

# Inhoudsopgave

- 1 Kleuren horen 7  
*Ouverture blu*
- 2 Muziek van huis uit 19  
*Allegro cantabile*
- 3 Concerten en livemuziek 30  
*Moderato parlando*
- 4 Lezen over muziek 43  
*Andante affettuoso*
- 5 Vogelgeluiden 54  
*Presto con brio*
- 6 Alle zintuigen 64  
*Scherzo stringendo*
- 7 Muzikaal schilderen 74  
*Vivace con colore*
- 8 Droom en werkelijkheid 87  
*Adagio con espressione*
- 9 De troost van muziek 97  
*Largo morendo*
- 10 Symfonieën van kleur 106  
*Finale gialla*

Noten 117

Bibliografie 135

Lijst van illustraties 141

Verantwoording 145

Woord van dank 146

Register 147

# Kleuren horen

Het is augustus 1888. Vincent van Gogh is 35 jaar oud. Hij verblijft sinds een half jaar in Arles, Zuid-Frankrijk, nadat hij twee intensieve en uitputtende jaren bij zijn broer Theo in Parijs heeft doorgebracht. In Arles woont hij de eerste maanden in een hotelkamer, met een overdekt dakterras als atelier. Nu huurt hij de rechtervleugel van het Gele Huis aan de Place Lamartine (twee kamers beneden, en twee boven), waar hij de voorbereidingen treft voor de komst van Paul Gauguin. Als een gebaar van vriendschap en ter bezegeling van de toekomst van hun gezamenlijke 'Atelier van het Zuiden' decoreert hij 'met het enthousiasme van een Marseillaan die bouillabaisse zit te eten' de kamers van het huis. Hij werkt hard aan zijn ambitieus opgezette decoratieplan, en schildert het ene kunstwerk na het andere. Buiten zindert de warmte – 'een zeer glorieuze, hevige hitte zonder wind'. Na zes lange weken is die 'venijnige', 'nijdig zanikende' mistral eindelijk gaan liggen, waardoor je het zachte ruisen van de olijfbomen weer hoort, en het gezoem van muggen en Spaanse vliegen ('goud en groen, in zwermen'), en ook het kikkerachtige knerpzingen van de cicades. Boven alles uit, dwars door alles heen, brandt het licht: het schelle, gekmakende zonlicht ('bleekzwavelgeel, bleekcitroengeel, goud'), die de kleuren laat vibreren en ze op een wonderbaarlijke manier verhevigt en verdiept.<sup>1</sup>

Vincent laat Theo enthousiast weten dat hij een serie schilderijen van zonnebloemen wil maken. '*Niets dan grote Zonnebloemen*', in totaal twaalf doeken – 'waarin de felle of gebroken chromaatgelen scherp zullen afsteken tegen verschillende blauwe achtergronden, van het bleekste Veronees tot *koningsblauw*'. Omdat de bloemen erg snel verwelken werkt hij er elke ochtend aan, hij begint zo vroeg mogelijk, vanaf het moment dat de zon opgaat. Hij schrijft: 'Het geheel wordt dus een symfonie in blauw en geel'.<sup>2</sup>

‘Een symfonie in blauw en geel’. Mijn aandacht werd door deze woorden getrokken. Ik vroeg me af: waarom schrijft Van Gogh dat op die manier? De vrij terloopse formulering zet je op het verkeerde been, in eerste instantie ben je geneigd om de woorden louter poëtisch op te vatten. Mooi gezegd, maar niet meer dan dat. Ook anderen is het blijkbaar zo vergaan, want in de literatuur over Van Gogh wordt er nauwelijks iets over opgemerkt. Niet over zijn terugkerende gebruik van dat woord ‘symfonie’, en evenmin over andere muzikale termen, zoals ‘harmonie’, ‘piano’, ‘noot’, ‘toonladder’, ‘klaroen’ en ‘scherzo’. Bovendien is er nog veel meer muziek in Van Goghs brieven te vinden: namen van componisten, talrijke titels en beginregels van composities (van liedjes, psalmen en gezangen, chansons en opera’s), en een verrassend gebruik van muzikale metaforen. Van Gogh vergeleek zowel collega-kunstenaars als zijn schildersbepodigdheden met muziekinstrumenten, noemde een vrouw zonder kind ‘een klok zonder klepel’ – ‘de klank van het brons is misschien heel mooi, maar je hoort hem niet’<sup>3</sup> – en omschreef zijn Nuenense vriendin Margot Begemann als een verwaarloosde Cremonaviool:

