

# Marlene van Niekerk se idees oor musiek en die aanwending van verwysings daarna in *Agaat*

Heinrich van der Mescht  
Universiteit van Pretoria

---

## **Abstract**

### ***Marlene van Niekerk's ideas about music and the use of references to it in *Agaat****

*It is striking how frequently references to music and music activities are found in the novel *Agaat* (2004) by Marlene van Niekerk. In an interview and in written responses to questions, Van Niekerk supplied explanations about her views on the power and value of music, the use of references in general, and the specific use of music references.*

*Van Niekerk possesses a sound knowledge of music and of the repertoire. She can, therefore, make a variety of references to music terminology, musical instruments, music making, South African culture in which music plays a decisive role, Afrikaans folk songs and songs from the FAK song album, psalms and hymns, popular songs, and compositions from the repertoire of classical music. Concealed, translated quotations of lines from German poems set to music as art songs are also included in *Agaat*. In these cases (poems set to music by Brahms, Mahler, Schubert and Schumann) the word text is incorporated in a complex manner. Van Niekerk includes the word texts of religious and folk songs almost exclusively in order to comment on events in an ironic way. These texts are seldom presented in their proper contexts*

*Van Niekerk often listens to music while writing. The music becomes a type of provocation or stimulus to get into the right frame of mind. But music also functions as a controlling agent to prevent her from writing too "easily".*

*Although Van Niekerk declares that she uses music to colour her characters, she is of the opinion that no connection should be drawn between herself and the characters in *Agaat*. But she nevertheless confirms that music plays a major role in her life as well as in the lives of the characters in the novel.*

*Singing as a creative activity is often described in *Agaat*. Van Niekerk explains that singing and the image of a singer are important matters to her.*

*Van Niekerk's views contained in this article form an important text concerning her ars poetica.*

## Opsomming

### Marlene van Niekerk se idees oor musiek en die aanwending van verwysings daarna in *Agaat*

Verwysings na musiek en musiekaktiwiteite word opvallend baie in die roman *Agaat* van Marlene van Niekerk aangetref. In 'n onderhoud en in skriftelike antwoorde op vrae hieroor het Van Niekerk verduidelikings verskaf oor haar idees oor die krag en waarde van musiek, oor verwysings in die algemeen, en oor verwysings na musiek in die besonder.

Van Niekerk beskik oor 'n goeie kennis van musiek en van die repertorium en kan dus 'n wye verskeidenheid verwysings maak na musiekterminologie, musiekinstrumente, musiekmaak, Suid-Afrikaanse kultuur waarin musiek 'n deurslaggewende rol speel, FAK- en Afrikaanse volksliedere, psalms, gesange en hallelujaliedere, ander ligte liedere, en komposisies uit die repertorium van klassieke musiek. Daar word in *Agaat* ook verskuilde, vertaalde aanhalings van versreëls uit getoonsette gedigte uit die Duitse kunsliedrepertorium ingesluit. In laasgenoemde geval (gedigte getoonset deur Brahms, Mahler, Schubert en Schumann) word die woordteks op 'n komplekse manier geïntegreer. Van Niekerk sluit die woordteks van godsdienstige en volksliedere byna uitsluitlik in om ironiese kommentaar op gebeure te lewer. Dit is selde dat hierdie tekste in hulle gebruikelike konteks aangewend word.

Van Niekerk luister baie na musiek terwyl sy skryf. Die musiek is dan vir haar 'n prikkeling, 'n soort stimulus om in die regte stemming te kom. Maar dit funksioneer ook as kontrolerende agent om te verhoed dat sy te vlot probeer skryf.

Alhoewel Van Niekerk verklaar dat sy musiek gebruik om karakters mee in te kleur, is sy van mening dat daar nie verbande tussen die karakters in *Agaat* en haarself getrek moet word nie. Tog bevestig sy hoe belangrik musiek in haar eie lewe is en hoe belangrik musiek in die lewe van die karakters in die roman is.

Sing as kreatiewe aktiwiteit kom baie in *Agaat* voor. Van Niekerk verklaar dat sing en om 'n sanger te wees belangrike sake vir haar is.

Die uitsprake wat in hierdie artikel opgeneem is, vorm 'n belangrike teks oor Van Niekerk se *ars poetica*.

---

## 1. Inleidend

Marlene van Niekerk se roman *Agaat* (2004) is in 2006 met die Hertzog-prys vir letterkunde bekroon en het groot belangstelling en lof ontvang. Dit is opvallend hoe dikwels Van Niekerk in die roman na klanke, musiek en musiekmaak verwys.

Die doel van hierdie artikel is om 'n agtergrond te verskaf oor Marlene van Niekerk se persepsies van en idees oor musiek en musiekverwysings. Haar verklarings hang dikwels saam met haar filosofie oor die skryfkuns.

Op die buiteblad van Vikram Seth se roman *An Equal Music* word die *Daily Telegraph* aangehaal: "The finest novel about music ever written in English." Vikram Seth skryf in 'n naskrif tot die roman (1999:486): "Music to me is dearer

even than speech. When I realised that I would be writing about it I was gripped with anxiety. Only slowly did I reconcile myself to the thought of it."

Die leser van *Agaat* sal moontlik vrae vra oor hoe Marlene van Niekerk die skryfproses, waarin musiek 'n baie belangrike rol speel, ervaar het. Wat beteken musiek vir haar, en hou die teks van *Agaat* enige verband met haar persoonlike ervaring van musiek? Die belewenis van musiek is tog 'n baie intieme gewaarwording. Sou sy byvoorbeeld saamstem met Bakhtin se konsep van die posisie van die skrywer?

The language of the novel can be located neither on a surface nor on a line. It is a system of surfaces that intersect. The author as creator of everything having to do with the novel cannot be located on any of these linguistic surfaces. Rather, he resides within the controlling centre constituted by the intersection of the surfaces. All these surfaces are located at varying distances from the authorial centre. (Kristeva 1986:61)

Kristeva (1986:61) voeg by: "Actually the author is nothing more than the *linking* of these centres."

Om antwoorde op sommige van hierdie moeilike vrae te kry, het ek op 29 Augustus 2007 'n onderhoud met Van Niekerk op Stellenbosch gevoer. Die onderhoud is getranskribeer vir insluiting in hierdie artikel. Van Niekerk het ook skriftelik op my baie eenvoudige eerste vrae geantwoord. Alle aanhalings van uitsprake deur Marlene van Niekerk is deur haar nagegaan en word dus aangebied soos sy dit goedvind.

Uit gesprekke met Van Niekerk kan afgelei word dat Barthes (1977a:145) se uitspraak in 'n groot mate op Van Niekerk se *Agaat* van toepassing gemaak kan word:

The removal of the Author (one could talk here with Brecht of a veritable "distancing", the author diminishing like a figurine at the far end of the literary stage) is not merely an historical fact or an act of writing; it utterly transforms the modern text (or – which is the same thing – the text is henceforth made and read in such a way that at all its levels the author is absent).

Van Niekerk skram daarvan weg om haarself in haar eie teks raak te sien. Selfs wat verwysings na musiek betref, is sy versigtig om haar eie ervarings aan dié van die karakters in die roman *Agaat* te koppel. Sy sê tydens die onderhoud dat dit vir haar belangrik is om oor die volgende onderwerp te praat (2007a):

Wie nou hier met jou praat, is 'n interessante kwessie, want die skrywer, waar is die sogenaamde skrywer? Jy kan dit van enige kunstenaar vra. Is die skrywer die een wat rondloop met hulle ore op steeltjies en na alles luister, en een klein dingetjie hoor wat interessant is en 'n aantekeninkie maak; of is die skrywer die persoon wat daardie aantekeningboekie deurblaai, na drie jaar, en die eerste sin skryf van iets; of is die skrywer die persoon wat die eerste paragraaf skryf en dit uitvee?; of is die skrywer die een wat die werk se vyfde weergawe skryf; of is die skrywer die persoon wat 'n vertaling van die werk kontroleer; of is die persoon wat 'n skrywer heet, die een wat na die tyd met jou 'n onderhoud voer? Hierdie proses van die sogenaamde skrywerskap is 'n baie gefaseerde, dig op mekaar gefaseerde ding. Vir my essensieel is die skrywer die persoon wat binne-in 'n toestand sit waar hulle hulle verbeel hulle is gekonnekteer met die onbewuste en hulle produseer klip op klip.

Van Niekerk gee toe dat die skrywer ook al hierdie dinge saam is of kan wees.

As ek voel, nou is ek besig met die skrywery, is dit op 'n plek waar ek 'n konneksie voel waarin ek voel ek *maak* nou nie iets nie, ek *gelei* iets. Dis natuurlik 'n hele klomp illusie wat ook daarmee gepaard kan gaan, maar soms het 'n mens wel die gevoel dat jy iets gelei, en dat jy nou net asseblief hierdie gat so groot en helder en oop as moontlik moet hou. Jy kan dit natuurlik nie doen nie, want die buis waardeur dit gelei word, is voorgestruktureer deur jou eie outobiografiese ervaringe, jou eie outobiografiese stramien. Dit kom deur 'n gevormde gat. Dit kom nie deur 'n mooi oop gat nie. Die voorstrukturering van die gat is saamgestel uit wat die psigoloë sal noem jou komplekse, en baie skrywers het 'n narsistiese kompleks, dis hoekom hulle skrywers is in die eerste plek, die wêreld is nie genoeg nie en moet bevolk word deur alter ego's d.w.s. sogenaamde "karakters" – nou moet dit maar net jou geluk wees dat jou kompleks potent genoeg is dat jy nie opdroog met die tyd nie, die meeste skrywers skryf net een boek oor en oor, die kuns is om dit te laat lyk na verskillende boeke.

Daar kan afgelei word dat Van Niekerk intens bewus is van die skryfproses.

Hierdie artikel sal 'n bespreking van vier belangrike sake bevat:

- Marlene van Niekerk se eie ervaring van en gevoelens oor musiek
- haar skryffilosofie
- haar menings oor verwysings in die algemeen
- haar menings oor die toepassing van verwysings na musiek in *Agaat*.

