

KLANK EN SENTIMENT:
DE FUNCTIE VAN DE MUZIEK
IN DE „GOTHIC NOVEL”

FRITS NOSKE

ISBN 0 4448 5518 1

UITGESPROKEN IN DE VERGADERING VAN
11 FEBRUARI 1980

„Take care of the sense and the sounds will take care of themselves”.¹ Deze merkwaardige woorden, die de Ugly Duchess richt tot Alice in Wonderland, worden meestal opgevat als een bijzonder slechte raad voor het schrijven van proza en zelfs van poëzie. „Unsound, of course,” zo luidt het geestige commentaar van de Amerikaanse filosoof Martin Gardner.² Maar zou de maxime van de Lelijke Hertogin ook niet op muziek kunnen worden toegepast? In dit licht gezien, lijkt het wel alsof haar uitspraak door verscheidene eminente figuren uit de geschiedenis wordt bevestigd. Hier volgt een ander citaat, ontleend aan een bron die ruim honderd jaar ouder is dan het boek van Lewis Carroll:

„... what does one carry home but the remembrance of having been pleased so many hours by the mere vibration of air... from which one has not reaped so much as one improving lesson? ... Mr. B. observes that when once sound is preferred to sense we shall depart from all our worthiness.”

Wellicht heeft U in Mr. B. de eens zo wellustige landjonker herkend, die, nadat hij door de deugdzame Pamela was getemd, in de kooi van het huwelijk belandde en vervolgens een brave familievader werd. Zowel Pamela als haar echtgenoot zinspelen in deze vijfenvijftigste brief uit het tweede deel van de roman op de Italiaanse opera van hun tijd en wij kunnen veilig aannemen, dat hun opinie hierover feitelijk die van de auteur was. Maar Richardson was zeker niet de enige die er zo over dacht. Een andere beroemde Samuel, Dr. Johnson, heeft soortgelijke uitspraken gedaan. Men vraagt zich af hoe deze schrijvers dan wel stonden tegenover het fenomeen der instrumentale muziek, d.w.z. klankstructuren die per definitie betekenisloos zijn en daarom ook niet de wetten van de Rede kunnen overtreden. Misschien geeft de bekende boutade van Fontenelle, „Sonate, que me veux-tu?”, ons wel een aanwijzing voor de geesteshouding van de niet-muzikale intellectueel ten opzichte van de instrumentale muziek gedurende de eerste helft der achttiende eeuw.

Maar ook al draagt muziek op zichzelf geen betekenis, dan is zij toch in staat het dagelijks leven te verfraaien. En wie anders zouden nu deze kunst beoefenen dan juist die schepselen die zèlf fungeerden als verfraaiing van het sociale leven, namelijk de vrouwen. Gedurende het tijdvak van de Rede weerspiegelt de roman de rol van de muziek als een sociaal attribuut, dat de obligate schoonheid van de dame niet slechts visueel, maar ook auditief accentueert. Vrijwel alle heldinnen van Defoe, Richardson en Fielding zingen hun lieve liedjes of bespelen het clavecimbel met

1. Lewis Carroll, „*The Annotated Alice*”, ed. Martin Gardner, New York 1960, p. 121.
2. *Ibid.*

sierlijkheid en smaak. Roxana, Pamela, Clarissa Harlowe, Harriet Byron, Sophia Western, ja zelfs Moll Flanders in haar betere dagen, tonen plichtmatig hun vaardigheid in het hanteren van trillende lucht. Clarissa verschijnt bovendien nog in de rol van een echte componiste: opgesloten in een kamer als straf voor haar weigering, de door haar ouders uitgezochte echtgenoot te aanvaarden, herinnert zij zich een gedicht van een voorname dame en voorziet dit zowaar van muziek.³ De mannen zijn daarentegen heel wat minder actief in het rijk der tonen. Klaarblijkelijk hebben Tom Jones, Roderick Random en Peregrine Pickle het te druk met hun picareske streken om ons van hun eventuele muzikale talenten te laten genieten. Wanneer evenwel een auteur de volmaaktheid van de mannelijke sexe in het daglicht stelt, – hetzij serieus, hetzij spottend – dan is hij wel verplicht de muzikale vaardigheid van zijn held te benadrukken. Zo vernemen wij dat Joseph Andrews een grote reputatie geniet als kenner van de opera,⁴ terwijl we elders getuige zijn van de tact waarmee Sir Charles Grandison zijn geliefde Harriet instrueert hoe zij een Italiaanse compositie op haar clavecimbel dient te spelen.⁵

Bovendien bieden zowel epistolografische als narratieve romans heel wat informatie over het toenmalige muziekleven. *Humphrey Clinker* geeft vele details over opera- en concertpraktijk, Händel's *Alexander's Feast* wordt meer dan eens genoemd in *Sir Charles Grandison* en dezelfde roman bevat een discussie over de vraag of deze componist wel als een Engelsman mag worden beschouwd. Fielding's Amelia geniet van de uitvoering van een oratorium en Sophia Western staat er op om Händel op haar clavecimbel te spelen, zulks tegen de wil van haar vader die, zoals gewoonlijk in staat van dronkenschap, de voorkeur geeft aan een deuntje uit de *Beggar's Opera*.⁶ Het is duidelijk, dat Squire Western een Tory is.

In weerwil van dit alles is de rol van de muziek in de vroege Engelse roman toch niet meer dan een marginale. Muziek wordt louter gebruikt als een ingrediënt voor de zogenaamd realistische afbeelding van het sociale leven in de hogere burgerklasse. Indien iemand alle passages die betrekking hebben op muziek zou schrappen, dan zou de lezer dit nauwelijks opmerken.

