

# Eensaamheid, alleenheid, vryheid: Joseph Joachim se F-A-E-lewensmotto ("Frei aber einsam") en Karel Schoeman se roman *Hierdie lewe*

*Heinrich van der Mescht*

---

H. van der Mescht, Departement Musiek, Universiteit van Pretoria

---

## **Opsomming**

Volgens Dahlberg (2007) kan eensaamheid beteken om sonder ander mense te wees, of alleen te voel tussen ander mense, maar ook om rustig en kreatief te voel binne jou eie eensaamheid. Laasgenoemde kan alleenheid (*solitude*) genoem word. Dit is bekend dat die beroemde violis Joseph Joachim die begrip "Frei aber einsam" ("Vry, maar eensaam") as lewensmotto aanvaar het. Daarby was dit vir die skrywer van hierdie artikel uiters opvallend dat die begrippe *eensaamheid* en *vryheid* opmerklik dikwels in Karel Schoeman se roman *Hierdie lewe* voorkom. Hierdie konsepte word in die artikel op die lewens van Joachim en Schoeman en op sy roman *Hierdie lewe* toegepas. Die doel van die artikel is dus om verbande tussen twee wyd uiteenlopende kunstenaars en kunswerke uit twee verskillende eeue te probeer vind. In Oktober 1853 het Schumann, Dietrichen Brahms hulle buitengewone, gesamentlike *F-A-E-sonate* in Düsseldorf as verrassing vir Joachim aangebied. Hierdie kunstenaars (asook Clara Schumann) was hegte vriende en was bewus van Joachim se lewensmotto "Frei aber einsam" (afgekort tot die letters F-A-E). Hierdie letters kan in die musiektoonhoogtes F, A en E omgesit word en dus as 'n motief in musiekkomposisies ingesluit word. Uit 'n ontleding van Joachim se lewe en sy briewe kan afgelei word dat hy dikwels intens eensaam gevoel het. Die feit dat hy as Jood en Hongaar gebore is en hom in 'n hoofsaaklik Christelike Duitssprekende wêreld bevind het, het ook tot sy gevoel van buitelanderskap bygedra. Schoeman se werk word gekenmerk deur karakters wat dikwels oorweldigend eensaam is. Hy skryf in sy outobiografie, *Die laaste Afrikaanse boek* (2002), geredelik oor sy eie eensaamheid en alleenheid, maar ook oor sy vryheid. Hierdie gevoelens word weerspieël in sy roman *Hierdie lewe* (1993), waarin 'n ou vrou op haar sterfbed terugdink aan haar lewe op 'n afgeleë plaas. Sy oordink haar eensaamheid en alleenheid, maar ook die vryheid wat sy aan die einde van haar lewe ondervind. Sy is eensaam, maar vry (E-A-F – "Einsam aber frei"); dus in die omgekeerde volgorde van Joachim se lewensmotto. Op hierdie manier hou die inhoud van die roman op verrassende wyse verband met Joachim se F-A-E-motto.

**Trefwoorde:** alleenheid; Johannes Brahms; Albert Dietrich; eensaamheid; F-A-E-motief; *F-A-E-sonate*; *Hierdie lewe*; Joseph Joachim; lewensmotto; Karel Schoeman; Robert Schumann; Clara Schumann; vryheid

### **Abstract**

#### **Loneliness, solitude, freedom: Joseph Joachim's F-A-E life motto ("Frei aber einsam") and Karel Schoeman's novel *Hierdie lewe* (1993)**

It is a well-known fact that the famous violinist Joseph Joachim (1831–1907) adopted the words "Frei aber einsam" ("Free, but lonely") as his personal life motto. When reading Karel Schoeman's Afrikaans novel *Hierdie lewe* (*This life*), the author of the article found it extremely apparent that the concepts of loneliness and freedom are often referred to.

Karel Schoeman's Afrikaans novel *Hierdie lewe* (1993, published in English as *This Life*, 2005 and in French as *Cette vie*, 2009) has received much attention and was awarded the prestigious Hertzog Prize for Afrikaans literature in 1995. Schoeman (born 1939) had also won the prize in 1970 and 1989. Many aspects of the novel have been analysed, and a book on Schoeman's oeuvre, *Sluiswagter by die dam van stemme: beskouings oor die werk van Karel Schoeman* (Lock-keeper at the dam of voices: reflections on the work of Karel Schoeman), edited by Burger and Van Vuuren, appeared in 2002. For the cover page of this book Schoeman chose Caspar David Friedrich's painting of the lonely monk at the sea (*Der Mönch am Meer*, 1808–10; Nationalgalerie, Berlin). Van der Mescht (2005) published an article on the correspondences between the novel and the paintings of Friedrich (1774–1840).

The present article endeavours to determine possible congruities between the use of the motto (*Frei aber einsam* – Free but lonely) in the personal and artistic life of the famous violinist Joseph Joachim and the application of the concepts of loneliness and solitude (*eensaamheid* and *alleenheid* respectively in Afrikaans) and freedom (*vryheid*) in Schoeman's life and in his novel *Hierdie lewe*. Why was this musical motif important to Joachim and what did he understand by this motto? What can be deduced from Joachim's and Schoeman's lives about what these words meant to them? The article therefore aims to establish correspondences between two significantly different works of art from two different centuries. The concepts of loneliness and freedom were also investigated in Schoeman's autobiographical *Die laaste Afrikaanse boek* (*The last Afrikaans book*, 2002), which, on publication, caused great surprise, as Schoeman is known to be a very private person.

The article starts with a discussion of different psychological views on the concept of loneliness. For example, Rokach (2004:25) writes:

Loneliness is a universal phenomenon which is fundamental to being human. [...] Although common to all of us, the nature of loneliness as a subjective experience is varied across different people, under many conditions, with a multitude of causes and enumerable results and consequences. [...] [I]t is always very painful, severely distressing and individualistic.

Nilsson, Lindström and Nåden (2006:99), in their article entitled "Is loneliness a psychological dysfunction? A literary study of the phenomenon of loneliness", decide not even to try to define loneliness, stating that "loneliness appears multifaceted and paradoxical". Bekhet, Zauszniewski and Nahkla (2008:208) say: "There is still no consensus on the definition of loneliness." In his article "Loneliness, its nature and forms: an existential perspective", McGraw (1995:43) comes to the conclusion that loneliness is "a disagreeable and debilitating way of feeling apart from others rather than being a part of them". Dahlberg (2007) endeavours in her article "The enigmatic phenomenon of loneliness" to capture the essence of loneliness and presents her discussion under the following headings: "Loneliness is to be without the others", "Loneliness with others", "Loneliness is strange, wrong, ugly or even shameful" and "Loneliness is restful and creative". The last of Dahlberg's categories is *solitude*, which is a positive form of loneliness, often essential to artists. Most psychologists make a distinction between *loneliness* (*eensaamheid* in Afrikaans) and *solitude* (*alleenheid* in Afrikaans).

During the course of the article it is shown how these different categories of the concept *loneliness/solitude* are applicable to Joachim, Schoeman and the main character in the novel *Hierdie lewe*.

Two biographical works are available on Joachim: Fuller Maitland's biography (1905) and Andreas Moser's biography (the new, 1908 edition). Letters to and from Joseph Joachim were published by Johannes Joachim and Moser (three volumes: 1911, 1912, 1913), and Moser also compiled a collection of letters exchanged between Brahms and Joachim. Stoll's excellent doctoral thesis (1978) is a valuable resource and Borchard provides a most impressive and exhaustive compilation of a variety of material on Joachim (2005). Concerning Schoeman, the novel *Hierdie lewe* was a main source, as was his autobiography, *Die laaste Afrikaanse boek*, and sparse e-mail exchanges between Schoeman and me.

In October 1853 Joachim visited Düsseldorf to perform Schumann's *Fantasy* for violin and orchestra. After the performance, Johannes Brahms (1833–1897), Albert Dietrich (1829–1908) and Robert Schumann (1810–1856) presented their so-called "F.A.E." *Sonata* as a surprise for their friend. Dietrich contributed the first movement, Schumann the second and fourth, and Brahms the third. These musicians (as well as Clara Schumann) were great friends and were aware of Joachim's motto "Frei aber einsam" (abbreviated to the letters F-A-E). These letters can be rendered by the music pitches F, A and E and can therefore be employed as a motif in music compositions. This happens, for example, at the beginning of the second movement of the *F-A-E Sonata* where Schumann first announces the motif in octaves in the left hand, which is then imitated by the violin using the same pitches (F, A, E). The motif can also be reversed (E, A, F). At that time, Joachim was in close contact with Gisela von Arnim (1827–1889), who at the occasion handed a basket of flowers containing the hidden manuscript of the *F-A-E Sonata* to him. Gisela von Arnim appears to have been Joachim's great love; but in the end they married different people.

Joachim started studying in Leipzig when he was only 11 years old and was extremely successful at a very young age, for example performing the Beethoven Violin Concerto in London under the direction of Mendelssohn when he was only 12. When one considers comments made in his letters to friends and his brother Heinrich, it can be deduced that he

often experienced feelings of intense loneliness. The fact that as a person of Jewish and Hungarian descent he had to make a living in a world dominated by a mostly Christian and German culture also contributed to his sense of outsidership, despite his adoption of the Christian faith by 1854 and his baptism in 1855.

Schoeman's novels are marked by characters who are often extremely lonely and can be regarded as outsiders. In his autobiography, Schoeman writes openly about his own loneliness, aloneness and solitude (both *eensaamheid* and *alleenheid*), and he also explains his views on his own freedom (*vryheid*). These notions of loneliness and freedom are, to a great extent, reflected in *Hierdie lewe*, in which an old woman on her death bed reminisces about her life on a lonely, isolated farm in South Africa. She speaks about her loneliness and solitude (using both Afrikaans words *eensaamheid* and *alleenheid*), but also about the freedom which she is experiencing more and more towards the end of her life. She has gradually overcome her loneliness and has replaced it with freedom. Towards the end of the novel she has turned the Joachim motto F-A-E by implication around to become E-A-F, which is a procedure also found in music compositions. In some instances the reader might have expected her to use the words *eensaam/eensaamheid* (lonely/loneliness) or *alleen/alleenheid* (alone/aloneness/solitude), but she now employs the words *vry/vryheid* (free/freedom). There is also a reference to the word *veilig* (safe), possibly related to the feelings of both solitude and freedom.

In this way, the content of *Hierdie lewe* reveals a surprising connection with the F-A-E motto used 140 years earlier in the *F-A-E Sonata* by Brahms, Dietrich and Schumann. The article also reflects the existential loneliness of prominent artists, among whom are Joseph Joachim and Karel Schoeman. It indicates how these feelings of loneliness and freedom can be illustrated in great works of art and in artistic lives.

**Keywords:** Johannes Brahms; novel *Cette vie*; Albert Dietrich; F-A-E motif; *F-A-E Sonata*; freedom; life motto; novel *Hierdie lewe*; Joseph Joachim; loneliness; Karel Schoeman; Robert Schumann; Clara Schumann; solitude; novel *This life*

## 1. Inleiding

Lees 'n mens Karel Schoeman se roman *Hierdie lewe* (1993), word jy bewus van die naamlose vroulike hoofkarakter se gereelde vermelding van "eensaamheid" en "alleenheid". Maar later in die roman verander haar gebruik van hierdie woorde, en sy noem gereeld die woord *vryheid* waar die leser moontlik *eensaamheid* of *alleenheid* sou verwag. Hierdie begrippe vorm deel van 'n musiekmotief, die sogenaamde F-A-E-motief ("Frei aber einsam"; "Vry, maar eensaam"), wat deur die beroemde violis Joseph Joachim (1831–1907) as lewensmotief ontwikkel is en as musiekmotief onder andere ook deur Robert Schumann (1810–1856), Albert Dietrich (1829–1908) en Johannes Brahms (1833–1897) gebruik is. Die letters F, A en E kan in musiektoonhoogtes omgesit word en dus as 'n motief in 'n komposisie aangewend word. Die F-A-E-motief word opvallend gebruik in die sogenaamde *F-A-E-sonate* wat in 1853 deur Schumann, Dietrich en Brahms as 'n geskenk vir Joachim saamgestel is.<sup>1</sup>

Schoeman se werk is reeds in verband gebring met ander kunsvorme, soos in my artikel (Van der Mescht 2005) oor die ooreenstemmings tussen *Hierdie lewe* en die skilderye van Caspar David Friedrich (1774–1840). Friedrich se skildery van die eensame monnik by die see (*Der Mönch am Meer*, 1808–10; Nationalgalerie, Berlyn) is deur Schoeman self gekies vir die buiteblad van die versameling opstelle oor sy werk, *Sluiswagter by die dam van stemme: beskouings oor die werk van Karel Schoeman* (Burger en Van Vuuren 2002).



