

Musiek en dans as teks in drie romans van Karel Schoeman: *Na die geliefde land*, *'n Ander land* en *Verliesfontein*

Alta Coertzen

Alta Coertzen, onafhanklike navorser

Opsomming

In die meeste van Karel Schoeman se romans is musiek en dans deel van die verhaallyn. Dit is egter die manier waarop hy musiek en dans as teks gebruik wat die fokus van hierdie artikel is. Vanweë die omvang van sy romaneuvre is drie romans gekies en is 'n uittreksel uit elkeen waarin musiek en/of dans 'n belangrike rol speel, uit 'n spesifieke invalshoek bestudeer:

- i. *Na die geliefde land*: musiek en dans in 'n sosiaal en polities verdeelde samelewing
- ii. *'n Ander land*: veelstemmigheid in musiek en teks
- iii. *Verliesfontein*: 'n koor van stemme.

As rugsteun is die navorsing oor die rol van musiek en dans in die romankuns asook die nuutste ontwikkelinge op die gebied van musiek en dans as kunsvorms verreken. Teoretiese uitgangspunte soos intertekstualiteit en intermedialiteit is in die stiplees van die gekose gedeeltes in ag geneem.

In die politieke roman *Na die geliefde land* word die vooroordele en eiebelang in die karakters se optrede en in die gemeenskap deur die danse en die musiek uitgebeeld: Soos die pare in die vinnige kadriel vervleg, vervleg die teks; en deur die stadiger wals word die verhoudings en spanning tussen die pare blootgelê. Die vraag: “Wat het ons verkeerd gedoen?” is 'n deurlopende ondertoon – ook in die manier van dans en musiekmaak. Schoeman poneer die danse teen die breër sosiale konteks van Europa. Die intertekste en die intermedialiteite van gelyklopende diskoerse en 'n veelheid sensoriese modaliteite van interaksie dra by tot die gelaagdheid van die teks.

Met die gedeelte in *'n Ander land* waar die Schefflers Mozart se *Duo vir viool en altviool* K. 423 speel, slaag Schoeman daarin om op 'n uitsonderlike manier musiek as kunsvorm met die

literêre teks as kunsvorm in 'n veelheid van stemme te verenig. Hierin speel die toespelings geen geringe rol nie.

In bogenoemde romans is Schoeman trefseker ten opsigte van die musiek, danse en instrumente; telkens dra die musiek en dans by tot veelvlakkigheid in die betekenis van die teks.

'n Verbale “koor van stemme” kan 'n samevattende beskrywing van Schoeman se drieluik *Verliesfontein*, *Hierdie lewe* en *Die uur van die engel* wees, maar spesifiek in *Verliesfontein* is musiek en dans so met die vertelling verweef dat 'n andersoortige koor van stemme opklink oor die stryd tussen goed en kwaad en oor die verlies wat gely word. Dit is egter die manier waarop Schoeman 'n literêre en 'n musiekteks integreer en waardeur hy die ontwikkelinge op die gebied van musiek aan die begin van die 20ste eeu verreken, wat uitstaan. Om dit te illustreer is twee kort uittreksels gekies en ontleed.

Trefwoorde: 'n *Ander land*; dans; *Duo vir viool en altviool* K. 423; intermedialiteit; intertekstualiteit; kadriel; koor van stemme; literêre teks; Wolfgang Amadeus Mozart; musiek; musiekteks; *Na die geliefde land*; Karel Schoeman; *Verliesfontein*; wals

Abstract

Music and dance as text in three novels by Karel Schoeman: *Na die geliefde land*, 'n *Ander land* and *Verliesfontein*

In most novels by Karel Schoeman music and dancing are integral parts of the narrative. In essence three texts are mentioned in these novels: the literary text – language; the musical text – sound; and the dance text – movement. The purpose of this article is to investigate the way these three texts are worked out in three novels by Schoeman.

During the 20th century, research about literature and music developed from the field of comparative literature, and most research was done on allusions to music in a text.

By reading the oeuvre of Schoeman's novels with music and dancing as foci, it was found that Schoeman, to a greater or lesser degree, has included allusions to music or dancing in all his novels. These references are not detached or incidental but form an integral part of the narratives, connecting to the eras the novels take place in.

Steven Paul Scher (1982), a pioneer in research about literature and music, distinguishes three general categories in the use of music in literary texts, namely: (i) the setting to music of poems, or stories for an opera; (ii) the application of larger musical structures and techniques to literary works; and (iii) the use of fictional or real musical compositions in a literary work (Allis 2017; Bernhart and Wolf 2004).

Gradually the theory of intertextuality, where the meaning of a text is influenced by another text, has gained in importance. Furthermore, developments in the field of the media, such as in movies, television and technological innovation, have started opening up new worlds for the arts. Gradually the borders between different ways of expression, communication media and

art forms became blurred, and to describe these complexities the term *intermediality* was coined (Bernhart 2017; Jensen 2016). Schoeman was influenced by these developments.

The question remains how these developments find expression in a literary text, specifically one by Schoeman. That is the reason why this study focuses on the way Schoeman uses music and dance in his art. However, owing to the large scope of Schoeman's oeuvre of the novel and the limited scope of this article only three extracts from three novels are discussed. For a balanced view each of the extracts was studied from a particular angle:

- i. *Na die geliefde land* (1972): music and dance in a socially and politically divided society
- ii. *'n Ander land* (1984, first edition): multiple voices in music and text
- iii. *Verliesfontein* (1998, first edition): a choir of voices.

The motivation for these choices was determined by the publication dates as indicated above, the nature of the narrative, the location where it takes place and the most important events of the story; similarly, the kind of music and dance as part of the narrative is crucial for the choices. In addition, theoretical approaches such as intertextuality, intermediality and coherence between text and music were taken into consideration.

The chosen extracts were subjected to the practice of close reading. Close reading is a method of literary analysis focusing on specific detail in a passage as part of a text with the purpose of determining the deeper meaning of the text – in this case the meaning of the literary text with music and dance as integrating part thereof (Van der Mescht 2009:165–83).

Analysis of the chosen extracts requires an exhaustive knowledge of music, literature about music, dancing, and literature about dance, and furthermore, a well-informed and grounded knowledge of analyses and opinions by literary critics of the work to be subjected to close reading. Being well-versed in literary, music and dance as well as theoretical approaches contributes to insight into these texts (Bernhart and Wolf 2004). In addition, the researcher's reflection on and understanding of the texts play an important role.

In the political novel *Na die geliefde land* the prejudices and self-interests of the characters are portrayed in their actions and in society by the dances and music: As the couples interweave in the fast quadrille, the text interweaves; and through the slower movement of the waltz the relationships and tension between the couples are exposed. The question, "What wrong have we done?" is a continuous underlying tone – also in the way of dancing and making music. Schoeman postulates these dances against the broader social context of Europe. The intertexts and intermedialities of parallel discourses and sensorial modalities of interaction contribute to the multiple layers in which this text can be understood.

In research about literature and music, reference is made to the use of real musical compositions in a work of literature (Scher 1982; Allis 2017; Bernhart and Wolf 2004). In *'n Ander land* the actual Mozart *Duo for violin and viola* K. 423 in three movements is interwoven as musical text with the literary text. The characteristics of the music are repeatedly echoed in the performance of the violinists, the listening Scheffler women and the attitude and behaviour of Versluis. Schoeman succeeds in using multiple voices in an extraordinary way to integrate music as an art form with literary text as an art form. In this art, intertextuality plays no small role.

In the novels mentioned above Schoeman is accurate in terms of music, dances and musical instruments; time and again the music and dancing contribute to the multiple layers of meaning in the texts.

A verbal “choir of voices” can be the concluding synthesis of Schoeman’s triptych *Verliesfontein*, *Hierdie lewe* and *Die uur van die engel*; but specifically in *Verliesfontein* music and dancing are so interwoven with the narrative that a different choir of voices resounds about the conflict between good and evil and the loss that was suffered. What is pertinent, however, is the way in which Schoeman integrates the literary and musical texts by which he takes developments in the field of music at the start of the 20th century into account, as illustrated in the analysis of the two short extracts.

In conclusion: Reading the oeuvre of Schoeman’s novels from the perspective of music and dancing commands the reader’s admiration. The three extracts, studied from different musical, dancing and textual viewpoints, demonstrate his unique virtuosity.

“It is simply music, a marching tune that sounds out darkly, and nothing more,” (Schoeman 1979:132) could be one’s response to Schoeman’s use of music and dancing in his novels. But sound reflection on the relationships, intertexts and implications reveals new depths and levels of meaning in his prose – not only a marching tune sounding out.

Keywords: *’n Ander land*; choir of voices, dance; *Duo for violin and viola* K. 423; intermediality; intertextuality; literary text; Wolfgang Amadeus Mozart; music; music text; *Na die geliefde land*; quadrille; Karel Schoeman; *Verliesfontein*; waltz

1. Inleiding

Die lees van ’n verskeidenheid van letterkundige tekste in verskillende tale het vir Schoeman altyd vreugde verskaf: “Meer as geur of smaak, as klank of gevoel” (Schoeman 2002:192).

Literêre tekste soos dié van Homerus, Ovidius en Vergilius het hom na aan die hart gelê, maar volgens hom het Dante die grootste invloed op hom gehad (Schoeman 2002:151 en elders). In al die genoemde tekste is daar ’n samehang tussen teks, musiek en dans wat bydra tot die betekenis van die teks soos by karakteruitbeelding, die skep van atmosfeer deur lofsange of deur dans by oorlogvoering.

Waar moet ’n mens begin en hoe diep moet ’n mens graawe as jy besef dat musiek en dans as teks ’n integrale deel van die verhaallyn is, soos dat “niks daardie melodie [kan] stuit nie, niks [kan] dit afwend in die gang wat daarvoor bepaal is nie” (Schoeman 1979:133).

Die beste plek om te begin is om die romans te lees, ’n sensitiwiteit te ontwikkel vir die rol van musiek en dans in ’n toneel en om dan na te dink oor die bydrae van die musiek wat gemaak word en die danse wat gedans word tot die roman.