## 2. Van Niekerk se houding teenoor musiek

'n Deurslaggewende vraag aan Van Niekerk was: "Hoe belangrik is musiek in jou lewe?" Sy antwoord (2007b:4):

Dit is vir my baie belangrik, ek verdor daarsonder, ek luister wyd en voortdurend, en na baie verskillende en ook eietydse ernstige musiek, maar sonder enige tegniese kennis,<sup>1</sup> ek weet nie baie daarvan af nie, behalwe bietjie style en dinge hier en daar herken. Dikwels luister ek na 'n stuk totdat ek dit heel goed ken en dele daarvan kan nafluit.

Musiek maak vir my gevoelsdimensies en verbeeldings oop wat ek nie daarsonder sou kon gehad het nie. As ek na musiek luister, sien ek dadelik "prentjies" en voel ek wonderlike dinge, potensies in myself wat ek nooit sou vermoed het nie. Gelukkig gebeur dit snags by my skryftafel, anders sou dit mens dalk in die moeilikheid kon gebring het!

In die onderhoud voeg sy by oor die vraag hoe essensieel musiek vir haar is (2007a):

Eerste moet ek sê my kennis van musiek moet met een woord beskryf word: dis intuïtief. Ek lees baie daaroor. Maar oor kennis sal ek regtig nie praat nie. Ek sou sê dis 'n intuïtiewe waardering van musiek. En dit is vir my baie belangrik in my skryfwerk.

Ek wil nie die hele tyd klank hê nie. Dikwels het ek stilte ook nodig.

Ek sal iets begin luister en iets speel om my te help om "sappiger" te voel. Partykeer kry ek dan iets beet en dan skryf ek dit. Dit is ook goed moontlik dat die musiek my dan irriteer en dat ek dit eers afsit om eers self te kyk waar ek uitkom.

Dit is dus duidelik dat musiek 'n baie belangrike rol in Van Niekerk se lewe en kreatiwiteit speel. In die onderhoud sê sy oor musiek (2007a): "Dit masseer die onbewuste totdat hy iets afgee, wat jy kan oes. Foei tog, hier op die oppervlakte oes jy die dampe wat afkom." In 'n onderhoud met Smith (2004:3) laat Van Niekerk blyk dat sy "Fred" (haar onderbewuste) deur Rachmaninof-sonates "uit sy gat kry".

Van Niekerk antwoord in 'n onderhoud met Victor (2006:2) op die vraag: "In watter mate beïnvloed die musiek wat jy luister jou skryfproses?":

Ek luister altyd na musiek as ek skryf – of *luister* is dalk die verkeerde woord – ek "groove" by elke stuk skryfwerk op die spesifieke stuk musiek wat my emosioneel voed en inlig ten opsigte van wat ek geskryf probeer kry. Ek soek deur al my CD's tot ek iets kry wat my in 'n sekere rigting inlig. Dikwels luister ek "namens" die karakter na musiek ten einde uit te vind wat emosioneel in hom of haar gaande is. Watter musiek watter effek op 'n karakter het, is vir my 'n lakmoestoets om vas te stel of en hoe die karakter werk. Miskien is dit ook nie die hele waarheid nie. Miskien is die musiekluistery maar my manier om my in 'n soort trance van vereenselwiging te bring. Soms is mens se siel droog. Musiek is vir my besproeiing. Bach is ruisende oggendreën en Nina Simone is Mississippi.

Oor haar eie musieklesse op skool skryf Van Niekerk (2007b:4) die volgende:

Toe ek klein was, klavier tot so standerd ses, maar ek het byna alles wat ek geleer het vergeet. Daar was daarna in die hoërskool 'n baie belangrike vormende invloed, ek het in Acáma Fick<sup>2</sup> se skoolkoor gesing op Stellenbosch,<sup>3</sup> en daar het ek vreeslik baie geleer, sy was 'n wonderlik inspirerende leermeester, 'n besielende en entoesiasmerende persoonlikheid met erg opwindende musikale verbeelding, begeerte plus tegniek!! Sonder haar sou my lewe 'n hele ander verloop gehad het as wat hy het. Ons sien mekaar nou nog en steeds leer ek by haar dinge in musiek raakhoor en verstaan. Sy het baie mense op die manier beïnvloed en gevorm, ek skat daar is 'n hele lottsverbonde gemeenskap van leerlinge en liefhebbers en praktiserende musici wat onder haar leiding en inspirasie gevorm is. Haar pedagogiese praktyke is 'n voorbeeld van hoe een besielde persoon 'n klomp siele werf vir die aandagtigheid wat musiekmaak en musiekluister verg.

By my suster<sup>4</sup> (ook 'n leerling van Fick), wat eintlik die musikus in ons gesin is, het ek ook baie geleer. Alles maar baie intuïtiewe lesse, nie wat mens kennis sou noem nie. Ek is vandag baie spyt dat ek nie daarmee verder gegaan het nie.

Oor hoe sy na musiek luister, antwoord Van Niekerk (2007b:5):

Ek luister op erg naïewe en idiosinkratiese, ekspliatiewe maniere, ek soek die gevoelseffekte wat musiek op my het, ek soek na die onsegbare stemminge wat musiek kan evokeer, ek is erg "suggestible", en die musiek gee my idees vir my skryfwerk. Maar iemand soos ek behoort sekerlik die aanbeveling van Adorno<sup>5</sup> erg diep ter harte te neem, naamlik

dat hoe meer voorbarig en nadruklik en swymelend die musiek word, hoe meer moet die luisteraar 'n versigtige koel en kritiese afstand behou.

Dat Van Niekerk ook prakties aan musiek deelneem, blyk uit wat sy in 'n e-pos-onderhoud met Brand (2006:14) skryf:

Teks by musiek het ek al 'n keer probeer, gedigte wat ek saam met my studente geskryf het op bestaande romantiese liedmelodieë, 'n oefening om 'n vers in 'n vaste vorm te skryf, en om binne die emosionele fokus van die musiek te bly.

### **3. Van Niekerk se skryffilosofie en haar mening oor haar eie rol in haar skryfwerk**

Dit is vanselfsprekend dat 'n vooraanstaande Afrikaanse skrywer wie se werk in Engels en Nederlands vertaal is en wie se produkte belangrike pryse ontvang het, baie deeglik oor haar skryffilosofie sou nadink. As begin vir my inleidende vrae aan haar oor *Agaat* verskaf sy (2007b:1–2) die volgende verklaring:

Heel eerste wil ek dit duidelik maak dat ek, op grond van die taal- en teksbeskouing waarvan ek uitgaan, nie myself as 'n spesiaal bevoorregte outoriteit oor die betekenis van my eie werk beskou nie. Ek het sekere interpretasies agteraf, maar dit tel nie meer as enigiemand anders s'n nie. Ek kon dalk so my "bedoelinge" gehad het, maar my opvatting is dat indien 'n werk volledig sou strook met die bedoelinge van die outeur, mens nie meer van 'n komplekse literêre werk sal praat nie, maar van 'n funksionele teks in funksionele taal geskryf; 'n traktaat of 'n stuk propaganda. Weens die kultivering van die verglyding en vervreemding van taal in die literêre werk ontloop die teks die outeur se bedoelinge. Die outeur skryf literêre tekste juis omdat sy van haar eenduidige bedoelinge/opinies wil ontsnap – hulle is so vervelig, sy wil hulle so "wild" as moontlik maak, hulle verwilder, kompliseer en dialogiseer (Bakhtin) sodat sy ten minste ook enige vermaak/insig wil beleef aan die skrywery. Om die teks te skryf en om later kommentaar daarop te lewer in alledaagse funksionele/teoretiese/beskoulike taal is twee verskillende soorte aktiwiteite.

*Agaat* het verder ondertussen 'n sekere mate van kritiese en vakkundige resepsie ondergaan en dit is goed moontlik dat ek kommentaar van ander kritici reeds geabsorbeer het in my eie oordeel en interpretasie van die boek. Een ding wat wel deeglik duidelik geword het tydens die resepsie is wat die *lesers* se bedoelinge is, politieke bedoelinge altemit. Maar dit is skynbaar die lot van literêre werke binne die bestek van 'n "klein literatuur", dat hulle dadelik in die maalstrome van die "nasionale belang" beland, ek praat nou hier van Afrikanernasionale belang. (Vgl. die debat oor *Agaat* op LitNet waar sommige kommentators die boek as 'n "regse roman" beskryf omdat dit nie in hulle agenda van 'n vitale[,] nuutverbeelde "vrye Afrikaner" pas nie. So 'n agenda sou volgens hulle deur "progressiewe" skrywers in Afrikaans gedien word en 'n voorbeeld van so 'n boek is dan *Oemkontoe van die nasie* van Piet Haasbroek.)

Ons weet reeds die lot wat J.M. Coetzee toegeval het in die voorlegging van die ANC aan die menseregtekommissie in 2000 – hy word daar puntsgewys deur hulle as medestander van ANC-ideologie geïnkorporeer op grond van 'n uiters oningeligte en stupide interpretasie van sy roman



*Disgrace*. Die “nasionale belang”, maak nie saak wie en watter kleur die nasionalistiese nasie is wie se “belang” ter sprake is nie, is myns insiens ’n anti-literêre belang en dié “belang” is en was nog altyd slegte nuus vir skrywers. Coetzee is nie iemand wat traktate vir die ANC skryf oor rassisme nie, maar dit is die enigste manier waarop hulle hom skynbaar kan lees. As dit die Minister van Kultuur Pallo Jordan se opinie oor die letterkunde verteenwoordig, dan lyk die toekoms vir skrywers in hierdie land nie alte goed nie. Natuurlik hoop mens hy is ’n meer gesofistikeerde opinie toegedaan. Daar moet meganismes kom om gesofistikeerde opinies uit die ANC-geledere te laat meespeel in sulke belangrike voorleggings rondom die letterkunde. Anders lyk dit of hulle nie eintlik omgee oor wat die wêreld van hulle dink nie. Nie dat sulke onverskilligheid nuut is in hierdie land nie. Die wit Natte het ook nie omgee wat die wêreld van hulle dink toe hulle letterkundige werke verban het en iemand soos Breytenbach verguis het nie.