**Figuur 1. Caspar David Friedrich: *Der Mönch am Meer* (1808–10)**

Uit hierdie keuse blyk ook dat alleenheid en eensaamheid vir Schoeman belangrike konsepte is.

Die doel van hierdie artikel is om die omstandighede van die gebruik van die terme *alleenheid*, *eensaamheid* en *vryheid* na te gaan en te probeer vasstel of daar verbande bestaan tussen Joachim se F-A-E-motto en Schoeman se gebruik van die begrippe in sy roman *Hierdie lewe*. Waarom was hierdie konsepte vir Joachim en Schoeman belangrik en wat het hulle daaronder verstaan? Hoe kan daar uit Joachim en Schoeman se lewens afgelei word wat die begrippe vir hulle beteken het? Joachim se briewe bied belangrike leidrade. Die konsepte *eensaamheid*, *alleenheid* en *vryheid* sal ook in Schoeman se outobiografiese teks *Die laaste Afrikaanse boek* (2002) nagegaan word. Die artikel poog dus om verbande te probeer vind tussen twee wyd uiteenlopende kunswerke uit twee verskillende eeue.

Wat Joachim betref, is daar hoofsaaklik sewe belangrike bronne geraadpleeg: Fuller Maitland se biografie (1905), Moser se biografie (nuwe uitgawe, 1908b; Moser was 'n student van Joachim), Johannes Joachim en Moser se versameling briewe aan en van



Joseph Joachim (drie volumes: 1911, 1912, 1913), Stoll se uitstekende doktorsproefskrif (1978) en Borchard se indrukwekkende en omvangryke versameling van 'n groot verskeidenheid materiaal oor Joachim (2005). Oor Schoeman dien *Hierdie lewe, Die laaste Afrikaanse boek* en yl e-pos-briewe aan my as belangrike bronne.

Dit is nie my mening dat Schoeman se eie gevoelens oor eensaamheid, alleenheid en vryheid noodwendig presies met dié van die hoofkarakter in *Hierdie lewe* ooreenstem nie. Volgens die Franse kritikus Blanchot is 'n biografie of 'n curriculum vitae van min waarde om die leser te help by die ontrafeling van die misteries van 'n literêre werk (Lechte 2008:269). Maar Blanchot se gesigspunt is nie die enigste moontlike perspektief nie. Daar mag wel opvallende ooreenstemmings tussen Schoeman se idees soos verwoord in sy outobiografie en die gedagtes van die hoofkarakter in *Hierdie lewe* na vore tree.

Schoeman is bekend daarvoor dat hy nie graag persoonlike inligting oor homself bekend maak nie. Ek het nogtans op 8 Desember 2011 die volgende vrae per e-pos aan hom gestel:

1. Is jy bewus van die FAE-musiekmotief?
2. Hoevoel jy oor jou kennis van Joseph Joachim, Schumann, Brahms en Dietrich? (Brahms, Dietrich en Schumann het saam 'n sonate gekomponeer wat hulle aan Joachim opgedra het.)
3. Wil jy enige iets sê oor die motiewe (of temas) van vryheid en eensaamheid in *Hierdie lewe*?
4. Is daar nog enigiets anders wat jy sou wou byvoeg?  
Die skrywer se antwoorde word in die loop van die artikel ingevoeg.

Schoeman (2011) skryf: "Oor my eie werk dink ek nie baie na nie, want dis my taak om te skryf, nie te ontleed nie." Verwysings na die aspekte *alleenheid*, *eensaamheid* en *vryheid* kom wel in besprekings van Schoeman se werk voor. 'n Voorbeeld is Viljoen se bydrae oor "Ruimte en geslag" (2002:193–8), waarin sy oor vryheid skryf (196–7). Viljoen interpreteer die beskouings van die verteller in *Hierdie lewe* as sou sy probeer "om die binnerruimte oor te steek na die vryheid van die buiteruimte." Viljoen voel egter ook dat die verteller "in sommige momente [...] die teenstelling tussen binne en buite" opgehef het en daardeur 'n "soort vryheid" ervaar (Viljoen 2002:196). Daar is vele aspekte van die roman wat bespreek sou kon word (en reeds bespreek is); hierdie artikel wil egter fokus op die verteller se gebruik van die woorde *eensaam*, *eensaamheid*, *aleen*, *alleenheid*, *vry* en *vryheid*, aangesien hierdie woorde met die F-A-E-motief verband hou.

Dit is nie die doel van hierdie artikel om die spesifieke toepassing van die F-A-E-motief in die werke van Joachim, Schumann, Dietrich en Brahms na te gaan nie, alhoewel dit sekerlik 'n baie interessante ondersoek sou wees. Die artikel poog dus nie om uitgebreide ontledings van die musiekteks (musiekontleding) aan te bied nie.

## 2. Die konsep *eensaamheid*

Die konsep *eensaamheid* het in die jongste verlede meer aandag in akademiese geskrifte begin kry. In 2004 vra Rokach (2004:26): "[W]hy then has there been only limited research on loneliness?" Hy skryf (2004:25):

Loneliness is a universal phenomenon which is fundamental to being human. [...] Although common to all of us, the nature of loneliness as a subjective experience is varied across different people, under many conditions, with a multitude of causes and enumerable results and consequences. [...] [I]t is always very painful, severely distressing and individualistic.

Nilsson, Lindström en Nåden (2006:99) besluit dat hulle geen definisie wil verskaf nie en ook nie met enige van die beskikbare definisies wil saamstem nie: "[L]oneliness appears multifaceted and paradoxical." Bekhet, Zauszniewski en Nahkla (2008:208) stel dit prontuit: "There is still no consensus on the definition of loneliness." In "Loneliness, its nature and forms: an existential perspective" bied McGraw (1995:43) 'n moontlike verduideliking van die aard van *eensaamheid*:

With reference to its nature, loneliness can be defined, considered *in se*, as a constructive and, if sufficiently relentless and intense [...], as a disagreeable and debilitating way of feeling apart from others rather than being a part of them.

Dahlberg (2007) poog in "The enigmatic phenomenon of loneliness" om die essensie van *eensaamheid* saam te vat en gebruik verskillende opskrifte as kategorieë: "Loneliness is to be without the others", "Loneliness with others", "Loneliness is strange, wrong, ugly or even shameful" en "Loneliness is restful and creative". Dit is hierdie laaste kategorie wat moontlik "alleenheid" (*solitude*) genoem kan word.

Die meeste skrywers tref 'n onderskeid tussen *eensaamheid* (*loneliness*) en *alleenheid* (*solitude*). McGraw (1995:45) skryf byvoorbeeld:

Being alone in a positive manner can take the form of solitude, which is *in se* a constructive way of being separate from others in order to be by and with oneself, whereas loneliness is a mentally distressing and physically stressful way of feeling and being alone.

In die loop van die artikel sal aangedui word hoe hierdie verskillende kategorieë van *eensaamheid* op Joachim, Schoeman en die hoofkarakter in *Hierdie lewe* van toepassing gemaak kan word.

## 3. Die F-A-E-musiekmotief

Die meeste klassieke musiek word vormsgewys ondersteun deur die gebruikmaking van samebindende motiewe en temas. (’n Motief is in wese ’n baie kort tema; of ’n mens kan sê

dat 'n tema uit verskillende kort motiewe saamgestel is.) Motiewe kan ook betekenis dra deurdat hulle, deur die gebruik van spesifieke toonhoogtes, 'n naam of woord(e) uitspel.<sup>2</sup>

In navolging van die vele voorbeelde van motiewe aan hom bekend, het Joseph Joachim (1831–1907) – violis, komponis, dirigent, onderwyser en latere direkteur van die Hochschule für Musik in Berlyn – sy eie lewensmotto ontwikkel: F-A-E, wat verklaar word as *Frei aber einsam*, dit wil sê: Vry, maar eensaam.



### Voorbeeld 1. Verskillende moontlikhede van die F-A-E-motief

Die Joachim-kenner Borchard (2005:135–7) meen dat die *ontstaan* van Joachim se lewensmotto nie suksesvol nagegaan kan word nie. Dit is egter wél moontlik om Joachim se vroeë geskiedenis en sy briewe te ontleed en so te probeer vasstel in watter mate die begrippe *vryheid*, *eensaamheid* en *alleenheid* 'n rol in sy denke gespeel het. Die vriende Brahms, Dietrich en Schumann was reeds in 1853 (by die ontstaan van die *F-A-E-sonate*) deeglik daarvan bewus dat die motief deurslaggewend vir Joachim was. Joachim het rondom die tyd van die skep van die *F-A-E-sonate* in briewe aan Gisela von Arnim (1827–1889) verbloemde liefdesbekenentisse gemaak, en ook terug ontvang. Sy was die dogter van die vooraanstaande Duitse skrywers Achim en Bettina (Brentano) von Arnim. Dit is moontlik dat die onvervuldheid van hierdie verhouding met Gisela von Arnim verder tot Joachim se eensaamheid bygedra het.

Die F-A-E-motief het 'n groot invloed op die werke van Brahms (1833–1897) gehad. Die Brahms-kenner Constantin Floros (1999:50) wys daarop dat die F-A-E-motief vir beide Joachim en Brahms nie slegs 'n artistieke betekenis gedra het nie, maar ook 'n algemeen-menslike een. Floros (2010:1) glo dat die betekenis van die F-A-E-motto 'n beter begrip van Brahms se persoonlikheid ontsluit. (Brahms was 'n baie private persoon en is nooit getroud nie.) Brahms het ongeveer 35 jaar ná die komposisie van die *F-A-E-sonate* in 'n brief van 5 Maart 1888 aan Joachim laat blyk dat die motief steeds vir hom 'n belangrike lewensimbool gebly het (Floros 2010:14). Onder die Brahms-werke waarin die F-A-E-motief aangewend word, tel die eerste deel van die Strykkwartet op. 51 nr. 2 en die hooftema van die Konsert vir viool, tjello en orkes. By die komposisie van al twee hierdie werke sou Brahms aan sy vriend Joachim gedink het (Floros 1999:50–1).

Daar sal later in hierdie artikel verwys word na die omkering van die F-A-E-motto aan die einde van *Hierdie lewe*, sodat dit dan in "Einsam aber frei" (Eensaam, maar vry) omvorm word. Die musiekmotief kan ook terugwaarts aangebied word, en bestaan dan uit die toonhoogtes E–A–F.





### Voorbeeld 2. 'n Moontlike terugwaartse aanbieding van die F-A-E-motief

#### 4. Joseph Joachim

Joachim is op 28 Junie 1831 naby Pressburg (nou Bratislava in Slowakye) gebore. Op 17 Maart 1839 tree hy die eerste keer in die openbaar as violis op.

Na viololonderrig in Pest en Wene<sup>3</sup> begin hy in 1843 op die jong ouderdom van 11 jaar in Leipzig, ver van sy Heimat, studeer. Dit was die jaar waarin die Conservatorium für Musik in Leipzig gestig is. Joachim het egter nie aan die Conservatorium studeer nie, maar eerder privaat onder die leermeesters Hering, Moritz Hauptmann, Mendelssohn en die beroemde violis Ferdinand David.<sup>4</sup> Op 19 Augustus 1843 tree Joachim – as 12-jarige – die eerste keer in Leipzig op, in die Gewandhaus, die beroemde konsertsaal (Moser 1908b:55). Hy word begelei deur Mendelssohn, en die beroemde sangeres Pauline Viardot word ook tydens die konsert gehoor. Mendelssohn speel saam met Clara Schumann (23 jaar oud) die *Variasies* vir twee klaviere van Schumann. Tydens die kleedrepetisie vir die uitvoering ontmoet Joachim ook vir Robert Schumann, toe 33 jaar oud.<sup>5</sup> Die Schumanns het in hierdie tyd in Leipzig gewoon nadat hulle op 12 September 1840 getroud is.<sup>6</sup> Joachim is dus van jongs af aan beroemde kunstenaars blootgestel.