In wese gaan dit om die teks: die literêre teks – taal; die musiekteks – klank; en die danstekste – beweging.

2. Probleemstelling: literêre, musiek- en danstekes

Schoeman noem aan die einde van sy reisherinnerings *Onderweg* (1978:96) die klaviermusiek van Satie, 'n 20ste-eeuse komponis, en hoe hy die melodieë “vol sekerheid en vrede” met hom saamdra. Hierdie sensitiwiteit en waarneming van die kunste, musiek en dans is nie net 'n deurlopende lyn in sy outobiografiese geskrifte soos *Die laaste Afrikaanse boek* (2002) en *Slot van die dag* (2017) nie, maar beklemtoon ook sy fyn manier van waarneming. Hy let klein en oënskynlik onbelangrike dingetjies op wat hy dan op 'n unieke manier verwoord, soos wanneer hy by die Misoffer die priester se bewegings as 'n vreemde en rituele ballet beskryf (2002:154).

Die musiek en danse wat in die drie gekose literêre tekste beskryf word, is elkeen ook 'n teks uit eie reg, naamlik musiek as 'n klankteks, weergegee in notasie, en dans as 'n bewegingstekes met 'n eie choreografie, en Langer (1950:223) se opmerking verdiep die betekenis daarvan: “[M]usic [and dance are] sensuous images.”

Musiek, wat in wese 'n *gehoorkuns* is, word in teksvorm beskryf deur middel van terme wat die intrinsieke kwaliteite van die musiek (musiekelemente) benoem en beskryf; die musiekelement *toonhoogte* word byvoorbeeld beskryf deur woorde soos “die melodie daal trapsgewys”.

Vir 'n oorsig van wat musiekelemente en die tersaaklike musiekbegrippe behels, is die uiteensetting in Bennett (1984) insiggewend, byvoorbeeld:

- i. *Toonhoogte* is die karakter van die melodie en die toonaard.
- ii. *Toonduur* is onder andere die ritme en maatslag.
- iii. *Toonkleur* is die tipe klank van die instrument waarmee die musiek gemaak word.
- iv. *Tekstuur* het te doen met of die musiek yl of dig, monofonies, homofonies of polifonies is.
- v. *Struktuur* word deur terme soos *tweeledig* of *drieledig*, *sonatevorm*, *tema en variasies* of *rondovorm* beskryf.
- vi. *Ekspressiewe kwaliteit van musiek* hou onder andere verband met hard en sag, vinnig en stadig.
- vii. *Styl* verwys na die manier waarop bogenoemde musiekelemente in 'n musiekwerk gebruik word en is meesal tiperend van die tydgleuf waarin die werk geskryf is.

Omdat daar op musiek gedans word, word sommige van hierdie woorde ook in die beskrywing van dans gebruik. Alhoewel oorsigtelik, demonstreer bogenoemde reeds hoe kompleks dit is om musiek te verwoord. Insgelyks kan die verskillende terme waarmee musiek beskryf word, ook in 'n taalkonteks gebruik word, soos Schoeman (2002:18) wat sy beheersing van taal vergelyk met 'n pianis of violis wat sy/haar instrument ken en beheers; of wat styl gelykstel aan ritme en in aansluiting by Virginia Woolf reken dat die oomblik as jy die ritme het, jy nie verkeerde woorde kan gebruik nie: “Eers kom die gevoel, dan die ritme en dan die woorde” (Schoeman 2002:100; sien ook Olivier 2002:21; Sutton 2010:176–96).¹ Dans het sy eie beskrywende tekschoreografie wat Schoeman (2017:58) op 'n keer só verwoord: “diagramboek vol elegant swierende pyle waarin die passies van 17de-eeuse Franse hofdanse met al hul hand- en voetbewegings uiteengesit is”.

Hierteenoor is daar egter ook woorde wat tipies gebruik word om musiek te beskryf, maar in 'n literêre konteks 'n ander betekenis kry, byvoorbeeld dat

- *Na die geliefde land* 'n ironiese tonaliteit het (Mouton 1982:102)
- *Verkenning* 'n metafiksionele en polifoniese roman is (Van Vuuren 2002:60)
- die toonaard van Schoeman se werk beskou word as maatskaplike betrokkenheid (Renders 2002:66)
- *Afskeid en vertrek* 'n verwickelde modaliteit het met 'n groot verskeidenheid van toonaarde en teksture (Aucamp 2002:144)
- die drieluik *Verliesfontein, Hierdie lewe* en *Die uur van die engel* 'n koor van stemme is (Kieck 2002:93)
- 'n *Ander land* simfonies gekonstrueer is (Coetzee 2002:140).

Die terme/begrippe *polifonie*, *modaliteit*, *simfonie*, *tonaliteit*, *koor*, *ritme* word hier in 'n literêre konteks gebruik, maar dieselfde woorde, of beter gestel, musiekbegrippe, word in die beskrywing en ontleding van 'n musiekteks gebruik; die uitkoms gaan egter anders wees. Voeg daarby woorde soos *frase*, *tekstuur*, *meerstemmigheid* en *harmonie* en 'n groter verwarring kan ontstaan indien die kunsvorm en die konteks waarin hierdie woorde gebruik word, nie in gedagte gehou word nie. Daarby is die terme nie sonder meer uitruilbaar nie; as Wepener (2017:1–3) byvoorbeeld na Schoeman se oeuvre verwys as 'n tekstuur van stilte, is die verstaan ten opsigte van musiek anders, want woorde soos *yl*, *dig* en *deursigtig* is in die beskrywing van musiek se tekstuur meer gepas.²

In aansluiting hierby wys Derveaux (2006:7–8), 'n kenner op die gebied van taal en musiek, op die belangrikheid van *prosodie*. Prosodie het te make met *metrum*, *ritme*, *intonasie*, *beklemtoning*, *stiltes* en die *vloei* van die teks. Hierdie woorde word eweneens gebruik om musiek-klanke en die wese van musiek te beskryf, soos waar Schoeman (2017:171) die woord *beweging* gebruik om die toonsetting van die slotkoor uit die Matteuspassie te beskryf.

Dans as 'n musikale kunsvorm gee deur liggaamsbeweging uitdrukking aan klank (Langer 1950:224) en emosie. Die danser se insig in en vertolking van die begrip *beweging* kan dus verskil van die betekenis daarvan in taal en in musiek en die danser kan dit vanweë die aard van die kunsvorm op 'n eie, unieke manier vertolk. 'n Besondere voorbeeld van die naatlose integrering van teks, musiek en beweging is die Matteuspassie van Bach met Peter Sellars se ritualisering van die literêre en die musiekteks (Bach 2010).

Uit bostaande is dit duidelik dat literêre taal, musiek- en danstaal dieselfde woorde gebruik, maar dat die betekenis daarvan vir elke kunsvorm verskil. Dit kan tot verwarring lei en die verstaan van 'n teks beïnvloed.

In die literatuur oor die rol van musiek en dans in Schoeman se romankuns is daar 'n leemte.³ Vergelyk byvoorbeeld Burger en Van Vuuren (reds.) (2002) waarin daar op een uitsondering na, geen bespreking van die rol van musiek en dans in Schoeman se werk is nie. John (2002:345–9) gee 'n treffende ontleding van die sterwenstoneel van die jong reisiger in *Verkenning* (Schoeman 1996:381 e.v.). Hy bring die “gefluit van die Boesmanpyl”, “die fragment van 'n deuntjie, 'n frase van 'n melodie” in verband met die beenfluit van die Karib-Indiane en wys daarop dat

musiek, soos taal, 'n onvervreembare deel van die mens is. Die uitsonderlike slotparagraaf in *Verkenning*, waarin dans geïmpliseer word, bevestig dit:

[...] die stemme van die mense waar hulle feesvier met hul gelag en gesang en geklap van hande in die vuurlig, en verwonderd het sy die woorde wat sy so lank laas gehoor het weer opgevang en herken en verstaan tot die allerlaastes en daarmee uiteindelik aan die slaap geraak in die donker. (Schoeman 1996:394)

Om te kan deurgrond hoe musiek en dans as 'n onvervreembare deel van die mens neerslag in teks vind, is 'n teoretiese besinning nodig.

3. Letterkunde, musiek en dans: 'n teoretiese besinning

Letterkunde gebruik woorde vir uitdrukking, teenoor dans wat beweging (kinetika) gebruik. Deur beweging kan dans egter ook uitdrukking aan woorde gee; soms kan dit selfs verbale kommunikasie vervang. Marcsek-Fuchs (2015:8) beskryf dans as artisties en populêr, tradisioneel en innoverend, fisiek en kort van duur. Dans kan ook 'n uitdrukking van kultuur wees, soos in *Om te sterwe* (Schoeman 1976), waar daar tonele is waar volkspele gedoen word. Verder kan dans as interteks optree, soos die danse in *Hierdie lewe* (Schoeman 1993). Dit kan egter ook deel van intermedialiteit wees, soos die voorkoms van dans in films.

In die 20ste eeu het die literatuur- en musieknavorsing uit die veld van vergelykende literatuur ontwikkel en die meeste navorsing is gedoen oor die verwysings na en toespelings op musiek wat in 'n teks gemaak word. My lees van Schoeman se romanoëuvre met musiek en dans as fokus sluit hierby aan. Die slotsom hiervan is dat Schoeman in al sy romans in 'n mindere of meerdere mate verwysings na en toespelings op musiek en/of dans het. Opvallend is dat hierdie verwysings nie 'n losstaande of toevallige gebruik van musiek en dans is nie, maar dat dit met die gebeure in die verhale verweef is en dat dit aansluit by die tydgleuf waarin die roman afspeel, soos die psalmsang in *Veldslag: twee novelles* (1965), sy eerste roman, of die klaviermusiek in *Verliesfontein*, Stemme 1 van 1998.