Dit is duidelik dat Van Niekerk baie sterk voel dat die gebeure en uitsprake in *Agaat* nie gelykgestel moet word aan haar eie lewe en haar eie idees oor die lewe nie. Daar moet vir haar ’n baie sterk onderskeid getref word tussen die karakters en haar eie persoon. Nóg Agaat nóg Milla nóg Jak nóg Jakkie is dus Marlene van Niekerk.

Van Niekerk se uitsprake laat ’n mens ook dink aan wat Kristeva in haar stuk “Word, Dialogue and Novel” (1986:36) oor Bakhtin skryf: “Bakhtin situates the text within history and society, which are then seen as texts read by the writer, and into which he inserts himself by rewriting them.” Van Niekerk wil hierdie afstand behou tussen haar as skrywer en die “tekste” (die geskiedenis, maatskaplike omstandighede, politiek) waarop sy “teer”.

In die onderhoud verduidelik sy (2007a):

Daar is geen ander bron van waaruit ’n skrywer kan skryf as min of meer eie ervaring nie. Dit kan ook eie ervaring wees van wat hulle *gewees* het. Maar dat daardie elemente almal in ’n nuwe verband geïntegreer word en daarom verander word binne-in die werk, sodat die biografiese element op die ou end nie gehoorsaam aan ’n referensie buite die werk nie, maar ’n referensie binne die werk. Die integriteit van die werk en die elemente binne die werk is vir my ’n baie belangrike ding. Jy praat van “bedoel”. Ek kan sekerlik iets bedoel as ek skryf, maar as daardie teks voltooid is, en dis ’n komplekse teks, dan ontloop hy my bedoeling. As die teks heeltemal koherent sou wees met my bedoeling, sou dit ’n stuk propaganda wees.

Oor die vraag hoe sy self musiek in haar roman *Agaat* toepas, sê sy (2007a): “In die eerste plek gebruik ek dit om die karakters in te kleur.” Sy vervolg:

Ek is baie *suggestible* (“opruikbaar” kan jy dit noem). Daarom gebruik ek dikwels musiek om sekere stemminge te ontdek of om by hulle te bly, of om hulle dieper na te vors. Jy kan amper sê dat ek die musiek gebruik as ’n soort dwelmiddel, in die sin dat ek dit gebruik om my in ’n soort “trance”-toestand te sit, waartydens assosiasies na bo kom wat ek nie normaalweg met my dagbewussyn sou gehad het nie. Met ander woorde dit help my om die onbewuste te open, of so verbeel ek my. Dan begin ’n mens skryf uit ’n ander bron, en ’n mens kom dit ook agter veral aan die ritme en die assosiasies van wat jy dan skryf. Dis baie nodig om sulke soort goed wat onder sulke soort omstandighede na bo gekom het, agterna baie goed te redigeer, soos enige werk wat geskryf word onder die invloed van roesmiddels. ’n Mens moet goed kyk of jy dit agterna kan

gebruik, en wat jy daarvan wil gebruik. Dikwels gebruik ek musiek om in daardie plek te kom, musiek wat op die oppervlakte melodies is en wat tonaal is. Laat-romantiese musiek werk vir my goed op daardie manier. Maar partykeer luister ek ook na ander soort musiek wat ek nou *weird* of moeilik vind. Ek luister sommer na ongelooflik-vreemde musiek vir my onkundige, leek-agtige, amateuragtige gemoed, soos *Gesungene Zeit* van Rihm.<sup>6</sup> Dis 'n heel vreemde, wonderlike eksperiment met tyd en klank. Dan luister ek na sulke soort goed of na woeste Skandinawiese koormusiek van Veljo Tormis<sup>7</sup> of so om my te help om nie te verval in geyktheid nie, of om maklik te skryf nie. Met ander woorde dis musiek wat jou so half bietjie teen die hare stryk en jou wakker hou. So dis die teenoorgestelde rede waarom ek dan musiek gebruik. Ek gebruik dit vir bedwelming, maar ek gebruik dit ook vir afstand, om my aandag skerper te hou.

Hierdie opmerkings het Van Niekerk (2007b:6) ook skriftelik opgesom. Sy skryf dat daar drie funksies is wat musiek vir haar vervul:

- verwysings om karakters mee in te kleur
- om haar "te help om in sekere interessante stemminge te kom en hulle in 'n toestand van 'beswyming' te ondersoek"
- om haar "teen die hare te stryk sodat [sy] kan oplet wat [sy] skryf en nie verval in gemak of vlotheid of geyktheid nie".

Uit Van Niekerk se uitspraak kan 'n mens aflei dat musiek vir haar sowel 'n literêre middel as 'n stimulerende agent is. Sy verklaar in 'n onderhoud (2007a):

In *Agaat* is musiek 'n karakteriseringsinstrument vir my hoofkarakter (Milla). Agaat is dan ook 'n erfgenaam van al hierdie goed wat Milla vir haar leer. Maar sy doen iets anders daarmee. Beide Agaat en Jakkie maak met die erfenis wat hulle van Milla kry iets heeltemal eiesoortigs. Agaat, dink ek, verbaster dit tot 'n baie interessante, private, sjamanistiese ritueel. Sy maak haar eie liedere op.

Van Niekerk wys daarop dat dit vreemd is dat Mahler dan 'n invloed was in Agaat se sjamanistiese opvoeding.

In 'n antwoord op 'n vraag oor beroemde sangers: "Beteken Ferrier,<sup>8</sup> Flagstadt,<sup>9</sup> Schwarzkopf<sup>10</sup> iets vir jou?" verduidelik Van Niekerk (2007b:12) meer oor haar skryf filosofie (vgl. Van Niekerk 2004:356):

Ja, ek het opnames van hulle. Daar is 'n mooi storie van hoe 'n straight acting closeted mevrou direkteur van die Stuttgart Staatstheater my as jong hospitantstudent in haar riante kantoor op die Wilhelmsplatz probeer verlei het met *Die vier letzte Lieder* soos wat Schwarzkopf dit sing – ek dink daar was "Gespritzte" ook by betrokke, in glase met dik geribde groen stele, dié verhaal het nog nie fiksie geword nie, maar wat ek wil duidelik maak deur dit hier te noem, is dat fiksie natuurlik verband hou met 'n skrywer se persoonlike wedervaringe, maar dat dít nie die verband is wat myns insiens die belangrikste een is in die beoordeling en verstaan van 'n werk nie. En daarmee is nie gesê dat ek glo dat 'n literêre teks outonoom is en geïsoleerd van sy materiële en ideologiese produksievoorwaardes beoordeel moet word nie; dit is die maatskaplike konvensies en strukture en die literêre sisteme en die soort van kultuurindustrie en die politieke klimaat waarin die skrywer haar bevind tydens die totstandkoming van die werk wat belangrike kontekste is vir die lees van die werk, nie noodwendig klein persoonlike anekdotes nie, al is



dit natuurlik hoog in die mode onder byvoorbeeld Suid-Afrikaanse biograwe om anekdotes te bevoorgrond as die draers van openbaring.

“Jy sal seker nie wil sê hoeveel van jouself in die wit vrou [Milla] is nie?” vra ek. Van Niekerk (2007b:6–7) antwoord:

Ek dink nie mens kan fiksie skryf as daar nie iets van jouself in jou karakters is nie. Die punt is dat die iets dikwels nie uit jou bewuste en beskryfbare self kom nie, maar uit jou onbewuste en ontransparante self, die self wat eintlik jou eie “ander” is. Hierdie “ander” is ook talig gekonstitueer, mens is as skrywer geïnteresseerd in taal wat jy nie eiemagtig instrumenteel gebruik nie, maar taal wat materieel is, en wat jou vooruit is, waarin jy spartel en speel en waarin, as jy gelukkig is, dinge tot stand kom wat jy nie self maak nie maar wat jy “gelei” soos wat ‘n elektriese draad energie gelei.

As ek moet bieg, sal ek sê ek hou meer van Milla as sy op haar siekbed lê, as wat ek van haar hou as jong[,] voortvarende en manipulatiewe vrou. Op haar siekbed word sy ‘n digter en ‘n skrywer, dink ek, wat hierdie dinge oor taal en oor die vertel van verhale begin vermoed. As ek my skryfstudente adviseer sê ek altyd: Die punt is om jou karakters so te ontwikkel dat jy erg ambivalent voel oor hulle. As jy kwaad is vir jou karakters en terselfdertyd simpatie het met hulle kan jy maar weet jy het die leser beet aan die short and curlies. Lesers, ook die skrywer as eerste leser van haar eie werk, is verveeld met ondubbelsinnige karakters.

Wanneer gekyk word na die inkorporering van verwysings na musiek in *Agaat*, word die saak enigsins kompleks. Die skrywer verwys tog na musiekstukke wat sy ken en wat sy onder sekere omstandighede ervaar het. Die FAK- en volksliedere, die psalms, gesange en hallelujaliedere, die ligte liedere, die klassieke werke waarna verwys word, vorm deel van haar eie kultuur en opvoeding.

“Het jy met ‘n versameling musiek in die huis grootgeword?” (Vgl. Van Niekerk 2004:28.) Van Niekerk (2007b:8) antwoord:

Baie min, en meer populêre klassieke musiek, Strausswalse en so aan op die paar plate wat ons gehad het, maar my ouers is al twee heel musikaal, my ma het mooi gesing op Eisteddfodds toe sy ‘n jong meisie was en my pa kan enige wysie op sy bekfluitjie speel of dit neurie of nafluit nadat hy dit een keer gehoor het.

Hierdie uitspraak toon dat Marlene van Niekerk uit ‘n besonder musikale gesin kom, sekerlik meer musikaal as die gemiddelde gesin. Dit klink asof haar bewustheid van musiek van kleins af gestimuleer is.