'n Mens kan wonder oor die eensaamheid wat die jongeling Joachim in daardie stadium van sy lewe sou ondervind het. Hy het eers by sy niggie, Fanny Figdor, gewoon, en daarna by die familie Witgenstein (sic; Moser 1908b:46).

Op 28 Maart 1844 maak Joachim sy debuut in Londen in 'n program waarin die pianis Moscheles (1794–1870) ook opgetree het, en op 27 Mei 1844, nog steeds nie eers 13 jaar oud nie, vertolk hy Beethoven se Violkonsert met groot sukses. Die dirigent was Mendelssohn en die cadenzas is deur Joachim self geskryf (Fuller Maitland 1905:1–7.) Hierdie concerto is spoedig met Joachim geassosieer.<sup>7</sup>

In 'n brief uit Leipzig aan sy broer Heinrich in Wene (Joachim en Moser 1911:8–9) skryf Joachim op 19 November 1847 oor hoe "öde und leer" (eensaam en leeg) die musieklewe in Leipzig sedert die heengaan van die hoë gees ("der hohe Geist") is: Mendelssohn, wat baie vir Joachim as jong, ontwikkelende kunstenaar beteken het, is op 4 November 1847 in Leipzig oorlede. Joachim se broer Heinrich het juis 'n vertroostende brief aan Joseph geskryf. Joseph noem dat hy soms op die klavier 'n mooi Mendelssohn-passasie speel en dat dit dan vir hom soos "Wonne der Wehmut"<sup>8</sup> (vreugde van weemoed) voel wat nie met sy woorde beskryf kan word nie.<sup>9</sup> In dieselfde brief skryf Joachim dat hy op twee verskillende dae twee aparte briewe van sy pa en van sy ma ontvang het om te vra of hy die winter by hulle in Pest wil deurbring. Omdat hy viololonderrig moes oefen, het hy teen die besoek besluit. Hy verwys na sy groot verlangete om sy eie mense te sien, wie se liewe teenwoordigheid hy al so lank moes ontbeer.<sup>10</sup>

Joachim skryf dieselfde dag aan sy ouers (Joachim en Moser 1911:10) (my vertaling, ook by die ander Afrikaanse aanhalings verder af): "Maar ek glo 'n mens moet aan sy opvoeding ook, indien dit nodig is, 'n offer bring, en jou vroeg aan ontbering gewoond maak, selfs van daardie dinge wat jy die allerliefste in hierdie wêreld het."<sup>11</sup> Hy bedank voorts sy ouers vir die groot geluk wat hy het om sulke ouers te hê. Borchard (2001:126) som die situasie in die volgende woorde op: "On Mendelssohn's death in 1847 Joachim experienced a deep crisis."

Tydens die moeilike revolusiejaar 1848 skryf Joachim op 27 Maart uit Leipzig aan sy broer Heinrich in Londen dat hy nog hoogstens 'n maand in Leipzig sou bly (Joachim en Moser 1911:11). Maar hy sal nie Parys toe gaan soos sy broer voorgestel het nie. "In Parys ken ek geen enkele mens nie, en sal dus heeltemal alleen wees."<sup>12</sup> Hy skryf verder oor die moontlikheid dat hy sy ouers in Mei in Pest sal sien<sup>13</sup> (Joachim en Moser 1911:12): "[E]k verlang veral baie erg, soos nog nooit tevore nie, na die warme, noue omgang met my allernaaste, liefste familie wat ek so lank reeds nie gesien het nie. God, hoe goed sal dit my doen om my goeie ouers en my broers en susters te sien!"<sup>14</sup>

Nadat Joachim in 1848, op 16-jarige leeftyd, 'n pos aan die Conservatorium in Leipzig aanvaar het (en daarmee saam 'n hele aantal verpligtinge in die orkes), vertrek hy in 1850 op 19 jaar na Weimar, waar hy as konsertmeester van die orkes onder Liszt werk. Hier word hy 'n groot Liszt-aanhanger en hy voel dat hy baie by Liszt leer.

In 'n brief van 22 Augustus 1851 uit Weimar aan die Joodse komponis en dirigent Ferdinand Hiller (1811–1885) (Joachim en Moser 1911:24) vertel Joachim van sy "wens om so selfstandig en vry moontlik in my kuns te funksioneer".<sup>15</sup> Gedurende hierdie tyd skryf hy op 24 Maart 1852 uit Weimar aan sy broer Heinrich (Joachim en Moser 1911:29): "Jy weet nie hoe ek na 'n goeie, broederlike hart verlang nie; hoe ek in my eensaamheid aan jou en ons liewe mense verlangend dink nie!"<sup>16</sup>

Vanaf 1853 (toe hy 21 jaar oud was) bevind Joachim hom vir 15 jaar in Hannover as konsertmeester aan die hof van koning Georg V (Fuller Maitland 1905:11–12). Soos Mendelssohn was Joachim 'n gebore Jood. Teen ongeveer 1854 het hy die Christelike geloof aangeneem (Fuller Maitland 1905:1) en hy is op 3 Mei 1855 in Hannover in die Lutherse kerk gedoop.<sup>17</sup> Koning Georg V en die koningin was die getuies (Borchard 2005:101). 'n Mens sou kon aanneem dat die gevoel van buitelanderskap as gevolg van sy Joodse agtergrond bygedra het tot Joachim se eensaamheid. Borchard (2005:128) bespreek ook hierdie onderwerp, asook Joachim se verskeurdheid oor sy Hongaarse agtergrond teenoor sy Duitse lewe.

McGraw (1995:59) skryf die volgende oor kulturele eensaamheid:

Individuals and groups that feel they do not belong because they are excluded, left out, overlooked, unconnected to or disconnected from the mainstream of society and from its various powers (which themselves in no small manner affect the societal standards of intimacy/meaning) suffer cultural loneliness.

Hierdie aanhaling som moontlik aspekte van Joachim se eensaamheid op.

In 'n brief van 3–4 Desember 1853 aan Gisela von Arnim verduidelik Joachim die swaarmoedigheid wat hom dikwels oorval (Borchard 2005:128): "Ek het my al dikwels daarvoor verwyd, probeer om dit te oorwin, maar dit is eenvoudig te diep in my gewortel. Dit behoort blykbaar tot my natuur, en kom moontlik uit die Ooste, dat ek so maklik in so 'n erge stemming verval."<sup>18</sup>

In April 1853 skryf Schumann uit Düsseldorf aan Joachim oor 'n moontlike besoek van laasgenoemde aan Düsseldorf vir die Rynse Musiekfees. Schumann sê grappenderwys dat Joachim tog moet onthou om sy viool en Beethoven se Violkonsert saam te bring (Joachim en Moser 1911:52). Ná Joachim se vorige ontmoeting met Schumann in Junie 1850 in Leipzig sou dit nou die eerste keer wees dat hulle mekaar weer sien.

In Hannover het Joachim in April 1853 die 20-jarige Brahms ontmoet.<sup>19</sup> 'n Mens moet onthou dat Joachim van jongs af 'n baie bekende musikus was en dat Brahms, twee jaar jonger as Joachim, in daardie stadium nie naastenby so bekend was nie.<sup>20</sup> Joachim was sodanig beïndruk deur die werke wat Brahms vir hom voorgespeel het dat hy voorstellingsbriewe aan Liszt en Schumann geskryf het. Tydens die konsertreis met Reményi ontmoet Brahms vir Liszt in Weimar. In September leer hy ook Robert en Clara Schumann in Düsseldorf ken (Stoll 1978:55). Schumann was so beïndruk deur Brahms se komposisies dat hy in Oktober 1853 'n artikel, "Neue Bahnen" (Nuwe paaie), oor Brahms se groot talent in *Neue Zeitschrift für Musik* publiseer (Schumann 1853:185–6).<sup>21</sup> Schumann het die artikel in geskrewe vorm reeds op 14 Oktober 1853 per brief aan Joachim gestuur (Joachim en Moser 1911:87).

Dit is in hierdie jaar, 1853, dat die *F-A-E-sonate* vir viool en klavier deur Schumann, Dietrich en Brahms saamgestel is as 'n geskenk vir Joachim (Fuller Maitland 1905:11–5). Joachim het op 14 Oktober 1853 die Schumanns in Düsseldorf met 'n onverwagte besoek verras (Joachim en Moser 1911:87). Volgens 'n inskrywing in Schumann se *Haushaltsbücher* het hy op 15 Oktober die idee van 'n sonate vir Joachim gekry (Floros 2010:35, 257). Schumann skryf op 19 Oktober 1853 aan Joachim dat hy en sy vrou daarna uitsien om die "Vielgeliebten" (veelgeliefde) by hulle te hê (Joachim en Moser 1911:91). Hierdie emosionele manier waarop die komponiste mekaar aangespreek het, kan gesien word in die aanhef van die briewe tussen Joachim en Brahms in die jaar 1853.<sup>22</sup>

Die skryf van die sonate was 'n uitsonderlike onderneming. Eisler (2011:33, 36) noem dit "one of the most intriguing works in the chamber music repertoire" en sê: "Inspired by unique personal circumstances, the 'F-A-E Sonata' represents a unique musical collaboration."

Dietrich, 'n leerling van Schumann in Düsseldorf, skryf die eerste deel van die sonate in die gebruiklike sonatevorm.<sup>23</sup> Schumann is verantwoordelik vir die tweede deel, 'n intermezzo. Brahms, met die ervaring van sy Scherzo vir klavier op. 4 (1851) en die twee scherzi uit sy klaviersonates op. 2 (1852)<sup>24</sup> en op. 1 (1852-1853),<sup>25</sup> dra die derde deel, 'n scherzo, by.<sup>26</sup> Schumann komponeer die finale.<sup>27</sup> Deur die loop van die sonate word die F-A-E-motief en sy manipulasies gereeld aangehaal (hoewel nie in die Brahms-deel nie, wat moontlik reeds vroeër gekomponeer is) (Moser 1908b:180). 'n Voorbeeld van die toepassing van die F-A-E-motief is dié van Schumann in die tweede deel, gemerk "Bewegt, doch nicht zu schnell" (beweeg, maar nie te vinnig nie; voorbeeld 3, in Schumann se handskrif). Die motief kom in maat 1 en 2 in oktawe in die linkerhand van die klavierparty voor. Dit is in F-majeur en die motief begin dus op die tonikanoot. Hierna word die motief in die vioolparty in maat 3

en 4 nageboots. Daar is ook etlike ander gevalle waar die motief op die onderstaande eerste bladsy ingevoer word.

The image shows a page of handwritten musical notation for the second movement of Schumann's 'F-A-E-sonate'. The score is for Violin and Piano. At the top, it is marked 'Intermezzo.' and 'Bewegt, doch nicht zu schnell.' The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and notes. Purple boxes and letters (F, A, E) are used to highlight specific notes and chords across the score, illustrating the 'F-A-E' motif mentioned in the text.

### Voorbeeld 3. Schumann: *F-A-E-sonate*, tweede deel, 1–19

Schumann se *Phantasie für Violine und Orchester* op. 131 is aan Joachim opgedra en is op 27 Oktober 1853 die eerste keer gehoor (in Düsseldorf), met Joachim as solis. Ná die première het Schumann 'n verrassingspartytjie vir Joachim gehou en 'n manuskrip as geskenk oorhandig: die sogenaamde *F-A-E-sonate* vir viool en klavier. Max Kalbeck skryf in sy Brahms-biografie dat die verrassing begin het met 'n "Gärtnerin" (Gisela von Arnim) wat aan Joachim 'n mandjie blomme oorhandig het. Onder die blomme het daar 'n manuskrip gelê van 'n Sonate vir viool en klavier in A-mineur. Die volgende woorde het in Schumann se handskrif daarop gestaan (Borchard 2005:116):

F.A.E.