Maar een nieuwe tijd kondigde zich aan. Rede, gezond verstand en realisme moesten wijken voor duisterheid, mysterie en verschrikking. *The Castle of Otranto* van Horace Walpole (1764) luidde een tijdperk in van een

3. Samuel Richardson, *Clarissa, or the History of a Young Lady*, Vol. I, Letter 54.
4. Henry Fielding, *The History of the Adventures of Joseph Andrews*, Book I, Ch. 4. Joseph heeft bovendien een bijzonder melodieuze stem, een eigenschap die hem volkomen ongeschikt maakt voor het baantje van jachthonden-oppasser: „... the dogs preferring the melody of his chiding to all the alluring notes of the huntsman” (*Ibid.*, Book I, Ch. 2).
5. Samuel Richardson, *The History of Sir Charles Grandison, Bart.*, Vol. VI, Letter 18.
6. Henry Fielding, *The History of Tom Jones*, Book IV, Ch. 5.

romantype, dat bekend staat als de „Gothic novel”, en dat zich tot in de jaren twintig van de 19e eeuw als zelfstandig genre zou handhaven. De literaire kritiek uit de tijd van de jongste eeuwwisseling placht deze soort lectuur streng te veroordelen op grond van haar zogenaamd gebrek aan artistieke waarde, maar sedert ongeveer 1920 is de belangstelling gestadig gegroeid. De veelbesproken studie van Mario Praz over de morbide aspecten van de Europese literatuur uit de 19e eeuw, *The Romantic Agony* (1933), was een mijlpaal in deze ontwikkeling. Ofschoon de ontvangst van dit boek nogal vijandig was – niet verbazingwekkend, gezien de schokkende onthullingen – werd het vooral na de Tweede Wereldoorlog een prikkel voor het wetenschappelijk onderzoek van de ‘Gothic novel’ als een van de voornaamste bronnen van de literaire romantiek. Men werd zich bewust van het merkwaardige feit, dat de invloed die een zeer grote figuur zoals Jane Austen op latere generaties uitoefende uiterst gering was in vergelijking tot die van haar kleine tijdgenote, de Gotische romanschrijfster Charlotte Dacre, om maar niet te spreken van Ann Radcliffe of Matthew Lewis. Bovendien werd de „tale of terror” een uitgangspunt voor verscheidene twintigste-eeuwse artistieke stromingen. Vooral de Surrealisten hebben het genre als een bron van hun esthetische beginselen beschouwd. De huidige wetenschappelijke belangstelling voor de proto-romantische verhaalkunst blijkt uit een kort geleden verschenen bibliografie van geschriften, welke uitsluitend betrekking hebben op de achttiende-eeuwse „Gothic novel”. Dit boek telt niet minder dan 330 bladzijden.⁷

Het algemene karakter van de „Gothic novel” is te bekend om hier te worden besproken. Vele onderzoekers, waaronder Edith Birkhead,⁸ Eino Railo,⁹ Joyce Tomkins,¹⁰ Montague Summers¹¹ en Devendra Varma¹² hebben overzichten en analyses van het genre gegeven. Zij wijzen op de beschrijving van de wilde natuur, de bandieten, de gruwelen der Inquisitie, de monnik als boosdoener, de obligate geestesverschijning en de Duivel in vermomming. Wat betreft de negatieve aspecten, zoals de hoogst onwaarschijnlijke gebeurtenissen, de historische anachronismen, de geografische onnauwkeurigheden, de ééndimensionale personages, de al

7. Dan J. McNutt, *The Eighteenth-Century Gothic Novel, An Annotated Bibliography*, New York 1975.

8. Edith Birkhead, *The Tale of Terror: A Study in Gothic Romance* [1921]. Reprint New York 1963.

9. Eino Railo, *The Haunted Castle: A Study of Elements of English Romanticism*, London-New York 1927.

10. Joyce Tomkins, *The Popular Novel in England, 1770-1800* [1932]. Reprint New York 1963.

11. Montague Summers, *The Gothic Quest*, London 1938.

12. Devendra Varma, *The Gothic Flame*, London 1957.

te volmaakte jonge dames wier tranen rijkelijk vloeien, behalve wanneer zij in zwijm vallen, hetgeen praktisch gesproken bij ieder onverwacht evenement geschiedt – al deze eigenaardigheden hebben eveneens ruime aandacht gekregen, niet slechts in onze dagen, maar ook in de tijd van de „Gothic novel” zelf. Een satire op het genre van Eaton Stannard Barrett is in dit verband zeer verhelderend. Zij is getiteld *The Heroine or Adventures of Cherubina* en dateert van 1813.

In tegenstelling tot al deze kenmerken schijnt de functie der muziek door de onderzoekers van de „Gothic novel” vrijwel geheel te zijn verwaarloosd. Muziek wordt in hun studies zelden genoemd en, voorzover ik kon nagaan, nooit als een structureel element. We kunnen dit wellicht verklaren uit het feit dat de filosofische geschriften, die de weg openden voor het ontstaan van de „tale of terror”, de visuele aspecten van het begrippenpaar verhevenheid en verschrikking sterk benadrukten, zulks ten koste van de auditieve impressies. Ik denk hierbij vooral aan het beroemde essay van Edmund Burke uit 1757, dat handelt over „the Sublime and the Beautiful”.¹³ Het schijnt bovendien alsof *The Castle of Otranto* dit standpunt rechtvaardigt. Walpole laat in zijn boek de muziek nauwelijks aan het woord, en hetzelfde geldt voor Clara Reeve in haar Gotische roman *The English Baron* uit 1778. In *The Recess* van Sophia Lee (1783) speelt muziek een zekere rol, maar het was Ann Radcliffe die in haar verhalen als eerste de beschrijving van klanken tot een structurele factor verhief. De vijf romans, die gedurende haar leven werden gepubliceerd (tussen 1789 en 1797), tonen een gestadig groeiend narratief meesterschap, en alle maken veelvuldig gebruik van muzikale procédés.

Mrs. Radcliffe stelt de Lelijke Hertogin bepaald in het ongelijk: in plaats van te functioneren als dragers van betekenissen, leiden de klanken in haar romans een eigen leven. Bovendien worden ze metaforisch getransformeerd tot muzikale begrippen, zelfs wanneer de schrijfster het heeft over auditieve verschijnselen in de natuur. Woorden zoals melodie, harmonie en cadens worden in haar beroemde landschapsbeschrijvingen bijna als technische termen gebruikt. Menselijke klanken vermengen zich met natuurklanken, zoals het zuchten van de wind en het gekwinkeleer der vogels. Luisteren we naar de indrukken van Emily, de heldin uit *The Mysteries of Udolpho*:

„The scene was filled with that cheering freshness which seems to breathe the very spirit of health, and she heard only sweet and *picturesque* sounds, if such an expression may be allowed – the matin bell of a distant convent, the faint murmur of the sea waves, the song of the birds, and the far-off low of the cattle...”¹⁴

13. Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, London 1756.

14. Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, London 1794, Vol. I, Ch. 7.

Dit tafereel inspireert Emily tot een geïmproviseerd gedicht, *The First Hour of the Morning*, waarin gecombineerde auditieve impressies voorkomen, zoals het lied van de houthakker, het loeien van de runderen en „the voice of music floating on the gale.”¹⁵

Elders is het de muziek van de dorpelingen, die zich in de natuur integreert. De zang van de Toscaanse meisjes, door pastorale instrumenten begeleid, wordt beschreven als „mellow music which the breeze softened as it bore away”.¹⁶

Deze Rousseau-achtige verering van de volksmuziek wordt versterkt door een tamelijk negatieve waardering van haar tegenhanger: opera en concert als producten van beschaving. Het is niet zozeer de „geleerde” muziek zelf die de schrijfster afkeurt, als wel de omstandigheden onder welke zij wordt uitgevoerd. Parijse en Venetiaanse opera’s geven aanleiding tot frivoliteiten, en een Napolitaanse markiezin, die concerten organiseert, bevredigt daarmee uitsluitend haar ijdelheid.¹⁷ Ik citeer nogmaals Emily: „How infinitely inferior is all the splendour of art to the sublimity of nature.”¹⁸

Ondanks het frequente gebruik van een muzikale terminologie in de natuurbeschrijvingen, is dit toch niet het eigenlijke gebied waarop klank als een structurele factor binnen het geheel fungeert. Om de belangrijkste functie van de muziek te vinden, moeten we ons tot de personages wenden. Wanneer de held van het verhaal de heldin voor de eerste maal ontmoet, dan verwacht men logischerwijze, dat zijn indruk een visuele zal zijn. Bij Ann Radcliffe gebeurt dit echter zelden. Meestal vindt de kennismaking plaats door middel van klanken. In haar eerste roman, *The Castles of Athlin and Dunbayne* (1789) bevindt zich de gevangene held Osbert in een wanhopige situatie:

„... he was on the point of resigning his virtue and his life by means of a short dagger, which he wore concealed under his vest, when the soft notes of a lute surprised his attention. It was accompanied by a voice so enchantingly tender and melodious that it sounds fell on the heart of Osbert in balmy comfort: – the storm of passion was hushed within him, and he dissolved in kind tears of pity and contrition. The mournful tenderness of the air declared the person from whom it came to be a sufferer; and Osbert suspected it to proceed from a prisoner like himself. The music ceased: absorbed in wonder he went to the grates, but no one was to be seen”.¹⁹

In het eerste hoofdstuk van *The Mysteries of Udolpho* wordt Emily verrast door een klagende melodie van een onzichtbare luitspeler. Dit is haar

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*, Vol. III, Ch. 7.

17. Ann Radcliffe, *The Italian, or The Confessional of the Black Penitents*, London, 1797, Vol. I, Ch. 1.

18. *Udolpho*, Vol. II, Ch. 3.

19. Ann Radcliffe, *The Castles of Athlin and Dunbayne* [1789], London 1821, Ch. 3 (p. 39).

toekomstige geliefde Valencourt, die zij pas in hoofdstuk III zal aanschouwen. In *The Italian* (1797) vindt de eerste ontmoeting in een kerk plaats:

„It was in the church of San Lorenzo at Naples... that Vincentio di Vivaldi first saw Ellena Rosalba. The sweetness and fine expression of her voice attracted his attention to her figure... but her face was concealed in her veil. So much indeed was he fascinated by the voice, that a most painful curiosity was excited as to her countenance...”.²⁰

Klankprocédé's worden ook gebruikt op keerpunten in het verhaal. Stelt U zich vóór een wild gebied in de Apennijnen, waar een onschuldig en kwetsbaar jong meisje midden in de nacht verdwaald is. Zij tracht te ontsnappen aan een meedogenloze schurk die haar achtervolgt. De situatie is uiterst kritisch, maar U hebt waarschijnlijk reeds geraden, dat een zwak licht, dat vanuit de verte door de bomen schijnt, het teken van haar redding is. Een klooster, dat bij gratie van de Voorzienigheid juist op deze troosteloze plek is gelegen, zal haar een veilig toevluchtsoord bieden en haar beschermen tegen de boze intenties van haar wrede achtervolger. Wel, U hebt goed geraden, behalve wat betreft één detail. Er scheen geen licht door de bomen – in plaats daarvan hoorde zij het gezang der nonnen. Dergelijke scènes komen veel voor, zowel in de romans van Ann Radcliffe als in die van haar navolgers.

De muziek, die als verbindende factor tussen mensen en gebeurtenissen fungeert, is in de regel een zeer melancholieke – de adjectieven „mournful” en „plaintive” worden overvloedig gebruikt. Terwijl de visuele beschrijvingen van de wilde natuur veelal gevoelens van verschrikking beklemtonen, drukken de klanktaferelen meer de zachte symptomen van het lijden uit: muziek en melancholie gelden bijna als synonieme begrippen. Vrolijke klanken worden alleen door de vertegenwoordigers van de lagere sociale klassen geproduceerd. De dienaar is bovendien uiterst praatziek. Haar uitbundigheid vormt een hoognodig contrast met de stille en nobele smart van haar meesteres.

Het spreekt vanzelf, dat de muzikale vaardigheid van de heldin even perfect is als haar karakter en haar schoonheid. In dit opzicht lijkt zij op de Clarissa's en Sophia's uit de sociale romans van Richardson en Fielding. Maar zij hanteert de trillende lucht op een andere wijze. Clavecimbel en pianoforte passen niet bij een Gotische heldin. Afgezien van het feit, dat deze instrumenten in de woeste natuur of in de kerker van een burcht niet voorhanden zijn, vereisen zij een zekere mate van virtuositeit en zijn derhalve ongeschikt voor de uitdrukking van melancholieke gevoelens.