Het is jammer dat ik haar niet *vroeger* heb ontmoet – een jaar of 10 geleden b.v. Ze maakt op mij nu den indruk van een cremona viool die bedorven is vroeger door slechte knoeiers van reparateurs.– En in den toestand waarin ik haar ontmoette was er naar me blijkt wel wat al te veel aan verknoeid. Maar oorspronkelijk was het een zeldzaam exemplaar van groote waarde. *en nog* heeft zij *quand même* veel waarde.<sup>4</sup>

In tientallen passages brengt Van Gogh muziek ter sprake. Die aanzienlijke hoeveelheid aan muzikale verwijzingen in zijn brieven deed bij mij de vraag rijzen naar wat muziek eigenlijk voor hem betekende. En in het verlengde daarvan: hoe die muziek invloed uitoefende op zijn eigen kunst.

Het zijn vragen die niet alleen worden opgeroepen door de muzikale uitspraken van Van Gogh zelf, maar ook door de literatuur die er de laatste jaren op dit terrein verschenen is: een reeks belangwekkende studies over de nauwe relatie tussen schilderkunst en muziek in de negentiende eeuw. Bij een aantal andere kunstenaars uit deze periode is er inmiddels op gewezen dat niet alleen het visuele maar ook het auditieve aspect een cruciale rol speelde in hun artistieke ontwikkeling.<sup>5</sup> Dat geldt onder meer voor Van Goghs grote voorbeeld Eugène Delacroix, en voor schilders als

Edouard Manet, Paul Gauguin en James Abbot McNeill Whistler.

Opvallend aan dit rijtje namen is dat het juist niet gaat om kunstenaars die bij het grote publiek bekendstaan als ‘muzikale schilders’. Wat geen verbazing wekt: op hun schilderijen is meestal geen muzikant of muziek-instrument te zien (zoals bijvoorbeeld wel veelvuldig het geval is bij Edgar Degas, Henri Fantin-Latour, Georges Seurat, Henri de Toulouse-Lautrec, en later bij Pablo Picasso en George Braque). Ook lieten ze zich voor hun werken niet inspireren door muzikale composities of muziekvormen en -stijlen, zoals de modernisten Wassily Kandinsky, Paul Klee, Piet Mondriaan en Theo van Doesburg later zouden doen. Delacroix en Manet waren weliswaar fervente muziek liefhebbers, ze musicerden zelf op behoorlijk niveau, hadden musici en zangers in hun vriendenkring, bezochten eindeloos veel concerten, en Whistler gebruikte muzikale termen om zijn kunst mee aan te duiden, maar concrete muzikale onderwerpen zijn op hun schilderijen zelden aanwezig. Dat muzikale moet bij hen dus op een ander vlak worden gezocht.

Voordat ik op die kwestie inga, wil ik erop wijzen dat ook Van Goghs fascinatie voor muziek niet iets is wat meteen aan de oppervlakte van zijn leven en kunst duidelijk zichtbaar is. Net als Delacroix, Manet en Gauguin schilderde hij vrijwel geen muzikale onderwerpen. Naast zijn schilderij van Marguerite Gachet aan de piano zijn er van zijn hand alleen enkele tekeningen van danszalen en van muzikanten, plus een intrigerend schetsje van een fonograaf, waarover we weinig weten, maar dat in elk geval getuigt van enige belangstelling voor zulke technologische muzikale vernieuwingen.<sup>6</sup> [afb. 1–3]. Hij musicerde voor zover bekend zelf niet (op een kortstondige pianobevlieging na), theoretiseerde niet uitvoerig over de relaties tussen de beide kunsten in artikelen en essays (zoals Delacroix, Gauguin en Kandinsky), en noemde in zijn brieven veel minder namen van componisten dan van schrijvers en beeldend kunstenaars. ‘Van muziek is bij Van Gogh maar zelden sprake’, beweerde A.M. Hammacher.<sup>7</sup> Jan Meyers omschreef het genuanceerder: ‘Ten onrechte is beweerd dat Vincent geen belangstelling voor muziek had. Dat in vergelijking met de beeldende kunst en literatuur de toonkunst er in zijn brieven zo bekaaid afkomt, is daar misschien niet vreemd aan.’<sup>8</sup> Diverse andere studies over Van Gogh raken aan muziek als thema, maar gaan er niet nader op in. Wat overblijft is een handvol artikelen, waarvan die van Roland Dorn over Van Gogh en Richard Wagner en die van Peter L. Schmunk over muziek als model voor Van Goghs kunstopvatting het belangrijkste zijn.<sup>9</sup>