“Ek dink baie mense sal wil weet of daar ‘n verband is tussen jou pa en die Pa in die roman.” (Vgl. Van Niekerk 2004:29.) Van Niekerk se antwoord lui so (2007b:8):

Dit het dan te doen met jou werkswyse. Jy bedoel Milla se pa? Geen verband. Ek merk ‘n veronderstelling op in jou vrae, naamlik dat die outobiografie van die skrywer nuttig kan wees by die interpretasie van die werk. Ek wil ‘n teenvraag hieroor vra: Ten einde daardie liedjie van Sibelius *Illalle* (To Evening)<sup>11</sup> te verstaan/waardeer/ontleed, moet jy noodwendig weet dat die komponis se vrou se naam Aino (“Evening”) was in Sweeds?

Alhoewel daar heelparty aanduidings is dat *Agaat* uit die skrywer se leewêreld ontstaan het, lewer sy baie duidelike uitsprake dat sy nie wil hê dat haar eie lewe met dié van die karakters in die roman in ooreenstemming gebring moet word nie.

Oor die kwessie dat *Agaat* gevul is met kunspprodukte (passasies uit gedigte, die musiekverwysings, die borduurwerk soos op die buiteblad) verduidelik Van Niekerk (2007a):

Ek wou gehad het dat die metaforiek van die teks gerealiseer word in die voorblad ook. [...] So 'n soort bewussyn van kuns en kunspprodukte en kunswerk is natuurlik iets wat 'n mens ook krities en ideologie-krities moet beskou. As ek iets maak, dan wil ek graag iets maak wat baie vreemd is. En wat baie dig is en wat baie *weird* is. Dis natuurlik ydelheid, totale ydelheid, maar ek wil hê dit moet net so vreemd en ondeurdringbaar wees op 'n manier soos 'n klip. Dit moet daar gesit word, en my ideaal is dit moet misterieus wees op so 'n manier dat as jy dit een maal geïnterpreteer het, dit nie bly lê in los stukke nie, maar weer saamvoeg en dat jy dit nooit heeltemal kan deurdring nie. Al manier om so 'n ding gemaak te kry, is om te sorg daarvoor dat jy die onbewuste so kan maak spreek in die werk dat jy vir jouself ook nie heeltemal deurdringbaar of transparant is as jy dit skryf nie. Die teks moet vir jou ook geheimsinnig wees. Duidelik is hier twee prosesse aan die gang: dié van die beplanning en die uiteensetting in hoofstukke, die balans, en so. Daar's honderde tabelle gewees wat my hele plek vol gehang het waarmee ek die hele ding soort van in mekaar gesit het so styf as wat ek hom kon kry, saam met al die stukke wat ek dan geskryf het wat uit 'n ander onbewuste bron kom waarvan ek nou weet watter stukke dit is. In 'n poging om die ding so deurgekomponeerd te kry as wat ek kan, maar nie op so 'n manier dat dit meganies is nie, op so 'n manier dat dit half organies moet word soos 'n klip, of soos 'n vreemde, wonderlike ding wat jy in die natuur sien.

Volgens Van Niekerk (2007a) is sy in hierdie opsig baie beïnvloed deur 'n opstel van Maurice Blanchot in sy *Literature and the Right to Death* "waarin hy praat oor die materialiteit van taal, en die materialiteit van die kunswerk, dat jy iets wil byvoeg wat so in sigself beslote en so onduibaar op die ou end is as 'n boom."<sup>12</sup>

Sy noem (2007a) dat daar 'n kunsteoretiese dimensie in *Agaat* is. Sy verwys na die passasie waar *Agaat* verduidelik hoe 'n mens borduurwerk doen (2004:673). Van Niekerk sê (2007a): "Dis eintlik 'n soort program vir die skryf van enige komplekse teks wat daar staan."

Jy rek dit en trek dit en bind dit tesame, [...] jy boor dit en prik dit, jy vang dit en glip dit, jy gly dit in garingdraadrame, jy hou dit en bou dit, verdik en verdun dit, jy kleur dit en bleik dit en trek dit weer uit, jy ryg op die stippel, jy spook met patroon, jy wikkkel en spikkel in rye en range, en strepe en bogies en bruggies en trappies, en kruise en speke van dakke en damme, jy spoor dit en vul dit en span dit in bane en kyk net wat word daar gemaak van die stof, 'n storie, 'n rympie, 'n prent vir die sloop, vir die spreid oor die bed, vir die slag om die mou, vir die doek op die tafel, vir die vierde rok van die vrou.

#### 4. Van Niekerk se idees oor verwysings in die algemeen

Ek het tydens die onderhoud met Van Niekerk die volgende voorafstelling gemaak: "Ek wil onder andere probeer uitvind of dit wat jy self deur musiek beleef het, ook in die roman uit-/voorkom. Hoekom is daar so baie verwysings na musiek in die roman? Is dit toeval? Is daar 'n spesifieke doel daarmee?" Van Niekerk antwoord soos volg (2007b:2-3):

Hier gebruik jy nou die woord (be)"doel"(ing) reeds in jou eerste vraag. Met die voorbehoud van wat ek in die paragraaf hierbo [kyk die eerste lang aanhaling onder 3 hierbo] probeer verduidelik het, die volgende:

Die musiekverwysings het, sover dit binne my bewuste konstruksieaktiwiteit was, te doen gehad met die karakterisering van die hoofkarakter en fokaliseerder Milla Redelinghuys. Mens soek altyd materiaal waarmee jy 'n karakter kan inkleur, 'n musieksmaak spreek tog boekdele nie waar nie? My saak met Milla is dat ek dink sy het "airs", sy verbeel haar alteveel dat sy 'n gekultiveerde persoon is, terwyl dit maar 'n erg oppervlakkige[,] konserwatiewe en tendensieuse musiekkennis is wat sy het. Dit is na my mening deel van haar narsisme om so te koop te loop met haar musikale insig en begaafdhede. Dit is ook satiries, natuurlik, hierdie "geestelike" hunkering van 'n plattelandse mevrou uit die wit élite, haar neiging om "Europese" verworpenhede te beskou as waardevol: jy kan maar sê sy leer "Heidenröslein"<sup>13</sup> vir haar seuntjie terwyl die hel los is rondom haar – in haar eie huishouding en op haar plaas en in haar land. Die hele saak word na my mening op pp. 357 tot 361 behandel as Milla haar Duitse musieksentimente terugskouend kritiseer.

Dit is onder sulke (roman)omstandighede nie om dowe neute dat Agaat haar eie warse sjamanistiese liedere opmaak en dat Jakkie 'n etnomusikoloog word nie.

Maar sien, nou skroef ek al hierdie dinge los van hulle enge verweefdheid in die boek, en hulle word dadelik minder dubbelsinnig suggestief en meer betogend. Die volgende moment in die betoog sou wees: Agaat wend hierdie musikale erfenis wat sy van Milla kry op erg subversiewe wyses aan, ook in haar opvoeding van Jakkie. Maar kan mens die meester se huis afbreek met die meester se (musikale) middele? Dit is een vraag waarmee ek as skrywer gesukkel het in die roman, daar is ook nog baie ander vrae. Die punt is: As ek 'n roman skryf wil ek aan vrae vorm gee op so 'n manier dat reguit antwoorde op die vrae net deur filistyne gegee kan word. Ek wil nie die filistyn van my eie boek wees nie.

My volgende vraag was: "Het jy die hele tyd besef dat musiek so 'n groot rol in die roman speel? Het jy doelbewus soveel moontlik verwysings na musiek ingesluit? (Daar is skrywers wat vir my sê hulle het nie besef dat musiek so 'n groot rol in hulle lewens en skryfwerk speel nie.)" Van Niekerk (2007b:3) antwoord:

Weer gebruik jy die woord "doelbewus". Natuurlik doen mens sekere dinge "doelbewus" in 'n roman, maar sodra die teks klaar geskryf is, verloor die bedoeling sy voorrang, word die betekenis van die roman gekonstrueer deur die leser. Ek dink byvoorbeeld dat die betekenisassosiasies wat 'n musikoloog soos jyself sal hê by die stukke wat in die boek genoem is, heel interessante leesmoontlikhede van die boek sou kon open waarvan ek in die verste verte nie eers bewus kan wees nie.

Hierdie kommentaar toon dat Van Niekerk waarde heg aan die verskillende interpretasiemoontlikhede wat deur die intertekstualiteit in *Agaat* ontsluit kan word.

Het sy van die begin beseft dat musiek so 'n groot rol in *Agaat* sou speel (Van Niekerk 2007a)?

Toe ek begin het om die karakters te ontwikkel, het dit tot my gedaag dat een manier om Milla se narsisme goed te wys, is om haar te beklee met *airs*, en 'n deel van die *airs* was dat sy haarself voorgestel het as iemand wat iets van musiek af weet. In die loop van die boek het ek uitgevind dit is 'n goeie manier om haar aan die kaak te stel.

Ek het aan Van Niekerk (2007a) gevra hoe die proses van die vermenging van verskillende komponente werk. Haar antwoord:

As 'n mens 'n teks begin skryf, dan maak jy dit uit voorbestaande blokke wat jy opnuut bymekaarsit, met ander woorde: jy haal die stukke uit hulle gewone konteks, jy defunksionaliseer hulle as't ware en jy sit hulle in 'n nuwe verband. Dit geld in my werk vir poësie en vir teks wat ek op ander plekke gelees het, en so. Dit gaan binne-in die weefsel van my teks weer in, in 'n nuwe verband. [...] Dit gaan vir my om so dig en ryk as moontlik 'n teks te skryf self. Daarom sal daar dikwels so 'n kadens in wees van 'n ou psalm of 'n gesang of iemand anders se gedig, net soms 'n woord, of wat ook al. Waarskynlik het dit te doen met die feit dat ek in elk geval 'n teks beskou as 'n soort amalgaam, die een wat ek skryf, 'n soort amalgaam van alles wat daar beskikbaar is, en omdat dit dikwels ook assosiatief gebeur.