Wat bespeelt ze nu in plaats daarvan? De satiricus Barrett noemt vier

20. *The Italian*, Vol. I, Ch. 1.

instrumenten: de gitaar, de luit, de hobo en de harp.²¹ Barrett's spotternij verleidt hem tot onnauwkeurigheden. Ik ben in geen enkele „Gothic novel” een vrouwelijke protagonist tegengekomen, die de gitaar bespeelt. Wat betreft de hobo, dit is niet het instrument van de heldin, maar van de held. In tegenstelling tot zijn voorvader, de *picaro*, is de held muzikaal bijna even actief als zijn dame. De reden daarvan is duidelijk: ook hij geeft toe aan zijn neiging tot gelukzalige melancholie en de enige doeltreffende manier, zijn gevoelens te uiten, is die met behulp van muziek. De harp schijnt uitsluitend voor de vrouw te zijn bestemd. De luit wordt daarentegen door personages van beide sexen bespeeld, vooropgesteld dat zij van hoge geboorte zijn en in voldoende mate door smart worden geteisterd.

Het uiterste middel tot expressie van melancholieke gevoelens is natuurlijk de menselijke stem. Op beslissende momenten in het verhaal zingt de dame of haar minnaar een zielsbetoverende melodie. Barrett's heldin dicht ballades over onbeantwoorde liefde en zingt deze vervolgens „melodiously to the pale moon floating upon the waters”.²² Adeline, de hoofdfiguur in Ann Radcliffe's derde roman, *The Romance of the Forest* (1792), speelt iets klaar waarvan zelfs Barrett niet zou hebben gedroomd: zij zingt in haar slaap.²³ Daarmee redt zij overigens haar leven, want ze staat op het punt vermoord te worden door een schurk.

Het *non plus ultra* van muzikale activiteit in een Gotische omgeving vinden we in een satire. Laat mij nogmaals citeren uit Barrett's briefroman *The Heroine*. Cherubina, een onverzadelijke consumente van romantische verhalen, leest iets wat zij „a dainty ditty”, een lekker lees-hapje noemt. Het gaat over een vliegende geestesverschijning die een tafereel waarneemt, dat een Jugendstil-schilder in verrukking zou brengen.

„As he flew over the ocean, he saw a sea-nymph sitting on the shore, and singing the fate of a shipwreck, that appeared at a distance. Her instrument was her long and blue tresses, which she had strung across the rocks of coral. The sparkling spray struck them and made sweet music.”²⁴

Muzikale begaafdheid wijst op een romantische geaardheid. Mrs. Radcliffe maakt ons dit duidelijk in haar tweede roman, *A Sicilian Romance*, die van 1790 dateert. In de aanvang van het boek beschrijft zij de tegengestelde karakters van twee zusters. De oudste, Emilia genaamd, heeft een zachte natuur en een helder verstand, maar haar gevoelsleven is nogal arm en ze mist de gave der verbeeldingskracht. Haar smaak leidt haar tot de tekenkunst. De jongere zuster, Julia, is daarentegen zeer

21. Cf. Varma, *op. cit.*, p. 183.

22. *Ibid.*

23. Ann Radcliffe, *The Romance of the Forest*, London 1792, Ch. 15.

24. Eaton Stannard Barrett, *The Heroine, or Adventures of Cherubina*, London 1813, Letter 35.

levendig en bijzonder gevoelig van aard. Haar emotionaliteit brengt haar niet zelden in moeilijkheden, zij is licht ontvlambaar, doch edelmoedig. Ze weent vaak, maar is nooit somber, en haar verbeeldingskracht kent geen grenzen. Julia is natuurlijk een geboren musicienne, ontvankelijk voor de betovering van de harmonie. „Her feelings tremble in unison to its various and enchanting powers.” Haar geliefkoosde instrument is de luit. Het spreekt wel vanzelf dat zij, en niet haar oudere zuster, de heldin van het verhaal zal worden.²⁵

De beschrijving van deze antithetische karakters deed mij denken aan Jane Austen's *Sense and Sensibility*, een boek dat reeds omstreeks 1795 in de vorm van een briefroman werd geconcipieerd.²⁶ Ofschoon Jane Austen de „tale of terror” in *Northanger Abbey*²⁷ flink heeft bespot, was zij niettemin een gretige lezeres van „Gothic novels”. Het zou de moeite waard zijn, te onderzoeken of *A Sicilian Romance* haar wellicht het model heeft verschaft voor de gezusters Elinor and Marianne. Evenals Ann Radcliffe's Emilia excelleert de verstandelijk begaafde oudste zuster Elinor in de tekenkunst, terwijl Marianne, die meer dan in één opzicht op Julia lijkt, haar overgevoelige aard in haar pianospel uitdrukt.

Het meest interessante aspect van de muziek in de romans van Ann Radcliffe is haar functie als indicator van morele waarden. Muziek wordt een ethische categorie, die de deugdzame mens van de boosdoener scheidt. Terwijl eerstgenoemde een hartstochtelijke liefhebber van muziek is, blijkt de schurk volstrekt ongevoelig te zijn voor de schoonheid van gecombineerde klanken. In *Udolpho* wordt de wrede Montoni ons beschreven als iemand, wien de harmonie verveelt,²⁸ en in *The Italian* is het de sinistere monnik Schedoni, die juist die mensen veracht, die de dupe van hun zintuigen zijn en zich door muziek laten ontroeren.²⁹ Met andere woorden: „Bösewichter haben keine Lieder”.³⁰ Mrs. Radcliffe kende deze beroemde dichtregel van Johann Gottfried Seume niet, maar zij kende Shakespeare, die ongeveer dezelfde gedachten heeft uitgedrukt in *Julius Caesar*³¹ en *The Merchant of Venice*.³² Bovendien treft men de idee aan in *Don Quichote*,³³ eveneens een boek waarmee de schrijfster vertrouwd was. Ieder, die wel eens naar het beruchte *Horst-Wessel-Lied* heeft geluisterd, zal waarschijnlijk aan de juistheid van deze uitspraak twijfelen,

25. Ann Radcliffe, *A Sicilian Romance*, London 1790, Ch. 1.

26. Deze oorspronkelijke, verloren gegane versie was getiteld: *Elinor and Marianne*. Het boek werd uiteindelijk gepubliceerd in 1811.