'n Belangrike baanbreker op die gebied van navorsing oor letterkunde en musiek in die 20ste eeu is Steven Paul Scher, en hy formuleer sy insigte in die publikasie "Literature and music" (1982). Om die omvangryke verband tussen musiek en letterkunde te verstaan, onderskei hy tussen drie algemene kategorieë. Die eerste kategorie het te make met die toonsetting van gedigte, soos *Sewe Boerneefliedjies* van Pieter de Villiers (2004); of die toonsetting van 'n verhaal vir 'n opera soos *Enoch, prophet of God* van Roelof Temmingh (1994; 2017).

Die tweede kategorie gaan oor die toepassing van groter musiekstrukture en musikale tegnieke in literêre werke, byvoorbeeld dat 'n teks 'n fugale tekstuur kan hê soos Willie van der Merwe se gedig "Fuga in swart" (2018:44). Antjie Krog noem die laaste deel in haar digbundel *Januarie-suite* (1974) "Suite" en die titels van die gedigte stem ooreen met die titels van die danse wat deel is van 'n suite in die Baroktydperk.⁴

Die derde kategorie fokus op die gebruik van 'n fiktiewe óf 'n werklike musiekkomposisie in 'n letterkundige werk (Allis 2017; Bernhart en Wolf 2004). *Dokter Faustus* van Mann (2007) is 'n besondere voorbeeld waar 'n fiktiewe komposisie 'n belangrike stukrag in die roman is.⁵

Hierteenoor gebruik Schoeman in sy roman *Die hemeltuyn* (1979) 'n uitvoering van Schubert se *Trio vir klavier, viool en tjello* opus 100 as 'n belangrike gegewe in die roman: Die wisselwerking tussen die musikale en emosionele kwaliteite van die musiek en die verteller se belewenis van die musiek is treffend verweef met die uitbeelding van die karakters, die verhoudinge, die stemminge en die naderende oorlog (Schoeman 1979:132, 142).

Algaande het die teorie van intertekstualiteit, waar 'n teks se betekenis deur 'n ander teks beïnvloed word, 'n belangrike rol begin speel. Tolstoi se *Anna Karenina* is byvoorbeeld 'n belangrike interteks vir *Hierdie lewe* (1993), nie net ten opsigte van die verhaal nie, maar ook ten opsigte van die danse. Insgelyks kan musiek ook as interteks gebruik word, soos in *By fakkellig* (1966) waar Schoeman die volksmusiek van Engeland en Ierland jukstaponeer om besondere drakrag aan die verhaal te gee.

Vanaf die 20ste eeu het talle uitvindings die lig gesien en die samelewing veranderinge ondergaan. Ook die kunste is deur die ontwikkelinge beïnvloed. Op musiekgebied het komponiste begin om met verskillende komposisietegnieke te eksperimenteer; een van die invloedrykste komposisies aan die begin van die 20ste eeu is Schönberg (1874–1951) se *Pierrot Lunaire*, waarin hy Sprechgesang oftewel spraaksang gebruik, dit is spraak wat as 'n klank waargeneem word terwyl dit steeds herkenbaar as taal is. Deur hierdie vermenging van wat eie aan 'n sangstem is met dit wat eie aan retoriek is, is nuwe maniere van artistieke uitdrukking geskep (Griffiths 1986:171; Derveaux 2006:4–8).

Uitgebreide komposisietegnieke soos onkonvensionele, onortodokse of nietradisionele metodes van sing of speel van instrumente is ook ontwikkel; Penderecki gebruik van die tegnieke onder andere in sy *Lukaspasie* (Griffiths 1986:135) as die koor skreeu, praat, giggel en sis saam met gepaste orkesbegeleiding wanneer Pilatus hulle voor die keuse stel van wie gekruisig moet word.

Hierdie ontwikkelinge het ook dans as kunsvorm beïnvloed, soos die opspraakwekkende *Le Sacre du printemps* van Strawinski (1882–1971), gebaseer op twee gedigte uit *Yar* van Sergei Gorodetski, met Nijinski as choreograaf. Alhoewel hierdie werk op talle gebiede grensverskuwend was, is dit gewortel in die tradisies van Russiese musiek (Griffiths 1980:41–4). Wanneer Schoeman danse in sy romankuns gebruik, soos met die dansparty in *'n Ander land* (Schoeman, 2006:217 e.v.), sluit dit op soortgelyke wyse aan by die volkstradisies en gebruike van die tyd waarin die verhaal afspeel.

Die steeds voortgaande ontwikkelinge op die gebied van die media, soos films, televisie en tegnologie, het nuwe wêreldes vir die kunste geopen. Algaande is die grense tussen die verskillende maniere van uitdrukking, kommunikasiemedie en kunsvorme oorskry, en om hierdie kompleksiteite te beskryf is die term *intermedialiteit* gemunt (Bernhart (red.) 2017; Jensen 2016). Dit het op sy beurt interessante navorsing gestimuleer met die fokus op letterkunde, beeld, klank, musiek en dans (Rippl (red.) 2015; Marcsek-Fuchs 2015). Die skep van nuwe kunswerke is ook aangewakker, waarvan die Suid-Afrikaner William Kentridge se gebruik van film, illustrasie, teks, musiek, animasie, teater en handpoppe 'n groter wêreld van uitdrukking open (Kentridge 2020).

Roelof Temmingh se komposisie *Joernaal van Jorik* (D.J. Opperman) vir vokale ensemble en kasset (1989) waarin daar 'n vermenging van letterkunde, elektroniese klanke en musiek is, is insgelyks 'n treffende voorbeeld van intermedialiteit.⁶

Voorbeelde van intermedialiteit in die werk van Schoeman is volop. In *Afrika: die roman* (1977) is die rol van die kamera, die neem en die ontwikkeling van foto's, asook die speel van langspeelplate om na musiek te luister en om op te dans, 'n integrale deel van die literêre teks. In *Afskeid en vertrek* (1990) blêr musiek oor die stasieluidsprekers sonder dat iemand luister, en waar die vriende bymekaar is vir 'n geselligheid, word daar plate gespeel en na musiek geluister. Telkens is hierdie gegewens subtiel deel van die verhaal. Die oorskryding van mediagrense vind ook plaas by die verfilming van literêre tekste, waarvan musiek meesal 'n integrerende deel is.

Schoeman (2000:300) het op 'n keer genoem dat hy filmies skryf, en daarom is dit nie vreemd dat verskeie van sy tekste verfilm kon word nie.⁷ In 2002 ontvang die filmweergawe van Schoeman se roman *Promised land* die prys vir die beste draaiboek op die 15de Tokiose internasionale rolprentfees (Terblanche 2017).⁸ Hoe musiek en dans in die film gebruik word, val buite die fokus van hierdie artikel.

Daar is dus 'n duidelike simbiose tussen taal, musiek en dans, en hierdie simbiose is dinamies en nie losstaande van die nuwe ontwikkelinge wat op die onderskeie kunsgebiede plaasvind nie. Ook Schoeman is deur hierdie ontwikkelinge beïnvloed. Hoe hy rekenskap van musiek en dans in van sy romans gee, word vervolgens noukeurig ondersoek.

4. Navorsingsvraag en metodologie

Om die vraag te beantwoord hoe Schoeman musiek en dans in sy romankuns gebruik, is soos volg te werk gegaan.

Vanweë die groot omvang van Schoeman se romanoeuwe en die beperkte omvang van hierdie artikel is teksgedeeltes uit drie romans gekies, naamlik *Na die geliefde land* (1972), *'n Ander land* (1984, eerste uitgawe) en *Verliesfontein* (1998, eerste uitgawe).

Die motivering vir hierdie keuses is:

1. die publikasiedatums sodat 'n vroeë en twee latere werke onder die loep kan kom
2. die in ag neem van literêre terme en teorieë soos die tema, die aard, die plek waar die verhaal afspeel, die gebeure in die verhaal en hoe dit verwoord is
3. die tipe musiek en danse
4. die teoretiese uitgangspunte soos intertekstualiteit, intermedialiteit, samehang tussen die teks en musiek
5. gedeeltes waar musiek en dans 'n bepalende rol speel uit elkeen van die drie gekose romans.

Hierdie gedeeltes is gestiplees. Stiplees is 'n metode van literêre ontleding wat fokus op spesifieke besonderhede van 'n passasie of 'n gedeelte van 'n teks met die doel om deur te dring na die dieper betekenis van die teks — in hierdie geval die betekenis van die teks met musiek en dans as integrerende deel daarvan (Van der Mescht 2009:165–83). Insiggewende

publikasies oor hierdie onderwerp is dié van De Bruijn en Steinz (2006); McParland (red.) (2006) en Weliver (2000).

Die ontleding van die gekose gedeeltes vereis ’n grondige kennis van musiek, musiekliteratuur, dans en dansliteratuur; daarnaas ’n goedingeligte en goedverantwoorde kennis van literêre kritici se ontledings van en menings oor die werk wat gestip lees word. Onderlegdheid in literêre, musiek- en dansteoretiese benaderings dra eweneens by tot insig in die tekste (Bernhart en Wolf 2004). Insgelyks speel die navorser se nadenke en verstaan van die teks ’n belangrike rol.

Die teksgedeeltes uit die genoemde drie romans word vervolgens vanuit drie invalshoeke bespreek:

1. By *Na die geliefde land* is die fokus op die danse in die roman en hoe dit as interteks bydra tot die veelvlakkige verstaan van die roman.
2. By *’n Ander land* val die fokus op hoe Mozart se musiekteks *Duo vir viool en altviool* K. 423, bydra tot die simboliese betekenis van die literêre teks en hoe hierdie twee tekste, musiek en woord, veelstemmigheid skep.
3. By *Verliesfontein* is die fokus op hoe 20ste-eeuse musiekkenmerke ’n integrerende deel van die literêre teks vorm en sodoende ’n andersoortige koor van stemme tot stand bring en die betekenis moontlikhede van die teks uitbrei.

5. Musiek en dans in drie romans van Schoeman

5.1 Na die geliefde land: *musiek en dans in ’n sosiaal en polities verdeelde samelewing*

“In die ou dae het ons baie gedans en gesing en musiek gemaak, dwarsdeur die nag” (107).

