

'n Instrument met baie snare – 'n metafoor vir Shakespeare se drama *Antony and Cleopatra*

Alta Coertzen

A. Coertzen, onafhanklike navorser

Opsomming

Cleopatra en Shakespeare geniet albei ikoniese status en hulle invloed strek wyd. Daarby is musiek deur die eeue inherent deel van die mens se beskawing. Cleopatra, Shakespeare en musiek is die drie oorhoofse en samevattende dele van die navorsing met 'n skerper fokus op Shakespeare se drama *Antony and Cleopatra* en die rol van musiek daarin. Om die navorsing in konteks te plaas, word 'n kort historiese oorsig oor die rol van musiek in die Oudheid (meer spesifiek antieke Egipte en die Romeinse Ryk) en in die Elisabethaanse tyd gegee. Daarna volg 'n ontleding van die drama vanuit die invalshoek van musiek om vas te stel of Shakespeare musiek in die drama verreken en of musiek bydra tot veelvlakkigheid in die betekenis van die teks. Om die ikoniese status van Cleopatra en Shakespeare, asook hulle invloed in kunsmusiek, te bevestig, word 'n oorsigtelike bespreking van die belangrikste komposisies wat Shakespeare se drama en/of die verhaal van Antonius en Cleopatra en Cleopatra as uitgangspunt het, gegee.

Trefwoorde: Shakespeare; Antonius en Cleopatra; letterkunde en musiek; antieke Egipte; Elisabethaanse tydperk; veelvlakkige betekenis van 'n teks; kunsmusiek

Abstract

An instrument with many strings – a metaphor for Shakespeare's drama *Antony and Cleopatra*

Cleopatra and Shakespeare, who lived many centuries apart, still enjoy iconic status, and their influence stretches far and wide. Furthermore, these two iconic figures cannot be imagined without music. Cleopatra's voice is compared to a multi-stringed instrument and there are numerous references to music in the texts of Shakespeare.

Music was inherently part of the ancient Egyptian culture, as is confirmed by the numerous images of instruments and musical activities and the descriptions in documents and in literary texts. What we do not know, is what this music sounded like.

Music was also important in Elizabethan times – religious and social. During this time there were many developments in the field of music, such as the use of new music forms and

styles, of which the madrigal is an example; and using the lute as a solo and as an accompanying instrument more often also heightened the complexity of music through polyphony. Furthermore, the compositions of composers like Byrd and Tallis have been preserved, and some musical instruments as well as drawings and descriptions of the instruments from that time exist to this day. Although we know what the music of that time sounded like and that music was used in the stage productions of Shakespeare's dramas, we do not always know which music was used. Based on the above, the three general themes of the research were therefore Cleopatra, Shakespeare and music.

The purpose of the research was to establish by means of questions whether Shakespeare made music part of the dramatic information in *Antony and Cleopatra* and if so, how Shakespeare interlinked music with the dramatic information. Another question, namely whether music, references to it and/or using it contributed to the multi-faceted character of the text of *Antony and Cleopatra*, was also explored. Lastly, consideration was given to the question whether Cleopatra, and in particular Shakespeare's text, inspired composers to capture the story in music.

With the different research questions as a guide, the following conclusion was reached: Shakespeare used music as part of the dramatic information, such as the frequent indications that fanfares resound (played mostly by trumpets) and that the melancholic hautboys play before the historic Battle of Actium takes place. Playing of the instruments not only creates atmosphere; it is also part of the action and it contributes to the emotional meaning of the text, for instance the absence of a fanfare when Octavia appears on stage. With Cleopatra's arrival on a galley we know that the choice of the flutes is not incidental, but that it forms part of the ambiguous meaning of the text. Although the singing of the bacchanals in this drama is a social event, it also portrays the power struggle between the opposing groups, and it points ahead to Antony's defeat. This song of debauchery and drunkenness also has another side, because the text is based on the verse rhythm of the "Veni Creator Spiritus". Through this contrast, the text moves through various levels of meaning, from the literary level to the anagogic level, and music contributes to this layering.

Idiomatic expressions of which music forms a part are also found in the drama, for instance when Cleopatra rebukes the messenger because he blurts out the bad news like a trumpet. Music forms from Shakespeare's era, like the ballad and the lullaby, are also woven into the text of *Antony and Cleopatra*, and this contributes to the ironic meaning of the text. Music is concealed and allegorically present in the portrayal of Cleopatra as a Siren and of Antony as invincible. Music is also used metaphorically in the drama when Antony refers to the "black vesper's pageants". Through the music, the cultural differences between Rome and Alexandria are depicted. When Rome is the focus, the music is mostly of a march-like nature. Over against that, Cleopatra wants to hear music to lift her mood and when she relates her memories, music is fundamentally present. The Neoplatonic perceptions of music, the use of musical realism as well as emotional realism are subtly entwined in the text. Interpreters who compare the love story of Antony and Cleopatra with the love story in Solomon's Song of Songs and Shakespeare's use of apocalyptic language when Antony describes the extent of their love, certainly contribute to the profound meaning of the text.

Cleopatra's beauty, her legendary lovely voice, her amorous escapades and, of course, her dying hours provide stimulating material for a composer, and her history has a fascinating

musical afterlife (for the purpose of this article, the focus is on art music only). Besides numerous vocal compositions there is also instrumental music that is based on the story of Cleopatra. One of the earliest examples is that of Colonna, an Italian, who wrote the cantata "Cleopatramoribonda" in the late 17th century. A recent example is the monodrama by Schchedrin, "Cleopatra and the snake", written for soprano and symphony orchestra, which was first performed in 2012 at the Salzburg Festival. This comprehensive programme of music concentrated on various facets of the legendary character of Cleopatra, and many works by various composers, in different styles and genres, were performed.

The composer Samuel Barber wrote the opera *Antony and Cleopatra* for the opening of the Metropolitan Opera House in New York in 1966. Not the music, but the way in which Franco Zeffirelli visualised and produced this opera contributed to a less than successful first performance.

Besides the portrayal of Cleopatra and Antonius and events that affect them, setting the bacchanals to music is an obvious choice for composers, whether for choir or for solo voice with orchestral accompaniment, or for solo voice with piano accompaniment as in the case of Schubert's "Trinklied".

The last work mentioned in this reflection on the musical influence of the story of Cleopatra is "The death of Cleopatra" by the South African composer Hendrik Hofmeyr. It is a dramatic cantata for soprano and orchestra in which the complexity, attraction and magnetism of the Egyptian queen are captured.

This cursory review stresses the point that various composers through the ages have been fascinated by the story of Cleopatra, based on the text of Shakespeare and other texts as well as the numerous, even diverse versions of it in music which, in turn, link with the layering of the text in which music plays a contributing role. Music is intrinsically part of human life and Cleopatra as well as Shakespeare will not be triumphed over.

Keywords: Shakespeare; Antony and Cleopatra; literature and music; ancient Egypt; Elizabethan times; layered meaning of a text; art music

1. Inleiding

"There was sweetness also in the tones of her voice; and her tongue, like an instrument of many strings." – Ploutarchos¹ 1902

Beelde soos dié van 'n instrument met baie snare en 'n soetheid van toon word gebruik om Cleopatra se stem en haar vlotheid in verskeie tale te beskryf. In sy historiese verslag ag Ploutarchos dit waardevol om die talle instrumente, soos fluite, hautboys,² siters en viole, wat Cleopatra op die galei vergesel het, te noem (Ploutarchos 1902; Grout 2012).

Steur Shakespeare hom aan hierdie verwysings en, as hy dit gebruik, pas hy dit aan by die dramatiese gegewe in *Antony and Cleopatra*? 'n Volgende vraag is of musiek, die verwysing daarna en/of gebruik daarvan bydra tot die veelvlakigheid van die teks van *Antony and*

Cleopatra. Laastens, soos wat die Ploutarchos-tekse Shakespeare geïnspireer het om 'n drama te skryf, kon die verhaal van Antonius en Cleopatra (Afrikaans volgens Magill 1983) en in die besonder Shakespeare se tekse komponiste geïnspireer het om dit in musiek te verklank?

Om hierdie vrae te beantwoord, is dit eerstens nodig om 'n kort historiese agtergrond van musiek in die tyd van Antieke Egipte te gee, wat ook kan verklaar hoekom Ploutarchos dit hoegenaamd nodig geag het om na musiek in sy beskrywings te verwys. Daarna kom die tyd van Shakespeare en die belangrikheid van musiek, al dan nie, in die samelewing van daardie tyd aan bod. 'n Ontleding van Shakespeare se teks *Antony and Cleopatra* met musiek as fokus volg, sodat daar nagegaan kan word of musiek en musiekverwysings in die teks teenwoordig is en, waar dit teenwoordig is, of dit bydra tot die veelvlakkigheid van die teks. Om mee af te sluit sal 'n oorsig gegee word van die belangrikste komposisies wat die verhaal van Antonius en Cleopatra as uitgangspunt gebruik het.

2. Musiek en die antieke tydperk – 'n kort oorsig

Antonius en Cleopatra se lewe speel af tussen 83 en 30 v.C. in die Oudheid en betrek die kultuur van sowel antieke Griekeland en Rome as antieke Egipte. Uit beskrywings, basreliëfs, mosaïeke, skilderye en ander afbeeldings kan ons aflei dat musiek 'n belangrike rol in die Romeinse leer, teater, godsdienste en rituele gespeel het (Grout en Palisca 1996:1–2).

Uit die insiggewende werk van Erman, *Life in ancient Egypt* (1894), is dit eweneens duidelik dat musiek 'n belangrike rol in die Egiptiese samelewing gespeel het. Sang, dans en instrumentale spel was deel van die alledaagse lewe, van feeste en van talle rituele. Dit is daarom nie vreemd dat Ploutarchos verwys na al die instrumente wat Cleopatra op haar galei vergesel het nie: fluite, hautbois, sitters, viole. Ook op talle afbeeldings sien ons hoe die jong meisies, veral dié van die harem, hulle tyd verwyd het met sang, spel en dans (Erman 1894:153).

Vir rituele tempel- en dansmusiek is die sistrum³ gebruik, veral by die aanbidding van Ha'thor,⁴ wat onder andere die godin van plesier, moederskap, musiek en dans is. Hierdie godin word baie keer uitgebeeld met 'n sistrum in haar hande. Die godin Isis en Ha'thor word met mekaar vereenselwig, terwyl Cleopatra op haar beurt met die godin Isis vereenselwig word (Erman 1894:245, 279; Dollinger 2000; Griffiths 2001; Gill 2012).

Naas die sistrum is daar 'n verskeidenheid ander goedontwikkelde Egiptiese musiekinstrumente. Snaarinstrumente soos harpe, liere en lute is gebruik. Die perkussie het tromme, ratelaars, tamboeryne, klokkies en simbale ingesluit, terwyl die blaasinstrumente enkel- en dubbelrietfluite en trompette was. Sang het 'n belangrike rol by feeste gespeel en op die uitbeeldings is dit duidelik te sien dat verskeie van die bogenoemde instrumente vir begeleiding gebruik is (Erman 1894:250).

Tot op hede is daar nog nie voorbeelde van genoteerde musiek uit die farao's se tydperk gevind nie. Een rede daarvoor is dat improvisasie 'n belangrike rol in die maak van musiek gespeel het. Tog kan uit die afbeeldings en die beskrywings sekere gevolgtrekkings gemaak

word oor die speeltegnieke en die stemming. Laasgenoemde kan afgelei word deur die afstande tussen die gaatjies van byvoorbeeld die fluite te meet. So weet ons dat die modus vir hierdie musiek hoofsaaklik die pentatoniese mineurtoonleer was: ACDEGA (Grout en Palisca 1996:1; Dunn 2011; Dollinger 2000).

Vir die Egiptenare was dans 'n integrale deel van rituele en feeste. Deur danse kon hulle uitdrukking gee aan hulle vreugde, hetsy vir 'n suksesvolle oes of in die aanbidding van Ha'thor. In baie van die afbeeldings sien ons dansers, soms baie skamel geklee, wat ingewikkelde bewegings uitvoer met handeklap, sang en fluitspel as begeleiding (Erman 1894:276, 280; Willeitner 2007:455).