Tegenover de schaarste aan wetenschappelijk onderzoek naar de betekenis van muziek voor Van Goghs werk staat een overvloed aan ‘muzikale’

reacties op zijn tekeningen en schilderijen. Van meet af aan heeft zijn werk aan de pen van critici en schrijvers lyrisch-muzikale bespiegelingen ontlokt. Zo was Van Gogh volgens Frederik van Eeden: 'iemand die hard durft te zingen zonder het valsch te doen. Wij hebben dan eerst een zekere timiditeit te overwinnen, daar wij dachten dat hard gezang altijd leelijk of aanstellerig moest zijn, — maar als het goed gaat en we zijn over de schuwheid heen, verheugen wij ons in het luide geluid. Zoo verheugde ik mij in deze bonte kleuren'.<sup>10</sup> Door Jan Veth werd niet de kunstenaar maar de kunst zelf beschouwd als het 'instrument' dat geluid voortbracht:

Geïsoleerd in de wereld, en geïsoleerd met zijn willen in de kunst, zocht hij met groote hardnekkigheid naar een instrument dat zich leenen zou, de drager te zijn van zijn bedoelingen. Dat dit moeizaam zelfgeformuleerde instrument er een was van eenvoudig bestel, droeg er toe bij, dat hij met iets zoo overweldigends van werking, het tot uiting bracht, — dat het een zoo gansch ander was dan de instrumenten, met de geluiden waarvan de kunstbeschaafden om hem heen zich hadden vertrouwd gemaakt, daarin vooral lag de reden waarom men zijn zeer eenvoudig woord zoo weinig heeft verstaan.<sup>11</sup>

Verzamelaar en kunstkriticus Klas Valter Fähræus uit Stockholm kocht in 1911 twee tekeningen van Van Gogh en reageerde enthousiast: 'Die Cypressen wirken wie eine Fanfare — herrlich!'<sup>12</sup> Latere schrijvers en onderzoekers zagen zijn schilderij *Weg met cypres en ster* als één grote werveling ('a vortex of lines'), hoorden Van Goghs zonnebloemen zingen: 'The yellow orange sunflowers sing in front of the vibrant, bright turquoise', wezen in verband met Van Goghs *Berceuse* op 'the wild dance of the wallpaper, refusing to remain background' [afb. 4], spraken van 'an all-over crackle of visual electricity' en noemden zijn *Kweeperen, citroenen, peren en druiven* 'a single resounding chord of yellow played out on various vegetal instruments', of concludeerden: 'Colour for Van Gogh was a kind of noise'.<sup>13</sup> [afb. 5] Muziek, geluid, beweging, ritme, vibratie — het zijn benamingen die elkaar nogal eens overlappen.

#### PIANOLESSEN IN EINDHOVEN

Muziek was van jongs af aan een vanzelfsprekend en onmisbaar element in Van Goghs leven. Een essentiële muzikale stap zette hij echter in 1884–1885 door bij de organist en dirigent Hein van der Zande pianoles te gaan

nemen, in de Volderstraat te Eindhoven.<sup>14</sup> [afb. 6] Van Gogh woonde op dat moment bij zijn ouders in Nuenen. Het is een anekdote die vaak is verteld: het was hem er niet om te doen om zelf te leren musiceren, maar hij wilde onderzoeken hoe tonen en kleuren zich tot elkaar verhielden. Over die kwestie had hij namelijk gelezen in *Les artistes de mon temps* (1876) van Charles Blanc, die beweerde: ‘Le coloris s’apprend comme la musique’ (‘De werking van kleur kan geleerd worden, net als muziek’).<sup>15</sup> Anton Kerssemakers, die Van Goghs leerling was, herinnerde zich hoe Vincent met zijn atypische houding de pianoleraar tot wanhoop dreef:

Hij vergeleek steeds de schilderkunst met de muziek, en om nog beter begrip te krijgen van de waarde en schakering der tonen, begon hij bij een oude muziekonderwijzer, tevens organist te E... pianolessen te nemen. Dit duurde echter niet lang, want daar Van Gogh onder de les steeds de tonen van de piano zat te vergelijken met Pruisisch blauw en donkergroen of donkere oker tot helder cadmium, dacht de goede man dat hij met een krankzinnige te doen had, en werd zo bang van hem dat hij het lesgeven staakte.<sup>16</sup>

Zelf schreef Van Gogh op dat moment niets over deze muzikale actie. Pas drie jaar later, in 1888, vlak nadat hij in Arles zijn eerste zonnebloemen had geschilderd, merkte hij er in een brief aan Theo met terugwerkende kracht over op:

Maar ik, ik ben nog zoals ik was in Nuenen, toen ik een vergeefse poging heb gedaan om muziek te leren — toen al — zozeer voelde ik de verbanden die bestaan tussen onze kleuren en de muziek van Wagner.<sup>17</sup>

Dat hij niet de enige was die deze speciale verbanden tussen kleur en muziek aanvoelde, had hij inmiddels wel begrepen. Dankzij Theo, en door de tijdschriften en boeken die hij las, was hij op de hoogte van de artistieke situatie in Parijs, het culturele hart van Europa, waar in die tijd een levendig debat werd gevoerd over de verhouding tussen schilderkunst en muziek, speciaal ook die van Wagner. Toen hij er begin 1886 zelf arriveerde, raakte hij al snel ondergedompeld in de nieuwste ontwikkelingen op het gebied van beide kunsten.

Verbanden tussen schilderkunst en muziek werden al eeuwenlang gelegd. Uitspraken erover zijn reeds in de Klassieke Oudheid te vinden, en komen later onder meer voor bij de Fransman Marin Mersenne in

zijn *L'harmonie universelle* (1636), bij de Nederlandse schilder Samuel van Hoogstraeten in zijn *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst* (1678), en bij de Franse kunsttheoretici Bernard du Puy du Grez en André Félibien in respectievelijk *Traité sur la peinture* (1700) en *L'idée du peintre parfait* (1707). De laatste schreef: 'Een goede penseelvoering is voor de schilderkunst wat een mooie stem is voor de muziek'.<sup>18</sup> Veel kunstenaars bespeelden een instrument en gebruikten het musiceren om inspiratie op te wekken, zoals blijkt uit een reeks schilderijen rond het thema van 'de musicerende schilder', en bijvoorbeeld ook uit *De groote schouburgh* (1718–1721) van Arnold Houbraken, die vertelt dat de schilder Gerard de Lairesse voordat hij aan het werk ging eerst op zijn viool speelde.<sup>19</sup>

In de negentiende eeuw kreeg de vergelijking tussen de twee kunsten een andere lading, doordat onder invloed van moderne romantische ideeën de status van muziek als kunstvorm steeg. Voor het eerst in de geschiedenis werd datgene wat tot dan toe haar 'zwakte' was geweest, namelijk het non-narratieve, het betekenisloze, nu haar voornaamste kracht en beste eigenschap. Men was ervan overtuigd dat muziek als enige kunst in staat was om zonder woorden en zonder beelden de essentie van het bestaan uit te drukken, en dat zij op die manier de 'sublieme' ervaring het dichtst kon benaderen. Vanuit die gedachte groeide muziek uit tot de 'ideale kunst', een kunst die ging fungeren als een model waarnaar ook andere kunsten zich gingen richten.<sup>20</sup> 'Ut pictura musica' werd de nieuwe artistieke leus: 'schilderkunst moet zijn als muziek' – naar analogie van het befaamde dictum 'ut pictura poesis' van Horatius. Het was de programmatische titel van het openingsessay van Louis Viardot in het door Charles Blanc opgerichte tijdschrift *La Gazette des Beaux-Arts* (1859). Viardots opvattingen over het belang van muziek voor de schilderkunst stemden overeen met die van Blanc zelf, die erover schreef in zijn traktaat over de schilderkunst *Grammaire des arts du dessin*, dat vanaf april 1860 als serie in het tijdschrift verscheen, en later, in de zomer van 1884, in boekvorm door Van Gogh zorgvuldig werd bestudeerd.

