

**Verwysings na musiek in die roman *Agaat* van Marlene van Niekerk**

**'n mini-verhandeling**

**deur**

**Heinrich Hermann van der Mescht**

**voorgelê ter gedeeltelike vervulling van die vereistes vir die graad**

**Magister Artium (Kreatiewe Skryfkuns)**

**Eenheid vir Kreatiewe Skryfkuns**

**Fakulteit Geesteswetenskappe**

**Universiteit van Pretoria**

**Studieleier: Prof. H.J. Pieterse**

**Oktober 2008**

## Opsomming

Titel	Verwysings na musiek in die roman <i>Agaat</i> van Marlene van Niekerk
Student	Heinrich Hermann van der Mescht
Studieleier	Prof. H.J. Pieterse Eenheid vir Kreatiewe Skryfkuns Fakulteit Geesteswetenskappe Universiteit van Pretoria
Graad	Magister Artium (Kreatiewe Skryfkuns)

Die doel van die navorsing was om vas te stel watter metodes Marlene van Niekerk in haar roman *Agaat* gebruik om die karakters en hulle omstandighede deur middel van verwysings na musiek te teken.

Die verhandeling begin met 'n oorsig oor die interdisiplinêre studiegebied van verwysing na musiek in die letterkunde. Op hierdie terrein het onder andere Fuller, Losseff, Scher en Weliver belangrike rolle gespeel. Die wyse waarop uitsprake van onder andere Bakhtin, Barthes, Blanchot, Eco, Kristeva en Van Wyk Louw op die gebied van verwysing, en dus op Van Niekerk se *Agaat*, van toepassing gemaak kan word, is ondersoek.

Deur 'n onderhoud met Van Niekerk is daar meer oor haar houding oor musiek en verwysings daarna in *Agaat* uitgevind. Sy voel sterk dat die gebeure en musiekverwysings in *Agaat* nie op haar as persoon van toepassing gemaak moet word nie. Tog is daar baie van die musiek waarna verwys word wat vir haar ook baie betekenisvol is. Sy luister baie na musiek en gebruik dit as 'n stimuleringsmiddel, maar ook om haar in toom te hou sodat sy nie te "maklik" skryf nie.

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 omgewing aangewend word.

Die intertekstuele integrasie van musiekverwysings in *Agaat* kan as 'n baie groot prestasie beskou word.

## Sleutel terme

Afrikaanse literatuur, *Agaat*, intertekstualiteit, musiekverwysings, plaasroman, roman, sterwensroman, *The Way of the Women*, Marlene van Niekerk, verwysings.

## Abstract

Title	References to music in the Afrikaans novel <i>Agaat</i> ( <i>Agaat</i> and <i>The Way of the Women</i> in English translation) by Marlene van Niekerk
Student	Heinrich Hermann van der Mescht
Supervisor	Prof. H.J. Pieterse Unit for Creative Writing Faculty of Humanities University of Pretoria
Degree	Magister Artium (Creative Writing)

The aim of the research was to establish the methods used by Marlene van Niekerk in her novel *Agaat* (the Afrikaans version) to paint the characters and their circumstances by means of references to music.

The dissertation starts with an overview of the interdisciplinary field of music references in literature. In this area Fuller, Losseff, Scher and Weliver (amongst others) have played a major role. The ways in which pronouncements by (amongst others) Bakhtin, Barthes, Blanchot, Eco, Kristeva and Van Wyk Louw can be applied to the field of references, and therefore to Van Niekerk's *Agaat*, were investigated.

In an interview with Van Niekerk, her views on music and references to music were clarified. She feels strongly that the events and references to music in *Agaat* should not be equated to her own life. Nevertheless, much of the music referred to is also significant to Van Niekerk. She listens to music much, using it as a stimulus, but also to keep her in check so that she does not fall into "easy" writing.

Van Niekerk possesses a sound knowledge of music and of the repertoire. She can therefore make a variety of references to music terminology, music 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 nearly exclusively in order to comment on events in an ironic way. These texts are seldom presented in their proper circumstances.

The intertextual integration of music references in *Agaat* can be regarded as a great achievement.

## Key words

Afrikaans literature, allusion, *Agaat*, farm novel, novel, novel of dying, references to music, intertextuality, *The Way of the Women*, Marlene van Niekerk.

Die onthou, die lees, die sterwe, die lied.

(Marlene van Niekerk, *Agaat*, p. 222)



## Inhoud

<b>Opsomming</b>	ii
<b>Sleutelterme</b>	ii
<b>Abstract</b>	iii
<b>Key words</b>	iii
<b>1 Inleiding</b>	<b>1-1</b>
1.1 Agtergrond van die studie	1-1
1.2 Agtergrond van die studieterrein	1-4
1.3 Navorsingsvrae	1-6
1.4 Navorsingsmetodes	1-7
1.5 Omvang van die studie	1-8
1.6 Indeling van die verhandeling	1-8
1.7 Verduidelikings aan die leser	1-8
<b>2 Die studiegebied van musiekverwysing in die letterkunde</b>	<b>2-1</b>
2.1 Inleidend	2-1
2.2 Belangrike studies oor musiek in die letterkunde	2-3
2.3 Verwysings	2-6
2.4 Die leser	2-9
2.5 Opsomming	2-12
<b>3 Marlene van Niekerk se idees oor musiek en die aanwending van verwysings daarna in <i>Agaat</i></b>	<b>3-1</b>
3.1 Inleidend	3-1
3.2 Van Niekerk se houding teenoor musiek	3-3
3.3 Van Niekerk se skryf filosofie en haar mening oor haar eie rol in haar skryfwerk	3-5
3.4 Van Niekerk se idees oor verwysings in die algemeen	3-12
3.5 Van Niekerk se menings oor verwysings na spesifieke musiekstukke in <i>Agaat</i>	3-19
3.6 Opsomming	3-25
<b>4 Die gebruik en funksie van musiekverwysings in <i>Agaat</i></b>	<b>4-1</b>
4.1 Inleidend	4-1
4.2 Klanke	4-2
4.3 Die struktuur van die roman <i>Agaat</i>	4-4
4.4 Die krag van musiek	4-6
4.5 Karakterisering deur verwysings na musiek	4-10
4.6 Verwysings na musiek	4-19
4.6.1 Inleidend	4-19
4.6.2 Musiekterminologie	4-20
4.6.3 Musiekinstrumente	4-24

4.6.4	Musiekmaak	4-25
4.6.5	Suid-Afrikaanse kultuur waarin musiek 'n rol speel	4-33
4.6.6	FAK- en Afrikaanse volksliedere	4-36
4.6.7	Psalms, gesange en hallelujaliedere	4-40
4.6.8	Ander ligte liedere	4-45
4.6.9	Komposisies uit die repertorium van klassieke musiek	4-47
4.6.10	Verskuilde, vertaalde aanhalings van versreëls uit getoonsette gedigte uit die Duitse kunsliedrepertorium	4-55
4.7	Opsomming	4-62
<b>5</b>	<b>Gevolgtrekking</b>	<b>5-1</b>
5.1	Inleidend	5-1
5.2	Beantwoording van die subnavorsingsvrae	5-1
5.2.1	Wat is die belangrikste gedagterigtings binne die gebied van musiekverwysing in die letterkunde? (Hoofstuk 2)	5-1
5.2.2	Wat is Marlene van Niekerk se eie idees oor musiek en die aanwending van verwysings daarna in haar roman <i>Agaat</i> ? (Hoofstuk 3)	5-2
5.2.3	Hoe gebruik Van Niekerk hierdie idees in <i>Agaat</i> ? (Hoofstuk 4)	5-3
5.2.4	Wat is die funksie van verwysings na musiek in <i>Agaat</i> ? (Hoofstuk 4)	5-4
5.3	Beantwoording van die hoofnavorsingsvraag: Op watter maniere inkorporeer Marlene van Niekerk verwysings na musiek in haar roman <i>Agaat</i> en wat is die funksie daarvan?	5-6
5.4	Aanbevelings vir verdere studie	5-6
5.5	Slotwoord	5-7

**Bronnelys**

**Bronne-1**

**Bylae: Eerste vrae as beginpunt vir 'n gesprek met Marlene van Niekerk  
oor musiekverwysings in haar roman *Agaat***

**Bylae-1**

## Hoofstuk 1

### Inleiding

#### 1.1 Agtergrond van die studie

Marlene van Niekerk se roman *Agaat* is in 2006 met die Hertzog-prys vir letterkunde bekroon. Dit het reeds voorheen die Universiteit van Johannesburg-, die W.A. Hofmeyr- en die M-Net-prys verwerf (Steinmair 2007: 28, 31). In 2006 is die Engelse vertaling (deur Michiel Heyns) onder die titel *Agaat* in Suid-Afrika gepubliseer en in 2007 het dit onder die titel *The Way of the Women* (vergelyk “die weg van die vrou”, M. van Niekerk 2004: 187, 606) in Engeland verskyn. Die Nederlandse vertaling (deur Riet de Jong-Goossens) is in 2006 in Nederland gepubliseer. Die roman het byna uitsluitlik baie positiewe resensies ontvang, maar daar was ook kritiek. Salafranca (2007: 10) skryf byvoorbeeld: “[T]he story is depressing in the extreme, yet I have read other stories equally depressing but far more readable. This is mired in the confines of Milla’s dying head, and it’s all simply too unrelenting.”

Van Niekerk het twee digbundels gepubliseer, *Sprokkelster* (1977) en *Groenstaar* (1983), en ’n bundel kortverhale, *Die vrou wat haar verkyker vergeet het* (1992). Haar eerste roman, *Triomf* (1994), is verfilm en gedurende 2008 die eerste keer vertoon. Van Niekerk se jongste roman, *Memorandum: ’n verhaal met skilderye* (2006), sluit afbeeldings van skilderye in. Hierdie aspek is ’n aanduiding dat intertekstualiteit ’n belangrike rol in haar werk vervul. In Van Niekerk (2008c) se manjifieke professorale intreerede, getitel *Die intreerede* en gelewer op 12 Augustus 2008 aan die Universiteit van Stellenbosch, speel verwysings weer eens ’n baie belangrike rol. Hier is die verteller van die verhaal ’n professor in Kreatiewe Skryfkuns, waardeur ’n intertekstuele verband getref word met Etienne van Heerden se *Asbesmiddag* (2007) waar die verteller ook ’n professor in Kreatiewe Skryfkuns is.

*Agaat* is ’n voorbeeld van die Afrikaanse plaasroman en die sterwensroman. Hierin toon die roman ooreenkomste met Karel Schoeman se *Hierdie lewe* (wat in 1995 ook

die Hertzog-prys ontvang het). Die ooreenkomste bewys reeds dat die roman *Agaat*, soos ander literêre tekste, as “’n teks geskep binne die verband van ander tekste” beskou moet word. *Hierdie lewe* is dus ’n belangrike interteks ten opsigte van *Agaat*.

Van Niekerk verwys in die roman *Agaat* gereeld na kunstige en mooi dinge; so byvoorbeeld na borduurwerk (wat ook op die omslag van die boek verskyn). Daar is egter nog nie aandag gegee aan een van die treffendste eienskappe van die roman nie: die voortdurende verwysings na musiek. Wat hierdie aspek betref kan *Agaat* vergelyk word met die werk van George Eliot, “saturated as it is with musical references” (Weliver 2000: 16).

Ek het in die onlangse verlede artikels oor die verband tussen musiek en letterkunde voltooi. Een het gehandel oor verwysings na musiek in die digkuns van Lina Spies (Van der Mescht 2006a) en die ander oor die uitbeelding van uitvoerende musiekkunstenaars in die kortverhale van Hennie Aucamp (Van der Mescht 2006b). ’n Derde interdisiplinêre artikel bespreek die verband tussen die skilderye van die Duitse romantiese skilder Caspar David Friedrich en die roman *Hierdie lewe* van Karel Schoeman (Van der Mescht 2005). Dit is die mikpunt van die verhandeling om op hierdie interdisiplinêre terrein voort te bou.

Klank is ’n uiters belangrike element in *Agaat*. Die bedgebonde hoofkarakter gebruik die klanke rondom haar om te “hoor” wat in die res van haar huis en op die plaaswerf gebeur. Klanke word gereeld beskryf, soos byvoorbeeld op p. 14 (“Lietja het hard gelag in die kombuis. Daar was ’n geklingel van melkkanne.”) en op p. 247 (“Tjierietjerie, die klimop teen die ruit.”). ’n Veredeling van die beskrywing van klanke, is die verwysings na musiek. Die onderwerpe van hierdie musiekverwysings kan vir *Agaat* in vyf hoofgroepe verdeel word:

- volksliedere;
- psalms, gesange en hallelujaliedere;
- ligte liedere;
- verwysings na spesifieke komposisies uit die klassieke repertorium; en
- verskuilde, vertaalde aanhalings van versreëls uit getoonsette gedigte uit die Duitse kunsliedrepertorium.

Hierdie materiaal word op vernuftige wyse in die teks geïntegreer. In 'n verwysing na die liedjie *Blow the wind southerly* dink die hoofkarakter Milla (M. van Niekerk 2004: 293):

Ek hoor 'n gordyn, nog een, ek hoor 'n noot, 'n frase. Dan kry sy [Agaat] die wysie. Dan kry ek hom. Dis vir my, Agaat, ek weet, sing vir my daar in die voorhuis. *Blow the wind southerly*, neurie sy. Van die ou plaat van Kathleen Ferrier ken sy dit. Het ons dit weggegooi met die opruim? Haar stem is swak. Sy maak keel skoon, begin weer. Sing, Agaat. Sing die ou-ou wysies. Sing die liedjies van weleer. Die musiek van die voorhuis. Sing van die wind om die hoeke van die huis, die suidooster, die noordwester.

Op hierdie manier word die woorde van 'n lied die beginpunt vir 'n verwysingsweb of 'n gedagtegang.

Verwysings na musiekmaak kom ook voor. In hierdie verwysings word die terminologie van musiekmaak soms as metafoor gebruik, byvoorbeeld in die volgende passasie (M. van Niekerk 2004: 322):

My oë is haar partituur. Sy lees my van die blad. Sy speel die klawerbord. Op gevoel. Trillers. Toonlere. 'n Akkoord. Die nootvas ingestudeerde dood sal ek wees, die virtuoos uitgevoerde.

Die roman maak van 'n verskeidenheid verteltegnieke gebruik. Daar is eerstens die hoofkarakter Milla se verteltegniek in die eerste en tweede persoon, waarin terugflitse gebruik word. Tweedens word die gedagtestroomtegniek (bewussynstroom, “stream of consciousness”) aangewend. Derdens word aanhalings uit Milla se dagboeke ingesluit. Die tekstuur van die roman is dus besonder dig en gevarieerd gewef.

Dit is duidelik dat die begrip “verwysing” wat in 'n studie oor *Agaat* gebruik kan word, 'n komplekse konsep is wat die twee Engelse woorde “reference” en “allusion” omvat. 'n Verwysing kan 'n “literêre verwysing” wees, in welke geval die literêre teks na 'n ander literêre teks verwys. Die verwysing kan egter na 'n werk uit 'n ander kunsvorm verwys, byvoorbeeld uit die gebied van musiek. Dit is hierdie tipe verwysing wat in hoofsaak in hierdie verhandeling ondersoek sal word.

Dit is die doel van die studie om so veel moontlik van die verwysings na musiek in *Agaat* vir die leser te ontsluit. Hierdie analise-opdrag is nie eenvoudig nie en hou heelparty probleme in. Maar, soos die bekende musiekwetenskaplike Gary Tomlinson gesê het in 'n bespreking oor hoe musiekwetenskaplikes van 'n modernistiese uitgangspunt kan wegkom (1993: 21): “We are, all of us, in this mess together [...]”

## 1.2 Agtergrond van die studieterrein

Volgens Fuller en Losseff (2004: xiii) word die interdisciplinêre studie van musiek en letterkunde reeds meer as vyftig jaar deur musiekwetenskaplikes en letterkundiges onderneem. Fuller en Losseff noem dat die meeste van die werk op **musiekkomposisies** fokus: hulle verband met narratiewe en ander literêre strukture, die woordtoonverhouding in liedere en operas, of modelle van die interaksie tussen die gemeenskap en die kunswerk. Ander navorsers konsentreer op **letterkundige werke** waarin die musiekpraktyk beskryf word.

Die huidige studie wil egter, in die letterkundige teks *Agaat*, kyk na die rol en funksie van **verwysings** na spesifieke musiekkomposisies. Aangesien musiek-aktiwiteit ook aandag kry, sal die studie dus ook poog om 'n “contextualized study of music” (Weliver 2005: 5) te wees. Hierin speel intertekstualiteit 'n belangrike rol, netjies opgesom deur Barthes (1977a: 146):

We know now that a text is not a line of words releasing a single “theological” meaning (the “message” of the Author-God) but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture. [...] His [the author's] only power is to mix writings, to counter the ones with the others [...].

Die letterkunde is sekerlik nie die enigste terrein waarop hierdie “multi-dimensionele ruimte” as komposisiemiddel gebruik word nie. Beard en Gloag (2005: 96) verduidelik die geval van die *Sinfonia* (1968) van Luciano Berio (1925-2003) waarvan die derde deel op die *Scherzo* uit Mahler se *Derde Simfonie* (1888-94) gebaseer is. Berio plaas hier collage-agtige materiaal bo-oor die musiek van Mahler.

Vir elke leser is die verbande wat gelê word, verskillend. Elke leser skep met sy besondere agtergrond en insig 'n unieke stelsel van verwysing. Daar is dus nie slegs een manier om die teks te interpreteer, te verduidelik of uit te lê nie. 'n Enkele verklaring van die teks sou vir die meeste skrywers in elk geval onaanvaarbaar wees. Hierdie verhandeling het ten doel om die moontlike interpretasies van die musiekverwysings in *Agaat* te verruim.

Studies oor verwysings in die Afrikaanse literatuur is nie nuut nie. Reeds in 1968 is P.G. du Plessis se Ph.D.-proefskrif, wat hy in 1966 onder die leiding van N.P. van Wyk Louw aan die Universiteit van die Witwatersrand voltooi het, as *Die verwysing in die literatuur* gepubliseer. Henning Pieterse (1986) het 'n studie onderneem oor verwysings na Dante se *Divina Commedia* soos gevind in *Die ambassadeur* van André P. Brink. In die verhandeling ondersoek Pieterse eers die verskillende maniere van die toepassing van intertekstuele verwysing. Hy noem onder andere “sitaat”, “eggo” en “verwysing” as moontlike elemente (Pieterse 1986: 32). Ook Leti Kleyn (2004) betree die terrein met haar MA-verhandeling, *Verwysing, intertekstualiteit en intratekstualiteit in die teks*.

'n Verdere bespreking van hierdie onderwerp sal in Hoofstuk 2 aangebied word.

Heelparty aspekte van die roman *Agaat* is reeds ondersoek. In antwoord op 'n artikel deur Johann Rossouw, skryf Anton van Niekerk van die Universiteit van Stellenbosch oor die politieke situasie van die Afrikaner soos uitgebeeld in *Agaat* (2005). Andries Wessels van die Universiteit van Pretoria vergelyk die gegewe in *Agaat* met sekere Ierse romans waarin die Big House-tema voorkom (2006). Hoe kommunikasie deur taal bewerkstellig word, is die onderwerp van 'n artikel deur Willie Burger van die Universiteit van Johannesburg (2008a). (Kyk ook Burger 2006a, 2006b en 2008b.) Johan van der Walt van die Universiteit van Glasgow het op 7 Augustus 2008 'n referaat oor “Agaat’s Law: Reflections on Law and Literature with Reference to Marlene van Niekerk’s novel *Agaat*” by die Regskool van die Universiteit van die Witwatersrand in Johannesburg gelewer. 'n Verdere regeblik is Melodie Nöthling Slabbert van die Universiteit van Suid-Afrika se “Justice, justification and justifiability in Marlene van Niekerk’s *Agaat*: a legal-literary exploration” (2006).

*Agaat* word ook bespreek in Mark Sanders, toe van die Universiteit van New York en tans van die Brandeis-Universiteit, se “Miscegenations: Race, Culture, Phantasy” (2008). Hierby sluit Loraine Prinsloo en Andries Visagie (2007), toe van die Universiteit van KwaZulu-Natal, aan met hulle artikel oor die representasie van die bruin werker as die *ander*. Prinsloo (2006) het ook ’n MA-verhandeling oor *Agaat* as postkoloniale plaasroman voltooi. Cheryl Stobie kyk vanuit ’n religieuse perspektief in haar ““Speaking with our Spirits’: The Representation of Religion in Marlene van Niekerk’s *Agaat*” (2007a) en “Ruth in Marlene van Niekerk’s *Agaat*” (2007b) waarin sy verbande trek met die verhaal in die Bybelboek Rut. Die struktuur van die roman kry aandag in ’n referaat van Louise Viljoen van die Universiteit van Stellenbosch (2008) oor die rol van die dagboek as struktuurelement in *Agaat*. By die Universiteit van Utrecht het Rosemarie Buikema (2006) in haar professorale intreerede ’n vergelyking probeer tref tussen J.M. Coetzee se *Disgrace* en Marlene van Niekerk se *Agaat*.

Dit is duidelik dat die roman ’n groot verskeidenheid response ontlok. Daar is egter nog nie ’n studie onderneem oor die uiters belangrike rol wat verwysings na musiek in die roman *Agaat* vervul nie.

### 1.3 Navorsingsvrae

Die voorafgaande bespreking lei na die volgende hoofnavorsingsvraag:

Op watter maniere inkorporeer Marlene van Niekerk verwysings na musiek in haar roman *Agaat* en wat is die funksie daarvan?

Om hierdie hoofnavorsingsvraag te kan beantwoord, moet die volgende subvrae eers aandag kry:

- Wat is die belangrikste gedagterigtings binne die gebied van musiekverwysing in die letterkunde? (Hoofstuk 2)
- Wat is Marlene van Niekerk se eie idees oor musiek en die aanwending van verwysings daarna in haar roman *Agaat*? (Hoofstuk 3)

- Hoe gebruik Van Niekerk hierdie idees in *Agaat*? (Hoofstuk 4)
- Wat is die funksie van verwysings na musiek in *Agaat*? (Hoofstuk 4)

#### 1.4 Navorsingsmetodes

Die eerste stap in hierdie navorsingsproses was om **belangrike bronne op die terrein van musiekverwysing in die letterkunde** te verken. Ander bronne handel oor die roman *Agaat* en oor die skrywer Marlene van Niekerk.

Ek het daarna **die roman weer deeglik deurgelees en gelet op enige verwysings na musiek**. (Daar is van kleurkode gebruik gemaak om verskillende temas aan te dui, soos verwysings na skoonheid, klanke, sien, voel, ruik, godsdiens, herinnerings, geweld.) Die doel was om tendense in Van Niekerk se skryfstyl wat betref die metodes van die toepassing van die verwysingskuns vas te stel.

Derdens het ek 'n **ongestruktureerde onderhoud met die skrywer** gevoer. Ek het aan haar 'n voorlopige lys eenvoudige vrae verskaf (kyk die bylae) wat gedien het as vertrekpunt vir 'n gesprek. Van Niekerk het haar bereid verklaar om my van soveel inligting moontlik te voorsien. Die onderhoud is opgeneem, toepaslike uittreksels is getranskribeer en belangrike gesigspunte is in die teks van die verhandeling geïnkorporeer. Van Niekerk was bereid (en het verkies) om **vrae ook skriftelik te beantwoord**. Verdere vrae is per e-pos gestel. Ons het ooreengekom dat ek die byna finale produk van Hoofstuk 3 aan haar sou stuur sodat sy kon seker maak dat ek haar korrek aanhaal.

Weliver (2005: 16), in haar inleiding tot *The Figure of Music in Nineteenth-Century British Poetry*, het die volgende mening oor **analisesmetodes**, wat op hierdie verhandeling van toepassing is:

Multiple strategies are viable for understanding a single subject (music and poetry), because a subject is now seen as plural; it is understood not only through many texts, but also through many approaches.

Die skrywer van hierdie verhandeling hoop om 'n verskeidenheid metodes te gebruik om die aandag op verwysings na musiek in *Agaat* te vestig. Die hermeneutiese aard van die analiseproses is hier belangrik.

### **1.5 Omvang van die studie**

Hierdie studie is nie 'n verslag van 'n ondersoek na musiekverwysings in al Van Niekerk se werke nie. Dit het slegs betrekking op die Afrikaanse weergawe van die roman *Agaat*. Opvallende verwysings na musiek kom byvoorbeeld ook in *Triomf* voor. Reeds in haar eerste digbundel, *Sprokkelster* (1977), sluit Van Niekerk 'n gedig getitel "by toccata en fuga in d mineur" in. Hierin bespreek sy die skepping van Bach se Toccata en Fuga in D mineur vir orrel.

Die Engelse en Nederlandse vertalings van *Agaat* maak nie deel uit van die ondersoek van die verhandeling nie.

### **1.6 Indeling van die verhandeling**

Ná die Inleiding word Hoofstuk 2 kortliks gewy aan die studiegebied van musiekverwysing en intertekstualiteit in die letterkunde. (Verdere bespreking word tydens Hoofstuk 4 aangebied.) Van Niekerk se eie idees oor musiek en die aanwending van verwysings daarna in *Agaat* word in Hoofstuk 3 bespreek. Die belangrike en uitgebreide Hoofstuk 4 vorm die kern van die studie waarin die gebruik en funksie van musiekverwysings in *Agaat* behandel word. In Hoofstuk 5 (Gevolgtrekking) word die navorsingsvrae beantwoord en aanbevelings vir verdere studie aan die hand gedoen.

### **1.7 Verduidelikings aan die leser**

Die verhandeling sal lang aanhalings bevat om aan te toon hoe verwysings na musiek in die roman geïntegreer word. Dit is juis een van die doelwitte van die verhandeling om hierdie merkwaardige absorpsie van materiaal na te gaan en te illustreer.

Die verwysings na musiek binne 'n aangehaalde passasie uit *Agaat* sal in vetdruk uitgelig word om dit vir die leser duidelik te maak. (Daar kom geen vetdruk in die roman voor nie, maar wel kursiefdruk.)

Die leser moet daarop let dat sommige aanhalings uit die *Agaat*-teks “taalfoute” bevat, aangesien dit uit uittreksels uit die karakter Milla se dagboek bestaan.

“A.”, soos dit voorkom in Milla se dagboeke, beteken *Agaat*, en “J.” verwys na Milla se man, *Jak*.

Bronverwysings sal op twee maniere aangedui word:

- Wanneer die bronverwysing slegs na die vorige sin verwys, volg die verwysing tussen hakies aan die einde van die sin: Xxx xxx xxx xxx (M. van Niekerk 2004: 100).
- Wanneer die bronverwysing na twee of meer voorafgaande sinne verwys, volg die verwysing ná die sinne: Xxxxx xxx xxx xxx. Xxx xxx xxxxxx xxxxx. (M. van Niekerk 2004: 100.)

In Hoofstuk 3 word woordelike aanhalings uit 'n onderhoud met Marlene van Niekerk aangebied. Dit word gedoen om die leser aan Van Niekerk se verduidelikings in haar eie woorde bloot te stel. Die skrywer beskou hierdie tekste as van groot literêre-historiese belang.

Vertalings uit Duits en Frans is deur die skrywer van die verhandeling.

## Hoofstuk 2

### Die studiegebied van musiekverwysing in die letterkunde

#### 2.1 Inleidend

Dit is die doel van hierdie hoofstuk om 'n kort bespreking aan te bied oor die navorsingsgebied van verwysings in die letterkunde na musiek, musici en musiekaktiwiteite. Daarna sal 'n diskussie volg van die verskillende maniere waarop verwysings na musiek in die letterkunde aangewend kan word.

In die gesaghebbende *The Idea of Music in Victorian Fiction* wys die redakteurs, Sophie Fuller en Nicky Losseff (2004: xiii), daarop dat die interdisiplinêre studie van musiek en letterkunde reeds meer as 'n halfeeu aandag van musiekwetenskaplikes en letterkundiges ontvang. Fuller en Losseff onderskei die volgende drie navorsingsrigtings:

- Die meeste van die werk fokus op musiekkomposisies, naamlik hulle verband met formele narratiewe en literêre struktuur, die woord-toonverhouding in liedere en operas, of modelle van die interaksie tussen die samelewing en die kunswerk gebaseer op literêr-kritiese teorie.
- Ander navorsers konsentreer nie op die musiekwerk nie, maar eerder op literatuur waarin die musiekpraktyk beskryf word. 'n Voorbeeld is die tonele waarin musiek voorkom in die romans van Jane Austen.
- Die nuutste rigting is 'n meer kritiese bespreking van die funksie, betekenis en begrip van musiek in 'n spesifieke tydperk soos oorgedra in literêre werke (Fuller & Nicky Losseff 2004: xiv).

Dit is hierdie laaste kategorie waarin die huidige studie geleë is. Wat sê die verwysings na musiek oor die tydperk waarin die roman *Agaat* afspeel? En baie belangrik: Hoe kan die verwysings na musiek 'n beter insig in die karakters verskaf? Hoe word die karakters dus deur die verwysings geteken?

Die vooraanstaande musiekwetenskaplike Joseph Kerman se beroemde artikel “How We Got into Analysis, and How to Get Out” (1980) bespreek belangrike aspekte van ontleding. Hy skryf (1994: 13): “Perhaps musical analysis, as an eminently professional process, fails to open access between the artist and his audience [...]” Die skrywer van hierdie verhandeling hoop dat die “analise” wat in Hoofstuk 4 aangebied word, juis die kommunikasie tussen skrywer en leser sal bevorder.

’n Verdere belangrike ontwikkeling op die studieterrein is die totstandkoming van die International Association for Word and Music Studies (WMA) in 1997. Dié vereniging beywer hom vir die bevordering van transdissiplinêre studie oor die verband tussen die letterkunde/woordtekste/taal/musiek. Hierdie verklaring verskyn teenoor die titelblad van die WMA se reeks getitel *Word and Music Studies*. (Vergelyk byvoorbeeld Lodato et al. 2002.) Steven Paul Scher, ’n leier van hierdie beweging, gee die volgende oorsig in sy inleiding tot ’n versameling essays deur ’n aantal van die voorste letterkundiges en musiekwetenskaplikes (Scher 1992: xiii-xiv):

[W]hile ample scholarly attention has been devoted to the interrelations of literature and the visual arts, not nearly as much effort has been expended on the reciprocal illumination of literature and music. In part this is because musicology itself commands such a formidable technical apparatus for analysis; in part, its nonpresentationality makes music more difficult to view as an analogue to literature than painting. Nevertheless, “melopoetics” seems to fare well in the climate of postmodernism; during the last decade or so musico-literary study has become a respected and increasingly popular field of interdisciplinary research. [...] [S]ubstantial progress has been made in the last few years by musically sophisticated literary critics who have written on the multifarious relations between music and text.

Sedert 1992 het die studiegebied met rasse skrede vooruitgegaan. Hierdie tipe studie het ten doel om die leeservaring van die geduldige leser uit te brei en te verdiep.

In hierdie hoofstuk sal ook aandag gegee word aan die begrippe “verwysing” en “intertekstualiteit”. H.J. Pieterse maak ’n belangrike uitspraak (1986: 39) hieroor: “literêre verwysings is intertekstueel van aard; of: om van literêre verwysing te praat, is om terselfdertyd van intertekstuele verwysings te praat.”

