

“Raak getref én tog onaangetas gelaat.” Parodiërende toonsetting in Roelof Temmingh se *Met apologie*

Alene Holder en Winfried Lüdemann

Alene Holder en Winfried Lüdemann, Departement Musiek, Universiteit Stellenbosch

Opsomming

In sy toonsetting van D.J. Opperman se “Met apologie” maak Roelof Temmingh van verskeie tegnieke gebruik om die reeks parodiërende gedigte musikaal te vertolk. Hierdie artikel ondersoek die verhouding tussen teks en musiek in *Met apologie* deur die siklus aan die hand van stilistiese kenmerke en musikale intertekstuele verwysings te bestudeer. Temmingh se vermoë om in uiteenlopende style te komponeer is ’n belangrike faktor in hierdie bespreking. Hy verwys byvoorbeeld na die musiek van Claude Debussy, Anton Webern, Paul Hindemith en Dmitri Sjostakowitsj, asook na kabaretstyl om die stemming en parodiërende (of selfs satiriese) kommentaar van Opperman se teks te verklank. Temmingh se toonsetting vertolk egter nie net die strekking van Opperman se teks nie, maar resoneer ook met wyer aspekte van die oeuvres van digters wat nageboots word. Die liedsiklus bied verskeie vertolkings van die sentrale karakter: die weduwee Viljee. Sy word soms as tragies, soms as komies, soms as eroties en soms as kranksinnig uitgebeeld.

Trefwoorde: Afrikaanse kunslied; D.J. Opperman; *Met apologie*; parodie; Roelof Temmingh; Suid-Afrikaanse kunsmusiek

Abstract

**“Raak getref én tog onaangetas gelaat.” Musical setting of parodic texts in
Roelof Temmingh’s *Met apologie***

Roelof Temmingh’s song cycle *Met apologie* for mezzo soprano and piano (1992) represents one of the most outstanding contributions to the already extensive genre of the Afrikaans art song. It sets to music a series of poems by the same title, published by the Afrikaans poet

D.J. Opperman in 1964. In his poems Opperman presents nine parodies in the style of Afrikaans poets from the generation known as the “Dertigers”, based on a common subject, about a widow taking her dog for a Sunday afternoon walk on the beach. The poets parodied in the cycle are C.M. van den Heever, I.D. du Plessis, W.E.G. Louw, N.P. Van Wyk Louw, Uys Krige, Ernst van Heerden, Elisabeth Eybers and S.J. Pretorius. Opperman’s procedure is reminiscent of the musical genre theme and variations, to the extent that the “theme” is to be read out prior to rendering the “variations”. “*Raak getref én tog onaangetas gelaat*” (“Aptly struck, yet left unscathed”) are the words by which the critic Rob Antonissen describes the manner in which Opperman depicts the targets of his parodies.

In his music Temmingh echoes this procedure by setting each poem to the style of a different composer or genre from the 20th century, including Debussy, Webern, Hindemith and Shostakovich. This article places Opperman’s poems in their wider literary context and then turns to a critical contextualisation and analysis of Temmingh’s songs. Stylistic characteristics of the songs are examined in relation to the composers whom they imitate, in some cases even pointing to specific works that could have served as models. As in the case of its literary model the music has a humorous rather than a satirical intent. It does not resort to distortion of its stylistic model and as such represents a unique kind of parody. At the same time the songs are shown to present particularly apt and evocative musical interpretations of their subject matter. The various guises in which the widow is depicted in the poems, ranging from the tragic to the comical, from the erotic to the obsessive and deranged, are found to be echoed in the respective songs by means of particularly striking musical characterisation. The final song in *Met apologie* also serves as a case study as to how a musical setting of a poem may add a layer of interpretation or characterisation that was not necessarily present in the written text on its own.

Several observations are made about the challenges a singer faces when endeavouring to perform the songs. With its nine examples of starkly different styles and idioms, *Met apologie* is a tour de force of compositional variety. Although this cycle demonstrates Temmingh’s ability to compose in various idioms and to imitate other composers very accurately, the songs also exhibit the composer’s own unique voice in an unmistakable way. In that sense Temmingh’s *Met apologie* must be regarded as a highly significant contribution to South African music at large, worthy of taking its place in the standard repertoire of performers of the voice type for which it was written.