'All art constantly aspires towards the condition of music' ('Alle kunsten streven voortdurend naar de staat van muziek'), zo beschreef de Engelse kunstcriticus Walter Pater de situatie in het laatste kwart van de negentiende eeuw, waarmee hij bedoelde dat kunstenaars naar een manier zochten om het traditionele realisme te verlaten en inspiratie vonden in het 'irrationele' van de muziek. Dat gold voor de literatuur en ook voor de schilderkunst. De 'handicap' van de schilder, namelijk het feit dat hij zijn verf nooit werkelijk kan laten 'klinken', en dat zijn doek daarom ook nooit werkelijk een muzikale compositie kan worden – met andere woorden:

dat zijn ijverig ‘musiceren’ noodgedwongen altijd metaforisch van aard moet blijven – hinderde kunstenaars niet. Het onbereikbare daagde hen juist uit. Ze experimenteerden volop en probeerden op allerlei manieren de eigenschappen van muziek na te bootsen. Door ‘in termen van muziek’ te denken trachtten ze de beperkingen van hun eigen kunstvorm te overstijgen en zo de grenzen ervan op te rekken.<sup>21</sup> Muzikaal schilderen betekende dus veel meer dan alleen schilderen *over* muziek (of schilderen *op* muziek, tijdens het luisteren, zoals veel kunstenaars tegenwoordig doen). Een schilderij kon ook zijn ‘als muziek’, een met muziek vergelijkbaar effect hebben.

Zo zijn er twee categorieën te onderscheiden binnen het fenomeen van ‘muzikale kunst’. Ten eerste de kunst waarin muziek op een concrete, zichtbare manier functioneert, zoals Seurats *Parade de cirque*, het schilderij dat Van Gogh op 19 februari 1888 in diens atelier zag, een paar uur voordat hij de trein naar het Zuiden nam.<sup>22</sup> [afb. 7] Of de tekening *Zingende vrouw in café chantant*, ook van Seurat, die Theo kort daarop voor 16 francs op een veiling kocht, en waarmee Vincent hem feliciteerde.<sup>23</sup> [afb. 8] Ook andere schilderijen met muzikale onderwerpen die Van Gogh had gezien behoren ertoe, zoals *Twee meisjes bij de piano* van Jacob Maris, *Spaanse voorzangers* van Alphonse Legros, Frans Hals’ *De luitspeler* (‘de zanger, die lachende vent’), Fantin-Latours *Rond de piano*, Gauguins *Dansende Bretonse meisjes* en Toulouse-Lautrecs *Mademoiselle Dihau aan de piano*.<sup>24</sup> [afb. 9–14]

In de tweede plaats was er de kunst waarin muziek op een meer abstracte manier een rol speelde. In dat geval was ze niet zichtbaar als thema op het doek aanwezig. Kunstenaars baseerden hun werk bijvoorbeeld op muzikale composities of muziekstijlen, of voorzagen hun werken van opusnummers (zoals Max Klinger, *Vier landschappen. Opus VII*), van tempoaanduidingen (Paul Signac, *Concarneau. Ochtendkalmte. Allegro maestoso*), of gebruikten muzikale termen als titels (Signac, *Scherzo* en Whistler, *Nocturne in zwart en goud*). Ook werden algemene eigenschappen van muziek nagebootst, met synesthetische effecten als gevolg, destijds ‘correspondances’ genoemd: allereerst ‘klank’ (opgeroepen door een harmonieus gebruik van kleuren), verder ‘ritme’ (gesuggereerd door repeterende visuele patronen), en ten slotte ‘temporaliteit’ (door een suggestie van actie en beweging de indruk wekken dat er tijd verstrijkt). Maar het meest vermetele waagstuk van kunstenaars uit Van Goghs tijd was hun streven om het ultieme kenmerk van muziek, haar hoogst gewaardeerde eigenschap, de betekenisloosheid, te vertalen naar de schilderkunst. ‘Betekenisloos’ hier niet in letterlijke zin, want ‘zonder betekenis’ was muziek vanzelfsprekend niet.