Alhoewel die drie kulture, Grieks, Romeins en antiek-Egipties, elkeen onderskeidende kenmerke gehad het, het hulle ook by mekaar aangesluit. In die 15de en 16de eeu was daar in Europa nie net hernude belangstelling in hierdie kulture nie, maar is die Europeërs se denke ook daardeur beïnvloed. Hulle kon die argitektuur bewonder, die beelde sien en die gedigte lees. Vertalings het die werke van onder andere klassieke filosowe, essayiste en geskiedskrywers ontsluit, waarvan dié van Ploutarchos, in 1579 deur North vertaal,⁵ 'n goeie voorbeeld is. Die invloed van laasgenoemde op die werk van Shakespeare is onbetwisbaar, omdat hy Ploutarchos se lewensbeskrywinge as bron vir sy dramas gebruik het, waarvan *Antony and Cleopatra* maar een voorbeeld is (Postma 1926).

In die werk van die musiekteoretici kon musici uit die tyd van Shakespeare lees van die belangrike rol wat musiek in die Oudheid gespeel het. Hulle kon lees van die krag van die musiek en hoe dit die luisteraar emosioneel geraak het. Aangespoor hierdeur het komponiste en musici opnuut daarna gestreef om die emosionele uitdrukkingsvermoë van musiek te ontgin. Uiteraard was musiek deel van Antonius en Cleopatra se lewe, soos bevestig deur die instrumente wat Cleopatra op die galei vergesel het. Om haar stem met duisend snare te vergelyk is daarom gepas by die gebruike van die tyd (Grout en Palisca 1996:152). Presies hóé die musiek geklink het, bly egter vir ons 'n raaisel.

Alvorens die vraag beantwoord kan word of Shakespeare hom aan hierdie musiek gesteur het, en of dit neerslag in sy drama gevind het, word vervolgens 'n kort historiese oorsig oor die rol van musiek in die Elisabethaanse tyd gegee.

3. Die Elisabethaanse tydperk en musiek – 'n kort oorsig

Koningin Elisabeth 1 het tussen 1553 en 1603 geleef, in die sogenaamde Goue Tydperk van die Engelse geskiedenis. Die musiek van dié tyd staan bekend as Elisabethaanse musiek en van die belangrikste komponiste was William Byrd, John Dowland, Orlando Gibbons en Thomas Tallis (Alchin 2005).

In die werk van Shakespeare is daar nie 'n ooglopende aanduiding dat hy van hierdie komponiste se musiek gebruik gemaak het nie. Een rede kan wees dat die kompleksiteit van die musiek nie ingepas het by die karakter van die teater nie. Hierteenoor het Shakespeare 'n liefde vir Engelse en tradisionele liedere gehad, waarvan die meer as 70 verwysings na liedere in sy werk getuig. Naas hierdie verwysings na liedere is daar meer as 500

verwysings na musiek en musiekverwante aangeleenthede. Dit is al 'n goeie aanduiding dat musiek 'n belangrike rol in sy werk speel (Mikulin 2006).

In die tyd van Shakespeare het die belangrikheid van die teater toegeneem en musiek het 'n belangrike rol in die gewildheid daarvan gespeel. Musiek aan die einde of aan die begin van 'n toneelstuk moes nie slegs die gehoor vermaak nie, maar was ook dikwels deel van die opvoering. Die verskillende genres, soos tragedies, komedies en historiese dramas, vereis uiteraard musiek van verskillende stemminge en styl. Hiermee saam moet die betekenis van musiek in Shakespeare se dramas teen die agtergrond van die algemene musikale gebruike verstaan word (Lindley 2006:5).

In sommige toneelstukke is daar aanduidings dat 'n consort of musiekensemble moet speel (Otterman en Smit 2000:62). 'n Consort is 'n groepie van vier tot sewe instrumentaliste wat dieselfde soort instrumente speel, byvoorbeeld snaarinstrumente, of 'n kombinasie van verskillende soorte instrumente, byvoorbeeld blasers, strykers en/of tokkelinstrumente (Grout en Palisca 1996:219, 310; Mikulin 2006). Die consort het dikwels serenades, danse en maskerades begelei. Hulle het ook tussen die bedrywe stemmingsmusiek gespeel om die emosionele klimaat van 'n toneel te vestig. Wat vas staan, is dat musiek intrinsiek deel was van die *mise-en-scène* en nie slegs 'n bykomstigheid nie (Lindley 2006:6).

Daarom het Shakespeare musiek in die dramatiese ontplooiing aangewend en die tipiese klankkleur van sekere instrumente gebruik om tot die betekenis van die teks by te dra. Die hautboy, voorloper van die hobo, met sy kenmerkende treurige en klaende klank, was gewoonlik simbolies van die negatiewe en 'n aanduiding dat dinge besig was om skeef te loop, soos wat dit duidelik in *Antony and Cleopatra* gedemonstreer word (Shakespeare 2005, IV:iii). Daarteenoor was die klanke van die luit en die viool simbolies daarvan dat die goeie die oorhand begin kry. Die siter is meestal as begeleidingsinstrument by sang gebruik.

Die beskikbaarheid van 'n instrumentalis het die keuse van instrumente vir die stuk bepaal. Die trompet alleen of in kombinasie met enkele ander instrumente soos fluite, hautboys en/of 'n trom en tamboeryne is ook gebruik. Die teater in die tyd van Shakespeare het nie 'n orkesput gehad nie en die consort het dikwels êrens op die verhoog of op die balkon reg bokant die verhoog gesit. Vir 'n spesiale effek kon hulle ook agter of onder voor die verhoog sit (IV:iii; Mikulin 2006).

In hierdie tyd was die toegang tot musikale bronne beperk. Meestal was volwasse akteurs wat kleiner rolle gespeel het, asook seunsakteurs, verantwoordelik vir die sang en die musiek. Shakespeare het die akteurs van die geselskap geken en hulle gawes in ag geneem toe hy die toneelstukke geskryf het. Wat ons nie moet vergeet nie, is dat seunsakteurs, gewoonlik onder 18, die rol van vroue gespeel het – óók die rol van Cleopatra. Ironies genoeg verwys Shakespeare na hierdie rare gebruik in die teks wanneer Cleopatra sinies opmerk oor hoe 'n seun haar gaan uitbeeld: “[A]nd I shall see/ Some squeaking Cleopatra boy my greatness/ I'th' posture of a whore” (V:ii:220-1).

Wanneer Shakespeare na liedere in sy tekste verwys het, was die melodieë gewoonlik aan die akteurs en die gehoor bekend, en hy het met gemak die teks van die liedere by verskillende dramatiese situasies aangepas. Dieselfde geld vir die volksliedere en ballades waarna verwys is. Baie van die tekste vir die liedere is verder 'n skat van poësie wat

sedertdien deur generasies geniet word. Hierbenewens is die liedere nie net 'n bykomstige versiering in die teks nie, maar dra dit ook by tot die emosionele betekenis van die teks, soos verderaan in die musikale ontleding van die tragedie *Antony and Cleopatra* sal blyk (Lathrop 1908:1; Lindley 2006:136).

Dit is ook opvallend dat die hoofkarakters nie sing nie, behalwe as hulle vermom of geestelik versteurd was, soos in die geval van die "Wilgerlied" wat Desdemona in *Othello* sing. Die meeste liedere word *teenoor* die protagoniste gesing (Springfels 2012; Lindley 2006:8; Lathrop 1908:1–5). Dramas wat aan die hof aangebied is, se rolverdeling, ensembles en liedere was omvangryker, maar selfs in hierdie tekste is die musiekaanduidings beperk. Gewoonlik is die aanduiding net dát musiek gespeel moet word.

In die tyd van Elisabeth 1 was dans, net soos in die Oudheid, 'n baie belangrike tydverdryf. Dit was goed vir liggaam en gees. Die ontwikkeling van verskillende musiekstyle en nuwe musiekinstrumente lei tot die skep van nuwe danse. Die tipe danse is deur die sosiale klas bepaal, soos die energieke Galliard en die statige Pavane vir die hoër klasse en die meer tradisionele volksdanse soos die "Jig", wat in hierdie tyd in Brittanje ontstaan het, vir die laer klasse. Die Jig is 'n lewendige volksdans, soms met 'n dubbelsinnige teks en met musiek wat meestal geïmproviseer is. Die komiese akteur Will Kemp (1603) het onder andere met hierdie dans naam gemaak (Wells 2005:x). Shakespeare maak subtiel van hierdie tendens gebruik wanneer Cleopatra vir Antonius opbeur: "If you find him sad, say I am dancing;" (I:iii:3–4).

Met Cleopatra se verwysing na die seunsakteur en hierdie aanhaling weet ons dat ons met teater te doen het – teater waarin die gebruike van die tyd, ook musiek, verweef is. Net soos in die Oudheid het nie 'n enkele noot van die instrumentale musiek van Shakespeare se toneelstukke bewaar gebly nie, en beskrywings van die soort musiek wat wel gespeel is, is daar ook maar min van.

Uit hierdie kursoriese oorsig is dit duidelik dat daar sekere tendense in die gebruik van musiek in die teater tydens die Elisabethaanse tyd was en dat hierdie tendense verband gehou het met die algemene ontwikkeling van musiek in daardie tyd. Musiek vir die kerk, vir die hof en vir die verhoog het al hoe meer gesofistikeerd geraak en dit was 'n essensiële deel van die samelewing, net soos wat musiek in die Oudheid essensieel tot die doen en late van daardie mense was.

Dans, sang en instrumentale spel is in albei tydperke, duisende jare uitmekaar, belangrik geag. Instrumente soos die harp, fluit en viool, wat al in die tyd van Cleopatra bekend was, het verder ontwikkel en het ook 'n prominente rol in die Elisabethaanse samelewing gespeel.

Uit tekste soos *The tempest* en *Much ado about nothing* (Shakespeare 1957), om maar twee voorbeelde te noem, is dit duidelik dat Shakespeare die gebruike van die musiek van sy tyd verreken het (Lindley 2006). In die literatuur word daar uitgebreid geskryf oor die rol van musiek in sy werk, maar dit is opvallend dat daar 'n gebrekkige fokus op die rol van musiek in *Antony and Cleopatra* is (Martin 2006). Meestal word daar net verwys na die lied "Come, thou monarch of the vine" en na die uitroep van Cleopatra: "Give me some music" (II:vii:121; 2:5:1; Cummings 2003; Springfels 2012; Lindley 2006).

Die vraag is egter of Shakespeare in *Antony and Cleopatra*, 'n historiese tragedie, die gebruike van die musiek van nie net die Oudheid nie, maar ook van sy eie tyd verreken het en of musiek in die drama bydra tot die veelvlakkigheid van die teks.

4. Musiek en teks – 'n veelheid van betekenis

Om die bespreking van musiek en hoe dit bydra tot die veelvlakkigheid van die verhaal van Antonius en Cleopatra, in konteks te plaas, word vervolgens 'n kort weergawe van Shakespeare se drama *Antony and Cleopatra* aangebied.

Die verhaal begin net ná die moord op Julius Caesar en waar die regering van die Romeinse Ryk nou in die hande van die driemanskap Marcus Antonius, Octavius (ook genoem Caesar) en Lepidus is. Laasgenoemde is nie eintlik 'n faktor in die magspel tussen Antonius en Octavius nie. Antonius is verantwoordelik vir die oostelike gedeelte, wat Alexandrië insluit. Vanweë sy hartstog vir Cleopatra, die koningin van Egipte, besluit hy om hom in Alexandrië te vestig. Hierdie besluit haal hom die argwaan van Octavius op die hals, vir wie dit duidelik is dat Antonius nie die belange van die Romeinse Ryk eerste stel nie, maar eerder dié van Cleopatra. Om sake te vererger word die Romeinse Ryk in dié tyd bedreig deurdat die magtige leier Sextus Pompejus oorlog teen die Romeinse Ryk verklaar. Benewens die spanning wat tussen Antonius en Octavius toeneem, sterf Antonius se vrou Fulvia op die koop toe. Dit dwing Antonius om terug te keer na Rome. Uiteraard moet Cleopatra met haar getroue kamerbediende Mardian, die eunug, in Alexandrië agterbly.

