

Die werking van die musiekmotief in *De koperen tuin* van Simon Vestdijk¹

Betsie van der Westhuizen
Departement Afrikaans & Nederlands
Potchefstroomse Universiteit vir CHO
POTCHEFSTROOM

Abstract

*Simon Vestdijk is one of the most prominent figures in the literary awareness of the Netherlands. From an intertextual study between *De toekomst der religie* (The Future of Religion) and *De koperen tuin* (The Copper Garden) it emerges that the postulated view of reality is transposed in narrative form in the text-internal vision of reality in the novel. This transformation is concretized and manifested in visible terms in the character portrayal, especially with regard to music as the passion to which the main character dedicates himself. The many references to music in the novel gradually gain importance as a motif that becomes a symbol of different kinds of love. In the course of the narrative, and especially towards the end of it, there is a substitution of religious value contents in the main character who is led to humanistic love through music, so that this process of transvaluation of religion (in the wider sense of the word) becomes the main emphasis of the discourse of the novel, albeit in veiled form.*

1. *Entr'acte*

Simon Vestdijk was, soos 't Hart (1979:14) dit stel, "hartstochtelijk geïnteresseerd in musiek – en hartstochtelijk is hier niet eens het juiste woord: het woord bezetenheid in één of andere vorm zou hier beter op zijn plaats zijn". In Vestdijk se romankuns word daar soms 'n alliansie tussen die literatuur en dié passie in sy lewe, naamlik musiek aangegaan. Volgens De Boer (1987:16) en Schouten (1981:88) is die musiek in sommige Vestdijkromans, waaronder ook *De koperen*

1 Hierdie artikel is gebaseer op 'n gedeelte van 'n M.A. wat voltooi is onder leiding van prof. J. van der Elst van die PU vir CHO (vgl. Van der Westhuizen, 1990).

tuin gereken word, dermate toonaangewend dat dit as musiekromans bestempel kan word. In 'n ondersoek na die musiekverwysings in 'n literêre werk soos 'n roman is dit belangrik dat bepaal sal word of die musiek 'n betekenisvolle rol speel in die ontwikkeling van die verhaal, en of dit moontlik selfs 'n simboliese rol op fiksionele vlak speel.

Gesien die besonder baie verteltyd wat daaraan bestee word, kan die musiek- en liefdesmotiewe beskou word as die opvallendste in *De koperen tuin*, die roman wat Simon Vestdijk self as sy heel beste beskou het.² In die roman vertel 'n volwasse jong man, Nol Rieske, terugskouend van sy kinderjare en vroeë volwasseheid. Sy vroeë kinderjare behels onder andere uitstappies saam met sy ma na musiekgeleenthede, asook sy vlugtige ontmoeting met die dirigent en koormeester Henri Cuperus en dié se dogter Trix, enkele jare ouer as Nol. Gedurende sy laerskooltyd begin hy klavierlesse neem by Cuperus. Sy hoërskooljare verloop betreklik rustig, en wanneer hy mediese student is, word die opera *Carmen* deur die stad W... opgevoer met Cuperus as regisseur. Die hoon wat Cuperus moes dra vir die mislukking van die opvoering is volgens die roman die rede dat hy, teen ongeveer die middel van die verteltyd van die roman, sterf as vereensaamde dranksugtige. Intussen groei Nol en Trix se vriendskap, maar hy kan hierdie *femme fatale* uiteindelik nie verhoed om selfmoord te pleeg nie.

't Hart (1985:12) konstateer met betrekking tot die musiekverwysings in Vestdijk se romans die volgende: "Vestdijk beleefde muziek als een vorm van godsdienst." Hier sou ewe goed kon staan: In Vestdijk se beskouing van die religie neem musiek 'n besondere plek in (Vestdijk, 1975:287-290). Die musiekmotief as sinspeling op die passie het dus 'n religieuse konnotasie en word in *De koperen tuin* tot in die fynste besonderhede uitgewerk, met onder andere beskrywings en beeldinge van verskillende musiekuitvoerings, uitvoerige beskrywings van Nol se musieklesse en Cuperus se hartstogtelike uitweidings oor die kenmerkende styl van verskillende groot komponiste en hulle werk. Daar word veral baie verteltyd afgestaan aan die opvoering van *Carmen* en spesifiek die tweede intermezzo daarin. Die belangrike rol wat musiek in die lewe van die belangrikste karakters in *De koperen tuin* speel, is ook 'n aanduiding van die aard van die daadwerklike uitlewing van die passie as deel van die werklikheidsvisie van die roman.

² Soos Du Plooy (1992:326-328) en Van Gorp (1991:258) uitwys, is daar 'n hele aantal verklarings vir die begrip *motief*. Vir die doel van hierdie artikel word aangesluit by Van Gorp (1991:258) se verduideliking van 'n literêre motief as die kleinste, verder ondeelbare betekenisgeenheid van 'n vertelde geskiedenis. Op grond daarvan dat sulke opvallende, gelykvormige motiewe herhaaldelik in 'n literêre werk voorkom, kan die leser verbande bewerkstellig en 'n kontinue lyn sien wat uiteindelik kulmineer in die grondmotief en die tema van die werk.