Uit hierdie aanhaling is dit reeds duidelik dat musiek en dans in *Na die geliefde land* deel is van die literêre teks en dat dit aansluit by die sosiale, kulturele en politieke betekenis van die teks. Die manier waarop Schoeman dit doen, vra egter vir ’n gekonsentreerde stip lees van hóé die literêre teks en die karakter van die danse en musiek mekaar beïnvloed en hóé musiek en dans as interteks bydra tot die diepsinnige betekenis van die teks (Allis 2017:1–5). Maar volgens Jensen (2016:1–12) se siening kan *Na die geliefde land* ook as ’n intermediale teks geles word vanweë die kombinasie van die verskillende diskoerse en van die verskillende sensoriese modaliteite teenwoordig wanneer daar musiek gemaak en gedans word.

George, “wat terugkeer om ’n wêreld waar te neem, wat innig vertrou is, maar terselfdertyd reddeloos vreemd” (Schoeman 2002:536), is op besoek aan sy familieplaas, wat hy jare gelede saam met sy ouers verlaat het. Maar die gemeenskap wat agtergebly het, oorleef skaars en die meeste hunker terug na die vervloë tyd – net soos die uitgeweke ma van George wat weer op haar beurt terug hunker na die plaas.⁹

Dit is die vooraand van George se vertrek terug na Europa en daar is ’n afskeidsparty op Kommandodrift – wat Paultjie honend ’n sirkus noem: eet, drink, musiek, sang en dans is deel van die geselligheid (98). Regdeur die aand bly George tussen die ontheemdes ’n buitestander

vanweë sy kleredrag, sy onwilligheid om te dans, en sy onvermoë om na die verhale te luister of om te kan insien hoekom Rietvlei verwoes is (113).

Na die ete val Wet Lourens weg met brokkies musiek op sy trekklavier;¹⁰ die pare begin inval om die kadriel te dans – dit is ’n dans vir vier pare wat wissel; Paultjie sê in ligte luim dat dit die groot nasionale volkskadriel is – “dis die rekord vir wegspring en omspring, ons eie prestasie, die troos van ons nasie” (118).¹¹ Hierdie sin met sy alliterasies, klanknabootsing, ritme en rym gee die karakter van die dans in tweeslagmaat weer.

Alhoewel Paultjie draaksteek met die dans, is sy opmerking gelaai met historiese en politieke betekenis. Die kadriel, ’n gewilde volksdans met sy voortdurende wisseling van danspare, word aan die einde van die 19de eeu ’n metafoor vir gebeure in Europa waar daar steeds wisselende bondgenootskappe tussen regerings gesluit is – alles ter wille van magsbehoud (Wikipedia 2019). Die geliefde land waarnatoe George moes kom, was eweneens aan magsvergrype onderworpe en insig in “wat het ons verkeerd gedoen” ontbreek.

Die styl van die narratief sluit aan by die karakter van die dans. Net soos die dans vervleg die gesprekke, gaan die woorde van mond tot mond, word die vervloë dae met sy kenmerkende onmin, onverdraagsaamheid en angstigheid onthou, wat weer verband hou met Paultjie se opmerkings. George se onverbondenheid met die groep word geïllustreer deur tant Loekie se vertelling van haar slegte ervarings en George se gedagtes wat die loop neem sodat hy nouliks na haar luister (net soos die Hattinghs wat die aand om die kaggelvuur nouliks na hom geluister het) (32). Asof in kontrapunt dink hy terug aan sy blyplek in Switserland, aan musiek op die agtergrond, koel aandlug, oop vensters en sy vriende en die musiek van Lully en Rameau,¹² komponiste wat in die laat 18de eeu musiek vir kontradanse, oftewel die kadriel, geskryf het (137) – juis in die tyd toe magsvergrype deel van die Europese samelewing was.

In teenstelling met George se herinneringe, en as gevolg van die magsvergrype in die geliefde land, is al die deure van Kommandodrift op slot, die vensters dig en die vertrek warm. Toesprake word gehou en volksmusiek word sommer deur een van die gaste gespeel – in kontras met George en sy vriende wat na klankopnames luister, so tipies van die musiekontwikkelinge in Europa.

Met hierdie tonele beklemtoon Schoeman dat musiek en dans onteenseglik sosiale, kulturele en politieke kommentaar lewer en so bydra tot die veelvlakkige betekenis van die teks. Hy voer dit egter verder, want byna terloops lees ons dat ’n sleperige wals volg (127); met dié woordkeuse word die karakter van die wals in teenstelling met dié van die kadriel gestel.

’n Wals is ’n paardans in drieslagmaat met draaipassies wat in sy ontstaansjare (middel-19de eeu) baie kulturele en sosiale kommentaar uitgelok het, soos dat dit antisosiaal of immoreel is (Encyclopaedia Britannica 2019). Die beskrywing van die maniere waarop gewals word, is tekenend, nie net van ’n wals nie, maar veral van die aand: Tant Loekie kry uiteindelik ’n beurt om met George te dans, maar hy dans outomaties, weliswaar op maat van die wals, maar sonder enige entoesiasme; Johannes en die Lourens-meisie dans asof hulle aan mekaar geplak is; en Carla kyk onbetrokke oor Gerhard se skouer, oënskynlik onbewus van die musiek, dansery en van wat om haar aangaan (127). Die gebruikelike manier van kommunikasie wanneer gewals word, vind nie plaas nie; die negatiewiteit tussen die pare beklemtoon die swak verhoudings en verhoog die kompleksiteit van die teks (Wolf 2017:38).

Regdeur die afskeidsparty is daar musiek: soms op die agtergrond, soms op die voorgrond, tot met die inval van die polisie. In 'n skerp ironiese kontras sing die drie jong Lourens-meisies op hierdie oomblik 'n klaerige liefdesliedjie met stemme wat nie so suiwer is nie (138–9). Die briljantheid van Schoeman om in hierdie oënskynlik eenvoudige teks en die sangstem soveel betekenis, soos skeefgeloopte verhoudings, in te bou, is opvallend.

“Die musiek is onderbreek”, maar in die teks wat volg, is daar 'n nawerking van klank met beskrywende woorde, soos 'n klok wat nie meer helder lui nie, 'n mot wat dof teen 'n lampkap fladder, 'n krakende stoel, honde wat veraf blaf en naggeluide wat gehoor word, en uiteindelik word die aand vir George soos 'n ou rolprent wat verby flikker met lippe waaruit geen klank kom nie (139–40). Hierdie stil, byna filmiese beelde word gevolg deur 'n gedeelte waarin woorde wat klank suggereer, soos *dreun* en *skreeu*, en 'n verwysing na glas wat breek, die misdrywe inherent aan “wat het ons verkeerd gedoen?” nie net beklemtoon nie, maar ook ontbloot – die apokaliptiese aard van die roman word hierdeur bevestig (Van Vuuren 2002:57; Koch 2002:150).¹³

Schoeman lewer in hierdie diepsinnige verhaal kommentaar op 'n eietydse situasie in Suid-Afrika, maar die roman is nie bloot 'n uitdrukking van 'n kultuur, 'n historiese periode of 'n ontredde gemeenskap nie; dit is ook 'n tydlose kunswerk wat die leser uitdaag om te dink (Burger 2012) sodat insig in dit wat verkeerd geloop het, kan kom. Hierin speel die hegte verband tussen musiek en dans, taal en klank 'n deurslaggewende rol.

5.2 'n Ander land: veelstemmigheid in musiek en teks

'n *Ander land* word allerweë beskou as een van Schoeman se grootste romans.¹⁴ J.M. Coetzee (2002:140) bevestig dit as hy noem dat die roman simfonies gekonstrueer is. In musiek impliseer 'n simfoniese konstruksie verskillende dele, baie teksture, verskeie temas, 'n aantal modaliteite, 'n verskeidenheid van toonkleure, gevarieerde ritmes, 'n wye omvang van ekspressiewe uitdrukkings en 'n spesifieke stylperiode. Maar dit kan ook 'n toespeling wees op die universaliteit van al die letterkunde van die wêreld wat 'n majestueuse simfoniese geheel vorm (Said in sy voorwoord in Auerbach 2003:xii) – waarvan 'n *Ander land* oteenseglik deel is.

In die navorsing oor letterkunde en musiek word daar ook verwys na die gebruik van 'n werklike musiekkomposisie in 'n letterkundige werk (Scher 1982; Allis 2017; Bernhart en Wolf 2004). In 'n *Ander land* word Mozart se *Duo vir viool en altviool* K. 423 as musiekteks met die literêre teks verweef, wat op sy beurt bydra tot die simboliese betekenis van die teks (267–71).

Die hoofkarakter in 'n *Ander land* is die Nederlander Versluis: siek, vermoeid, onbetrokke. Hy trek baie modieus aan en hy sou graag na goeie musiek wou luister. Van die begin af is hy 'n buitestander wat afsydig staan teenoor ander mense. Die verhaal gaan egter oor meer as net Versluis; dit gaan ook oor die Westerlinge se vestiging in Afrika: die Engelse, Nederlanders en Duitsers, onder wie pastoor Scheffler en sy familie.

Opvallend in die roman is dat baie van die Westerse karakters hulle kultuur belangrik ag en in hierdie ander land in stand probeer hou, soos die poësiemiddag, die dans met polkas en walse soos “Die blou Donau”, én Versluis wat die *Aeneïde* van Vergilius lees en Scheffler die *Goddelike Komedie* van Dante. In hierdie ander land, 'n “Afrika-land”, is Westerse kunswerke dus deel van die inkomers se alledaagse lewe.

Een aand daag Versluis ongenooïd by die Schefflers op en dit is op hierdie aand dat vader Scheffler en sy seun, pastoor Scheffler, Mozart se *Duo vir viool en altviool* K. 423 in hulle woonkamer speel (267–71). Nou het Versluis immers die kans om na goeie musiek te luister.

(Dit is 'n aanbeveling om 'n luisterkennis van die klankteks te hê.¹⁵)

Mozart (1756–91), 'n komponis van die Klassieke tydperk, se *Duo vir viool en altviool* K. 423 in G-majeur is in drie bewegings, naamlik *Allegro*, *Adagio* en *Allegro*. In hierdie werk beweeg Mozart weg van die tradisionele hantering van die viool as soloparty en die altviool as die begeleidende party.