Hierdie verklaring herinner aan Kristeva (1986:39) se opsomming van Bakhtin se idees: "Bakhtin considers writing as a reading of the anterior literary corpus and the text as an absorption of and a reply to another text."

As voorbeeld van hierdie belangrike vermenging van tekste het ek Van Niekerk gevra oor die verwysing na die lied "Ich bin der Welt abhanden gekommen" van Mahler (Van Niekerk 2004:645). In 'n beskrywing van hierdie tipe passasie sê Van Niekerk (2007a): "Dis baie liries opgeset." Hoe vind die proses van die inmeng van een teks binne in 'n ander teks plaas? Van Niekerk begin verduidelik deur te verwys na Kathleen Ferrier se opname van die lied. Sy vervolg:

Milla gaan dood. Nou soek jy vir haar iets om vir haar 'n stem of 'n teks of 'n inhoud te gee. Dan kom dit byna vanself om dit in Milla se mond te sit, as haar eie woorde. Maar dis vanselfsprekend iets wat ek dan vir die leser daar sit om iets te beduie in verband met Milla se oorgawe aan die dood uiteindelik, of 'n soort Gelassenheit, of 'n soort oorgawe, gelatenheid tot die dood toe. En ook 'n ongelooflike gevoel van verlies. En dan op die ou einde waarskynlik 'n toeëiening van iets. "In meinem Lied" eindig dit. Op die valreep, op die nippertjie kry sy 'n soort grasie beet om mee dood te gaan.

Oor Duitse liedere staan daar in *Agaat* (Van Niekerk 2004:358):

Romantiese Duitse Lieder! [...]

Sehnsucht. Lust. Wonne. Duft. Die woorde alleen al het jou betower as student, die onmoontlik mooie melodieë. Jy sou nooit weer daarvan herstel nie. Maar was dit nie 'n bietjie veel om te verwag dat jy op die

vleuels van daardie soort gesang in die Overberg anderkant Swellendam lewenslank vir iemand, 'n provinsiedokter se seun, 'n muse sou wees nie?

Die vraag aan Van Niekerk was: "Is dit jou eie gewaarwordinge?" Sy antwoord (2007b:12): "Nee, dit is my karakter se gewaarwordinge", en plaas dus weer eens klem op die onafhanklikheid van die karakter ten opsigte van die skrywer.

Oor die kwessie van outobiografiese besonderhede in *Agaat* het ek tydens die onderhoud (2007a) die volgende vraag gevra: "Hoe outobiografies, wat musiek betref, is die karakters wat in *Agaat* voorkom?" Sy antwoord:

Dis 'n baie belangrike vraag. Ek let op dat jy dikwels stoei met die probleem: hoeveel kom nou uit 'n mens [die skrywer] se eie lewe, ensovoorts, ensovoorts. Dis onmoontlik vir enige skrywer om te skryf sonder verwysing na enige biografiese gegewens. Want waaruit skryf 'n mens tog nou? Jy skryf uit jou eie ervaring, en uit jou eie menswees, en uit jou eie kennisbestand, en mense wat jy ken, ensovoorts. Maar: as jy so 'n roman skryf, dan is dit 'n ding wat sy eie interne dinamiek en sy eie interne patroonmaking bevat. Met ander woorde: op die ou end word hierdie elemente wat jy miskien kan oorneem uit 'n biografie van mense of uit 'n outobiografie, ingewef in 'n patroon wat gehoorsaam aan 'n *ander* doeleinde as die doeleinde van referensie na die werklikheid. Dit word 'n indirekte of tweede-orde referensie wat binne die orde of patroon van die werk 'n sin en 'n plek kry. In die proses word dikwels van die biografiese en outobiografiese materiaal verdraai, verwerk, verhul, verander, bygelieg by, noem dit wat jy wil.

As voorbeeld van outobiografiese besonderhede is daar gevra oor 'n verwysing na die boek *World Famous Piano Pieces* (Van Niekerk 2004:3), 'n versameling waaruit baie jong pianiste speel. (Baie van die "klavierstukke" is eintlik verwerkings van ander musiek.) My vraag was: "Het jy self daaruit gespeel?" (Van Niekerk 2007a):

Dit het behoort aan my ma [...] en toe het my klein sussie Hanlie dit beetgekry. [...] Die boek, ek het hom geken. Ek weet hy was pienk buitekant. Ek weet hoe die skrif op sy voorblad lyk. Toe gee ek dit vir Milla. Maar waarom? Nie om enige biografiese verwysing gestand te doen nie, maar om die karakter van Milla in te kleur. As jy 'n karakter skeep, moet jy vir hulle allerhande soort "business" gee om te wys watter soort persoon hulle is. Vir iemand met die pretensies van Milla: regte middelklas-, hoër-middelklas-, wit pretensies, wat dink om Europees-verworwenhede sigself aan te meet jou 'n *cut* hoër maak as jou omgewing se mense, het ek nodig gehad om vir Milla te laai met 'n baie oppervlakkige maar baie pretensieuse kennis van klassieke musiek wat tot die kanon behoort.

Daar is reeds verwys na die skrywer en kritikus Maurice Blanchot, wie se idees baie belangrik vir Van Niekerk is. Lechte (2008:269) skryf oor Blanchot: "[H]e sees writing as autonomous, and the outcome of a profound solitude[;] a biography, or a *curriculum vitae*, is of little relevance for assisting a reader in coming to grips with the enigmas of a truly literary work."

Dit lyk asof Van Niekerk tog bereid is om geringe verbande tussen haar eie lewe (byvoorbeeld voorkeure wat musiek betref) en gebeure in *Agaat* toe te gee.

“Wat is jou houding oor die ‘verduideliking’ van wat jy geskryf het? Hoe verskil jou houding van ander skrywers s’n? Kan jy spesifieke skrywers en hulle menings noem?” Van Niekerk (2007b:5) stel dit so:

Ek dink J.M. Coetzee is ’n goeie voorbeeld van iemand wat sy verduideliking van sy skrywerskap en sy fiksie by voorkeur skyn te giet in die vorm van fiksie. Met ander woorde hy verduidelik homself nie graag in funksionele taal nie, hy skryf liever ’n storie oor ’n skrywer, hy fiksionaliseer die vrae waarmee skrywers worstel, byvoorbeeld probleme rondom mag en outoriteit in koloniale omstandighede, soos in *Foe*. Vergelyk ook *Elizabeth Costello*, sekerlik die mees diepsinnige ondersoek wat daar vandag te lese is na die aard van skrywerskap in kontekste van politiek en etiek en menslike eindigheid. Coetzee se toespraak by die ontvangs van die Nobelprys is nog ’n voorbeeld van wat ek bedoel. In die laaste paragraaf van daardie toespraak word daar myns insiens op skryvende wyse getuig oor die verhouding tussen die skrywer en die karakters/vertellers wat hy ontwerp vir die doeleindes van sy fiksie, oor die manier waarop hulle hom soms verbyvaar in hulle eie skip, volledig in beslag geneem deur hulle eie probleme van oorlewing op die woeste bare ... Al wat die skrywer met sy karakters deel is dieselfde soutsproei van die seewater op sy gesig ...

“Die verwysings wat jy maak na musiekkomposisies: Was hulle reeds in jou kennisrepertoire toe jy na hulle verwys het, of het jy soms na ’n gepaste werk gesoek?” Van Niekerk (2007b:5–6) verklaar:

Ek “ken” die werke waarna ek in *Agaat* verwys almal redelik goed op my eenvoudige amateuragtige manier. (Ek kan stukkies daarvan sing in die bad!) Maar daar is ’n verskil tussen verwysing na musiekstukke ter wille van karakterisering en, aan die ander kant die eksploitasie daarvan om die skrywery te “besiel”.

As ek skryf, luister ek soms oor en oor na dieselfde stuk musiek, dit help my om in dieselfde stemming te bly, of om sekere stemmings te ondersoek of te “ontdek”. Maar ek dink die eintlike funksie wat die musiek dikwels het, is dat ek dit gebruik om in ’n soort “trance” toestand te kom ten einde vryer te kan assosieer as wat ek by die sobere daglig kan doen. Ek dink musiek “masseer” die onbewuste, totdat dit “opstyg uit die dieptes” sodat mens stukkies daarvan kan “oes” vir jou skryfwerk. Uiteraard moet teks wat onder sulke omstandighede geskryf is baie goed geredigeer word agterna soos enige teks wat met behulp van “dwelmmiddels” geskryf is. Maar ek luister nie altyd vir “bedwelming” of vir die “prentjies” wat musiek gee nie. Ook vir alertheid en ’n sekere soort konsentrasie luister ek soms na vir my heel moeilike en uitdagende twintigste eeuse musiek soos [dié van Rihm en Tormis], of die onmoontlike perkussies van Torstensson.<sup>14</sup> Ek soek altyd na vir my vreemde en rare musiek, dit gee soms vir my wonderlike invalle wat ek nooit op my eie sou gehad het nie.

In haar antwoord op die vraag, “Die woorde ‘sing’ en ‘lied’ kom baie voor. Is hulle miskien magiese woorde?”, verskaf Van Niekerk (2007b:7) ’n ode aan die lied en sang:

Ja, “lied” is nogal vir my ’n magiese woord, en ek bewonder alle mense wat musiek kan maak, mense wat kan sing die heel meeste, ek is jaloers op hulle!



Die lied is vir my die eerste kuns, die grootste kuns, oorspronklik seker gevorm uit krete van verrukking, vrees of verlange. Woorde op musiek is seker 'n basiese menslike kompetensie waarin adoratie, verrukking, betowering en betowerdheid, verwyling, begeleiding van aktiwiteite soos werk en wandel en eet, en waarin markering van krisisse en oorgangstadië beliggaam word: verlies, verliefdheid, herinnering, verwagting, kwetsuur, en waarmee ritmiese handeling en gewaarwording van ons bestaan soos wakkerword en gaan slaap poëties begelei word.