In die inleiding tot sy *Intertextuality*, verskaf Plett (1991a: bladsy voor die inhoudsopgawe) ’n verduideliking van verskillende idees oor intertekstualiteit. Hy skryf:

Quite obviously the concept of intertextuality has received many different, if not contradictory interpretations. For some it represents the critical equivalent of postmodernism, for others the timeless constituent of any art; for some it marks the textual process as such, for others it is restricted to certain exactly defined features in a text; for some it is an indispensable category, for others again it is altogether superfluous [...].

Dit is duidelik dat daar meningsverskil oor die status van intertekstualiteit bestaan. Selfs die term ontlok kritiek. Culler (1997: 34) praat van “the fancy name of ‘intertextuality’”. In die uitlokkende “A note on vocabulary” skryf Michael Worton en Judith Still (1990: vii) in hulle boek *Intertextuality: Theories and Practices*:

‘Intertextuality’ – it should come as no surprise – is a promiscuous inter-discipline, or even a trans-discipline, certainly a transvestite discipline in that it constantly borrows its trappings now from psychoanalysis, now from political philosophy, now from economics and so on. Its practitioners enjoy playing with their own words (newly-coined) and even more so with other people’s.

Die skrywer van hierdie verhandeling beskou intertekstuele verwysings as ’n essensiële element van enige kunsuiting. Dit verhef die kunswerk tot ’n vlak van kompleksiteit waardeur die geïnteresseerde leser gelei word om verbintenisse tussen soms oënskynlik onversoembare komponente raak te sien. Ná hierdie tipe leeservaring, kan die leser nie steeds dieselfde leser wees nie. Hy is herskep tot ’n nuwe leser, wat nooit weer op dieselfde maniere na dinge kan kyk nie.

## **2.2 Belangrike studies oor musiek in die letterkunde**

Michael Meckna, ’n professor in musiekgeskiedenis en musiekwetenskap aan die Texas Christian University, beweer in ’n artikel (2006: 29) dat daar ongeveer 1600 romans oor musici bestaan. Van die bekendste wat hy noem, is die volgende verskeidenheid (Meckna 2006: 26-29):

- Balzac: *Cousin Pons*
- Willa Cather: *Song of the Lark* en *Lucy Gayheart*
- George Du Maurier: *Trilby*
- Hermann Hesse: *Gertrude*
- Paul Horgan: *The Fault of Angels* en *No Quarter Given*
- Anne McCaffrey: *Dragonsong* (wetenskapfiksie)
- Meynell: *Time's Doors*
- Anne Douglas Sedgwick: *Tante*
- J.B. Priestley: *Low Notes on a High Level*
- Romain Rolland: *Jean-Christophe*
- Robert Starer: *The Music Teacher*
- Bernice Rubens: *Madame Sousatzka*
- Robert Tanenbaum en Peter S. Greenberg: *The Piano Teacher: The True Story of a Psychotic Killer*
- David Weiss: *Sacred and Profane* en *The Assassination of Mozart*

'n Verdere lys waarin musiek 'n belangrike rol speel, bevat die volgende (Meckna 2006: 29):

- Charlotte Brontë: *Jane Eyre*
- Kate Chopin: *The Awakening*
- Ralph Ellison: *Invisible Man*
- Clyde Edgerton: *Walking Across Egypt*
- E.M. Forster: *A Room with a View*
- Thomas Hardy: *Under the Greenwood Tree*
- Hermann Hesse: *Steppenwolf*
- Aldous Huxley: *Point Counterpoint*
- Jack Kerouac: *On the Road* en *The Subterraneans*
- Toni Morrison: *Jazz*
- Cynthia Shearer: *Celestial Jukebox*
- Virginia Woolf: *The Voyage Out*

Die studie van die rol en funksie van musiek, musiekmaak en musici in romans het reeds ver gevorder. Die groot verskeidenheid studie- en perspektiefmoontlikhede kan van die titels van die volgende lys artikels afgelei word (Weliver 2000: 1-3):

- Allan Atlas ('n wêreldkenner op die gespesialiseerde gebiede van Renaissance- en konsertinamusiek) se "Wilkie Collins on Music and Musicians" (1999);
- Mary Burgan oor "Heroines at the Piano: Women and Music in Nineteenth-Century Fiction" (1986);
- Clapp-Itnyre se "The City, the Country, and Communities of Singing Women: Music in the Novels of Elizabeth Gaskell" (1996) en "Dinah and the Secularization of Methodist Hymnody in Eliot's *Adam Bede*" (1999);

- Beryl Gray oor George Eliot en musiek (1989);
- Shirley Frank Levenson oor die gebruik van musiek in *Daniel Deronda* van George Eliot (1969);
- Nicky Losseff se “Absent Melody and *The Woman in White*” van Wilkie Collins (2000);
- E.A. McCobb se studie oor “The Morality of Musical Genius: Schopenhauerian Views in *Daniel Deronda*” (1983);
- S.G. Peskin se “Music in *Middlemarch*” van Eliot (1980);
- Rebecca A. Pope se studie oor George Eliot se *Armstrong* (1994);
- die vooraanstaande musiekwetenskaplike Ruth Solie se “‘Tadpole Pleasures’: *Daniel Deronda* as Music Historiography” (1998);
- Laura Vorachek se “‘The Instrument of the Century’: The Piano as an Icon of Women’s Sexuality in the Nineteenth Century” (2000); en
- Weliver se “Music as a sign in *Daniel Deronda*” (1996).

Lustig (2004: 95) beklemtoon weer ’n keer dat die werk van George Eliot die meeste studies opgelewer het oor die gebruik van verwysings na musiek in die teks. Sy self bespreek *The Mill on the Floss*. Ander skrywers oor Eliot is Byerly (1989, 1997), Clapp-Itynre (2004), Correa (2002), Gray (1989), Mann (1983) en Weliver (2000).

Die lys artikels hierbo oor musiek en literatuur wys ook dat beide letterkundiges en musiekwetenskaplikes aan hierdie interdisiplinêre navorsing deelneem.

Dit is duidelik dat die verskillende moontlike invalshoeke by die ontleding van musiek in romans talryk is. In die huidige verhandeling wil die skrywer fokus op die karakterisering van die omstandighede en karakters wat deur die verwysings na musiek na vore gebring word.

Dit is vanselfsprekend dat musiek, wat so ’n onwegdenkbare komponent van feitlik elke mens se bestaan uitmaak, ook ’n belangrike funksie in fiksie sal vervul. Van Niekerk se *Agaat* handel moontlik wel oor musici: In haar hart hunker die hoofkarakter Milla na die musiek wat sy eens gemaak het. Sy leer dit aan haar aanneemkind Agaat en ook aan haar seun Jakkie wat op die ou end nie ’n uitvoerende kunstenaar word nie, maar tog op die gebied van musiek uitblink: as etnomusikoloog. Beide Milla en Agaat kan as musici beskou word; hulle hou hulle dikwels besig met musiekmaak en sing. Phyllis Weliver (2000), een van die leiers op die studieterrein

van musiek in die letterkunde, wy ’n hele boek (*Women Musicians in Victorian Fiction, 1860-1900*) aan die onderwerp van vroue as musici.

### 2.3 Verwysings

N.P. van Wyk Louw het in sy intreerede as professor aan die Universiteit van die Witwatersrand in 1959 uitgebreid gepraat oor die onderwerp “Oor moeilike literatuur: die ‘verwysingsmoeilikhede’” (Louw 1977: 117-131). Hy het gesê (Louw 1977: 121):

Ons Westerse letterkunde (ook ons Afrikaanse) het hierdie kenmerk: dat hy sy verwysingsveld onmeetlik (miskien tot in die onbegrensde) uitgebrei het. Ons eie tyd laat aan die literatuur radikaal verwysings na álles binne die tyd en die ruimte toe – en daar buite!; na die alledaagse én die wetenskaplike feit [...].

Die roman *Agaat* is ’n voorbeeld van die toepassing van hierdie onbegrensde verwysingsmoontlikhede.

In haar essay “Word, Dialogue and Novel” (1986: 36-37) bespreek Kristeva onder die opskrif “The word within the space of texts” die kompleksiteit van verwysings:

[W]e must first define the three dimensions of textual space where various semic sets and poetic sequences function. These three dimensions or coordinates of dialogue are writing subject, addressee and **exterior texts**. The word’s status is thus defined *horizontally* (the word in the text belongs to both writing subject and addressee) as well as *vertically* (the word in the text is oriented toward **an anterior or synchronic literary corpus**). The addressee, however, is included within a book’s discursive universe only as discourse itself. He thus **fuses with this other discourse, this other book**, in relation to which the writer has written his own text. Hence horizontal axis (subject-addressee) and vertical axis (text-context) coincide, bringing to light an important fact: **each word (text) is an intersection of words (texts) where at least one other word (text) can be read**. In Bahktin’s work, these two axes, which he calls *dialogue* and *ambivalence*,<sup>1</sup> are not clearly distinguished. Yet, what appears as a lack of rigour is in fact an insight first introduced into literary theory by Bahktin: **any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another**. The notion of *intertextuality* replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read as **at least double**.

---

<sup>1</sup> Kristeva (1986: 42) verklaar dit verder: “The term ‘ambivalence’ implies the insertion of history (society) into a text and of this text into history; for the writer they are one and the same.” In *Agaat* is dit duidelik dat die hele geskiedenis van die uitgebreide Milla-gesin in die teks ingesluit word.

In die voorafgaande aanhaling is toepaslike passasies in vetdruk aangebied. Die “exterior texts” wat in die huidige verhandeling bespreek sal word, bestaan nie slegs uit geskrewe tekste nie, maar wel ook uit spesifieke musiekstukke en musiekaktiwiteite. Hulle is geneem uit “an anterior or synchronic [music] corpus”. In dié verhandeling wil die skrywer aantoon hoe die materiaal in *Agaat* “fuses with this other discourse, this other book [= musiekmateriaal]”. Die mikpunt is om aan te toon hoe die teks van *Agaat* funksioneer as “an intersection of words (texts) where at least one other word (text) [= musiekteks] can be read.” Die glorie van *Agaat* lê onder andere in die komplekse raamwerk van verwysings na musiek waar tekste soos mosaïeksteentjies langs mekaar geplaas word om die groter prentjie te dien, en waar tekste in mekaar geabsorbeer en getransformeer word (“any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another”). Op hierdie manier word die teks dan op ten minste twee maniere gelees.

Dit was Julia Kristeva wat die term “intertekstualiteit” ontwikkel het. Elke teks is ’n samestelling van vorige tekste. Barthes (1977a: 148) skryf oor die “total existence of writing: a text is made of multiple writings, drawn from many cultures and entering into mutual relations of dialogue, parody, contestation [...]” Dit is sekerlik wat in *Agaat* gebeur. Daar is ’n groot verskeidenheid musiek waarna verwys word, en hierdie musiek word deur middel van die jukstapenering van die Suid-Afrikaanse en Europese agtergrond aangebied. Hierdeur ontstaan ’n verdere dialoog tussen tekste. Van Gorp et al. (1991: 14) beskou ’n teks as “ingeschreven in het kader van andere teksten” en sê: “elke teks bevindt zich immers op het snijpunt van zoveel andere teksten”.

Die gebied van verwysing in die letterkunde is reeds deeglik in Afrikaans deur onder andere P.G. du Plessis (1968), Henning Pieterse (1986) en Leti (A.J.T.) Kleyn (2004) ondersoek.

P.G. du Plessis (1968: 2) het die pikante uitspraak gemaak: “Die verwysing is soos die armes.” Hy verwys na die Bybelvers in Matteus 26: 11: “Die armes het julle altyd by julle [...]” Die leser sal dus altyd verwysings in die letterkunde aantref (of daarmee gekonfronteer word), ’n feit wat oorvloedig in *Agaat* geïllustreer word.

Wat intertekstualiteit betref, kan die volgende terme ter sprake kom:

- aanhaling (dit is 'n direkte, getroue sitaat);
- absorpsie van 'n ander teks (“any text is the absorption and transformation of another”; Kristeva 1986: 37);
- allusie (dit is die verwysing in 'n literêre teks na 'n persoon, plek of gebeurte buite die teks; Quinn 2006: 20; vir Van Gorp et al. is dit dieselfde as “verwysing”; Van Gorp et al. 1991: 14);
- bron ('n teks wat deur 'n skrywer gebruik word om die intrige, idees of stilistiese middele te ontwikkel; Quinn 2006: 394);
- collage (die insluiting van stukkies uit ander skryfwerk; Quinn 2006: 83);
- inspelning (teweeggebring deur tekste wat op mekaar inspeel; vergelyk Du Plessis 1968: 1);
- herhaling;
- invloed (“influence”; Dembowski 1981: 19);
- kruising van oppervlaktes (“intersection of textual surfaces”; Kristeva 1986: 36);
- kruisverwysing (verwysing na 'n passasie binne die teks);
- mosaïek van aanhalings (“mosaic of quotations”; Kristeva 1986: 37);
- nabootsing (die imitasie van 'n idee, 'n werk en/of die styl van 'n ander skrywer);
- oorsprong (“origine”; Dembowski 1981: 19);
- ontwikkeling (van 'n teks tot iets meer uitgebreids);
- parodie (die nabootsing van 'n styl of genre met die oog daarop om dit te satiriseer; Quinn 2006: 314);
- pastiche ('n teks wat uit materiaal uit ander tekste saamgestel is; Quinn 2006: 315);
- plagiaat (die direkte oornam van 'n passasie, sonder om erkenning te verleen);
- referentteks (dit waarna die verwysende teks verwys; Quinn 2006: 356);
- sinspeling (“op 'n bedekte manier verwys na iets”; Kritzinger et al. 1962: 558);
- sitaat ('n direkte aanhaling uit 'n ander werk);
- toespeling ('n term wat ook deur Van Gorp et al. gebruik word; Van Gorp et al. 1991: 14; kyk ook Du Plessis 1968: 2);
- transformasie (“any text is the absorption and transformation of another”; Kristeva 1986: 37);
- transposisie (Kristeva se latere term vir intertekstualiteit; Allen 2000: 53);
- vermenging; en
- verwysing (dit is die term wat hoofsaaklik in hierdie verhandeling gebruik sal word).

Tydens 'n bespreking van Menippeaanse diskoers (Kristeva 1986: 53) word 'n interessante metafoor gebruik: “It is an all-inclusive genre, put together as a pavement of citations.” Daar kom passasies in *Agaat* voor waar die gedagtegang oor so 'n

“plaveisel” of “sypaadjie” van verwysings aangelê is. Die leser word gedurig uitgelok om hierdie paadjie te volg en uit te toets, en om ’n patroon daarin te soek.

Weliver (2000: 12) noem dat musiekverwysings soms deel word van die bou, raamwerk, opset (“framework”) van die roman. “Representations of music can be part of a book’s structure because, unlike the visual arts which rely on spatial presentation, music and fiction are both temporal.” Dit wil voorkom of musiekverwysings so ’n belangrike funksie in *Agaat* vervul.

## 2.4 Die leser

Die rol wat die leser kan speel in die ervaring van intertekstualiteit is ’n belangrike aangeleentheid. Harty (1985: 10) skryf die volgende oor intertekstualiteit en die leser: “Intertextuality, like textuality, is a strategic concept whereby the intermingling of all texts, including the mental texts of readers, may be accomplished.” Dit kom voor of intertekstualiteit ook vir Van Niekerk ’n strategie is om die leser by die invulling en die vervulling van die teks in te trek. Dit word onder andere volvoer deur die verwysings na musiekkomposisies wat sommige lesers ken.

Umberto Eco (1984: 47-66) begin die hoofstuk getitel “The Poetics of the Open Work” in sy boek *The Role of the Reader* met die bespreking van vier musiekkomposisies uit die twintigste eeu: die *Klavierstück XI* van Stockhausen, Luciano Berio se *Sequenza* vir solofluit, Henri Pousseur se *Scambi* vir toonband, en Pierre Boulez se *Klaviersonate nr. 3*. Die aleatoriek in hierdie werke lei Eco tot ’n besinning oor die deurslaggewende rol van die uitvoerder, en daarvandaan na die rol van die leser. Oor die vier werke skryf Eco (1984: 48-49):

They appeal to the initiative of the individual performer [= leser], and hence they offer themselves, not as finite works which prescribe specific repetition along given structural coordinates, but as ‘open’ works, which are brought to their conclusion by the performer at the same time as he experiences them on an aesthetic plane.

Volgens Eco hang die interpretasie van die “oop” werke dus in ’n beslissende mate van die uitvoerder (= leser) af. “The addressee is bound to enter into an interplay of

stimulus and response which depends on his unique capacity for sensitive reception of the piece” (Eco 1984: 49). “Oop” werke word gekarakteriseer deur die “invitation to *make the work* together with the author” (Eco 1984: 63). Dit is hierdie tipe prikkeling tot kreatiewe saamlees wat die stipler van *Agaat* boei. Volgens Eco (1984: 53) is dit ’n “halo of indefiniteness” wat die teks “pregnant with infinite suggestive possibilities” maak. Hierdie onduidelikhede het dikwels met verwysings te doen wat deur die leser uitgepluis moet word.

Na aanleiding van Pieterse (1986: 21-22) se opsomming van die belangstellende leser se gedagteverloop kan die volgende fases in die verwysingsproses vasgestel word:

Die leser herken die verwysing (byvoorbeeld vertaalde woorde uit ’n Duitse gedig wat deur Mahler getoonset is) in die “verwysende teks” (byvoorbeeld in *Agaat*). Hierdie verwysing verwys na ’n ander teks (in hierdie geval die Mahler-lied en sy woordteks). Die Mahler-teks is die “referentteks”. Die leser identifiseer die referentteks en maak aanpassings aan sy/haar aanvanklike eenvoudige interpretasie van die verwysing. Nou word die hele referentteks ondersoek om verdere verwysings te konstrueer.

Na ’n bespreking van verwysings in Opperman se *Engel uit die Klip*, sê Van Wyk Louw (1977: 122):

Maar nou: iemand wat meen dat daardie gedurige uitwys na dinge wat gesamentlik alleen aan erg belese mense bekend kan wees, net ’n nuk of gril van die bepaalde Afrikaanse digter, Opperman, is, dié is ’n vreemdeling in Jerusalem. [Van Wyk Louw maak hier met opset van ’n verwysing gebruik.] Hierdie wydheid, hierdie onbepaalde vryheid van verwysing is [...] ’n wesenstrek van die Westerse letterkunde vandag. ’n Mens moet T.S. Eliot maar lees, of Ezra Pound, om dit te besef.

Wanneer ’n konsertgehoor in ’n konsertsaal na ’n komposisie (sê maar Schubert se Eerste Simfonie) luister, moet aanvaar word dat elkeen van daardie luisteraars ’n unieke, verskillende komposisie hoor. Hierdie luister-ervaring word bepaal deur al die komposisies wat die spesifieke luisteraar voorheen gehoor het, deur die agtergrond waarteen hy/sy die vorige musiek gehoor het, en selfs deur die besondere manier waarop die spesifieke luisteraar luister. Verskillende luisteraars luister op verskillende wyses: sommige luister emosioneel; ander meer analiserend; party luister na

spesifieke instrumente; sommige luister met gebruikmaking van die hulp van visuele stimulus; sommige kyk na bekende gesigte in die orkes en vorm so verwysings, en die musiek word dan agtergrondmateriaal; ander gebruik die musiek as 'n beginpunt vir 'n gedagtestroom; ensovoorts.

Die indruk wat 'n verwysing na musiek op die leser van 'n literêre teks sou kon maak, hang dus ten nouste saam met die musiekervaring van die leser. Party lesers wat oor geen ervaring van die musiek waarna verwys word beskik nie, sal eenvoudig oor hierdie verwysings heenlees. Ander sal 'n gewaarwording beleef dat daar een of ander verwysing plaasvind, maar sal die verwysing nie presies kan plaas nie. Hy/sy sal 'n bewustheid van die leemte ervaar, maar sal dit nie kan invul nie. "A delicate allusion to a work unknown to the reader, which therefore goes unnoticed, will have a dormant existence in that reading" (Worton & Still 1990: 2).

Dit is die meer ervare, ingeligte luisteraar na musiek wat die meeste van die verwysings sal "raaklees", en dus op hierdie gebied die meeste vreugde uit die leeservaring sal put. Hierdie lesers ontvang 'n "bonus": hulle kry verdere insig wat ander lesers nie beskore is nie. Daarby veroorsaak die herkenning van 'n verwysing dat die leser 'n verhelderde blik op *altwee* kunswerke ontwikkel. Deur die heen-en-weer gedagtegang wat deur die herkenning losgelaat word, word die insig in sowel die verwysende teks as die referentteks verdiep. Dit verg 'n doelbewuste bydrae van die leser om die verbande en implikasies van die verwysings te begryp, soms eers by herhaalde lees. Verskillende ingeligte lesers sal, weens hulle verskillende voorafkennis en ervaring, 'n verskillende interpretasie aan elke verwysing toeken. Hier speel die leser se verbeelding en fantasievermoë 'n groot rol. 'n Meervlakkige interpretasie sal uit hierdie benadering volg.

Ook Allen (2000: 1), in die inleiding van sy boek *Intertextuality*, skryf oor intertekstualiteit en die leser:

The act of reading, theorists claim, plunges us into a network of textual relations. To interpret a text, to discover its meaning, or meanings, is to trace those relations. Reading thus becomes a process of moving between texts. Meaning becomes something which exists between a text and all the other

texts to which it refers and relates, moving out from the independent text into a network of textual relations.

In 'n onderhoud het Van Niekerk laat blyk dat sy baie beïnvloed is deur die idees van die skrywer en kritikus Maurice Blanchot (1907-2003). Wat is Blanchot se mening oor die rol van die leser? Lechte (2008: 271) som Blanchot se idees so op:

True reading [...] is one that respects the literary work's singularity. True reading, in effect, is a crisis in reading. [...] [A]ny truly literary or artistic work is for him [Blanchot] anonymous. This does not mean that the author is simply trying to hide in the work, but rather that the creative force of the work itself effaces the presence of the author. To be totally aware of the work is to be totally unaware of the author of it.

Soos sal blyk uit Hoofstuk 3, voel Van Niekerk sterk daaroor dat haar eie lewe en voorkeure nie deur die leser in haar werk, byvoorbeeld in *Agaat*, ingelees moet word nie. In hoe 'n mate sy hierdie uitgangspunt gestand doen, sal in Hoofstuk 4 behandel word.

Dit is die doel van hierdie verhandeling om musiekverwysings in *Agaat* te ontsluit vir daardie lesers wat moontlik nie die verwysings sal kan raaklees nie. Die skrywer van die verhandeling doen dit vanselfsprekend uit sy eie, eenduidige, individuele agtergrond.

## 2.5 Opsomming

Die navorsingsgebied van verwysings na musiek in die letterkunde lewer 'n groot verskeidenheid gesigspunte oor die inkorporering van verwysings na musici, musiekmaak en spesifieke musiekkomposisies. Bakhtin, Barthes, Eco, Kristeva en Van Wyk Louw bied belangrike invalshoeke oor intertekstualiteit soos gevind in *Agaat*.

Verwysings na tekste buite die betrokke teks vorm 'n basiese eienskap van baie van die grootste kunswerke. Dit is ook die geval met *Agaat*. Van Wyk Louw (1977: 123) skryf:

## Hoofstuk 3

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

#### 3.1 Inleidend

Dit is die doel van hierdie hoofstuk 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 (Kristeva 1986: 61) 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) 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. Sy het ook skriftelik op my baie eenvoudige eerste vrae geantwoord.

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 'n 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 [sic] 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 [sic] 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 ervarings, 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 hoofstuk sal 'n bespreking van vier belangrike sake bevat:

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

### 3.2 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>2</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 'n onderhoud met die skrywer van hierdie verhandeling voeg sy by oor die vraag hoe essensieel musiek vir haar is (Van Niekerk 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.

---

<sup>2</sup> Dit is duidelik dat Van Niekerk haarself hier onderskat. As iemand wat klavierles geneem het en in kore gesing het, besit sy wel deeglike musiekkennis. Haar kennis word juis in 'n onvoorbereide onderhoud bewys.

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 'n 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>3</sup> se skoolkoor gesing op Stellenbosch,<sup>4</sup> en daar het ek vreeslik baie geleer, sy was 'n wonderlik inspirerende leermeester, 'n besielende en entoeiasmerende 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

---

<sup>3</sup> Die bekende Stellenbosse dosent en koorleier.

<sup>4</sup> Aan die Bloemhof Hoër Meisieskool.

verstaan. Sy het baie mense op die manier beïnvloed en gevorm, ek skat daar is 'n hele lopsverbonde 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>5</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, eksplisietiewe 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>6</sup> erg diep ter harte 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-posonderhoud 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.

### **3.3 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 Marlene van Niekerk (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

---

<sup>5</sup> Mev. Hanlie Naudé wat 'n MMus aan die Universiteit van Stellenbosch behaal het, is 'n jonger suster van Marlene van Niekerk.

<sup>6</sup> Theodor Adorno (1903-1969), die Duitse filosoof wat baie oor musiek geskryf het.

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 omgegee 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 kan die leser daartoe lei om te 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 Van Niekerk (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 Van Niekerk self musiek in haar roman *Agaat* toepas, sê sy (2007a): “In die eerste plek gebruik ek dit dus 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 dwelmmiddel, 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>7</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>8</sup> of so om my te help om nie te verval in geuktheid 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:

- [E]erstens verwysings om karakters mee in te kleur, en
- tweedens om my te help om in sekere interessante stemminge te kom en hulle in 'n toestand van “beswyming” te ondersoek,
- derdens om my teen die hare te stryk sodat ek kan oplet wat ek skryf en nie verval in gemak of vlotheid of geuktheid nie.

Uit Van Niekerk se uitspraak kan 'n mens aflei dat musiek vir haar sowel 'n literêre middel as 'n stimulerende agent is. In Hoofstuk 4 sal aangetoon word hoe verwysings na musiek die karakters uitbeeld (Van Niekerk se eerste punt hierbo). 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 lieder 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 verduidelik Van Niekerk (2007b: 12) meer oor haar skryffilosofie. “Beteken Ferrier,<sup>9</sup> Flagstadt,<sup>10</sup> Schwarzkopf<sup>11</sup> iets vir jou?” (Vergelyk M. van Niekerk 2004: 356.)

<sup>7</sup> Die Duitse komponis Wolfgang Rihm (1952). Vergelyk Häusler (2001).

<sup>8</sup> Die Estlandse komponis (1930). Vergelyk Daitz (2001).

<sup>9</sup> Kathleen Ferrier, beroemde Engelse alt (1912-1953).

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 dit 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 biograawe om anekdotes te bevoorgoed as die draers van openbaring.

“Jy sal seker nie wil sê hoeveel van jouself in die wit vrou [Milla] is nie?” 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 enigszins kompleks. Die skrywer verwys tog na musiekstukke wat sy ken en wat sy onder sekere omstandighede ervaar het. Die FAK- en volksliedere, die psalms,

---

<sup>10</sup> Kirsten Flagstad, beroemde Noorweegse sopraan (1895-1962).  
<sup>11</sup> Elisabeth Schwarzkopf, beroemde Duitse sopraan (1915-2006).

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?” (Vergelyk M. 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 altwee 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 aan 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.” (Vergelyk M. 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>12</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 die roman *Agaat* uit die skrywer se leefwêreld 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 kunsprodukte (passasies uit gedigte, die musiekverwysings, die borduurwerk soos op die buiteblad) verduidelik die skrywer (Van Niekerk 2007a):

---

<sup>12</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).

Ek wou gehad het dat die metaforiek van die teks gerealiseer word in die voorblad ook. [...] So 'n soort bewussyn van kuns en kunsprodukte 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>13</sup>

Van Niekerk (2007a) noem dat daar 'n kunsteoretiese dimensie in *Agaat* is. Sy verwys na die passasie waar *Agaat* verduidelik hoe 'n mens borduurwerk doen (M. van Niekerk 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 wikkel 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.

---

<sup>13</sup> Vir 'n goeie opsomming van Blanchot se idees, kyk Lechte (2008: 269-277).

### 3.4 Van Niekerk se idees oor verwysings in die algemeen

Die skrywer van hierdie verhandeling het tydens 'n onderhoud met Van Niekerk die volgende vooraf-stelling 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 3.3 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>14</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 neutte 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.

---

<sup>14</sup> 'n Volksliedagtige lied van Schubert wat moeilike hoë note bevat.

Van Niekerk gee hier 'n waardevolle verduideliging van haar begrip van die karakter Milla en bewys weer eens dat sy op 'n baie objektiewe manier na haar karakters kyk.

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

Het sy van die begin besef 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 is:

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 (M. 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 grasiae beet om mee dood te gaan.

Oor Duitse lieder staan daar in *Agaat* (M. 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 gewaarwording?” Sy antwoord (2007b: 12): “Nee, dit is my karakter se gewaarwording.” Van Niekerk plaas 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 met Marlene van Niekerk (2007a) die volgende vraag gevra: “Hoe outobiografies, wat musiek betref, is die karakters wat in *Agaat* voorkom?” Van Niekerk 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* (M. van Niekerk 2004: 3). Dit is '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 skep, 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 skrynende 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 daglik 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 onmoontlik perkussies van Torstensson.<sup>15</sup> Ek soek altyd na vir my vreemde en

---

<sup>15</sup> Die Sweedse komponis (1951). Vergelyk Voermans (2001).

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 krisis 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 ouderhoud 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?” (Vergelyk M. van Niekerk 2004: 187.) Van Niekerk (2007b: 10) antwoord:

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*.

Hier lewer Van Niekerk kommentaar op die politieke gebruik van patriotiese liedere wat ook in *Agaat* uitgewys word. (Kyk Hoofstuk 4.) Sy verwys 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 uitsprake?”  
(Vergelyk M. van Niekerk 2004: 40.) Van Niekerk antwoord (2007b: 8): “Dis my karakter wat sulke uitsprake maak en dit glo.”

Met verwysing na die woorde “na musiek geluister om jouself te kalmee” (M. 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 kalmee 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?”  
(vergeelyk M. 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 parfuim 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.

### **3.5 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.

Die skrywer van hierdie verhandeling het 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>16</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 [M. van Niekerk 2004: 3]: Is dit ’n belangrike werk in jou lewe?” Van Niekerk (2007b: 8) se antwoord is:

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:

---

<sup>16</sup> Vergelyk Barthes (1977b: 179).

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 [vergelyk M. 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?” (vergelyk M. 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 skraal doodshoofdige Ian Bostridge<sup>17</sup> duette gesing het saam met die skaars driervoet groot Thomas Quasthof<sup>18</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 maneuver. 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

---

<sup>17</sup> Die Engelse tenoor (1964).

<sup>18</sup> Die Duitse bariton (1959) wat erg liggaamlik gestremd is.

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?” (vergelyk M. van Niekerk 2004: 63; en baie ander plekke aangetoon in Hoofstuk 4.6.6); “en halleluja-liedere? Of is dit maar net deel van jou verlede?” (M. van Niekerk 2004: 64; kyk Hoofstuk 4.6.7); “en FAK-liedere?” (M. van Niekerk 2004: 78; kyk Hoofstuk 4.6.6) “en Psalms en Gesange?” (M. van Niekerk 2004: 82; kyk Hoofstuk 4.6.7). 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 problematiseringe 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. Kommentaar?” (Vergelyk M. van Niekerk 2004: 209.). Van Niekerk (2007b: 10-11) se verduideliking is die volgende:

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 *Rooi Rose*-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>19</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>20</sup> op volle volume te begin speel as daar ’n inbreker in my huis sou opdoem. Miskien sal die oortuitende 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?” (vergelyk M. 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/aseem/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 (M. van Niekerk 2004):

---

<sup>19</sup> Oostenrykse skrywer en wenner van die Nobel-prys vir letterkunde.  
<sup>20</sup> Giya Kancheli (1935), die Georgiese komponis (Dolidze 2001).