In Mozart se musiek is daar 'n wye omvang van uitdrukking: emosioneel, dramaties en persoonlik. Sy musiek het 'n universele karakter, maar is ook intiem, soos sy kamermusiek, waaronder die *Duo vir viool en altviool*. In die werk het die twee instrumente gelyke status: Die spesifieke eienskappe van elke instrument word benut en gesofistikeerde samespel word vereis (Eisen 2003:105–17).

Schoeman benut die simboliese waarde van die musiek om die simboliese betekenis van sy teks te verhoog. Dit gaan in hierdie gedeelte oor meer as net die uitvoering van die musiek deur die twee sendelinge in 'n woonkamer in 'n ander land.

Waaroor gaan dit dan eintlik? Al is die twee instrumente nie meer goed nie, die uitvoerders se vaardighede beperk en die luisteraars onrustig, gaan dit veral oor die insig wat Versluis in homself en sy verblyf in hierdie ander land kry. Dit gaan ook oor die insig in die kompleksiteit van Mozart se werk, in die tydloosheid van 'n groot kunswerk, en dit alles vorm deel van 'n uitsonderlike literêre teks.

In dié deel is daar intertekste wat bydra tot die gelaagdheid van die teks, soos:

[...] 'n beeld wat liggies vervorm is in die weerkaatsing van 'n *antieke spieël* [my kursivering]; aarseling en herkenning by die aanskoue daarvan vermeng, sodat daar 'n onwesentlike oomblik van onsekerheid is waarin jy jou afvra, *is dit of is dit nie?* [my kursivering]. (267–8)

Spieëls in die letterkunde is deel van 'n eeue oue tradisie.¹⁶ Hier kan die antieke spieël sinspeel op ou kulture, dat dit 'n beeld kan weerkaats, maar ook 'n gevoel kan laat van dat hier meer op die spel is as wat sigbaar is. Daarby kan 'n spieël 'n beeld verwing, en boonop kan 'n spieël ook leeg wees.¹⁷

Met die uitvoering van die *Duo* is dit asof die gedrag van die Scheffler-vroue, van Versluis en van die twee violiste 'n verwinging is van wat die ideale werklikheid moes wees: Die vroue is onrustig, Versluis voel uitgesluit en die spel is nie goed nie. Die woorde uit 1 Korintiërs 13:12, “Maar nou sien ons deur 'n spieël in 'n raaisel”, kan ook hier verreken word.¹⁸ Daarby sluit die versreël uit Dante se *Paradys* “deur reguit gesigte skeef te weerspieël” (Kanto XIII:129) hierby aan. Die onsekerheid van dié wat luister en dié wat speel word verder versterk met die woorde “is dit of is dit nie?” wat deur woordspeling 'n toespeling is op Beethoven se “Muss es sein?, es muss sein!” (Beethoven, *Strykkwartet no. 16, opus 135*; Kennedy 1980; Jones 2011:210–27) asook op Kundera se roman *The unbearable lightness of being*¹⁹ (1984:193–7; 267–71) wat die vreemdheid en onsekerheid van 'n lewe in Afrika onderstreep. Hierdie intertekstuele toespelings

maak ons bewus daarvan dat hier meer op die spel is as net die feitelike en voor die hand liggende en dat verborge dinge 'n rol speel (Czapski 2018, plek 762).

As dit tyd vir die Schefflers is om te begin speel, lees ons: “Die twee spelers verplaas nog hulle stoele, verander iets aan die stempenne, en stoot die partiture reg om die lig van die lamp op die eetkamertafel agter hulle te vang: hulle is gereed [...]” (267).

Mozart: *Duo vir viool en altviool* K. 423 in G-majeur

Soos aangedui in die musieknotasie hier bo, begin die eerste beweging met 'n sterk akkoord. Daarna is die twee partye, viool (boonste notebalk) en altviool (onderste notebalk), in argumentasie met mekaar. Die argument word uitgebeeld deur kontrasterende ritmes, teenoorstaande melodieë, verskillende dinamiese vlakke en artikulasie. Hierin speel die toonkleur wat eie aan elke instrument is, 'n belangrike rol. Die kritiese Versluis dink terug aan die konsertsale van Europa waar alles beter sou wees, en die verwringing van die beeld in die spieël met sy diepsinnige en simboliese betekenis ontstem hom verder. Daarby is die gedrag van die vroue wat nie tot rus kom nie, 'n versterking wat in die musiek gehoor word. Dit is net Adèle, die gebreklige, wat met toegespitste aandag na die volmaakte kunswerk luister.

Net die twee violiste bly onbewus van wat óm hulle gebeur en gaan geheel en al op in hul spel, fronsend en afgetrokke want niks is vanselfsprekend nie, en musiek sowel as samespel verg van hulle volgehoue inspanning en konsentrasie. Dan kom die spel egter tot 'n abrupte einde, en dit duur 'n oomblik voordat Versluis van sy verrassing herstel en besef dat dit die eerste beweging is wat met sulke onge oefende geweld beëindig is (269).

Hierdie onverwagse einde krap Versluis om. Is dit reg? “Muss es sein?” Verstaan die Schefflers hoegenaamd die musiek?, wonder Versluis. Die ironie is dat dit aan die einde van die eerste beweging klink asof die twee partye plotseling besluit het om hulle argumente te laat vaar deur, teen alle verwagtinge in, op die derde polsslag gevolg deur 'n rus te eindig (sien die notebalk onder se laaste maat). Hulle argumente hang dus as't ware in die lug.

Mozart: *Duo vir viool en altviool* K. 423. Eerste beweging: slotmate

In die breuk tussen die twee bewegings is die groep stil. Versluis is egter nog ontsteld omdat hy onkant gevang is. Schoeman benut die stilte so: Die gefladder van motte, die gekraak van stoele en honde wat veraf blaf verhoog die trefkrag van hierdie stiltoneel waarin Adèle nie beweeg nie sodat sy dit wat “moeisaam opgebou is [en] slegs met sorg in stand gehou kan

word” (269) kan behou, wat herinner aan woorde soos “die ondraaglike ligtheid van hierdie bestaan” (Schoeman 2002).

“Die twee mans leun na mekaar toe, wissel ’n paar woorde, en neem weer hul instrumente op vir die tweede beweging” (269–70).

Die tweede beweging, *Adagio*, is rustig, melodieus en sangerig en begin met die viool se lang aangehoue noot teenoor die altviool se bewegende korter note. Dié ritmiese gegewe word regdeur die beweging herhaal. Samespel, dinamiese opbou, die gebruik van vibrato asook die besondere klankkwaliteit van elke instrument dra by tot die trefkrag van die beweging.



Mozart: *Duo vir viool en altviool* K. 423. Tweede beweging: openingsmate

In kontrapunt met hierdie rustige musiek is die gedagtes van Versluis. Nog steeds ontstem deur die onrustigheid tydens die luister na die eerste beweging, word hy al hoe meer bewus van die afstand wat daar tussen hom, die mense en die ander land is; van die grense tussen hulle; en van hulle verskillende waardes, ondervindings en assosiasies. In die luister na die musiek ervaar hy nie gevoelens van welwillendheid, vertrouwdheid en geneentheid nie, maar eerder van uitsluiting. Deel van sy negatiewiteit is sy moegheid wat met die begin van die derde beweging kontrasteer.

Die twee mans het begin om die vinnige derde beweging met oorgawe te speel terwyl Adéle gekonsentreerd luister. Die opgewekte musiek in rondovorm (A B A C A B A) met terugkerende tema en kontrasterende dele bring ’n keerpunt in die houding van Versluis.



Mozart: *Duo vir viool en altviool* K. 423. Derde beweging: openingsmate, tema A

Hy sit sy hand voor sy oë. Die spel is nie goed nie – vanselfsprekend is dit nie goed nie – maar die stuk word nogtans met liefde voorgedra, en meer nog, merk hy noudat hy ongestoord daarna kan luister, ook met ’n sekere insig en begrip. Die twee amateurspelers met hul gebrek aan opleiding en oefening en hul instrumente wat nie meer in heeltemal goeie toestand verkeer nie, die twee geestelikes hier in die binneland van Afrika wat so toegewyd, so intens oor die partiture buig op soek na die geheim van die musiek wat hulle probeer vertolk, het tog iets daarvan agtergekom, hoe onseker en onvolledig die kennis ook is, en in die lamplig van die woonkamer ontstaan daar algaande iets wat bo hulle tegniese beperkings uitstyg. Kortstondig, solank die spel voortduur, is die besef van verwydering opgehef en is daar nie meer ’n bewustheid van

vreemdheid nie: die volmaaktheid van die musiek omsluit hulle waar hulle dit aanhoor en bind hulle saam, die kring gesluit. Ontroer deur hierdie onverwagte ervaring leun Versluis agteroor en maak sy oë toe. (270–1)

Schoeman gebruik die hegte eenheid van die rondo met sy herhalende tema, motiewe, en kontrasterende dele om die verandering wat in Versluis plaasvind, te verwoord: “Hy sit sy hand voor sy oë” en “maak sy oë toe” vervul ’n tematiese rol wat progressief uitgebrei word met die woorde “merk”, “insig” en “begrip”. Die negatiewe in die woord “amateurspelers” word versag met sinsnedes soos “gebrek aan opleiding en oefening” en die “instrumente wat nie meer in ’n goeie toestand is nie”. In aansluiting hierby word die woord “geestelikes” verryk met die woorde “toegewyd”, “intens”, “geheim” en “uitstyg”. Versluis se houdingsverandering word geïllustreer deur die woorde “voortduur” teenoor “opgehef” en as “sy besef van verwydering en bewustheid van vreemdheid” oorgaan in die ervaring dat die “volmaakte musiek” hom deel maak van die groep; die woorde “omsluit”, “bind” en “gesluit” versterk hierdie verandering in Versluis, wat nou met toe oë ontspanne agteroor sit teenoor die begin waar hy sy hand in ’n afwerende gebaar voor sy oë hou. Om ontspanne “agteroor” te kan sit, sluit aan by die geestelikes wat so intens oor die partiture “buig” op soek na die geheim van die musiek.