27. Gepubliceerd tezamen met *Persuasion* in 1818, maar reeds geschreven in 1797-'98.

28. *Udolpho*, Vol. I, Ch. 16.

29. *The Italian*, Vol. II, Ch. 4.

30. Uit *Die Gesänge* van Johann Gottfried Seume.

31. I, Sc. 2.

32. V, Sc. 1.

33. Cervantes, *Don Quichote*, II, 34 („Donde hay música no puede haber cosa mala”).

maar het is een feit, dat sedert Plato de gedachte steeds weer in de geschiedenis opduikt en speciaal in de achttiende eeuw door velen werd aanvaard. Sophia Lee schilderde Koningin Elisabeth I af als een bijzonder boosaardige figuur, wier onverschilligheid ten opzichte van muziek ieder dwong over dit onderwerp te zwijgen.³⁴ En Fielding vertelt ons in *A Journey from this World to the Next*, dat de Duivel geen liefhebber van muziek is.³⁵

Desalniettemin werd deze Duivel, ondanks Plato, Shakespeare, Cervantes en Seume, van muziek voorzien, althans in de „Gothic novel”. Gedurende de herfst van het jaar 1794 schreef een negentienjarige attaché aan het Britse gezantschap te Den Haag een boek, dat bij zijn publicatie anderhalf jaar later als een bom insloeg. Ik spreek hier over *The Monk* en zijn auteur, Matthew Lewis. Plotseling kreeg de wereld van Ann Radcliffe een bijna vreedzaam aanzien, in vergelijking tot de openhartige behandeling van verboden onderwerpen, zoals ontucht, incest, blasfemie, onmenselijkheid en wrede marteling, om maar niet te spreken van de meer bedekte toespelingen op homosexualiteit. De openbare mening veroordeelde het boek ten strengste, maar de literaire kritiek was verdeeld. Coleridge bijvoorbeeld was zowel geschokt als gefascineerd.

Hoe interessant deze trekken ook mogen zijn, ik beperk mij tot de functie der muziek in de roman. In tegenstelling tot Ann Radcliffe schenkt Lewis weinig aandacht aan de natuur en in het geheel niet aan haar auditieve aspecten. Enkele procédés worden uit de vroegere „Gothic novel” overgenomen, zoals de volkswijzen die de jonge Theodore zingt voor de nonnen van een klooster te Madrid,³⁶ en de serenade die een edelman met behulp van gehuurde muzikanten brengt onder het venster van Antonia, wier gemoed in eenklank is met de klagende melodie van de luiten en gitaren.³⁷ Antonia is het traditionele type van een beeldschoon, onschuldig meisje en derhalve is haar stem betoverend harmonieus.³⁸ Zij deelt deze kwaliteit evenwel met een persoon die minder deugdzaam is, om het maar eens zacht uit te drukken. De jonge novice Rosario in het Capucijner klooster, die zich spoedig ontpopt als een vermomde vrouw, Matilda genaamd, en die de strenge monnik Ambrosio in zijn cel verleidt, is eveneens in het bezit van een harmonieuze stem.³⁹ Muziek speelt trouwens een belangrijke rol in de verleiding. Matilda zingt, zichzelf op de harp begeleidend, de oude *Durandarte*-ballade en geeft daarmee aan Ambrosio de indruk van hemelse klanken. Verderop in de roman wordt het nogmaals duidelijk, dat boosdoeners wel degelijk hun liederen hebben.

34. Sophia Lee, *The Recess*, London 1783, Vol. I, p. 203.

35. Henry Fielding, *A Journey from this World to the Next*, Ch. 15, in: *Miscellanies*, London 1743.

36. Matthew Gregory Lewis, *The Monk*, London 1796, Ch. 8.

37. *Ibid.*

38. *Ibid.*, Ch. 6.

39. *Ibid.*, Ch. 2.

Onder de nonnen, die een hymne ter ere van hun patroon-heilige zingen, zijn er verscheidene, die hun weerzinwekkende zonden met devotie maskeren.⁴⁰

Zoals ik reeds zei, krijgt Satan zijn muziek in dit boek. Hij verschijnt driemaal in de loop van het verhaal. Eerst bemachtigt hij de ziel van Matilda en wordt daarbij begeleid door „a strain of sweet and solemn music”.⁴¹ De tweede maal is het ter wille van Ambrosio zelf, dat Matilda de hellegeest oproept. Lucifer treedt op als een naakte jongeling van ongeëvenaarde schoonheid en wederom horen we de geheimzinnige muziek.⁴² Zijn laatste verschijning vindt plaats in de kerkers van de Inquisitie en is geheel verschillend van de vorige. In ruil voor zijn ziel wordt Ambrosio van de galg gered door een afzichtelijke, weerzinwekkende figuur. Deze wordt nu niet meer door muziek begeleid, maar slechts door een hevige donderslag.⁴³

Zo zien we, dat in de voorstelling van Lewis muziek weliswaar nog steeds met visuele schoonheid verbonden blijft, maar niet meer met hoge moraal. In *Udolpho* had Emily's vader verklaard, dat deugd en smaak bijna hetzelfde zijn, want, zo zei hij, „deugd is niet veel meer dan actieve smaak.”⁴⁴ Nu zijn evenwel deugd en smaak gescheiden. Verdorvenheid dient zich in een aantrekkelijke vermomming aan.

Noch Mrs. Radcliffe noch Matthew Lewis kunnen als uitvinders van de klankprocédé's in hun boeken worden beschouwd. We treffen verscheidene vroegere voorbeelden aan, bijvoorbeeld in een kort geleden teruggevonden jeugdwerk van William Godwin, de Arcadische roman *Imogen*, die dateert van 1784. Hier wordt, twaalf jaar vóór de publicatie van *The Monk*, de negatieve, moreel verzwakkende werking van muziek op het karakter van de schurk Roderic expliciet vermeld.⁴⁵ En wat betreft de muziek als factor in de relatie tussen twee personen, we vinden dit procédé reeds in de eerste, semi-autobiografische publicatie van Mary Wollstonecraft, een novelle die de karakteristieke titel draagt van *Mary, A Fiction* en die in 1788 verscheen. De emotionele band tussen de alter ego van de schrijfster en haar vriend Henry wordt hier gesymboliseerd door het vioolspel van laatstgenoemde. Een ander boekje van Mary Wollstonecraft, *Original Stories from Real Life*, bevat een scene die typerend schijnt voor *Udolpho* of *The Italian*. Toch verscheen deze verzameling in hetzelfde jaar 1788, d.w.z. vóór de publicatie van Ann Radcliffe's eerste roman. Ik citeer:

40. *Ibid.*, Ch. 10.

