy-Maszák, M. (2013). A mű átváltozásai. Budapest: Kalligram.

Veldhorst, N. [ACW Radboud Universiteit]. (2015, 25 oktober). Intermedialiteit [Video]. Geraadpleegd op 3 maart 2018, van https://vimeo.com/143549516.

Verstraten, T. H. P. H. (1995). Van Kleist kom ik niet af. *Vestdijkkroniek, Jaargang 1995*(88/89), 69-88. Geraadpleegd op 20 maart 2018, van http://www.dbnl.org/tekst/_ves001199501_01/_ves001199501_01_0014.php.

Vestdijk, S. (z.d.). Simon Vestdijk aan Menno ter Braak, Den Haag, 16 januari 1933. Geraadpleegd op 22 maart 2018, van http://www.mennoterbraak.nl/tekst/braa002vers01_01/braa002vers01_01_1323.php.

Vestdijk, S. (1983). Moments musicaux en muzikale momenten (Schubert). In Idem, *Het kastje van Oma* (pp. 108-112). Amsterdam: Meulenhoff.

Vestdijk, S. (1984). Invloed en bewondering (Schubert). In Idem, *Muziek in blik* (pp. 90-96). Amsterdam: Meulenhoff.

Vestdijk, S. (1985). *Kind tussen vier vrouwen*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Vestdijk, S. (1987). Hoe schrijft men over muziek? In Idem, *Hoe schrijft men over muziek?* (pp. 227-233). Amsterdam: Meulenhoff.

Vestdijk, S. (1987). Muziek en literatuur. In Idem, *De symfonieën van Anton Bruckner* (pp. 247-252). Amsterdam: Meulenhoff.

Vestdijk, S. (1987). Een, twee, drie, vier vijf. In Idem, *Narcissus op vrijersvoeten* (3e ed., pp. 213-232). ’s-Gravenhave: Nijgh & Van Ditmar.

Vestdijk, S. (1990). Mijn relaties tot de muziek. In Idem, *Verspreide muziekessays* (pp. 153-156). Amsterdam: Meulenhoff.

Vestdijk, S. (2005). Een twee drie vier vijf. In J. Zwagerman (Red.), *De Nederlandse en Vlaamse literatuur vanaf 1880 in 250 verhalen* (pp. 249-255). Amsterdam: Prometheus.

Visser, H. (1987). *Simon Vestdijk: een schrijversleven*. Utrecht: Uitgeverij Kwadraat.

Wattier-Nachtergaele, L. (1987). Een twee drie vier vijf: een poging tot interpretatie van Vestdijks novelle of gezamenlijke zelfmoord als middel tot vereenzelviging. *Vestdijkkroniek, Jaargang 1987*(54), 1-13. Geraadpleegd op 29 februari 2016, van http://www.dbnl.org/tekst/_ves001198701_01/_ves001198701_01_0001.php.

Zwagerman, J. (2005). *De Nederlandse en Vlaamse literatuur vanaf 1880 in 250 verhalen*. Amsterdam: Prometheus.

(z.n.). (z.d.). Begrippen Muziek - een alfabetische lijst. Geraadpleegd op 15 april 2018, van http://static.digischool.nl/mu/leerlingen/mt/begrippen/muziekbegrippen_alfabetisch.htm.

(z.n.). (z.d.). Bibliografie - Carl Zuckmayer Gesellschaft Mainz. Geraadpleegd op 10 april 2018, van http://carl-zuckmayer.de/carl-zuckmayer/bibliografie.html.

(z.n.). (z.d.). Organisatie. Geraadpleegd op 22 maart 2018, van https://literatuurmuseum.nl/over-ons/organisatie.

A HKR 346. § ad 76. § (4) c) pontja értelmében:
„… A szakdolgozathoz csatolni kell egy nyilatkozatot arról, hogy a munka a hallgató saját szellemi terméke…”

SZERZŐSÉGI NYILATKOZAT

Alulírott …….(név) ……(Neptun-kód) ezennel kijelentem és aláírásommal megerősítem, hogy az ELTE BTK ..... mesterszakján ..... specializáción írt jelen diplomamunkám saját szellemi termékem, melyet korábban más szakon még nem nyújtottam be szakdolgozatként és amelybe mások munkáját (könyv, tanulmány, kézirat, internetes forrás, személyes közlés stb.) idézőjel és pontos hivatkozások nélkül nem építettem be.

Budapest, 20 .....

.....
a hallgató aláírása