In die stiplees van die teks én met die klanke van Mozart se *Duo* in my musikale geheue het ek besef dat dit wat in die musiek gehoor word, in die teks weerklank vind. Die karakteristieke van die musiek van die eerste beweging word in die onrustige gedrag en denke van die luisterende Scheffler-vroue en in Versluis se ongedurigheid weerspieël. Die tweede beweging se tempo is rustiger en die ekspressiewe kwaliteite van die musiek dra by tot die vroue se rustigheid. Versluis kan egter nie tot rus kom nie en dit is asof sy gedrag by die kontrasterende passasies aansluit. Die derde beweging is opgewek en vrolik en die kontrasterende dele teenoor die herhalende tema maak die luister makliker. Versluis ontspan; hy geniet selfs die musiek, en die kontraste tussen hom as persoon, sy kultuur, sy lewe in Nederland en in hierdie ander land ontstel hom nie meer nie – *anderkant* die kring van die lamplig is sy eie woonkamer waar die meubels met stoflakens bedek is – *hier* word hy saam met die ander deur die musiek omsluit.

Bykomend verdiep die intertekste soos die antieke speël as simbool en die verwysing na Beethoven se strykkwartet die betekenisvlak van hierdie toneel – soos dat dit afspeel in ’n ander land, dat die kwaliteit van die instrumente en die spel nie bo verdenking is nie, selfs verwronge is. Versluis se skeptisisme, saam met die woorde “of dit so moet wees”, dra by tot die onsekerheid van die hele situasie. Byna soos ’n teenstem luister Adèle, liggaamlik verwronge, met oorgawe na die volmaakte musiek met sy dubbelgrepe wat meer as twee spelers suggereer; sy gee nie veel aandag aan die weerkaatsing in die speël nie – slaag sy daarin om met ondraaglike ligtheid in hierdie ander land te leef?

’n Ander land speel aan die einde van die 19de eeu af en in die verloop van die roman word daar gereeld bespiegel of Westerlinge in Afrika kan oorleef en of daar enige sin is om Mozart in Afrika te speel. Coetzee (2002:141) wys daarop dat die tese van *’n Ander land* is dat ’n mens in Afrika kan oorleef slegs as jy bereid is om hier te sterf. Geld dit ook vir kunswerke?

Mozart se *Duo vir viool en altviool* is in 1783 geskryf, Schoeman se *’n Ander land* is twee eeue later, in 1983, geskryf, en nou is ons in die jaar 2020. Steeds word Mozart se *Duo* in hierdie land uitgevoer en beluister; steeds word Schoeman se tekste gelees en bestudeer. Hierdie datums bevestig dus dat kunswerke nie van kortstondige aard is nie en ook nie net uitdrukkings van ’n kultuur of ’n historiese periode is nie; kunswerke is tydloos – “tyd en ruimte word

opgehef.” En soos wat Vergilius, Dante en Mozart met hulle kunswerke grense verskuif het, verskuif Schoeman in ’n *Ander land* grense, veral deur die manier waarop hy die klankteks van die volledige *Duo* van Mozart naatloos met sy teks verweef: Schoeman beskryf nie die musiek self nie, maar hy bed die musiek in sy teks en in die karakters se denke en optrede in. Op dié manier verkry die teks veelstemmigheid – die een stem is musiek en die ander taal.

5.3 Verliesfontein: ’n koor van stemme

Die Stemme-drieluik is nie in hul chronologiese volgorde gepubliseer nie. *Verliesfontein* (Stemme 1) is die eerste deel van die Stemme-drieluik en is laaste, in 1998, gepubliseer; die tweede deel, *Hierdie lewe* (Stemme 2) is eerste, in 1993, gepubliseer; en die derde deel, *Die uur van die Engel* (Stemme 3) verskyn tweede, in 1995. Tereg verwys Kieck (2003:93) na die drieluik as ’n verbale koor van stemme wat nadenke en meditasie vra.

“Koor van stemme” kan ook verwys na ’n toonsetting van ’n teks soos dié van T.S. Eliot (2011:147) se “Choruses” uit *The Rock* (1934) waaruit die motto vir *Verliesfontein* kom. Die musiek, gekomponeer deur Martin Shaw, is in music-hall-styl²⁰ en het ’n revue-karakter. Hierdie tipe uitvoerings het aan die begin van die 20ste eeu ’n hoogbloei beleef.

Die motto beklemtoon die voortdurende stryd tussen goed en kwaad, en die vertelling van die verskillende stemme in *Verliesfontein* beeld elkeen, vanuit ’n sekere invalshoek, hierdie stryd uit (Burger 2002:238). Deel hiervan is die talle maniere waarop musiek, dans en klank telkens bydra tot die betekenis van die teks en die gelaagdheid van die veelstemmige koor.

Om Schoeman se subtiele gebruik van die kenmerkende 20ste-eeuse musiekklanke en sy inweef van die ontwikkelinge op die vermaaklikheidsgebied in sy tekste te begryp, vereis ’n stippees met ’n skerp fokus. Teoretiese uitgangspunte soos intertekstualiteit en intermedialiteit is baie subtiel teenwoordig.

Om dit te illustreer word vervolgens twee kort uittreksels bespreek.

Die eerste voorbeeld word voorafgegaan deur ’n filmiese toneel waar die verteller in ’n omgewing stap waar glans met donker kontrasteer en hy sonder verbasing die volgende hoor: “die geluid van feesviering êrens in die donker en die verte, verwarde stemme, onduidelike gesing en doellose verspreide vreugdeskote” (Schoeman 1998:42).

’n Fees word êrens gevier – maar woorde soos “geluid”, “donkerte”, “verwarde stemme” en “verte” suggereer uitsluiting en die teenoorgestelde van wat ’n feesviering behoort te wees; selfs die skote wat die feestelikheid moes uitbasuin, is doelloos. Die “onduidelike gesing” wat aansluit by “verwarde stemme” span egter die kroon, want wie is dit wat sing, waarom word gesing en op watter melodie? Boonop kan ’n mens vra of hierdie sang enige ander nut het as om die feestelikheid onder verdenking te plaas.

In die vertelling is daar nie genoeg ondubbelsinnige inligting nie, maar dit is juis die vae perspektief van die verteller wat trefseker is in die uitbeelding van die voortdurende stryd tussen goed en kwaad.

Opvallend uit hierdie kort uittreksel is hoe Schoeman die satiriese karakter van ’n revue met sy reeks van kort sketse, liedere en oënskyklik ligte toneelmatige vermaak nie net naboots

nie, maar in 'n enkele sin inperk om die roman se oorhoofse tema van verlies te verwoord (Wikipedia 2020).

'n Tweede voorbeeld waar 'n “koor van stemme”, weliswaar andersoortig, die oorhoofse tema van verlies en die stryd tussen goed en kwaad uitbeeld, kom in hierdie uittreksel na vore:

Die kers, die vuur vlam op en verlig vir 'n oomblik hul gesigte, die rumoer van beskonke stemme wat verward in die nag skreeu en die eentonige gepluk aan 'n ramkie, die getreur van 'n trekklavier, die eentonige gesaag op 'n viool. Kortstondig spring die rokerige kersvlam op en verlig die gesigte van die mense wat vir 'n diens vergader het en die rukkerige ritme van 'n Nederlandse gesang klink uit die nag, vermeng met die geblaf en getjank van rondloperhonde [...]. (Schoeman 1998:13)

In hierdie uittreksel word gewone stemme en klanke in 'n ander toonaard met musiekklanke gekontrasteer: dronk mense se rumoerige geskreeu teenoor die klank van die volksmusiek-instrumente ramkie, trekklavier en meer gesofistikeerde viool; die ordelike klank van stemme wat saam 'n Nederlandse gesang sing teenoor die onordelike geblaf en getjank van rondloperhonde wat aan niemand behoort nie. Elke party het 'n eie manier van uitvoering – skreeu, pluk, saag, sing, blaf, tjank – en deur beskrywende woorde soos “rumoerige”, “eentonige” en “treurige” word verskillende stemminge beskryf. Die Nederlandse gesang staan soos 'n tipe *cantus firmus* teenoor die mense se dronk geskreeu – die een groep hou 'n diens en die ander groep fuif.²¹ Hierdie toneel met sy komplekse musikale tekstuur van kontrasterende klanke dra by tot die koor van stemme in *Verliesfontein*.

Bowendien is nie net die andersoortige klankrykheid van die situasie opvallend nie. In die lig van die vuur en die kersvlam kry die koor van stemme kortstondig identiteit – dié wat gekom het om te drink en musiek op hulle manier maak en dié wat gekom het vir die diens met sy eie klankkwaliteit. Met die veelheid van eiesoortige stemme, soms kakofonies van aard, slaag Schoeman daarin om 'n situasie te beskryf waarin die grense tussen taal en musiek vervaag. Die atmosfeer wat hy skep, is minder aangenaam en dit kan gesien word as 'n allegorie van die latere gebeure in die roman. Daarby kan die speelse alliterasie in “rukkerige ritme” negatiewe musiekassosiasies opwek – gewoonlik pas die ritme van die tipe gesange by die vloei van die taal waarin gesing word. “Rukkerige” suggereer hier onbekendheid, vreemdheid, en 'n taal wat wegbeweeg van Nederlands (Literary devices 2010–9; Cillie 1982).

In 'n frase soos “die eentonige gesaag op 'n viool” bereik die verstrengeling van literêre taal en musiektaal 'n hoogtepunt. “Saag”, 'n woord wat meesal met houtwerk geassosieer word, kry 'n onvleiende betekenis wanneer dit die handeling van 'n strykstok wat oor die snare van 'n gesofistikeerde instrument soos 'n viool gestryk word, beskryf. Dit kan egter ook dui op 'n verlies van die nodige vaardighede.

Waar die woord “saag” in hierdie konteks dui op onmusikaliteit, beperkte vermoëns en 'n ongevoeligheid waarmee die melodie uitgevoer word, kan dit ook 'n toespeeling wees op die klankkarakter van 20ste-eeuse musiek in die VSA en Europa. Op hierdie manier word die ironiese kwaliteit van die aangehaalde teks verhoog.