Het ging erom dat zij niet door taal of beelden aan de werkelijkheid gerelateerd was. Zij werd door niets wat van buitenaf kwam gestuurd en stond daardoor geheel op zichzelf. Muziek kon op die manier een diepere waarheid uitdrukken die boven de normale realiteit uitsteeg en alleen via een andere bewustzijnslaag bereikt kon worden. Juist dit abstracte, overkoepelende idee van muziek was van invloed op Van Goghs artistieke ontwikkeling, uiteindelijk veel meer dan de concrete muziek die hij tijdens zijn leven hoorde. In dat opzicht waren de beroemde regels van één van zijn favoriete dichters, John Keats, op hem van toepassing: ‘Heard melodies are sweet, but those unheard are sweeter’.<sup>25</sup>

## TIEN HOOFDSTUKKEN

Dit boek gaat over Van Gogh zelf en zijn verhouding tot muziek als kunstvorm. De hierna volgende hoofdstukken behandelen dus niet de muziek die in de loop der tijd door andere kunstenaars op basis van zijn werk of over zijn persoon gemaakt is, hoe interessant dat op zichzelf ook is. Na Klee, Goya en Picasso behoort Van Gogh onder componisten tot één van de meest populaire schilders: hij inspireerde tenminste 24 componisten tot 61 composities op in totaal 38 van zijn schilderijen.<sup>26</sup> Geen muzikale analyses dus – van bijvoorbeeld Will Eisenmanns orkestwerk *Sieben Bilder von Vincent van Gogh* (1938), teruggaand op zeven citaten uit Van Goghs brieven,<sup>27</sup> Fré Fockes twintigdelige pianocyclus *Le tombeau de Van Gogh* (1951),<sup>28</sup> Einojuhani Rautavaara’s opera *Vincent* (1990) en zijn *Sechsten Sinfonie* of *Vincentiana* (1990), gebaseerd op onder meer Van Goghs *Korenveld met kraaien*, en Gloria Coates’ *Homage to Van Gogh* (1992–1993), naar Van Goghs *Kweepeeren, citroenen, peren en druiven*. Ook de vijf jeugdmusicals over Van Gogh van Alphons Graafsma,<sup>29</sup> en Don Mc Leans tophit *Starry, starry night* (1972) blijven hier buiten beschouwing.

Ik concentreer me op de rol en betekenis van muziek in Van Goghs leven en kunst. Anders dan bij sommige andere kunstenaars was er bij hem geen sprake van een vastomlijnd programma of uitgewerkte theorie. Zijn ‘muziekfilosofie’ valt slechts te destilleren uit de vele verspreide muzikale opmerkingen in zijn brieven. Bronnen die ik heb geraadpleegd zijn daarom in de eerste plaats de 902 brieven (83 aan Van Gogh, 819 van hemzelf; 658 daarvan schreef hij aan zijn broer Theo), in de onvolprezen recente editie van Van Goghs brieven, die zowel digitaal als in boekvorm te raadplegen is: *De brieven. De volledige, geïllustreerde en gean-*

*noteerde uitgave* van Leo Jansen, Hans Luijten en Nienke Bakker.<sup>30</sup> Naast Van Goghs brieven heb ik de nalatenschap van de familie onderzocht op muzikale feiten en anekdotes. Dat er nauwelijks brieven aan Van Gogh bewaard gebleven zijn, is bekend. Maar ook de brieven die hij zelf aan de gezinsleden stuurde, zijn spaarzaam overgeleverd. Concreet bewijs ontbreekt daardoor, maar ik ga ervan uit dat veel muzikale informatie uit die familiebrieven, zeker in zijn jonge jaren, destijds ook Vincent zal hebben bereikt. Een tweede veronderstelling is dat hij in de ‘wrijving van gedachten’, tijdens gesprekken met anderen, veel over muziek heeft opgestoken. Soms ging het er in die vriendschappelijke conversaties heftig aan toe. Aan Theo schreef hij in 1888 over zijn bezoek aan Musée Fabre in Montpellier met Paul Gauguin, waar ze hadden gesproken over de kunst die ze er zagen (zoals die van Delacroix en Rembrandt): ‘De discussies zijn uiterst geladen. Soms hebben we na afloop een hoofd dat zo leeg is als een elektrische batterij na de ontlading’.<sup>31</sup> Met Gauguin, en ook met Theo en diens vriend Andries Bongers, en met al die andere kunstenaars die in muziek geïnteresseerd waren, moet hij over actuele muzikale kwesties uitvoerig van gedachten hebben gewisseld.