'n Enkele vlugtige verwysing na musiek in *De toekomst der religie* (1975), 'n psigologies-filosofiese werk van Vestdijk wat in 1947 vir die eerste keer gepubliseer is (slegs drie jaar voor *De koperen tuin* – 1950), word in *De koperen tuin* geobjektiveer in veral die karakter van Nol, asook 'n hele reeks gebeurtenisse wat in verband staan met musiek. Die woord *muziek* in *De koperen tuin* is op talle plekke terugverwysende sitate na die volgende aanhaling uit *De toekomst der religie*: "... voor het overige moesten de mystische behoeften vooral bevredigd worden door de kunst, in het bijzonder de muziek" (Vestdijk, 1976:204). As (indirekte) sinspeling ondergaan dié woord ook omvangryke interpretatiewe uitbreiding in die roman.

2. Die uitbreiding van die musiekmotief in *De koperen tuin*

Die heel eerste verwysing na musiek kom voor in die karakterbeelding wanneer Nol sê: "Van beide kanten is mijn familie muzikaal" (p. 11). In die begin van die roman draai alles vir Nol om musiek. Pop (1976:26) meen dat Chris, Nol se ouer broer, aanvanklik vir Nol 'n struikelblok is in sy plignatige klavieroefening. Eers wanneer Chris sy musiekllesse vir goed gestaak het, kan Nol sy eie voorkeure vir musiek uitlewe, want toe hy na Chris se klavieroefening geluister het, "sprong er iets in mij op: haat, leedvermaak, verzet, protest tegen muziek, verlangend wellicht naar andere muziek" (p. 12). Met die toevoeging van Nol se gelate "mijn vader hield alleen de hand voor de ogen bij muziek niet verder dan Schumann of Brahms, die mijn moeder slecht en verveeld speelde" (p. 11), word daar reeds heel aan die begin van die roman gesuggereer dat daar musiek en musiek is.

Die ware musiek bars los in Nol se lewe met sy eerste besoek aan die Tuin ('n park waar opelugkonserte gehou is), toe Cuperus die *Stars and stripes* van Sousa gedirigeer het. Reeds in die suggestieryke beskrywing van hierdie uitvoering is daar sleutels vir die verdere verloop van die roman:

Hoe schetterend waren de dreigementen waarmee de componist om aandag vroeg voor een wandeltocht van een snedig en beheerst karakter, gevolgd door een stuk zo brutaal als de beul, stralend van onbekommerdheid om god en gebod en de Amerikaanse vlag! (p. 21.)

Dieselfde beroep word deur die implisiete outeur van hierdie roman gedoen op die leser om saam te beweeg deur die verhaal, waarin ook snedige, beheersde, brutale en onbekommerde, sorgelose karakters ontmoet sal word. Alhoewel nog heel klein, luister Nol na hierdie marsmusiek met verbaasde "innerlijke blik" (p. 22). Op hierdie stadium van sy lewe word hy nie deur Trix ingewy in die liefde nie, maar al dansende met haar in die musiek.

Die eerste aanduiding dat die poëtika van die roman dikwels teen die musiekmotief sal aanleun, is die op die musiek gebaseerde motivering vir die skryf van die roman. Een aand lê Nol en luister na die mooiste klaviermusiek wat hy nog ooit gehoor het; in die aandlug kom dit aangeswewe van twee huise verder, “en deze muziek was wijd en ernstig en bijna dreigend van intense overtuigingskracht ondanks alle speelse allure” (p. 47). So is die opbou, selfs die hele poëtika van die roman duidelik af te lees uit Nol se beskrywing van die sonate van Haydn wat die mank meisie dié aand gespeel het:

Met een bijna schrikwekkende eenvoud verhief het tweede, langzame deel zich uit één enkele diepe bastoon. Tussen die bastoon en de melodie was een afstand van werelden. En dit ging zo voort, met onuitputtelijk geduld, twee stemmen met niets ertussen dan hun eigen afstand, die wisselen kon en zich opheffen kon, en die toch altijd dezelfde was. (p. 47.)

As die ‘bastoon’ en die ‘melodie’ gesien word as synde die musiekmotief en die liefdesmotief respektiewelik, is daar ’n duidelike ooreenkoms tussen dié harmoniese struktuur en die romanstruktuur. Verder kan die bastoon en die melodie, die musiekmotief en die liefdesmotief nie volledig van mekaar geskei word nie, omdat die afstand tussen hulle op ’n generatiewe harmoniese verwantskap berus. Daar is egter nie ’n parallelisme tussen die struktuur van ’n sonate as sodanig en *De koperen tuin* nie. Volgens ’t Hart (1985:9) kon die meisie van twee huise verder net sowel ’n rondo van Mozart, ’n impromptu van Schubert of ’n intermezzo van Brahms gespeel het. Dat sy juis hierdie stuk vertolk, kan volgens hom teruggevoer word tot die feit dat Vestdijk self ’n “onuitroeibaar voorkeur” daarvoor gehad het (’t Hart, 1985:9).