Terwyl hulle wag op die aankoms van hulle geëerde en geliefde vriend

Joseph Joachim

is hierdie sonate gekomponeer deur:

Robert Schumann, Johannes Brahms, Albert Dietrich.<sup>28</sup>

Joachim moes elke deel van die sonate saam met Clara Schumann speel en moes dan raai wie die komponis was. (Die sonate was nie vir konsertuitvoering bedoel nie, maar eerder vir saam musiek maak – Borchard 2005:116.)<sup>29</sup>



**Figuur 2. Adolph Menzel: pasteltekening van Joseph Joachim en Clara Schumann wat saam musiek maak (20 Desember 1854)**

Clara skryf in haar dagboek dat die groep musici nog tot 30 Oktober saam gemusiseer het, die dag waarop Joachim vertrek het. Sy skryf ook dat Brahms Hannover toe wou gaan, omdat Joachim daar so eensaam gevoel het (Moser 1908b:181).<sup>30</sup>

In 'n brief aan Joachim van 6 November 1853 en uit Düsseldorf gestuur, noem Dietrich dat hy die manuskripkopie van die drie-in-een-sonate aan Joachim stuur (Joachim en Moser 1911:102).<sup>31</sup> Brahms was toe reeds op besoek aan Joachim in Hannover. Dit is duidelik



hoeveel bewondering Dietrich, 'n mindere komponis, vir die ander vier kunstenaars gehad het.

Fuller Maitland skryf op oordrewe wyse in die inleiding van 'n keur van die briewe aan en van Joachim (Joachim 1972:vii): "There is surely nothing in the history of music more beautiful than the relations of Joachim first with Schumann, then, after that master's tragic end, with Frau Clara Schumann and Brahms." Hierdie kunstenaars het oor en weer komposisies aan mekaar opgedra en mekaar se werke uitgevoer. Schumann het sy *Fantasie* vir viool en orkes op. 131 (1853) aan Joachim opgedra, en Brahms sy Sonate nr. 1 vir klavier (1852–1853), die Vioolkonsert (1878) en die Konsert vir viool en tjello (1887) (Borchard 2001:126; Stoll 1978:292,295).<sup>32</sup> Clara Schumann dra haar *Drie Romanses* vir viool en klavier op. 22 (1853) aan Joachim op (Stoll 1978:294).<sup>33</sup>

Op 29 November 1853 skryf Joachim aan Schumann en noem dat die tweede van die drie werke wat hy aan Schumann stuur, eintlik "Malinconico" moet heet. Hy noem dat die laaste drie note (F, A en E) deur die loop van die werk voorkom en dat dit vir hom nie slegs 'n artistieke nie, maar ook 'n menslike (persoonlike) betekenis dra (Joachim 1972:41). Dit noem hy na aanleiding van Schumann se verkeerde aanname dat Joachim aan Gisela von Arnim verloof geraak het. Uit Hannover, in 'n brief aan Gisela (3 en 4 Desember 1853), skryf Joachim: "n [D]rukkende depressie kom dikwels oor my. Onlangs het die hele somer met sy eensame droefheid na my toe teruggekom; ek het so verlate gevoel, so eensaam" (Joachim 1972:42). In 'n verdere brief uit Hannover van ongeveer 11 Desember 1853, stel Joachim dit so aan haar: "Ek glo nog steeds aan die fatalistiese doktrine dat 'n mens jou sielsgenoot slegs een keer in 'n leeftyd ontmoet" (Joachim 1972:50). Dit wil voorkom of Gisela von Arnim tog Joachim se groot geliefde en sielsgenoot was.

Minder as vier maande ná die eerste uitvoering van die *F–A–E-sonate* het Schumann se geestestoestand sodanig versleg dat hy op 22 Februarie 1854 probeer selfmoord pleeg het deur in die Ryn te spring. Hy is op 4 Maart 1854 in 'n sanatorium in Eendenich naby Bonn opgeneem en sterf op 29 Julie 1856. Joachim, Dietrich en Brahms was draers by die begrafnis op 31 Julie in Bonn (Stoll 1978:60–1). Die band tussen die kunstenaars is hier weer bevestig.

In 1859 trou Gisela von Arnim met Herman Grimm en in 1863 word Joachim op 32-jarige leeftyd in die eg verbind met die sangeres Amalie Schneeweiss, beter bekend as Amalie Weiss. Indien die Joachims se eerste kind 'n dogter sou wees, sou sy Gisela heet. Dit was egter 'n seun, gebore op 12 September 1864, wat Johannes (na Brahms) genoem is. Die huwelik word in 1884 ontbind. In 1869 is die Königliche Hochschule für Musik in Berlyn gestig met Joachim as direkteur. Hier het Joachim gewerk tot sy dood in 1907.

Dit is duidelik uit die aanhalings uit Joachim se briewe aan sy familie en vriende dat hy feitlik altyd van sy eensaamheid bewus was. Die oorsig oor sy lewe toon dat hy een van die mees vooraanstaande musici van sy tyd was. Toe die *F–A–E-sonate* in 1853 aan hom opgedra is, was hy baie beroemd, soos Robert en Clara Schumann, terwyl Brahms nog aan die begin van sy latere roemryke loopbaan gestaan het. Dietrich was 'n mindere komponis wie se statur baie laer was as dié van sy beroemde vriende.

## 5. Schoeman se kennis en ervaring van musiek

In oorsigtelike antwoorde op my e-pos-vrae skryf Schoeman (2011) dat hy nie besonder op musiek ingestel is nie en dat hy selde daarna luister. Hy is eerder visueel ingestel. Hy luister "eerder [na] volksmusiek (op die oomblik Iers en Skots) eerder as klassiek". Hy vertel dat hy 'n paar jaar tevore in Berlyn was en "heeltemaal impulsief" na 'n uitvoering van Brahms se *Deutsches Requiem* in die Konzerthaus gaan luister het. Dit was vir hom "uiters pynlik". "Gelukkig was dit veel gouer oor as wat ek verwag het."

Schoeman sê dat hy die name Schumann, Brahms en Joachim ken, "maar in algemene kultuurhistoriese verband". "Van die F-A-E-motief is ek nie bewus nie: persoonlik sou ek eerder die aksent wil verskuif en van Einsam Aber Frei wil praat, wat m.i. juister is." Dit is juis wat in *Hierdie lewe* met die gebruik van die woorde *alleenheid*, *eensaamheid* en *vryheid* gebeur, soos later aangetoon sal word.

Alhoewel Schoeman beweer dat hy nie meer baie na musiek luister nie, het musiek tog voorheen 'n rol in sy lewe gespeel. Sy menings oor musiek kan in sy outobiografie gevind word.

'n Vroeë aantekening oor Schoeman se ervaring van musiek is die herinnering aan 'n Halleluja-lied, "Vir die hemel, vir die hemel, sal Hy hul versamel" (Schoeman 2002:98). "Dit was die eerste vers, lied of wysie, sover ek kan onthou, wat tot my onontwikkelde jong gemoed gesprek het, of wat my ontroer het op 'n wyse soortgelyk aan dié waarop poësie of musiek dit later sou doen [...]." Onder Schoeman se speelgoed was daar ook musiekinstrumente (Schoeman 2002:123): "n negerpop [...], 'n stokperdjie, gekleurde boublokke, 'n trommel, speelgoedmotortjies, 'n xilofonnetjie, 'n fluit, maar geen van hierdie dinge het 'n besondere indruk nagelaat nie."

Schoeman (2002:100) het in die laerskool klavierles geneem, "sy dit ook sonder veel besieling en sonder die minste talent". Hy onthou 'n rolprent oor *Die Fledermaus* uit sy jeug en die "klokkeslag van Big Ben en die vrolike wysie van 'D'ye ken John Peel?'" oor die radio (Schoeman 2002:114, 119). "[T]erwyl klassieke musiek my nie besonder geïnteresseer het nie, het ek waar ek by die tafel in die woonkamer besig was nogtans [deur middel van die radio] vertrouwd geraak met die name van komponiste en 'n hele aantal van hul werke" (Schoeman 2002:120). Schoeman noem ook liedere van Noël Coward en Ivor Novello (byvoorbeeld "We'll gather lilacs") wat hy so leer ken het, asook liedere in die program *Koffiehuiskonsert*, soos "Boereseun", "Betowering", "In die skadu van ou Tafelberg", "Riksja-booie" en "Outa in die langpad". Op Springbokradio onthou hy "ligterige klassieke musiek" (Schoeman 2002:121). "Wat ek van hierdie gedurige getingeltangel en gesnater van my jeug oorgehou het, is hoofsaaklik die wysies en dikwels genoeg ook, soos dit my soms voorkom, die volledige tekste van 'n ontstellend groot aantal populêre liedjies en efemere treffers [...] en nóg kan dit gebeur dat ek onverwags verras word deur een of ander melodie van 'n halfeeu gelede." Onder die liedere wat hy noem, tel "Cara mia" en "Some enchanted evening". Schoeman meld ook dat hy onthou hoe verpleegsters, toe hy in 1947 in die hospitaal was, die liedjies "You are my sunshine" en "Give me five minutes more" geneurie het. In die Alhambra in Kaapstad het hy die opera *La Bohème* van Puccini gehoor (Schoeman 2002:126), en op skool het die kinders "Die Lied van jong Suid-Afrika" gesing, "met sy mooi maar dreigende melodie en sy ewe dreigende woorde" (Schoeman 2002:164).

Tydens Schoeman se tyd in die klooster het musiek 'n belangrike rol in sy daaglikse bestaan vervul (Schoeman 2002:331):

[D]it [was] veral die daaglikse koorgebed wat my, gesien my destydse instelling, begeertes en behoeftes, voorlopig die indruk gegee het dat ek by die Fransiskane gevind het wat ek soek. Drie keer op 'n dag, as ek reg onthou, het die hele gemeenskap, priesters, lekebroeders en novises, vergader in die koorbanke weerskante van die hoofaltaar in die kerk om gesamentlik die koorgebed te bid, wat in hoofsaak bestaan het uit psalms, aangevul met Skrif- en ander lesings, gesange en gebede. Die psalmverse is deur die twee kante van die koor afwisselend op een toon gesing in 'n plegtige voordrag, al was dit nie die tradisionele Gregoriaanse kerksang nie.

Schoeman (2002:387) vertel van sy betrokkenheid, tydens sy Johannesburgse tydperk tussen 1966 en 1968, by 'n opvoering van Beckett se *Happy Days*. Hierdeur het hy baie geleer: dit was "veralby Beckett dat ek bewus geraak het van woorde wat klink soos melodie, prosa wat gekomponeer is soos musiek". (n Mens moet jou hier afvra hoe Schoeman weet hoe musiek gekomponeer word.) In hierdie tyd het Schoeman ook by Dot Serfontein en haar familie in die distrik Kroonstad gekuier en saam met haar man na boeremusiekplate geluister, wat hy as "klaerige musiek" beskryf (Schoeman 2002:399).

Schoeman verwys tog na geleenthede waar hy klassieke musiek beluister het. Tydens sy Amsterdamse tydperk (1968–1973) het hy by 'n vriend Bixi se orrelkonserterte geniet en ook die plaat gekoop (Schoeman 2002:413). Hy meld ook 'n latere bywoning van *Don Giovanni* by die Weense Staatsopera (Schoeman 2002:445). Schoeman (2002:463) weet dat Schumann die gedig "Mondnacht" van Eichendorff getoonset het. Hy ken ook die melodie van Mahler se toonsetting van die Rückert-gedig "Ich bin der Welt abhanden gekommen", wat as fragmente by hom opkom (Schoeman 2002:540, 668).

Onder Schoeman se vier romans vir die jeug is daar, afgesien van dié oor Shakespeare (*Die hart van die son*, 1965) en Rembrandt (*Lig in die donker*, 1969), ook een oor Beethoven (*Eroica*, 1973) en een oor die Weense Strauss-gesin (*Die walskonings*, 1978) (Kannemeyer 2005:420). Sekerlik sou Schoeman nie oor musici geskryf het as dit hom nie enigszins geïnteresseer het nie, en daardeur het hy sekerlik meer oor die komponiste en hulle musiek geleer.