41. *Ibid.*, Ch. 6.

42. *Ibid.*, Ch. 7.

43. *Ibid.*, Ch. 12.

44. *Udolpho*, Vol. I, Ch. 3.

45. William Godwin, *Imogen, A Pastoral Romance*, London 1784, Book II.

„These reflections [upon the ruins of a Welsh castle] engrossed my mind, when the sound of a harp reached my ears. Never was anything more opportune, the national music seemed to give reality to the pictures which my imagination had been drawing.”⁴⁶

Spoedig daarna ontmoet de vertelster de musicus, die een oude harp-speler blijkt te zijn.

Zowel Ann Radcliffe als Matthew Lewis oefenden een enorme invloed op hun tijdgenoten uit. In zijn studie, *The Gothic Quest*, vermeldt Montague Summers een aantal gegevens met betrekking tot de explosie van Gotische literatuur in het eerste decennium van de nieuwe eeuw. Zo werden bijvoorbeeld tussen juli 1804 en maart 1806 niet minder dan 46 „Gothic novels” in Londen gepubliceerd.⁴⁷ Het overgrote deel hiervan is artistiek gesproken vrijwel waardeloos – het betreft niets anders dan gebrekkige imitaties van Radcliffe of Lewis of ook wel van beiden. Muzikale procédés worden frequent toegepast, zij het ook op een nogal fantasieloze wijze. Van de relatief betere werken noem ik *The Abbess* van de beruchte Shakespeare-vervalsers William Ireland,⁴⁸ een boek dat opvalt door zijn onbeschaamde aanval op de Rooms-Katholieke Kerk, en *The Nocturnal Minstrel or The Spirit of the Wood* van Elinor Sleath.⁴⁹ De titel van laatstgenoemde roman zinspeelt op een speciaal narratief procédé: de plot ontwikkelt zich rondom een onzichtbare maar hoorbare musicus.

De enige „Gothic novel” uit deze periode, die een klassieke status heeft bereikt, is *Melmoth the Wanderer* van Charles Maturin.⁵⁰ Wat betreft zijn muzikale aspecten is dit boek evenveel aan Ann Radcliffe als aan Matthew Lewis verschuldigd. Omdat hij zijn ziel aan de Duivel heeft verkocht, is Melmoth gedoemd eeuwig over de aarde te zwerven. Tevergeefs streeft hij naar verlossing, en daarom verlustigt hij zich in de kwelling van gewone stervelingen. Zijn verschijning wordt niet zelden door verrukkelijke tonen voorafgegaan, uitsluitend waarneembaar voor zijn toekomstige slachtoffers. Afgezien van dit muzikale procédé, dat ongetwijfeld aan Lewis is ontleend, blijkt de invloed van Ann Radcliffe uit verscheidene klankbeschrijvingen, zoals het melancholieke lied van het ongeunstelde meisje Immalee, dat op een verlaten eiland in de Indische Oceaan leeft en wier tragische liefde voor Melmoth een fatale afloop zal hebben.⁵¹ Immalee’s onschuld gaat zelfs die van Mrs. Radcliffe’s heldinnen te boven: onbesmet door de beschaving, gelooft ze dat muziek de taal is, welke Christenen tot elkander spreken.⁵²

46. Mary Wollstonecraft, *Original Stories from Real Life*, London 1788, Ch. 14 (*History of a Welsh Harper*).

47. Summers, *op cit.*, p. 85-86.

48. William Ireland, *The Abbess*, London 1799.

49. Elinor Sleath, *The Nocturnal Minstrel, or The Spirit of the Wood*, London 1810.

50. Charles Maturin, *Melmoth the Wanderer*, London 1820.

51. *Ibid.*, Ch. 18.

52. *Ibid.*, Ch. 20.

Onder de auteurs van het tweede plan was niemand beroemder dan Charlotte Dacre, beter bekend als Rosa Matilda. Dit dubbele pseudoniem was ontleend aan de zeventiende-eeuwse schilder Salvator Rosa, wiens werk door de Gotische schrijvers vereerd werd, èn aan de *femme fatale* uit het boek van Lewis, Matilda de Villagenas. De titels van haar romans spreken voor zichzelf: *Confessions of the Nun of St. Omer*, *The Libertine*, *The Passions* en *Zofloya or the Moor*. Byron noemt haar in zijn gedicht *English Bards and Scottish Reviewers*⁵³ de „lovely Rosa” en uit een van zijn brieven aan Thomas Moore weten we dat hij haar boeken goed kende.⁵⁴ Haar muzikale invloed op Byron was overigens gering, maar zoals we zullen zien oefende zij sterke aantrekkingskracht uit op de jonge Shelley. Reeds in haar eersteling, *Confessions of the Nun*,⁵⁵ ontwikkelt Rosa Matilda het thema van muziek als middel tot verleiding; zij beschrijft uitvoerig de betoverende melodieën, welke de boosdoener Graaf Lindorf aan zijn hobo ontlokt. Haar invloedrijkste roman was evenwel *Zofloya*.⁵⁶ De Moorse dienaar van die naam, die zich in de loop van het verhaal ontpopt als de Duivel in vermomming, wordt bij zijn optreden zoals gebruikelijk vrijwel steeds voorafgegaan door magische klanken, in dit geval door „the tremulous vibration of a double-toned flute.” De keuze van dit instrument is veelbetekenend. De fluit is het traditionele symbool van intrige en verleiding, en wordt dan ook als zodanig in Mozart’s opera’s gebruikt. Zofloya’s stem is even verleidelijk als zijn instrument en wordt bijna blasfemisch beschreven als „music of the spheres.”⁵⁷