In Rome probeer Antonius en Octavius nou om vrede te maak en in hierdie proses word Antonius gedwing om met Octavius se suster, Octavia, te trou. Hy is verskeur tussen sy vaderlandsliefde en sy hartstogtelike, selfs wellustige, liefde vir Cleopatra, maar eindelik keer eersgenoemde verbintenis hom nie om so gou as moontlik terug te keer na Alexandrië en Cleopatra nie.

Woedend hieroor besluit Octavius om Egipte aan te val. Sy leer is nie net sterker as dié van Antonius nie, maar die manskappe is ook gesoute seevegters. Op aandrang van Cleopatra, maar in stryd met sy raadgewers, daag Antonius Octavius uit tot 'n seegeveg – die historiese en epiese seegeveg van Aktium – wat uitloop op 'n totale fiasko vir Antonius en sy soldate.

Die tragedie verdiep as Antonius se leer ook op land deur Octavius verslaan word. Hierdie vernedering is vir Antonius so erg dat hy selfs vir Cleopatra van verraad beskuldig en dreig om haar dood te maak. Sy vlug na haar grafkelder en stuur 'n misleidende boodskap aan Antonius wat die indruk wek dat sy dood is. Terselfdertyd verrai Enobarbus, Antonius se beste vriend, hom deur oor te stap na Octavius en sy magte. Enobarbus ervaar egter soveel skuldgevoelens oor hierdie verraad dat hy selfdood pleeg. Alles raak net te veel vir Antonius en hy vra vir Eros, sy kamerbediende, om hom met sy swaard dood te maak. Eros sien egter nie daarvoor kans nie en maak homself met sy eie swaard dood. Hierdie manmoedige daad van Eros laat Antonius besef dat hy 'n lafaard is, en ook hy maak homself dood deur in sy eie swaard te val. Sterwend word hy deur sy bediendes na Cleopatra se grafkelder gedra, en met moeite word hy na die boonste vlak opgehys. Voordat hy sterwe, bely hy sy onsterflike liefde aan haar.

Na Antonius se dood maak Octavius allerhande leë beloftes aan Cleopatra, terwyl hy eintlik van plan is om haar as 'n gesogte oorlogstrofee in 'n optog deur Rome se strate agter hom aan te sleep. Cleopatra sien glad nie daarvoor kans om onder die beheer van Octavius te leef nie. Ook vanweë haar groot verdriet oor Antonius se dood besluit sy om haar eie lewe te neem. 'n Giftige slang, in 'n mandjie met vye versteek, word hiervoor gebruik. Geklee in haar koninklike drag as koningin van Egipte lê sy bo-op haar graf, terwyl die slang haar die doodspik gee. Daarna laat haar twee hofdames, Charmian en Iras, hulself ook deur die slang pik. Met 'n "grootse" gebaar laat Octavius toe dat Cleopatra en Antonius in dieselfde grafkelder begrawe word. Hy is nou, na alles, dié magtige heerser van die Romeinse Ryk (Shakespeare 2005; Magill 1983).

Alhoewel die liefdesverhaal van Antonius en Cleopatra oënskynlik eenvoudig is, is die manier waarop Shakespeare hierdie verhaal aanbied, nie eenvoudig of eenvlakkig nie. Die invloed van die antieke tydperk (±30 v.C.) waarin die verhaal afspeel, die spanning veroorsaak deur kultuurverskille tussen die Romeine en die Egiptenare, die magstryd tussen Rome en Alexandrië, die rol wat menslike tekortkominge soos verraad en wellus speel, asook die inweef van tipiese dramatiese en musiekgebruike uit die Elisabethaanse tydperk dra by tot die gelaagdheid van die teks. In die teks is daar ook talle verwysings na die mitologie, na die Bybel en na ander tekste, soos dié van Vergilius. Dit bring mee dat die teks van *Antony and Cleopatra* op meer as een vlak geïnterpreteer kan word. Hierdie veelvlakkige interpretasie is kenmerkend van talle groot letterkundige werke deur die eeue, soos Dante se *Goddelike komedie* (1990), om maar een voorbeeld te noem.

Volgens Anderson (1980:331) is daar vier vlakke van betekenis in letterkundige werke, naamlik die letterlike, allegoriese, morele en anagogiese vlakke.⁶ In *Antony and Cleopatra* is die letterlike vlak die liefdesverhaal van Antonius en Cleopatra, waarvan die historiese gebeure opgeteken is deur Ploutarchos en waarop Shakespeare sy drama bou. Die allegoriese vlak hou verband met die historiese liefdesverhaal wat verweef is met die histories-politieke verhaal van die Romeinse oorheersing oor die Egiptenare, van nasionale trots, van die inpalming van grondgebied en van die slaankrag van die vloot van Octavius. Hierdie gebeure word 'n allegorie van die destydse gebeure in Engeland – die spanning tussen Elisabeth I en Mary, die koningin van Skotland, die oorlog teen Spanje en die inpalming van grondgebiede soos dié van Skotland (Lambert s.j.; Rapaport 2011). Die morele vlak het te make met waardeoordele: Cleopatra word gesien as die een wat Antonius verleë; op sy beurt verraai hy haar wanneer hy voor Octavius se aandrang swig en met Octavia trou. Shakespeare neem egter hierdie liefdesverhouding tussen Antonius en Cleopatra na 'n volgende vlak, die anagogiese, as die kwaliteit van 'n volmaakte verhouding beskryf word, soos die volgende woorde demonstreer:

Eternity was in our lips and eyes,
Bliss in our brows' bent; none our parts so poor,
But was a race of Heaven. (I:iii:35–7; Knights 1971:245)

Hierdie voorbeelde bevestig dat die teks *Antony and Cleopatra* op verskillende vlakke geïnterpreteer kan word.

In hierdie tyd is een van die opvallende kenmerke van musiek insgelyks die polifoniese en gelaagde karakter daarvan. Naas die liniêre en polifoniese ontwikkeling het die musiek ook

harmonies ontwikkel en dissonante en versierings was deel van hierdie proses. Hierdie ontwikkelinge het bygedra tot die emosionele krag en die verhewenheid van musiek (Grout en Palisca 1996:272). Die komponiste het die beginsels van die Oudheid toegepas deur uitdrukking te gee aan 'n wyer omvang van gevoelens, soos woede, opwinding, grootsheid, heroïsme en mistieke ekstase, om maar 'n paar te noem. Die status van die siel moes verklank word en nie soseer persoonlike gevoelens nie.

Die meeste van die musiek van dié tyd is gesing: van redelik eenvoudige volksliedere tot komplekse polifoniese werke, soos die mis of die madrigaal. Alhoewel die klem op onbegeleide sang (a cappella-sang) was, het instrumentale begeleiding van die vokale musiek ook voorgekom. Die beklemtoning van die stem bo instrumentale spel het saamgehang met die siening dat die menslike stem by uitnemendheid geskik is om God te verheerlik.

Die musiek van die tyd word ook gekenmerk deur die intieme verhouding tussen woord en melodie, wat weerspieël word in die woordritmes, die terugkerende frases en metriese konvensies. Die musiek groei uit die woorde en die woorde is weer 'n illustrasie van die melodie. Hierdie musikale realisme is dus allegories van aard en dit het ontwikkel tot emosionele realisme, wat te make het met die vermoë van musiek om aan verskillende emosies en stemminge uitdrukking te gee. Proust (2006:753) beskryf hierdie vermoë van musiek so: “[...] music, in which the sound seems to assume the inflection of the thing itself, to reproduce that interior and extreme point of our sensation which is the part that gives us that peculiar exhilaration which we recapture from time to time”.

Emosionele realisme hang saam met die manier waarop musikale konsepte in die musiekstuk verweef is. Dit behels die beweging van die melodie – of dit meestal opgaande of afgaande is, of dit trapsgewys beweeg en/of in spronge. Dit hang ook saam met die modus waarin die stuk geskryf is; die tipe harmonieë wat gebruik word; en die tekstuur van die musiek – of dit yl of dig is en of daar kontrapuntale beweging tussen die stemme is. Laastens moet die spesifieke rol wat die metrum, die tempo en die verskillende ritmepatrone in die uitbeelding van emosionele realisme speel, nie geringgeskat word nie.

Dieselfde beginsels was van toepassing op instrumentale musiek, terwyl die spesifieke klankkleur van 'n instrument, of groepe instrumente, nóg 'n dimensie byvoeg in hierdie omvangryke klankpalet. Hierdie vermoë van musiek om 'n wye omvang van emosies en stemminge te verklank, is in die teater, in die kerk en by ligte vermaak benut. Hoe die beginsels van emosionele realisme in *Antony and Cleopatra* toegepas en benut is, sal hier onder gedemonstreer word (Encyclopaedia Britannica 2012; Lindley 2006:112; Mellers 1971:386–92).

Naas die besondere vermoë van musiek om emosies weer te gee, het daar in die Renaissance (vroeë 15de tot vroeë 17de eeu) die Neoplatoniese idee van die musiek van die sfere ontwikkel. Hierdie siening het gefokus op die invloed wat die hemelse en die aardse harmonie op die gesondheid van die menslike gees het. Die menslike musiek reflekteer die harmonie van die hemele en dit dra by tot die krag van die musiek. Die verwantskap tussen musiek en letterkunde was dus deel van hierdie komplekse filosofiese, wiskundige en godsdienstige denke. Daarom was die Neoplatoniese siening nie teenstrydig met die Christelike geloof nie, en die harmonieë van die universum, oftewel musiek van die

sfere, het aangesluit by die wysheidsliteratuur omdat God alles geskep het in die regte maat, getal en gewig (Die Bybel 1986:674; Lindley 2006:7).

Uit bostaande is dit duidelik dat die betekenis van 'n teks, ook 'n musiekteks, gelaagd, veelvlakig en kompleks kan wees. Die vraag is of Shakespeare die dramatiese gegewe van *Antony and Cleopatra* musikaal en letterkundig so verryk het dat dit op verskeie vlakke geïnterpreteer kan word.

5. Die betekenis van musiek in *Antony and Cleopatra*

Antony and Cleopatra begin met 'n alleenspraak deur Philo as hy en Demetrius, vriende en volgelinge van Antonius, oor hom gesels:

Nay, but this dotage of our general's
 O'erflows the measure: those his goodly eyes,
 That o'er the files and musters of the war
 The office and devotion of their view
 Upon a tawny front. His captain's heart,
 Which in the scuffles of great fights hath burst
 The buckles on his breast, reneges all temper,
 And is become the bellows and the fan
 To cool a gipsy's lust.

Reeds in hierdie monoloog is die veelvlakigheid van die teks sigbaar: dadelik word daar verwys na die generaal Antonius se beheptheid met Cleopatra wat nie perke het nie; die woord "general" impliseer dat hier 'n politieke stryd is. Met die woord "o'erflows" word die karakter van die Nyl en die vloeibare grense van Egipte gesuggereer. Daar word in die monoloog ook na Mars verwys, die oorlogsgod van die Romeinse mitologie, maar dit impliseer ook dat die planeet die aksies van die mens beïnvloed. Woorde soos "measure" en "bellows" kan letterlik verstaan word, maar ook in die konteks van musiek: "measure" as die maat van die musiek en danspassies wat uitgevoer word; "bellow" as die klank wat gemaak word, nie noodwendig mooi nie, maar dit kan ook verwys na 'n blaasbalk wat lug in 'n instrument blaas, veral in 'n pypinstrument soos die panfluit en die fluit. Die kort gedeelte word afgesluit met die verwysing na die sigeuner en haar wellus (Cleopatra), maar daar is ook 'n sterk assosiasie tussen die woord "sigeuner" en musiek (Crowe, Demeter en Lemon 1996). Vir sigeuners is sang en dans belangrik en die viool en panfluit word meermale as begeleidingsinstrumente gebruik.⁷

'n Komplekse toneel waarin die kern van die drama reeds vervat is, word geskilder voordat Philo se alleenspraak deur 'n fanfare ("flourish") onderbreek word om die aankoms van Antonius en Cleopatra en hulle gevolg aan te kondig.