In hierdie gedeelte is die vermenging tussen taal en klank, tussen teks en musiek, tussen spraak en sang opvallend, en daar is 'n oorskryding van die grense tussen taal- en musiekbegrippe soos *tekstuur*, *toonkleur* en *meerstemmigheid*. In hierdie konteks verskuif die aandag vanaf die

letterlike en realistiese betekenis van die woorde (denotatief) na dit wat die woorde suggereer en na die emosionele betekenis (konnotatief) wat in woorde verskuil lê. Op dié manier skep Schoeman 'n andersoortige literêre-musiek-teks, 'n andersoortige koor van stemme, wat gegroei het uit die ontwikkeling van die kunste aan die begin van die 20ste eeu.

Die twee voorbeelde beklemtoon dat andersoortige kore met andersoortige stemme in *Verliesfontein* bydra tot andersoortige interpretasies van die verskillende stemme se vertelling.

6. Ten slotte

Om Schoeman se romanoëvre vanuit die oogpunt van musiek en dans te lees, dwing bewondering by die leser af. Die drie uittreksels wat uit verskillende musiek-dans-en-teks-invalshoeke bestudeer is, toon sy unieke vaardigheid.

Stemme is 'n integrerende deel van die drielui: In *Verliesfontein* word musikale stemme, gewortel in 'n 20ste-eeuse musiektradisie, met verbale stemme op so 'n manier verwoord dat 'n uitsonderlike koor van stemme gevorm word. Hierdie andersoortige koor van stemme is onlosmaaklik deel van die uitbeelding van verlies én die stryd teen kwaad.

Sy beheer van taal, sy omvangryke kennis van die rol wat musiek en dans in 'n sosiale en politieke situasie kan speel, is in *Na die geliefde land* ontgin. Hy beskryf nie net die kadriel nie; hy gebruik ook die eienskappe van die dans in die manier waarop die gaste gesels. Teenoor die vinnige kadriel met wisselende pare is die sleperige wals. Die maniere waarop die verskillende pare wals, beklemtoon die skeefgeloopte verhoudings van die mense in hierdie geliefde land.

In hierdie toneel, en soos dit meermale in Schoeman se romanoëvre voorkom, weet ons nie presies hoe die musiek klink waarna geluister of waarop gedans is nie. Hy beskryf selde die intrinsieke eienskappe van die musiek, soos die kenmerke van 'n melodie of die ritme, die toonaard of modulaties, of wat die harmoniese onderbou behels. Hy verwys wel na die musiek-instrumente waarop gespeel word en die atmosfeer wat geskep is. Musiek en dans word eerder deel van die allegoriese, morele en transendentale betekenis van die roman.

Asof in teenspraak met bogenoemde is die beskrywing van 'n uitvoering van Mozart se *Duo vir viool en altviool* K. 423. Die lees van die teks in samehang met die genoemde musiek in 'n mens se musikale geheue ondervang die verskille tussen taal as literêre teks en musiek as 'n klankteks. Die briljantheid van hoe die twee kunsvorme in 'n teks versmelt word, is ongeëwenaar en is tekenend van hoe Schoeman as kunstenaar in volle beheer van sy medium is.

“Dit is bloot musiek, 'n marsdeuntjie wat donkerder uitstaan en niks meer nie” (Schoeman 1979:132) kan die reaksie wees op Schoeman se gebruik van musiek en dans in sy romans. Maar as mens die verwantskappe, die intertekste en implikasies wat opgeroep word, deeglik deurdink, word nuwe dieptes en betekenislae in sy prosa blootgelê – dit is nie net maar 'n marsdeuntjie wat uitstaan nie.

Bibliografie

- Allis, M. 2017. Reading music through literature: Introduction. *Journal of Musicology Research*, 36(1):1–5. DOI: 10.1080/01411896.2016.1268900.
- Aucamp, H. 2002. *Afskeid en vertrek*. 'n Roman van wordende patrone. In Burger en Van Vuuren (reds.) 2002:143–6.
- Auerbach, E. 1953. *Mimesis. The representation of reality in western literature*. 50ste herdenkingsuitgawe. Uit Duits vertaal deur W.R. Trask. Met 'n nuwe inleiding deur E.W. Said, 2003. Princeton en Oxford: First Princeton University Press, klassieke uitgawe. 2013. Kindle-weergawe.
- Beethoven, L. von. 1826. Strykkwartet, no. 16, opus 135. In Kennedy (red.) 1980.
- Bennett, R. 1984. *General musicianship. Cambridge assignments in music*. Cambridge, New York, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press.
- Bernhart, W. (red.). 2017. *Selected essays on intermediality by Werner Wolf (1992–2014). Theory and typology, literature-music relations, transmedial narratology, miscellaneous transmedial phenomena series*. Studies in intermediality online, Volume 10. <https://doi.org/10.1163/9789004346642>.
- Bernhart, W. en W. Wolf. 2004. *Steven Paul Scher: Essays on literature and music 1967–2004*. Amsterdam, New York: Editions Rodopi B.V.
- Burger, W. 2002. Stemme uit die duister: Schoeman se bemoeienis met die verlede. In Burger en Van Vuuren (reds.) 2002:228–41.
- . 2012. “Betrokke kritiek” – Literatuurkritiek wat die wêreld verander? Literatuurkritiek ná teorie. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 52(1):52–67.
- Burger, W. en H. van Vuuren (reds.). 2002. *Sluiswagter by die dam van stemme. Beskouings oor die werk van Karel Schoeman*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Cillié, G.G. 1982. *Waar kom ons Afrikaanse gesange vandaan?* Kaapstad: NG Kerk-Uitgewers
- Coetzee, J.M. 2002. 'n Ander land. In Burger en Van Vuuren (reds.) 2002:140–2.
- Czapski, J. 2018. *Lost time. Lectures on Proust in a Soviet prison camp*. Uit Frans vertaal deur E. Karpeles. New York: New York Review Books Classic. Kindle-weergawe.
- Dante, A. 2002. *Die Goddelike Komedie. Paradiso. Die Paradys*. Afrikaanse vertaling met kommentaar D.A.H. du Toit. Kaapstad: Uitgegee deur die vertaler.
- De Bruijn, P. en P. Steinz. 2006. *Elk boek wil muziek zijn. Lezen en luisteren in schema's, thema's en citaten*. Amsterdam en Rotterdam: Prometheus–NRC Handelsblad.

- Derveaux, M. 2006. The sonority of language in literary and musical modernity. In McParland (red.) 2006.
- De Villiers, P. 2004. *Boerneef sing*. Pretoria: Litera Publikasies.
- Die Bybel. Ou en Nuwe Testament. 1954. Kaapstad: Britse en Buitelandse Bybelgenootskap.
- Die Bybel. Nuwe Testament en Psalms. 2014. 'n Direkte vertaling. Bellville: Bybelgenootskap van Suid-Afrika.
- Eisen, C. 2003. Mozart's chamber music. In Keefe (red.) 2003:105–17.
- Eliot, T.S. 2011. *The complete poems and plays*. Bloomsbury: Faber & Faber. E-publikasie.
- Encyclopaedia Britannica. 2008. Quadrille. <https://www.britannica.com/art/quadrille-dance> (5 Januarie 2019 geraadpleeg).
- . 2019. Waltz. <https://www.britannica.com/art/waltz> (5 Julie 2019 geraadpleeg).
- Gaum, F. (hoofred.). 2008. *Christelike kernensiklopedie*. Wellington: Lux Verbi.
- Griffiths, P. 1980. *A concise history of modern music from Debussy to Boulez*. Londen: Thames and Hudson.
- . 1986. *The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th-century music*. Londen: Thames and Hudson.
- Jensen, K.B. 2016. Intermediality. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1002/9781118766804.wbiect170> (10 Maart 2020 geraadpleeg).
- John, P. 2002. Blom, pyl en fluit: Oor die limiete van *Verkenning* en moralistiese literatuurkritiek. In Burger en Van Vuuren (reds.) 2002:341–53.
- Jones, D. 2011. The origins of the quartet. In Stowell (red.) 2011. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521801942.009>.
- Kannemeyer, J.C. 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur 2*. Pretoria/Kaapstad/Johannesburg: Academica. http://www.dbnl.org/tekst/kann003gesk02_01/colofon.php (4 Desember 2020 geraadpleeg).
- Keefe, S.P. (red.). 2003. *The Cambridge companion to Mozart* (E-publikasie). Cambridge University Press. <https://www.cambridge.org/core/books/cambridge-companion-to-mozart/DE05DD0786DC2E28F6FF6BE46CD9E99D>.
- Kennedy, M. (red.). 1980. *The concise Oxford dictionary of music*. Oxford en New York: Oxford University Press.
- Kentridge, W. 2020. Making sense of the world. <http://ow.ly/tQsv50ywtiq> (9 Maart 2020 geraadpleeg).

Kieck, C. 2002. The later novels (1984–): A suggested Jungian approach with specific reference to *Verliesfontein*. In Burger en Van Vuuren (reds.) 2002:78–96.

Koch, J. 2002. Rondom de ander in *Na die geliefde land* van Karel Schoeman. *Stilet*, 14(2):144–6.

Krog, A. 1974. *Januarie-suite*. Kaapstad en Pretoria: Human & Rousseau.

Kundera, M. 1984. *The unbearable lightness of being*. Uit Tsjeggies vertaal deur M.H. Hein. Londen en Boston: Faber & Faber.

Langer, S.K. 1950. The primary illusions and the great orders of art. *The Hudson Review*, 3(2):219–33.

Literary devices. 2010–9. <https://literary-devices.com/writing-tips> (6 Februarie 2020 geraadpleeg).

Mann, T. 2007. *Doctor Faustus. Het leven van de Duitse toondichter Adrian Leverkühn, verteld door een vriend*. Vertaal deur T. Graftdijk. 5de druk. Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers.