Keywords: Afrikaans art song; D.J. Opperman; *Met apologie*; parody; Roelof Temmingh; South African art music

1. Inleiding

1.1 Die Afrikaanse kunslied

1.1.1 Musikale en kulturele agtergrond

In enige oorsig van Suid-Afrikaanse musiek van die afgelope 100 jaar, en veral van Suid-Afrikaanse kunsmusiek, sal die Afrikaanse lied vir solostem en klavierbegeleiding nie misgekyk kan word nie. Hierdie liedgenre – ook bekend as die Afrikaanse kunslied – het ’n aantal noemenswaardige werke opgelewer in ’n tyd toe dit in baie ander lande en tale sy aktualiteit

verloor het. Die Afrikaanse kunslied het 'n drievoudige oorsprong. Die eerste bydraes het in die suigstroom van die opbloeiende Afrikaanse digkuns ontstaan. Sonder hierdie ontwikkeling op literêre gebied, 'n ontwikkeling wat veral in die eerste helfte van die 20ste eeu 'n magdom tekste opgelewer het wat vir toonsetting geskik is, sou geen Afrikaanse liedkuns ontstaan het nie. Die tweede invloedstroom was die populêre Europese salonlied, wat as voorbeeld vir die musikale inkleding van sulke gedigte gedien het. Derdens is die spore van die Duitse kunslied in die werk van sommige komponiste duidelik herkenbaar.

'n Omvattende oorsig oor die Afrikaanse sololied met klavierbegeleiding, 'n oorsig wat nie net die ideologiese en sosiokulturele konteks van die lied se eerste dekades in aanmerking neem nie maar ook die grondverskuiwing van die drie dekades sedert 1994 – en reeds krities oor laasgenoemde besin – bestaan tans nie. Johann Potgieter se doktorsale proefskrif getitel “'n Analitiese oorsig van die Afrikaanse kunslied, met klem op die werke van Nepgen, Gerstman, Van Wyk en Du Plessis” (1967) is die omvangrykste studie oor die onderwerp tot op datum, maar dit is reeds 50 jaar oud. Ewe belangrik is Izak Grové se *'n Eeu van Afrikaanse liedkuns* (2010), wat 27 klankopnames van verteenwoordigende liedere uit hierdie tradisie op een CD bymekaarbring. Intussen lok die onderwerp ondersoek van kleiner omvang uit. Een van die uitstaande werke in Grové se versameling is Roelof Temmingh se *Met apologie* (1992). Dit is 'n liedsiklus wat beslis verdien om van nader bekyk te word, 'n taak wat die skrywers van hierdie artikel vir hulself gestel het.

1.1.2 Met apologie as Afrikaanse kunslied

Die liedsiklus *Met apologie* is nie die eerste werk waarin Roelof Temmingh (1946–2012)¹ hom kreatief met D.J. Opperman se digkuns bemoei nie. Reeds in 1970 het hy Opperman se “Ballade van die Grysland” as onderwerp vir 'n komposisie gebruik, gevolg deur 'n grootskaalse elektroniese werk (1989) gebaseer op die digter se *Joernaal van Jorik* (1949). Eweneens is *Met apologie* slegs een van talle bydraes tot die (Suid-) Afrikaanse kunslied uit Temmingh se pen. Ander digters wie se tekste hy as kunsliedere getoonset het, sluit in Boerneef, Totius, N.P. Van Wyk Louw, Elisabeth Eybers en Roy Campbell, afgesien van die feit dat hy ook meer as een keer eie tekste verklank het. Maar *Met apologie* kan waarskynlik as Temmingh se belangrikste bydrae op dié gebied beskou word.

Temmingh se liedsiklus verteenwoordig 'n besonder oorspronklike benadering tot die toonsetting van parodiërende poësie. Opperman se skerpsinnige teks bestaan uit 'n reeks van nege gedigte wat die skryfstyl van gesiene Afrikaanse digters uit die 1930's en 1940's naboots. Dit het vir Temmingh as aanleiding gedien om in sy toonsetting op sy beurt die style van 'n verskeidenheid 20ste-eeuse komponiste na te boots, 'n waarlik geïnspireerde ingewing. Terloops, stilistiese verskeidenheid is juis een van die kenmerke van Temmingh se vroeë skeppingsperiode. Sy vermoë om in verskillende style te komponeer het hom in *Met apologie* baie goed te pas gekom (sien Lüdemann 1996). Tog is *Met apologie* nie bloot 'n versameling van slaafse nabootsings van ander komponiste of style nie. Temmingh se eiesoortige klank is deurgaans teenwoordig. Die komponiste wat nageboots word, sluit in Claude Debussy, Anton Webern, Paul Hindemith en Dmitri Sjostakowitsj. Hierdie intertekstuele verwysings na ander komponiste maak verskeie interessante vertolkings van Opperman se gedigte moontlik.