Die fanfares, bestaande uit 'n paar note, is gewoonlik deur die trompette gespeel en die klankkleur van die instrument en die manier waarop dit gespeel is, het bygedra tot die militaristiese en heroïese aard van die toneel, soos wanneer 'n vorstelike prosesie op die verhoog kom. Die trompetspel versterk die visuele impak van 'n toneel, verhoog die spanning daarin en onderstreep die simboliese betekenis daarvan. 'n Voorbeeld: wanneer

Antonius na sy nederlaag op die verhoog verskyn, word hy oudergewoonte deur fanfares begelei. Die fanfares word hier ironies aangewend, omdat die gehoor reeds weet dat hy, die trotse held, tot 'n val gaan kom (IV:iv:25–30). Die afwesigheid van enige klank in 'n toneel dra ook by tot die dramatiese en emosionele trefkrag van die toneel, soos hier onder blyk (Venezky 1951:21; Lindley 2006:113).

In *Antony and Cleopatra* is daar talle aanduidings van trompetgeskal in die teks, maar in aansluiting by bostaande beskrywing is die verwysings na hierdie fanfares nie elke keer presies dieselfde nie. Soms staan daar net “trumpets sound”, soos aan die begin van die vierde bedryf in die vyfde toneel. Alhoewel die fanfare-musiek eenvoudig is, is die meerdoeligheid daarvan opvallend: dit kondig aan, soos die aankoms van Antonius en Cleopatra (I:i); dit onderstreep manmoedigheid, soos wanneer Antonius sy manskappe tot die stryd oproep (II:ii:27–8); en daar klink ook 'n fanfare as Lepidus trou sweer aan Antonius (II:ii:175). “Sound and be hanged, sound out!” is Menas, 'n manskap van Pompejus, se uitroep voor die seegeveg, en trompetgeskal en tromgeroffel ondersteun hierdie emosionele opswep van die manskappe. Wanneer die twee opponerende soldategroepe, dié van Pompejus en dié van Caesar en Antonius, op die verhoog marsjeer (II:vi), word hierdie aksie op 'n weerklinkende trompet en 'n trom begelei, oënskynlik triomfantelik, maar die teks wat volg bevat woorde soos “hostages” en “discontented sword” en “perish”, wat na verraad verwys. Die triomfantelike aard van die trompetspel verkry dubbelsinnige betekenis, want wie gaan in hierdie verraderlike situasie triomfeer?

Die rol van trompetspel in die verloop van die dramatiese gegewe van *Antony and Cleopatra* word veral in die derde bedryf gedemonstreer. Wanneer Caesar, Antonius en Octavia op die verhoog kom om van mekaar afskeid te neem, is dit veelbetekenend dat hierdie proses nie met trompetgeskal aangekondig word nie, maar dat die trompette eers ná die afskeidsgroet speel, wanneer hulle die verhoog verlaat (III:ii). Later in hierdie bedryf lees ons van Caesar se ontsteltenis as Octavia nie soos 'n hooggeplaaste met gebruikelike trompetgeskal aangekondig word nie; haar aankoms word met stilte begroet. Op hierdie manier word haar geringe rol in die verloop van die verhaal onderstreep (III:vi:42 e.v.).

In teenstelling hiermee is die trompetgeskal wat Caesar aankondig nadat Antonius verslaan is. Die skare word opgesweep en hulle roep uit: “Make way there! Caesar!” In skerp taal word Cleopatra aangespreek dat sy, die koningin van Egipte, ook moet neerbuig voor die keiser. Sy wonder wat van haar onder hierdie man gaan word (V:ii:105–11).

Wanneer Caesar en sy gevolg vertrek, weerklink die fanfares. In skerp teenstelling hiermee fluister Cleopatra 'n vraag aan Iras en dan volg Iras se onheilspellende woorde: “the bright day is done,/ and we are for the dark”, wat 'n verwysing na Cleopatra se naderende dood is (V:ii:193–4). In hierdie bedryf kom die teenstellings tussen die magtige Caesar en die oorwonne Cleopatra sterk na vore, en die aanwesigheid van trompetspel versterk die ironies-, emosioneel- en simbolies-gelade teks.

Die trompetspel het 'n verdere toepassing. Wanneer die bediendes in die tweede bedryf se sewende toneel die banket, wyn en ligte verversings bring, lees ons dat musiek speel, en as die hoofkarakters op die verhoog kom, word 'n sennet gespeel. Die woord *sennet* hou verband met die woord *sonate* – om te klink; in dié geval is dit fanfare-agtig en is dit meestal deur trompette en houtkornette gespeel. 'n Sennet is gewoonlik ook langer as wat 'n fanfare

is en dit is meestal geïmproviseerd. Oënskynlik versterk die musiek die vrolikheid en feestelikheid, maar hierdie feestelikheid gee ook aanleiding tot Lepidus se oormatige drankgebruik en die teks wemel van skunnighede, soos Lepidus se opmerking aan Antonius:⁸

Your serpent of Egypt is bred now of your mud
By the operation of your sun; so is your crocodile. (II:vii:26–27)

Hierdie losbandige toneel loop uit op die sing en dans van die bacchanale, wat verderaan bespreek sal word.

Alhoewel dit mag voorkom asof die trompetgeskal net maar 'n kort musikale insetsel is wat die aksies op die verhoog begelei of aankondig, is dit duidelik dat die trompetspel of fanfares verband hou met die teksgedeeltes wat hierdie spel voorafgaan of opvolg en op hierdie manier bydra tot die gelaagde betekenis van die teks, hetsy simbolies, ironies, emosioneel of allegories.

Naas die fanfares weerklink daar ook alarms. Alhoewel die alarm 'n musikale moment is om konflik en stryd te onderstreep, was die gebruik daarvan ook deel van die paradoksale siening dat oorlog georden is, dat dit harmonieus is en dat leërs beweeg soos in 'n dans. Hierdie trompetgeskal het met die verloop van tyd 'n eie taal ontwikkel sodat die verskillende leërs daaraan uitgeken kon word. Die gehoor was bekend met die kenmerkende musiekmotiewe van die verskillende groepe. 'n Voorbeeld hiervan is waar Canidius met sy voetsoldate ("land army") van die een kant van die verhoog opgestap kom en Taurus, 'n luitenant van Caesar, met sy leër van die ander kant af kom (III:x). Op hierdie manier sluit die oënskynlik voor die hand liggende musiek aan by die komplekse sieninge van die emosionele krag van musiek (Lindley 2006:114).

Die historiese Aktium-seegeveg was enorm en omvangryk, met baie skepe en duisende vegters. In die drama is die inligting oor die geveg sober: net die nodigste word genoem en daar word staatgemaak op die gehoor se kennis van, en insig in, hierdie geveg. Antonius is onder die indruk dat hy die geveg gewen het (IV:viii). 'n Alarm weerklink en hy kom met bravade marsjerend op die verhoog.

In hierdie toneel, wat 'n briljante klimaks behoort te wees, is die geraas oorverdowend – dit lei ons uit die volgende af:

Trumpeters,
With brazen din blast you the city's ear;
Make mingle with our rattling tabourines,⁹
That heaven and earth may strike their sounds together
Applauding our approach. (IV:viii:35–9)

Antonius roep selfs ook die aarde en die hemel op om vir sy groot daad applous te gee. Onwillekeurig herinner dit aan die woorde van Turnus uit Vergilius se *Aeneïd*:

O menslike verstand,
onwetend van die toekoms en die lot,
en onbevoeg om maat te hou wanneer
sukses jou in vervoering bring! (Blankenberg 1980:306)

In die verwysing na die hemel en die aarde verreken Shakespeare nie net die filosofieë van sy tyd nie, maar ook die paradoks van Antonius se lewe: dit wat heroïes moes wees, is eintlik grootheidswaan wat uiteindelik uitloop op die mislukte seegevegte en lei tot sy tragiese dood. Deurdadige woorde, musiek – dié van die trompette en die tamboere – en klank – dié van die hemel en die aarde wat applous gee – saam in hierdie toneel gebruik word, verkry dit nog ’n betekenislaag, naamlik dié van die mistieke. Antonius wil sy sukses met ander deel, maar in die proses verloor hy sy greep op die werklikheid – dié werklikheid wat uitloop op sy dood (Anderson 1980:304; Bancroft 1998). Hierdie toneel word afgesluit met die werklike klank van die trompette, wat veronderstel is om heroïes te wees, maar juis die teenoorgestelde versinnebeeld.

In teenstelling met hierdie toneel is die nagwaak en die stilte van die volgende toneel opvallend. Die gedagte van rus en stilte staan teenoor die geraas van die vorige toneel. Die gedempte geluide vorm die agtergrond vir Enobarbus se aangrypende afskeidsrede voordat hy homself doodmaak, as hy begin om die maan aan te roep: “O sovereign mistress of true melancholy ...” (IV:ix:12). Aan die einde van die toneel word tromme veraf gehoor, sodat diegene wat slaap, wakker kan word om vir die volgende skof diens te doen: “Hark the drums/ demurely wake the sleepers” (IV:ix:29–30). Die ironie is dat al speel die tromme ook hoe hard, Enobarbus nie weer wakker sal word nie. Ook die volgende toneel sluit by die tragiek van Enobarbus se sterwe aan.

Die laaste alarm klink veraf, soos in ’n seegeveg, en kort daarna gee Antonius die bevel dat sy soldate saam met hom moet vlug. Hierdie alarm weerspreek dus die bogenoemde paradoks: oorlog is tragies, is ontdaan van harmonie, is verraad, en die dans van die dood word gedans. Antonius plaas hierdie tragiese gebeure volledig op die skouers van Cleopatra en beskuldig haar daarvan dat sy hom verraai het – “the foul Egyptian hath betrayed me”; dat sy ’n hoer is – “triple-turned whore”; dat sy vals is – “this false soul of Egypt”; en ten slotte dat sy hom soos ’n regte sigeuner verlei en bekoor het – “like a right gypsy hath [...] beguiled me” (IV:xii). Hierdie onvermoë van Antonius om enige skuld vir sy optrede te aanvaar, bring sy moraliteit onder verdenking, en so kom die morele vlak van die teks na vore.

Cleopatra as Egiptiese koningin, Cleopatra as sigeuner, Cleopatra as die een wat verlei, as Venus en ook as Sirene, maar ook die een wie se stem vergelyk word met ’n duisend snare, is verweef in die metafoer van musiek. Op haar galei moet fluite die roeiers help om maat hou. Shakespeare verander die tablo van Ploutarchos in ’n poëtiese en diggeweefde dramatiese toneel waarin die plasing van frases en die skandering belangrik is. Enobarbus verwonder hom aan die visuele effek van die kleure goud en pers, aan die wind wat betower en die lug wat vol sensuele geure is, asook aan die harmonie tussen die silwer roeispane en die fluite (nie die volle tutti soos in Ploutarchos se teks nie). Die teks is eroties gelade en dit wys vooruit na die pik van die slang aan die einde wat Cleopatra “a lover’s pinch” noem, welwetende dat dit ’n “stroke of death” is (V:ii:294; Ploutarchos 1579). Die verband tussen die Aktium-seegeveg en hierdie toneel kan nie uit die oog verloor word nie – die oorsaak van

Antonius se nederlaag hou met Egipte verband en hy verwys neerhalend na die sigeuner wat hom mislei het (Ploutarchos 1579; Shakespeare 2005).

In die drama is daar nog 'n galei-toneel, waarin Enobarbus 'n belangrike rol speel. Daar is opvallende verskille tussen hierdie twee tonele en dit het ook te make met die verskille tussen Rome, wat militaristies en heroïes is, en Alexandrië, wat sensueel is, vloeibare grense het en gefokus is op die liefde (II:vii). Aangehelp deur die wyn weerklink die gesprekke van verraad, moord, oneer en knoeiery. Maar voordat dit in 'n bloedbad verander, moedig Enobarbus die groep aan om op die sloep van Pompejus – hulle teenstander op see – Egiptiese bacchanale te sing en te dans om so die gemoedere te kalmeer. Saam met die harde musiek, terwyl almal hande vashou, antwoord die groep met luide stem op die seun se sang. Die moraliteit van die karakters is onder verdenking en die sing van die bacchanale ontbloot hul twyfelagtige moraliteit (II:vii:102 e.v.).