Ik heb gekozen voor een thematische ordening van het materiaal, wat betekent dat ik citaten van Van Gogh uit verschillende periodes van zijn leven met elkaar combineer en in verband breng – een werkwijze die verhelderende inzichten oplevert, maar door de sprongen in de tijd en doorbreking van de chronologie ook een enigszins vertekend beeld geeft. Want hoewel Van Gogh op een aantal punten opvallend constant was in zijn opvattingen, veranderde de ‘belichting’ van waaruit hij erover dacht tijdens zijn leven rigoureuus. In zijn jonge jaren was zijn denken christelijk-religieus georiënteerd, in zijn latere jaren beredeneerde hij de dingen meestal vanuit artistiek perspectief. Zowel de religie als de kunst hield hem obsessief bezig. De door mij geciteerde uitspraken en ideeën van Van Gogh moeten tegen deze achtergronden worden gezien.

Dit boek is opgebouwd uit vier delen – in feite als een symfonie: hoofdstuk 2, 3 en 4 (deel I), hoofdstuk 5 en 6 (deel II) en hoofdstuk 7, 8 en 9 (deel III), waarbij hoofdstuk 1 en 10 als een ouverture en finale de omliggende vormen (deel IV). In het eerste deel bespreek ik de plaats en functie van muziek in Van Goghs leven: hoe hij sinds zijn jeugd met muziek in aanraking kwam, wat de invloed was van het gezin en de opvoeding, en welk idee over muziek hij van huis uit kreeg ingeprent. Hij hoorde pianomuziek, luisterde naar het harmonium en het orgel, zong in de kerk en kende tientallen psalmen en gezangen uit zijn hoofd. Uitspraken uit

de familiecorrespondentie haal ik aan om de toenmalige muzikale context inzichtelijk te maken (hoofdstuk 2). Ook in de jaren daarna bereikte de muziek Van Gogh op allerlei manieren. Hij bezocht huisconcerten, had huisgenoten die piano speelden, hoorde composities van Wagner in Parijs, flarden muziek op straat en in de kerk, en zag in Arles plaatselijk muziektheater (hoofdstuk 3). Omdat Van Gogh een verwoed lezer was, onderzoek ik ook wat hij over muziek gelezen kan hebben in poëzie, romans, tijdschriften, boeken en kunsttheoretische traktaten. Net als de gesprekken met collega-kunstenaars droegen zijn intense leeservaringen bij aan de vorming van zijn idee van muziek (hoofdstuk 4). Via al deze kanalen verwierf hij zijn kennis en als je de feiten overziet, ontstaat er een duidelijk beeld van wat hij van muziek wist en hoe hij over muziek dacht. Belangrijk is dat hij zich van jongs af aan door zijn opvoeding en lectuur bewust was van het krachtige effect van muziek op de menselijke geest: een ideaal dat hij later trachtte over te hevelen naar de schilderkunst. Een ‘mélomane’ was Van Gogh zeker niet: hij liep de concertzalen niet plat, daarvoor was hij te veel met andere dingen bezig. Maar dat betekende niet dat muziek geen rol in zijn leven speelde. Hij ging er alleen op zijn eigen manier mee om.

Voor hem was de wereld een universum van zintuiglijke gewaarwordingen. Er waren kleuren, lijnen, klanken en geuren. Juist de gevoeligheid daarvoor, zijn ‘impressionabiliteit’, kenmerkte hem als mens en als kunstenaar. Ik besteed daarom in het middendeel van dit boek niet alleen aandacht aan de eigenlijke muziek, maar in het verlengde daarvan ook aan geluid in het algemeen. Allereerst zijn dat de vogelgeluiden, waarvan hij keer op keer in zijn brieven verslag deed. Vogels hadden zijn intense belangstelling, ze voerden hem terug naar het land van zijn jeugd (hoofdstuk 5). Daarnaast registreerde hij ook andere geluiden, van de duizenden voetstappen op de Amsterdamse Marinewerf die klonken als het geruis van de zee, tot het oorverdovende zingen van cicades in de Provence, maar ook het lawaai in zijn eigen hoofd. Stemgeluid interpreteer ik vervolgens niet alleen in letterlijke zin, maar ook overdrachtelijk als de ‘stem van de kunstenaar’, en zijn zintuiglijke gevoeligheid groeide na verloop van tijd uit tot een artistiek ideaal: het feit dat hij met zijn kunst niet uitsluitend de ogen maar ook de andere zintuigen wilde aanspreken – een streven dat steeds in dienst stond van het uiteindelijke doel van echtheid en waarachtigheid (hoofdstuk 6). Zo vormt dit hoofdstuk een brug naar het derde deel, waar ik inga op de betekenis van muziek voor Van Goghs kunst.