Die werk is in opdrag van die Stigting vir Skeppende Kunste geskryf en is bedink vir mezzosopraan en klavier. Dit is aan Hanneli Rupert opgedra.² Sy het die werk egter nooit uitgevoer nie.³ Die vroegste uitvoering waarvan ons weet, het tydens die US Woordfees op 31 Maart 2001

plaasgevind. Minette du Toit (-Pearce) het die liedsiklus tydens 'n namiddagkonsert in die Fismersaal van die Konservatorium, Stellenbosch gesing. Ongelukkig word die begeleier in die Woordfees se program nie by name genoem nie.

Hierdie artikel poog om Temmingh se liedsiklus in 'n breër konteks te plaas, dit stilisties te ontleed en dan veral aandag te gee aan die wyse waarop dit die element van parodie, wat Opperman se teks bepaal, musikaal interpreteer, veral uit die perspektief van die weduwee as sentrale figuur van die siklus.

Die bespreking van elke lied word voorafgegaan deur 'n oorsig van die digter wat in die gegewe teks ter sprake is. Hier skenk ons veral aandag aan Opperman se siening van die betrokke digters se werk, aangesien sy parodiërende skrywe deur sy eie, soms subjektiewe, perspektief ingegee is. Die bespreking van die musiek self maak nie aanspraak op volledigheid nie, maar fokus slegs op dié stylkenmerke wat vanuit die perspektief van die betrokke gedigte van belang is.

1.2 D.J. Opperman as literêre kritikus én parodieskrywer

Opperman beklee 'n belangrike posisie in die ontwikkeling van sowel die Afrikaanse digkuns as die Afrikaanse literêre kritiek. In sy doktorsale proefskrif, wat later as die boek *Digters van Dertig* (1953) gepubliseer is, bestudeer hy die digterlike ontwikkeling van I.D. du Plessis, C.M. van den Heever, N.P. Van Wyk Louw, Uys Krige, W.E.G. Louw en Elisabeth Eybers. Hy verwys na hulle as “die vernaamste Dertigers” (Opperman 1962:15). Dit val op dat hy al hierdie digters, met die byvoeging van S.J. Pretorius, in “Met apologie” insluit. Dit laat die gevolgtrekking toe dat sy nabootsing van hierdie digters nie poog om hulle te kritiseer nie, maar eerder om erkenning te gee aan hulle prominente posisies in die Afrikaanse digkuns.

1.3 Die teks

Die volgende reëls verskyn voor Opperman se reeks parodiërende gedigte:

Op 'n Sondagmiddag loop die weduwee Viljee
in swart geklee
met twee kolliehonde langs die see. (Opperman 1964:21)

Volgens Temmingh se instruksies in die manuskrip moet 'n uitvoering van *Met apologie* voorafgegaan word deur die voordra van hierdie reëls deur die sangeres. Die nege parodiërende gedigte is elk 'n variasie op hierdie tema. Die sangeres of pianis moet ook die naam van die digter aankondig wat in elke lied nageboots word. Die volgende digters is ter sprake:

1. C.M. van den Heever
2. I.D. du Plessis
3. W.E.G. Louw
4. N.P. Van Wyk Louw I
5. N.P. Van Wyk Louw II
6. Uys Krige
7. Elisabeth Eybers
8. Ernst van Heerden
9. S.J. Pretorius

Agt van die betrokke gedigte is vir die eerste keer in *Standpunte* van Augustus 1948 gepubliseer. 'n Tweede gedig in die styl van N.P. Van Wyk Louw is later bygevoeg. Die hersiene weergawe verskyn in 1964 in Opperman se bundel *Kuns-mis*.