Die musiekmotief ondergaan verdere dinamiese groei in die kontrastering van romankarakters. Die verskil tussen Nol se aanvanklike wyse van luister en dié van Cuperus lê waarskynlik in Nol se noulettendheid ten opsigte van “buitensporige details, onvermoede accoorden, contrapuntische wrijvingen” (p. 84), terwyl Cuperus meer ingestel was op die ware vergeesteliking van die musiek. Hulle musikale benadering verskil dus grootliks: Nol luister slegs soos ’n “vakman”, terwyl Nol besef dat wanneer Cuperus speel, “er weer een wonder was geschied op dit instrument” (p. 99). Dit is dus duidelik dat in die aangroeiende musiekmotief ook nuanseverskille aangetref word tussen die musiek van Chris, sy pa, sy ma, Nol self en dié van die meesterlike Cuperus. ’n Stylkenmerk van hierdie roman is juis dat die musiek ’n uitbreidende motief en allesinsluitende simbool word, wat alle verhaalelemente direk of indirek raak.

Wat die komponiste en hulle werk betref, word daar in *De koperen tuin* onderskei tussen goeie, beter en briljante komponiste en musikale werke. As kenner en meesterkenner respektiewelik het Nol en Cuperus ’n groot aandeel in hierdie

onderskeiding. Uit die dialoog tydens musieklekke (gewoon klavierlesse was dit nie) strek hulle evaluering vanaf Clementi, Haydn, Brahms, Liszt, Bizet, Mozart, Bach en Beethoven tot die hoogs omstrede Richard Wagner wat deur Cuperus beskou is as dié beste komponis. Ook in hierdie verband word dit duidelik dat daar 'n dinamiese stylwerking plaasvind deur middel van die musiekmotief. Daar is naamlik 'n duidelike parallel tussen die omstrede Wagner en die gehoonde Cuperus. Oor Cuperus dink Nol altyd in terme van “meesterschap” (p. 73); Cuperus dink weer aan Wagner se musiek as “Prachtig! Voortreffelijk!” (p. 97).

Wat die musikale werke betref, is binne die roman ook duidelike voorkeure. Behalwe dat die *Stars and stripes* 'n voorkeur van Cuperus én Nol was, word dit ook gebruik om die musiekmotief momentum te gee. Wat ook hoë lof van Cuperus (en van Vestdijk – 1957:76) ontvang, is *Barcarolle* van Chopin, *Tristan und Isolde* en *Siegfried* van Wagner en Bizet se *Carmen*, wat in die loop van die roman deur die gemeenskap van die stad W.... opgevoer word.

3. *Carmen*, Carmen en Trix

In *Carmen* as opera is daar belangrike knooppunte of sleutels vir die verstaan van die werking van die musiekmotief in *De koperen tuin*. Nie slegs die fatale geskiedenis van die liefdesdriehoek tussen die hartstogtelike sigeunermeisie Carmen, die soldaat José en die stiervegter Escamillo word in *De koperen tuin* as belangrike uitbreidende motief gebruik nie, maar sowel die geskiedenis van die opvoering as die musiek self dien as grondstof vir intertekstuele, romanmatige kommentaar, herobjektivering en herbevestiging van lewensinsigte wat reeds in die oorspronklike roman uitgewerk is.

Die bevestigende uitbreiding van die musiekmotief is onder andere te sien in 'n tekseksterne, kontekstuele ooreenkoms tussen die werklikheidsbeskouinge van Bizet en Vestdijk – albei het (soos ook Wagner en Nietzsche) die geloof in God afgewys; moontlik ook juis dáárom die aansluiting tussen en oorheenprojektering van die kontekstuele gegewe in *De koperen tuin*. Juis hierdie ooreenkoms met die buitetekstuele (kontekstuele) werklikheid verskaf teksinterne krag aan die musiekmotief.

Die opera *Carmen* (waarvan die libretto geskryf is deur Henri Meilhac en Ludovic Halévy, die musiek gekomponeer deur Georges Bizet en in 1875 die eerste keer opgevoer is) is ook 'n voorbeeld van 'n teks wat gebaseer is op 'n vroeëre teks – die roman *Carmen* (1847) deur Prosper Mérimée. Wat nie in *De koperen tuin* ter sprake kom nie, maar tog opval, is die ooreenkoms tussen Bizet en Cuperus se belewing van die opvoering van *Carmen* – die première van die opera in 1875 was 'n klaglike mislukking – volgens die gehoor was die musiek te Wagneragtig; drie maande daarna is die teerneergedrukte Bizet oorlede en het hy

nooit die roem gesmaak wat die opera vir hom vanaf 1883 sou bring nie (Kobbé, 1935:601). Cuperus se opvoering van die opera in die stad W... was eweneens katastrofaal, maar as gevolg van onder andere 'n swak rolverdeling en 'n swak orkes; daarna sou hy finaal 'n uitgestotene word. Maar ook hy kry na sy dood vir sy uitsonderlike gawe as leermeester in die musiekopvoeding van Nol roem deur “deze memoirs” (p. 145) – Cuperus (her-)leef in Nol se beskrywing van sy lewensgeskiedenis.