Marcsek-Fuchs, M. 2015. Dance and British literature: An intermedial encounter (Theory – Typology – Case Studies). *Studies in Intermediality Online*, 8. <https://brill.com/view/title/31667> (19 Maart 2020 geraadpleeg).

McParland, R.P. (red.). 2006. *Music and literary modernism: Critical essays and comparative studies*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Mouton, M. 1982. Tyd in samewerking met ander strukturelemente, geïllustreer aan enkele Afrikaanse prosawerke. MA-verhandeling, Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys.

Olivier, G. 2002. Onderhoud met Karel Schoeman. In Burger en Van Vuuren (reds.) 2002:20–34.

Ottermann, R. en M. Smit (reds.). 2000. *Suid-Afrikaanse Musiekwoordeboek*. Kaapstad: Pharos Woordeboeke.

Renders, L. 2002. 'n Ander land, of: Karel Schoeman in de voetsporen van Dante. In Burger en Van Vuuren (reds.) 2002:158–67.

Rippl, G. (red.). 2015. *Handbook of intermediality: Literature – Image – Sound – Music* (Handbooks of English and American Studies 1.) Kindle-weergawe.

Scher, S.P. 1982. Literature and music. In Bernhart en Wolf (reds.) 2004:173–203.

Schoeman, K. 1965. *Veldslag*. Kaapstad: Human & Rousseau.

—. 1966. *By fakkellig*. Kaapstad: Human & Rousseau.

- . 1972. *Na die geliefde land*. Kaapstad, Pretoria: Human & Rousseau.
- . 1976. *Om te sterwe*. Kaapstad, Pretoria: Human & Rousseau.
- . 1977. *Afrika: 'n roman*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 1978. *Onderweg. Reisherinnerings*. Kaapstad, Pretoria: Human & Rousseau.
- . 1979. *Die hemeltuin*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 1990. *Afskeid en vertrek*. Kaapstad, Pretoria: Human & Rousseau.
- . 1993. *Hierdie lewe*. Stemme 2. Kaapstad, Johannesburg: Human & Rousseau.
- . 1996. *Verkenning*. Kaapstad, Pretoria, Johannesburg: Human & Rousseau.
- . 1998. *Verliesfontein*. Stemme 1. Vyfde druk. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 2002. *Die laaste Afrikaanse boek*. Kaapstad, Pretoria, Johannesburg: Human & Rousseau.
- . 2006. *'n Ander land*. Eerste Klassiek-uitgawe. Kaapstad, Pretoria: Human & Rousseau.
- . 2014. *Die uur van die engel*. Stemme 3. Kaapstad: Human & Rousseau. Epub-uitgawe.
- . 2017. *Slot van die dag*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Schubert, F.J. 1827. *Trio vir klavier, viool en tjello* in E-mol majeur, opus 100, D 929. In Kennedy (red.) 1980.
- Stowell, R. (red.). 2011. *The Cambridge companion to the string quartet*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521801942>.
- Sutton, E. 2010. "Putting words on the backs of rhythm": Woolf, "Street music", and *The Voyage Out*. *Paragraph*, 33(2):176–96. <https://www.eupublishing.com/doi/abs/10.3366/para.2010.0003#> (5 Januarie 2019 geraadpleeg).
- Temmingh, R. 1994. *Enoch, prophet of God*. https://af.wikipedia.org/wiki/Roelof_Temmingh (20 Januarie 2020 geraadpleeg).
- Terblanche, E. 2017. Karel Schoeman (1939–2017). LitNet. <https://www.litnet.co.za/karel-schoeman-1939> (8 Maart 2018 geraadpleeg).
- Van der Merwe, W.L. 2018. *Doodmenslik*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Van der Mescht, H. 2009. Verwysings na klassieke musiek in Marlene van Niekerk se roman *Agaat*. *LitNet Akademies*, 6(3):93–109. https://www.litnet.co.za/wp-content/uploads/2020/09/LA_6_3_van_der_mescht.pdf.

Van Vuuren, H. 2002. 'n Oorsig oor die oeuvre (1965–1998). In Burger en Van Vuuren (reds.) 2002:51–64.

Weliver, P. 2000. *Women musicians in Victorian fiction, 1860–1900: Representations of music*. New York: Routledge.

Wepener, C. 2017. Oeuvre is tekstuur van stilte. Netwerk24. <https://www.netwerk24.com/Vermaak/Boeke/oeuvre-is-tekstuur-van-stilte-20170508> (2 April 2018 geraadpleeg).

Wessels, G.F. 2008. Apokaliptiek. In Gaum (hoofred.) 2008.

Wikipedia. 2019. Quadrille. <https://en.wikipedia.org/wiki/Quadrille> (22 Augustus 2019 geraadpleeg).

—. 2020. Revue. <https://en.wikipedia.org/wiki/Revue#:~:text=A%20revue%20is%20a%20type,years%20from%201916%20to%201932> (24 November geraadpleeg).

Wolf, W. 2017. Intermediality by Werner Wolf (1992–2014). In Bernhart (red.) 2017. <https://doi.org/10.1163/9789004346642>

Musiek

Bach, J.S. 2010 [1727]. *Matthäus-Passion* BWV 244. Berliner Philharmoniker. Sir Simon Rattle dirigent. Peter Sellars ritualisering. DVD. Berlin Phil Media 2010.

Mozart, W.A. 1783. *Zwei Duos für Violine und Viola*. Partitur und Stimmen Urtextausgabe. Siegburg: Werner Icking Privatbibliothek Nr. 5a/b2. Auflage (2.2/1999–7–5).

Temmingh, R. 2013. *Joernaal van Jorik in klank*. CD VVA01.

Eindnotas

¹ Vir Schoeman is *Hierdie lewe* die mees ooglopende voorbeeld daarvan.

² Vgl. Pärt se *Alina* wat 'n yl tekstuur het, teenoor die openingskoor uit die *Matteuspassie* van Bach wat in musiektaal 'n digte tekstuur het.

³ Vir die doel van hierdie artikel is nie alle navorsing en artikels, soos aangedui in die uitgebreide bronnelys in Burger en Van Vuuren (2002), deurgewerk nie. Die titels van bronne het egter nie te kenne gegee dat musiek aan bod is nie.

⁴ Hoe die karakter van die verskillende danse in die tekste weerspieël word, val buite die omvang van hierdie artikel.

⁵ 'n Fiktiewe komposisie is ook deel van Proust se *Remembrance of past things*.

⁶ Die werk is in 2013 deur die Vriende van Afrikaans op 'n CD uitgegee en op die US-Wordfees van daardie jaar bekendgestel.

⁷ Onder meer 'n *Lug vol helder wolke* vir televisie in 1982.

⁸ Schoeman het verskeie draaiboeke geskryf: *Besoek* (1975), *Die somerpaleis* (1976) en *Die jare* (1976), asook 'n draaiboekweergawe van *Veldslag* (1989), *Die vrou wat alleen bly* – Twee draaiboeke (2014) (Kannemeyer 1983:539–40).

⁹ Dat haar naam Anna Neethling is, is gelaai met ironie. Moes sy, soos die beroemde aktrise Anna Neethling-Pohl, altyd rolle vertolk?

¹⁰ Soms word daar in die teks verwys na 'n akkordeon en ander kere na 'n trekklavier – die akkordeon is in Europa die algemene naam vir die instrument. Wou Schoeman hiermee te kenne gee dat die geliefde land met 'n naelstring verbind is aan die “ander land”? (Vgl. ble. 118 en 120.)

¹¹ 'n Kadriel is 'n vierkantdans vir vier pare; of oorlangs in pare. Die dans word gekenmerk deur vlegwerkpatrone wat kan wissel van baie presies tot meer improvisatories en vry van aard. Ook genoem kotiljons, quadrille (sien definisies in Encyclopaedia Britannica 2008 en Wikipedia 2019).

¹² Lully (1632–87) was 'n komponis, 'n instrumentalis en 'n dansmeester. Rameau (1683–1764) was 'n teoretikus en komponis van onder meer dansmusiek (Kennedy 1980:381 en 517).

¹³ Apokaliptiek is 'n literatuursoort waarin geskiedenis weergegee word en dit wat verkeerd is, onthul of blootgelê word. In Bybelse sin gaan dit oor die heerskappy van God oor die bose. Visioene en drome is deel van hierdie profetiese openbaring en simbole soos die geslagte lam, die sewe kandelare, die breek van die seëls en vier ruiters op die perde is deel van die openbaring (Wessels 2008:55).

¹⁴ Vergelyk die essays in *Sluiswagter by die dam van stemme* (Burger en Van Vuuren 2002) en Schoeman se opmerking in sy outobiografie, *Die laaste Afrikaanse boek*, 2002:535.

¹⁵ Daar is talle moontlikhede om op die internet na Mozart se *Duo vir viool en altviool* K. 423 te luister, byvoorbeeld dié van Laura Marzadori, viool en Simonide Braconi, altviool. Concerto del 10 novembre 2014 – Conservatorio G. Verdi di Milano. <https://www.youtube.com/watch?v=1Xww0HWeM30>.

¹⁶ Dink maar aan al die sprokies.

¹⁷ In sy outobiografie, *Die laaste Afrikaanse boek* (2002:535), verwys Schoeman na die rol van speëls in die werk van Vermeer.

¹⁸ 1 Korintiërs 13:12: “Maar nou sien ons deur 'n spieël in 'n raaisel, maar eendag van aangesig tot aangesig” (1953-vertaling); of: “Nou sien ons wel 'n geheimnisvolle beeld soos in 'n spieël” (2014-vertaling).

¹⁹ Schoeman vertaal die boek as *Die ondraaglike ligtheid van hierdie bestaan* (Schoeman 2002).

²⁰ Music-hall is 'n tipe verskeidenheidskonsert wat vanaf 1850 in Brittanje gewild geraak het. Musiek, danse, komedie, akrobatiese toertjies en snaaksighede was deel daarvan. <https://www3.dbu.edu/mitchell/eliotroc.htm> (29 September 2020 geraadpleeg).

²¹ 'n Cantus firmus is 'n bestaande melodie wat as basis dien vir 'n polifoniese komposisie (Ottermann en Smit 2000).