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* (M. van Niekerk 2004: 361) was die vraag: “Is die lied een van jou gunsteling?” Van Niekerk se antwoord is (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. Sommige musiekkenners meen dat skrywers wat op ander terreine as musiek uitblink, soms foute maak met die terminologie en ander aspekte van musiek. Kyk byvoorbeeld Van der Mescht (2006b: 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.

Bladsy 411 bevat '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 stukkies 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 knopknieë 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 opstaan '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 daaroor, 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 voorafgaande wat die leser onder die indruk bring van Van Niekerk se grootse interpretasietalent van musiekkomposisies. Soortgelyke interpretasies word van die leser van haar roman *Agaat* verwag. Die doelwit van die verhandeling is om die leser op hierdie ontdekkingspad aan te help.

### 3.6 Opsomming

Dit is duidelik dat Marlene van Niekerk nie maar net 'n intuitiewe skrywer is nie. Sy het deeglik oor die skryfproses nagedink en ook oor die aanwending van musiekverwysings in *Agaat*. Sy voel sterk daaroor 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 hoofstuk vorm 'n belangrike teks oor Van Niekerk se *ars poetica*.

In die volgende hoofstuk sal daar spesifiek na die uitgebreide verwysings na musiek in *Agaat* gekyk word.

## Hoofstuk 4

### Die gebruik en funksie van musiekverwysings in *Agaat*

#### 4.1 Inleidend

In onderhoude oor *Agaat* (Brand 2006; Brynard 2004; Erasmus 2005; Jenkins 2007; La Vita 2007; Loots 2004; Marais 2007; Pienaar 2005; Smith 2004; 't Hart 2008) het Marlene van Niekerk min oor verwysings na musiek gesê. Ook in resensies is hierdie aspek nie indringend bespreek nie (Coetzee 2004; Steinmair 2004; Annemarie van Niekerk 2004; Venter 2004). Burger (2004b: 4) noem die “volksliedjies en -versies wat met ironiese betekenis gelaai word”. Ook Buikema (2006: 6) meld die Afrikaanse volkswysies. Hambidge (2004: 6) verwys na die aanhalings van hallelujaliedere. In haar resensie van die Engelse weergawe van *Agaat* skryf Jane Rosenthal (2006: 4): “Van Niekerk loves to invoke the visual arts (in this case embroidery) and music in her writing, creating a text that richly repays re-reading.”

Die verwysings na musiek in *Agaat* is omvangryk. By die lees van die roman is dit gou duidelik dat musiek deel word van die opset van die roman, deel van die “framework” (vergelyk Weliver 2000: 12).

Vir die doeleindes van hierdie hoofstuk het ek die verwysings gegroepeer volgens die aard daarvan en die soort musiek waarna verwys word. Daar is dus twee groepe verwysings: daardie verwysings wat die Afrikaanse kulturele omstandighede teken, soos volksliedere, gewyde liedere en ligte liedere; en daardie verwysings wat met sogenaamde “hoër kultuur” te doen het, in hierdie geval klassieke musiek. Hierdie twee pole is juis die twee kulturele kontekste waartussen Milla verskeur is: haar eie Afrikaanse kultuur met Afrikaanse gewyde en volksliedere waarbinne sy leef, en die kultuur van Europees-geskepte musiek waarna sy hunker.

In die drie vooraf-aanhalings voor die roman begin (geen bladsynommer nie), word dit duidelik dat Van Niekerk na veral drie omvangryke onderwerpe verwys: “die

volksiel”, “die skoonheid” en “boertery”. Dit is hierdie temas wat die kern van die roman vorm. Onder “skoonheid” tel naaldwerk en borduurwerk (vergeelyk die buiteblad) en musiek as die twee waarop die meeste in die roman gefokus word. Die “volksiel” soos aangehaal uit die Inleiding van die eerste uitgawe van die *F.A.K.-Volksangbundel* (1937) is ook baie belangrik. Uit hierdie bron word velerlei aanhalings in *Agaat* ingesluit.

Verwysings na kunstige dinge kom dikwels in *Agaat* voor. Daar is byvoorbeeld die voortdurende noem van die borduurwerk waarmee *Agaat* besig gehou word. *Agaat* borduur ’n dooprok vir Jakkie en ’n afbeelding van ’n reënboog (“Jakkie se hele kindheid”) (M. van Niekerk 2004: 229, 227-228). Sy sit haar borduurwerk voort terwyl Milla op haar doodsbed lê. Milla het haar geleer om getrou aan haar borduurtegniek te werk, want Milla het geweet dat dit soortgelyk in musiek is: Jy moet gereeld oefen. ’n Duidelike verwysing kom op p. 178 voor:

Dis met elke kunsvorm so verduidelik ek. Mens begin met die eenvoudige & dan oefen mens elke dag getrou tot jy reg is om eendag die tonele van die Gesk. aan te pak & dan die Hemel.

Soos *Agaat* wit beelde op wit materiaal borduur, so werk die verwysings na musiek in die teks van *Agaat* as ’n subtiele aanvulling en voltooiing van die gegewe wat reeds daar is.

Van Wyk Louw (1977: 123-124) gee ’n moeilike opdrag aan die persoon wat verwysings in groot letterkunde wil naspeur:

[D]ie tekstuur van die groot poësie van alle tye het om die beurt – as skering by inslag – die algemene en die besondere: die verwysing na die bekende gebiede én die tergende sinspeling op die toevallige en verbygaande. Hier lê die onvoltooibare taak van die kommentator, van die geleerde wat elke draadjie van verwysing moet navoel en aan ons in sy kommentaar voorlê [...].

## 4.2 Klanke

Marlene van Niekerk se *Agaat* is gevul met klank. In ’n onderhoud (’t Hart 2008) sê Van Niekerk oor haar beskrywing van die plaas waarop die gebeure van die roman

plaasvind: “Daarom gebruik ik ook veel klanknaboetsingen, alles moet hoorbaar en zichtbaar zijn.”

Ek het Van Niekerk hieroor gevra: “Jy skryf baie oor musiek, maar is klanke ook belangrik?” (M. van Niekerk 2007a). Sy antwoord: “Miskien is ons dan nader by wat vir my belangrik is.” Dit hou verband met die manier waarop sy grootgeword het. Haar ouers is altwee baie musikaal, alhoewel hulle nie musiekopleiding gehad het nie. Haar pa kon enige melodie ná een hoor op die bekfluitjie naspeel, of fluit of sing. Haar pa het in die veld gevra: “Kan jy dit hoor? Hoor jy hierdie dingetjie? Kan jy die verskil tussen hierdie dingetjie en daardie dingetjie hoor?” Van Niekerk sê: “En so het hy ons ’n hele wêreld aan geluide en klanke en veral ’n groot erflating van bewustheid en oplet bygebring.” Sy voeg by: “Ek praat met uile. [...] Ek het maniere gevind om hulle goed na te maak. [...]” Dit gaan dus hier oor kommunikasie met die natuur.

Miskien is dít die rubriek waaronder ’n mens my hele toestand met musiek moet verstaan: Dit gee my ’n gevoel van gekonnekteerdheid. Die konneksie is dan seker met die onbewuste. Maar dit is miskien ook ’n konneksie met alles wat geluide maak en klanke maak in die wêreld, waarna ek altyd oplet. Watter soort voortbrengsel is dit? Ek luister ook altyd baie fyn na hoe mense praat, en wat mense doen as hulle praat. Dis vir my belangrik om te hoor watter soort ritmes en infleksies hulle in die stem het. Dis waarvan ek oes dan as ek skryf.

In die negebladsylange Proloog beskryf die seun Jakkie die wêreld van die plaas wat hy agtergelaat het: “Tuimelende lewerieke bo die ruisende koringlande” (M. van Niekerk 2004: 1), “die geluid as mens ’n granaat oopbreek”, “Gaat wat my roep”, “die geblaas op Hubbly Bubbly-bottels”, “Nagmusiek” (M. van Niekerk 2004: 2). Dit is van die begin af duidelik dat klanke vir Jakkie de Wet ’n baie belangrike rol in sy ervaring speel. Dit sal gou blyk dat dit ook die geval met sy ma, Milla, is. Jakkie het hierdie sensitiwiteit by sy ma en by Agaat geleer en moontlik ook geneties by sy ma geërf.

Klank is ’n uiters belangrike element met betrekking tot oorlewing in die roman. Aangesien die karakter Milla bedlêend is terwyl sy die verhaal vertel, gebruik sy die klanke rondom haar om te “hoor” wat in die res van haar huis en op die plaaswerf gebeur.

Die verwysings na klanke word soms op 'n baie poëtiese wyse aangebied. 'n Voorbeeld is die woorde “die veraf sang van skape in die nag” wat in 'n gedagtestroom voorkom (M. van Niekerk 2004: 75).

Tydens die spannende oomblikke voordat Milla en Agaat vir die dringende geboorte van Jakkie vertrek, word Milla se gevoelens onder andere so beskryf (M. van Niekerk 2004: 185):

Toemaar, het jy gehoor, of gedink jy hoor, diep in jou, 'n klank wat liggies in jou nawel geroer het.

Maar klanke word ook as negatief deur Milla ervaar, byvoorbeeld nadat sy 'n groot uitval aan tafel met Agaat gehad het en Agaat vir Milla na haar kamer geneem het (M. van Niekerk 2004: 473):

Daardie geluide, daardie stilte waarin Agaat agter 'n toe kombuisdeur uiteindelik haar aandkos geëet het, die agterdeur wat sy agter haar toegetrek en gesluit het, die klap van die sifdeur, die skuur van die buitekamer se deur, al daardie swart geluide waarna jy daar op jou rug in jou kamer lê en luister het, dit was die teenoorgestelde van musiek, dit was die klanke van die verdoemenis.

Deur die gebruik van klanke probeer Milla vir Agaat “beskaaf” maak. Sy probeer vir haar 'n verband met klassieke musiek opbou. Toe Agaat omtrent ses jaar oud is, volg die volgende toneel (M. van Niekerk 2004: 595):

Ek [Milla] wys al die prentjies van voertuie. Snaakse reaksie. Skip? Ek klim nie daarin nie. Vliegtuig? Nooit nie, ek hol weg! Trein? Kyk hoe stoom hy sout-en-peper-nou-loop-ek-beter, **ek druk vir haar op die klavier die tweetoon van die treinfluit**. Nee, alla, ek spring af! Ek loop liewerster!

Milla lei Agaat geleidelik van eenvoudige klanke tot kennis oor Afrikaanse liederes, gesange en klassieke musiek.

### **4.3 Die struktuur van die roman *Agaat***

Vorm (struktuur) in klassieke musiek kan as een van sy belangrikste eienskappe beskou word. Sonder 'n deeglik uitgewerkte vorm (byvoorbeeld die meer

konserwatiewe sonatevorm, rondovorm, driedelige vorm, en tema en variasies) sou die musiekkomposisie in 'n onverstaanbare en onsamehangende klomp klanke kon verval.

Marlene van Niekerk weet meer as genoeg van die vorm van musiek. Sy skryf (2008a): “Ek weet die basiese, op gehoor af en bietjie gelees daaroor. Van die fuga, byvoorbeeld, weet ek darem iets.” (Kyk ook die bespreking in Hoofstuk 4.6.2 van Van Niekerk se vergelyking tussen die waterhondjies se spel op die water en die nabootsing wat in 'n fuga voorkom.)

Die roman begin met 'n Proloog (pp. 1-9) waarin die seun, Jakkie, vertel hoe hy uit Kanada op pad is na Suid-Afrika om vir laas, hopelik, sy sterwende ma te sien. Die term “proloog” roep reeds verbande met musiek op, aangesien sommige musiekkomposisies met 'n proloog begin. Van Niekerk verklaar egter tydens 'n onderhoud (2007a) dat sy nie aan die verband met musiekproloë gedink het toe sy die roman so gekonstrueer het nie. 'n Proloog kan as 'n inleiding tot iets belangriker beskou word. Tim Carter (2001: 424) begin sy artikel oor die “Prologue” in die *Grove Dictionary of Music and Musicians* met die volgende verduideliking:

A separate introductory scene to a play or opera serving to clarify and enhance the perceptual and conceptual frame of the drama, often by securing some manner of collusion with the audience.

Jakkie se proloog het ten doel om sekere aspekte van die drama wat gaan volg, vooruit te loop. Hierdie seksie dra sodoende by tot die “perceptual and conceptual frame of the drama”. Daar sal in hierdie hoofstuk aangedui word hoe musiekverwysings in die Proloog op ander passasies in die roman slaan.

Van Niekerk verklaar verder (2007a):

Die Proloog is ook in 'n ander soort styl as die res van die boek geskryf, so 'n staccato, eerste persoon. In 'n baie tipiese styl. Kyk, Jakkie is natuurlik 'n *chip of the old block*. Hy het sy ma se *airs* gekry deur en deur. So ek sit hom aan die begin en aan die einde om die *Gewalt* van die middelste gedeelte so half te stut, om die leser ook bietjie te irriteer, want dit eindig darem te veel met 'n vreeslike kadens daar aan die einde van die laaste kursief-gedeelte [pp. 697-699]. “Milla se swanesang” noem ek dit. Dit eindig darem te fraai daar.

Op die Proloog volg die hoofseksie van die roman (pp. 11-699, ingedeel in 20 hoofstukke). Die roman word met 'n Epiloog (pp. 701-718) afgesluit. Dis belangrik om daarop te let dat die Proloog en die Epiloog altwee deur die seun Jakkie “vertel” word, terwyl die moeder Milla die verteller van die sentrale seksie van die roman is. Indien die verteller as bepalend vir die aard van die verskillende seksies beskou word, sou die vorm as A – B – A gelees kon word. Die musiekvorm van *Agaat* kan dus soos volg ontleed word:

Proloog – Middelseksie van die roman – Epiloog  
A            B                                    A

Op hierdie manier word 'n afrondingsbeginsel van musiekkomposisies toegepas, naamlik dat daar dikwels aan die einde van 'n eendelige musiekkomposisie na die begin van die werk verwys word. Die beginsel word op die gebied van die musiekvormleer “driedelige vorm” genoem. (In hierdie geval is die middelseksie egter baie langer as wat in musiekvorm gebruiklik, en oortuigend, is.)

Op p. 8 gebruik die karakter Jakkie die uitdrukking “onderhuidse refreine” as beskrywing van die herhaalde gedagtes wat in hom draai. Die term “refrein” word ook in musiek gebruik vir 'n seksie wat 'n paar keer in 'n musiekkomposisies terugkeer. In *Agaat* kom herhalende woorde en gedagtes gereeld voor. Vergelyk byvoorbeeld die herhaalde gebruik van die woord “sing” in die gedeelte wat hierna volg.

#### 4.4 Die krag van musiek

Die woord “sing” word dikwels in *Agaat* as 'n magiese woord aangewend. Wanneer Milla lê en kyk na die groot ete wat Agaat gemaak het, sê sy (M. van Niekerk 2004: 604):

Is dit 'n liedjie? Hoekom klink dit bekend?  
Die tafeltjie sing by my bed se voetenent.  
Die gestyfde tafellaken sing.  
Godinne van die dood.  
Die deksels word afgehaal, die stoom vaar op.

Sing as troostende aktiwiteit bly in die roman *Agaat* ’n baie belangrike konsep. In die volgende virtuose passasie kom Agaat van buite die huis in terwyl Milla in haar bed lê (M. van Niekerk 2004: 293-294):

Sing, Agaat. Sing die ou-ou wysies. Sing die liedjies van weleer. Die musiek van die voorhuis. Sing van die wind om die hoeke van die huis, die suidooster, die noordwester. Die lied van die vensterrame, van die kosyne en die gordyne, van die staanlampe en die mat met die rooi blomme en die sideboard van donker embuia wat sy geheime prysgegee het. En die riempiestoel en die riempiesbank en die ronde tafel in die hoek. Die stom woorde van die mense, die stil digte dinge, die ou ornamente waarvan jy aan die begin jou oë nie kon afhou nie.

[...]

Sing maar saggies van die aand wat gekom het en van die aandkos, die wors en die eiers en die rooi tamaties en die vars brood met die oopgekraakte bruin kors, die melk in die beker wat ’n trougeskenk was, die vierkant botter onder glas. Die wit tafeldoek, die vatlap om die ore van die swart ysterpan, die aansit, die hande onder die lae lig, om die messe, om die vurke, die lepels met die ivoorhandvatsels, die mense wat kyk vir mekaar, of nie kyk nie, praat met mekaar, of nie praat nie, of praat sonder woorde. Sing maar, dat jy getroos mag wees. Want dit moet jy nou vir jouself doen, soos jy dit nog altyd moes doen.

Sing maar, sing maar, Agaat, van die wind wat waai uit die suide en die skip wat op koms is, want hy kom. Ek sien hom in die verte. Wit is sy boeg en sy ribbes is wit en hy kom oor die rûens, nader sien ek hom, steeds naderby.

In hierdie passasie word sing ’n soort raam waarbinne die res van die belewing plaasvind, waarbinne die herinnering aan daardie dinge wat nie meer voorhande is nie wakker gemaak word.

’n Verdere liriese passasie waarin sing ’n belangrike rol speel, kom aan die begin van die laaste hoofstuk voor waar Milla hallusineer oor die moontlikheid dat Agaat Milla se ryklik geborduurde doodskleed aangetrek het en dat Agaat in die graf gaan lê het (M. van Niekerk 2004: 668):

Het ek dit gedroom? Die wit kep, die wit jurk by die swart gietysterhekkie, die wit ringmuur? Die uittrek van die skoene?

Het ek dit gesien? Die swewende gang tussen die kopstene, die voete in die hoop swart grond, die wegsak tot aan die enkels?

’n **Ritardando**<sup>21</sup> oor lemerige kluite, **lento, lento sostenuto**,<sup>22</sup> dan die afkyk en die huiwering, die laat sak in die gat, vir ’n oomblik net die punt van die kep, grootseil bo die bare.

<sup>21</sup> Italiaans vir “geleidelik stadiger”.

Het ek dit opgemaak?

[...]

**En die lied? Het ek dit gehoor toe? Die lied waarvan die einde is soos die begin?** Gedemp vanuit 'n donker plek?

**Daar staan 'n boom in die aarde  
en bloei so skoon –  
o boom!**<sup>23</sup>

Ure lank het dit aangehou, soms met lang tussenposes. **Ek het saamgesing, in my droom kon ek sing, 'n tweede stem.**

**En aan die boom sit 'n tak,  
'n mooie tak,  
'n lieflike tak!**<sup>24</sup>

Later het die woorde wat in die dieptes was opgestyg en van die hoogte af oor die werf gesweef, 'n groot **koloratuurstem** uit die berg, woorde wat die lang tou van oorsake en gevolge aanmekaargeknoop het in 'n lus.

Ook vir Jakkie, wat deur sy ma aangemoedig is om te sing en wat dikwels gedwing is om voor ander mense te sing, bly sang belangrik. Op pad na Suid-Afrika dink hy (M. van Niekerk 2004: 4):

Kyk, Moeder, ek het niks daarvan vergeet nie. Ek sal sing vir jou. Van die voetheuwels voor die opstal, die een gestapel op die ander, die verskillende gele en groene van fynbos, pienk en pers kolle vygies en kataar. Of van die berge sal ek sing, maar in 'n yler register, 'n wyer perspektief [...].

Volgens Darwin, in sy *The Descent of Man*, word dit algemeen aanvaar dat vroue soeter stemme as mans het, “and as far as this serves as any guide, we may infer that they first acquired musical powers in order to attract the other sex” (Vorachek 2004: 109). Maar hierdie krag is nie altyd suksesvol nie: Milla vertel hoe sy haar voorberei om by haar man Jak te gaan slaap (M. van Niekerk 200: 356):

Saans laat as jy alleen was, het jy jouself in die stemming probeer bring met wyn, met jou ou stukke bladmusiek, begeleidings, byna vergete, wat jy uit die

---

<sup>22</sup> Italiaans vir “stadig, stadig, gedrae”.

<sup>23</sup> Van Niekerk (2008a) laat blyk dat die woorde uit 'n rympie van Pieter W. Grobbelaar geneem is.

<sup>24</sup> Die passasie kom moontlik (volgens inligting van prof. Elsbeth Hugo) van die kampvuurliedjie wat deur studente gesing word. 'n Voorbeeld van hierdie tipe teks, waarin daar tydens die sing voortdurend 'n nuwe reël bygevoeg word, is die volgende:

In die boom is 'n tak  
In die tak is 'n nes  
In die nes is 'n voël  
In die voël is 'n veer  
[...]  
En die groen gras groei daarom.

klavierstoeltjie opgediep het en hortend vir jousef gespeel het en daarby gesing het, na die voorbeeld van die groot sangeresse op Pa se ou plate. Ferrier, Flagstadt, Schwarzkopf.

Maar Milla vergis haar; die klassieke musiek het geen positiewe uitwerking op die aand nie. Sy gebruik later weer musiek om kontak met haar man te probeer maak (M. van Niekerk 2004: 357).

Toe die plaaswerker Julius deur die as van 'n masjien beseer word, veroorsaak dit groot ontwrigting op die plaas en Milla en Agaat moet gaan help (M. van Niekerk 2004: 304):

Dit was vir Agaat ook bedoel, die klank wat jy in jou stem gelê het, die gerusstellende sinne, die vashou van die man se growwe hand. Miskien was dit vir jousef ook. Jy het na musiek verlang, skielik, dit kon jou altyd troos, jou nader aan jousef bring, nader aan alles en almal laat voel, maar wat het oorgebly van jou musiek tussen al die siektes en rampe?

Ook Agaat verstaan die krag van musiek. Milla lê in haar bed en dink oor die maniere waarin Agaat musiek aanwend (M. van Niekerk 2004: 412):

Kamoeffling is die musiek soms. As daar kuiergaste kom. Om hulle weg te jaag kies sy aspris die getjokkel op trommetjies en blikkitare wat Jakkie so interesseer.

Die opruiende krag van musiek word deur Agaat aangewend selfs met die bandiete wat op die plaas kom werk. Sy leer hulle die vrolike lied *Dis heerlike lente* om hulle te inspireer (M. van Niekerk 2004: 482).

Nadat Milla gedroom het hoe Agaat in Milla se lykskleed in Milla se graf lê, is dit môre en Van Niekerk (2004: 669) bied 'n liriese passasie oor musiek aan:

Uit die koelte kom 'n hand. Hoe lig is haar hand nie op my voorkop nie! En nou op my wange, hoe anders is haar palms nie!  
Hulle is geplaas nou vir die finale akkoord. Vir die laaste afknie. So goed as wat komen kan, sê hulle. Daar is niks meer wat ons aan jou saligheid kan doen nie. 'n Brood is 'n brood so gemeng en so gerys en op 'n sekere punt moet hy gebak kom. En musiek is nie musiek as dit vir ewig aangaan nie. Daar is 'n introitus en 'n amen. Dit is die minimum vir 'n mis. Selfs 'n fantasie vir

soloharp moet voldoen aan die eis van beëindiging. Eenkeer aangeraak, eenkeer gespeel, moet selfs die laaste noot uiteindelik wegsterf uit die vlerk.

Die klavierlesse wat Milla vir Agaat gee, inspireer ook vir Milla (M. van Niekerk 2004: 654):

My ou musiekboeke uitgepak & weer na al die jare begin oefen, partitattjies van Bach & die ou evergreens wat nie te moeilik is om te speel nie. Liebestraum,<sup>25</sup> Lied sonder woorde,<sup>26</sup> Largo.<sup>27</sup> Kry skoon nuwe lewe daarvan.

Weliver (2000: 206-226) het aangetoon dat musiek in George Eliot se *Middelmarch* sowel 'n positiewe as 'n negatiewe krag kan hê. Hierdie moontlikheid sal ook hierna ten opsigte van *Agaat* uitgewys word.

In die volgende seksie word voorbeelde aangehaal as illustrasie van hoe die lewe en karakter van die hoofkarakters deur musiek geteken word.

#### 4.5 Karakterisering deur verwysings na musiek

Volgens Fuller en Losseff (2004: xiv) kan 'n toneel met musiek daarin 'n sleutel wees tot die karakter se gedagtes of verborge emosies. Hulle noem ook dat musiek se groter dubbelsinnigheid (“ambiguity”) meer geskakeerdheid aan die teks verleen. Morra (2004: 153) verwys na Arthur Conan Doyle se gebruik van “musical imagery and reference” om die speurder Sherlock Holmes te karakteriseer. Sy skryf:

[I]t is essential to recognize in the Holmes stories a concentrated presentation of various means in which music has been used in Victorian novels to depict the need to conceal, understand and order the complexities of human motivation and understanding.

Dit is sekerlik so dat die hoofkarakters in *Agaat* buitengewoon kompleks is en dat verwysings na spesifieke musiek die ontsluiting van hierdie karakters aan die leser vergemaklik. Milla, Jak, Agaat en Jakkie het almal verskillende, direkte verbintenisse

---

<sup>25</sup> 'n Klavierstuk met 'n baie mooi melodie van Liszt.

<sup>26</sup> Hierdie klaviergenre (*Lied ohne Worte* in Duits) is deur Mendelssohn geskep. Die stukke het gewoonlik 'n fluitbare melodie.

<sup>27</sup> Hier word moontlik verwys na Händel se “Largo”, oorspronklik die aria “Ombra mai fù” uit die opera *Serse*.

met musiek, alhoewel Jak meer slegs as luisteraar optree, wanneer hy met Milla se klassieke musiek gekonfronteer word.

In die Proloog tot *Agaat* skryf die seun Jakkie: “Stadig oor die drif!” (M. van Niekerk 2004: 6); dit in ’n roman wat handel oor soveel oorgange, veral dié van Milla van haar ellendige bedgebonde bestaan na haar dood. In haar dagboek teken Milla die volgende aan oor die baba Jakkie (M. van Niekerk 2004: 212):

dan gee ek hom maar weer terug vir A. sy’t altyd ’n plan. Kom ons stoot hom in sy waentjie na die dam kom ons sit daar ’n rukkie in die skadu van die wilgers **kom ons sing vir hom dat hy kan mens word** kom ons gaan ry met hom oor die rûens dat hy kan voel hoe lê die land op en af oor die bulte sikketir sikketir oor die **drif** & velderen tot by die ou brug van **Vaandrighdrift** kom ons vat hom oor die vlakke tot by Malgas & **vaar met hom op die pont oor die rivier** dat hy gewoon kan raak aan **oorsteek die diep & donker plekke.**

Hier verwys Milla na situasies waarin oorgange, drumpels, drempels, grense tydens die loop van die roman deur verskillende karakters oorgesteek moet word. Die woord “drif” kom ook voor in die plaasnaam Grootmoedersdrift waar die roman afspeel. In *Agaat* word die oorgange dikwels vergesel van verwysings na musiek wat die omstandighede feller teken.

Hoe word die karakters dus deur die verwysing na musiek uitgebeeld?

Milla is iemand wat van kleins af aan klassieke musiek blootgestel is. Haar pa het ’n groot invloed op haar smaak gehad. Maar sy het, helaas, agtergekom dat daar mense is wat nie daarin belangstel nie, soos haar man Jak. Ook haar vriendinne is nie vir die luister na klassieke musiek te vinde nie (M. van Niekerk 2004: 96):

Vir ’n paar maande op ’n keer kon jy ’n leeskring aan die gang hou, of ’n musiekbeluisteringskring, maar die vrouens het stilswyend in jou voorhuis gesit. Asof die musiek van Schubert en Brahms en Mahler hulle skaam gemaak het. Bach was aanvaarbaar. Het genoegsaam na kerk geklink.

Die seun Jakkie verwys na ’n foto van Milla waar sy in die tuin staan met *The World’s Famous Piano Pieces* in haar hand (M. van Niekerk 2004: 3). (Die slimme Jakkie maak ’n fout: Die boek se titel is *World Famous Piano Pieces*.) Hierdie

toespeling verskaf 'n sleutel tot die res van die roman, aangesien klassieke musiek later 'n belangrike verwysing word. Hy noem ook hoe hy, begelei op die klavier deur sy ma, vir besoekers moes sing om indruk te maak. Die spesifieke liedere wat genoem word, is “Gee my 'n bok wat vlug oor die rand” ('n aanduiding van die Afrikaanse (volks)liedere wat later in die roman dikwels aangehaal sal word) en “Heidenröslein” van Schubert ('n voorbeeld van Duitse kunsliedere, as verteenwoordiger van klassieke musiek, wat deur baie as te hoogdrawend beskou word en slegs beskore vir kenners). Hy noem weer “Die lied.” op p. 7.

Oor Jakkie dink Milla op haar sterfbed (M. van Niekerk 2004: 252-253):

Die sêgoed, die liedjies, die rympies, waarin hy 'n obsessiewe belangstelling het. Soms sing sy [Agaat] iets op die foon vir hom as hy die woorde nie verder kan onthou nie.

[...]

en dan het hy tog so 'n mooi stem gehad, die kind.

Volgens Milla het haar man Jak die volgende mening oor musiekopleiding (M. van Niekerk 2004: 424):

Wetenskappe en wiskunde moes hy [Jakkie op skool] studeer, tale en gesang bring 'n mens niks in die sak nie en hy wil nie hê sy seun moet eendag sy lewe vergooi op die plaas soos wat hy wat Jak is, gedoen het nie.

Jakkie is as musiekwetenskaplike en komponis vanselfsprekend op musiek ingestel. Hy sit in die vliegtuig (M. van Niekerk 2004: 710): “Hoor ek iets onder die motoreluid, tussen die lugreëling deur? 'n Melodie? 'n Ritme?” Op blatante wyse wou hy nog tydens sy besoek vir sy ma se begrafnis 'n opname in die townships gaan maak (M. van Niekerk 2004: 702). Hierdie verwysing beklemtoon hoe geweldig ver sy musiekervaring van dié van sy ma ontwikkel het.

Alhoewel Milla graag 'n musiekonderwyser vir Jakkie wou wees, is dit Agaat wat 'n groot musikale invloed op hom het. Milla teken dit in haar dagboek op dat Agaat baie vir Jakkie sing toe hy ongeveer 'n jaar oud was: “Hoor hr sing & stories vertel daar agter vir hom” (M. van Niekerk 2004: 278). “Aan haar mond sien ek sy sing vir hom.

Haar voet hou tyd haar knie die wip. Grootoog luister hy.” (M. van Niekerk 2004: 279.)

Milla se verlies aan Jakkie word ook deur verwysing na musiek geteken. En musiek was moontlik juis die aspek waardeur sy hom wou probeer behou (M. van Niekerk 2004: 470):

Jóu aandag en belangstelling het vir jou gevoel soos water van Jakkie se rug af. Was dit om jou ontwil dat hy by die lugmagkoor aangesluit het? Hy het vir jou hulle plaat gestuur. Kant een, *Die Heer is my Herder*. Kant twee, *Gee my ’n roer in my regterhand*. Hy was meer ingestel op sy pa se ideale, op Agaat se guns as op jou besorgdheid. Van die kantlyn af het jy die ontwikkeling gadeslaan.