In die onderhoud is Van Niekerk (2007a) gevra: "Wou jy miskien 'n sangeres geword het?" In haar antwoord verwys sy na swaeltjies op die stoep toe sy 'n kind was, en hoe sy gesien het hoe hulle keeltjies klop. Haar pa het vir haar in die maanlig gewys hoe die uile se kele klop wanneer hulle roep.

Ek was van heel kleins af heel ingestel op hierdie vreemde, mirakelagtige ding vir my in verband met die stem en die plek waar dit uitkom, en ek moet sê as ek vandag dink aan iets saligs om te wees, om te kan doen, dan is dit sekerlik 'n sangeres. Ek dink dis 'n vreeslike harde lewe. [...] Ek dink ook dit [sang] is die bron van die eerste kuns. As 'n mens gedigte skryf, verlang 'n mens altyd daarna om dit liever te kan sing.

"Hoe belangrik is sing?" (Vgl. Van Niekerk 2004:187.) Sy antwoord (2007b:10):

Sing is goed vir die gesondheid, maar nie die sing van "De la Rey" nie, die volk is baie siek as gevolg van die epidemiese sing daarvan deur trosse "patrioties" voelende brassers. Daardie wysie werk soos 'n geestelike retrovirus of gemoedsparasiet. 'n Kollektiewe gesingery in 'n nasionalistiese konteks is 'n gevaarlike besigheid en dit steek aan soos varkmasels. Voor jy weet dra hulle weer grys hemde. Pleks dat die jongelui met die matelose energie, die idealisme en die geloof van die jeug hulle gaan wy aan alfabetiseringsprojekte in die arm gemeenskappe, dan sal daar iets wees wat mens "nuus" kan noem in 'n koerant soos *Die Vrye Afrikaan*.

In hierdie kommentaar op die politieke gebruik van patriotiese liedere, wat ook in *Agaat* uitgewys word, verwys Van Niekerk natuurlik na die patriotiese lied "De la Rey", gesing deur Bok van Blerk, wat vanaf 2006 baie bekend in Suid-Afrika geword het.

"As jy skryf 'Bach help altyd', in hoe 'n mate glo jy hierdie tipe uitspraak?" (Vgl. Van Niekerk 2004:40.) Van Niekerk antwoord (2007b:8): "Dis my karakter wat sulke uitspraak maak en dit glo."

Met verwysing na die woorde "na musiek geluister om jouself te kalmeer" (Van Niekerk 2004:46-47) is die vraag gevra: "Ken jy dit?" Die skrywer antwoord (2007b:8): "Geen musiek waarna ek kies om te luister kalmeer my nie, ek vind dit meestal opruiend en kan glad nie slaap as ek vir ure lank geluister het nie." Van Niekerk konstateer weer eens dat daar nie goedsmoeds verbande tussen haar en 'n karakter getref moet/kan word nie.

"Wat is jou kommentaar op die volgende uitspraak oor die waarde van musiek?" (vgl. Van Niekerk 2004:304):

Jy het na musiek verlang, skielik, dit kon jou altyd troos, jou nader aan jouself bring, nader aan alles en almal laat voel, maar wat het oorgebly van jou musiek tussen al die siektes en rampe?

Van Niekerk (2007b:11) se antwoord is:

Die vraag wat die skrywer gehad het toe sy dit geskryf het was: Watter soort musiek sou dit moes wees wat in hierdie omstandighede (lees Suid-Afrikaanse omstandighede van siektes en rampe) mense "nader aan hulleself en aan ander" sou bring? Kennelik kan Brahms en Schubert en Schumann dit nie doen nie (behalwe natuurlik op Stellenbosch waar dit veral Beethoven is wat mense bymekaarbring in 'n miasma van parfuum en selfgelukwensing in die foyer van die Endler), dit het eerder die teenoorgestelde effek: As Milla vir Jak probeer verlei met 'n lied van Schumann, dan loop dit op 'n fiasko uit; en al dink Milla die sing van "Der Musensohn" is haar innige en spesiale band met Jakkie, vervreem sy hom eerder met haar misplaaste musikale ambisies vir hom; Milla gebruik van alle dinge die sentimentele musiek van Mahler om Agaat te "akkulturaliseer", maar dit beteken niks meer as sy besluit om haar na die buitekamer as bediende te demoveer nie; Agaat op haar beurt verwerk dit wat sy van musiek by Milla geleer het op geheel eiesinnige en rebelse wyses, sy blaas op ramshorings dat hoor en sien vergaan. Later martel sy selfs vir Milla met "Die Slawekoor" waar sy op haar doodsbed lê. En om die "volk" en die "bandiete" te manipuleer[,] kies Agaat liever Totius se psalmberymings as toonsettings van romantiese Duitse smart-, hyg- en verlangelappe. Mens weet nie wat sy met Die Internasionale sou maak as sy dit sou geken het nie of met "To-morrow belongs to us" (uit *Cabaret*) nie.

Dit is duidelik dat Van Niekerk deeglik bewus is van hoe sy verwysings na musiek ingesluit het om die verskillende karakters te teken.

## 5. Van Niekerk se menings oor verwysings na spesifieke musiekstukke in *Agaat*

Marlene van Niekerk verklaar (2007a) dat daar vir haar geen roman as voorbeeld gedien het by die gebruik van musiekverwysings in *Agaat* nie. Sy het byvoorbeeld nie die roman *An Equal Music* van Vikram Seth geken nie.

Ek het ook vroeë gevra oor spesifieke uittreksels in *Agaat* waarin daar na musiek verwys word.

Van Niekerk sê (2007a) sy lees die tekste van kunsliedere soms as tekste alleen en vind soms dat hulle "smartlappig" is. Dis meer die emosionele interpretasie deur die stem wat haar daar soms "vreeslik aandraai". Sy hou dikwels daarvan om na "voordragkunstenaars te luister wat iets anders (iets onewe of ru) in hulle stem het", soos kantors waar jy "the grain of the voice"<sup>15</sup> beter kan hoor in plaas van hierdie supergemoduleerde, fyn-afgewerkte, byna onmenslik-abstrakte produksie wat 'n mens partykeer kry by sommige van die groot kunstenaars".

"*Lieder eines fahrenden Gesellen* van Mahler [vgl. Van Niekerk 2004:3]: Is dit 'n belangrike werk in jou lewe?" Van Niekerk (2007b:8) antwoord: "Ek ken dit maar hier was dit gewoon 'n gepaste titel wat die wysneus Jakkie kon ophaal in sy selfkoesterende bespiegeling."

Oor die verwysing na *Lieder eines fahrenden Gesellen* sê Van Niekerk (2007a) in die onderhoud:

Dis omdat Jakkie 'n banneling geword het. Dis van toepassing op hom. Hy sê ook hy is 'n nomade. Hy kom luister maar net so by die tentseil waar sy moeder doodgegaan het. Die titel van daardie stuk musiek is dus handig om vinnig 'n vinnige, kort karakterisering van Jakkie se selfbeskouing te gee.

Hierdie verklaring wys hoe intiem Van Niekerk met die woordteks van beroemde liedere omgaan. Sy dink in die eerste plek nie aan die sing en die sangtegniese uitdagings van die lied self nie, maar eerder aan die betekenis wat deur die titel of die woordteks van die lied gedra word.

“Is die werk *Frauenliebe und -leben* van Schumann [vgl. Van Niekerk 2004:49] deel van jou? (Ek noem dit mos sommer *Frauenleben und -Beben*).” Die antwoord is (Van Niekerk 2007b:8):

Ja dis erg “bebend”! Veral as Ferrier dit so vol patos sing in haar high density tremolo alt en net so 'n fraks vals soms as ek nou my ore kan vertrou. Kyk[,] op hierdie plek in die teks het ek erg satiries gevoel ... ek het geen enkele simpatie met “battered brides” nie. Maar dit is nie die punt nie. Die punt is dat ek gekies het om te skryf uit die oogpunt van 'n karakter met wie ek hoegenaamd nie identifiseer nie.

Op die vraag “Hou jy van liederaande?” (vgl. Van Niekerk 2004:51), verskaf Van Niekerk (2007b:8–9) 'n interessante relaas oor haar begrip van die satiremoontlikhede van die liederaand:

Dis natuurlik 'n soort spektakel wat mens baie keer erg benoud maak. Vir sommige sangers kan mens nie kyk nie omdat hulle nie weet hoe om hulle te gedra nie. Die wat wel weet hoe om hulle te gedra, “gedra” hulle volgens my tussen aanhalingstekens. Dis 'n soort ironie van die liggaamshouding en die selfaanbod waarvoor min sangers beskik. Ek het 'n keer 'n liederaand meegemaak in die Concertgebouw in Amsterdam waarvan ten minste die toegifte openlik satiries bedoeld was, toe die lang skaal doodshoofdige Ian Bostridge<sup>16</sup> duette gesing het saam met die skaars drievoet groot Thomas Quasthof<sup>17</sup> wat origens swaar gehandicap is. Ek dink hulle het dit geoefen in die spieël, hulle wou op 'n baie subversiewe en perverse manier spot met die verwagting van die liederaandgehoor wat 'n harmonieuse estetiese inkleding en perfek gefrakte liederpersoonlikhede in die aanbieding wou sien, dit was 'n kritiese en erg vermaaklike manewer. Hulle wou die materialiteit en die banaliteit en die toevalligheid van hulle hoogs kontrasterende fisieke gestaltes tentoonstel, 'n soort wysgerige kommentaar installeer by hulle gedresseerde stemme, of so iets, hulle het duidelik erg veel grimmige onderlinge plesier daaraan beleef. Die mense in die gehoor was behoorlik op hulle plek gesit. Hulle het daar uitgestap en nie geweet hoe om hulle gesigte te trek nie ...