Die Bacchus-fees, 'n luidrugtige dronknes, het 'n lang geskiedenis. In die Oudheid was dit wilde en mistieke feeste ter ere van die Grieks-Romeinse wyngod Bacchus of Dionysius. Die antieke digters was van mening dat Bacchus in Egipte gebore is (Voltaire 1901). Alhoewel daar aanvanklik 'n mate van erns by hierdie feeste was, het dit deur die jare in losbandigheid toegeneem totdat sang, dans en naaktheid aan die orde was – soos dit op talle visuele uitbeeldings van toe tot nou gesien kan word.¹⁰ Shakespeare (1957) gebruik die bacchanale in meer as een werk, byvoorbeeld ook in *Macbeth* en *Midsummer night's dream*.

Die sloep op die water, die afwesigheid van vroue, die hou van hande, die verwysings na die slang en die krokodil is dubbelsinnig. Daarby is die sensuele wêreld van Egipte die wyn wat hulle sinne afstomp, Antonius se verwysing na die Lethe, die rivier van vergetelheid, ook bydraend tot die veelvlakkigheid van die teks, van die letterlike, via die allegoriese tot die morele waarby die musiek en dans geen geringe rol speel nie (II:vii:117 e.v.).

Die woorde wat die seun sing:

Come, thou monarch of the vine,
Plumpy Bacchus with pink eyne!
In thy fats our cares be drowned;
With thy grapes our hairs be crowned.
 Cup us till the world go round,
 Cup us till the world go round!

bevestig die opwinding, die onvastheid op die sloep en dat die wyngod Bacchus, gekroon met druiwe, die sinne afstomp, sodat die drinkers van hulle sorgte vergeet. Volgens die siening van hierdie tyd word die negatiewe status van die siel hierdeur verklank.

Die betekenis van die bacchanale wat gesing word, kan egter ook vanuit 'n ander invalshoek beskryf word. Sommige is van mening dat hierdie bacchanale gemodelleer is op die bekende 9de-eeuse Whit Sunday-gesang "Veni Creator Spiritus"¹¹ se trogeemtrum.¹² Hierdie lied was goed aan die Elisabethaanse gehoor bekend. Ons weet ook dat dieselfde melodie vir 'n verskeidenheid tekste gebruik is, maar of hierdie lied aan Bacchus op dieselfde melodie gesing is, is nie aan ons bekend nie (Lathrop 1908:13).¹³

In “Veni Creator Spiritus” gaan dit om die Skeppergees wat sy Kerk en Koninkryk vernuwe en versterk en waarby die mistieke ervaring nie uitgesluit is nie. Dit staan in skerp kontras met die doen en late van die wyngod Bacchus wat die sinne afstomp en wat aanleiding gee tot onvastheid en swakheid. Die mistieke ekstase wat verbind word met die uitstorting van die Heilige Gees, kontrasteer met die ekstase wat deur die wyn veroorsaak word.

Die veelheid van betekenisse is in hierdie gedeelte opvallend. Shakespeare beweeg van die letterlike betekenis (die sing van die lied as deel van die drama) na die allegoriese (wanneer dié lied verbind word met die Paaslied “Veni Creator Spiritus”) na die morele vlak (omdat dit nie goed is om deur wyn verdof te word nie, maar die sangers eerder daarna moet strewe om deur die Heilige Gees vernuwe te word). Shakespeare gebruik dramatiese ironie hier as ’n kragtige meganisme om die transendentale of anagogiese betekenisvlak in te bou: hier moet dit nie om die koninkryk van Bacchus gaan nie, maar om die Koninkryk van God.

Eensyds in aansluiting by bogenoemde, maar andersyds in skerp kontras daarmee, is Caesar se woorde as hy die vrolike klomp vermaan om op te hou met hulle ligsinnigheid en hulle oproep tot diensbaarheid (II:vii:117 e.v.). Hierdie toneel word afgesluit met Menas, die seerower, wat sien dat die musikante nie meer speel nie, en dadelik word die trom -, trompet- en fluitspelers opgeroep om musiek te maak sodat Neptunus, die god van die see, kan hoor dat hulle aan die vertrek is en dat hy hulle moet beskerm – die bewaring deur die Heilige Gees word dus nie meer verreken nie.

Namate die drama ontplooi en die betekenis daarvan verdiep, verdiep die verwysings na musiek eweneens.

’n Enkele voorbeeld: Enobarbus en Agrippa verwys satiries na die verhoudinge tussen die driemanskap en hoe daar nie genoeg beelde, woorde en musiek is om Lepidus se liefde vir Antonius te beskryf nie, terwyl dit oorgenoeg is as hy maar net voor Caesar kan kniel (III:ii:15–7):

But he loves Caesar best, yet he loves Antony [...]. Think, speak, cast, write,
sing, number – hoo!

Die ironie is dat Lepidus se kniel ’n metafoor word vir sy vernietiging deur Caesar.

In die drama is daar talle verwysings na ’n swaard, en hierdie wapen het velerlei betekenisse. Een van die tragiese verwysings wat verband hou met musiek en dans, vind ons wanneer Antonius na sy nederlaag sê: “He at Philippi kept his sword e’en like a dancer.” Vir die danser is die swaard gewoonlik ’n bykomstige versiering en nie ’n wapen nie. In sy lewe kon Antonius die swaard heroïes en met sukses gebruik, maar na sy nederlaag het ook sy wapen swak en onbruikbaar, soos dié van die danser, geword (III:xi:35–6).

’n Ander subtiele verwysing na dans kom voor wanneer Antonius met Eros gesels oor hoe daar allerhande kortstondige figure en tonele in die wolke te sien is, wat hom leen tot veelvlakkige interpretasie en selfs ’n onheilspellende betekenis kan hê:

And mock our eyes with air. Thou has seen these signs;
They are black vesper’s pageants. (IV:xiv:9)

Hierdie “black vesper’s pageants” het hulle oorsprong in die misterie- of mistieke spele van die Middeleeue, religieuse skouspele met musiek wat op ’n beweegbare verhoog plaasgevind het (Jones 1977). Die uitdrukking kan egter ook verwys na die maskerades wat in die Elisabethaanse tyd baie gewild geword het. ’n Maskerade is gewoonlik ’n ingewikkelde gehoreografeerde dans wat saans deur gemaskerde adel gedans is. Die dra van maskers bring mee dat die grens tussen werklikheid en fantasie al hoe vaer word. Die kortstondigheid en die verganklikheid van die lewe word beklemtoon deur die verwysing na “black vespers”, oftewel sielevespers, waarin die dooies herdenk word (Hull, Pearson en Sadlack 2000). Die betekenislae en die poëtiese aard van die teks sorg vir ’n besondere hoogtepunt in die drama.

Die nag voor die legendariese seegeveg hou die soldate wag, en alhoewel hulle vol bravade is, is hulle ook onrustig (IV:iii). Dan hoor hulle die musiek van die melankoliese hautboys (van onder die verhoog).¹⁴ Sommige dink dit is ’n goeie teken, maar ander hoor daarin dat die god Herkules sy protégé Antonius verlaat het. Die kort, afgemete teks dra by tot die angstigheid en die toneel eindig met die woorde: “Let’s see how it will give off. ’Tis strange.” In hierdie toneel dra die klankkleur van die hautboys by tot die emosionele impak van die tragiese verloop van die seegeveg.

Daar is talle verwysings in die teks na die planete, en die metafoor van die planete word verdiep as Cleopatra Antonius se lof besing en sy stem vergelyk met die volmaakte harmonie van die musiek van die sferes: “[H]is voice was propertied/ as all the tunèd spheres”¹⁵ (V:ii).

Musiek word ook in idiomatiese verband gebruik; byvoorbeeld, as Caesar voel dat Antonius moet terugkom uit Egipte, dan sê hy: “That drums him from his sport” (1:iv). Die militaristiese, vermeng met die ironiese, is uiteraard hier teenwoordig (Calter 1998).

Antonius is in Italië en “My Antony is away,” roep Cleopatra wanhopig uit. Niks kan haar gemoedstoestand verbeter nie, selfs nie Mardian, die eunug,¹⁶ se sang nie, al het musiek die vermoë om pyn te versag (I:v; Lindley 2006:6). Met hierdie verwysing na die sang van Mardian sluit Shakespeare aan by die gebruike van sy tyd, naamlik dié van die singende kastrate, soos dit hier onder bevestig sal word in die musiekvoorbeelde uit die 17de eeu, toe hierdie gebruik hoogty gevier het.

Hierdie siek-van-verlange-toneel word verder gevoer in die vyfde toneel van die tweede bedryf: Cleopatra is verveeld en sy vra vir musiek wat by haar melankoliese stemming sal pas en wat haar onrustige gemoed tot bedaring sal bring: “Give me some music; music, moody food/ Of us that trade in love.” Sy is wispelturig en die arme Mardian moet saam met haar speletjies speel.

Die teks wat volg, is baie dubbelsinnig, en Egipte as ’n plek van vermaak, ligsinnigheid, dekadensie en weelderigheid word goed in die toneel uitgebeeld. Cleopatra se woorde sluit ook aan by die wonderwêreld van *Twelfth night* (Weis 2005:lxvi). Die ontstellende is haar hantering van die arme boodskapper. Hy ontgeld dit omtrént omdat hy dit durf waag “[t]o trumpet such good tidings!” (II:v; MacCallum 1909; Lindley 2006:31).

Die tragiese verloop van Cleopatra se lewe kom tot uiting in haar laaste, veelseggende woorde aan Charmian:

Peace, peace!

Dost thou not see my baby at my breast,
That sucks the nurse asleep? (V:ii)

Dood het sy angel vir haar verloor en sy prewel in wiegeliestyl: “As sweet as balm, as soft as air, as gentle –” (V:ii:310). Ons kan ook nie die implisiete verwysing na Isis as dié een wat haar seuntjie soog, miskyk nie. Isis, met die sistrum, is die godin van die farao’s en van die doderyk.

Alhoewel woorde soos “husband”, “baby”, “the maid that milks” en “a lass unparalleled” (laasgenoemde die woorde van Charmian wat haar koningin in gewone omgangstaal prys) aansluit by die gedagte van ’n wiegeliest, word hierdie koningin ná die dodelike slangpik in haar koninklike mantel en kroon geklee – ’n ware Isis (George 1998; Seawright 2012).

Naas die verwysing na Isis speel ander mitologieë, soos dié van Herkules, Mars en Venus, ’n belangrike rol in die veelvlakkige verstaan van die teks.

Dit is egter nie net die heidense mites wat Shakespeare gebruik nie; ook die waarhede en wyskede van die Bybel (Shaheen 1999) vind neerslag in *Antony and Cleopatra*. Soms is hierdie integrering opvallend, soos die verwysing na Herodes (III:iii:2–5); ander kere is dit meer subtiel, soos dié een na Nebukadnesar: “Kingdoms are clay. Our dungy earth alike feeds beast as man” (I:i:35–6; Shaheen 1999:70). Dit is dus nie vergesog as verklaarders dit eens is dat die verhaal van Antonius en Cleopatra verband hou met die Bybelse verhaal van Genesis, die geboorte van Christus, sy kruisiging en opstanding tot by die apokaliptiese van Openbaring nie. Op hierdie manier sluit dit ook aan by die Neoplatoniese siening van daardie tyd (Lindley 2006:19).

Volgens hierdie verklaarders kan die liefdesverhaal van Antonius en Cleopatra na die Hooglied van Salomo¹⁷ teruggevoer word. Die Hooglied van Salomo is nie net ’n versameling liefdesliedere waarin die man en die vrou hulle liefde vir mekaar besing nie (Die Bybel 1986:365), maar dit verwys ook vooruit na die huwelik tussen Christus en sy kerk en dit loop uit in die boek Openbaring. Die liefdesverhaal van Antonius en Cleopatra sluit hierby aan en dit word bevestig deur Antonius se woorde reg aan die begin van die drama as hy hulle liefde in apokaliptiese taal beskryf: “Then must thou needs find out new heaven, new earth” (I:i:16). Op hierdie manier word hulle liefdesverhaal deel van die nuwe lied van Openbaring. Die liefdesoffer van Antonius en Cleopatra vind sy voltooiing in die offer van die Lam (Jones 1977:lxxxix; Aalders 1952).