In de twee Gotische novellen, die Shelley tijdens zijn schooljaren in Eton heeft geschreven, is de invloed van dit boek sterk aanwezig. Het voorkomen van de naam Rosa in *St. Irvynne*⁵⁸ en de naam Matilda (wederom als *femme fatale*) in *Zastrozzi*⁵⁹ zijn slechts de uiterlijke tekens van deze verwantschap. In het laatstgenoemde verhaal gebruikt Matilda haar harpspel als een verlokkende taal – zij tracht de held Verezzi er toe te brengen, zijn geliefde Julia te vergeten. Vanzelfsprekend belandt deze boosdoenster uiteindelijk in de kerkers van de Inquisitie en daar krijgt ze een waarlijk auditief visioen: „... celestial music, enchanting as the harmony of spheres, serenely Matilda’s soul, and for an instant, her situation forgotten, she lay entranced.”⁶⁰

In de tweede novelle, *St. Irvynne*, treffen we een ander slachtoffer van de Duivel aan, Ginotti, wiens naam eveneens aan *Zofloya* is ontleend. Hij

53. Byron, *English Bards and Scottish Reviewers* (1809), 755-59.

54. Albany, 20 April 1814.

55. Charlotte Dacre (Rosa Matilda), *Confessions of the Nun of St. Omer* [1800], London 1805, Vol. II, Ch. 1 (p. 12-13 en 16).

56. *Id.*, *Zofloya or, The Moor*, London 1806.

57. *Ibid.*, Vol. III, Ch. 30 (p. 146).

58. Percy Bysshe Shelley, *St. Irvynne or, The Rosicrucian*, London 1811.

59. *Id.*, *Zastrozzi*, London 1810.

60. *Ibid.*, Ch. 16.

vertelt ons, dat hij tonen van een serafische harmonie heeft gehoord, tonen die voorafgingen aan een geestesverschijving: „... it seemed then to my imagination that this figure was born on the sweet strain of music which filled the circumambient air”. En de geest vroeg hem: „Wilt thou come with me? Wilt thou be mine?”⁶¹

In de Shelley-literatuur worden deze twee, nogal onhandig geschreven novellen meestal als curiosa vermeld en niet verder geanalyseerd. Toch viel het mij op, dat de jonge Shelley gevoelig is geweest voor een speciaal procédé van Ann Radcliffe. Het betreft een kunstgreep, die vrijwel niemand onder haar navolgers toepast, namelijk de beschrijving van de tegenstelling tussen klank en stilte. In zijn studie, *The Gothic Flame*, wijst Varma op het artistieke gebruik, dat zij hiervan maakt, analoog aan het effect van licht en schaduw in de schilderijen van Salvator Rosa en zijn imitators aan het eind van de achttiende en het begin van de negentiende eeuw.⁶² Shelley had een oog of, beter gezegd, een oor voor dit contrast. Meer dan eens treffen we passages aan, zoals de volgende:

„... she ceased: the melancholic cadence of her angelic voice died in faint reverberations of echo away, and once again reigned stillness.”⁶³

Na Shelley was het alleen Charles Maturin, die muzikale taferelen op deze wijze beschreef. Ook hij zal het procédé wel rechtstreeks van Ann Radcliffe hebben overgenomen.

Het is algemeen bekend, dat de schrijfster van *The Mysteries of Udolpho* de grote dichters van de daaropvolgende generatie sterk heeft beïnvloed. Men denkt hierbij in de eerste plaats aan Byron, wiens „villain-heroes” vrijwel alle op de monnik Schedoni uit *The Italian* zijn gemodelleerd. Haar muzikale effecten werkten evenwel sterker in op Shelley en Keats. In één van de kleine gedichten, welke Shelley voor Jane Williams schreef, weerklinkt de eenheid van muziek, gevoel en natuur, zoals die werd aangetroffen in *Udolpho*:

Though the sound overpowers,
Sing again, with your dear voice revealing
A tone
Of some world far from ours,
Where music and moonlight and feeling
Are one.

Toch is er een verschil. Terwijl in *Udolpho* Valencourt en Emily mijmeren over de wereld, die zich door middel van hun zintuigen aan hen openbaart, kan Shelley zich de synthese van mens en natuur slechts voorstellen in een wereld van zijn verbeelding, ver verwijderd van de onze.

61. *St. Irvynne*, Ch. 10.

62. Varma, *op. cit.*, p. 146.

63. *St. Irvynne*, Ch. 7.

Ook John Keats gaat een belangrijke stap verder dan de schrijvers van Gotische romans. Een van zijn rijpste gedichten, *The Eve of St. Agnes*, heeft een sterk Gotische ambience en het verbaast dan ook niet, dat hij in een brief aan zijn broer en schoonzuster dit gedicht in verband brengt met „Mother Radcliffe”.⁶⁴ Het beeld van de ridder Porphyro die de slapende Madeline wekt met een lied, dat hij op haar eigen luit speelt, is bijzonder suggestief:

Awakening up, he took her hollow lute –
 Tumultuous, – and, in chords that tenderest be,
 He play'd an ancient ditty, long since mute,
 In Provence call'd, „La belle dame sans mercy”:
 Close to her ear touching the melody; –
 Wherewith disturb'd, she utter'd a soft moan:
 He ceased – she panted quick – and suddenly
 Her blue affrayed eyes wide open shone:
 Upon his knees he sank, pale as smooth-sculptured stone.

Keats schreef de ballade die in dit gedicht wordt vermeld ongeveer terzelfder tijd, d.w.z. gedurende het vroege voorjaar van 1819. Zowel *The Eve of St. Agnes* als *La belle dame sans merci* bevatten een symbolische dimensie, welke de wereld van Ann Radcliffe ver achter zich laat. Van de proto-romantiek zijn we beland in de hoog-romantiek, die reeds wijst naar het Symbolisme van de late negentiende eeuw. Toch kan de invloed van de Gotische school moeilijk worden ontkend.