Indien al hierdie persoonlike inligting waar is (en 'n mens sou kon verwag dat Schoeman met sy buitengewoon sterk geheue wel die spesifieke musiekwerke sou kon onthou), dan beteken dit dat musiek tog nie ongemerk by hom verbygegaan het nie. Sy huidige afwysende houding oor musiek is nie noodwendig dieselfde as sy vorige ervaring daarvan nie.

Tydens sy tydperk in Kaapstad (1982–1998) het Schoeman hom "al hoe meer begin onttrek, stap vir stap". Hy skryf (2002:568): "En ten slotte moes ek vasstel dat ek ook geen behoefte meer het aan musiek nie, alhoewel ek tot dusver graag tuis daarna geluister het – *Lieder*, Mozart, *Der Rosenkavalier*, Nederlandse, Duitse of Franse chansons of kabaret. My platespeler het ek van die hand gesit."

By die plegtigheid in Pretoria waar Schoeman op 10 Junie 1999 die Orde van Verdienste van president Nelson Mandela ontvang het (Schoeman 2002:621), het

die strykkwartetjie wat agtergrondmusiek verskaf het [...] die twee volksliedere gespeel, en nooit was die aangrypende melodie van die *Stem vir my* so aangrypend, ontroerend of eindeloos weemoedig nie soos voorgedra deur snare [strykers] in hierdie besondere omstandighede en in hierdie besondere geselskap, soos 'n treursang vir 'n wêreld en 'n kultuur wat verby en 'n dag wat gedaan is [...].

Schoeman maak hier 'n ontboeseming oor wat musiek vir hom kan beteken.

In 'n e-pos aan my skryf Schoeman (2004): "Self het ek egter al hoe minder te sê oor enige onderwerp en deins veral terug vir uitsprake: heg al hoe meer waarde aan die stilte tussen die note as aan die note self."

'n Mens is skepties oor Schoeman se verklaring dat hy nie meer in musiek belangstel nie. In 'n e-pos aan my skryf hy (2011): "Ek onthou ook nog 'n afgryslieke Hollywoodrolprent oor eg. twee [Robert en Clara Schumann] uit my jeug, met die titel *Song of Love*, en Katharine Hepburn as Clara, wat ek onlangs op YouTube teëgekomp het." Schoeman luister dus tog wel na musiekinsetsels op YouTube, ten spyte van sy "amptelike" afwysende houding teenoor musiek.

## 6. Schoeman se eie eensaamheid, alleenheid en vryheid soos weergegee in sy outobiografie

Gerwel (2003:5) skryf in die voorwoord van die sogenaamde "Klassiek-uitgawe" van *Hierdie lewe* dat Schoeman "altyd een van die mees private persone in die Afrikaanse literêre wêreld" was, en dat hy "uit eie keuse byna 'n kluisenaarsbestaan gevoer het en baie min van homself bekend wou maak".

Maar die privaatheid oor sy eie lewe het Schoeman opgehef deur die publikasie van sy openbare outobiografie *Die laaste Afrikaanse boek* (2002). Hy is dus (gelukkig?) nie meer "een van die mees private persone in die Afrikaanse literêre wêreld" nie en baie van sy gedagtes oor sleutel-aspekte soos eensaamheid, alleenheid en vryheid kan nou in sy outobiografie nagegaan word. Dit bly egter steeds 'n belangrike kwessie in watter mate die leser noodwendig kan aanvaar wat 'n skrywer in sy eie biografie oor homself en sy gedagtes skryf.

Eensaamheid is een van die belangrikste eienskappe van die hoofkarakter in *Hierdie lewe*. Die sterwende ou vrou (wie se naam ons nooit verneem nie) vertel van haar vereensaamde lewe op 'n plaas in die Roggeveld. Tussendeur haar beskrywings van die landskap noem sy die stilte tussen die mense op die plaas. Dit is asof die hele roman in stilte afspeel. Sy beskryf hoe sy geleidelik vereensaam, maar ook hoe sy later daarvoor seëvier totdat sy meer van "vryheid" praat as van "eensaamheid". Ten spyte van haar eensaamheid is sy vry. Sy is dus nie "frei aber einsam" (F-A-E) nie, maar eerder "einsam aber frei" (E-A-F).

Schoeman (2002:81) verduidelik self hoe hy oor sy en sy moeder se eensaamheid en vryheid voel:

Gedurende hierdie laaste paar jaar [voor die publikasie van sy outobiografie] is soveel duiwels uitgedryf en geeste besweer dat die pyn begin oorgaan het, maar met ontroering en deernis kyk ek nog oor die jare terug na daardie vrou en die klein kind op die bankie onder die eikebome [in die Paarl waar Schoeman toe met sy moeder gewoon het], bewoners van 'n buitekamer in 'n vreemde dorp en geheel en al aangewese op mekaar: aan die weerloosheid van die kind en die eensaamheid en moed van die vrou. Dog uiteindelik het dit so ver gekom dat ek dit sonder pyn kan onthou.

Dit is opvallend dat Kannemeyer in sy bespreking van *Hierdie lewe* (2005:426–8) nie na die begrippe *alleenheid*, *eensaamheid* en *vryheid* verwys nie, ten spyte van die feit dat hulle uiters belangrike elemente in die roman is.

Rokach (2004:26) verwys na Perlman en Joshi (1987) se uitspraak: "A stigma of failure and inadequacy is often attached by society to those who are brave enough to admit that they are indeed lonely." Maar Schoeman beskou blykbaar die bespreking van sy eie eensaamheid nie as 'n skande of 'n beletsel nie. Die begrippe *eensaamheid* en *alleenheid* word dikwels in sy outobiografie en in *Hierdie lewe* aangetref.

*Eensaamheid* kan as 'n negatiewe gevoel beskryf word, terwyl *alleenheid* veral vir Schoeman 'n positiewe toestand verteenwoordig. Dahlberg (2007:202) skryf: "This is loneliness one chooses or that is voluntary." Ook oor *vryheid* skryf Schoeman gereeld. Die begrippe word dikwels op 'n verstrengelde wyse in 'n oorsig oor elke tydperk van Schoeman se veelbewoë lewe aangeraak. Daarom volg die bespreking hier onder in chronologiese volgorde en nie volgens die verskillende aspekte nie.

Oor die rede vir en doel van die skryf van sy outobiografie het Schoeman (2002) goed nagedink:

[S]o eenvoudig moontlik probeer ek vertel wat ek ervaar het en die vertolking wat ek tentatief aan die ervaring gegee het, 'n hipotese wat in elk geval in dié mate gewerk het dat dit vir my bevryding van die verlede bewerkstellig het, die "genesing van herinnering" [...]. Reeds deur hierdie insig wat ek moeisaam vir myself verkry het, word bevryding moontlik [...]. Moontlik kan my eie ervaring vir ander mense wat soortgelyke troumas moes deurmaak dus ook in een of ander mate bevrydend, verhelderend of bemoedigend wees [...]. (76)

Schoeman se outobiografie bevat herhalende verwysings na sy eensaamheid. Oor die eensaamheid van sy jeug skryf hy byvoorbeeld:



"Toe ek 'n kind was, het ek nie geweet of ek gelukkig of ongelukkig is nie, want ek was eenvoudig te besig," het ek onlangs op 'n skeurkalender gelees, en ek kon my goed met die gedagte vereenselwig. Ek was alleen, dikwels bewus van my alleenheid, soms ook eensaam, maar hierby het ek my aangepas en geleer om binne die gegewe grense van my lewe 'n eie bestaan te maak, en waar daar droefheid of pyn was, het dit uit my eie gemoed gekom, uit my eie woede of angs of uit die vae hunkering en ongedurigheid van adolessensie, nie uit my omstandighede nie. (245)

Schoeman vervleg die temas *eensaamheid* en *alleenheid* wanneer hy oor sy jeug praat:

Veral toe ek klein was [in die Paarl], het my moeder haar natuurlik oor my alleenheid en my gebrek aan speelmaats bekommer, maar daar was nie veel wat sy in die gegewe omstandighede daaromtrent kon doen nie, en ek kan nie onthou dat ek self van eensaamheid bewus was nie, laat staan nog van iets abnormaals. Die besondere probleme van my situasie het ek instinkmatig gehanteer deur my in 'n eie wêreld van verbeelding terug te trek – die eensame spel, die bioskoopbesoek, later ook boeke [...]. (124)

Uit hierdie aanhaling is dit duidelik dat Schoeman 'n onderskeid tref tussen alleenheid en eensaamheid. Schoeman (569) haal ook aan uit 'n brief van die Amerikaanse skilder Georgia O'Keeffe (1887–1986) wat hy tydens sy Kaapstadse periode (1982–1998) gelees het: "I am moving, it seems – more and more toward a kind of aloneness – not because I wish it but because there seems no other way." Schoeman vervolg:

In my ervaring het 'n enigste kind in latere lewe meestal moeite met menseverhoudings, en deur die besondere omstandighede van my eie lewe het ek nie eers in 'n gesin grootgeword nie: so 'n jeug leer mens selfstandigheid, wat 'n waardevolle eienskap is, en dit leer jou om alleenheid en eensaamheid te hanteer, 'n nog kosbaarder gawe, maar aanpasbaarheid, toegeeflikheid en die vermoë tot kompromie word nie daardeur bevorder nie. (569)

Oor eensaamheid en die kunstenaar skryf Schoeman verder:

Die waarde van hierdie besondere aanhaling [van O'Keeffe] op hierdie besondere tydstip in my lewe, 'n tyd van onttrekking en, in menslike terme, toenemende vereensaming, is dat dit my herinner het aan die feit dat 'n mate van eensaamheid – liggaamlik, emosioneel, sosiaal en selfs moreel – noodsaaklik is vir enige skeppende werk, deel van die onontbeerlik ruimte of afstand [...], afstand van dit wat waargeneem word en afstand ewe goed van die omringende werklikheid. [...] Aan alleenheid en eensaamheid het ek as kind reeds gewoond geraak as onvermydelike elemente in my lewe: wat hier begin gebeur het, dink ek, was die bewuste aanvaarding daarvan as noodsaaklike, sinvolle en verrykende element in my lewe as skrywer en mens [...]. (569–70)

Ook tydens sy studietydperk in Bloemfontein vanaf 1957 het Schoeman sy alleenheid ervaar. Hy vertel hoe hy een aand gestap het en beskryf al die menslike samesyn wat hy gesien het. Dan vervolg hy:

[...] het ek alleen huis toe gestap onder die bome langs die straat met my onbegrepe onrus en verlange, waargeneem in die verbygaan, gekyk sonder om te verstaan, en onthou. [...] die bewussyn dat dinge êrens anders gebeur terwyl ek in die skemer alleen verbygaan, waarneem en onthou, die vermoede dat die wáre lewe êrens anders plaasvind net buite my bereik. (265)

’n Mens wonder of Suzanne Gordon se uitspraak in *Lonely in America* (1976:15; aangehaal deur Rokach 2004:28) hier van toepassing is: "To be alone is to be different, to be different is to be alone, and to be in the interior of this fatal circle is to be lonely. To be lonely is to have failed."

Schoeman (297) verwys na die "vereensaamde jong vroue" in die toneelstukke van Tennessee Williams, *The Glass Menagerie* en *Summer and Smoke* spesifiek, en die feit dat hy vir Engels III op universiteit in Bloemfontein (1957–1959) ’n langer werkstuk oor Williams geskryf het.<sup>34</sup>

Schoeman se moeder het hom as kind baie vryheid toegelaat, as gevolg waarvan hy later die volgende stelling kon maak: "Dat ek ten spyte van dit alles vry was om my begeerte te volg en Ierland toe te gaan, was te danke aan die feit dat my moeder uitdruklik van haar aanspraak op my afstand gedoen het en my vry gelaat het om te gaan." In verband met sy verblyf in ’n klooster in Galway in Ierland verklaar Schoeman:

Die novisiaatsjaar was ’n uitsonderlike tyd gewees en ek het dit as sodanig verduur, maar hier het ek nou in die égte Fransiskaanse lewe beland, en meer en meer het ek na alleenheid, privaatheid en vryheid gehunker in plaas van hierdie ewige geklap van sandale en gerinkel van rosekranskrake rondom my [...]. (342)

In sy outobiografie skryf Schoeman (346, 347) oor sy besluit om die klooster in Galway te verlaat:

En so het daar na twee jaar dus ’n salige en genesende tyd van betreklike vryheid, stilte en isolasie aangebreek. [...] [E]k was vry, nie meer ’n kloosterling, Fransikaan of "broeder Karel" nie. Dit was vroeg in Februarie 1964. Dié middag het ek alleen na die middestad gegaan om met klere uitgerus te word – o, die wonderlike vryheid van daardie wandeling!