Cleopatra word ook gesien as die eksotiese koningin van Skeba, wie se broer, net soos die historiese Cleopatra s’n, haar minnaar is. Die Sulamitiese vrou sê ook: “Ek is bruin gebrand maar ek is mooi, vroue van Jerusalem. Ek is so bruin soos die tente van Kedar, soos die tentdoeke van Salomo” (Die Bybel 1986:710). Maar ook die bankette van Salomo was ’n fees vir die sintuie en dit vind neerslag in die legendariese Egiptiese bankette van die drama: “eight wild boars roasted whole at a breakfast of a night light with drinking” (II:ii:184–5).

Maar hóé het hierdie lied van Salomo geklink? Net soos in die geval van die musiek van Antieke Egipte weet ons nie. Wat ons wel weet, is dat Salomo meer as 1 005 liedere gedig het en dat Hooglied sy mooiste lied genoem word. Musiek en poësie het in hierdie tyd hand aan hand gegaan en die gedigte is meestal gesing. Die melodieë was blykbaar redelik eenvoudig, vry en swewend, en dit het die teks beklemtoon. Kenmerkend van Hebreeuse sang uit dié tyd is dat dit responsoriaal en antifonaal was, met terugkerende verse of refreine, net soos wat dit ook in Hooglied voorkom. Daarby was dit monofonies met die instrumente wat die melodie verdubbel (Hebrew music 2013).

Uit Bybelse gegewens weet ons dat kore en musikante betrokke was in die tempel en dat instrumente soos die lier, die harp, die luit en 'n verskeidenheid slaginstrumente gebruik is, net soos in Antieke Egipte en eeue later in die tyd van Shakespeare. Die besondere beskrywing in Konings 1 na hoe spesiale jeneverhout gebruik is vir die maak van liere en harpe is opvallend en daar is ook verwysings na die instrument van Isis, die sistrum (Isaacs en Martin 1990:187; Die Bybel 1986:371; Jewish liturgical music 2012; Jewish music 2008; Jewish encyclopedia 1906).

Hierdie verweefdheid van Shakespeare se teks met dié van Salomo en Hooglied dra nie net by tot die uniekheid van die teks nie, maar plaas dit op 'n vlak waarin die gewone liefdesverhaal van Antonius en Cleopatra na die anagogiese vlak getransendeer word (Weis 2005:liii).

6. Samevatting van voorgaande argument – 'n brugafdeling

Alhoewel ons nie altyd weet hoe die musiek deur die eeue geklink het nie, weet ons uit die talle beskrywinge, uit die talle afbeeldings en uit die talle literêre tekste dat musiek 'n intrinsieke deel van die mens en sy beskawing is. Daarom is dit nie vreemd dat Cleopatra se stem vergelyk word met 'n instrument van baie snare nie. Dieselfde soort instrumente kom deur al die eeue voor – die harp in antieke Hebreeuse musiek kan vergelyk word met die harp in Antieke-Egiptiese musiek en met toenemende kennis gaan die ontwikkeling van die instrument voort, via die Elisabethaanse tydperk tot vandag.

In Antieke Egipte was sang, dans en instrumentale musiek deel van die lewe, religieus en sosiaal, en die Hebreeuse beskawing in die tyd van Salomo vertoon dieselfde kenmerke. Die Elisabethaanse beskawing het ook musiek belangrik geag en danse en musiekvorme wat in dié tyd ontwikkel is, word deur Shakespeare benut in die skryf van sy dramas. Die fokus in hierdie artikel is Shakespeare se dramatiese weergawe van die verhaal van Antonius en Cleopatra en die rol wat musiek dáárin speel.

Shakespeare gebruik musiek as deel van die dramatiese gegewe, soos die fanfares van die trompette en die gebruik van die melankoliese hautboys. Die spel van die instrumente skep nie net atmosfeer nie, dit is deel van die aksie en dit dra by tot die emosionele betekenis van die teks. Met Cleopatra se aankoms op die galei weet ons dat die keuse van die fluite nie toevallig is nie, maar dat dit deel is van die dubbelsinnige betekenis van die teks. Alhoewel die sing van die bacchanale in hierdie drama 'n sosiale gebeurtenis is, beeld dit ook die magstryd tussen die opponerende groepe uit en wys dit vooruit na Antonius se nederlaag. Hierdie lied van losbandigheid en dronkenskap het ook 'n keersy, omdat die teks gebaseer

is op die versnitte van die “Veni Creator Spiritus”. Deur hierdie kontrastering beweeg die teks deur verskeie vlakke van betekenis, van die letterlike tot by die anagogiese vlak.

Idiomatiese uitdrukkings waarvan musiekverwysings deel is, kom ook in die drama voor, soos wanneer Cleopatra met die boodskapper raas omdat hy die slegte nuus uitblaker soos ’n trompetter. Musiekvorme uit die tyd van Shakespeare, soos die ballade en die wiegelied, word ook in die teks verweef en dit dra by tot die ironiese betekenis van die teks. In die uitbeelding van Cleopatra as Sirene en van Antonius as die onoorwinlike is musiek verskuil en allegories teenwoordig. Musiek word ook metafories in die drama gebruik as Antonius verwys na die “black vesper’s pageants”. Die leser is verder die hele tyd bewus van die kulturele verskille tussen Rome en Alexandrië, en ook hierin speel musiek ’n rol: die musiek is meestal marsagtig wanneer Rome die fokus is. Daarteenoor wil Cleopatra musiek hoor om haar stemming te verbeter, en as sy vertel van haar herinneringe, is musiek onderliggend teenwoordig. Die Neoplatoniese sieninge van musiek, die gebruik van musikale realisme, asook emosionele realisme, is subtiel in die teks verweef. Dat verklaarders die liefdesverhaal van Antonius en Cleopatra vergelyk met die liefdesverhaal van Hooglied, dat Shakespeare apokaliptiese taal gebruik as Antonius die omvang van hulle liefde beskryf dra gewis by tot die diepsinnige betekenis van die teks.

Shakespeare is ’n meester, maar as mens vanuit ’n spesifieke invalshoek, soos musiek, sy teks te stiplees, weet jy dat niks in die drama toevallig is nie. Jy weet ook dat musiek intrinsiek bygedra het tot die ontvouing van die drama, die uitbeelding van die karakters en die skep van stemminge, net soos wat die verwysings na Vergilius, na die mitologie en die Bybel in die drama deel vorm van hierdie komplekse en dig-geweefde tapisserie – tot vreugde en verryking van die ondersoekende gees.

Samuel Taylor Coleridge beskryf Shakespeare se taalgebruik in *Antony and Cleopatra* onder andere as “a soaring style” (Weis 2005:xxi). Hierdie woorde roep by ’n musiekmens wonderlike klankbeelde op, want dit is dié klankkwaliteit, vry en swewend, waarna die instrumentalis én die sanger streef én wat die luisteraar graag wil hoor. By die lees van die teks met musiek as invalshoek, voer hierdie uitsonderlike skrywer ook die leser na ongekende hoogtes.

“There was sweetness also in the tones of her voice; and her tongue, like an instrument of many strings,” is Ploutarchos (1902) se beskrywing van Cleopatra se stem en haar taalvaardigheid. Ploutarchos se teks het vir Shakespeare geïnspireer en die beskrywing “’n instrument met baie snare” word ook ’n metafoer vir die gelaagdheid van Shakespeare se teks.

Musiek as verskynsel is intrinsiek deel van die mens. Daarom is dit geregverdig om te vra of die verhaal van Antonius en Cleopatra, maar veral ook die weergawe van Shakespeare, komponiste deur die eeue geïnspireer het om dié verhaal in sy geheel of gedeeltelik in musiek te verklank.

7. Kunsmusiek¹⁸ en die verhaal van Antonius en Cleopatra – 'n historiese oorsig

Van kuns is daar altyd weer kuns te maak!¹⁹

Cleopatra se skoonheid, haar legendariese mooi stem, haar liefdeseskapades en natuurlik haar sterwensoomblikke is stimulerende materiaal vir 'n komponis. Haar verhaal het 'n fassinerende musikale nalewe en komponiste fokus nie slegs op die periode waarin Shakespeare se drama afspeel nie.²⁰ Cleopatra se verhouding met Julius Caesar is ook 'n geliefkoosde onderwerp vir die skep van musiekwerke. Dink maar aan die opera *Giulio Cesare in Egitto* van Handel wat vanjaar (2013) in die Metropolitan Operahuis uitgevoer is. Dit was ook deel van die Cleopatra-fees in Salzburg in 2012. Aangesien Cleopatra se stem met 'n duisend snare vergelyk word, en in samehang met haar tragiese lewe, is dit nie vreemd dat baie komponiste gebeure uit haar lewe as basis vir vokale komposisies gebruik nie. Van die genres wat gebruik word, is opera, aria, koorstuk en kantate. Naas die vokale komposisies is daar ook instrumentale musiek wat gebaseer is op die verhaal van Cleopatra. Een van die vroegste voorbeelde is dié van Colonna, 'n Italianer wat in die laat 17de eeu die kantate "Cleopatramoribonda" geskryf het. Een van die onlangse voorbeelde is 'n werk deur Shchedrin wat vir die eerste keer in 2012 uitgevoer is.

In 2012 het die Salzburgfees 'n uitgebreide program oor Shakespeare en die verhaal van Antonius en Cleopatra aangebied. Bartoli (2012) noem dit 'n weelderige reis na Egipte waarin al die sintuie gestimuleer word. Naas die uitvoering van die Handel-opera is daar nog vyf verskillende afdelings, byvoorbeeld "Cleopatra amoroso" waarin die tragedie van Shakespeare verwerk is vir vier vertellers. Dit word in Duits voorgedra en Kasper Wiens het die musiek gekomponeer.

Vir die afdeling "Cleopatra sensuale" was die opera in vier bedrywe, *Cléopâtre*, deur Massenet (1842–1912) op die program. Sophie Koch, 'n Franse liriese mezzosopraan, het die rol van Cleopatra gesing. Hierdie impressionistiese werk fokus op die verhouding tussen Cleopatra en Markus Antonius. Naas die koorsang en die sensuele ballettonele is dit die sterftoneel van Cleopatra wat die bloed laat stol.

Die virtuose mezzosopraan Cecilia Bartoli het opgetree in die programafdeling "Cleopatra virtuosa". Die program het bestaan uit Barokarias van ses verskillende komponiste. Die briljante ensemble Il Giardino Armonico het haar begelei. Van hierdie arias is spesiaal vir kastrate geskryf, veral vir die uitsonderlike Farinelli. Volgens Bartoli (2009) word die sang van die kastrate gekenmerk deur vokale virtuositeit en 'n volmaakte fusie van sensualiteit en grootsheid, van vorm en inhoud, van poësie en musiek – die hoogtepunt van die Baroktydperk.

Nog 'n interessante afdeling was "Cleopatra oriëntale". Op die program was onder andere Anton Rubenstein se Overture "Antonius und Kleopatra" (Op. 116; 1890) en Prokofjev se verhoogmusiek "Ägyptische Nächte" (1933/4). Hierdie werk is bykomstige musiek vir 'n toneelstuk gebaseer op Poesjkin se monoloog, wat 'n samevatting is van Shakespeare en Shaw se dramas. Die werk fokus op Cleopatra as godin van die liefde en wellus.

Dit is egter die opdragwerk en wêreldpremière "Kleopatra i zmeja" ("Cleopatra and the asp") wat aandag getrek het. Hierdie dramatiese toneel vir sopraan en orkes (2011) wat Rodion

Shchedrin spesiaal vir die fees geskryf het, is 'n splinternuwe bydrae tot die repertorium wat die charisma van Cleopatra en haar lewe uitbeeld. Die werk is gebaseer op die dramatiese sterwenstoneel van Cleopatra soos Shakespeare dit uitgebeeld het in die tweede toneel van die vyfde bedryf. Shchedrin beskryf hierdie werk as 'n monodrama waarin die konflik tussen die dood en die lewe, die krag van die liefde en die invloed van mag hierdie legendariese vrou dryf om die fatale daad te pleeg. Hy gebruik die vertaling van Poesjkin as teks (Shchedrin 2011).