‘Muzikaal schilderen’ was voor avant-gardekunstenaars de akoestische uitwerking van het bovengenoemde ideaal. Bij Van Gogh nam dit ver-

schillende vormen aan. Hij probeerde met verf geluid op te roepen (het ruisen van de *Korenaren*, het zingen van de *Berceuse*) [afb. 15], maar wilde ook de ‘diepere waarheid’ zoals die door muziek kon worden uitgedrukt, overdragen naar de schilderkunst. Dit deed hij door de aandacht te richten op beeldmiddelen (kleuren, lijnen, vormen) in plaats van de voorstelling. Die laatste werd een vehikel in plaats van het einddoel (hoofdstuk 7). Om de diepere essentie in het schilderij te krijgen, moest de kunstenaar in de juiste dromerige en ontvankelijke stemming zien te raken, dat wat ik hier de ‘kunstenaarsroes’ noem, een toestand die door Van Gogh en anderen vaak vergeleken werd met muziek. ‘Muziek’ stond voor het gedeeltelijk losraken van de werkelijkheid, voor de geïnspireerde, bevlogen staat van de kunstenaar tijdens het scheppen (hoofdstuk 8). Bij het kijken naar het schilderij moest de beschouwer vervolgens een soortgelijke verheffing en onthechting ondergaan, een ervaring waaraan hij troost kon ontnemen, zoals aan muziek. Aangezien dit tevens het hoogste doel was dat Van Gogh zichzelf stelde – troost bieden aan de mensheid – is muziek alleen daarom al een niet te missen factor in zijn kunstopvatting (hoofdstuk 9). Ten slotte kom ik nogmaals terug op het woord ‘symfonie’: een term die bij nader inzien een heel conglomeraat aan boeiende betekenissen in zich draagt (hoofdstuk 10).

Van Goghs leven is in talrijke studies en biografieën uitvoerig beschreven. Voor een goed begrip van de hierna volgende hoofdstukken volstaat het om een globaal overzicht ervan in het achterhoofd te houden: Van Gogh werd op 30 maart 1853 in het Brabantse dorp Zundert geboren, woonde in Den Haag, Londen en Parijs, waar hij werkte bij de internationale kunsthandel Goupil & Cie, had baantjes als onderwijzer op een Engelse kostschool en als bediende in een boekhandel in Dordrecht, probeerde zich voor te bereiden op het toelatingsexamen voor de opleiding theologie en verbleef als evangelist in de Borinage. Pas vrij laat, op zijn 27e, besloot hij om kunstenaar te worden, en vanaf dat moment stond alles in dienst van zijn artistieke roeping. Door omzwervingen via Antwerpen en Parijs kwam hij, aangetrokken door het licht en de kleuren, begin 1888 in de Provence terecht.

In de zomer van dat jaar zou hij uiteindelijk geen twaalf werken met zonnebloemen maken, maar slechts zeven.<sup>32</sup> Gauguin kwam inderdaad in oktober naar Arles en woonde met hem in het Gele Huis. Dat duurde niet lang: binnen drie maanden hield hij het voor gezien en vertrok. Van Gogh kreeg in december zijn eerste zenuwtoeval (waarbij hij een deel van zijn oor afsneed), en begin februari de tweede. Enkele aanvallen volgden. In

zijn kalmere periodes werkte hij met volle overgave, ook in Saint-Rémy-de-Provence waar hij zich vrijwillig in het gesticht had laten opnemen, en later in Auvers-sur-Oise toen hij onder behandeling was van dokter Gachet. Ten slotte werd het leven hem teveel. Het pistoolschot was één van de laatste geluiden die hij hoorde. Hij stierf op 29 juli 1890.