Die treffende van die ooreenkomste tussen *Carmen* en *De koperen tuin* is dat die direkte sitate uit *Carmen* (die Duitse libretto) wat in *De koperen tuin* voorkom, soos “Mische! Mische!” en “Ich habe sie getötet!”, asook in 'n veel groter mate indirekte sinspelings die musiekmotief in die roman versterk. Die sinspelings kom nie net voor om die opvoering van die opera deur die karakters in Vestdijk se roman te konkretiseer nie, maar ook om – baie subtiel op strukturele vlak – te dui op die intertekstuele ooreenkomste tussen karakters en gebeure uit die opera en die roman.

Daar is ook verskeie parallele – alhoewel subtiel en soms ironies – tussen sekere dimensies of aspekte van die karakters in *De koperen tuin* en *Carmen*. So is daar byvoorbeeld parallelismes tussen die karakters Trix en Carmen, Nol en José.

Moody (1982:47) wys op die teenstelling tussen Carmen en José, wat 'n fatale aantrekkingskrag vir mekaar het; dit stem ooreen met die Nol-Trixverhouding. Die ooreenkomste kom egter nie té opsigtelik gemanipuleerd voor nie. Trix word byvoorbeeld nie eksplisiet as 'n hartstogtelike meisie gebeeld nie, alhoewel sy die objek van die hartstog van verskeie mans was; Carmen daarenteen is 'n hartstogtelike sigeunermeisie van wie Bulter (1982:66) – met verwysing na die tweede intermezzo – sê: “Vooralsnog lijkt het me aannemelijk dat ook een hartstochtelijke vrouw als Carmen haar ‘tedere’ momenten heeft.” 'n Volgende intertekstuele sinspeling is die ooreenkoms in optrede tussen Carmen en Trix. Carmen het een van die meisies in die sigaretfabriek met 'n mes aangeval; Trix het kinders wat haar pa bespot het, geskop. Net soos wat Carmen, wie se liefde vir dieselfde man nooit lank geduur het nie, met die soldate flankeer, so flankeer ook Trix as kelnerin in die Sociëteit met die mans; sinspelings op hierdie intertekstuele ooreenkoms kom voor in Trix se woorde wanneer sy haar gemoed eerlik vir Nol ontbloeit voor haar selfmoord:

... het amuseerde me ... werkelyk; en de leven daar in de Sociëteit heeft me nooit verveeld, het werk bedoel ik: altijd mensen om je heen, over wie je zo 'n beetje baas kan spelen ... Misschien dat ik dan ook wel eens een paar seconden van de kerels hield, als ze zo aan je voeten liggen te smeken, en van heetheid niet weten wat ze zullen doen, mooie comédie, maar ik had er plezier in. (p. 221.)

'n Ander parallel met betrekking tot die karakters is die driehoekverhoudinge: in *Carmen* die Carmen-José-Escamillodriehoek en in *De koperen tuin* die Trix-Nol-verleiersdriehoek.

Verder word ook die liefdesintrige van *Carmen* in *De koperen tuin* geëggo. Kobbé (1935:596) noem die *Carmen*-opera 'n "tragedy of passions". Interessant is dat die liefdeshartstog in *Carmen* juis in *De koperen tuin* 'n ironiese omkering ondergaan (die liefdespassie vlam nie hoog tussen Nol en Trix nie), maar met dieselfde tragiese gevolg: die geliefde – in albei gevalle die hartstogtelike vrou – sterf. Ook hierin is daar funksionele intertekstualiteit: albei vroue is tragiese figure omdat hulle hulle willens en wetens in die dood, in hulle ondergang begeef: teenoor José se liefdesverklarings en sy versoek dat sy saam met hom weggaan en 'n nuwe lewe begin, gaan Carmen die trap op na Escamillo in die arena en word deur José met 'n dolk in die rug gesteek; Trix, met Nol se huweliksaanbod nog onbeantwoord, pleeg selfmoord. By albei karakters in albei tekste gaan dit dus ook oor die dood. 'n Verdere verwysing na *Carmen* is die ooreenkoms tussen Nol se skuldgevoel teenoor Trix wat hy uitdruk deur die woorde in die slottoneel van die skuldige José aan te haal: "'Ja, ich hab sie getötet! Ach Carmen! Du mein angebetet Leben!'" (p. 252). Die verwerking van die *Carmen*-geskiedenis word dus duidelik uit die aangehaalde sitate, asook deur die subtiële verhullings in *De koperen tuin*. Die intertekstualiteit is aantoonbaar en funksioneel – deurdat die 'geskiedenis' homself herhaal, word die gebeure in *De koperen tuin* juis meer geloofwaardig.

Vir Bulter (1982:69-71) is ook die flardes van die melodie (gesing deur Carmen se sigeunervriendinne – Frasquita en Mercedes) tydens die skommel van die kaarte in die derde bedryf van *Carmen*, en veral die woorde "Mische! Mische!" uiters funksioneel. Hy toon aan dat dié woorde sewe keer in die voorlaaste hoofstuk (maar ook in vroeëre hoofstukke) van *De koperen tuin* genoem word. Wanneer Nol die oggend voordat hy van Trix se selfmoord by Lottie te hore kom, wag dat die voordeur oopgemaak word, speel hierdie melodieë deur sy gedagtes. Bulter (1982:70) wys op die sterk ooreenkoms met *Carmen* hier: soos wat dié melodie gesing is tydens die skommel van die kaarte om die toekoms (waarin vir Carmen onheil voorspel word) daarin af te lees, so is hierdie 'n vooruitwysing na die ontsettende nuus van Trix se dood.