“Hoe belangrik is volksliedere vir jou?” (vgl. Van Niekerk 2004:63); “en halleluja-liedere? Of is dit maar net deel van jou verlede?” (Van Niekerk 2004:64); “en FAK-liedere?” (Van Niekerk 2004:78); “en Psalms en Gesange?” (Van Niekerk 2004:82). Van Niekerk (2007b:9–10) antwoord:

Ek het grootgeword met al die bogenoemde, ja, maar die vraag is myns insiens eintlik hoekom die goedkoop godsdienstige liedjies en die Duitse volksliedjiewysies van die FAK en die NG Kerk se psalms en gesange belangrik is, nie soseer vir my persoonlik nie, maar belangrik in die formele weefsel en in die inhoudelike problematisering van die boek. Op

'n bewustelike vlak het ek wel in gedagte gehad om 'n soort argief (of 'n argief-effek) van die wit Afrikaanse populêre musiek "kultuur" van 'n sekere era daar te stel in *Agaat*. Dit is 'n kwessie van besinning oor 'n "erfenis", en wat maak mens met die "erfenis" verder in die toekoms. Wat gaan *Agaat* daarmee maak, hoe gaan sy dit aanwend? Miskien gaan Jakkie 'n musieketnologiese portret van sy eie mense skryf eendag waarin hy 'n diagnose van die musikale siel van die Afrikaner gaan stel, of miskien gaan hy na al die ou liedjies verwys in sy eie komposisies waarvan hy tans nog net droom, "ernstige" komposisies waarin hy allerlei verskillende musiekstyle en tradisies van sy vaderland gaan opneem, "saamgesmee" of juis nie saamgesmee nie maar melankolies aangebied, disjunkte sitate in 'n eiesoortige nuwe "Suid-Afrikaanse styl"!

Vraag: "Jy haal uit 'n Brahms-lied aan. [Vgl. Van Niekerk 2004:209.] Kommentaar?" Van Niekerk (2007b:10–11) se verduideliking is:

Ja, "Der Tod, das ist die kühle Nacht". Dit kom in een van die dagboekstukke van 1960 waar Milla skryf hoe sy met haar buurvrou oor musiek probeer praat. "Über mein Bett erhebt sich ein Baum" is ook 'n reël uit daardie teks en die "Baum" staan natuurlik 'n bietjie vir die tuin wat Milla nog in die spieël kan sien, alleen dit is geen nagtegaal wat daarin sing nie maar die heksagtige ministrasies van *Agaat* wat die tuin (lees ook "der kühle Tod") vir Milla beskikbaar (probeer) maak. Omdat elke hoofstuk van die boek in achronologiese stukke en in afsonderlike stemme geskryf is, het dit ook 'n komposisionele noodsaak geword om per hoofstuk deur sulke klein kruisverwysings (ironiese) verbande te lê tussen die hedelyn (siekboeg) en die verledelyn (dagboeke). Die voor die handliggende rede vir hierdie aanhaling uit die Brahmslied in die dagboekstuk is egter na my mening weer die satiriese karakterisering van Milla, sy is tog so selfkoesterend en pateties in haar smagting na emosionele intimiteit, miskien luister sy na die Brahms presies op dieselfde manier as wat haar buurvrou Beatrice *RooiRose*-stories lees. Die punt is dat na my mening die roman krities is oor die ideologiese rol wat "klassieke musiek" in hierdie soort gemeenskap speel, krities oor die rol van die klassieke kanon, die rol van die musikale "verhewenheid" en "verfyndheid" waardeur 'n sekere subjek sig "geroepe" voel, waarmee 'n sekere klas hulle dominante posisie help legitimeer en verhul. Die kultivering van "klassieke musiek", om saam met Elfriede Jelinek<sup>18</sup> (*The Piano Teacher*) te praat, is deel van 'n bourgeois kulturele terreur, deel van die "boundary maintaining body language" van die hoër middelklas. (Waartoe ek vanselfsprekend myself natuurlik ook reken, *speaking of which*, ek dink daaraan om nie net my panic button te druk nie, maar ook die "play" knop op my klankstelsel, en die sesde simfonie van Kancheli<sup>19</sup> op volle volume te begin speel as daar 'n inbreker in my huis sou opdoem. Miskien sal die oortuigende uitbarstings die inbreker 'n kultuurskok gee, 'n veel groter skok as die voorspelbare eenselwige getjerie van die alarm, en meer oortuigend as die spetterende geluid van my klein elektriese skokapparaatjie. Dit gee mens idees, Kancheli plus huisalarm plus skokapparaat, miskien kan dit die begin wees van 'n sosiaal relevante musiekstyl vir ons vaderland in die huidige tydsgewrig.)

Hierdie verduideliking dui aan hoe Van Niekerk deur stiplees die teks van die Brahms-lied deeglik geanaliseer het.

Op die vraag: "Waarom die stuk *Heks van die Middaguur* van Dvořák?" (vgl. Van Niekerk 2004:342) verskaf Van Niekerk 'n onthullende verduideliking (2007b:11–12):

Dis wat my bewuste oorweging betref net vir die toepaslike titel dat ek dit gebruik het, want in die opset van die boek het dit te doen met die tema van die Lamia of die sogenaamde "dirty goddesses", familie van Lilith, familie van vampiere, wat kinders uit die wieg steel en versmoor. Na my mening, en dis nou regtig 'n uitwase interpretasie, is Milla 'n vampier, en sy steel vir Agaat (sy sien haar vir die eerste keer op Geloftedag op die middaguur op die plaas Goedbegin), en suig haar bloed/asem/siel uit omdat sy self nie 'n siel het nie, omdat sy nodig het om mag oor andere te hê vir haar eie selfgevoel en identiteit. Maar ons weet dat mense wat deur vampiere gebyt word ook vampiere word, dus Agaat steel weer vir Jakkie as hy gebore word op die middaguur in die Tradouwpas, die Weg van die Vroue ...

Heelparty klassieke werke word op p. 358 van *Agaat* genoem (Van Niekerk 2004):

Wat het jy daardie nag gespeel op die ou draaitafel? 'n Tjellosonate van Rachmaninoff? Liedere van Brahms? *O komme, holde Sommernacht?* *Meine Liebe ist grün?* En liedere van Schubert en Schumann? *Der Hirt auf dem Felsen?* *Widmung?*

Die vraag was: "Is dit werke wat jy lank geken het?" Van Niekerk (2007b:12) antwoord: "Ja, ek ken hulle al lank." Hier toon Van Niekerk twee dinge: sy beskik oor wye luisterervaring van musiek, en sy sluit haar kennis in *Agaat* in.

Oor Schumann se lied *Widmung* (Van Niekerk 2004:361) was die vraag: "Is die lied een van jou gunsteling?" Van Niekerk antwoord (2007b:12): "Ag, dis fraai, ek luister soms daarna, soms irriteer dit my, dis so diepgelowig ten opsigte van die romantiese liefde ..."

Op p. 406 word vertel hoe Milla vir haar seun die Schubert-lied *Der Musensohn* aanleer. Hieroor was die vraag of die lied nie 'n bietjie moeilik was vir die seun om te leer nie. Van Niekerk (2007b:13) verduidelik:

Weer eerder 'n geval van 'n gepaste titel om Milla se pretensies te laat sien. Vind jy dit moeilik? Ek weet nie, dis seker 'n bietjie moeilik vir 'n jong kind soos Jakkie met 'n stem wat net gebreek het, ek besit 'n rather *breathless* weergawe van Elly Ameling, maar mens kan tog die wysietjie fluit in die bad ...?

Hier toon Van Niekerk haar soms onskuldige houding teenoor beroemde musiekwerke. Dit is 'n algemeen aanvaarde feit onder musiekkenners dat skrywers wat kenners is op ander terreine as musiek soms foute maak met die terminologie en ander aspekte van musiek. Kyk byvoorbeeld Van der Mescht (2006:173–174; eindnoot op p. 181) oor die verwysing in die kortverhaal "Wolf, wolf, hoe laat is dit?" van Hennie Aucamp. Daar word genoem dat 'n ou dame in 'n ouetehuis die lied "Erlkönig" van Schubert sing, begelei deur 'n inwoner van die ouetehuis wat gevra is om dit gou te doen. Maar dit is in werklikheid 'n uitdaging wat weinig professionele pianiste sou kon aanvaar, omdat die klavierparty buitengewoon moeilik is en dus nie sonder deeglike oefening gespeel kan word nie.

Op p. 411 is daar 'n voorbeeld van die vermenging van die woordteks van 'n beroemde lied met die res van die materiaal. In hierdie geval is dit "Wer hat dies Liedlein erdacht" van Mahler. My uitspraak was: "Dit moet lekker wees om



verskillende werke so kreatief te vermeng?” Oor hierdie komplekse werkswyse antwoord Van Niekerk (2007b:13):

Dit is ook maar dikwels ’n kwessie hoe kom ek van die een sin tot die ander, dan gaan grawe mens deur ’n klomp goed en versamel die stukkie wat jou gaan help om die bal vorentoe te dribbel. Die idee is om die teks lewendig te hou.

Op p. 443 van die roman word daar verwys na die *Strykkwintet* van Schubert (1797–1828), wat die 31-jarige komponis in die laaste jaar van sy lewe gekomponeer het. In Van Niekerk (2007b:13–14) se antwoord op die vraag oor hoe belangrik die *Strykkwintet* vir haar is, bied sy ’n liriese verduideliking aan wat vergelyk kan word met liriese passasies in *Agaat* (byvoorbeeld op pp. 170 en 382–384). Sy gaan ook oor in ’n diskussie van die wese van die karakters Milla, Jakkie en Agaat. Daarby is haar respons openbarend oor die skryfproses.