Terug in Suid-Afrika het Schoeman in Bloemfontein gebly, en in 1966 het hy besluit om Johannesburg toe te gaan (374): "Ek was 26 jaar en 6 maande oud: ek was vry, ek was alleen, my lewe kon uiteindelik begin." Dit klink hier of Schoeman ’n noue verband tussen alleenheid en vryheid vind. In sy beskrywing van sy verblyf in Johannesburg tussen 1966 en 1968 kom o.a. die volgende sinne en frases voor:

Aanvanklik was ek eensaam in die groot, onpersoonlike, opwindende stad, en dikwels was ek bitter ongelukkig [...].

alleen in ’n kafee [...], alleen op pad huis toe saans langs ’n leë, reguit straat

Ek onthou geweldige eensaamheid en verlatenheid en verdriet, maar ook die geselligheid van my woonstel met sy onvergelyklike uitsig oor die stad [...].

die eensaamheid wat soos fisieke pyn kon wees, die oomblikke van pure wanhoop

Algaande het my vleuelslag wyer en sekerder geword. So iets soos 'n vaste vriendekring het ek nooit gehad nie, [...] want ek het nie geweet hoe om so iets tot stand te bring nie, en ewe min sou ek geweet het wat om daarmee te doen of hoe om daarin op te tree. [...] [A]lleen in my woonstel voor die groot venster met sy wye uitsig na die verligte geboue op die heuwelkruin het ek my boeke geskryf, *Spiraal* en *'n Lug vol helder wolke*. (380–1)

Dit is duidelik dat hierdie alleenheid vir Schoeman produktief was.

Rokach skryf (2004:29):

Being alone could be very painful; a time of utter despair. But it may also serve as a time for writing, meditation, and other solitary concentrated activities such as reflection, imagining, planning or reviewing one's life [vergeelyk die hoofkarakter in *Hierdie lewe*], and making decisions about the future. Being alone, one can stop the hectic pace of life, and experience solitude. Solitude is thought to promote individuality, creativity, and self-awareness.

Oor alleenheid (*solitude*) verwys Nilsson e.a. (2006:95) na Gotesky (1965) wat van mening is dat alleenheid verbind is met "a person's own desire for loneliness. Solitude is positive and not linked with pain, since the person actively seeks this type of loneliness for various reasons, such as contemplation, artistic endeavours, etc."

Schoeman se "eensaamheid en vreemdheid" het minder geword en "Johannesburg het vir my in die eerste instansie vryheid of bevryding beteken" (400).

Schoeman het tussen 1968 en 1973 in Amsterdam gewoon:

Ek onthou lang, radelose dooltogte deur die stad, wat onvermydelik maar weer in die eensaamheid van die onontkombare kamer geëindig het [...] Ek onthou 'n wandeling in die hawegebied in die ooste van die stad op 'n warm, wasige Sondagmiddag in die somer, en 'n lang, reguit straat met 'n ry boompies al langs die hoë, blinde muur van een of ander loods, wat my bygebly het as samevatting en vergestaltung van onuitspreeklike verlatenheid en verlange. (414)

Tydens "gereelde besoeke aan Londen" was hy "besig om nogal rusteloos rond te beweeg en taamlik sinloos geld uit te gee vir my eie vermaak, eensaam maar nie onbevredig nie, of in elk geval voorlopig nog tevrede genoeg" (419, 420).

Tussen 1999 en 2008 het Schoeman in sy geboortedorp, Trompsburg, gewoon, waar hy ook sy outobiografie voltooi het. Hy skryf (675): "Hier is dit nou, in die stilte nadat die laaste voetstap verbygegaan het en die laaste deur gesluit is, die eensaamheid wat geen einde sal

ken nie [...]." Die laaste hoofstuk van Schoeman se outobiografie (oor sy terugkeer na en verblyf in Trompsburg) is in wese 'n lang bepeinsing oor alleenheid en alleenwees.

## 7. Verwysings na eensaamheid, alleenheid en vryheid in *Hierdie lewe*

Gerwel skryf in sy inleiding tot *Hierdie lewe* (2003:5) dat die beeld van "eensaamheid en afgesonderdheid" wat uit Schoeman se persoonlike lewe afgelei kan word, ook in sy romans as "sentrale temas" aangetref word. Schoeman bied in baie van sy romans 'n "verkenning van menslike eensaamheid" aan. Die leser wonder dus of die meeste van die gedagtes wat oor eensaamheid in die roman uitgespreek word, nie in werklikheid 'n beskrywing van Schoeman se eie eensaamheid en alleenheid is nie (soos in die vorige afdeling bespreek is). Alhoewel die leser van die roman beseft dat Schoeman nie volledig aan die hoofkarakter in die roman gelykgestel kan word nie, is die ooreenkomste tussen wat Schoeman in sy outobiografie oor homself skryf en die gedagtes van die hoofkarakter in *Hierdie lewe* opvallend.

Daar is voorheen verduidelik dat *eensaamheid* en *alleenheid* nie noodwendig dieselfde gemoedstoestand verteenwoordig nie. Hierdie twee woorde word soos 'n refrein, soos 'n motief, in *Hierdie lewe* aangetref. Die roman kon net sowel *Van eensame mense* genoem gewees het. Reeds op die tweede bladsy sê die "sterwende ou vrou" (soos sy haarself op bladsy 7 noem):

Waar is julle in hierdie groot donker, en kan julle my hoor? Praat met my as julle naby is, hier waar ek alleen lê in die nag en nie kan slaap nie, vasgekeer met my verwarde gedagtes en herinnerings aan die einde van my lewe; praat met my, julle wat meer weet as ek, en verduidelik vir my wat ek nie kan verstaan nie. Maar daar is niks nie, geen stem in die donker of selfs nog die geruis van 'n rok nie, swart in die diepte van die skadu: ek is alleen waar ek hier lê [...]. (2)

En op bl. 10: "[A]lleen, met geen hand om my te lei nie, geen fluisterstem in my oor. [...] Ek moet opstaan en deur die donker terugbeweeg in die verlede, alleen deur die jare."

Wanneer die ou vrou vanaf die eerste hoofstuk hierdie verlede begin beskryf, vertel sy van "min besoekers", want "[d]ie Roggeveld was yl bevolk en die paaie was sleg, sodat mense nie baie rondgekuier het nie" (22). Die mense se eensaamheid word deur die natuur, "die eindelose verlatenheid aan die rand van die berge", beklemtoon (97). "Dit was 'n eensame jeug", "en om een of ander rede was ek alleen, alleen met die skielike wete, onverbiddelik en onvermydelik, dat ek altyd so alleen sal wees soos nou" (23, 90). "Dikwels was ek alleen, en tydens my kinderjare het alleenheid algaande vir my 'n gewoonte geword" (86). "Ek was vreemd en ontuis onder die kinders van my eie leeftyd" (98).

Die ou vrou sien 'n afbeelding van haar eie eensaamheid in die mense rondom haar. Oor die Meester wat 'n tyd lank op hulle plaas gebly het, dink sy: "[H]y was seker maar eensaam onder vreemde mense op daardie afgeleë plaas, ver van sy eie land" (33). (Vergelyk hier die situasie van die jonge Joachim.) Ook die huisbediende Dulsie is, soos die verteller, 'n buitestander, en die "skaapwagtersgesinne" het "in die eensaamheid" in die veld gewoon

(26, 51). Later vertel die ou vrou (81): "In hierdie tyd van stilte en alleenheid het ek my al hoe meer by die bediendes teruggetrek. Waar anders moes ek dan ook geselskap gaan soek?" Afgesien van Dulsie het die ander bediendes, Gert en Jacomyn, dikwels in die kombuis voor die vuur kom sit "waar hulle so deur die eensaamheid saamgedrywe is".

Ook die goewernante, Miss Le Roux, het 'n eensame mens gebly (99):

[E]jintlik was sy by ons seker nooit tuis nie: so vreemd soos wat sy daardie middag op ons legplek in die Karoo aangekom het, het sy vir ons gebly, al het sy uiteindelik ook twee jaar in ons huis gewoon, en dat ek gou alles oor haar uitgevind het, was maar net omdat ek noodgedwonge vir haar 'n gespreksgenoot geword het in haar eensaamheid [...].

Oor die mense rondom haar voel die hoofkarakter (111): "Alleen, het ek besef waar ek oor die herd buk om die vuur te blus en my pad deur die donker huis kamer toe voel; alleen, mens teen mens gekeer in selfsug, verdeeldheid en wrok."

Ook Stienie, die jong vrou van haar broer Jacob se seun Maans, sou volgens die verteller nie die eensaamheid vryspring nie (150):

Was dit wat sy begeer het, om só as welgestelde en deftige jong getroude vrou in ons ou grasdakkerkie te kan verskyn; was dit voorlopig die maat van haar ambisie, of was dit ook tóé maar net die eerste stap op 'n lang en eensame pad waarvan sy self nie eers die einde kon voorsien nie?

Dit is eers later dat die hoofkarakter insig verkry in haar omstandighede:

Nou sien ek daardie leegheid, nou besef ek daardie eensaamheid, al kan ek dit nog altyd nie heeltemal begryp nie [...] Ek onthou nog die verlatenheid wat my oorval het waar ek langs die kind op die bank voor die huis sit en kyk na die veld wat wegstrek in die aandson, wyd en egalig tot by die horison: die bank en die kind langs my, die skottel op my skoot – wat was ek besig gewees om te doen? – en die leegheid voor my in die aandlig. Toe het ek opnuut besef hoe alleen ek werklik is. (102, 106)

Daar is 'n ander woord wat 'n gevoel tussen *alleenheid* en *vryheid* verteenwoordig: *veilig*. Of moontlik word dit as 'n sinoniem vir *alleenheid* of vir *vryheid* gebruik. Vir die mondigwordingsparty van Maans, haar broerskind, het 'n groot aantal mense opgedaag en ook in die huis oorgebly. Die volgende oggend het hulle vertrek (139): "Ek het opgestaan en uitgegaan in die helder oggend, en ek het die perdekarre gesien wat wegry, en ek het geweet dat ek weer veilig is, uiteindelik weer veilig."

Teenoor die gebruik van die woorde *eensaam*, *eensaamheid*, *alleen* en *alleenheid* staan die woorde *vry* en *vryheid*. Die hoofkarakter verwys met die gebruik van die woorde *vry* en *vryheid* na verskillende situasies, byvoorbeeld om vry te wees van werksverpligtinge en om vry te wees van sosiale verhoudings met mense. Die woorde slaan dus op verskillende omstandighede, net soos die woord *frei* in Joachim se motto 'n verskeidenheid moontlike toepassings het. Eers op bl. 40 word die woord *vryheid* aangetref,



maar dit is nie die vryheid van die hoofkarakter nie. Dit handel daar oor die "mate van vryheid" wat die hoofkarakter se moeder aan haar skoondogter Sofie gegun het (40). Die hoofkarakter het as kind tog vryheid ervaar (77):

Snaaks om terug te dink en te onthou dat daar ooit 'n tyd was dat ek as kind volkome onbesorgd kon voel, sonder bewussyn van enige onheil wat my sou kan raak: die huis, die werf, die veld het voor my uitgestrek en ek het die vryheid daarvan argeloos aanvaar, ek het deur die spoelende lig en skadu van die veld gehardloop en my hand in die lente na die blomme uitgestrek om hulle te gryp.

Maar toe sy later die rol van kinderoppasser en huiswerker moes aanneem, het sy, nadat haar ma en pa reeds gaan slaap het, by die vuurherd gesit, "die enigste oomblikke van vryheid wat ek geken het" (109). En toe haar ouers een dag saam weg is (moontlik na 'n begrafnis), het sy haar "skielike vryheid" ervaar (112). "Net soms het ek opgekyk, die doek, die strykyster, die pan in my hand, en deur 'n venster of 'n oop deur toevallig die vryer wêreld buite die mure van die huis gesien [...]" (128).