In sy bespreking van *Kuns-mis* meen Rob Antonissen⁴ dat die sukses van effektiewe satiriese poësie nie van die akkuraatheid van die satire mag afhang nie. Terselfdertyd mag die poësie ook nie te veel aandag op sy eie “heerlikheid” vestig en so die effek van die satire ondermyn nie (Antonissen 1974:177). Volgens Antonissen tref hierdie reeks gedigte in *Kuns-mis* die vereiste balans, en hy bestempel hulle as die beste voorbeelde van satiriese poësie:

Agt digters word raak getref én tog onaangetas gelaat, en van die ander kant gesien staan die nege gediggies daar as 'n wonderlik-beweeglike suite van tema-variasies waaroor die geparodieerde digwyses geen oordeel hoegenaamd te vel het nie. (Antonissen 1974:178)

Alhoewel Antonissen beide terme *parodie* en *satire* in sy bespreking gebruik, sal hierdie ondersoek *Met apologie* aan die hand van *parodie* bestudeer. Satiriese werke kritiseer en verkleineer, dikwels met die doel om verandering teweeg te bring. Dit doen die teks en musiek van *Met apologie* nié. Om Antonissen se woorde te herhaal, die digters word “raak getref én tog onaangetas geraak”. Dieselfde geld vir die komponiste wat Temmingh in sy toonsetting naboots.

2. Die liedsiklus *Met apologie*

2.1 C.M. van den Heever

O skemervloeiing van die najaarsee!
Jou Sondagende branders plooi en val
en langs twee meeue dwaal ek geweduwee
maar ewig ruis om my die Al. (Opperman 1964:22)

In die inleiding tot *Senior verseboek* beskryf Opperman (1986:20) C.M. van den Heever (1902–1957) as “die romantikus wat weemoedig gestem word oor die verganklikheid en die aardse, en dan verlang [...] na die skone en ewige”. Sy voorkeur vir romantiese temas soos verganklikheid, die dood, eensaamheid en verlange gee 'n ernstige toon aan Van den Heever se werk wat kritici soos J.C. Kannemeyer, E.A. van der Elst en Ernst van Heerden as swarmoedig, selfs pessimisties beskou (Du Plooy 2003:3).

In “Met apologie” word die kontras tussen die betreuring van die verganklike en die verlange na die ewige voorgestel deur die kontras tussen die weduwee wat oor haar man treur en die skynbaar onverganklike branders van die see. In die reël “maar ewig ruis om my die Al” verskuif die spreker haar aandag van die verganklike na die ewige, wat 'n algemene verskynsel in Van den Heever se gedigte is. Hierdie reël herinner aan “en in die dreuning van die see verloor, / verruis dit ritmies soos 'n ewigheid” uit Van den Heever se “Afrika” (Van den Heever in Opperman 1986:135), wat soortgelyke temas bevat.

Opperman verduidelik dat Van den Heever gereeld met nuwe beelde, “altyd wasig en skemerig”, vorendag kom om uitdrukking aan die verlange na die “skone en ewige” te gee (Opperman 1986:20). In “Met apologie” boots Opperman vir Van den Heever na deur beelde te skep en nuwe woorde te versin wat die digter se styl weerspieël. Die woorde “skemervloeiing”, “najaarsee”, “Sondagende branders”, en “geweduwee” is almal nuutskeppings. Die eerste reël van die gedig kan vaagweg met “die sonbrand sterf in skemervreemde see” (Van den Heever in Opperman 1986:135) uit “Afrika” vergelyk word, waar Opperman se “skemervloeiing” moontlik na Van den Heever se “skemervreemde” verwys. Alhoewel die letterlike betekenis van hierdie nuutskeppings soms onduidelik is, gee hulle ’n epiese, selfs dramatiese stemming aan die toneel.

Verder verleen die gedig ’n geestelike karakter aan die see. Volgens Opperman (1986:20) is die vergeesteliking van natuurlike elemente ’n algemene tendens in Van den Heever se poësie. Die eerste reël spreek die vloei van die see direk aan, wat dit sodoende personifieer. Die laaste reël verwys weer na die see as “die Al”, wat, soos die Duitse *das All*, waarskynlik “die heelal” beteken.