4. Die tweede intermezzo

Maar dit is nie net die ooreenkomste tussen die karakters in die opera en die roman wat belangrik is nie; ook byvoorbeeld die simbolisering deur middel van musikale vormgewing in ooreenstemming met die literêre simboliek is belangrik. Die tweede intermezzo (die voorspel of *entr'acte* tot die derde bedryf) in *Carmen*

is 'n verdere belangrike sleutel in die musiekmotief. Dit word uitvoerig betrek – ongeveer drie bladsye (p. 99-101, 135-136) word afgestaan aan Cuperus se verduideliking daarvan tydens 'n musiekles. Treffend is dat die effek daarvan op Cuperus ontspannend, verheffend (uit sy andersins neerdrukkende bestaan) en positief is:

Hij speelde het tweede intermezzo uit de opera Carmen, en uit zijn loensgraagte roofriddersogen verdween na enige tellen alle ironie. Hij maakte een paar fouten; speelde alles opnieuw, de tegenstem van de 13-e maat af sterker accentuerend. De vleugel zong, hij gebruikte minder pedaal dan de eerste maal, het getokkel van de begeleiding klonk exact en verfijnd, en hoewel hij tegen het slot mistroostig het hoofd schudde, wist ik, dat er weer eens een wonder was geschied op dit instrument. (p. 99.)

Nol se noukeurige beskrywing van sy ouditiewe en visuele ervaring daarvan is 'n duidelike aanduiding van die belangrike plek wat hierdie stuk – deur Cuperus “liefdesmuziek” (p. 101) genoem – in die verdere gebeure tussen Nol en Trix en in die totaliteit van die roman inneem:

Horend met zijn oren, was ik sterk onder deze beking geraakt van deze heldere, toch smachtende muziek, al was het mij nog niet duidelijk hoe zijn ook voor mij beslissend eindoordeel zou luiden. (p. 99.)

Die ikonisiteit van Nol se beskrywing van die sigbare beeld van die bladmusiek, (met spesifieke verwysing na die bindingsbogies) ten opsigte van die “innerlijke” samehang van die roman blyk uit die volgende (vgl. ook Bizet, 1958):

Wij zwegen een poos, de muziek zong nog na, en onderwijl keek ik naar de grote bogen boven de notenbalken, voor mij het enige zichtbare van de innerlijke samenhang van dit lied. (p. 99.)

Maar steeds is hierdie motief nie uitgespeel nie, al sou die klanke van die tweede intermezzo wegsterf met Cuperus se dood, bly dit steeds náklink in die res van die roman as deel van die liefdesmotief. Wanneer Nol lank na die Carmen-opvoering na Cuperus toe gaan vir les, sit hy buite op die stoep en luister na Cuperus se vertolking van die tweede intermezzo. Die besondere belang van die tweede intermezzo in die roman ten opsigte van die intertekstuele uitbreiding op die gerigtheid op musiek as passie as belangrike deel van die religie in *De toekomst der religie* regverdig die volgende lang aanhaling:

Het was de tweede intermezzo uit Carmen, dat hij eens 'liefdesmuziek' had genoemd. Maar hij speelde het totaal anders dan anderhalf jaar te voren. Natuurlijk greep deze klanken mij aan, – al was het maar omdat hij speelde en zijn schuwheid voor de opera overwonnen scheen te hebben, – maar pas later heb ik kunnen uitmaken waarin de verandering bestond. Hij gebruikte

zeer weinig pedaal en nam het tempo iets sneller. Bijna de gehele tweede bladzij, op de coda na, werd weggelaten. Wat er overbleef was een sereen klingelend rondo-achtig stuk onveranderlijk in es-dur, zonder de modulaties en de smeltender, gepassioneerder accenten van de tweede bladzij. De overrompelende indruk, door deze doorschijnende, tot het uiterste gekuiste transformatie in de lenteavond op mij gemaakt, was echter voornamelijk toe te schrijven aan het tempo waarin hij het coda speelde: langzamer, breder, niet bij wijze van sentimentele verdragingsmanoeuvre, maar reeds van de eerste noot af, als een onaards verheven koraal, waarin de halve noten als een cantus firmus beklemtoond waren en de ene wrange dissonant huiveringwekkender was dan iets ter wereld. De laatste drie maten liet hij weg, het es-dur-getokkel versnelde zich, en alles begon van voren af aan. (p. 135-136.)

'n Verdere belangrike sleutel in die aangroeiende musiekmotief is die melodie van die tweede intermezzo. Cuperus beskou die melodie as mooi, edel, ewewigtig en in die geheel as "heldere toch smachtende liefdesmuziek" (p. 101). Bulter (1982:64) toon aan dat daar 'n verskeidenheid opinies bestaan oor wat die tweede intermezzo verklank. Dié siening hou verband met die visuele assosiasies van die luisteraar ten opsigte van hierdie musiek (en hiermee word dan nie bedoel die sigbare beeld van die bladmusiek nie, maar die simbiose tussen klankindrukke en visuele denkbeelde). Die vertolking van die tweede intermezzo deur Cuperus word só deur Nol gevisualiseer:

... elementair als een kristal, dat zacht rinkelend een eindeloze rotshelling afrolt zonder ooit de bodem van de afgrond te bereiken, nu en dan stilliggend, ademscheppend op de laaste smalle plateau's voor het einde, dat geen einde is. (p. 136.)