Ná haar pa se dood het die verteller en haar ma op die dorp gaan woon. Waar die hoofkarakter op haar sterfbed lê, dink sy terug aan daardie tyd (146):

Wat was die gevoel wat by my opgekom het waar ek alleen buite in die tuin bly talm het in plaas van in te gaan in die huis en die deur agter my toe te stoot? Dit weet ek nie meer nie; dis te lank gelede, en só fyn kan ek nie onthou nie. Dalk iets soos onrus of verlange – maar nee, ek glo nie so nie, want as ek ooit deur sulke onrustige gevoelens versteur is, het die tyd lankal reeds oorgegaan. Dalk iets soos berusting in die vrede van die aand en my eie alleenheid; dalk toe reeds 'n onduidelike besef van my eie vryheid waar ek alleen staan in die tuin en luister hoe die jongmense saam lag in die verte.

"Vir ander mense het dit seker soos 'n eensame en eentonige lewe gelyk, maar ek het dit self nooit so ervaar nie, want ek het geleer om my van die uiterlikhede daarvan los te maak en nie deur die beperkings van my bestaan geraak te word nie" (158).

Haar ma is dood (164–5), en

[d]ie bure het vir my jammer gevoel waar ek so alleen agtergelaat is [...] [e]n ek kon nie vir hulle sê dat daar niks is wat ek van hulle begeer nie; onbegrypend het hulle my aangekyk waar ek woordeloos en sonder trane teenoor hulle staan, ongemaklik in die aanwesigheid van hul ongewenste meeewing, en wag dat hulle moet gaan en my alleen laat [...].

Ook die predikant kon haar aanvaarding van haar eensaamheid nie begryp nie (164):

Die jong predikantjie het gereeld gekom om my met Skrifaaanhalings te steun en vertrous en met my te bid dat ek my verlies sal kan verwerk en my nuwe eensaamheid aanvaar [...].

[...]

[W]at die eensaamheid betref, alleen in die groot huis ná Moeder se begrafnis, verwonderd het ek daardie winter besef dat ek nie eensaam is nie en dat ek nog nooit van eensaamheid bewus was nie.

Later in die roman noem sy dit "n duiselende vryheid" (187). Daar het "soms hele dae verbygegaan dat ek met niemand praat nie behalwe die vrou wat die huiswerk kom doen; wanneer sy in die namiddag loop, was ek alleen in die skoon, leë wagtende huis" (165).

Na 'n swaar sneeuval besef die verteller dat (165)

my toestand van vryheid vir my nog nuut en ongewoond was. Met die wakker word dié oggend was ek reeds van my dieper afsondering bewus [...] en ek het die hele dag alleen in die huis deurgebring sonder om met iemand te praat of te moet praat [...], die eerste dag van volslae vryheid wat ek in my lewe geken het.

Vergelyk hier Schoeman (2002:346) se woorde oor sy eie "salige en genesende tyd van betreklike vryheid, stilte en isolasie" nadat hy die klooster in Galway verlaat het.

Die verteller het nou "die moontlikhede van my nuwe vryheid oorweeg" (168). Stienie het "byna terloops gevra of Tantetjie dan nie eensaam sal wees alleen hier op die dorp nie", maar "ek het gou aan die vryheid gewoond geraak" (171). Wanneer Maans en Stienie ná 'n kuier vertrek het, was sy heerlik "oorgelewer aan my eie vryheid" (172).

Hierdie aanhalings waarin die woord *vryheid* gebruik word, kom opmerklik dikwels naby die einde van die roman voor.

Die sentrale begrippe wat in hierdie artikel behandel word, word ook vermeng, soos in die volgende aanhaling (176): "Het daardie bevryding, daardie vryheid, daardie duiselingwekkende alleenheid ná Moeder se dood werklik so lank geduur soos ek my nou verbeel?" Sy noem haar "kosbare vryheid", "alleen in die leë huis". Maar: "Die tyd van volkome vryheid het nie lank geduur nie" (177), en die ou vrou het gevra dat sy teruggeneem word plaas toe.

"[N]amate ek ouer word, het al hoe meer vryheid my te beurt geval, daardie vryheid waarop ek so lankal reeds voorberei is en wat ek nou so goed kon gebruik" (199–200).

Sy was soms vir dae of weke alleen op die plaas:

Algaande [...] het ek geleer hoe wyd die grense van my vryheid loop en hoe ver ek kan gaan sonder om op enige beletsel te stuit; ek het geleer dat ek kan kom en gaan soos ek verkies en dwaal waar ek lus voel, en ek het weer al die ou paaie teruggevind en die geliefde plekke van my kinderjare opnuut ontdek. (200)

Die verteller gebruik die woord *vryheid* opvallend wanneer die lesers *eensaamheid* of *alleenheid* sou verwag. Hierdie voorbeelde kom veral in die laaste bladsye van die roman voor. "[W]anneer die huis vol mense was, het ek al hoe meer dikwels die vryheid gevoel om my aan die geselskap te onttrek" (204); "waar ek buite die kring van hul gesprek bly sit, het die besef van my vryheid my oorweldig" (205). Hier verwag die lesers die

woord *eensaamheid* of *alleenheid* in die plek van *vryheid*. Die ou vrou het dus haar eensaamheid en alleenheid oorkom en dit gesublimeer deur dit met "my vryheid" te vervang.

Sy is nou "gedwing om my alleenspraak voort te sit waar ek lê en wag op bevryding" (180). "Net ek het agtergebly, wagtend op die dagbreek, sterwend in die donker [...]. Ek het alleen oorgebly" (198). Op haar doodsbed ("alleen hier in die donker aan die einde van my lewe", 166) ervaar sy uiteindelik werklike vryheid van die verlede:

Die lang nag waarin ek vasgevang gelê het, is oor, en ek is bevry van die onverbiddelike gang van gedagtes wat ek nie kan bepaal en herinnerings wat ek nie kan ontwyk nie, onthef van die verpligting om te herhaal wat ek nie wil onthou nie en te herlewe wat ek my gedwing het om te vergeet. (129)

## 8. Gevolgtrekking

Karel Schoeman se roman *Hierdie lewe* bevat vele motiewe. Onder die belangrikste tel die voortdurende verwysing na *eensaamheid* en *alleenheid*. Hierdie leitmotief word later in die roman opvallend deur die woord *vryheid* oorskadu. Dit is asof die hoofkarakter haar eensaamheid omvorm tot vryheid. Schoeman sê self die motief is by hom eerder "Eensaam, maar vry" (E-A-F) as wat dit "Vry, maar eensaam" is. Joseph Joachim se lewensmotto, "Frei aber einsam" (F-A-E), toon opvallende ooreenkomste met die gedagtes van die hoofkarakter in Schoeman se roman.

Beide kunstenaars (Joachim en Schoeman) het dikwels oor hulle eensaamheid kommentaar gelewer: Joachim in sy briewe (en, moet 'n mens aanneem, ook as musikus "indirek" in sy werk as violis, dirigent en komponis) en Schoeman in sy romans en outobiografie. Die motief is ook deur die Duitse komponiste Schumann en Dietrich gebruik in die uitsonderlike Sonate vir klavier en viool wat hulle in 1853 saam met Brahms gekomponeer het en as 'n geskenk aan Joachim opgedra het. Dit is ironies dat die *F-A-E-sonate* juis as 'n gebaar van vriendskap geskep is, en dat dit nie noodwendig oor eensaamheid en alleenheid handel nie.

Schoeman beweer dat hy nie van hierdie feite oor Joachim, Schumann, Dietrich en Brahms bewus was nie. Daar is nogtans opvallende ooreenkomste wat die twee werke ('n 19de-eeuse sonate vir klavier en viool en 'n 20ste-eeuse Afrikaanse roman) en die twee kunstenaars ('n violis/dirigent/komponis en 'n skrywer) op ongewone en verrassende wyse verbind. Schoeman se uitspraak dat hy "eerder die aksent wil verskuif en van Einsam Aber Frei wil praat, wat m.i. juister is", is insiggewend: die F-A-E-musiekmotief kan ook terugwaarts aangebied word (soos wat gereeld met musiekmotiewe gebeur): E-A-F.

Die lewensverhale van Joseph Joachim, Karel Schoeman en die hoofkarakter in *Hierdie lewe* kry voller betekenis wanneer dit deur die lens van die konsepte *eensaamheid*, *alleenheid* en *vryheid* bestudeer word. Joachim het baie vriende gehad en het nogtans eensaam gevoel (vgl. Dahlberg se kategorie "Loneliness with others"). Joachim moes van jongs af leer om op sy eie klaar te kom. Dit het hom baie eensaam gemaak en hy kon hierdie eensaamheid, ten spyte van sy besige lewe en baie vriende, nooit afskud nie. Schoeman, daarenteen, het probleme met die sluit van vriendskappe ondervind

(vgl. Dahlberg se opskrif "Loneliness is to be without the others"). Schoeman se eensaamheid is eerder 'n karaktertrek en 'n persoonlike keuse. Hy is dus doelbewus 'n buitestander, terwyl Joachim dit nie wou wees nie. Beide kunstenaars ondervind egter die voordele van alleenheid deurdat hulle hul meer volledig aan hulle kuns kon wy (vgl. Dahlberg se "Loneliness is restful and creative"). Die verteller in *Hierdie lewe* het haar eensaamheid oorkom en haar vryheid bereik.

Die hoofgevolgtrekking van die studie is dat die lewens en idees van Joachim en Schoeman, die titel en inhoud van die *F-A-E-sonate*, en die inhoud van die roman *Hierdie lewe* op verrassende wyse verbande toon.

## Bibliografie

- Bekhet, A.K., J.A. Zauszniewski en W.E. Nahkla. 2008. Loneliness: A concept analysis. *Nursing Forum*, 43(4):207–13.
- Borchard, B. 2001. Joachim, Joseph. In Sadie (red.). Volume 2. 2001.
- . 2005. *Stimme und Geige: Amalie und Joseph Joachim*. Wene: Böhlau Verlag.
- Burger, W. en H. van Vuuren. 2002. *Sluiswagter by die dam van stemme: beskouings oor die werk van Karel Schoeman*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Dahlberg, K. 2007. The enigmatic phenomenon of loneliness. *International Journal of Qualitative Studies on Health and Well-being*, 2:195–207.
- Daverio, J. 2001. Schumann, Robert. In Sadie (red.). Volume 22. 2001.
- Edie, J.M. (red.). 1965. *An Invitation to Phenomenology*. Chicago: Quadrangle Books.
- Eisler, E. 2011. The "F-A-E Sonata" is an ode to kindred spirits. *Strings*, 25(6):33–6.
- Floros, C. 1999. Aspekte der Brahms-Biographie. *Johannes Brahms: Quellen, Text, Rezeption, Interpretation*. Internasionale Brahms-kongres, Hamburg, 1997. München: Henle.
- . 2010. *Johannes Brahms. "Free but alone": A life for a poetic music*. Vertaal deur E. Bernhardt-Kabisch. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Fuller Maitland, J.A. 1905. *Joseph Joachim*. Londen: John Lane.
- Gerwel, J. 2003. Voorwoord. In Schoeman (2003).
- Gordon, S. 1976. *Lonely in America*. New York: Simon & Schuster.