(Van Niekerk lewer hier ook kommentaar op twee belangrike kante van die Suid-Afrikaanse samelewing van die 1980’s: Die gesang *Die Heer is my Herder* verteenwoordig die mag van die kerk, en die patriotiese lied *Gee my ’n roer in my regterhand* verwys na die mag van die staat. Hierdie twee liedere word op fasiele wyse aan weerskante van ’n plaat aangebied.)

In die Epiloog noem Jakkie sy ma “My sentimentele, hipokondriese moeder met haar kop vol romantiese Duitse melodieë” (M. van Niekerk 2004: 708). Jakkie word ook geteken deur dit wat hy nog as etnomusikoloog wil aanpak (M. van Niekerk 2004: 709):

Dis nie ’n land vir my om in te woon nie. Om te bestudeer, ja. *Die Dik Anna-Seties*. *Die Stormbergvastrap*. Niemand het nog opgeskryf hoe dié musiek presies gewerk het in die identiteitsformasie van die Afrikaner nie. Nog altyd net *Heimwee* van S. Leroux [sic] Marais. Sal mens met die beste wil ter wêreld nie ’n fado kan noem nie.

Toe hy in sy ma se kamer ingaan ná haar dood, dink hy aan Gretchen se woorde uit *Faust* van Goethe, “Meine Ruh ist hin, mein Herz ist schwer” (moontlik soos getoonset deur Schubert), aan “Sagte radiomusiek. Middagkonsert” (M. van Niekerk 2004: 705). Hy assosieer sy ma met klassieke musiek.

In die onderhoud sê Van Niekerk (2007a):

Jakkie het hom verset teen *Heidenröslein* waarmee sy ma hom probeer grootmaak het. Die punt is dat die boek self, volgens my mening (en dit tel nie meer as enige iemand anders se mening oor die boek nie), 'n kritiek wil lewer op die vreemde oordrag van Europese dinge hier wat nie altyd op 'n refleksiewe of intelligente manier gebeur nie, maar meer as 'n soort kulturele statussimbool.

Die wakker Agaat word soms uitgebeeld deur middel van metafore oor musiek (M. van Niekerk 2004: 247): “In haar oë het die volle orkes gespeel.” Agaat is altyd besig om te sing. Dit is een van haar wesenskenmerke. Baie van Agaat se sang is vir Milla ontstellend, moontlik omdat dit vir haar te veel van die primitiewe verteenwoordig. Milla skryf in haar dagboek (M. van Niekerk 2004: 444-445):

Het hr spoor gevat vanmiddag langs die wildevyelaning af & ondertoe langs die rivier sy kon nie oorkom nie bruisende waters daar staan sy & maak hr snaakse bewegings vorentoe agtertoe omdraai voetestamp op met die arm dip met die kep. Kon net half uitmaak hr gesing van staan by die water stroomop & stroomaf. Kapokstorm. Miskien tog maar nie lekker in die boonste verdieping nie.

[...]

Nou die buitekamerdeur hoor oopgaan & agter die houtskuurtjie geloer hoe sy die hanslammers kosgee weer die gesang gee my skoon die bewerasie.

[...]

Bra onheilspellend.

Weliver (2000: 1) wys daarop dat daar vanaf ongeveer 1860 in Victoriaanse romans 'n verskuiwing was vanaf die satiriese uitbeelding van musiekmaak, en musiekmaak se potensiële gekunsteldheid, na die karakterisering van musikale vrouens as gevaarlik. Beide Milla en Agaat is musikale wesens, en hulle is gevaarlik.

Die verhouding tussen Milla en die klein Agaat word onder andere geteken deur die liedjies wat Milla kies om vir Agaat te sing (M. van Niekerk 2004: 532): “Ek sing vir haar: Slaap my kindjie, slaap sag, onder rose vannag en Lamtietie damtietie, Moeder se liefstetjie.” Deur hierdie Afrikaanse wiegeliëdjies wys Milla dat sy 'n ma vir die kind wil wees.

Agaat se indruk van die musiekopleiding wat sy ontvang, word gevind in die storie wat sy altyd vir die klein Jakkie moes vertel (M. van Niekerk 2004: 714-715):

*En die vrou maak 'n gleuf in die deur en sy fluit daardeur vir die kind, en heeldag sing sy en sy speel klavier en sy lui die klokkies en sy slaan op stokkies en sy dans en sy maak vir haar rokkies en skaduweediere en rympies en die soetste kossies.*

[...]

*En sy leer vir Goed die name van die plante en die visse en die diere en die goggas en die blomme, die maande en die dae en die tyd vir saai en die tyd vir oes en die lamtyd en die skeertyd en die psalms en die gesange van dankbaarheid.*

Vorachek (2004: 116) verduidelik hoe versigtig Wilkie Collins die onthulling van die identiteit van die vrou in wit in sy roman *The Woman in White* (1860) rondom die klavier konstrueer. In *Agaat* speel die klavier 'n vergelykbare rol. Terwyl Milla probeer om die verwaarlooste klein Agaat te verlewendig deur middel van musiek, gebruik sy die klavier (M. van Niekerk 2004: 546-547):

Ek speel klaviernote vir haar en dan druk ek op plekkies op haar gesig en gee 'n klankwaarde aan elke plek. Sy is my bruin klavier, sê ek, ek sal haar vol note speel tot sy klink soos 'n konsert.

'n Sleutel tot die teks is die laaste sin. Agaat behoort aan Milla soos die klavier aan Milla behoort; Agaat is bruin soos die meeste huisklaviere; en Milla wil Agaat ontwikkel tot iets spesiaals, iets uitsonderliks. Hierin speel die klavier ("emblematic of domestic harmony"; Vorachek 2004: 116) 'n belangrike rol. Milla probeer dus vir Agaat 'n musiekopvoeding gee, soos sy later ook met haar seun Jakkie sou doen. Sy skryf in haar dagboek toe Agaat omtrent agt jaar oud was (M. van Niekerk 2004: 653-654):

Het hr begin met note lees & eenvoudige toonlere net vir die een handjie. Die ander een se vingers kan steeds nie lekker oop nie. Ons speel eenvoudige wysies saam ek speel die regterhand. Moet sê ek geniet dit vreeslik. J. sê leer 'n aap chopstick speel & more speel sy chop-chop met jou kop.

Agaat se musiekopvoeding gaan verder (M. van Niekerk 2004: 654-655):

A. kan nie genoeg kry van musiek nie. Speel vir hr Pa se ou plate op die opwengrammfoon. Sy hou die meeste van die liedere, as ek een keer die storie & die woorde vertel het wil sy dit oor en oor luister, baie gek oor die volkswysies van Mahler, **St. Antonius preek vir die visse & Wo die schönen**

**Trompeten blasen.**<sup>28</sup> Ek speel dit tot ons stukkie saam kan sing. Sy blaas die trompetnote deur 'n opgerolde stuk papier, slaan die tromme van die spooksoldate op potdeksels & marsjeer die hele huis vol. Ons poeier hr gesig wit & teken 'n skedel met houtskool op hr gesig & dan leef sy hr heeltemal in. Lag my dood vir al die aksies. Moet net altyd versigtig wees dat Jak nie daarop afkom nie want hy is vol spot daaroor asof hy skaam kry vir spelery & sagtheid & gelag.

Laat hr radio luister na die klassieke musiekprogramme & leer hr die stukke se name, die tempoaanduidings, vertel hr die operas se stories. Sy ken al baie FAK-liedjies & heelwat psalms & gesange. Ons sing dit saam in die oggend as ek hr wakker maak & saans as sy gaan slaap & as ons werk in die kombuis of skape toe ry. Leer hr die tweede stem Liewe maan & Laat my langs die heide wandel is hr beste. Heel nootvas al die ou kindjie. Soos 'n hert in dorre streke fluit sy daar in hr kamer as sy haar rooskewers vassteek op die vilt. Meisies wat fluit word by die huis uitgesmyt sê ek. Wat is 'n hert vra sy. Foto van 'n hert in die ou Encyclopaedia Britannica gekry, suig kennis op soos 'n spons. Sit & blaai daar in die ou boeke in die voorhuis as sy maar 'n kans kry. Leer op hr eie nou elke dag drie nuwe woorde & drie nuwe dinge soos ek hr gedril het & skryf dit neer & plak dit op in haar kamer. Siter, luit, tamboeryn. Teken dit glad af uit die prentjies.

Daar word gereeld verwys na die feit dat Agaat deur sang en dans 'n spontane verhouding met die natuur het. Sy kommunikeer byvoorbeeld met die piet-my-vrou deur die roep na te boots (M. van Niekerk 2004: 651). Toe sy agt jaar oud is, sê sy vir Milla: “Ek kan fluit soos die voëls weet jy? kokkewiet & janfiskaal & dikkop alles” (M. van Niekerk 2004: 653). Weliver (2000: 225) is van mening dat musiek in George Eliot se *The Mill on the Floss* en *Middlemarch* twee funksies vervul: “it is both the lowest evolutionary rung and the highest”. In die karakter van Agaat word natuur- (of natuurlike) musiek en gekomponeerde musiek verenig.

Van kleins af word Agaat se belangstelling in dans by haar vasgelê (M. van Niekerk 2004: 655-656):

A. het nou 'n hele dans van hr eie uitgedink n.a.v. die songroet wat sy nog elke oggend doen. [...] Vanoggend weer toe's dit nou kamstig die dans v.d. keiserskoenlapper wat eers doodstil sit met sy vlerke styf toe [...].  
[...]  
'n Hele uitgebreide dans van ons twee word dit toe nou vnggnd.

<sup>28</sup>

*Des Antonius van Padua Fischpredigt* en *Wo die schönen Trompeten blasen* is liedere van Mahler met tekste uit *Des Knaben Wunderhorn* (Mahler 1952: 32-40; 55-60).

Agaat se talent vir sing veroorsaak dat Milla goeie dinge belewe toe Agaat omtrent 10 jaar oud was (M. van Niekerk 2004: 659-660):

A. het ewe vir my kom sing in my bed vanoggend vir my verjaardag. Veels geluk liewe Mème omdat jy verjaar mag die Here jou seën & nog baie jare spaar.

Dit is duidelik dat Agaat baie geleer het in haar musiekonderrig by Milla. Toe Milla hoor dat sy verwagting is, en haar gereed maak vir 'n partytjie, trek sy 'n swart rok aan (M. van Niekerk 2004: 664):

Aitsa sê A. koningin van die nag<sup>29</sup> & sy fluit die wysie van die groot aria uit Die Towerfluit al af in die gang dit klink skoon verdrietig. Ai sy fluit altyd as sy gelukkig & besig voel & om my te terg want sy weet sy mag nie fluit nie.

Agaat besef dat musiek 'n sterk band tussen haar en Jakkie vorm. Daarom gee sy vir hom 'n horing (vergelyk *Des Knaben Wunderhorn* in Hoofstuk 4.6.10) saam toe hy terugvlieg Kanada toe (M. van Niekerk 2004: 702, 718):

Blaas af en toe vir my 'n noot daarop, het sy gesê, weggekyk. Ek sal dit hoor, het sy gesê. Het gedink dis wat sy sê, net haar lippe het geroer. Toe was haar stem weer helder.

[...]

Ek sal die ramshoring op die vensterbank sit.  
Des Knaben Wunderhorn.

Agaat verwys na hierdie horing in die storie wat sy oor en oor vir klein Jakkie vertel, en wat eers aan die einde van die roman in die Epiloog onthul word (M. van Niekerk 2004: 717):

*Jy-is-myne, het sy hom genoem.*

*En hy het grootgeword aan haar boesem en sy het hom gewas as hy vuil was en melk gegee as hy dors was en sy maag gevryf as hy winde gehad het en sy voorkop gelawe as hy koorsig was, en hom gewieg en hom getroos as hy geskrou het en vir hom gesing en hom aangetrek en hom uitgetrek en hom elke aand aan die slaap gemaak in haar kamer in die agterplaas voor sy hom ingevat het. Leer loop het sy hom, leer praat en swem en dans en vlieg en blaas op die gekrulde horing van die ram.*

[...]

*En sy moeder het toegekyk hoe Goed die kind leer loop en praat, leer swem en dans en vlieg.*

<sup>29</sup>

'n Karakter in die opera *Die Zauberflöte* van Mozart.

*En sy het geluister hoe hulle mekaar roep met blaas op die horing, die kind en sy oppasser ver oor vlei en rant.*

Vir Milla bly Agaat steeds 'n fassinerende figuur, dikwels getipeer deur verwysings na musiek. Agaat het die lykskleed wat sy vir Milla geborduur het, langs Milla se bed opgehang sodat sy daarna kan kyk (M. van Niekerk 2004: 674):

My oë raak droog. Sal sy nog een keer druppels ingooi dat ek kan probeer uitmaak wat sy alles daar uitgewerk het? Soveel klein besonderhede, dit lyk plek-plek na noteskrif. 'n Stuk bladmusiek? Wat sou dit wees? As Agaat kon komponeer? 'n Simfoniese toondig? Of programmusiek, soos Karnaval van die Diere?<sup>30</sup> 'n Aria vir twee vrouestemme en plaasgeluide?

Jak, Milla se man, word as 'n moeilike persoon voorgestel, iemand wat in staat is om sy vrou op hulle huweliksdag, voor die seremonie, aan te rand. Hy is bereid om 'n skunnige liedjie te sing terwyl hy in die motor ry saam met Milla en Agaat (M. van Niekerk 2004: 517):

Hei tjiekelei tjiekelei, het Jak gesing, en sy lyf geswaai agter die stuur, kom sit by my, tjiekelei tjiekelei!

Hy gaan voort (M. van Niekerk 2004: 518): “Hoe ry die boermeid sit-sit so, sit-sit so!”

Jak se tirades teen Milla en Agaat bevat gereeld afkrakende toespelings op klassieke musiek, want klassieke musiek is een van die aspekte wat hy as 'n verdelende faktor tussen hom en Milla beskou. Dit is ook iets wat hy as snobisties ervaar. Hy sê vir Agaat (M. van Niekerk 2004: 565): “Julle lê mos net windeiers, jy en Madame Butterfly<sup>31</sup> hier.” Volgens Milla se dagboek noem Jak haar “sy vrou met haar Brahms” (M. van Niekerk 2004: 210). Ná die sogenaamde “nag van musiek” beskryf Jak vir Milla (M. van Niekerk 2004: 363): “opgetert met jou wyn en jou kerse en jou simpel musiek [...]”.

Milla is nie iemand wat van enige musiek hou nie. Toe sy die baba verwag en Jak haar 'n langspeelplaat present gee, skryf sy (M. van Niekerk 2004: 140): “'n

<sup>30</sup> 'n Vrolike werk vir twee klaviere en orkes van Saint-Saëns.

<sup>31</sup> Hy verwys na die opera *Madama Butterfly* (1904) van Puccini.

langspeelplaat met saksofoonmusiek waaraan jy [Milla] weliswaar nie veel erg gehad het nie.” Hier dien die verskille in musieksmaak om die verskille tussen die karakters te beklemtoon.

## 4.6 Verwysings na musiek

### 4.6.1 Inleidend

Musiek kan as ’n veredeling van blote klank beskou word. Die teks van *Agaat* word deur baie elemente saamgebind, waarvan die beskrywing van klanke en die verwysings na musiek twee van die opvallendste is. Hierdie verwysingstegniek kan ten opsigte van *Agaat* in ’n hele aantal groepe ingedeel word volgens die verskillende genres van musiek waarna verwys word.

Die kompleksiteit en omvang van die musiekverwysings in *Agaat* word goed geïllustreer in een van die gedagtestroompassasies waarin verwysings na Afrikaanse liedjies en ligte liederes voorkom. Die collage-agtige passasie beskryf ’n badtoneel waar die hulpelose Milla deur *Agaat* gehelp moet word (M. van Niekerk 2004: 578-579):

*waterstoel steenkoolswart hysgeluid op hoë C seepbestand geïnsuleer roesvry sinteties aangekleë sodat dit nie die bad sal krap gewigsgrens 200 kilo vir dikker vetter lammes maar ’n dunnetjie ’n liggewig om haar te hys ’n grap om te laat sak ’n laggertjie om haar te bad sondagspeletjies op ’n dubbeldekkerseeltjie minus armleunings vasgeskroewe aan die waterkant laer as die rystoel sodat sy moeiteloos daarin kan glip aquasitz deur julius bach soos mens van Duitsers kan verwag sitplekgordel nekring hidroulies **gly ons bootjie** druk die knop dan styg sy op gehewel oor die rand en weer laat sak tot op die bodem ’n ligte skok verstel die rug lê agtertoe ontspan anders as die binneband waarin sy op die roerkuil rondomtalie wat hoor sy daar? ’n demonstrasieles? dokter pak weer stoeltjie uit agent van bach in afrika? maar hy is lankal weg! wat hoor sy in die diepte van die nag? oor en oor die hysgeluid op en dwars en af sewentig maal sewe keer? sy begewe haar in ibot mute medium cruise af in die donker gang wie’s daar in haar bad alleen? nek geklem in hoepels gordels vasgetrek slapend in die waterstoel? sy slaan alarm met haar hoenderpoot **waltzing mathilda jesu joy of man’s desiring blou donau jeepers creepers where’d you get those peepers strangers in the night what a wonderful world** wie dink dit alles uit vir die stommes? die lopendes die walsendes die verlangendes? u oproep sal beantwoord word haar redder is buite bereik in die droë badkuip hande op die bors gevou die kleintjie in die*

*grote toeghou bene reguit enkels bymekaar swart en wit en bruin hoe ryk  
haar kleur hoe sag haar vel in die strak wit wieg 'n kapsulestoel 'n ruimtevlug  
staan op badmeester! word wakker hekwagter! dis nog nie tyd vir die laaste  
vaart sing vir my as jy kan jol soos ek kan jol verby die robotnote sing uit  
volle bors 'n menseliedjie sing! 'n plat gesang in teen hierdie uitgerekte  
vrekte*

Dit word gou duidelik dat die intertekstuele verbande met musiek meesal so versluierd in *Agaat* aangebied word. Van Niekerk (2004) verskaf op die bladsy ná die titelblad die volgende gedeeltelike erkenning van bronne:

Ek erken die direkte en indirekte gebruik in die stemme van karakters – soms met verwysing, soms sonder – van teksmateriaal uit Afrikaanse en ander (plaas)romans sowel as van gedigte van onder andere Elisabeth Eybers en Wilma Stockenström.

Van Niekerk gaan voort en noem dat sy uit die gedigte van Philip Larkin en Louis MacNeice aanhaal. Op die laaste bladsy van die roman word 'n Deense gedig van Nis Petersen (1897-1943), “Natteregn” (“Nagreën”), gekwoteer. Jørgen Jersild het dit in 1971 as koorwerk getoonset, en dit is moontlik op hierdie manier dat Van Niekerk dit leer ken het. Daar is in hierdie erkenning egter geen verwysing na die ander gedigte wat deur beroemde komponiste getoonset is en so hulle pad na die teks van *Agaat* gevind het nie. Dié verwysings sal in hierdie hoofstuk aangedui word. 'n Voorbeeld is die aanhaling van Goethe se “Über allen Gipfeln ist Ruh” (M. van Niekerk 2004: 45). Daar is dus nie konsekwent met hierdie aspek te werk gegaan nie. Van Niekerk (2008a) sê dat dit die boek te dik sou maak as sy al die verwysings sou aandui.

Van Niekerk dui nie deur middel van aanhalingstekens of ander middele aan wanneer sy 'n teks aanhaal nie. Dit word dus nie tipografies uitgelig nie. Die aangehaalde teks word meesal direk in haar teks geïnkorporeer. Die wyse waarop Van Niekerk na die aanhaling oorgaan is een van die opwindendste aspekte van haar verwysingstegniek.

#### **4.6.2 Musiekterminologie**

Dit is opvallend dat 'n vertelling of 'n beskrywing in *Agaat* dikwels gepaard gaan met verwysings waarin musiekterminologie voorkom. In Milla se beskrywing van die

dinge rondom haar gebruik sy gereeld terminologie uit musiek (M. van Niekerk 2004: 475):

Soos 'n storie wou jy [Milla] dit [Milla se tuin] hê. 'n Geurige bewandelbare boek vol besonderhede waarvan mens eers na 'n ruk agterkom dat hulle deel is van 'n subtiele patroon. So wou jy jou tuin hê, 'n **komposisie**, 'n **sonate met temas en ontwikkelings en herhalings in wisselende toonaarde**, iets wat die kroon sou span op Grootmoedersdrift se boerdery.

Nog 'n voorbeeld is die toneel wanneer Agaat vir Milla die doodskleed wys waaraan sy so lank geborduur het (M. van Niekerk 2004: 605-606):

Kyk, dit is klaar, sê sy. Sy vou dit oop.

[...]

Dit draai voor my, dit swaai voor my, die laaste mallemeule. **Ritornello**.

En hier my wegbereider, wat dit vir my aanpas en vertoon. Die vierde rok van die vrou.

Op die loopplank stap sy uit. Die skip lê klaar, **die fluite blaas**.

**O, my ou klavier**, ek ken haar nie, haar gesig 'n treurende ruïne.

Is dit goed genoeg om in begrawe te word? vra sy met haar oë.

[...]

Twee swart neuse van skoolskoene steek uit. Stoom staan uit die kep.

**Diabolus in musica!** Sy buig die knie, sy vertrek na daardie wit ommuurde plek. Tsjie, tsjie, tsjie, maak haar sole op die spoor.

In hierdie passasie gebruik Van Niekerk die woord “ritornello”, 'n verwysing na 'n seksie in (veral Barok-)musiek wat gereeld terugkeer tydens die verloop van die komposisie. Milla sien voor haar hoe tonele uit haar lewe in die borduurwerk na vore tree. Die ontredderde uitroep “O, my ou klavier” is 'n erkenning en herkenning van die essensiële belangrike dinge wat sy verloor het en waarvan sy nou moet afskeid neem. Die “diabolus in musica” is 'n gespesialiseerde Middeleeuse term wat verwys na die ongemaklike melodiese interval van 'n vergrote vierde (genoem 'n tritonus) wat moeilik is om te sing en dus as baie gevaarlik beskou is in komposisies van die Middeleeue. Maar hier verwys die term eerder na Agaat wat 'n duiwel deur haar musiek is.

Die bedlêende Milla vertel van die aandete bestaande uit spinasie en pruimedante wat Agaat vir haar voorberei (M. van Niekerk 2004: 408):

Fyn maar ryk aan vesel.

Agaat het in die deur kom staan met haar klein handjie toegevou in haar groot hand om dit alles vir my te sê. Sy kon die klank nie uit haar stem hou nie. Kon my die besonderhede van verpulping nie spaar nie. Sy het probeer. Maar sy kon nie. Triomfantelik. Afgebete. 'n Ware elokusieles. Lippe gespan om die p's. Asem fors uitgestoot asof sy eintlik wil sing. Kon ek haar maar ietsie souffleer. 'n **Libretto vir die groot purgasietoneel. Primadonna** op haar prokrustesbed.

Van Niekerk gebruik hier terme uit die gebied van die opera, verreweg die mees melodramatiese genre in musiek. Die toneel is vir Milla soos die woordteks van 'n opera ('n libretto) en sy is self die primadonna, die eerste dame, die hoofkarakter.

Met die gesukkel met Milla se hardlywige maag, dink sy (M. van Niekerk 2004: 414):

Ek word vinnig gedoseer vanaand. Wie sal nou nie begin haastig raak vir 'n ontknoping nie? Agaat het die musiek afgesit. Wil niks mis nie. Veral nie my stronteie **openingmate** nie.

[...]

My maag begin te draai. Gorrr! gaan dit. Gorrr! en garr! en ghu! En blub! En tussenin die singgeluidjies, ziemmm-zoemmm.

Agaat se mallemeule. Musiek in haar ore.

Hierdie velerlei verwysings toon hoe voorop musiek in Milla se gedagtes is. Sy word hierdeur uitgebeeld as iemand vir wie die voortdurende teenwoordigheid van klassieke musiek baie belangrik is.

'n Verdere voorbeeld is die volgende (M. van Niekerk 2004: 420):

Sy [Agaat] slaan die sjerrie agteroor weg in een teug. Kyk vir die glasië, klap met die lippe.

Reg, sê sy, dit gee krag, waar was ons? Sy gryp die stoffer, stoot haar bril op haar neus. **Sy lees die name op viertaktmaat, tik met die stoffer op die kaart soos 'n metronoom.**

Milla weef dus gereeld musiekterminologie in die teks in. Vergelyk ook (M. van Niekerk 2004: 464):

Die deksel van die boeljonpot, sing Agaat, moet oornag afgehaal word anders sal die boeljon sleg word.

'n **Resitatief** uit die Boerehulpboek? Wat moet dit beteken?

'n Resitatief is 'n tipe praatsang wat as afwisseling met die melodierike arias in operas en oratoriums voorkom.

Tydens hierdie voordrag lyk Agaat “soos 'n standbeeld onder water wat sing” (M. van Niekerk 2004: 509).

In die volgende passasie (M. van Niekerk 2004: 566) moes die term “gebroke toonleer” moontlik eerder “gebroke akkoord” of “onderbroke toonleer” gewees het. Die term dra in musiek geen negatiewe konnotasie nie. Dit sou slegs aandui dat die toonleer nie met al sy naasmekaarliggende note direk na mekaar uitgevoer word nie. Maar in hierdie spesifieke verwysing dui die woord “gebroke” ook op Milla se gebrokenheid:

Dit moes baie laat gewees het toe jy daar van die tuinbankie opgestaan het, 'n helder nag, Orion het al oorgeskuif na die weste. Die dikkoppe het geroep in oortog, 'n **gebroke toonleer**, twee note, drie note, vier. Dit was na Pase en jy kon die nuwe lammertjies hoor blêr op die koppe anderkant die drif.

Die Italiaanse musiekterm “con brio” beteken “met lewe” wanneer dit direk vertaal word. Die term word ironieserwys ook in *Agaat* gebruik waar Agaat vir Milla 'n vertoning van messlypery lewer (M. van Niekerk 2004: 599):

Die slyp van die messe.  
Hoeveel ure gelede? Ek het geslaap nog, as mens dit slaap kan noem, die glyende, swymelende lomerigheid waarin ek lê.  
Swiepende geluide plotseling by my koppenent in die donker.  
Geweldige inset. **Laaste beweging**, metaal op metaal. **Con brio**.  
[...]  
My geslypte glasligte ure.  
[...]  
Die bed het gesing.

Hierdie ervaring herinner Milla aan die tyd toe sy vir Agaat leer slyp het (M. van Niekerk 2004: 600):

Ek vat haar hande in myne, die klein handjie in my regterhand. Ek druk die slypstaaf teen haar lyf, die sterk hand hou die mes, ek wys haar die slag, dit moet sing, sê ek, kom ons laat die messe sing!

Alhoewel Milla nie meer die kos eet nie, maak Agaat vir Milla 'n groot afskeidsete sodat Milla die klanke van kosmaak kan hoor (M. van Niekerk 2004: 601):

Met die doef van die boerpampoer op die plank het ek begin verstaan.

Ek moes die kombuis hoor. In volle swang. **Alle registers oop.**

**Toccata en fuga.**

Ek moes hoor en ruik hoe dit sou wees as ek weg is. Die aanvang van die begrafnismaaltyd, met hoeveel oortuiging dit sou geskied. Die voorbereidings vir die gaste, met aandag, met wyding, met virtuose vingerwerk.

'n Toccata en Fuga is twee vorme wat dikwels as 'n eenheid aangebied word. Die beroemdste voorbeelde is Bach se werke vir klavierbord sonder pedale en sy orrelwerke. Verally die orrelwerke (vergelyk "Alle registers oop." hierbo) laat 'n grootse en oorweldigende indruk. Die verwysing is hier dus gepas vir die lawaai wat Agaat in die kombuis opskop.

Soms word verwysings na musiek op heel onverwagte plekke gevind, soos by die beskrywing van waterhondjies (M. van Niekerk 2004: 683):

Daar was niks behalwe fyn kringe op die oppervlak, die waterinsek en sy tweelingskaduweetjie, die geknakte krabbelpootjies, verdik om die enkels asof hy stewels aangehad het, met ook hulle weerkaatsings, en tussen die twee stelle pootjies, tussen bo en onder, 'n enkele rimpel wat die wateroppervlak geteken het in vinnig opeenvolgende perfekte sirkels, oormekaar, teenmekaar kringend, wegvagend, opnuut beginnend, 'n wemelende waterskrif. Aan 'n **fuga** het dit jou laat dink.

'n Fuga is 'n musiekvorm waarin een vokale of instrumentale stem 'n tema aanbied waarna die ander stemme een na die ander hierdie tema naboots. Dit skep die indruk dat die eerste stem vir die ander stemme wegvlug. (Vergelyk Italiaans "fuggire", om te vlug, om weg te hardloop.) Hierdie vergelyking tussen waterhondjies en die kompleksiteit van 'n fuga is uiters vernuwend. Burger (2005) behandel die gebruik van die verwysings na die waterhondjie.

### 4.6.3 Musiekinstrumente

Die karakter Jakkie verwys na verskillende musiekinstrumente in die Proloog. Die leser kom dan agter dat hy 'n kenner op die gebied is en dat dit sy nering is. Die

Proloog eindig met die eenwoordparagraaf “Windharp”. Op p. 17 kom die leser agter dat Jakkie ’n gerekende skrywer is van hoofstukke en artikels oor etnomusikologie.

Ook Milla verwys na instrumente. Deur hierdie verwysings na klassieke musiek toon sy haar agtergrond en haar voorkeur.

Milla beskryf die manier waarop Agaat met haar werk in haar bed deur middel van verwysings na musiekinstrumente (M. van Niekerk 2004: 192):

Soos ’n dirigent, met die een hand hou sy die maat, met die ander wys sy die groot invalle, vir die pouke, vir die skuiftrompet, en daarmee gee sy die gevoel, *passionato*, *grazioso*, elke wasbeurt ’n konsert.

Die musiek-invloed wat Milla op Agaat het, word duidelik uit die onderwerpe van die borduurwerk wat Agaat op haar kep gemaak het. Toe Agaat aan die slaap raak terwyl Milla in haar doodsbed lê, verwonder Milla haar aan die geborduurde tonele. Dit eindig in Hieronymus Bosch-agtige beelde (M. van Niekerk 2004: 386):

Speel my oë my parte hier? ’n Ontwerp van musiekskrif sien ek, note en sleutels en balkies. Soos die lig helderder word en uitdoof teen die prieel op die stoep, deur die panele van die glas deur, deur die gaasvoering van die gordyn, kan ek uitmaak wat daar uitgewerk is. Sien ek reg? ’n Harp lyk dit, ’n dubbelfluit, ’n tamboeryn, ’n trompet, die nek van ’n luit. En hande sien ek, al die polse gebuig, alle vingers op snare en gate en stoppe.

[...]

Maar ek kan nie ophou kyk nie. Dis soos kyk in die wolke. Alles is moontlik. Vlerke lyk dit, engelevlerke. Met swierige boë staan hulle uit agter die rûe van die musikante. Maar die trompetspeler het ’n varkensnoet. En die bek van die harpiste is ’n vlermuis s’n. ’n Wolf klop grynsend op die tamboeryn. ’n Bobbejaan met bolkieste blaas die dubbelfluit, ’n rot met klein tandjies hang kwylend oor die luit.

Dit is opvallend dat nie slegs verwysings na bekende musiekstukke voorkom nie, maar ook na die instrumente wat hierdie musiekstukke ten uitvoer bring.