By Cuperus is daar nie twyfel daaroor dat dit liefdesmusiek is nie en "Cuperus' leerling Nol Rieske, alias Vestdijk (het is geen geheim dat 'De koperen tuin' Vestdijk's meest autobiografiese roman is), is het geheel met zijn leermeester eens" – aldus Bulter (1982:64-65). In 'n essay oor die opera *Carmen* word Vestdijk (1966:170-171) se interpretasie van die tweede intermezzo en ook die funksionele rol daarvan in *De koperen tuin* duidelik:

Gaan wij ervan uit, dat tussen de 2e en 3e akte José en Carmen voor het eerst ongestoord alleen zijn, en dat José's razende jaloezie moeilijk denkbaar is zonder dat hij haar heeft bezeten ... dan dienen wij deze muziek op te vatten als de onrealistiese en poëtiese schildering van een liefdesnacht.

Bulter (1982:63-78) gee 'n besonder insiggewende interpretasie van die tweede intermezzo ten opsigte van die effek en funksionaliteit van onder andere die tipes instrumente (houtblaas- en strykinstrumente) en die opbou van struktuur (voorspel-klimaks-naspel). Hieruit kan ook raakpunte tussen die opvoering van *Car-*

men en *De koperen tuin* afgelei word, wat weer 'n invloed het op die opbou van motieweklusters.

Vestdijk (1976:51-52) self werp op heeltemal indirekte wyse lig op die interpretasie van die tweede intermezzo. In sy bespreking van verskynsels wat Stendhal onder die naam *crystallisation* saamgevat het in die eerste hoofstukke van *De L'Amour*, verduidelik Vestdijk dat elke liefde 'n neiging het tot "uitkristalliseren": dit wil sê tot die aanneem van vas omskrewe duursame voorstellingsvorme soos mooi, volmaak, verstandig, goed, talentvol: "... dit is een 'crystallisation', zoals Stendhal bedoelt". Verder kan dit in hierdie sin dan ook beteken dat 'n liefdesverhouding kan uitkristalliseer, dit wil sê verwerklik word tot egte, "duurzaam" gerasionaliseerde verhouding. Die kristal is egter nie die liefde nie, maar slegs onverbreeklik daaraan verbonde. Die kristal simboliseer dus die liefde in sy "allerzuiverste gedaante" (Vestdijk, 1976:52).

De Ridder (1986:14) interpreteer weer die funksionaliteit van die spesifieke moment wanneer Cuperus se delikate vertolking van die tweede intermezzo in die vertelde tyd plaasvind soos volg: soos wat Cuperus die mars van Sousa gedirigeer het en Nol en Trix (as kinders) met mekaar in die tuin gedans het, so lei sy speel van die eerste intermezzo jare later tot hulle eerste soen:

Het is het moment voor de eeuwigheid van de eerste kus. Cuperus had zijn tover ook bij Wagner kunnen lenen, zijn lievelings-componist, maar door de Carmengeschiedenis heeft hij de schuld tegenover zijn dochter, zodat hij Bizet gebruikt voor een verzoenende toenadering. (De Ridder, 1986:14.)

Die tweede intermezzo is nie soseer op sigself belangrik in die roman nie, maar wel die wyse waarop dit motiwies met die ander verhaalelemente geïntegreer word. Net voor die eerste ware liefdesverklaring tussen Nol en Trix, hoor Nol Cuperus die tweede intermezzo speel en hy dink: "Was dit zijn eenzaam afscheid van de opera Carmen?" (p. 136). Die antwoord op hierdie vraag sal in die res van die verhaal uitgespeel word: wanneer Cuperus uit die verhaal tree, neem hy nie die musiekmotief met hom saam nie, omdat die musiek – onderliggend maar allerbelangrik vir die liefdesmotief – die res van die verhaal bly dirigeer. *Die musiek bly dus as simboliese ondertoon steeds aanwesig in die liefdesmotief in die tweede helfte van die roman.*

5. Musiek en liefde as motiewelyne

In alle gevalle waarin die musiekmotief in hierdie roman 'n belangrike rol speel, is dit funksioneel en die stilistiese integrasie volledig (Pop, 1976:31). Dit is veral waar van die wyse waarop die *Carmen*-musiek by die liefdesmotief betrek word. Haasse (1971:305) meen dat die keerpunt, waar bestaande spanninge tussen die

gemeenskap van W... en Cuperus verhewig word tot drama, gevorm word deur die *Carmen*-opvoering en beskou dit sowel letterlik as figuurlik (dus struktureel) as die sentrale punt van die roman. Die dinamiese stylwerking het dus die musiekmotief en die tweede intermezzo verenig met die liefdesmotief, sodat die sentrale tematiese gegewe van die roman uitkristalliseer in dié versmeltende woord: "liefdesmuziek" (p. 101). Alhoewel die musiekmotief en die liefdesmotief in die roman in twee gedeeltes aan die orde kom, is hulle onlosmaaklik aan mekaar verbonde in die groter simboliese intratekstuele gegewe van die roman. Die liefde is dus ongetwyfeld 'n transformasie van die musiek – anders gestel: musiek is simbolies van die liefde. Dit word soos volg deur Nol geïmpliseer wanneer hy die verbygegangene jare in oënskou neem om te probeer vasstel waar die liefde tussen hom en Trix ontstaan het:

Geduldig zocht ik de jaren af naar voorboden van deze liefde. Zij waren er niet. Of zij waren er wel, maar moesten eerst in een andere taaleigen worden overgebracht. Het was het verschil tussen de mars van Sousa, die mij als kereltje het hoofd had doen verliezen, en het tweede intermezzo van Bizet. (p. 115.)

Die "ander taaleigen" waarin die liefde geënkodeer moet word, is die musiek.

6. Ander musiekverwysings

Die verwysings na die Wagner-operas kom minder voor as dié na *Carmen*, maar is wel belangrik as deel van die uitbreidende musiekmotief. Só 'n betekenisvolle intertekstuele verwysing is dié waarin Cuperus terloops verwys na Kundry ('n wilde vrou in *Parsifal* wat deur die towenaar gebruik word om mans te verlei, maar deur Parsifal uit die mag van die towenaar verlos word, en tog aan die einde van die opera ook – soos *Carmen* en *Trix* – sterf):

"Kundry – niet eens het ergste kreng, want ze was betoverd, men kon zich voor haar in acht nemen – Kundry ... wat wou ik ook weer zeggen? ... bij haar was alles net andersom, ze werd gered, zogenaamd, maar toen was het met de liefde óók meteen afgelopen." (p. 139).

Bulter (1982:74) konstateer dat dit by Trix inderdaad andersom was "vergeleken bij deze Maria Magdalena-achtige Kundry". Hy vervolgt: "Tot aan de 'nacht van Vellinga' was ze maagd, mag je aannemen en daarna wordt ze zo ongeveer de 'femme fatale' van W..." (Bulter, 1982:74). Die karakters in die operas was dus vir die outeur voorbeelde van Trix, alhoewel elkeen 'n eie identiteit vertoon. Nol se reaksie op die nuus van Trix se dood bly steeds, volgens Bulter (1982:75), dat Trix "de onschuld zelve" is: "Trix mag dan inmiddels de flirt van W... zijn geworden, even flirterig en 'fataal' bijna als *Carmen* en *Kundry*, zij is en blijft voor

hem het trieste slachtoffer van omstandigheden". Die projeksie van die vrou is dus een van 'n onskuldige slagoffer.

Wat die liefdesmotief as sodanig betref, kom daar algaande vorme of dimensies van die liefde tot stand. In die roman is sprake van die koele liefde tussen gesinslede, hartstogtelike seksuele liefde, afstandelike liefde tussen Nol en Trix en uiteindelik die metafisiese liefde, waarin die liefde 'n byna religieuse karakter kry. Nol beleef tydens die laaste gesprek met Trix "de oneindige tegenwoordigheid van iets dat ik niet zelf was en dat meer mijzelf was dan mijn eigen persoon" (p. 216). Die onderskeid tussen "mijn eigen persoon" en "mijzelf" is 'n sinspeling op die ek en die self in *De toekomst der religie* (Vestdijk, 1975:157). Die liefdesmotief word dus volledig opgeneem in die karakterisering van Nol en Trix en hulle verhouding tot al die ander karakters in die gemeenskap van W....

Die musiek- en liefdesmotief kry dus algaande groter metafisiese betekenis. Pop (1976:24-25) meen dat die verklaring vir die aangrypende krag van die roman daarin geleë is dat die spanning van die verabsoluttering van die liefde enersyds en die vernietigende krag van die verstrykende tyd andersyds in die gestaltes van Nol en Trix en hulle liefde voelbaar gemaak word. Hy vervolg:

Niet voor niets eindigde hun geschiedenis met de slotpassage over de rottende, stervende bladeren van de Tuin: de tijd heeft gezegevierd en Nols liefde heeft de nederlaag geleden. (Pop, 1976:25.)

Alhoewel Nol sê dat hy die dood nie verstaan nie, al het hy nou aanvaar dat Trix dood is, word daar tóg gesuggereer dat tyd vir iemand anders (Trix) nie meer bestaan nie, maar wel vir hom, want hy neem hom voor om "voort te leven van seconde op seconde" (p. 261), want "er was een prijs te betalen, een waarborg te geven, het bewijs te leveren voor wat mijn hart bond en gebonden had" (p. 271). 'n Aanduiding dat hy met sy hele lewe, "seconde op seconde" as antwoord op sy skuldig-wees wil betaal in 'n metafisiese, altruïstiese liefde, wat ver verwyderd is van die fisiese liefde in *Carmen* is opgesluit in dié veelseggende woorde: "Ja, ich hab sie getötet! Du mein angebetet Leben!" (p. 252). In hierdie verband moet die naderende nag en doudruppels van die vroeë oggend in die slot as lewewende simbole gesien word – die verhaal eindig dus nie sonder hoop nie, want uit die dood van Trix is en sal daar steeds, "seconde op seconde" 'n nuwe Nol gebore word.