Die laaste afdeling was "Cleopatra tragica" en dit het die werk van Hector Berlioz, "La Mort de Cléopâtre, scène lyrique" (1829) vir sopraan en orkes, as 'n belangrike fokuspunt gehad. Die teks van hierdie kantate beskryf die laaste oomblikke van die Ptolemeïese koningin. Die musiek is ekspressief met uitdagende harmoniese sekwense, idiosinkratiese ritmes en ekstreme vokale lyne saam met uitdagende orkestrale effekte, sinistere akkoorde gespeel deur die blasers en skerp dissonante (Bartoli 2012).

Hierdie uitgebreide en omvangryke musiekprogram van die Salzburgfees (Bartoli 2012) het op verskeie fasette van die legendariese karakter van Cleopatra gefokus. Deur die ekspressiewe moontlikhede wat musiek bied, het die komponiste uitnemend daarin geslaag om die besondere liefdesverhaal van Cleopatra en Antonius in klank te verbeeld.

In die bestudering van hoe Shakespeare se drama die skep van nuwe musiek beïnvloed het, kan mens nie nalaat om die minder suksesvolle weergawe van Barber (1966) se "Antony and Cleopatra" te noem nie.

Die nuwe Metropolitan Operahuis is in 1966 met Samuel Barber se opdragwerk, "Antony and Cleopatra", geopen, maar dit was 'n totale fiasko en een waarvan Barber nie herstel het nie. Hy het die opera gesien as 'n intieme uitbeelding van 'n tragiese liefdesverhouding tussen twee volwassenes wat vasgevang en vernietig is deur internasionale politiek. Die beroemde filmregisseur Franco Zeffirelli was die verhoog- en produksiebestuurder. In teenstelling met Barber se siening het hy die opening gevisualiseer as 'n grootse skouspel, vol kleur en dramatiese effekte. Alles – die musiek, die teks en opera as medium – was ondergeskik aan hierdie grootskaalse extravaganza.

Alles wat kón skeefloop, hét skeefgeloop. Die Met se nuutste tegniese masjinerie het gedurende die repetisies gebreek. Die beligting se proses het skeefgeloop. Hoorbare uitroepe van desperaatheid is van die verhoogbemanning gehoor – soos "Pasop vir die sfinks!" In een stadium het die sopraan Leontyne Price haar binne-in die piramide bevind – waar sy beslis nie op daardie stadium moes wees nie. Daarby was die orkes op die punt om te staak omdat arbeidswetgewing nie nagekom is nie.

Op die koop toe was Leontyne Price onder geweldige spanning. Sy was intens daarvan bewus dat sy die eerste internasionale swart opera-diva is wat in die Met optree én dat sy die ster van die opening van die nuwe Met is én dat sy sing in 'n opera wat spesiaal vir haar geskryf is. Maar die grootste uitdagings was die groteske kostuums, swaar skeppings in swart en goud, wat haar bewegings ingeperk het. Die bostuk van die klere was in Elisabethaanse styl, die halslyne was Oosters en die hooftooisels in oordadige Egiptiese styl. Sy moes soos 'n reusagtige biddende mantis lyk in haar uitbeelding as die weduwee

van die wêreld. Jare later, toe sy weer die musiek moes sing, het sy by die aanhoor van die eerste note in 'n angssweet uitgebars (Davis 2009).

Naas die uitbeelding van Cleopatra en Antonius en gebeure wat hulle raak, is die toonsetting van die bacchanale 'n voor die hand liggende keuse vir komponiste,²¹ hetsy vir koor, vir solostem met orkesbegeleiding of vir solostem met klavierbegeleiding soos in die geval van Schubert se weergawe (Ezust 2003).

Schubert (1797-1828) se "Trinklied" D888 is 'n toonsetting van hierdie teks, en sy vermoë om hierdie dronknes en emosies deur klankskildering uit te beeld is uitmuntend. Deur verskeie musikale tegnieke, soos ritmiese variasie, die chromatiek en die verweefdheid en verdubbeling van musikale lyne, beeld hy die deining en die onvastheid van die sloep op die water uit, die gehik, die tongsleep en wasige visie van die drinkers (Johnson 1996; Schubert 1996).

Ook in Suid-Afrika²² het hierdie verhaal komponiste, soos Hendrik Hofmeyr, geïnspireer. Hofmeyr se "The death of Cleopatra"(1986) vir sopraan en kamerorkes (bestaande uit fluit, basklarinet, horing, vibrafoon, harp, altviool en kontrabas) is gebaseer op die tweede toneel van die vyfde bedryf van Shakespeare se teks. In die styl van 'n dramatiese kantate, met arioso, resitatief en "Sprechgesang" vang Hofmeyr die kompleksiteit, aantrekkingskrag, magnetisme en komplekse rol van die Egiptiese koningin vas. In die weergawe van 2005 is die orkes verklein tot altviool, klarinet en klavier (Hofmeyr 2012.).

Alhoewel die volgende twee voorbeelde nie heeltemal tipeer kan word as kunsmusiek nie, dra dit tog by tot Suid-Afrikaanse musikale weergawes van die Cleopatra-verhaal.

Trevor Jones, 'n Suid-Afrikaner van geboorte, was verantwoordelik vir die klankbaan van die Hallmark-televisieproduksie *Cleopatra* in 1999. Hierdie weergawe is geskoei op die verhaal *The memoirs of Cleopatra* deur Margaret George (1998). Jones slaag uitstekend daarin om simfoniese klanke met die klank van tipiese Antieke-Egiptiese instrumente te vermeng (Jones 1999).

Neo Muyanga, 'n Zoeloekomponis en -musikant, se *Memory of how it feels* is 'n versameling van kort tonale stories met vertelling, dans en kamerorkeensemble. Van die vertellings is stories uit lande soos Uganda ("Nambi, dogter van die skeppergod Gulu"), Sumerië ("Gilgamesh en sy vriend Enkidu") en Egipte ("Cleopatra en haar Antonius") (Muyanga 2011).

Dit staan vas en seker dat verskeie komponiste van verskillende nasionaliteite deur die eeue gefassineer is deur die verhaal van Cleopatra, gebaseer op die teks van Shakespeare al dan nie, en daarom die talle, selfs uiteenlopende, weergawes daarvan in musiek. Op dié manier bevestig hulle Hennie Aucamp se woorde, "Van kuns is daar altyd weer kuns te maak."

8. Musiek, Shakespeare en Cleopatra – 'n koda

Ploutarchos, Shakespeare en Handel het eeue gelede geleef. Hendrik Hofmeyr, Shchedrin en Bartoli, weer, is eietydse kunstenaars, maar dit is Cleopatra, ikoon en artefak van lank

gelede en steeds teenwoordig, wat die gemene faktor in die kreatiewe skeppinge van talle kunstenaars is.

She will not be triumphed over. (Beard 2003)

Bibliografie

Aalders, G.CH. 1952. *Het Hooglied. Commentaar op het Oude Testament*. N.V. Kampen: Uitgeversmaatschappij J.H. Kok.

Aelius, L. 2012. The Encyclopaedia Romana.
<http://www.ancientsites.com/aw/NewsStory/246549> (1 September 2012 geraadpleeg).

Alchin, L.K. 2005. Elizabethan era.
http://en.wikipedia.org/wiki/Music_in_the_Elizabethan_era (27 Julie 2012 geraadpleeg).

Anderson, W. 1980. *Dante the maker*. Londen: Routledge & Kegan Paul.

Bancroft, M. 1998. Plato's cosmology & the mystical experience.
<http://www.markbancroft.com/info/platos-cosmology> (15 Augustus 2012 geraadpleeg).

Barber, S. 1966. Antony and Cleopatra (opera).
[http://en.wikipedia.org/wiki/Antony_and_Cleopatra_\(opera\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Antony_and_Cleopatra_(opera)) (22 Mei 2012 geraadpleeg).

Bartoli, C. 2012. *Cleopatra – im labyrinth von eros und macht*. Salzburger Pfingstfestspiele. 25–28 Mai 2012. Frankfurt am Main, Salzburg: Verlag der Autoren.
http://www.salzburgerfestspiele.at/Portals/0/docs/Pfingsten2012_LOWRES.pdf (15 Augustus 2012 geraadpleeg).

—. 2009. *Sacrificium. La Scuola dei Castrati*. Londen: Decca Music Group Limited.

Beard, M. 2003. Cleopatra: From history to myth. <http://www.lrb.co.uk/v25/n06/mary-beard/how-do-you-see-susan> (14 Januarie 2013 geraadpleeg).

Blankenberg, N.A. 1980. *Vergilius. Van wapens en 'n man. Versvertaling van die Aeneïs*. Durbanville: Uitgewery Boschendal.

Calter, P. 1998. Pythagoras & music of the spheres. Dartmouth College.
www.lotsofessays.com/essay_search/1998_23.html (14 Julie 2012 geraadpleeg).

Carstens, J.C., W.M. Lourens en A.J.J. Troskie (eindreds.). 2001. *Liedboek van die Kerk*. Vir gebruik by die erediens en ander byeenkomste. Kaapstad: NG Kerk-uitgewers.

Crowe, D., N. Demeter en A. Lemon. 1996. The Gypsies, early history. In Levinson (red.) 1996. <http://www.encyclopedia.com/topic/Gypsies.aspx> (13 Augustus 2012 geraadpleeg).

Cummings, M.J. 2003. W. Shakespeare study guide. <http://www.shakespearestudyguide.com> (13 Augustus 2012 geraadpleeg).

Dante, A. 1990. *Die goddelike komedie*. Vertaal deur D.A.H. du Toit. Kaapstad: Zebra.

Davis, P.G. 2009. The tragedy of Antony and Cleopatra. *The New York Times*, 9 Januarie. <http://www.nytimes.com/2009/01/11/arts/music/11davi.html?pagewanted=all> (27 Julie 2012 geraadpleeg).

Die Bybel. 1986. Nuwe vertaling. Goodwood: Bybelgenootskap van Suid-Afrika.

Dollinger, A. 2000. An introduction to the history and culture of Pharaonic Egypt Reshafim, Israel. <http://www.reshafim.org.il/ad/egypt> (7 Augustus 2012 geraadpleeg).

Dunn, J. 2011. An introduction to ancient Egyptian music. <http://www.toureygypt.net/featurestories/music.html> (29 September 2012 geraadpleeg).

Encyclopaedia Britannica. 2012. Doctrine of the affections. <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/7687/doctrine-of-the-affections> (22 Oktober 2012 geraadpleeg).

Erman, A. 1894. Life in ancient Egypt. Vertaal deur H.M. Tirard. Londen: Macmillan & Co. <http://archive.org/details/lifeinancientegy00ermaiala> (4 Julie 2012 geraadpleeg).

Ezust, E. 2003. The Lied, art song, and choral texts archive. <http://www.recmusic.org/lieder> (10 Julie 2012 geraadpleeg).

Ford, B. (red.). 1971. *The age of Shakespeare*. Vol. 2 van die Pelican-gids vir Engelse letterkunde. Harmondworth, Baltimore en Victoria: Penguin Books Ltd.

George, M. 1998. *The memoirs of Cleopatra*. Londen: Pan Books.

Gill, N.S. 2012. Ancient/Classical history. <http://www.ancienthistory.about.com> (4 Julie 2012 geraadpleeg).

Goethe, J.W. 1966. *Faust*. Deel 1. Vertaal deur Eitemal. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

Griffiths, G. 2001. Isis. In Redford (red.) 2001.

Grout, J. 2012. Rome, the home of empire and all perfection. In Aelius (red.) 2012. <http://www.ancientworlds.net/aw/NewsStory/246550> (1 September 2012 geraadpleeg).

Grout, D.J. en C.V. Palisca. 1996. *A history of western music*. 5de uitgawe. New York, Londen: W.W. Norton & Company.