#### 4.6.4 Musiekmaak

Tonele waarin musiek gemaak word, kom gereeld in *Agaat* voor. “Scenes of music making may be read as incidental music, especially when they are described

accurately enough to reconstruct the soundscape of the episode. They may also be a key to a character's thoughts or hidden emotions" (Fuller & Losseff 2004: xiv). In *Agaat* onthul sulke musiektonale dikwels die "gedagtes en verborge emosies" van die karakters.

Al drie die hoofkarakters sing baie, meer as ander mense. Losseff (2004: 10) skryf oor die sangstem: "The singing voice [...] has been in a unique musical position to merge different worlds of meaning: self-authority, human emotion, and the most slippery of them all, the soul itself." In hierdie seksie sal nagegaan word hoe die sangstem die self en sy emosies en siel in *Agaat* uitbeeld. Soms kry 'n mens die indruk dat 'n passasie self sang word, dat die teks eintlik gesing moet word, of dat die teks self sing. Die teks word sang. Voorbeelde hiervan word in hierdie hoofstuk aangedui. Van Niekerk sê self (Burger 2004a: 16): "Die belangrikste is die taal, of ek dit kan maak sing en breek en teen nuwe grense kan uitdryf [...]."

Hoe belangrik die lied en sang vir Milla is, en hoe verwysings na musiek die teks van *Agaat* deurtrek, kan in die volgende aanhaling van 'n liriese passasie gesien word (M. van Niekerk 2004: 170):

Bewaar 'n spieël soms alles wat in hom weerkaats het? Is daar 'n rekord van lig, dun vliese laag op laag saamgepers wat mens met die vingerpunte van mekaar moet trek sodat die kleure nie afkom nie, sodat die oomblikke nie klad en die ure nie saamvloei tot niksseggende vlekke nie? Sodat daar 'n **lied** van bewaarde jare lê in jou palm, 'n miniatuur van jou leeftyd, met elke detail sorgvuldig in helder, **singende** engeldun emalje, soos op die ou manuskripte, waarna jy deur die vergrootglas kan tuur en jou verwonder oor soveel moeite? Soveel trane om niks? Om lig? Om verbye oomblikke?

Op haar doodsbed sê Milla (M. van Niekerk 2004: 80): "Partykeer maak ek of ek slaap sodat sy kan sing. Agaat sing my wakker." Agaat se kennis van liedjies kom heelwaarskynlik van die radio wat Milla van kleins af in haar kamer gesit het (M. van Niekerk 2004: 492) en van die baie liedjies wat Milla vir haar gesing het (M. van Niekerk 2004: 497). Hierdie sang-verhouding tussen Agaat en Milla begin op die dag toe Milla vir die verwaarloosde Agaat gaan haal het. Milla sê vir Agaat (M. van Niekerk 2004: 692):

Kom ons stap daar na die dam toe, dan kyk ons vir die eendjies, daar waar ek jou na toe vat is daar ook so 'n dam met eende, net mooieres, met groen koppe, en mens kan swem in ons dam, kan jy swem?

[...]

Ken jy waatlemoen? En as ons klaar is, dan sing ek vir jou 'n liedjie.

Jy het gekyk vir julle skaduwees in die voetpad, 'n haastige vrou met 'n steeks kind. Jy het gesing.

Milla skryf in haar dagboek dat Agaat sukses behaal met die baba Jakkie (M. van Niekerk 2004: 211):

Sê sy's wakker nog voor hy [Jakkie] sê kwê & dan kom sy by die agter deur in & sus hom & sing vir hom hy word altyd dadelik rustig daarvan.

Net soos Milla self talentvol is, sien sy ook haar sesjarige seun Jakkie as buitengewoon talentvol. Sy skryf in haar dagboek in Witsand (M. van Niekerk 2004: 329):

Lyk my mos Jakkie het perfekte gehoor.<sup>32</sup> Hy sing van kleins af al die liedjies wat hy by A. hoor & daar sing hy vanaand by die Kersboomdiens van die kinders in die saaltjie stoksielalleen sonder begeleiding Betlehemster o wonderlig terwyl hulle die ster ruk-ruk deur die lug trek op 'n draad. Ai my hart! Wat sou sy oupa tog nie gesê het nie! Tot die heel hoogste note van die koortjie Betlehemste-e-er Lieflike ste-e-er Leidsman na Jesus die ou sopraanstemmetjie helder & suiwer. A. het by die deur geluister ons kan nie glo hy sing so mooi nie & hy kan tog partykeer so skaam wees voor mense. Moet hom by sangles kry. Ek hoor daar is 'n mevrou Naudé op Swellendam wat 'n hand het met musikale kinders.

'n Jaar later skryf Milla by Witsand in haar dagboek oor Jakkie se talent (M. van Niekerk 2004: 330):

'n Paar mense oorgenooi vir 'n Kerskonsert. Hy hoor 'n wysie net een keer dan onthou hy dit woorde en al. Toe leer ek vir hom Ave Maria<sup>33</sup> & Little Drummer Boy<sup>34</sup> & Jerusalem<sup>35</sup> & toe sing hy in die sitkamer vir die mense & nog 'n klomp ander liedere wat hy by sy juffrou geleer het. Goeie intonasie

---

<sup>32</sup> Hierdie begrip beteken dat die persoon presies weet watter toonhoogte hy/sy hoor. Die korrekte Afrikaanse term vir die Engelse "perfect pitch" is "absolute toonhoogte". Dit verwys slegs na 'n talent vir die herkenning van toonhoogte en nie na enige ander musiekvaardigheid, soos ritmiese talent, nie. Absolute toonhoogte word deur sommige persone oorskot.

<sup>33</sup> Milla verwys moontlik na Schubert se lied.

<sup>34</sup> 'n Kersliedjie.

<sup>35</sup> 'n Opruiende godsdienstige lied (1915 of 1916) van Sir Hubert Parry op 'n teks van William Blake.

mooi kleur in die stem goeie ritmiese aanvoeling maar dit was al van kleins af hy het tog baie mooi ontwikkel vandat hy les kry.

Oor musikaliteit skryf die beroemde musiekwetenskaplike Lawrence Kramer, tans 'n professor in Engels en Musiek aan die Fordham Universiteit in die VSA, die volgende (1995: 45): “In the logic of alterity, then, music is always, ultimately, on the other side. No wonder that musicality often counts as the definitive sign of otherness in general.” Jakkie se musikaliteit maak hom uitsonderlik en “anders”. Hy moet daardeur gespot verduur.

Vir Jak is sy seun se verbintenis met klassieke musiek embarrasserend (M. van Niekerk 2004: 334-335):

Dit was Jakkie se agtste verjaardag. [...] Daar was mense genooi, baie kinders. Hy was skaam maar jy het hom laat sing vir die mense en hom begelei op die klavier. *Heimwee*, van S. le Roux Marais. Die grootmense was verstom. Beatrice het groot-oë geluister. Die kinders het met glase koeldrank in die hand en bolkieste vol koek gestaan en giggel. Jak was in die verleentheid. [...]  
Sowaar! Het Jak geroep, die koorknaap, as hy 'n meid [Agaat] kan byt, dan kan hy 'n skaapstert afsny ook!  
[...]  
Die kinders het nadergestaan. Groot lummels party van hulle, met gansstemme.  
Glaskop, skree hulle. Sissie! Sing hoë vals note om hom te spot.

Musiek verskaf die enigste waardevolle verbinding tussen Milla en haar seun (M. van Niekerk 2004: 333):

Moet vir Jakkie meer onder my hande kry. Meer tyd spandeer met musiekmaak. Dis al waarvan hy hou om met my te doen. As ek hom net eers aan die gang kan kry. Sing & blokfluit speel.

Later word Jakkie 'n kenner van allerhande eksotiese instrumente. (Vergelyk die Proloog.)

Toe hy 11 jaar oud is, skryf Milla in haar dagboek (M. van Niekerk 2004: 378):

A. leer alles saam met Jakkie uit sy skoolboeke, vra hom sy idiome & sy tafels. Hy leer vir hr wat hulle sing op skool. Afrikaners landgenote. Sy ken

meer versies van Die Stem as hy. Jy maak dit op! sê hy & sy wys hom vers en kapittel in die ou FAK. Jy klink nes 'n donkie as jy sing sê sy hou mooi die noot! Hoop tog hy behou sy sanglus nadat sy stem gebreek het. 'n Fyn tenoor as ek moet raai.

Maar Milla se verhoudings op die plaas raak meer gebroke soos Jakkie se stem breek (M. van Niekerk 2004: 392):

Jy was net met hierdie een draadjie van die musiek aan hom vas, en jy was nie seker of hy maar net saamgespeel het om jou te behaag nie.

Die beheer wat Agaat oor Milla uitoefen en die leiding wat sy gee, word soms in musiekmetafore uitgedruk. Waar Milla en Agaat wag dat Jak en Jakkie van hulle bergklimtog terugkeer en die twee vroue die berg dophou, vertel Milla (M. van Niekerk 2004: 398): “Agaat het jou gedirigeer. Gedruk, getrek aan die verkyker.”

Milla is so vervul met die idee van wat sy as goeie musiek beskou dat sy ook in haar algemene gesprekke verwysings na musiekmaak insluit. Wanneer sy byvoorbeeld vir Agaat leer hoe om die plaas te bestuur, noem sy hoe georden alles moet geskied, “net soos vir die inoefen van 'n stuk musiek” (M. van Niekerk 2004: 19).

Van Niekerk vertel in 'n Nederlandse lesing oor die skep van *Agaat* (2008b: 8) die volgende oor haar pa op die plaas waar sy grootgeword het:

Dan moest mijn vader dikwijls 's nachts opstaan en met een koplamp op zijn hoofd en zijn mouwen opgestroopt tot in zijn oksels, de verkeerd liggende kalveren ter wereld helpen. Hij heeft mij een paar keer zonder dat mijn moeder het wist meegenomen en mij op het stalmuurtje neergezet waar ik het hele proces met ontzetting heb gadeslagen. Het enige wat mij troostte was de manier waarop mijn vader praatte met de koe in nood, een soort taal die hij ter plekke improviseerde, een breisel van eigen ervaringen en herinneringen. Hij was een koeienfluisteraar. Wat als kind indruk op mij maakte was de fantastische muzikale woord-vaardigheid van mijn vader en zijn onuitputtelijke meelevende verbeelding. Het was een soort erotisch gebed als je het zo zou kunnen noemen, een groot religieus lied dat het geweld en het mirakel van het leven bezong, bezwerende rijmen waarmee hij zichzelf moed insprak en de koe in een trance praatte.

Die beskrywing van die geboorte van Milla se seun Jakkie in haar Mercedes in 'n inham van die pas op pad dorp toe (M. van Niekerk 2004: 187-188) is

heelwaarskynlik op hierdie ervaring van die skrywer gebou. Die gebeure verskaf deur middel van die woorde van 'n FAK-lied en 'n Afrikaanse volkswysie belangrike leidrade oor die dramatiese situasie en Milla se gevoelens:

Sing, het jy gesê, sing my iets.

[...]

**Liewe maan**, het Agaat vir jou gesing, **jy seil so langsaam deur die awendwolke heen.**

Haar stem het te hoog uitgekom, vals. Sy het haar keel geskraap, oorbegyn. Vas dié keer, en laag, mooi op die noot. Die maan, kortgehou aan 'n trektou, vas en laag langs die horison.

[...]

**Jy's so rustig**, het jy gesing, **en ek voel my o, so eensaam en alleen.**

[...]

En sing, hou aan sing hier vir my, dat ek 'n ritme kan beetkry. Sing iets vinnigs.

**Vanaand gaan die volkies koring sny, koring sny**, het Agaat gesing.

Haar stem het gestyg, jy het geblaas.

**My geliefde hang in die bos, my geliefde hang in die bos.**

Jy het voel druk in jou, ondertoe, buitentoe druk soos 'n boomstam.

Nou drúk, het sy gesê, **my geliefde hang in die bitterbessiebos.**

[...]

**Kyk wie kom van buite in**, het sy gesing, op die intrekasem.

Agaat gebruik dieselfde aanhalingmetode van Afrikaanse liedjies toe Milla op haar doodsbed lê (M. van Niekerk 2004: 194):

Haar aanpak is sag maar ferm. Sy antisipeer namens my die impak van die nat warm lap deur heelyd kontak met my lyf te hou, 'n hand op my skouer, 'n hand op my hand. Sy het nie een van haar lesse vergeet nie.

**Kinders moenie in die water mors nie, die oumense wil dit drink**, sing sy op die inasem.

Verwysings na musiekmaak kom ook voor waar Milla beskryf hoe Agaat haar ondersoek om te kyk waar en hoekom dit so jeuk (M. van Niekerk 2004: 319):

Nou raak sy met al twee hande aan my. Liggies, hier en daar **oor my snare, oor my toetse, oor my sleutels**. Oor my ribbes, my buik, my heupe, my dye, my knieë, my enkels, my tone. **Asof ek 'n harp is**. 'n Harp van gras, van kaf en sandvlooië en jagende jeukerige stof.

Agaat se singery is meestal gelaai met iets onheilspellends en dreigends. So skryf Milla (M. van Niekerk 2004: 379-380):

Daar sing sy vir hom [Jakkie, 11 jaar oud] ’n anderster liedjie met Skrif ingemeng ’n anderster wysie ek skryf dit hier op wat ek daarvan onthou. Miskien is J. reg. A. is nie ’n goeie invloed op Jakkie nie. Kan nie my vinger daarop lê nie. Sy het dit tog als net van my gekry maar wat sy daarmee maak is die here weet Babels. Droewig op ’n manier wat my kop êrens wil laat wegsteek. Hierdie mens! – hoe het sy in godsnaam so gekom?

Ek is die oor van die uil

Ek is die uur van die mier

Ek is die rede van die reën

Die lied het heel laag begin & al hoe hoër gegaan & vinniger & vinniger. Het my laat dink aan ’n koorstuk. Watter komponis? Kan nie dink dat ek haar ooit daarvan sou vertel het nie kan dit skaars self onthou dit was so lank gelede op universiteit. **Ek skryf jou naam op die sand & die sneeu op die wit brood van die dae. Oral op alles wat vir my dierbaar is, skryf ek jou naam. En deur die krag van hierdie woord sal ek my lewe weer begin. Ek is gebore om jou by die naam te noem. Vryheid.** So iets. Maar A. se lied was oor iets anders. Kon geen kop of stert daarvan uitmaak nie.

Milla noem dit Agaat se “heidense liedjie” (M. van Niekerk 2004: 381).

Van Niekerk (2008a) bevestig dat sy hier verwys na Paul Éluard se lang gedig “Liberté” wat so begin (Lagarde & Michard 1969: 354-355):

Sur mes cahiers d’écopier  
Sur mes pupitre et les arbres  
Sur le sable sur la neige  
J’écris ton nom  
[...]  
Liberté.<sup>36</sup>

Die gedig is deur Poulenc (1899-1963) getoonset as die laaste van die agt toonsettings op gedigte van Éluard (1895-1952) in die kantate vir twee gemengde kore a capella, *Figure humaine* (1943) (Chimène & Nichols 2001: 230, 232).

Agaat hoor musiek op Jakkie se kassetbande aangestuur uit die buiteland. Hierdie styl inkorporeer sy in die sang waarna Milla op haar sterfbed moet luister (M. van Niekerk 2004: 509):

---

<sup>36</sup> Op my skoolskryfboeke / Op my lessenaar en die bome / Op die sand op die sneeu / Skryf ek jou naam / [...] / Vryheid.

En steeds moes ek dit aanhoor, die inkantasië, op die patroon, so het dit my geklink, van die inboorlinglamentasies op Jakkie se bandjie.

In 'n verdere passasie word die terminologie van musiekmaak weer as metafoor gebruik (M. van Niekerk 2004: 322):

My oë is haar **partituur**. Sy lees my van die blad. Sy speel die klawerbord. **Op gevoel. Trillers. Toonlere. 'n Akkoord. Die nootvas ingestudeerde dood sal ek wees, die virtuoos uitgevoerde.**

[...]

Die horlosie slaan in die gang. Dit was 'n kwartier se krap. Van kop tot tone en op al die plekkies, voor, agter en langs die kante. **'n Partita. Onbehoorlike tempo. Fantastiese uitvoering. Volslae verligting. Applous! Blomme!**

Van Niekerk gebruik hier die woord “partita” wat verwys na 'n stel stukke wat deur die komponis saamgevoeg is as 'n eenheid. Die klank van die woord kan ook verwys na 'n deel van Milla se anatomie, juis hier waar daar van 'n gekrap oor haar hele liggaam sprake is.

Van Niekerk skryf vele liriese passasies waarin verwysings na musiek voorkom. Hier is een waarin Milla oor haar dood dink (2004: 382-384):

Onsiende in 'n stiller stilte, in die swartrooi van my toe-oë wil ek lê, **'n tjello in sy kis**, in hierdie op maat gesnyde nis wat my lyf vir my geword het, hier wil ek droom tot aan daardie ander witter lig waarvan die boek van die dood praat. Hier wil ek nog net-net die laaste haastige voetstappe in die gange hoor, en daar ver voor in die saal, agter die laaste deur wat toeswaai, **die instemkranke, die konsert, wat sonder my uiteindelik mag begin**. Ek wil wegdryf van dit alles, **vervang deur 'n plaasvervanger wat die dirigent se stok daar voor met helder oë volg**.

[...]

Onpeilbaar dit wat op my weeg nog hier. 'n Warmte op my wang soms, op my voorkop, op my maag, op my enkels, 'n hand wat bo my huiwer met die gewig van 'n verlanse, **verlanse om 'n snaar te pluk**, om 'n klip aan sy skadukant aan te raak. [...]

[...]

**Asof dit denkbaar is dat van 'n hele konsert net dit sou oorbly om na te luister: Die skuurgeluid van die moue om die polse van die musici, die gekraak van die stoele waarop hulle sit, hulle asemstote met die opstryk en die afstryk, die ritselende omblaai van die partituur. Net dit, sonder die musiek. Onskadelike negatiewe musiek, die grond sonder die boerdery.**

**'n Suite van laaste asem is ek. Solo-asem. [...]**

[...]

As die kuns dan is om my oor te gee aan gewig, laat dit dan swaar genoeg wees, dooie gewig, waaronder ek geplet word. Waarom nog hierdie kans op speling? Waarom hierdie subtiele druk en skuur en stu waaroor ek moet wonder, waarin daar nog warmte is en iets, **'n skadu van musiek, 'n ligte pols wat in my voete dein?**

#### 4.6.5 Suid-Afrikaanse kultuur waarin musiek 'n rol speel

Verwysings na die tydgenootlike Suid-Afrikaanse kultuur waarin musiek 'n rol speel, plaas die teks sterk in 'n kulturele konteks. Die vraag ontstaan dus watter betekenis deur die intertekstuele verwysings in die teks geaktiveer word. Van Niekerk (2004: 20) verwys byvoorbeeld na die TV-program *Noot vir Noot*. Daar is bedekte kritiek op die populariteit van die program, aangesien Agaat dit nie in Milla se kamer wil toelaat nie. Ook die radioprogram *U eie keuse*, die weeklikse stapelvoedsel van ligte klassieke musiek, word genoem.

Milla se liefde vir musiek veroorsaak dat sy Jak dwing om saam met haar liederaande in die Konservatoriumsaal op Stellenbosch by te woon (M. van Niekerk 2004: 51), iets wat as 'n intellektuele aktiwiteit beskou word.

Dit is duidelik dat die Afrikaanse kultuur (soos die meeste ander kulture) deurspek is met sang. Dit is asof daar geen geleentheid kan plaasvind sonder dat iemand moet sing nie. In 1984 word Milla en Jak uitgenooi na 'n medaljeparade op Ysterplaat. By die geleentheid is daar “'n noenmaal met koorsang in 'n saal en in die middag 'n militêre lugskou. Jakkie sou sing en in 'n formasievlugeskader optree.” (M. van Niekerk 2004: 514.) Die teenstelling van die twee aktiwiteite hier is opvallend. “Toe is die eresaluut afgevuur, die taptoe geblaas, die orkes het gespeel, *Die Stem* is gesing” (M. van Niekerk 2004: 519).

Later was daar nog meer musiek en die besef dat haar seun vir haar 'n vreemdeling geword het (M. van Niekerk 2004: 520):

Die koor het drie nommertjies gesing. *Uit die chaos van die eeue*, en toe 'n medley met *Wanneer kom ons troudag*, *Gertjie* en ander liedjies, en toe die viskelkie opgedra word, 'n kanon, *Vir spys en drank sê ons U Dank, ons loof u Naam, o Heer*. Die dirigent het vir die mense in die saal gewys waar om in te

val en saam te sing. Jy kon nie Jakkie se stem uitken tussen die tenore nie. Jy kon hom nie eers uitken daar op die rostrum nie, hulle het almal eenders gelyk.

Dit gaan die leser nie verby nie dat die liedere wat gesing is almal Afrikaans was. Dit verwys na die eensydige Afrikaanse en godsdienstige opset van die lugmag se koor- en konsertgroep.

In Grootmoedersdrift se nuwe tuin, bewerk deur Milla en Agaat, moet daar tydens “’n tuinfees en geldinsameling vir die grenssoldate” ook skriflesing, gebed en gesang wees (M. van Niekerk 2004: 484):

Haar [Agaat se] oë was nie toe onder die gebed nie. En met die afsluiting het sy reguit in die blou lug ingezyk en liggies gewieg op haar hakke soos sy saamgesing het, haar swart en wit klere skerp afgeëts teen die pers irisse in die bedding agter haar, haar mooi deskant swewend bo die lied daar in die oopte. O goedheid Gods hier nooit volprese, wie word daardeur nie diep getref.

Alhoewel die woordteks van gewyde liedere baie dikwels in *Agaat* aangehaal word, is daar min passasies waarin die *konteks* waarin gewyde liedere gewoonlik gesing word, deel van die roman vorm. By Agaat se doop (M. van Niekerk 2004: 584-589) word musiekmaak egter wel ’n belangrike komponent van die konteks:

Geel lig deur die ruffeltjiesglas van die kerkvenster, Agaat se vel witter as wat dit is. Koud daar in die kaal banke, so ’n dun ou wysietjie op een noot op die orrel daar hoog bo uit die donker galery uit. [...] Dominee kyk streng onder sy oogbanke uit asof ek en Agaat aan veel meer aandadig is as net die erfsonde. Ons sing:

Jesus, Heer, op wie ons hoop,  
ons maak soos U ons beveel het:  
Ons bring kinders hier ten doop –  
Hulle wat ook aan U deel het.

[...]

Toe gaan die orreliste weer op na die galery, ons paartjies sing vir Agaat.

Jesus neem ons kleine kinders  
Met ’n hart vol liefde aan;

[...]

Die orreliste moes harde akkoorde speel om op te maak vir ons min geluid. A. kyk met stywe oë op na die orrelis daar in die orrelhok voor die spieël tussen die bundels pype van dik na dun. Dit is fluite, fluister ek in haar oor, dit klink soos harpe en trompette. Luister mooi, dis die stem van die Here se engele, hulle roep jou na sy kudde.

Gaan heen in vrede, sê die ds. en lig sy arms op vir die seën. Agaat skrik vir die wye swart hangmoue van die toga.

[...]

Die orreliste het saamgestap buitetoe. In die outyd, sê sy vir Agaat, moes hulle wind maak vir die orrel om te speel met so 'n blaasbalk [Agaat se speelding wat sy saamgeneem het] soos jy het, net 'n gróte.

'n Partytjie op Grootmoedersdrift gaan vanselfsprekend gepaard met musiek vir die dansery (M. van Niekerk 2004: 637-638).

Wessels (2006: 39) wys daarop dat die verwysing na *Die Stem* beide Agaat en Milla se Afrikanerenerfenis verteenwoordig. Die seun Jakkie se beskrywing van Milla se begrafnis is soos verwag (M. van Niekerk 2004: 701), maar:

Gaat wat die mense by die graf die derde versie van *Die Stem* laat sing: ... by die klink van huw'liksklokkies, by die kluitklap op die kis.  
En toe's al die oë op my by: ... streef jou stem ons nooit verniet nie, weet jy waar jou kinders is. Op jou roep seg ons nooit nee nie, seg ons altyd, altyd ja!

Lustig (2004: 83-104) het aangedui hoe die klavier verskillende belangrike rolle in die konstruksie van heelparty 19de-eeuse romans speel. Sy verwys na *Sense and Sensibility* (Jane Austen, 1811), *Emma* (Austen, 1816), *Vanity Fair* (Thackeray, 1847-1848), *David Copperfield* (Dickens, 1849-1850), *The Mill on the Floss* (George Eliot, 1860), *Far from the Madding Crowd* (Thomas Hardy, 1874), *The Mayor of Casterbridge* (Hardy, 1886) en *Jude the Obscure* (Hardy, 1895). Lustig skryf (2004: 103):

In the Victorian novel, the piano offers a point where woman meets man, nature meets culture and art meets artifice; its role in determining these categories comments on the construction of subjectivity in the largest sense.

Die klavier speel ook 'n belangrike rol in die kulturele definisie van die plaasopstal op Grootmoedersdrif. Dit is 'n objek wat die verhewe ontwikkelingsvlak van die gesin (moet) weerspieël. As sodanig verteenwoordig die klavier dus die ideologieë en kodes (Lustig 2004: 103-104) van die tydperk.

#### 4.6.6 FAK- en Afrikaanse volksliedere

Oor haar deeglike voorbereiding vir die inkorporering van verwysings na godsdienstige liedere en Afrikaanse volksliedere verklaar Van Niekerk (Loots 2004: 4):

Ek het baie gesit met psalms en gesange waarvan ek die woorde al vergeet het, ure lank. *Soos 'n hert in dorre streke. Bly by my Heer terwyl die skadu's daal.* Ek het ook feitlik die hele FAK deurgesing.

Clapp-Itnyre (2004: 129) begin haar artikel oor George Eliot se *The Mill on the Floss* met die volgende woorde: “Victorians evoked folk songs as nostalgic reminders of an English way of life that was fast disappearing.” Vir Milla, waar sy op haar doodsbed lê, bring die verwysing na volksliedere en FAK-liedere die verband met 'n era wat besig is om vir haar verby te gaan. Uittreksels uit die woordteks van Afrikaanse volksliedere word gereeld in *Agaat* aangehaal om 'n atmosfeer of 'n situasie te teken. Dit plaas die roman midde-in 'n Afrikaanse plattelandse milieu.

Agaat gebruik verwysings na Afrikaanse volkswysies dikwels op 'n kwetsende en ironiese wyse. Wanneer Milla op haar doodsbed lê, sing Agaat: “Kom ons gaan blomme pluk in die vlei” (M. van Niekerk 2004: 458), wel wetend dat Milla dit baie graag sou wou doen, maar nie daartoe in staat is nie. “Japie my skapie, sing sy, die son sak weg, daar anderkant die blou berge” (M. van Niekerk 2004: 460). Dit terwyl Milla se lewe (“son”) besig is om weg te sak. Die woorde “Daar lê die ding” uit die lied *Die een kant op en die ander kant af* word deur Agaat gebruik wanneer sy probeer om Milla reg te laat lê op haar bed (M. van Niekerk 2004: 41). “So lank as die lepel in die pappot staan” is die woorde wat Agaat gebruik wanneer sy met 'n roomysstokkie Milla se tong platdruk sodat sy in Milla se mond kan kyk (M. van Niekerk 2004: 46). “Die trane die rol oor jou bokkie” sing Agaat terwyl Milla se wange nat is (M. van Niekerk 2004: 63, 62). Sy gaan voort met die liedjie terwyl sy Milla se tande borsel: “Daar waar die son en die maan ondergaan” en “Bokkie ek moet huis toe gaan” (in plaas van “Bokkie jy moet huis toe gaan”) (M. van Niekerk 2004: 64).

Wanneer Agaat Milla se nie-samewerkende arms oefening moet gee, sê Agaat (M. van Niekerk 2004: 89) “Windpomp in die suidoos, [...] windpomp in die noordwes. Iksjee, iksjee, iksjee. Water in die dam, modder in die sloot, trap op haar kop, dan is sy dood.” Met “trap op haar kop, dan is sy dood” haal Agaat woorde uit die Afrikaanse volkswysie *Siembamba, mamma se kindjie* aan. En wanneer Agaat aan Milla se voete werk, sing sy: “Haar voete gaat na Wellington [...], maar sy gaat Worcester toe”, ’n aanpassing van “My voete gaan na Wellington, maar ek gaan Worcester toe”. Die bekende volksliedjies word byna altyd op hierdie “wrede” manier deur Agaat gebruik.

Vir die moeilike oefening om Milla in die bad te kry, gebruik Agaat as agtergrondmusiek die liedjie *Blinkvosperd* (M. van Niekerk 2004: 556-557):

Wat hang jy daar tussen hemel en aarde, Ounooi? Is jy al weer aan die spoke sien? het sy gesê. Kom nou, ek kan nie my hele lewe lank hier op my hurke sit nie. Klim op! **Blinkvosperd!**

[...]

**Want jy het gesê as ek jou wil hê, dan moet ek jou kom haal**, het sy gesing.

[...]

**O, ék het ’n perd!**

[...]

**Op my mooi ryperd. My blinkvospe-e-e-rd, met die splinternuwe saal!**

[...]

Toe klim sy met my in die bad.

Skoene en al.

Die konteks van ’n troue op ’n boereplaas word geskets deur die noem van liedere wat daar gesing is (M. van Niekerk 2004: 52):

Op die ou end het hy [Jak, Milla se bruidegom] al tweehonderd bruidegomme aan die sing gehad. **O boereplaas, geboorte grond**, het dit gedawer daar oor Grootmoedersdrift se werf, **jou het ek lief bo alles**.

Hierdie lied (oorspronklik die Duitse lied *O Tannenbaum*) vorm deel van die Afrikaanse kultuur nadat dit in 1927 in Joan van Niekerk se *Die Groot Afrikaanse-Hollandse Liederbundel* (pp. 128-129) verskyn het, en in 1937 in die *F.A.K.-Volksangbundel* (p. 27) opgeneem is.

Milla word sterk geïnspireer deur hierdie soort liedere. Sy skryf in haar dagboek oor die tyd toe sy Agaat se buitekamer reggekry het sodat Agaat daar kan bly (M. van Niekerk 2004: 78):

Die ou FAK het my bietjie opgebeur. Het saggies dat niemand my hoor nie daar agter vir myself sit en liedjies sing. **Die brug op ons plaas Op die dood van die uil Op my ou ramkietjie By die ou meulstroom.**<sup>37</sup> Sal dit haar [Agaat] ook troos? Die idee dat sy daar agter alleen sal sit en sing. Toe sit ek die sangbundel weer weg want toe wil ek weer net huil.

Daar word ook uit *Die Stem* aangehaal terwyl Agaat met Milla op haar bed werk. Dis onseker wie van die twee karakters die volgende woorde sê/dink (M. van Niekerk 2004: 198):

Met die kluutklap op die kis.  
In die lanfer van ons rou.

Agaat gebruik die sing van Afrikaanse volksliedjies om haar werk by die verstelling van Milla se bed vir haarself makliker te maak. Een van hierdie virtuose passasies waarin Van Niekerk uit die woordteks van die Afrikaanse liedjie *Aai, aai, die wiborskraai* aanhaal en dit vermeng met die res van die teks, is die volgende (M. van Niekerk 2004: 225-226):

**Aai, aai**, begin sy sing, saggies, op 'n ingetrekke asem. Maar **die wiborskraai** kom nie, val weg in die leegte, Agaat se gesig verkrummel, haar kep verlep, haar mond gaan oop, gekwes.