7. Coda

'n Moontlike antwoord op Pop (1976:30) se vertwyfeling met betrekking tot die funksionaliteit van die opera *Carmen* in die roman *De koperen tuin* kan gevind word in die betekenis van die term *coda*. As in ag geneem word dat *coda af-*

sluiting beteken, word die musiekmotief as bepalend vir die roman vanaf die begin (Sousa se *Stars and stripes*) tot héél aan die einde hier gesuggereer:

Wat doet het genie Bizet? Diept me daareven uit het begin van het bedrijf een moedig en fataal marsthema op, en krijgt zo een coda ... (p. 103).

Samevattend toon die dinamiese stylwerking deur die bemiddeling van die musiekmotief in dié roman sterk ooreenkoms met die funksionering van motiewe in musiekstrukture:

De eigenlijke illustratieve muziek doet meer een beroep op de zin voor het detail, en voor het verweven van visuele en auditiële voorstellingen, maar natuurlijk zijn hier allerlei combinaties mogelijk, met een meer synthetisch uitgangspunt: het Leitmotiv, als zodanig een detail, 'trekt' tevens verbindingslijnen door een gehele opera, en zelfs daarbuiten. (Vestdijk, 1956:139.)

Die minusieuse uitwerk van die musiekmotief in *De koperen tuin* is dus duidelik 'n manifestasie van die passie waarop die outeur as individu hom rig as deel van die singewing in sy religieuse strewe. Uit Vestdijk se talle musiekessays blyk dit dat sy eie passie, sy eie gerigtheid op musiek as deel van die sin van sy bestaan gekonkretiseer is in die skep van karakters en situasies wat uitbreidende motiewe word, sodat dit op geobjektiveerde wyse romanmatig tot uitdrukking kom.

Bibliografie

- Bizet, G. 1958. *Carmen*. New York : Schirmer. 391 p. (Vokaalpartituur.)
- Bulter, W. 1982. De muziek in "De koperen tuin" van Simon Vestdijk. *Vestdijk Kroniek*, 35:63-78, Jun.
- De Boer, P. 1987. Een anachronistisch zonnetje: Vestdijk en het bezwerven van de tijd. *Vestdijk Kroniek*, 54:16-29, Mrt.
- De Ridder, J.H. 1986. Proust in de tuin. *Vestdijk Kroniek*, 52:10-18, Sept.
- Du Plooy, H. 1992. Motief. In: Cloete, T.T. (red.) *Literêre terme en teorieë*. Pretoria : HAUM-Literêr. p. 326-328.
- Haasse, H.S. 1971. Een koninkrijk voor een lied. *Maatstaf*, 4/5:299-315, Aug./Sept.
- Kobbé, G. 1935. *The Complete Opera Book*. New York : Putnam. 993 p.
- Moody, N. 1982. Bizet and His Text. In: John, N., (ed.) *Carmen*. New York : Riverrun. p. 45-49.
- Pop, J. 1976. *Over De koperen tuin van Simon Vestdijk: synthese*. Amsterdam : Wetenschappelijke Uitgeverij. 85 p.
- Schouten, R. 1981. Gegalm met kop en staart – over muziek in Vestdijks romans. *Vestdijk Kroniek*, 32:88-98, Jun. – Sept.
- 't Hart, M. 1979. Vestdijk en de muziek: de drie paradoxen. *Vestdijk Kroniek*, 26:1-16, Des.
- 't Hart, M. 1985. Het muzikale toeval bij Vestdijk. *Vestdijk Kroniek*, 49:1-15, Des.
- Schouten, R. 1985. De muzikale opzet bij Vestdijk. *Vestdijk Kroniek*, 49:38-49, Des.
- Van der Westhuizen, E.S. 1990. *De toekomst der religie en De koperen tuin van Simon Vestdijk: 'n intertekstuele ondersoek*. Potchefstroom : PUCHO. (M.A. Verhandeling.) 210 p.

- Van Gorp, H. 1991. *Lexicon van literaire termen*. Groningen : Wolters-Noordhoff. 452 p.
- Vestdijk, S. 1950. *De koperen tuin*. Rotterdam : Nijgh & Van Ditmar. 272 p.
- Vestdijk, S. 1956. *Het eerste en het laaste: grondslagen ener praktische muziekethiek*. Den Haag : Bert Bakker. 207 p.
- Vestdijk, S. 1957. *Keurtroepen van Euterpe*. Den Haag : Bert Bakker. 234 p.
- Vestdijk, S. 1966. *De symfonieën van Anton Bruckner en andere essays over muziek*. Amsterdam : De Bezige Bij. 252 p.
- Vestdijk, S. 1975. *De toekomst der religie*. Amsterdam : Meulenhof. 325 p.
- Vestdijk, S. 1976. *Essays in duodecimo*. Amsterdam : Meulenhof. 208 p.