Iedere nieuwe artistieke beweging heeft behoefte aan een soort schutpatroon; zij stelt zich aan de wereld voor als de geestelijke nakomeling-schap van een of meer figuren uit het verleden. Op het gebied der letteren eisten de Gotische schrijvers bovenal Shakespeare op als hun legitieme voorvader, maar zij beriepen zich ook op Milton, Thomson en de pseudo-Ossian. Wat betreft de schilderkunst, hier waren het Claude Lorrain en Salvator Rosa, die het model leverden voor de beschrijving van pittoreske, respectievelijk sublieme en schrikbarende natuurtaferelen, Rosa's karakter werd voor dit doel gedramatiseerd. De filosofische aspecten van zijn schilderijen werden eenvoudigweg genegeerd en apocriefe verhalen over zijn leven, bijvoorbeeld dat hij door bandieten werd opgevoed, werden gretig geaccepteerd. Maar het is waar, dat de schilder in één van zijn brieven spreekt over de *orrída bellezza* van de woeste natuur,⁶⁵ een uitgesproken Gotisch begrip, dat we eveneens aantreffen bij de navolgers van Rosa in de late achttiende en vroege negentiende eeuw, zoals bijvoorbeeld Henry Fuseli, Sir George Hayter, James Barry en John Hamilton Mortimer.

64. Brief aan George en Georgiana Keats, 14 februari 1819.

65. Brief aan zijn vriend Giovanni Battista Ricciardi, 13 mei 1662. De beschrijving heeft betrekking op de Terni waterval.

Merkwaardigerwijs bood, in tegenstelling tot literatuur en schilderkunst, de muziek geen model aan de schrijvers van de „tale of terror”. Er is geen spoor van het zogenaamd Gotische in Haydn’s *Jahreszeiten* of Beethoven’s *Pastorale Symphonie*, laat staan in vroegere werken van dien aard. Het lijkt eerder alsof de Gotische literatuur aan de Gotische, d.w.z. de „romantische” muziek is voorafgegaan. In de tijd dat Mrs. Radcliffe en haar navolgers talrijke scènes beschreven, waarin de hobo bijzonder klagelijke gevoelens vertolkt, speelt ditzelfde instrument in de concertzaal een neutrale rol. Pas in het jaar 1830 treffen we een belangrijke compositie aan, die de hobo op de manier van de Gotische romanschrijver aan het woord laat. Het betreft hier het derde deel uit de *Symphonie Fantastique* van Berlioz, de *Scène au Champs*, waarin menselijke gevoelens in bepaalde verschijnselen van de natuur worden geïntegreerd.

Zou Ann Radcliffe achter haar schrijftafel een visioen hebben gehad over de muziek van de toekomst? Dit lijkt niet zeer aannemelijk. Het is meer plausibel te veronderstellen, dat haar interpretatie van de muziek uit haar tijd veel romantischer was dan de onze. Toen Rossini’s opera *La donna del lago*, gebaseerd op *The Lady of the Lake*, in 1819 voor het eerst te Napels werd opgevoerd, moet het publiek wel sterk getroffen zijn geweest door de rijke orkestratie, in het bijzonder door de weelderige behandeling van de hoorns in verband met Schotse jachtaferelen. Zeer waarschijnlijk maakte het werk een hyper-romantische indruk. Heden ten dage zal echter niemand de vroege Rossini als een romantisch componist classificeren. Ons beeld van de muzikale Romantiek is verbonden met de werken van Schubert, Schumann, Berlioz, Weber en Chopin. Iets dergelijks kan het geval geweest zijn met Ann Radcliffe en Matthew Lewis, die beiden grote muziekliefhebbers waren.⁶⁶ Sonates van Haydn of Clementi kunnen

66. Zie Ann Radcliffe’s posthume roman *Gaston de Blondville* [1802], London 1826. Reprint: New York 1974. Deze uitgave bevat tevens een anonieme *Memoir of the Life and Writings of Mrs. Radcliffe*, in werkelijkheid geschreven door Sergeant Talfourd. Verscheidene passages hieruit hebben betrekking op muziek: „To music she was passionately attached and sang herself with exquisite taste, though her voice, remarkably sweet, was limited in compass. At the Opera she was a frequent visitor, and on her return home she would sit up singing over the airs she had heard, which her quickness of ear enabled her to catch, to a late hour. She was particularly affected by sacred music, and occasionally went to the oratorios, when they afforded her the opportunity of listening to the compositions of Handel” (p. 99). Het volgende fragment uit Ann Radcliffe’s dagboek van een boottocht naar het eiland Wight is in zoverre karakteristiek, dat het zich laat lezen als een zinsnede uit één van haar romans: „... distant lights appearing from ships successively, as the evening deepened, like glowworms, and dotting the waters far around. As we drew near the shore the music of French horns sounded with faint and melancholy sweetness;” (p. 31: 23 September 1798).

Over Matthew Lewis schrijft Eino Railo: „At The Hague he was extremely talkative and merry, fond of playing the clavier and of writing poems to which he himself would compose melodies” (*op. cit.*, p. 82).

zeer zeker gevoelens bij hen hebben opgewekt, die volkomen verschilden van die van de twintigste-eeuwse luisteraar.

Toch had de Gotische romanschrijver geen model voor zijn betoverende melodieën en harmonieën. De reden daarvan ligt ongetwijfeld in het wezen der muziek zelf, namelijk in het ontbreken van een semantische component. Op beslissende momenten in het verhaal had de auteur zo te zeggen slechts trillende lucht nodig. „Gothic novels” zijn in feite melodrama’s in verhalende vorm, en melodrama maakt rede ondergeschikt aan handeling. De filosoof ontwikkelt gedachten over de verwantschap van verhevenheid en verschrikking, of over de essentie van de melancholie. De schrijver daarentegen stelt zich tot taak deze begrippen als gevoelens rechtstreeks op de lezer over te dragen, en daarvoor is de ratio niet slechts een onvolmaakt instrument – zij oefent een vernietigende werking uit. Ieder, die maar enigszins bekend is met het karakter van de Ugly Duchess, weet dat zij bijzonder onaangenaam reageert, wanneer eenmaal haar woede is opgewekt. Ik mag echter wel aannemen, dat zij vandaag niet in ons midden is en daarom stel ik aan de Gotische romanschrijver een nieuwe strijdkreet voor: *Take care of the sounds, and to hell with sense!*