'n Bondeltjie been en vere val sy, af deur die blou en die wit van die lugte, die bruin horison 'n tollende waas, af, af, af, swart-en-wit, 'n suiseling, voor sy tot haarself kom en haar vlerke oopmaak en die lug haar opbaar en sy weer kan vlieg.

Agaat se voet vind die pedaal, haar hand vind die vleuelmoer. Die bed kom met 'n suisgeluid en 'n ligte skok regop.

Sy sit my arms langs my sye. Vlerke waarmee ek nie kan vlieg nie.

**Hiervandaan na Mosselbaai**, hervat sy op die regte noot, die kraai 'n vanselfsprekendheid, oorgeslaan, uitgelaat uit die teks, maar sonder skade, want 'n liedjie wat ons al twee ken, dié kan dit alte goed verdra.

**Hoog gevlieg en laag gedraai.**

Watse lap sal dit wees wat daar opgerol hang? Agaat se dekor vir die groot asemhalingstoneel? Dit sal die eerste handgemaakte versiering wees wat weer in my kamer hang nadat sy alles hier uitgedra het.

**By die groot see omgedraai.**

<sup>37</sup>

Hierdie liedere kom almal in die *F.A.K.-Volksangbundel* voor.

Sy maak die gespe van die masker agter my kop los. En die rek oor my neus. Een hand is op my bors besig om liggies ritmies te druk en te los. Dis die swak hand. Dit voel soos 'n voël wat op my sit, kleiner as 'n kraai, groter as 'n vink, 'n spreek miskien. Die spreek help my asem.

So ja, so kom ons om, so kom ons om. Knip vir my, Ounooi, knip met jou oë of jy regkom.

Sy hou my oë vas terwyl die sterk hand die masker opsy lê. Die sterk hand vervang die swak hand op my bors. Groter as 'n vink. Groot blink vlerkslag.

**Withorskraai.**

**Hiervandaan.** Tot by die muur, tot wat daar hang.

Nóú, sê Agaat, nóú smaak dit my mos gaan dit weer voor die wind met jou saam.

Agaat sing wanneer sy werk, soos in die volgende aanhaling (M. van Niekerk 2004: 234):

A. stap gelykvoets aan die kant van die ploeg met hr sterk hand op die handvatsel & hr skouer hoog opgetrek & praat met die muil & sing dat dit weergalm: **Bobbejaan klim die berg om die boere te vererg.**

Hierdie verwysing dra moontlik politieke ondertone, aangesien die woord “boere” deur baie Kleurlinge (die groep waartoe Agaat behoort) as verwysend na witmense gebruik word.

Ander vaderlandsliedere wat genoem word, is die *Vlaglied* deur die beginwoorde “Nooit hoef jou kinders wat vry is te vra” (M. van Niekerk 2004: 227). Die korrekte teks is “Nooit hoef jou kinders wat trou is te vra” (Casaleggio 1970: 6-8).

Daar word nie vriendelik gewerk met die eerste versreël (“En hoor jy die magtige dreuning?”) van *Die Lied van Jong Suid-Afrika* (Gutsche et al. 1958: 35) nie. Dis in die passasie waar beskryf word hoe moeilik dit vir Agaat is om Milla se hardlywige maag aan die gang te kry (M. van Niekerk 2004: 417):

Hoor jy, sê sy op 'n ingetrekke asem, **hoor jy die magtige dreuning?**

[...]

[...] **Oor die veld kom dit wyd gesweef.**

Agaat se keuse van Afrikaanse volkswysies is gewoonlik hoogs ironies en kwetsend. Hier is 'n toneel voordat Milla bedlêend geword het (M. van Niekerk 2004: 552):

Met die vierpuntkierie [...] het dit al veel langer gevat. Die loopraam was uiteindelik 'n halfuur se gestoei. As ek begin aanstalties maak het en die eerste gestommel het op die vloerplanke geklink, het Agaat begin sing. *Aanstap rooies, die pad is lank en swaar.*

In 'n toneel waartydens Milla tussen die boere haar menings oor boerderymetodes verskaf, sing iemand skielik: “'n Padda is 'n ding wat spring wat spring, 'n padda is 'n ding wat spring” (M. van Niekerk 2004: 118). Dit is 'n skurwe verwysing waarvan daar saam met musiek nie veel in *Agaat* voorkom nie.

#### 4.6.7 Psalms, gesange en hallelujaliedere

Aanhalings uit gewyde liedere word in *Agaat* gewoonlik ironies aangewend weens die betekenis van die spesifieke woorde, sonder inagneming van hulle religieuse betekenis.

Agaat is 'n meester by die ironiese gebruik van die teks van hallelujaliedere: “Red wat verlore gaan, [...] soek die wat sterwe”, sing sy in Milla se teenwoordigheid terwyl Milla na aan haar dood is (M. van Niekerk 2004: 64). Wanneer Milla moet urineer, maar nie kan nie, sing Agaat 'n tartende hallelujalied (M. van Niekerk 2004: 84):

Strome van seën, [...] dit het die liefde beloof, heerlike bron van verkwikking,  
vloei uit ons Heiland en Hoof.

In die volgende geval is die aanhaling van die hallelujalied *Werk want die nag kom nader* wel van toepassing, want Agaat moet werk terwyl die nag vir Milla nader kom (M. van Niekerk 2004: 167):

Vanaand maak ek vir jou roereier, Ounooi, jy het glads te min geëet die laaste tyd. Te min ingekry, niks gepoep nie. En ek het nie 'n steek geborduur nie. Vroeg moet ons eet vanaand. Ek wil aan die werk kom.

**Werk want die nag kom nader**, dis wat ek dink, maar wat ek sein is: Dit sal lekker wees, ek is lankal lus vir eier.

Hierdie woorde roep die milieu van die boer op die plaas op: Hy is die aartsvoorbeeld van die harde werker wat sy werk moet klaar kry voordat dit te laat is.

'n Verwysing na die lied *Werk want die nag kom nader* kom ook voor in 'n toneel waar Agaat probeer om Milla se maag te laat werk (M. van Niekerk 2004: 409):

Maar my maag, my maag én sy oorloop is hare. My laaste eerbare meganisme. Sy sal hom vir my wêrk. Werk en láát **werk. Want die nag kom nader.**

Agaat weet hoe om aanhalings uit gewyde liedere in minder gewyde oomblikke in te voer (M. van Niekerk 2004: 419):

Weet jy wat, Ounooi, noudat jy jouself so salig aan die beskyt is daar, kry ek mos lus vir 'n glasië sjerrie. Van dié wat jy my altyd 'n bietjie inskink as ons die koekstruif maak. Wat sê jy, sal jy omgee? Dis amper Krismis in ieder geval. **Herwaarts getroues! 'n Kind is vir ons gebore!** En benewens dit, ons het iets om op te drink, lyk dit my. **Hier in ons klein hoekie!**

Die laaste verwysing kom uit die lied *Laat ons skyn vir Jesus met 'n helder glans* (*Nuwe Halleluja* 1931: 352) waar die einde van die eerste strofe lui: “Jy in jou klein hoekie, en ek in myn.”

'n Verdere kort verwysings na 'n hallelujalied is die volgende (M. van Niekerk 2004: 463):

Jy dink jy kan my verpak hier, flikker ek. Jy dink jy kan hierdie hele storie netjies afrond en klaarmaak soos wat jy met alles doen, maar jy kan nie, dit is nie in jou soewereine mag nie, jy het my nodig daarvoor!  
**Witter as sneeu**, sê Agaat, sy streel oor my hare.

Die woorde in vetdruk kom uit die hallelujalied *Witter as sneeu* (*Halleluja* 1962: 604) en verwys moontlik na Milla se grys hare. Die volledige teks is: “Witter as sneeu, ja witter as sneeu, O, was my en witter as sneeu sal ek wees.” Die verwysings is hier gepas, aangesien Agaat gereeld vir Milla moet was. 'n Verdere verwysing kom voor wanneer Milla wonder oor wat Agaat met haar sal doen net na sy doodgaan (M. van Niekerk 2004: 558):

Agaat sal my was, ek is seker, rein sal ek my Heer ontmoet, **witter as sneeu** voor sy my hande vir my vou.

Die terloopse insluiting van woorde uit gewyde liedere bevestig die feit dat die Afrikanerkultuur deurspek is van ’n onderliggende religieuse agtergrond.

Die leser kry die indruk dat dit ’n algemene speletjie is om die gek te skeer met die woordteks van gewyde liedere. Milla skryf in haar dagboek oor Agaat wat ongeveer vyf jaar oud is (M. van Niekerk 2004: 490):

Nou is ek verkoue! Seker aangesteek. Jak sê dit is maar net die begin. Hy wil nie naby haar [Agaat] kom nie. Hy gril van haar, sê hy, hy gril van die idee. Hy sê ek is siek. Hy tik teen sy kop as ek deur die gleuf loer wat sy doen. Nogal ’n bielie van ’n Kersgeskenk wat ek gekry het. **’n Kind is vir ons gebore, ’n meid is vir ons gegee**, kliphard in die gang af, ek sê, Jak bedink jou, wat as sy jou kan hoor en verstaan?

So sing Jak byvoorbeeld nadat hy ’n aparte kamer gekry het en Milla vir Agaat ’n kamer ingerig het: “Die meid in haar klein hoekie die baas in syn” (M. van Niekerk 2004: 57). Hier word weer verwys na die hallelujalied *Laat ons skyn vir Jesus*.

Die woordteks van gewyde liedere word nie net ironies in die roman gebruik nie. Soms word liedere aangehaal om die situasie te help teken binne ’n web van kulturele verwysings. ’n Voorbeeld is die volgende waar ’n Geloftedag op 16 Desember 1966 in Milla se dagboek beskryf word (M. van Niekerk 2004: 324):

Vlaghysing & Geloftedagdiens op die strand vanoggend nogal ontroerend so ’n helderblou windstil dag by die see. **Daar is geen strand so ver of woese geleë of orals blink u Naam en majesteit.** Die predikant bid vir die nuwe leiers wat die volk moet lei na Dr. Verwoerd so wreed van ons weggeneem is deur die magte van die duisternis. J sê Tsafendas is ’n kommunist.

Saam met goedgekose verwysings na die politiek van die dag (die moord in 1966 op die eerste minister H.F. Verwoerd deur Tsafendas) verbeeld Van Niekerk die kulturele ingesteldheid van die Afrikaner. Sy maak hier weer ’n aanpassing. Psalm 8 lui: “Daar is geen land...”

Selfs wanneer Agaat vir Milla uit die Bybel voorlees, kies sy *Klaagliedere* (M. van Niekerk 2004: 506).

Soms word uittreksels uit gewyde liedere as deel van die gedagtestroom ingesluit, soos *Op berge en in dale* (Gesang 47) in die volgende passasie (M. van Niekerk 2004: 75):

was dit die begin? die eerste voelbare begin daarvan? goeie vrydag neëntien drie en neëntig die ooie van die pase wagtend in die groen **op berge en in dale** wagtend op die lammerval die veraf sang van skape in die nag wyl die kudde stilaan groei [...]

'n Gedagtestroom sluit af met die woorde (M. van Niekerk 2004: 645): “o my siel daar is geen plek om jou in my te buig nie”. Dit verwys na woorde uit die derde strofe van Psalm 42: “O my siel, waarom onrustig? / En wat buig jy jou in my?”

In haar wanhoop op haar sterfbed haal Milla aan uit Psalm 130, *Uit dieptes gans verlore, van redding ver vandaan* (M. van Niekerk 2004: 201):

Ek voel flou. Klippe en gras trek onder my verby, of ek aankom na 'n landingsbaan, een voet sonder 'n sandaal. My tong kleef aan my verhemelte. **Wanneer sal'k na swerftog en benouing**, wanneer. Agaat blaas haar asem uit. Reg so, sê sy, sy wikkeldie handdoek uit en laat my stadig terugrol. Jy hou mooi uit, Ounooi.

In 'n onderhoud (Loots 2004: 4) sê Van Niekerk: “[E]k dink nie 'n mens haal iets aan soos ‘uit dieptes gans verlore’ as jy nie 'n sekere nostalgie daarby ervaar nie.”

Aanhalings uit psalms en gesange word dus meesal weens die betekenis van die woorde aangehaal, sonder 'n religieuse konteks. Tog is daar uitsonderings, soos Agaat wat in die oggend in Milla se kamer inkom (M. van Niekerk 2004: 82):

Prys die Heer met blye galme, sing sy [Agaat]. Sy hou op as sy sien ek is klaar wakker.

Hier word na Psalm 146 verwys.

'n Aangrypende toneel word geskep deur die aanhaling van Psalm 130 waar 'n span bandiete onder aanvoering van Agaat op die landerye werk (M. van Niekerk 2004: 242).

Die ou gesange daar agter op die droëland, aangedra deur die wind, mens kon dit tot op die werf hoor, Agaat se deskant hoog en helder bokant die diep stemme van die mans.

Uit dieptes gans verlore  
van redding ver vandaan,  
waar hoop se laaste spore  
in wanhoop my vergaan;  
uit diep van donker nagte  
roep ek, o Here, hoor,  
en laat my jammerklagte  
tog opklim in u oor!

Hierdie teks is nie net treffend vir daardie situasie nie, maar ook vir die omstandighede waarin Milla later op haar siekbed sou verkeer. Vir Agaat raak die woorde in strofe 4 'n strydlied teen Milla (M. van Niekerk 2004: 243):

Hoop, Isr'el, in jou klagte;  
vertrou, o volk, wat treur;  
sy guns verduur die nagte,  
sy heil breek eind'lik deur.  
Dan skyn 'n soete vrede:  
gans Israel word vry  
van ongeregthede.  
Heer, doen ook so aan my!

'n Roerende situasie speel hom af wanneer Milla se werkers haar in haar kamer vir laas kom groet met *Bly by my, Heer*. Van Niekerk gebruik hier die teksweergawe wat in die *Liedboek* (2001: Lied 582) ingesluit is. Hierdie weergawe het verskyn etlike jare ná die jaar waarin die toneel in *Agaat* afspeel. Ouer weergawes van die woordteks is in die *Nuwe Halleluja* (1931: 360) en die *Halleluja* (1962: 456). Die passasie lui so (M. van Niekerk 2004: 676-677):

Sy [Agaat] haal haar skêrtjie uit die boonste sak van haar voorskoot, knip 'n stukkie pleister af, plak my staarrog toe. Sy trek die pluivaseline-watte af wat die ander oog oophou. Ek voel die boonste lid stadig toesak. Ferm sit sy in. Ek voel haar asem op my gesig. Ek voel die honde stamp aan my bed. 'n Nat snoet woel in onder my hand.

Bly by my, Heer, terwyl die skemer daal;  
laat steeds u lig my lewenspad bestraal!  
Daar is geen ander hulp of troos vir my –  
Hulp van die hulpelose, bly by my.

Agter Agaat val hulle in, trekkerig, hulle sleep die note, deur merg en been, die vroue ween sowat.

My lewensdag begin alreeds te kwyn:

sy vreugde en sy glans is aan verdwyn;  
die tyd laat niks hier onveranderd bly –  
o Heer wat nooit verander, bly by my!  
Nou is almal opgeneem in die krag van die lied. Hoog kom Agaat se deskant  
vir die laaste versie by.  
Gou daag die lig; die nuwe aarde bly  
van alle sonde, dood en smarte vry!  
Dood, wie sou skrik? Graf, wat sou my laat beef?  
My toekoms is gewis, want Jesus leef!

Hier is een van die min kere dat die tekste van godsdienstige liedere in *Agaat* met eerbied aangebied word.

Milla (M. van Niekerk 2004: 227) noem *O God van Jakob* (Gesang 34) wat Jakkie vir Agaat leer. *Laat Heer u seën op hom daal* (Psalm 134) word gehoor met Agaat se tweede stem toe die dominee en ouderling op besoek kom voor Jakkie se doop (M. van Niekerk 2004: 230). Die ou vertroude gewyde lied *Soos 'n hert in dorre streke* (Psalm 42) word op Milla se begrafnis gesing (M. van Niekerk 2004: 701).

Deur die dikwelse aanhaling van godsdienstige liedere wat oënskynlik onverwant aan die situasie is, lewer Van Niekerk striemend kommentaar op die godsdienstige agtergrond van die tydperk wat sy behandel.

#### 4.6.8 Ander ligte liedere

Ná die katastrofale bruilof van Milla en Jak, kom staan hy by haar en sing “Sweetheart, sweetheart will you love me ever.” Die teks kom uit die lied “Will you remember” uit die musiekblyspel *Maytime* (1937) van Romberg. Die lied is dikwels oor die Afrikaanse radio gehoor, soos gesing deur Jeanette MacDonald en Nelson Eddy. Die volgende reëls kom uit die lied:

Sweetheart, sweetheart, sweetheart  
Will you love me ever?  
Will you remember this day?  
When we were happy in May?<sup>38</sup>

<sup>38</sup>

<http://lyricsplayground.com/alpha/songs/w/willyouremember.shtml>.

Hierdie woorde kry, tekenend van die gebruik in die res van die roman, ’n ironiese angel, aangesien Milla toe reeds besluit het (nadat Jak haar voor die plegtigheid aangerand het): “jy [Milla] het gewik en geweeg en jou planne agtermekaargekry” (M. van Niekerk 2004: 52).

Wanneer Agaat met haar dagtake voortgaan, volg die bedlêende Milla haar deur te luister na die klanke en musiek wat haar roete vergesel (M. van Niekerk 2004: 172):

Wat fluit sy daar dat ek moet hoor waar sy is in die donker?

**Oh ye’ll tak’ the high road and I’ll tak’ the low road . . .**

[...]

Dof van onder die vloerplanke, onder die konkreettussenvloer, klink die gefluit op, net hard genoeg dat ek die wysie kan uitmaak.

**An’ I’ll be in Scotland before ye’ . . .**

Agaat fluit die Skotse volksliedjie *Bonnie Banks O’ Loch Lomond* met woorde wat slaan op Milla se reis na die dood, hier genoem “Scotland”. Die droewige refrein is: “But me and my true love / Will never meet again / On the bonnie, bonnie banks of Loch Lomond.”<sup>39</sup>

Die verwysing kom later weer voor wanneer Milla met ’n groot gesukkel met haar loopraam op pad is badkamer toe (M. van Niekerk 2004: 553-554):

As ek amper by die badkamer in was, het sy [Agaat] in die gang af gekom op maat van *Oh, ye’ll tak’ the high road and I’ll tak’ the low road*. En dan by my verbygeskuur by die deur in om die water in te tap. En dan weer verby my uit by die deur om handdoeke te kry.

Nadat Agaat Milla se hare gesny het, beskryf Milla die toneel (M. van Niekerk 2004: 352):

Ook maar suinig met komplimente vanaand, sê Agaat, gebruik jou verbeelding, sê sy. Jy lyk mos komplete na Julie Andrews.

**The hills are alive with the sound of music**, neurie Agaat. Een frase, dan verander sy haar wysie.

**Tant Koek se hoenderhaan.**

---

<sup>39</sup> <http://kids.niehs.nih.gov/lyrics/lochlomond.htm>.

Hier word verwys na die kort haarstyl van die filmster Julie Andrews in die rolprent *The Sound of Music* waar sy die lied “The hills are alive with the sound of music” sing. *Tant Koek se hoenderhaan* word tradisioneel by troues vir die arme bruidegom gesing om aan te dui hoe beteuterd hy daar uitsien. Hierdie tipe netwerk van verwysings kom dikwels in *Agaat* voor.

By die toediening van medisyne word daar weer na ’n bekende liedjie verwys (M. van Niekerk 2004: 413):

Just a spoon full of spinach makes the medicine go down, sing Agaat.

Agaat verwys na die lied “A spoon full of sugar makes the medicine go down” uit die musiekspel *Mary Poppins*.

Ook Jak gebruik bekende liedere om wreed op te tree. Nadat Agaat bewys het dat sy baie slim is met die saaimasjien, volg die volgende toneel (M. van Niekerk 2004: 236):

Het my skaars gemaak want toe hoor ek snuif daar in die kombuis & ek weet nie of dit Lietja is of A. wat grens nie maar A. huil mos nie. Toe hoor ek Jak daar in die kombuis por vir A: Gaan sing vir jou wit stiefma ’n liedjie toe:  
**Anything you can do I can do better.**

Hier is daar ’n verwysing na die gewilde liedjie van Irving Berlin uit die musiekspel *Annie get your gun* (1946). Dit verwys na die skerpskutterkompetisie tussen Annie Oakley en Frank Butler wat as ’n duet aangebied word: “Anything you can do, I can do better, I can do anything better than you.”<sup>40</sup> Dit is gepas in die mond van Jak wat minderwaardig voel oor die vaardighede van Agaat en Milla, en dus vir Agaat aanpor om Milla teen te staan.

#### 4.6.9 Komposisies uit die repertorium van klassieke musiek

Van Niekerk gebruik ’n groot verskeidenheid verwysings na bekende werke uit die klassieke repertorium.

---

<sup>40</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Anything\\_You\\_Can\\_Do\\_\(song\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Anything_You_Can_Do_(song)).

Dat Milla in staat is om na klassieke musiek te verwys, is vanselfsprekend. Sy het 'n BA (Tale) op Stellenbosch voltooi en het ook musiek- en dramavakke geneem (M. van Niekerk 2004: 28). In die behoud van hierdie agtergrond speel haar pa 'n groot rol, want hy moedig haar aan om nie haar musiek te verwaarloos nie. Hy het plate besit wat eendag hare sou word. Hy het haar opera-arias geleer (M. van Niekerk 2004: 29).

In haar dagboek skryf Milla oor die groot taak wat sy op die plaas het (M. van Niekerk 2004: 40):

Moet net besig bly & aan niks dink nie. Of musiek luister. Bach. Bach help altyd. Moet wag tot J. uit is anders hoor ek weer sit af die konsistorienaaimasjien.

Hierdie aanhaling is belangrik, aangesien dit aan die einde van die eerste hoofstuk geplaas is, maar ook omdat die leser sou vra of Van Niekerk dieselfde voel oor Bach. Hierop antwoord Van Niekerk (2007b): “Dis my karakter wat sulke uitsprake maak en dit glo.” Selfs al is dit vanselfsprekend, stel Van Niekerk dit baie duidelik dat daar nie afleidings oor haar (Van Niekerk se smaak) gemaak moet word bloot uit wat een van haar karakters sê nie.

Die tekening van Milla as iemand wat musiek nodig het, kom ook later voor. Sy skryf in haar dagboek: “Daarna, die dae daarna, die eerste weke, het jy na musiek geluister om jouself te kalmeeer” (M. van Niekerk 2004: 46-47).

Nadat haar man haar op haar troudag voor die seremonie aangerand het, skryf Milla in haar dagboek (M. van Niekerk 2004: 49):

Jy het jou gesig gewas en Pa se ou 78-spoedplaat met *Frauenliebe und -leben* op die draaitafel in jou kamer gesit. Kathleen Ferrier kon namens jou huil.

Die verwysing is na die sangsiklus van Schumann (1810-1856) wat hy in 1840 gekomponeer het, die jaar van sy troue met Clara Wieck (1819-1896) vir wie hy lank moes wag aangesien sy nog nie 21 jaar oud was nie. Hierdie siklus bevat agt liedere op gedigte van Adalbert von Chamisso waarin die eerste verliefdheid van die meisie

in die eerste lied beskryf word. Daarna volg haar troue, die geboorte van haar kind, en die laaste lied nadat haar man gesterf het. Die agtste lied begin met die woorde “Nun hast du mir den ersten Schmerz getan” (M. van Niekerk 2004: 50). Waar die karakter in Schumann se sangsiklus reeds die vreugde ervaar het voordat sy “die eerste smart” beleef, word Milla op haar troudag aan geweld blootgestel.

Milla is ’n talentvolle mens wat selfs haar eie weergawe van *Die Towerfluit* maak (M. van Niekerk 2004: 326-327). Dit is een van die min gevalle waar die ingeligte leser wil twyfel oor die uitvoerbaarheid van dit wat geskryf word. Hoe sal Milla ’n operatjie kan skryf en afrig tydens die vakansie by die see?

Die vader weet wat J. in die kind se kop prent maar moenie dat ek die slag vir Jakkie ’n toneelstukkie skryf nie dan sê hy ek leer vir hom houdings aan. Jakkie het houdings genoeg van sy eie. A. & ek lê soos ons lag vir hoe ouderwets hy is met sy mantel en sy swaard as die prins in *Die Towerfluit*. Het ’n eenvoudige weergawe met liedjies vir die kinderkonsert geskryf. Ook om bietjie te help dat hy met ander kinders leer speel. Jakkie sê hy wil liever Papageno wees alleen in die bos want die prins & al die ander kinders is te dooierig. J. loop voor al die mense weg in die derde bedryf toe hulle dit opvoer in die saaltjie gisteraand.

Op p. 7 gebruik die seun Jakkie die woorde “Fantasie vir ’n besneeude boer”. Daar word heelwaarskynlik verwys na die werk van Rodrigo (1901-1999), *Fantasia para un gentilhombre*, wat vertaal kan word as “Fantasie vir ’n gentleman”. Hierdie concerto vir kitaar en orkes (1954) is opgedra aan Andrés Segovia, die beroemde kitaarspeler, wat ’n regte gentleman was (Purcell 1987: 2). Maar Jakkie verwys na homself as die boer wat in Kanada in die sneeu moet leef. Die verwysing raak nog meer uitgebreid wanneer daaraan gedink word dat Hennie Aucamp (1981: 18-22) ’n kortverhaal met die titel “Fantasie vir ’n howeling” geskryf het.

Die insluiting van verwysings gaan soms byna ongemerk verby. In ’n beskrywing van wat alles op die radio te hoor is, word oggendgodsdien, ’n koorprogram en ’n versoekprogram genoem. Daarna volg die woorde “In hierdie heilige tempel”. Dit verwys heelwaarskynlik na die duet “Au fond du temple sainte” uit die opera *Les Pêcheurs de Perles* van Bizet. In die toneel in die opera sing die twee vriende Nadir

en Zurga wat saam 'n eed geneem het om af te sien van die meisie op wie hulle albei verlief was (Steyn 1964: 156-157):

Diep in die heilige tempel wat met blomme en goud versier is,  
verskyn 'n vrou –  
dit is asof ek haar nog sien!  
Die knielende volk  
kyk na haar, verbaas,  
en mompel sag:  
kyk, dit is die godin  
wat in die skaduwee opstaan,  
en haar arms na ons uitstrek!

Milla kry weinig troos by haar “vriendin” Beatrice wat nie klassieke musiek kan waardeer nie. Na die geboorte van Jakkie skryf Milla in haar dagboek (M. van Niekerk 2004: 209):

Postnatale depressie sê Beatrice. Kom sit partykeer hier by my as ek Pa se ou plate speel maar ek wil haar nie hier hê nie sy verlekter haar in my toestand & sy raak verveeld as ek haar probeer vertel van Brahms & sy ewige onbeantwoorde liefde vir Clara Schumann. Sy sê g'n wonder ek is terneergedruk nie dis die naargeestige Brahms wat ek luister **die lewe is die swoele dag die dood die is die koele nag** & dit was kwansuis my pa se probleem ook. Dan sê ek sommer ek wil gaan lê dat sy haar ry kan kry & A. is nie links nie & bring haar jas.

Dit is duidelik dat Milla se musieksmaak haar isoleer van die mense rondom haar. Die verwysing na “Brahms & sy ewige onbeantwoorde liefde vir Clara Schumann” is ironies aangesien Milla haar lewe lank ly onder haar onbeantwoorde liefde vir haar man, haar seun en haar kind/bediende Agaat. (Kyk ook Hoofstuk 4.6.10 oor “die lewe is die swoele dag die dood die is die koele nag”.)

Agaat gebruik ook klassieke musiek as agtergrondmusiek vir die drama wat voor haar afspeel (M. van Niekerk 2004: 342):

[Agaat s]ien nie kans vir nog 'n hoofstuk jeuk nie, dis duidelik. Sy druk 'n bandjie in die speler. *Heks van die Middaguur*, simfoniese toondig van Dvořak [sic]. 'n Geskenk van Jakkie op haar laaste verjaardag. Nou nie juis 'n wiegelied nie, het hy geskryf, maar om te gedenk hoe sy hom “ontsteel het aan die vergetelheid” [gehelp het dat hy gebore kon kom] op die Tradouw[-pas].

Wie dink sy vermaak sy? Wat dryf haar? Die einde, skat ek. Dis die einde wat vir haar in sig kom. Dan raak mens mos half simpel. Jy kan bekostig om viool te speel terwyl die drif brand.

Die toondig *Heks van die Middaguur* is 'n gepaste verwysing hier, want Agaat het vir Jakkie die lewe ingehelp op die middaguur. Die werk (op. 108) is een van Dvořák (1841-1904) se eerste toondigte (1896) en is gebaseer op 'n ballade van Erben uit sy bundel *Kytice* (Döge 2001: 794).

Wanneer Milla voel dat sy deur Agaat sleg behandel word, laat sy Agaat met die verestoffer die letters op die alfabetkaart uittik (M. van Niekerk 2004: 458):

H knip ek en E en K en S en vloekwoord op die hulplys wat die gevoel moet aandui.

Hiert, sê Agaat, watter een nou?

J·Y, uitroepteken, spel ek, H·E·K·S V·A·N D. M·I·D·D·A·G·U·U·R.

Bladsy 357 tot 359 bevat 'n lang passasie waarin opvallend baie verwysings na musiek voorkom (M. van Niekerk 2004: 357):

Die skade van jare se slopende werk was reeds sigbaar, maar so, in so 'n sentimentele bui met 'n paar glase wyn in jou, opgerui deur die musiek, was jou gesig sag, jou lippe ontspanne, jou ooglede verloklik.

[...]

Die musiek het jy gekies om by die stemming te pas. Jak het gewoonlik sy oë gerol vir jou musiek. 'n Strausswals kon hy nog net-net verdra. Maar dit was nie 'n nag vir Weense walse nie, dit was 'n nag vir altviole, vir mezzosoprane, vir donker, melankoliese seks.

Maar klassieke musiek en Milla se musieksmaak word een van die dinge wat Milla en Jak uitmekaar dryf.

Toe Jakkie 14 jaar oud is, skryf Milla in haar dagboek (M. van Niekerk 2004: 406):

Jakkie tuis vir die lentevakansie. Besige tyd op die plaas. A. heeldag besig & Jakkie bietje [sic] opgeskeep. Kom ek help jou met jou Duits sê ek maar hy wil nie. Toe sê ek kom ons sing dis die beste manier om 'n taal te leer maar eintlik wou ek 'n idee kry van hoe die stem gebreek het. Toe leer ek hom **Der Musensohn: Und nach dem Takte reget/ Und nach dem Mass beweget.** 'n Fyn tenoor soos ek vermoed het & nog altyd die perfekte gehoor & die fyn

aanvoeling ag, dit sal 'n sonde wees as hy dit nie ontwikkel nie. Die belangrikste is dat ek weer kontak met hom gemaak het.