- Hebrew music and musical instruments. 2013 (datum volgens artikel). In Jewish encyclopedia 1906. <http://www.musiclyric4christian.com/hebrew-music.html> (24 Augustus 2012 geraadpleeg).
- Hofmeyr, H. 2012. The death of Cleopatra [Audio]. Solis: Zanne Stapelberg. <http://zannestapelberg.com/2012/03> (17 September 2012 geraadpleeg).
- Huffman, C. 2011. Pythagoras. In Zalta (red.) 2011.
- Hull, H., M. Pearson en E. Sadlack. 2000. John Milton's *A Maske or Comus*. University of Maryland, at College Park. The Maryland Institute for Technology in the Humanities. <http://www.mith.umd.edu> (23 Julie 2012 geraadpleeg).
- Isaacs, A. en E. Martin (reds.). 1990. *The Hamlyn illustrated encyclopedia of music*. Londen: The Hamlyn Publishing Group Limited.
- Jewish encyclopedia. 1906. <http://www.jewishencyclopedia.com> (24 Augustus 2012 geraadpleeg).
- Jewish liturgical music. 2012. <http://www.infoplease.com/encyclopedia/entertainment/jewish-liturgical-music.html> (24 Augustus 2012 geraadpleeg).
- Jewish music. 2008. Temple Emanu-El of San Jose. <http://www.templeсанjose.org/JudaismInfo/song> (24 Augustus 2012 geraadpleeg).
- Johnson, G. 1996. Notes. In Schubert 1996.
- Jones, E. 1977 (datum volgens essay). Text and commentary. In Shakespeare 2005.
- Jones, T. 1999. *Film music for Cleopatra*. Oorspronklike klankbaan. Londen: Contemporary Media Recordings.
- Knights, L.C. 1971. King Lear and the great tragedies. In Ford (red.) 1971.
- Lambert, T. s.j. A History of 16th century England. <http://www.localhistories.org/henryvii.html> (1 Julie 2013 geraadpleeg).
- Langmuir, E. en N. Lynton. 2000. *The Yale dictionary of art and artists*. New Haven en Londen: Yale University Press.
- Lathrop, H.B. 1908. Shakespeare's dramatic use of songs. *Modern Language Notes*, 23(1):1–5. <https://archive.org/details/jstor-2916855> (8 Augustus 2012 geraadpleeg).
- Levinson, D. 1996. Encyclopedia of world cultures. <http://www.worldcat.org/title/encyclopedia-of-world-cultures/oclc/22492614> (22 Augustus 2012 geraadpleeg).

- Lindley, D. 2006. *Shakespeare and music*. Arden critical companions. Londen: Arden Shakespeare.
- MacCallum, M.W. 1909. Shakespeare's Roman plays and their background. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.03.0069> (18 September 2012 geraadpleeg).
- Magill, F. (eindred.). 1983. *Duisend beste boeke*. Boekdeel 4. Kaapstad: Rubicon-Pers.
- Martin, R.J. Jnr. 2006. Music in Shakespeare: The bard's innovative use of music as a dramatic tool. <http://voices.yahoo.com/music-shakespeare-bards-innovative-music-98867.html> (17 Augustus 2012 geraadpleeg).
- Mellers, W. 1971. Words and music in Elizabethan England. In Ford (red.) 1971.
- Mikulín, M. 2006. Teaching Shakespeare through song. <http://circle.ubc.ca/handle/2429/17780> (24 Mei 2012 geraadpleeg).
- Muyanga, N. 2011. Memory of how it feels. <http://neomuyanga.wordpress.com/2011/01/13/memory-of-how-it-feels> (11 Julie 2012 geraadpleeg).
- North, T. (vert.). 1910 [1579]. *Plutarch's lives*. Vol. 7. Londen: J.M. Dent. <http://www.abebooks.com/book-search/title/plutarch's-lives-3/page-1> (17 Augustus 2012 geraadpleeg).
- Odendal, F.F., P.C. Schoonees, C.J. Swanepoel, S.J. du Toit en C.M. Booyen (reds.). 1979. *Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal*. Johannesburg, Kaapstad: Perskor.
- Ottermann, R. en M. Smit (hoofreds.). 2000. *Suid-Afrikaanse musiekwoordeboek*. Kaapstad: Pharos Woordeboeke.
- Ploutarchos, L.M. 1579. *Shakespeare's Plutarch*. Vol. 2. (Sluit die hoofbronne van *Antony and Cleopatra* en van *Coriolanus* in.) http://oll.libertyfund.org/index.php?option=com_staticxt&staticfile=show.php?title=1802&Itemid=27 (17 Augustus 2012 geraadpleeg).
- . 1902. *Antony. The lives of noble Grecians and Romans*. Vol. 3. Vertaal deur J. Dryden en A.H. Clough. Boston: Little Brown and Co. The Internet Classics Archive. http://www.shsu.edu/~his_ncp/AntCleo.html (17 Augustus 2012 geraadpleeg).
- Postma, F. 1926. *Die lewensbeskrywing van Ploutarchos*. Deel 1–3. Pretoria: J.L. van Schaik Bpk.
- Proust, M. 2006. *Remembrance of things past*. Vol. 2. Vertaal deur C.K. Scott Moncrieff en S. Hudson. Ware: Wordsworth Editions.

- Rapaport, H. 2011. *Introductory tools for literary analysis. The literary theory toolkit: A compendium of concepts and methods*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Redford, D.B. (red.). 2011. *In ancient Egypt*. Oxford: Oxford University Press.
- Schoonees, P.C. (hoofred.). 1972. *Woordeboek van die Afrikaanse Taal*. Pretoria: Die Staatsdrukker. <http://www.woordeboek.co.za/index.php?qi=101090> (17 Mei 2013 geraadpleeg).
- Schubert, F. 1996. *An 1826 Schubertiad*. Uitgawe nr. 26. Oudio-CD. Londen: The Hyperion.
- Schulz, R. en M. Seidel. 2007. *Egypt. The world of the Pharaohs*. Königswinter: H.F. Ulmann.
- Seawright, C. 2012. Hathor. Wikipedia, the free encyclopedia. <http://en.wikipedia.org/wiki/Hathor> (2 Augustus 2012 geraadpleeg).
- Shaheen, N. 1999. *Biblical references in Shakespeare's plays*. Newark: University of Delaware.
- Shakespeare, W. 1901. *Antony and Cleopatra*. From the library of literary criticism of English and American authors. 8 volumes. Onder redakteurskap van C.W. Moulton. New York: Moulton Publishing.
- . 1957. *The complete works of William Shakespeare*. Onder redakteurskap van W.J. Craig. Londen, New York, Toronto: Oxford University Press.
- . 2005. *Antony and Cleopatra*. Londen: Penguin books.
- Shchedrin, R. 2011. Cleopatra and the snake. Dramatic scène for soprano and symphony orchestra. Teks gebaseer op William Shakespeare se tragedie *Antony and Cleopatra*. In Russies vertaal deur Boris Pasternak. In opdrag van die Salzburg Pfingstfestspiele 2012. <http://www.schott-music.com/news/archive/show,7276.html> (28 Augustus 2012 geraadpleeg).
- Springfels, M. 2012. The San Francisco Early Music Society. <http://www.sfems.org/work11/index.shtml> (2 Augustus 2012 geraadpleeg).
- Voltaire, F.-M.A. 1901. *A philosophical dictionary*. Ontleen aan die oeuvre van A. Voltaire Eietydse weergawe. New York: E.R. DuMont, 1901. "A critique and biography" deur J. Morley; notas deur T. Smollett; vertaal deur W.F. Fleming. eBooks@Adelaide. <http://books.google.fm/books?id=s89RAAAAMAAJ> (20 Augustus 2012 geraadpleeg).
- Venezky, A. 1951. *On the Shakespearean stage*. New York: Twayne publishers. http://archive.org/stream/pageantryonthesh006980mbp/pageantryonthesh006980mbp_djvu.txt (3 Julie 2013 geraadpleeg).

Weis, R. 2005. Introduction. The play in performance. Further reading. In Shakespeare 2005.

Wells, S. 2005. General introduction and chronology. In Shakespeare 2005.

Willeitner, J. 2007. Royal and divine festivals. In Schultz en Seidel (reds.) 2007.

Zalta, E.N. (red.). 2011. The Stanford encyclopedia of philosophy.
<http://plato.stanford.edu/archives/fall2011/entries/pythagoras> (27 Julie 2012)

Eindnotas

¹ Spelling volgens Postma 1926.

² Ou Engelse naam vir *hobo*, afgelei van die Franse woord: *hautbois*.

³ 'n Antieke skud-idiofoon.

⁴ Spelling volgens die WAT.

⁵ Die verwysing na die vertaling van Ploutarchos van die werk in 10 volumes is soos volg: "Englished by Sir Thomas North".

⁶ Byvoorbeeld in die werk van Dante en sy tydgenote, klassieke filosofiese geskrifte, die Bybelse geskrifte, om enkeles te noem.

⁷ Musiek in sigeunerstyl is onderskeibaar uit die manier waarop die instrumente bespeel word, die harmonisering, die melodiese versierings en die toonsisteem.

⁸ Slange en krokodille is ook falliese simbole (Weis 2005).

⁹ Tabourine (Fr.), tabor: Dit is 'n klein trommetjie gespeel met 'n stok terwyl die persoon ook op 'n blokfluitjie met drie gaatjies speel (daarom die uitdrukking "pyp en tabor"). Danse is op hierdie manier begelei (Ottermann e.a. 2000).

¹⁰ Byvoorbeeld dié van Rubens en Poussin, om maar net twee te noem (Langmuir en Lynton 2000).

¹¹ "Kom, Skepper Gees, besoek u kerk, U wat vernuwe, ons versterk" e.v. (Lied 430, Carstens e.a. 2001).

¹² Trogee: Versvoet, bestaande uit 'n beklemtoonde gevolg deur 'n onbeklemtoonde lettergreep (Odendal e.a. 1979).

¹³ “Veni Creator Spiritus” is ook die lied wat Mahler in sy Faust-simfonie gebruik het. Whit Sunday is die Sondag na Paasfees.

¹⁴ Uitspraak: hboi, boi.

¹⁵ Dante en Goethe verwys ook na die musiek van die hemelse sferes. Die musiek van die sferes, ’n antieke filosofiese konsep, hou verband met die beweging van die hemelse liggame, die son, die maan en die planete. Alhoewel hierdie musiek nie letterlik gehoor kan word nie, is dit ’n harmoniese, matematiese en/of religieuse konsep en volgens Pythagoras “there [is] music in the spacing of the spheres” (Dante 1990; Goethe 1966; Lindley 2006:14–5; Huffman 2011).

¹⁶ ’n Eunug is ’n man wat gekastreer is, gewoonlik tydens of voor adolessensie. Hy moes die vroue se woonkwartiere aan die Oosterse hof oppas. Die woord *eunug* beteken letterlik om die bed op te pas. Kastrasie is die proses waartydens ’n man se testikels verwyder word. Vandaar die term *kastrate* om die mans met spesifieke sangstemme te beskryf (Bartoli 2009).

¹⁷ Salomo leef van 970 tot 931 v.C.

¹⁸ Die omvangryker woord *kunsmusiek* word verkies eerder as die term *klassieke musiek* soos wat die gebruik in die algemene omgangstaal is, aangesien *klassieke musiek* na ’n spesifieke stylperiode verwys, naamlik ±1750 tot 1814.

¹⁹ ’n Opmerking van Hennie Aucamp in ’n gesprek.

²⁰ Die meeste van die musiek waarna verwys word, kan geluister word op die internet deur skakels soos ClassicsOnline, Naxos en Youtube.

²¹ Byvoorbeeld: Thomas Anderton, Thomas Chilcot, Frederic Goosse, Willoughby Hunter Weiss, Eduard von Bauernfeld, Ferdinand Mayerhofer von Grünbüchel.

²² Alhoewel W.H. Bell verbind word met ’n Shakespeare-aanhaling uit *Antony and Cleopatra*, kon geen verdere inligting oor die aard van die werk opgespoor word nie.