Dit moet ek beken is vir my ’n wondermooie, erg ontroerende en verskriklike werk, ek kan nie altyd daarna luister nie, ek het moed nodig om daarna te luister, maar as ek die moed versamel het, dan beloon die werk my altyd weer, ek kan nie vir jou in tegniese terme verduidelik hoe die werk sy effekte vir my bereik nie, maar ek voel dit aan as ’n tegemoetree van die dood deur ’n vir my besonder simpatieke psige, dis een lang gesonge argument van afskeid, herinnering, repetisie van begeertes en ekstases, en treurnis, en *Gelassenheit*, ’n soort belydenis, maar ook ’n liriese en tere viering van die bestaan, met donker momente van opstand en lotsomarming en daartussenin ’n bibberende boerepolka (in die lente dans ook die geraamtes met wit knopkieë flitsend, arm in arm met die Mädel in die Dirndl) in die *scherzo*-deel. Die *adagio*-deel klink vir my soos sinne, ek het al woorde probeer skryf op die vioolparty in die inset. Die stuk voel vir my soos ’n “onderhandeling” met die self, met die berge, met die bome, met die lig op die vensterbank, om ’n posisie te vind teenoor die onvermydelike, soos ’n terapisessie waarin daar deur val en ontstaan ’n deurbraak is in die rigting van aanvaarding en akkommodasie van verlies, maar nie sonder die verlangende terugkyk oor die skouer nie en nie sonder die hunkering na vergetelheid nie, nie sonder die hongerige begeer van die skoonheid van die wêreld nie, nie sonder die lofprysing van die weerlose dinge nie ... en dan die polkaversnelling aan die einde met die weerbarstige erekte slotakkoorde! Die werk laat hom nie onderkry nie. Om daarna te luister is altyd vir my ’n loutering. So dit is dan wel alles dinge wat ek die stomme Milla toewens op haar sterfbed. Maar dit sal te direk wees om die verwysing na die kwintet in een van die siekeboegtonele op te haal, so ek laat haar in 1979 al na die kwintet luister en ’n aantekening maak in haar dagboek (scenes from coming attractions! – p. 443 in die roman), dis meer as twintig jaar voordat sy doodgaan en haar swanesang sing in die kursiefgedeelte op p. 698. Ek het in die kursiefgedeeltes van die roman ’n soort lied vir Milla gegee, ’n oordenking in liriese terme vanaf die inset van haar siekte tot aan die moment van haar sielsverhuising. Die einde op p. 699 suggereer dan wel volgens my dat sy daarin geslaag het om deur dit alles heen op die nippertjie ’n siel vir haarself te verwerf. Dit is ten minste wat hierdie leser vir haar hoop. Jakkie dink ek voel anders daarvoor, maar wie’s hy, die klein snotaap, hy het nog meer *airs* as sy ma. Oor Agaat praat ek nie. Dis haar saak wat sy van die hele geskiedenis maak.

Dit is ’n passasie soos die voorgaande wat die leser onder die indruk bring van Van Niekerk se grootse interpretasientalent van musiekkomposisies. Soortgelyke



interpretasies word van die leser van haar roman *Agaat* verwag. Die doelwit van hierdie artikel is om die leser op hierdie ontdekkingspad aan te help.

## 6. Gevolgtrekking

Deur 'n onderhoud met Marlene van Niekerk en skriftelike antwoorde op vrae kon daar baie afgelei word oor haar gedagtes oor die rol en die plek van die skrywer ten opsigte van die teks.

Van Niekerk luister baie na musiek terwyl sy skryf. Die musiek is dan vir haar 'n prikkeling, 'n soort stimulus om in die regte stemming te kom. Maar dit funksioneer ook as kontrolerende agent om te verhoed dat sy te vlot probeer skryf.

Alhoewel Van Niekerk verklaar dat sy musiek gebruik om karakters mee in te kleur, is sy van mening dat daar nie verbande tussen die karakters in *Agaat* en haarself getrek moet word nie. Tog bevestig sy hoe belangrik musiek in haar eie lewe is en hoe belangrik musiek in die lewe van die karakters in die roman is. Hier is tog 'n duidelike ooreenkoms. Ook in die keuse van spesifieke komposisies waarna verwys word, kan die leser Van Niekerk se eie mening hoor. 'n Voorbeeld is die verwysing na Schubert se *Strykkwintet*, waar Milla in haar dagboek skryf oor Jakkie wat vertrek het vir sy militêre diensplig (Van Niekerk 2004:443): "Luister na Schubert se strykkwintet in C majeur (daardie tweede beweging, waar kom dit vandaan? uit die aankoms van die dood?) [...]." In 'n onderhoud met Van Niekerk verklaar sy dan wel dat Schubert se *Strykkwintet* vir haar ook oor afskeid gaan. Sy is deeglik bewus van die betekenisommoedlikhede wat deur verwysings in *Agaat* teweeggebring word.

Van Niekerk begryp die plek van klassieke musiek in Suid-Afrika en dat dit in 'n groot mate 'n hunkering na Europa verteenwoordig. Sy self luister baie na klassieke musiek wat in Europa geskep is. Dit sluit kontemporêre komposisies in.

Sing as kreatiewe aktiwiteit kom baie in *Agaat* voor. Van Niekerk bevestig dat sing en om 'n sanger te wees belangrike sake vir haar is.

Dit is duidelik dat Marlene van Niekerk nie maar net 'n intuïtiewe skrywer is nie. Sy het deeglik oor die skryfproses nagedink en ook oor die aanwending van musiekverwysings in *Agaat*. Sy voel sterk daarvoor dat wat in die roman geskryf is, nie met haar eie biografie of haar eie menings in verband gebring moet word nie. Haar self-onderskatte kennis van musiek kom na vore tydens 'n onderhoud met haar.

Die uitsprake wat in hierdie artikel opgeneem is, vorm 'n belangrike teks oor Van Niekerk se *ars poetica*.

## Bronne

Barthes, Roland. 1977a. The Death of the Author. In *Image Music Text*, pp. 142–8. Glasgow: Fontana/Collins.

—. 1977b. The Grain of the Voice. In *Image Music Text*, pp. 179–89. Glasgow: Fontana/Collins.

Brand, Gerrit. 2006. Van Niekerk hou só hart van gode rein: "Memorandum" was liefdestaak. *Die Burger*, 20 Desember 2006, p. 14.

Daitz, Mimi S. 2001. Tormis, Veljo. In *Sadie* 2001, 25:621–4.

Dolidze, Leah. 2001. Kancheli, Giya. In *Sadie* 2001, 13:346–8.

Häusler, Joseph. 2001. Rihm, Wolfgang. In *Sadie* 2001, 21:387–92.

Hepokoski, James. 2001. Sibelius, Jean [Johan] (Christian Julius). In *Sadie* 2001, 23:319–47.

Kristeva, Julia. 1986. Word, Dialogue and Novel. In *Moi* 1986:34–61.

Lechte, John. 2008. *Fifty Key Contemporary Thinkers: From Structuralism to Post-Humanism*. Tweede uitgawe. Londen: Routledge.

Moi, Toril. 1986. *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University Press.

*Sadie*, Stanley (red.). 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Tweede uitgawe. Londen: Macmillan.

Seth, Vikram. 1999. *An Equal Music*. Londen: Phoenix.

Smith, Francois. 2004. Plaas se ander kant: Patriargie se ommekeer egter nie eenvoudig. Onderhoud met Marlene van Niekerk. *Die Burger*, 4 September 2004, p. 3.

Van der Mescht, Heinrich. 2006. "Dat ek my boodskap insing in mense se harte": musiekkunstenaars in die kortverhale van Hennie Aucamp. *Stilet*, 18(1):165–83.

Van Niekerk, Marlene. 2004. *Agaat*. Kaapstad: Tafelberg.

—. 2007a. Onderhoud met Heinrich van der Mescht, Stellenbosch.

—. 2007b. Geskrewe antwoorde op vrae van Heinrich van der Mescht, Stellenbosch.

Victor, Madri. 2006. Die simbiose van kuns. LitNet, 8 Desember 2006. [http://www.oulitnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause\\_dir\\_news\\_item&news\\_id=6511&cause\\_id=1270](http://www.oulitnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&news_id=6511&cause_id=1270). Geraadpleeg op 12 September 2008.

Voermans, Erik. 2001. Torstensson, Klas. In *Sadie*, 25:640.

## Eindnotas

<sup>1</sup> Dit is duidelik dat Van Niekerk haarself hier onderskat. As iemand wat klavierlesse geneem het en in kore gesing het, besit sy wel deeglike musiekkennis. Haar kennis word juis in die onvoorbereide onderhoud bewys.

<sup>2</sup> Die bekende Stellenbosse dosent en koorleier.

<sup>3</sup> Aan die Bloemhof Hoër Meisieskool.

- <sup>4</sup> Mev. Hanlie Naudé, wat 'n M.Mus. aan die Universiteit van Stellenbosch behaal het, is 'n jonger suster van Marlene van Niekerk.
- <sup>5</sup> Theodor Adorno (1903–1969), die Duitse filosoof wat baie oor musiek geskryf het.
- <sup>6</sup> Die Duitse komponis Wolfgang Rihm (1952). Vgl. Häusler (2001).
- <sup>7</sup> Die Estlandse komponis (1930). Vgl. Daitz (2001).
- <sup>8</sup> Kathleen Ferrier, beroemde Engelse alt (1912–1953).
- <sup>9</sup> Kirsten Flagstad, beroemde Noorweegse sopraan (1895–1962).
- <sup>10</sup> Elisabeth Schwarzkopf, beroemde Duitse sopraan (1915–2006).
- <sup>11</sup> Sibelius, die Finse komponis (1865–1957), se lied vir stem en klavier (1898) is op 'n teks van A.V. Forsman-Koskimies (Hepokoski 2001:343).
- <sup>12</sup> Vir 'n goeie opsomming van Blanchot se idees, kyk Lechte (2008:269–77).
- <sup>13</sup> 'n Volksliedagtige lied van Schubert wat moeilike hoë note bevat.
- <sup>14</sup> Die Sweedse komponis (1951). Vgl. Voermans (2001).
- <sup>15</sup> Vgl. Barthes (1977b:179).
- <sup>16</sup> Die Engelse tenoor (1964).
- <sup>17</sup> Die Duitse bariton (1959) wat erg liggaamlik gestremd is.
- <sup>18</sup> Oostenrykse skrywer en wenner van die Nobelprys vir letterkunde.
- <sup>19</sup> Giya Kancheli (1935), die Georgiese komponis (Dolidze 2001).