Milla verwys na twee versreëls uit die eerste strofe van die vinnig bewegende Schubert-lied op 'n teks van Goethe (Schubert s.j. Band 1: 253-256; Fischer-Dieskau 1969: 125-126):

Durch Feld und Wald zu schweifen,  
Mein Liedchen weg zu pfeifen,  
So geht's von Ort zu Ort!  
Und nach dem Takte reget  
Und nach dem Maß beweget  
Sich alles an mir fort.<sup>41</sup>

Die verwysing na die lied *Der Musensohn* beklemtoon die moontlikheid dat Milla haar seun as 'n "seun van die muse" beskou: hy het volgens haar groot talent. Hy is iemand wat haar eintlik moet inspireer tot groter dinge. Maar dit gebeur helaas nie. 'n Verdere ironie is dat Jakkie in werklikheid deur Agaat geïnspireer word en ook vir Agaat inspireer tot allerhande musiekuitinge. Die gedig eindig met die volgende reëls (wat nie in *Agaat* opgeneem is nie):

Ihr lieben, holden Musen,  
Wann ruh ich ihr am Busen  
Auch endlich wieder aus?<sup>42</sup>

Hier word verwys na "rus", iets waarna Milla op haar sterfbed smag.

Wanneer Agaat 'n ete van spinasie en pruimedante voorberei om die hardlywige Milla aan te help, dink Milla die volgende (M. van Niekerk 2004: 412):

Miskien versag sy haar hart. Miskien maak sy 'n soufflé. Net vir die mooi. Sou dit die rede wees vir die marspas wat ek in die gang hoor aankom? 'n Uitgerysde liggroen poffer van 'n spinasiesoufflé in 'n wit bak? Nee. Sy soek 'n bandjie uit. Klieps, klaps, druk sy dit in die speler. Volume. Balans. Nie 'n soufflé nie. **Die Slawekoor. Die Groot Mars. Va-pensiero.** Ek ken dit, die uit die bloute se musiekaansittery. Begeleiding by die maal as sy nie lus is om met my te praat nie.

---

<sup>41</sup> Wanneer ek dwaal deur die veld en die woude, fluit ek my liedjie, en so gaan ek van plek tot plek! Volgens die maatslag beweeg alles rondom my.

<sup>42</sup> Julle liewe, dierbare muses, wanneer rus ek uiteindelik aan haar boesem?

Hier het Van Niekerk se verwysing na die “Slawekoor” (“Va pensiero”) uit Verdi se opera *Nabucco* (1842) die uitwerking dat die leser weer eens oor Agaat se posisie as “slavin” moet nadink. Die woordteks van die koorwerk handel oor die versugting van die Joodse slawe om bevryding uit hulle knegskap onder Nebukadnesar. Op die wal van die Eufraat dink hulle aan hulle vaderland: “Va, pensiero, sull’ali dorati”, “Gaan, gedagte, op goue vleuels”. In die roman *Agaat* gaan dit oor die bevryding van Agaat uit haar rol as bediende en ook die bevryding van die verantwoordelikheid teenoor die sterwende Milla. Maar dit handel ook oor die bevryding van Milla deurdat sy deur die dood van haar ellende verlos sal word.

Die opwindende, triomfantelike en raserige “Groot mars” uit Verdi se *Aida* is een van daardie uittreksels wat dikwels op die radioprogram *U eie keuse* gehoor is en steeds gehoor word, en wat so bydra om die kulturele agtergrond van baie Afrikaners te definieer.

Milla skryf in haar dagboek op 4 Julie 1979, die dag toe haar man Jak die seun Jakkie gaan aflaai in Kaapstad om te vertrek vir sy militêre opleiding (M. van Niekerk 2004: 443-444):

Berg toegetrek nog na die sneeu gister suide donkerblou met reënboog dis koud & stil miskien nog neerslag op koms. **Luister na Schubert se strykkwintet in C majeur (daardie tweede beweging, waar kom dit vandaan? uit die aankoms van die dood?)** een of ander mot wat die omslae van my plate gevreet het ai ek het ook so min tyd vir myself op hierdie plaas. Voel ek het alles vergeet wat ek ooit geleer het.

J. weg om Jakkie op die Kaapse stasie te gaan aflaai. Wou nie saam nie. A. ook nie. Het maar hier by die huis afskeid geneem ter wille van haar sy kan hom nou nie daar in haar voorskoot tussen al die mense ’n druk gee nie.

Hierdie passasie is ’n skreiende verslag van ’n ma wat besig is om haar seun te verloor. In die beskrywing van hierdie uiters belangrike dag in haar lewe skryf Milla eers oor die natuur, oor musiek, oor ’n mot, oor haar min vrye tyd op die plaas, oor al die vaardighede wat sy vergeet het. Dan eers noem sy dat haar seun vertrek het vir sy militêre opleiding. Sy skryf oor hoe moeilik dit vir Agaat is, maar nie oor haar eie verlies nie.

Die verwysing na Schubert se *Strykkwintet* verskaf egter ’n sleutel tot haar droefheid, want hierdie werk is sekerlik een van die droewigste stukke musiek wat ooit gekomponeer is, veral die tweede deel waarna Milla verwys. Schubert was in die laaste lewensjaar van sy kort lewe (1797-1828) toe hy hierdie werk geskryf het. Wanneer Milla vra, “daardie tweede beweging, waar kom dit vandaan? uit die aankoms van die dood?” (M. van Niekerk 2004: 443), dan praat sy moontlik oor Schubert se komende dood maar ook oor haar eie lewe wat sonder haar kind vir haar soos die dood mag voel.

Op ’n vraag oor hoe belangrik Schubert se *Strykkwintet* vir haar is, sê Van Niekerk (2007a):

Dit is vir my persoonlik ’n baie belangrike iets. Daarvan kan ek nooit genoeg kry nie. Dis vir my een van die mees, ek weet nie, miskien verbysterend... Ek verstaan dit as ’n soort tegemoetree van die dood, of van die eindigheid. [...] Onder die rubriek “afskeid” kan ek die werk op sy beste verstaan. Dis nou een ding waarmee ek sê ek is regtig baie diep verbonde.

Hier dink ’n mens aan Bahktin wat die teks as ’n antwoord/reaksie op ’n ander teks (“a reply to another text”) beskou (Kristeva 1986: 39). Milla se beskrywing van die stadige deel uit Schubert se *Strykkwintet* kan dus moontlik gelykgestel word aan Van Niekerk se reaksie op die Schubert-teks. Dit is die skepping van sulke onderlinge verbande wat *Agaat* so ’n verwickelde teks maak.

Of Milla werklike getroos word deur die Schubert-kwintet, weet ’n mens nie. Lawrence Kramer (1995: 56) skryf: “Music is other, it always belongs to another, and when heard it makes the self vibrate and throb as something other (a tuned string, the female body, the womb of nature before the intervention of divine intelligence).”

Die insluiting van titels van klassieke werke kan dus gepas wees vir spesifieke omstandighede in die roman. So is die verwysings na Elgar se patriotiese mars *Land of Hope and Glory* in aansluiting by die jaar 1994 ’n geskikte keuse omdat baie Suid-Afrikaners in 1994 aan hulle land as ’n “land van hoop en glorie” (M. van Niekerk 2004: 484) gedink het.

#### 4.6.10 Verskuilde, vertaalde aanhalings van versreëls uit getoonsette gedigte uit die Duitse kunsliedrepertorium

Van Niekerk (2004: 45) haal Goethe se “Über allen Gipfeln ist Ruh” volledig in Duits aan. (Goethe se naam word nie daar genoem nie.) Hierdie gedig (ook genoem “Wanderers Nachtlied I”; die ander een is “Der du von dem Himmel bist”) is deur onder andere Zelter (1814), Schubert (ca. 1823), Liszt (ca. 1840) en Schumann (1850) getoonset (Fischer-Dieskau 1969: 418). Die laaste reëls, “Warte nur, balde / Ruhest du auch.”, is duidelik van toepassing op Milla.

Afgesien van hierdie direkte en volledige aanhaling van gedigte is daar ’n aantal gevalle waar die gedigteks in die weefsel van die roman ingewerk is. Die gesprek tussen tekste bereik ’n hoogtepunt in hierdie aanhalings van vertaalde Duitse gedigte wat Van Niekerk deur Duitse kunsliedere ken.

’n Voorbeeld is die insluiting van die woorde “die lewe is die swoele dag die dood die is die koele nag” (M. van Niekerk 2004: 209) in ’n toneel waar Milla beskryf hoe haar vriendin Beatrice haar besoek ná Jakkie se geboorte. Die woorde is geneem uit ’n lied van Brahms (s.j.: 118) met ’n teks van Heine, “Der Tod, das ist die kühle Nacht” (1946: 158):

Der Tod, das ist die kühle Nacht,  
Das Leben ist der schwüle Tag.  
Es dunkelt schon, mich schläfert,  
Der Tag hat mich müd gemacht.

Über mein Bett erhebt sich ein Baum,  
Drin singt die junge Nachtigall;  
Sie singt von lauter Liebe,  
Ich hör es, ich hör es sogar im Traum.<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Die dood, dit is die koele nag,  
Die lewe is die swoele dag.  
Dit raak reeds donker, ek wil slaap,  
Die dag het my moeg gemaak.

Oor my bed groei ’n boom,  
Die jonge nagtegaal sing daarin;  
Sy sing van louter liefde,  
Ek hoor dit, ek hoor dit selfs in my droom.

Die leser wat hierdie gedig ken, sal woorde herken wat belangrik is binne die roman *Agaat*. Die roman handel in 'n groot mate oor die dood van Milla (“Der Tod”) en oor haar lewe op die plaas (“Das Leben”). 'n Groot deel van die romanteks word aangebied deur Milla wat in haar laaste dae moeg (“Der Tag hat mich müd gemacht”) en slaperig (“mich schläfert”) is. Sy is gebonde aan haar bed en hoor die geritsel van die struik buite haar kamer (“Über mein Bett erhebt sich ein Baum”).

Die volgende passasie speel moontlik in op Rilke se gedig “Herbst” (M. van Niekerk 2004: 208):<sup>44</sup>

ek wil val  
**die blare val** straks val die reën dan kan ons ploeg dan sal jy sien dis alles oor  
maar **ek val aanmekaar**

Die gedig van Rilke begin so (Fiedler 1956: 36):

Die Blätter fallen, fallen wie von weit  
[...]  
Wir allen fallen. [...]<sup>45</sup>

'n Groot aantal verwysings na Duitse liedere word gevind wanneer Milla skryf oor die “nag van die musiek” (M. van Niekerk 2004: 362) toe daar 'n groot konflik tussen haar en Jak ontstaan het (M. van Niekerk 2004: 358-362).

Wat het jy daardie nag gespeel op die ou draaitafel? 'n Tjello-sonate van Rachmaninoff? Liedere van Brahms? *O komme, holde Sommernacht?*<sup>46</sup> *Meine Liebe ist grün?*<sup>47</sup> En liedere van Schubert en Schumann? *Der Hirt auf dem Felsen?*<sup>48</sup> *Widmung?*<sup>49</sup>  
Laat ek myself volsuig daaraan, het jy gedink, laat ek myself laai met al hierdie subtiele Europese verlangens. Laat ek met hierdie melodieë in my lyf sy bloed aansteek, deur osmose.  
Wat 'n grenslose selfoorskating. [...]  
[...]

<sup>44</sup> Die Rilke-gedig is in die herfs van 1946 deur die Suid-Afrikaanse komponis Hubert du Plessis in Grahamstad as 'n losstaande lied op. 10 getoonset (Van der Mescht 1992: 100).

<sup>45</sup> Die blare val, val asof van ver  
[...]

<sup>46</sup> Ons val almal. [...]

<sup>47</sup> “O kom, lieflike somernag”, lied van Brahms.

<sup>48</sup> “My liefde is groen”, lied van Schubert.

<sup>49</sup> “Die herder op die rots”, lang lied vir sopraan, klarinet en klavier van Schubert.

<sup>49</sup> “Toewyding”, lied van Schumann.

Romantiese Duitse Lieder! Dit het veel daarmee te doen gehad. Sehnsucht. Lust. Wonne. Duft.<sup>50</sup> 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<sup>51</sup> in die Overberg anderkant Swellendam lewenslank vir iemand, 'n provinsiedokter se seun, 'n muse sou wees nie? Jy was veertig. Jy het genoeg geweet teen daardie tyd om met ironie te kon lewe. Jy hoef net om jou te gekyk het en daar was ander werklikhede, miskien ander liedere wat beter by jou wêreld sou pas, ander woorde om mee te rym en te sing:

Ooi, ram, kloof, karringmelk, gars, peester, bronstig, bloekom, wattel, lusernblom, lewerik.

Maar daardie nag was ironie verre van jou. Grootmoedersdrift was vir jou ene “rieselnder Quell”, ene “flispernde Pappeln”,<sup>52</sup> en jy het in jou glibberige swart satyngewaad deur die voorhuis geloop na die linkervleuel en Jak se deur oopgestoot en bo-op hom gaan lê en hom sag in sy nek gesoen.

[...]

Nie dat sulke handeling in die verste verte iets met “Frauenliebe und -Leben”<sup>53</sup> of “girrendes Taubenpaar”<sup>54</sup> te doen gehad het nie, maar jy het gedink jy weet hoe jy met hom moes werk. Jy het dit gedink.

Kom na my toe, het jy in sy oor gefluister, kom, ek is in die sitkamer, ek wag vir jou.

Jy het 'n nuwe plaat opgesit, 'n keur van Schumann-liedere, en op die bank gaan lê met 'n glas wyn in jou hand.

[...]

Jak het teen die tafelpoot geskop. Die tafel het teen die muur gestamp. Die wynkoeler het afgeval en die bottel het gebreek. Die plaat het vasgehaak. Jy het die kop van die naald sien glip en bons oor die groewe. Sal jy ooit die mismaaakte lied vergeet, die verraderlike geur van vinkel?

Du meine Seele, du mein Herz Herz Herz Herz,  
Du meine Wonn', o du mein mein mein mein Schmerz,  
Du meine Welt, in der in der in der in der ich lebe.  
Mein Hi Hi Hi Himmel du, darein ich schwebe be be...<sup>55</sup>

[Agaat verskyn.]

Du hebst mich liebend über mich,  
Mein guter Geist, mein beß'eres Ich!<sup>56</sup>

---

<sup>50</sup> Verlang, genot, vreugde, geur.

<sup>51</sup> Vergelyk die lied van Mendelssohn (s.j.: 26-27) *Auf Flügeln des Gesanges*, “Op wieke van die lied”.

<sup>52</sup> Vergelyk die Schubert-lied *Der Jüngling an der Quelle* (Schubert s.j. Band 6: 3-4; “Die jongeling by die fontein”). Dit begin met die volgende versreëls van Johann Gaudenz von Salis: “Leise rieselnder Quell! / Ihr wallenden, flispernden Pappeln!” Hier is sprake van “ritselende fontein” en “fluisterende populiere”. Marlene van Niekerk (2008a) het my op die bron van die aanhaling gewys.

<sup>53</sup> “Vroueliefde en -lewe”, sangsiklus van Schumann.

<sup>54</sup> “Koerende duiwepaar” is woorde wat verwys na Brahms se lied *Die Mainacht* (Hölty): “Überhüllet vom Laub girret ein Taubenpaar”, “Om hul deur blareloof koer 'n duiwepaar”.

<sup>55</sup> “Jy is my siel, jy is my hart, / jy my vreugde, o jy my smart, / jy my wêreld waarin ek lewe, / my hemel waarin ek swewe.” Die woorde kom uit die lied *Widmung* (teks deur Rückert) van Schumann.

[...]

Dit was die laaste keer, het jy besluit, dat jy weens Duitse musiek in 'n klug sou beland in jou eie voorhuis.

In hierdie passasie kom 'n buitengewoon groot aantal verwysings voor. Dit is 'n voorbeeld van wat Bakhtin noem “kruising van oppervlaktes” (Kristeva 1986: 61). Die verskeidenheid verwysings dui aan in hoe 'n mate Milla se gedagtes deur haar verbintenis met Duitse liedere oorheers word.

Op p. 420 verwys Milla na 'n ou klavier (M. van Niekerk 2004: 420):

[...] 'n vals klavier waarop ek nog vir haar [Agaat] gespeel het **goeienag julle marmarstene, goeienag julle heuwels en berge** [...]

Die woorde is weer eens aangepas en kom uit die lied *Der Tamboursg'sell* (1905, uit *Des Knaben Wunderhorn*) van Mahler (1952: 93):

Gute Nacht, ihr Marmelstein,  
Ihr Berg und Hügelein.<sup>57</sup>

'n Ander passasie waarin 'n veelheid verwysings na klassieke musiek op 'n lawwe manier gedy, is die volgende waar Milla dink oor Agaat en “[d]rie jaar se doodgaan” (M. van Niekerk 2004: 411-412):

Die een ou spook het gesukkel en die ander ou spook het gehelp. Lank lewe die twee! **Tralalie tralalei! Tralalie tralalei!**  
**Wie het hierdie liedjie eerste gesing?**  
**Twee ganse het dit aangebring.**  
**Macht Toten lebendig.**  
**Macht Kranken gesund.**  
Die Verpoeppte Bruid. Die Driekantige Pan.  
Wat sal Agaat wees sonder haar overtures?

Hierdie teks lyk, in Kristeva (1986: 37) se terminologie, na 'n “mosaïek van aanhalings”. Die woorde “Die een ou spook het gesukkel en die ander ou spook het gehelp.” verwys na Milla en Agaat. Dit is 'n aanpassing van die woorde uit 'n

---

<sup>56</sup> “Jy verhef my liefdevol bo myself, / my goeie vriend, my betere ek!” Dit is die laaste twee reëls van *Widmung*.

<sup>57</sup> Goeienag, julle marmarstene, / Julle berge en heuweltjies.

Afrikaanse liedjie: “Die een ou spook was vet en die ander ou spook was maer.”  
(Vergelyk ook M. van Niekerk 2004: 289.)

Die refrein “trallali, trallaley, trallalera” (sic) kom in die lied *Revelge* (uit *Des Knaben Wunderhorn*) van Mahler (1952: 76-88) voor. Die derde strofe bevat die volgende laaste reël: “Ich muß marschieren in Tod” (Ek moet in die dood in marsjeer”). Dit is die proses waarmee Milla besig is. Die refrein “Tralalie tralalei! Tralalie tralalei!” kom weer op p. 415 van *Agaat* voor.

Die laaste vier vetgedrukte reëls in die voorafgaande aanhaling is aangepas uit die lied *Wer hat dies Liedlein erdacht* van Mahler (teks uit *Des Knaben Wunderhorn*; Mahler 1952: 22-23):

[...]  
Mein Herzle ist wund!  
Komm, Schätzle, mach's g'sund!  
Dein' schwarzbraune Äuglein,  
Die hab'n mich verwund't!  
Dein rosiger Mund  
Macht Herzen gesund.  
Macht Jugend verständig,  
**Macht Tote lebendig,**  
**Macht Kranke gesund.**  
**Wer hat denn das schön schöne Liedlein erdacht?**  
**Es haben's drei Gäns' übers Wasser gebracht.**<sup>58</sup>

Hier kan gesien word hoe Van Niekerk aanpassings maak. Die reël “Wie het dan die mooi mooie liedjie uitgedink?” (die voorlaaste reël hierbo) word by Van Niekerk: “Wie het hierdie liedjie eerste gesing?” En: “Drie ganse het dit oor die water gebring” (die laaste reël hierbo) word “Twee ganse het dit aangebring”. Van Niekerk verander ook die volgorde van die versreëls. Die woorde “Macht Tote lebendig / Macht Kranke

---

<sup>58</sup> My hartjie is seer!  
Kom, Skatjie, maak hom gesond!  
Jou swartbruine oë,  
Hulle het my verwond!  
Jou rosige mond  
Maak die harte gesond.  
Maak die jongelinge verstandig,  
Maak die dooies lewendig,  
Maak die krankes gesond.  
Wie het dan die mooi mooie liedjie uitgedink?  
Drie ganse het dit oor die water gebring.

gesund.” ([Jou rosige mond] maak die dooie lewendig en die sieke gesond.) verwoord die hoop wat Milla moet opgee. Dit is interessant dat Michiel Heyns se Engelse vertaling van *Agaat* (M. van Niekerk 2006a: 396) baie nader aan die oorspronklike gedig bly.

“Die Verpoepde Bruid” hierbo verwys na die opera van Smetana *Die verkoopte bruid*, en “Die Driekantige Pan” slaan op die ballet van Falla *El sombrero de tres picos* (*Die driekantige hoed*).

Ná die vertel van Jakkie se vlug na die buiteland en Jak se dood in ’n motorongeluk by die drif van Grootmoedersdrift, volg ’n gedagtestroom van Milla, wat so begin (M. van Niekerk 2004: 645):

so lank het hulle niks van my verneem nie hulle dink vir seker ek is dood dit kan my ook nie skeel nie ek kan dit nie ontken nie die wêreld het my uit die hand geglip [...]

Dit is ’n tipiese passasie waarin die leser met sy eie kennis self die “oop plekke” (“blanks”, “gaps”) moet invul (vergelyk Kleyn 2004: 27). Die term verwys na verwysings wat “onbekend is, of vrae laat ontstaan”.

In hierdie passasie is vertaalde uittreksels uit ’n gedig van Rückert (1788-1866), “Ich bin der Welt abhanden gekommen”, getransformeer en geabsorbeer. Die gedig is in 1903 deur Mahler (1860-1913) getoonset is. In die volgende passasie word die aangehaalde versreëls met vetdruk aangedui (Fischer-Dieskau 1968: 252):

- [1] **Ich bin der Welt abhanden gekommen,**  
mit der ich sonst viele Zeit verdorben;
- [2] **sie hat so lange nichts von mir vernommen,**
- [3] **sie mag wohl glauben, ich sei gestorben!**
  
- [4] **Es ist mir auch gar nicht daran gelegen,**  
ob sie mich für gestorben hält.
- [5] **Ich kann auch gar nicht sagen dagegen,**  
denn wirklich bin ich gestorben der Welt.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Ek het vir die wêreld verlore gegaan,  
met wie ek soveel tyd verkwis het;  
die wêreld het so lank niks van my verneem nie,  
hulle kan wel dink dat ek reeds gesterf het!

Hier kies Van Niekerk weer sekere versreëls, vertaal hulle, en skommel hulle dan deurmekaar in haar aanbieding:

- [2] so lank het hulle niks van my verneem nie
- [3] hulle dink vir seker ek is dood
- [4] dit kan my ook nie skeel nie
- [5] ek kan dit nie ontken nie
- [1] die wêreld het my uit die hand geglip

Die voorafgaande prosedure is 'n voorbeeld van die transformasie wat Plett (1991b: 23) onder die afdeling “Permutation” in sy hoofstuk getitel “Intertextualities” soos volg definieer: “This transformation breaks a text down into fragments and rearranges these in a different order.”

Wanneer Milla weer eens besef hoe 'n moeilike tyd op haar wag, dink sy (M. van Niekerk 2004: 221-222):

En hier lê ek, hier bly ek agter. Miskien is ons nie opgewasse nie, miskien is hy reg, die dokter, miskien is ons gesamentlik van ons verstand af om te dink ons kan hierdie projek voltooi binne die beskikbare tyd. Al die dele daarvan. Die onthou, die lees, die sterwe, **die lied**.

Hierdie laaste woorde herinner, deur die opnoem van 'n lys belangrike elemente, sterk aan die woorde aan die einde van die laaste strofe van die Rückert-tekst (Fischer-Dieskau 1969: 252) van Mahler se *Ich bin der Welt abhanden gekommen*.

Ich bin gestorben dem Weltgetümmel  
und ruh' in einem stillen Gebiet!  
Ich leb' allein in meinem Himmel,  
in meinem Lieben, **in meinem Lied**.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Dit maak ook glad nie vir my saak  
of hulle dink dat ek gesterf het nie.  
Ek kan ook niks daarteen sê nie,  
want werklik: ek het die wêreld afgesterf.  
Ek is dood vir die wêreld se gewoel  
en ek rus in 'n stille gebied!  
Ek leef alleen in my eie hemel,  
in my liefde, in my lied.

Soos daar vir die spreker in Rückert se gedig aan die einde van sy lewe slegs hemel, liefde en die lied oorbly, so voel Milla dat daar vir haar nog net onthou, lees, sterwe, en laastens (maar óók) die lied oorbly.

#### 4.7 Opsomming

Hierdie hoofstuk het aangetoon dat verwysings na musiek 'n baie belangrike uitdrukkingsmiddel is om die kulturele omstandighede waarin *Agaat* afspeel en die karakters daarin uit te beeld.

Van Niekerk maak van 'n groot verskeidenheid verwysings gebruik. Die belangrikste is: FAK- en Afrikaanse volksliedere; psalms, gesange en hallelujaliedere; ander ligte liedere; komposisies uit die klassieke repertorium; en verskuilde, vertaalde aanhalings van versreëls uit getoonsette gedigte uit die Duitse kunsliedrepertorium.

Van Niekerk fokus eerder op die woordteks van die liedere en skenk soms minder aandag aan die praktiese singbaarheid van die liedere binne die situasie wat beskryf word.

Saam met Van Wyk Louw (1977: 125, 127-128) sou 'n mens kon vra:

[I]s daar 'n *grens* aan die toelaatbare wydheid van verwysing in die literatuur? Kan die digter van sy leser verwag dat dié [leser] verwysing na *alle* vroeëre en eietydse gebeurtenisse in *alle* lande van die wêreld begryp, en daar boonop ook nog dié na enige gebeurtenis in die skribent se partikuliere lewe? en na enige versreël in enige literatuur êrens?

[...]

As daar dan geen perk gestel kan word aan die moderne digter se verwysingsbereik nie – wat staan *my* te doen wanneer ek nog van die literatuur wil geniet? en moet ek my in 'n oewerlose see van belesenheid gaan stort om tog nog gedigte te kan lees?

Die antwoord hierop, vir hierdie spesifieke verhandeling, sou wees dat baie van die musiekverwysings vir baie lesers van *Agaat*, helaas, ontoeganklik sal wees. Hierdie toedrag van sake sal egter nie die plesier wat 'n mens aan die lees van die roman het, vernietig nie. Kennis van die musiekverwysings sal wel die leser se interpretasie verdiep deur die wye verbande wat opgeroep word.

## Hoofstuk 5

### Gevolgtrekking

#### 5.1 Inleidend

Dit is baie duidelik uit 'n ontleding van Marlene van Niekerk se magistrale roman *Agaat* dat verwysings na musiek 'n uiters belangrike rol vervul om die teks saam te bind en om die karakters en konteks van die roman te teken.

Dit is verstommend om te ervaar hoe 'n groot verskeidenheid verwysings na musiek in die roman geïntegreer is.

#### 5.2 Beantwoording van die subnavorsingsvrae

Voor die hoofnavorsingsvraag beantwoord word, sal daar eers aandag aan die subvrae gegee word:

##### 5.2.1 Wat is die belangrikste gedagterigtings binne die gebied van musiekverwysing in die letterkunde? (Hoofstuk 2)

Die studiegebied van verwysings na musiek in die letterkunde is meer as 50 jaar oud. Vooraanstaande skrywers soos Fuller, Losseff en Weliver se bydraes oor intertekstualiteit is in Hoofstuk 2 behandel. Dit is veral die werk van George Eliot wat op hierdie gebied baie belangstelling ontlok. 'n Belangrike beweging is die International Association for Word and Music Studies (WMA) waarin Steven Paul Scher 'n deurslaggewende rol gespeel het.

Daar is ook gekyk na geskrifte van onder andere Barthes, Bakhtin, Kristeva en Van Wyk Louw en hoe hulle gesigspunte op die studie van toepassing gemaak kan word. Vir Barthes is die rol van die skrywer ná die voltooiing van die teks so beperk dat die skrywer, om dit uiters eenvoudig te stel, maar netsowel dood verklaar kan word.

Hierdie beskouing is belangrik, aangesien dit ooreenstem met Van Niekerk se mening: Sy wil nie hê dat haar eie lewe met dié van die karakters in die roman *Agaat* gelykgestel moet word nie. Dit kom ook ooreen met die gedagterigtings van Blanchot wat deur Van Niekerk as 'n belangrike invloed op haar idees oor die rol van die skrywer beskou word. Kristeva, in navolging van Bakhtin, bied waardevolle besprekings en terminologie vir die studie van verwysings. Van Wyk Louw se artikel bevat toepaslike uitsprake oor verwysings, byvoorbeeld oor die verskeidenheid daarvan, en dat verwysings 'n wesentliche deel van die Westerse letterkunde vorm.

Die leser van *Agaat* word voor 'n moeilike taak gestel: Hy/sy besef dat daar in sekere passasies, deur die verhewenheid en liriese kwaliteit, intertekstuele verwysings móét wees, en dat die leser die groot aantal verwysings moet probeer ontsyfer en inpas in die geheel van die werk.

Eco bespreek komposisies van Stockhausen, Berio, Pousseur en Boulez waarin die aleatoriek die uitvoerder dwing om keuses te maak en self aan die skeppingsproses van die werk deel te neem.

### **5.2.2 Wat is Marlene van Niekerk se eie idees oor musiek en die aanwending van verwysings daarna in haar roman *Agaat*? (Hoofstuk 3)**

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 (M. 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. Van Niekerk is deeglik bewus van die betekenisemoontlikhede 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.

Die hoofstuk vorm 'n betekenisvolle teks oor Van Niekerk se menings oor haar skryfproses.

### **5.2.3 Hoe gebruik Van Niekerk hierdie idees in *Agaat*? (Hoofstuk 4)**

'n Studie van die toepassing van musiekverwysings in *Agaat* kan begin met die ontleding van die voortdurende beskrywing van klanke. Deur klanke kan die bedlêende Milla volg wat rondom haar in die huis en op die werf gebeur. Dikwels word hierdie beskrywing so liries aangebied dat die teks self soos sang begin klink.

Deur die verwysings na musiekaktiwiteite word Van Niekerk se mening bevestig dat musiek 'n kragtige middel is om mense saam te bind of van mekaar weg te dryf. Klassieke musiek is 'n belangrike strydpunt tussen Milla en Jak. En musiek is 'n samebindende krag tussen Agaat en Jakkie. Milla wil graag hê dat klassieke musiek 'n

band tussen haar en Jakkie moet bewerkstellig, maar hierdie versugting word nie vervul nie.

Ook verwysings na musiekterminologie veroorsaak dat die sfeer van musiek nooit uit die leser se aandag verdwyn nie.

Van Niekerk pas verwysings na volks-, godsdienstige en kunsliedere toe sonder om die aard van die melodie van die liedere in ag te neem. Dit is vir haar duidelik 'n proses waarin die *woordbetekenis* 'n allesoorheersende rol speel. 'n Voorbeeld is haar verwysing na die Schubert-lied *Der Musensohn* wat Milla vir haar seun Jakkie leer. 'n Persoon wat hierdie lied goed ken, sou sê dat die kind dit moontlik nie sou kon sing nie, aangesien dit te moeilik is vir 'n jong stem. Maar die titel van die lied is gepas, aangesien Milla haar seun moontlik as “'n seun van die muse” beskou.

Afgesien van die titels van werke, word ook dele uit die woordtekste van volks-, gewyde en kunsliedere in die roman ingewef. Dis is veral opvallend in die passasies wat in 'n gedagtestroom aangebied word. Aanhalings uit psalms en gesange word meesal sonder 'n religieuse konteks aangetref. Hierdie verwysings kan meesal as ironies ervaar word. Die werklike, godsdienstige betekenis van die woorde word feitlik deurentyd negeer. By die aanhaling van volksliedere word dit dikwels spottend en wreed deur Agaat gedoen in die teenwoordigheid van Milla. Agaat sing byvoorbeeld terwyl sy probeer om Milla se hardlywige maag aan die gang te kry: “en hoor jy die magtige dreuning?” Hierby kom die blatante teenoormekaarstelling van passasies uit gewyde en sekulêre tekste. Ook die verwringing (*Die Verpoepde Bruid* in plaas van *Die Verkoopte Bruid*) en die aanpassing van tekste (deur die insluiting van vertaalde, soms gewysigde weergawes van reëls uit Duitse gedigte) word vernuftig aangewend. Hierdie assimilasië van Duitse tekste kan as die hoogtepunt van die intertekstuele verwysings in *Agaat* beskou word.