- Gotesky, R. 1965. Aloneness, loneliness, solitude. In Edie (red.) 1965.
- Hojat, M. en R. Crandall (reds.). 1987. *Loneliness: Theory, research, and applications*. Londen: Sage.
- Kannemeyer, J. 2005. *Die Afrikaanse literatuur 1652-2004*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Joachim, J. en A. Moser. 1911. *Briefe von und an Joseph Joachim*. Versamel en uitgegee deur J. Joachim en A. Moser: 1842–1857. Berlyn: Julius Bard.
- . 1912. *Briefe von und an Joseph Joachim*. Versamel en uitgegee deur J. Joachim en A. Moser: 1858–1868. Berlyn: Julius Bard.
- . 1913. *Briefe von und an Joseph Joachim*. Versamel en uitgegee deur J. Joachim en A. Moser: 1869–1907. Berlyn: Julius Bard.
- Joachim, J. 1972. *Letters from and to Joseph Joachim*. Uitgesoek en vertaal deur N. Bickley. New York: Vienna House.
- Lechte, J. 2008. *Fifty key contemporary thinkers: From structuralism to post-humanism*. Londen: Routledge.
- McGraw, J. 1995. Loneliness, its nature and forms: an existential perspective. *Man and World*, 28:43–64.
- Mercer-Taylor, P. 2000. *The life of Mendelssohn*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Moser, A. 1908a. *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*. Berlyn: Deutsche Brahms-Gesellschaft.
- . 1908b. *Joseph Joachim: Ein Lebensbild. Erster Band (1831–56)*. Nuwe, bygewerkte en uitgebreide uitgawe in twee volumes. Berlyn: Deutsche Brahms-Gesellschaft.
- Nilsson, B., U.Å. Lindström en D. Nåden. 2006. Is loneliness a psychological dysfunction? A literary study of the phenomenon of loneliness. *Scandinavian Journal of Caring Sciences*, 20(1):93–101.
- Perlman, D. en P. Joshi. 1987. The revelation of loneliness. In Hojat en Crandall (reds.) (1987).
- Rokach, A. 2004. Loneliness then and now: Reflections on social and emotional alienation in everyday life. *Current Psychology*, 23(1):24–40.
- Sadie, S. (red.). 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2de uitgawe. Londen: Macmillan.
- Schoeman, K. 1993. *Hierdie lewe*. Kaapstad: Human & Rousseau.



- . 2002. *Die laaste Afrikaanse boek*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 2003. *Hierdie lewe*. Eerste Klassiek-uitgawe. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 2004. E-pos aan Heinrich van der Mescht vanaf Trompsburg.
- . 2005. *This life*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 2009. *Cette vie*. Parys: Phébus.
- . 2011. E-pos aan Heinrich van der Mescht vanaf Bloemfontein.
- . 2012. E-pos aan Heinrich van der Mescht vanaf Bloemfontein.

Schumann, R. 1853. Neue Bahnen. *Neue Zeitschrift für Musik*, 33:185–6.

Stoll, B. 1978. Joseph Joachim: Violinist, pedagogue, and composer. Ongepubliseerde PhD-proefskrif, Universiteit van Iowa.

Van der Mescht, H. 2005. "Die monnik by die see" en die monnik in Trompsburg: Caspar David Friedrich se skilderye en Karel Schoeman se roman *Hierdie lewe*. *Stilet*, 17(1):206–26.

Viljoen, L. 2002. "Die ongeagte meisiekind, die ongetroude dogter, die oujongnootante": identiteitskonstruksie in *Hierdie lewe*. In Burger en Van Vuuren (reds.) (2002).

## Eindnotas

<sup>1</sup> Ek bedank Melissa Gerber (Universiteit van Pretoria), John Hinch (UP), Peter Horton (Royal College of Music, Londen), Ann Kersting-Meuleman (Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, Frankfurt), Dong Ho Kwak (UP), Adri Prinsloo (departement sielkunde, UP), Isobel Rycroft (musiekbiblioteek, UP), Friederike Scholtz (UP), Tinus Spies (UP) en Caroline van Niekerk (UP) vir hulle onbaatsugtige hulp. Daarby ook die Oppenheimer Memorial Trust vir geldelike ondersteuning.

<sup>2</sup> So is die *Abegg-variasies* vir klavier op. 1 van Schumann (1810–1856) gebou op 'n motief met die toonhoogtes A, B-mol, E, G en G. (B-mol is gelyk aan B in die Duitse gebruik.) Die werk is opgedra aan Pauline von Abegg, vandaar die gekose toonhoogtes. Schumann se liedere en ander werke bevat talle verwysings na sy geliefde vrou, Clara, deur gebruikmaking (soms met ingevoegde toonhoogtes) van die note C, [L,] A, [R] en A. Die letters L en R sou dan deur ander toonhoogtes verteenwoordig word. So sou Clara se naam voltooi kon word.

<sup>3</sup> Hier was sy hoof-onderwyser Joseph Böhm, 1795–1876, in wie se huis Joachim ook gebly het (Borchard 2005:79–80).

<sup>4</sup> Joachim noem hom "Verehrter Meister!" in 'n brief uit Londen van moontlik 12 April 1847 (Joachim en Moser 1911:5).

<sup>5</sup> Later, tydens die jaar waarin die F-A-E-sonate ontstaan het, noem Joachim vir Schumann "my geëerde vriend en meester" in 'n brief uit Hannover aan Gisela von Arnim (3 en 4 Desember 1853; Joachim 1972:45).

<sup>6</sup> Hulle het in Desember 1844 na Dresden verhuis.

<sup>7</sup> Beethoven se Vioolkonsert (in 1806 gekomponeer) is eers in 1808 gepubliseer. Die werk was egter sedert die eerste uitvoering op 23 Desember 1806 in die openbare domein.

<sup>8</sup> Vergelyk Goethe se gedig "Wonne der Wehmut", wat heelwaarskynlik aan Joachim bekend was.

<sup>9</sup> "nicht mit meinen Worten zu schildern ist".

<sup>10</sup> "das sehnliche Verlangen die Meinigen zu sehen, deren lieben Anblick ich schon seit so lange entbehrte".

<sup>11</sup> "Aber ich glaube, der Mensch muß seiner Ausbildung, wenn es nöthig ist, auch ein Opfer bringen, und sich früh an Entbehrung, selbst dessen, was er am aller liebsten in dieser Welt hat, gewöhnen." Joachim sou eers sewe jaar later sy ouers weer sien.

<sup>12</sup> "In Paris kenn ich keinen einzigen Menschen, und bin also ganz allein."

<sup>13</sup> Daarna wou hy weer Engeland toe gaan, "to astonish the nativ's [sic], if possible".

<sup>14</sup> "[H]auptsächlich sehne ich mich recht sehr, wie noch nie, nach einem warmen, engen Verkehr mit meinen allernächsten, liebsten Anverwandten, deren Anblick ich schon lange entbehrt habe. Gott, wie wohl wird es mir thun, meine gute Eltern und Geschwister zu sehen!"

<sup>15</sup> "meinen Wunsch, so selbständig und frei als möglich in meiner Kunst zu wirken".

<sup>16</sup> "Du weißt nicht, wie ich mich nach einem recht nahen brüderlichen Herzen sehne; wie ich in meiner Einsamkeit an Dich und die Unsrigen sehnsuchtsvoll gedacht!"

<sup>17</sup> Mendelssohn is op 21 Maart 1816, toe hy sewe jaar oud was, in die Christelike geloof gedoop (Mercer-Taylor 2000:31).

<sup>18</sup> "Ich habe mir oft Vorwürfe darüber gemacht, es zu überwinden gesucht, aber es ist wohl zu tief in mir gegründet, muß wohl zu meiner Natur gehören, und stammt vielleicht aus dem Orient, daß ich so leicht in so schlimme Stimmung verfalle."

<sup>19</sup> Brahms was op 'n konserttoer saam met die Hongaarse violis Eduard Reményi (1828–98), ook 'n leerling van Böhm, by wie Joachim onderrig ontvang het.

<sup>20</sup> Dit is belangrik om nie Joachim en Brahms se status uit 'n 21ste-eeuse perspektief te beskou nie: Brahms word tans as een van die grootste meesters beskou, en Joachim beklee 'n mindere plek.

<sup>21</sup> Dit was Schumann se laaste artikel.

<sup>22</sup> Joachim aan Brahms: "Mein geliebter Johannes!", "Lieber Freund Johannes!", "Lieber Johannes!", "Mein lieber Johannes!", "Lieber, Guter", "Lieber Herzensfreund!"; Brahms aan Joachim: "Herzlieber Freund!", "Geliebter Freund!", "Lieber Joseph!", "Geliebter Joseph!", "Herzlieber!" (Moser 1908a:1–25).

<sup>23</sup> Schumann dra sy op. 132 (in die jaar 1853 gekomponeer), *Märchenerzählungen* (Sprokiesverhale), aan Dietrich op. Die werk bestaan uit vier stukke vir klarinet, viool en klavier.

<sup>24</sup> Die Sonate op. 2 is aan Clara Schumann opgedra.

<sup>25</sup> Die Sonate op. 1 is aan Joachim opgedra.

<sup>26</sup> Hierdie uiters opwindende deel, tans slegs *Sonatenatz* (Sonatedeel) genoem, word gereeld losstaande deur violiste en pianiste uitgevoer. Dit is eers byna tien jaar ná Brahms se dood gepubliseer (in 1906).

<sup>27</sup> Reeds tussen 29 en 31 Oktober 1853 voeg Schumann twee dele by sy oorspronklike twee bydraes en skep so sy Sonate nr. 3 in A-mineur vir viool en klavier (Daverio 2001:788). In November 1853 voltooi Brahms die Finale van sy Sonate nr. 3 vir klavier in F-mineur op. 5. Hierin kom die F-A-E-motief in die tweede tema voor in 'n direkte aanhaling uit Schumann se tweede deel van die F-A-E-sonate (Floros 2010:37). Brahms het in sy latere lewe ook van die motief gebruik gemaak.

<sup>28</sup> In Erwartung der Ankunft des verehrten und geliebten Freundes / Joseph Joachim / schrieben diese Sonate: / Robert Schumann, Johannes Brahms, Albert Dietrich (Moser 1908b:180).

<sup>29</sup> Links op die tekening kom die woorde "A. M./ Erinnerung/ 20 Dec/ 54" voor.

<sup>30</sup> 'n Verskeidenheid opnames van Schumann se tweede deel van die *F-A-E-sonate* (Voorbeeld 3) kan op die volgende webtuistes gevind word:

- <http://www.youtube.com/watch?v=buiJw3jkRGc>
- <http://www.youtube.com/watch?v=6VWaq6jfr8M>
- [www.youtube.com/watch?v=Uz05w2BYQjQ](http://www.youtube.com/watch?v=Uz05w2BYQjQ)
- [www.youtube.com/watch?v=oRCZF58wsww&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=oRCZF58wsww&feature=related)
- [www.youtube.com/watch?v=jxIONHA24Qo](http://www.youtube.com/watch?v=jxIONHA24Qo)

Dit is opvallend dat hierdie opnames groot tempoverskille toon. Party opnames hou moontlik nie by Schumann se aanduiding ("Bewegt, doch nicht zu schnell") nie. Dit klink asof sommige kunstenaars te veel met die F-A-E-motief wil doen en daarmee saam die tempo vertraag.

<sup>31</sup> Die brief bevat ook 'n afbeelding van die Schumanns en 'n kopie van *Neue Zeitschrift für Musik* waarin Schumann se artikel oor Brahms verskyn.

<sup>32</sup> Stoll (1978:292–5) verskaf 'n geselekteerde lys van werke opgedra aan Joachim.

<sup>33</sup> Ook as uitvoerende kunstenaars het hulle mekaar ondersteun. Joachim was die dirigent by die eerste uitvoering van Brahms se Klavierkonsert nr. 1 (met Brahms as solis) wat op 22 Januarie 1859 in Hannover plaasgevind het (Stoll 1978:232). Hy was ook die solis by die eerste uitvoering van Brahms se Vioolkonsert op 1 Januarie 1879 in Leipzig (Stoll 1978:287) en die solis saam met Robert Hausmann by die première van Brahms se Konsert vir viool en tjello op 15 Oktober 1887 in Keulen. Joachim was 'n lid van die ensemble wat op 20 Oktober 1860 Brahms se Sekstet in B-mol-majeur in Hannover uitgevoer het. In 1873 het Joachim met sy Joachim-kwartet in Berlyn die eerste uitvoering van die Strykkwartet in A-mineur op. 51 nr. 2 gelewer (Stoll [1978:287] noem verkeerdelik op. 51 nr. 1). Saam met die komponis het Joachim in 1889 Brahms se Sonate nr. 3 vir klavier en viool die eerste keer in Wene laat hoor. Die Klarinetkwintet is op 12 Desember 1891 met Joachim se kwartet en die beroemde klarinetspeler Richard Mühlfeld in Meiningen uitgevoer.

<sup>34</sup> Ook skryf Schoeman (2002:309) oor die eensaamheid van die aartsbiskop van Bloemfontein, wat hy geken het.