#### **5.2.4 Wat is die funksie van verwysings na musiek in *Agaat*? (Hoofstuk 4)**

Musiekverwysings is 'n deurslaggewende middel waardeur Van Niekerk die besondere eienskappe van die karakters en hulle omstandighede teken.

So word Milla se persoonlikheid geskilder deur haar voortdurende verwyings na klassieke musiek, iets wat vir haar kosbaar is, maar wat terselfdertyd die wig tussen haar en haar man Jak fermer vaslê. Deur klassieke musiek probeer sy 'n verbintenis met haar Europese erfenis handhaaf, iets wat op die plaas Grootmoedersdrift uit pas is.

Ook die verhouding tussen Milla en Agaat word deur musiek bepaal. Van kleins af leer Milla vir Agaat om na musiek te luister en selfs note op die klavier te speel. So ontwikkel Agaat 'n uitgebreide woordeskat van klassieke musiek, volksliedere en gewyde liedere, sodat sy later in staat is om verwysing hierna in haar gesprekke met Milla in te voeg.

Milla se verhouding met haar seun Jakkie word ook in 'n groot mate deur musiek bepaal. Sy is van mening dat hy 'n groot talent as 'n sanger het. Daarom stuur sy hom baie vroeg reeds vir sangles en moet hy voor besoekers sing. Jakkie moet daarvoor spot verduur. Alhoewel hy in die Lugmagkoor sing, is daar min sprake daarvan dat hy later in sy lewe (vergelyk die Proloog en Epiloog waar hy aan die woord is) nog met sang te doen het. Dis meer Agaat se invloed wat bepalend was om hom 'n etnomusikoloog te maak.

Milla se man Jak word geteken deur sy skimpe oor klassieke musiek, iets wat hy verafsku en wat hy besef 'n verdelende faktor tussen hom en Milla en hom en Jakkie is.

Dit is veral die insluiting van verwysings na volksliedere, psalms, gesange en hallelujaliedere wat bydra tot die voorstelling van die kulturele verband waarin die roman hom afspeel. Die samelewing word uitgebeeld as 'n gemeenskap waarin vertroude gewyde en sekulêre liedere op die voorgrond staan. So word die kulturele konteks aangedui.

### **5.3 Beantwoording van die hoofnavorsingsvraag: Op watter maniere inkorporeer Marlene van Niekerk verwysings na musiek in haar roman *Agaat* en wat is die funksie daarvan?**

Die verwysingsmetodes wat Van Niekerk gebruik, is omvangryk.

Die verwysings na volksliedere, psalms, gesange, hallelujaliedere, ligte liedere en klassieke musiek, en ook die verskuilde, vertaalde aanhalings van versreëls uit getoonsette gedigte uit die Duitse kunsliedrepertorium het ten doel om die karakters en die agtergrond van die roman te teken en so dieper insig aan die leser te verskaf. Musiek speel 'n bepalende rol in die totstandkoming van die milieu waarin die roman hom afspeel. Dit is opvallend hoe gepas die aanhalings en verwysings is en hoe hulle die betekenis van die teks verruim.

Die “toevallige” insluiting van verwysings na musiek word bewerkstellig deur die direkte aanhaling van titels van musiekwerke, aanhalings van reëls uit die woordteks van liedere, en die aanpassing van vertaalde versreëls uit Duitse gedigte. Die verwysings word gevind in al die aanbiedingswyses wat in *Agaat* voorkom: in Milla se dagboeke, in haar vertelling (meestal in die tweede persoon waar sy na haarself as “jy” verwys), en in die gedagtestroompassasies. Laasgenoemde passasies, wat in *Agaat* eerder as “stream of *unconsciousness*” ervaar word, is moontlik die treffendste, aangesien die verwysings in 'n aanlopende mymering geïnkorporeer word.

Dit is hoogs onwaarskynlik dat verwysings na Afrikaanse volkswysies, psalms en gesange ooit weer op so 'n uitgebreide wyse in 'n Afrikaanse roman ingesluit sal word. Marlene van Niekerk het dit reeds gedoen.

### **5.4 Aanbevelings vir verdere studie**

Die meeste Afrikaanse skrywers het 'n besondere boeiende verhouding met musiek (gehad). Sommige van hulle sluit opvallende verwysings na musiek in hulle werke in. Voorbeelde is Hennie Aucamp (Van der Mescht 2006a) en Lina Spies (Van der Mescht 2006b) oor wie daar reeds artikels geskryf is. Daar is egter nog veel wat op

hierdie terrein gedoen kan word. 'n Voorbeeld is die werk van Henning Pieterse wie se digbundel *Die burg van hertog Bloubaard* talle verwysings na musiek bevat.

Hierdie tipe intertekstuele studie sou kon lei na die soeke na verdere verbande tussen produkte van die Afrikaanse literatuur en kunswerke uit ander kunsvorme, byvoorbeeld die skilderkuns of beeldhoukuns.

In *Agaat* is daar 'n hele aantal temas wat nog nagespeur kan word, byvoorbeeld die borduurtema en die verwysings na skoonheid.

Met die vertalings van *Agaat* in Engels en Nederlands nou beskikbaar, ontstaan die moontlikheid om die tekste te vergelyk. Een van die prikkelende temas sou wees om 'n ondersoek te onderneem na die vertaling van die tekste van Afrikaanse volksliedjies wat so mildelik in *Agaat* voorkom. Hoe het die vertaler hierdie saak hanteer en wat is die implikasies vir die verstaan van die volksagtergrond van die roman?

## 5.5 Slotwoord

Die briljante toepassing van die verwysingstegniek in Marlene van Niekerk se roman *Agaat* dwing die bewonderende leser tot uitsprake in die oortreffende trap: Die keuse en toepassing van die musiekverwysings in *Agaat* is van die allerhoogste gehalte.

## Bronne

**Hierdie lys bronne bevat aangehaalde bronne en ander bronne waarna verwys word.**

Allen, Graham. 2000. *Intertextuality*. London: Routledge.

Atlas, Allan W. 1999. Wilkie Collins on Music and Musicians. *Journal of the Royal Musical Association* 124(2): 255-270.

Aucamp, Hennie. 1981. Fantasia vir 'n howeling. *Volmink*, pp. 18-22. Kaapstad: Tafelberg.

Barthes, Roland. 1977a. The Death of the Author. In *Image Music Text*, pp. 142-148. Glasgow: Fontana/Collins.

Barthes, Roland. 1977b. The Grain of the Voice. In *Image Music Text*, pp. 179-189. Glasgow: Fontana/Collins.

Beard, David & Gloag, Kenneth. 2005. *Musicology: The Key Concepts*. London: Routledge.

Brahms, Johannes. g.j. *Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, Band 1*. Leipzig: Peters.

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

Brynard, Karin. 2004. Argeologie van die Afrikaner. *Insig*, 31 Julie 2004, pp. 55-57.

Buikema, Rosemarie L. 2006. Theft and flight in the Arts. Inaugural lecture, Utrecht University, 10 November 2006. Translated by Christien Franken.  
[http://www.genderstudies.nl/cms/uploads/Inaugural\\_lecture\\_professor\\_Buikema.pdf](http://www.genderstudies.nl/cms/uploads/Inaugural_lecture_professor_Buikema.pdf).  
Besook op 12 September 2008.

Burgan, Mary. 1986. Heroines at the Piano: Women and Music in Nineteenth-Century Fiction. *Victorian Studies* 30: 51-76.

Burger, Willie. 2004a. 'n Ode aan die Taal: “Dis hoekom ek in Afrikaans skryf”.  
Onderhoud met Marlene van Niekerk. *Rapport*, 11 Julie 2004, p. 16.

Burger, Willie. 2004b. “Agaat” bied veel vir die vasbyters. *Rapport*, 24 Oktober 2004, p. 4.

Burger, Willie. 2005. Karnaval van die diere: die skrywende waterkewer eerder as die jollie bobbejaan. LitNet-SeminaarKamer.  
[http://www.oulitnet.co.za/seminaar/agaat\\_burger.asp](http://www.oulitnet.co.za/seminaar/agaat_burger.asp). Besook op 12 September 2008.

- Burger, Willie. 2006a. Deur 'n spieël in 'n raaisel: Kennis van die self en die ander in *Agaat* van Marlene van Niekerk. *Tydskrif vir Taalonderrig* 40(1): 178-194.
- Burger, Willie. 2006b. Appèl op die leser. *De Kat*, Julie 2006, pp. 112-113.
- Burger, Willie. 2008a. Die storie in die eerste sin. Byvoegsel *By tot Beeld*, 2 Augustus 2008, p. 14.
- Burger, Willie. 2008b. Oor goggas, borduur en stories in Marlene van Niekerk se *Agaat*. Ongepubliseer. Verskaf deur die skrywer.
- Byerly, Allison. 1989. "The Language of the Soul": George Eliot and Music. *Nineteenth-Century Literature* 44: 1-17.
- Byerly, Allison. 1997. *Realism, Representation, and the Arts in Nineteenth Century Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carter, Tim. 2001. Prologue. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition. Edited by Stanley Sadie. Volume 20: 424-425. London: Macmillan.
- Casaleggio, M. (hoofred.) 1970. *Goue gerf*. Johannesburg: Voortrekkerpers.
- Chimène, Myriam & Nichols, Roger. 2001. Poulenc, Francis. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition. Edited by Stanley Sadie. Volume 20: 227-235. London: Macmillan.
- Clapp-Itnyre, Alisa. 1996. The City, the Country, and Communities of Singing Women: Music in the Novels of Elizabeth Gaskell. In *Victorian Urban Settings: Essays on the Nineteenth-Century City and its Contexts*. Edited by Debra N. Mancoff and D.J. Trela, pp. 114-132. New York: Garland.
- Clapp-Itnyre, Alisa. 1999. Dinah and the Secularization of Methodist Hymnody in Eliot's *Adam Bede*. *Victorian Institute Journal* 26: 40-68.
- Clapp-Itnyre, Alisa. 2004. Indecent musical displays: Feminizing the Pastoral in Eliot's *The Mill on the Floss*. In *The Idea of Music in Victorian Fiction*, edited by Sophie Fuller & Nicky Losseff, pp. 129-149. Aldershot: Ashgate.
- Coetzee, Ampie. 2004. Die laaste Afrikaanse plaasroman. *Insig*, 31 Oktober 2004, p. 58.
- Correa, Delia da Sousa. 2002. *George Eliot, Music and Victorian Culture*. London: Palgrave.
- Culler, Jonathan. 1997. *Literary Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Daitz, Mimi S. 2001. Tormis, Veljo. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition. Edited by Stanley Sadie. Volume 25: 621-624. London: Macmillan.

- Dembowski, Peter. 1981. Intertextualité et critique des textes. *Littérature* 41: 17-29.
- Döge, Klaus. 2001. Dvořák, Antonín (Leopold). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition. Edited by Stanley Sadie. Volume 7: 777-814. London: Macmillan.
- Dolidze, Leah. 2001. Kancheli, Giya. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition. Edited by Stanley Sadie. Volume 13: 346-348. London: Macmillan.
- Du Plessis, P.G. 1968. *Die verwysing in die literatuur*. Proefskrif goedgekeur vir die graad Ph.D. aan die Universiteit van die Witwatersrand, Johannesburg, 1966. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Eco, Umberto. 1984. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press.
- Erasmus, Elfra. 2005. "Jy gaan sit en jy maak 'n aar oop." Onderhoud met Marlene van Niekerk. *Beeld*, 20 Mei 2005, p. 6.
- F.A.K.-Volksangbundel, Die*. 1937. Pretoria: De Bussy.
- Fiedler, Leonhard. (Auswahl und Einführung) 1956. *George – Rilke – Weinheber: Dichter der Gegenwart Band III*. Bamberg: Bayerische Verlagsanstalt.
- Fischer-Dieskau, Dietrich. 1969. *Texte deutscher Lieder: Ein Handbuch*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Fuller, Sophie & Losseff, Nicky (eds.). 2004. Introduction. In *The Idea of Music in Victorian Fiction*, pp. xi-xx. Aldershot: Ashgate.
- Gray, Beryl. 1989. *George Eliot and Music*. London: Macmillan.
- Gutsche, Hugo; Erlank, W.J. du P. & Eyssen, S.H. 1958. *Die F.A.K.-Volksangbundel*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Halleluja, Die*. 1962. Vyfde druk. Kaapstad: N.G. Kerk-uitgewers.
- Hambidge, Joan. 2004. Aagaat is betowerende weefwerk: Roman oor identiteit, ras en klas verken plaasroman. *Volksblad*, 13 September 2004, p. 6.
- Harty, E.R. 1985. Text, context, intertext. *Journal of Literary Studies* 1(2): 1-13.
- Häusler, Joseph. 2001. Rihm, Wolfgang. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition. Edited by Stanley Sadie. Volume 21: 387-392. London: Macmillan.
- Heine, Heinrich. 1946. *Buch der Lieder*. Nürnberg: Jacob Mendelsohn.

Hepokoski, James. 2001. Sibelius, Jean [Johan] (Christian Julius). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition. Edited by Stanley Sadie. Volume 23: 319-347. London: Macmillan.

Jenkins, Sharon. 2007. Homebru 2007: 10 Quick Questions to Marlene van Niekerk. [http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause\\_dir\\_news\\_item&news\\_id=17662&cau](http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&news_id=17662&cau). Besoek op 12 September 2008.

Kerman, Joseph. 1994. [1980] How We Got into Analysis, and How to Get Out. *Write all these down: Essays on Music*, pp. 2-32. Berkeley: University of California Press.

Kleyn, A.J.T. (Leti) 2004. *Verwysing, intertekstualiteit en intratekstualiteit in die teks*. MA-verhandeling, Universiteit van Suid-Afrika, Pretoria.

Kramer, Lawrence. 1995. From the Other to the Abject: Music as Cultural Trope. *Classical Music and Postmodern Knowledge*, pp. 33-66. Berkeley: University of California Press.

Kristeva, Julia. 1986. Word, Dialogue and Novel. In *The Kristeva Reader*, edited by Toril Moi, pp. 34-61. New York: Columbia University Press.

Kritzinger, M.S.B.; Labuschagne, F.J. & Pienaar, P. de V. 1962. *Verklarende Afrikaanse Woordeboek*. Vierde verbeterde en uitgebreide druk. Pretoria: Van Schaik.

Lagarde, André & Michard, Laurent. 1969. *XXe Siècle: les grands auteurs français*. Paris: Bordas.

La Vita, Murray. 2007. "Fiksie is 'n soort ontvlugting": skep van denkbeeldige wêreld moet haar vermaak. Onderhoud met Marlene van Niekerk. *Beeld*, 14 April 2007, p. 11.

Lechte, John. 2008. *Fifty Key Contemporary Thinkers: From Structuralism to Post-Humanism*. Second edition. London: Routledge.

Levenson, Shirley Frank. 1969. The Use of Music in *Daniel Deronda*. *Nineteenth-Century Fiction* 24: 317-334.

*Liedboek van die Kerk*. 2001. Wellington: NG Kerk-uitgewers.

Lodato, Suzanne M.; Aspden, Suzanne & Bernhart, Walter (eds.). 2002. *Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*. Word and Music Studies 4. Amsterdam: Rodopi.

Loots, Sonja. 2004. Nog in die kielsog. Onderhoud met Marlene van Niekerk. *Rapport*, 28 November 2004, p. 4.

Losseff, Nicky. 2000. Absent Melody and *The Woman in White*. *Music and Letters* 81(4): 532-550.

- Losseff, Nicky. 2004. The voice, the breath and the soul: Song and poverty in *Thyra, Mary Barton, Alton Locke* and *a Child of the Jago*. In *The Idea of Music in Victorian Fiction*, edited by Sophie Fuller & Nicky Losseff, pp. 3-15. Aldershot: Ashgate.
- Louw, N.P. van Wyk. 1977. Oor moeilike literatuur: die “verwysings-moeilikhed”. In *Deurskouende verband*, pp. 117-131. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Lustig, Jodi. 2004. The piano’s progress: The piano in play in the Victorian novel. In *The Idea of Music in Victorian Fiction*, edited by Sophie Fuller & Nicky Losseff, pp. 83-104. Aldershot: Ashgate.
- Mahler, Gustav. 1952. *14 lieder aus Des Knaben Wunderhorn für hohe Stimme und Klavier*. London: Universal Edition.
- Mann, Karen B. 1983. *The Language that Makes George Eliot’s Fiction*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Marais, Danie. 2007. “Ek lê wakker en luister na die paddas.” Onderhoud met Marlene van Niekerk. *Rapport*, 10 Junie 2007, p. 4.
- McCobb, E.A. 1983. The Morality of Musical Genius: Schopenhauerian Views in *Daniel Deronda*. *Forum for Modern Language Studies* 19: 321-330.
- Meckna, Michael. 2006. Musicians in Novels. *American Music Teacher* 55(5): 26-29.
- Mendelssohn, Felix. s.j. *Sämmtliche Lieder: Sopran oder Tenor*. Braunschweig: Henry Litolff.
- Morra, Irene. 2004. “Singing like a musical box”: Musical detection and novelistic tradition. In *The Idea of Music in Victorian Fiction*, edited by Sophie Fuller & Nicky Losseff, pp. 151-178. Aldershot: Ashgate.
- Nuwe Halleluja, Die*. 1931. Kaapstad: Die Suid-Afrikaanse Bybelvereniging.
- Peskin, S.G. 1980. Music in *Middlemarch*. *English Studies in Africa* 23: 75-81.
- Pienaar, Hans. 2005. Marlene van Niekerk: “So it is a risk, this business of writing”. E-mail interview with Marlene van Niekerk. [http://www.oulitnet.co.za/nosecret/van\\_niekerk\\_pienaar.asp](http://www.oulitnet.co.za/nosecret/van_niekerk_pienaar.asp). Besoek op 12 September 2008.
- Pieterse, Henning J. 1986. *Die betekenis en funksie van die verwysings in Die ambassadeur van André P. Brink, met toespitsing op die Divina Commedia van Dante Alighieri*. MA-verhandeling, Universiteit van Pretoria.
- Plett, Heinrich F. (ed.) 1991a. *Intertextuality*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Plett, Heinrich F. 1991b. Intertextualities. In *Intertextuality*, edited by Heinrich F. Plett, pp. 3-29. Berlin: Walter de Gruyter.

Pope, Rebecca A. 1994. The Diva Doesn't Die: George Eliot's *Armgart*. In *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture*, edited by Leslie C. Dunn & Nancy A. Jones, pp. 139-151. Cambridge: Cambridge University Press.

Prinsloo, Loraine. 2006. Marlene van Niekerk se *Agaat* (2004) as postkoloniale plaasroman. MA-verhandeling, Universiteit van KwaZulu-Natal, Durban.

Prinsloo, Loraine & Visagie, Andries. 2007. Die representasie van die bruin werker as die *ander* in Marlene van Niekerk se postkoloniale roman *Agaat* (2004). *Stilet* 19(2): 43-62.

Purcell, Ron. 1987. CD-boekie by CD *The Legendary Andrés Segovia*. MCA Classics, MCAD-42067.

Quinn, Edward. 2006. *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*. Second edition. New York: Checkmark Books

Rosenthal, Jane. 2006. An affair with the land. *Mail and Guardian*, 30 November 2006, p. 4.

Salafranca, Arja. 2007. *Agaat*. *The Star*, 1 Maart 2007, p. 10.

Sanders, Mark. 2008. Miscegenations: Race, Culture, Phantasy. *Journal of the Association for the Study of Australian Literature* (Special issue 2008: The Colonial Present) 10-36.

Scher, Steven Paul (ed.). 1992. *Music and text: critical inquiries*. Cambridge: Cambridge University Press.

Schubert, Franz. s.j. *Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, Band 1. Ausgabe für hohe Stimme*. Leipzig: Peters.

Schubert, Franz. s.j. *Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, Band 6. Originalausgabe*. Leipzig: Peters.

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

Slabbert, Melodie Nöthling. 2006. Justice, justification and justifiability in Marlene van Niekerk's *Agaat*: a legal-literary exploration. *Fundamina: A Journal of Legal History* 12(1): 236-250.  
[http://www.sabinet.co.za/abstracts/funda/funda\\_v12\\_n1\\_a14.xml](http://www.sabinet.co.za/abstracts/funda/funda_v12_n1_a14.xml). Besoek op 12 September 2008.

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.

Solie, Ruth. 1998. 'Tadpole Pleasures': *Daniel Deronda* as Music Historiography. *Yearbook of Comparative and General Literature* 45/46: 87-104.

- Steinmair, Debora. 2004. "Agaat" is meer half-edelsteen. *Kerkbode*, 24 September 2004, p. 13.
- Steinmair, Debora. 2007. Op prys gestel. *Boeke Insig* 1: 28-31.
- Steyn, Louis. 1964. *Die Afrikaanse operagids*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Stobie, Cheryl. 2007a. 'Speaking with our Spirits': The Representation of Religion in Marlene van Niekerk's *Agaat*." Colloquium on Religion and Spirituality in a Postcolonial Context. Centre for African Literary Studies, University of KwaZulu-Natal, Pietermaritzburg, 29-31 January 2007. <http://www.open.ac.uk/Arts/ferguson-centre/Events/postcolspirs-werkshoppog-jan07.pdf>. Besoek op 14 September 2008.
- Stobie, Cheryl. 2007b. Worlds, Texts, Critics: Ruth in Marlene van Niekerk's *Agaat*. Paper read at the AUETSA Conference, Durban, 9-11 July 2007. <http://academic.sun.ac.za/English/AUETSA2007/AUETSA%20Conference%20Draft%20Programme.doc>. Besoek op 14 September 2008.
- 't Hart, Kees. 2008. Kees 't Hart interviewt Marlene van Niekerk. <http://www.querido.nl/boekboek/show?id=79292&frameid=62066&framenoid=62066>. Besoek op 12 September 2008.
- Tomlinson, Gary. 1993. Musical Pasts and Postmodern Musicologies: A Response to Lawrence Kramer. *Current Musicology* 53: 18-24.
- Van der Mescht, Heinrich. 1992. 'n Volledige katalogus van die liedere van Hubert du Plessis. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Musiekwetenskap* 12: 99-105.
- Van der Mescht, Heinrich. 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): 206-226.
- Van der Mescht, Heinrich. 2006a. "Musiek kan my teken": klanke, voëlgeluide en musiek in die digkuns van Lina Spies. *Tydskrif vir Letterkunde* 43(1): 122-140.
- Van der Mescht, Heinrich. 2006b. "Dat ek my boodskap insing in mense se harte": musiekkunstenaars in die kortverhale van Hennie Aucamp. *Stilet* 18(1): 165-183.
- Van der Walt, Johan. 2008. *Agaat's Law: Reflections on Law and Literature with Reference to Marlene van Niekerk's novel Agaat*. Referaat gelewer op 7 Augustus 2008 by die Regskool van die Universiteit van die Witwatersrand, Johannesburg.
- Van Gorp, H.; Ghesquiere, R.; Delabastita, D. & Flamend, J. 1991. *Lexicon van Literaire Termen*. Leuven: Wolters-Noordhoff.
- Van Heerden, Etienne. 2007. *Asbesmiddag*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Niekerk, Annemarie. 2004. Van Niekerk se "Agaat" is eweneens 'n triomf. *Die Burger*, 30 Augustus 2004, p. 11.

- Van Niekerk, Anton. 2005. Oor die wegbly van die “jollie bobbejaan”. *Rapport*, 6 Februarie 2005, p. 19.
- Van Niekerk, Joan. 1927. *Die Groot Afrikaanse-Hollandse Liederbundel*. Kaapstad: H.A.U.M.
- Van Niekerk, Marlene. 1977. *Sprokkelster*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Van Niekerk, Marlene. 1983. *Groenstaar*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Van Niekerk, Marlene. 1992. *Die vrou wat haar verkyker vergeet het*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Van Niekerk, Marlene. 1995. *Triomf*. Kaapstad: Queillierie.
- Van Niekerk, Marlene. 2004. *Agaat*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Niekerk, Marlene. 2006a. *Agaat*. Translated from the Afrikaans by Michiel Heyns. Cape Town: Jonathan Ball.
- Van Niekerk, Marlene. 2006b. *Agaat*. Vertaal deur Riet de Jong-Goossens. Amsterdam: Querido.
- Van Niekerk, Marlene. 2007a. *Onderhoud met Heinrich van der Mescht*. Stellenbosch.
- Van Niekerk, Marlene. 2007b. *Geskrewe antwoorde op vrae van Heinrich van der Mescht*. Stellenbosch.
- Van Niekerk, Marlene. 2007c. *The Way of the Women*. London: Little, Brown.
- Van Niekerk, Marlene. 2008a. *Informasie per e-pos aan Heinrich van der Mescht*. Stellenbosch.
- Van Niekerk, Marlene. 2008b. *Marlene van Niekerk over de schepping van Agaat*. Lesing in die Felix Meritis, Amsterdam.  
<<http://www.querido.nl/boekboek/show?id=124669&framied=62066>> Besoek op 12 September 2008.
- Van Niekerk, Marlene. 2008c. *Die intreerede*. Professorale intreerede aan die Universiteit van Stellenbosch. 12 Augustus 2008. Verskaf deur Van Niekerk.
- Van Niekerk, Marlene & Van Zyl, Adriaan. 2006. *Memorandum: 'n verhaal met skilderye*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Venter, L.S. 2004. 'n Unieke ervaring: Verteltrant in “Agaat” is so ongehaas soos liriese poësie. *Beeld*, 22 November 2004, p. 11.

- Victor, Madri. 2006. Die simbiose van kuns. *LitNet*, 8 Desember 2006.  
[http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause\\_dir\\_news\\_item&news\\_id=6511&cause\\_id=1270](http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&news_id=6511&cause_id=1270) - 76k.  
Besook op 12 September 2008.
- Viljoen, Louise. 2008. Die dagboek as strukturelement in *Agaat*. Referaat gelewer by die kongres van die Afrikaanse Letterkundevereniging, Bloemfontein, 9 September 2008.
- Voermans, Erik. 2001. Torstensson, Klas. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition. Edited by Stanley Sadie. Volume 25: 640. London: Macmillan.
- Vorachek, Laura. 2000. "The Instrument of the Century": The Piano as an Icon of Female Sexuality in the Nineteenth Century. *George Eliot – George Henry Lewes Studies* 38-39: 26-43.
- Vorachek, Laura. 2004. Female performances: Melodramatic music conventions and *The Woman in White*. In *The Idea of Music in Victorian Fiction*, edited by Sophie Fuller & Nicky Losseff, pp. 105-127. Aldershot: Ashgate.
- Weliver, Phyllis. 1996. Music as a sign in *Daniel Deronda*. *The George Eliot Review* 27: 43-48.
- Weliver, Phyllis. 2000. *Women Musicians in Victorian Fiction, 1860-1900: Representations of Music, Science and Gender in the Leisured Home*. Aldershot: Ashgate.
- Weliver, Phyllis (ed.). 2005. *The Figure of Music in Nineteenth-Century British Poetry*. Aldershot: Ashgate.
- Wessels, Andries. 2006. Marlene van Niekerk se *Agaat* as inheemse Big House-roman. *Tydskrif vir Letterkunde* 43(2): 31-45.
- World Famous Piano Pieces*. 1927. Oakville, Ontario, Canada: Frederick Harris.
- Worton, Michael & Still, Judith (eds.). 1990. *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester: Manchester University Press.

10202009-16144010202009-161440Bylae

## **Eerste vrae as beginpunt vir 'n gesprek met Marlene van Niekerk oor musiekverwysings in haar roman *Agaat***

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?

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.)

Hoe belangrik is musiek in jou lewe?

Het jy musiekles geneem? (p. 19/par 4)

Luister jy na musiek? Waarna? Hoekom?

Is daar ander romans/literêre werke waarin musiek so opvallend voorkom en wat vir jou as model gedien het?

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?

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?

Jy sal seker nie wil sê hoeveel van jouself in die wit vrou is nie?

Die woorde “sing” en “lied” kom baie voor. Is hulle miskien magiese woorde?

- |              |  |
|--------------|--|
| p. 1         | Proloog: Het die term met musiek te doen? Prelude?   |
| p. 3         | <i>World Famous Piano Pieces</i> : Het jy self daaruit gespeel?<br><i>Lieder eines fahrenden Gesellen</i> [van Mahler]. Is dit 'n belangrike werk in jou lewe? |
| p. 28/3      | Het jy met 'n versameling musiek in die huis grootgeword?  |
| p. 29/5      | Ek dink baie mense sal wil weet of daar 'n verband tussen jou Pa en die Pa in die roman bestaan. Het dit te doen met jou werkswyse?                            |
| p. 40/5      | Jy skryf: “Bach help altyd”. In hoe 'n mate glo jy hierdie tipe uitsprake?   |
| pp. 46-47    | “na musiek geluister om jouself te kalmeer”. Ken jy dit?   |
| p. 49/laaste | Is die werk <i>Frauenliebe</i> [van Schumann] deel van jou?  |
| p. 51/5      | Hou jy van liederaande?  |



p. 63/2 ens	Hoe belangrik is volksliedere vir jou?
p. 64/9	en hallelujaliedere? Of is dit maar net deel van jou verlede?
p. 78/2	en FAK-liedere?
p. 82/7	en Psalms en Gesange?
p. 187/9	Hoe belangrik is sing?
p. 209/1/6-7	Jy haal uit 'n Brahms-lied aan. Kommentaar?
p. 304/3	Uitspraak oor die waarde van musiek. Kommentaar?
p. 342/1	Waarom hierdie stuk van Dvořák ( <i>Heks van die Middaguur</i> )?
p. 356/3/7	Beteken Ferrier, Flagstadt, Schwarzkopf iets vir jou?
p. 358/1	Is dit werke wat jy lank geken het?
p. 358/7+8	Is dit jou eie gewaarwordinge?
p. 361/onder	Is die lied [ <i>Widmung</i> van Schumann] een van jou gunsteling?
p. 406/2	Is <i>Der Musensohn</i> [van Schubert] nie 'n bietjie moeilik nie?
p. 411/onder	Dit moet lekker wees om verskillende werke so kreatief te vermeng.
p. 443/laaste par	Hoe belangrik is Schubert se <i>Strykkwintet</i> vir jou?

In weerwil van alle “reëls” was dit waarskynlik nooit so dat ’n digter – altans ’n grote – hom stip tot die “erkende”, “standaard”-verwysingsveld beperk het nie. Die sterk digter het gedurig ook nog ánder dinge ingesleep: die aktuele, die plaaslike, die verbygaande; die groot en klein gebeurtenisse van die politieke en godsdienstige stryd, van die lewe en van die lewe van vriende en vyande.

Die groot verskeidenheid maniere waarop intertekstuele verwysings na musiek in *Agaat* geïnkorporeer word, en hoe Marlene van Niekerk buite die “erkende” en die “standaard” beweeg, sal in Hoofstuk 4 aangetoon word. In Hoofstuk 3 en 4 sal daar verder melding gemaak word van die teoretiese besinning oor musiekverwysings in die literatuur.