Temmingh se toonsetting van hierdie gedig komplementeer Opperman se teks op treffende wyse. Die ritme en kontoer van die stemparty dra by tot die beeld van branders wat styg en daal. Die vier reëls van die gedig word in stygende en dalende melodiese lyne aangebied wat ten opsigte van intervalkonstruksie aan mekaar verwant is. Die intervalle volg mekaar telkens in afwisselende heel- en halftone op, met halftone effens in die meerderheid, sodat minstens gedeeltelik die indruk van ’n oktagoniese toonleer ontstaan. Die eerste en derde frases bevat dieselfde toonvoorraad, terwyl die tweede frase ’n effens gewysigde weergawe daarvan in ’n dalende volgorde bevat. (’n Meer diepgaande bespreking van hierdie soort melodiekonstruksie kan in Lüdemann 1987:171 gevind word.) Hierdie stygende en dalende lyne kan sekerlik met die “plooï en val” van die branders in verband gebring word. Sien as voorbeeld die eerste frase (Figuur 1).



Figuur 1. “C.M. van den Heever”, maat 11–14⁵

In maat 18 (Figuur 2) word die kwartnote en halftone tot agstenote verkort, wat ’n gevoel van beweging skep. Dit is ook die enigste vokale frase in die lied wat ’n dalende kontoer volg. In maat 19 word die oorgebinde B-mol deur agstenote gevolg wat melismaties daal tot by F op die woord “val”. Hierdie frase is ’n treffende uitbeelding van ’n sakkende brander.



Figuur 2. “C.M. van den Heever”, maat 18–20

Temmingh benut die verskillende registers van die mezzosopraanstem om die oorkoepelende betekenis van die gedig uit te beeld. Die eerste drie frases, waarin die verganklikheid van die mens betreur word, word in die middelregister gesing. Die laaste frase, waarin die spreker haar aandag op die heelal, “die Al”, vestig, word in die laer register gesing. Die kontrasterende toonkleure wat met die verskillende stemregisters gepaard gaan, komplementeer die kontras tussen die twee hoofgedagtes in die gedig. So vertolk Temmingh se toonsetting nie net die gegewe teks nie, maar beklemtoon dit ook hoe Opperman algemene aspekte van Van den Heever se styl parodieer.

Die begeleiding eggo die somber, onheilspellende stemming van die teks. Die dramatiese karakter van die klavier se inleidende mate (1–10) toon dalk, soos in die geval van die stemparty, ooreenkomste met die deinende branders van die see, maar dit kan sekerlik ook in verband gebring word met die gedig se beeld van die see as simbool vir die ewigruisende en ongenaakbare heelal waarvan die weduwee tydens haar uitstappie op die strand bewus word.



Figuur 3. “C.M. van den Heever”, maat 1–4

Die stem- en klavierpartye beweeg meestal onafhanklik van mekaar. Wanneer die klavierparty ’n vokale frase begelei, is dit staties en bestaan dit uit aangehoue akkoorde. Hierdie kenmerk herinner aan die tegniek van *recitativo secco*, wat ’n gepaste begeleidingstyl vir die lied se deklamatoriese toonsetting is. Dit laat die sangeres toe om natuurlike spraakinflexies toe te pas sonder om deur die ritme en metrum van die begeleiding ingeperk te word. Die aangehoue akkoorde is in beide gevalle drieklanke op C mineur in eerste omkering, wat telkens deur drieklanke op E mineur voorafgegaan word en dus ’n sterk tonale kontras met die dominante sonoriteit op F elders in die begeleiding vorm. Die plasing van tonale akkoorde direk langs mekaar sonder dat hulle met mekaar verwant is, is ’n styltegniek wat Temmingh in sy latere werke graag aanwend. In die laaste frase verdubbel die klavier egter die stemparty in parallelle vergrote vierdes (Figuur 4).

Terwyl die baslyn, met sy kragtig herhalende pedaalpunt, F as sentrale sonoriteit van die lied in sy geheel vestig, dui die verrassende wending na B-mol majeur aan die einde van die lied dalk op ’n gevoel van aanvaarding en berusting in haar lot aan die kant van die weduwee (sien Figuur 4). Die onverwagsheid van hierdie tonale wending verteenwoordig ook ’n tikkie humor, in ooreenstemming met die parodiërende aard van die gedigte, net om aan te toon dat die beskrywing van die weduwee en haar omstandighede ’n bietjie tong-in-die-kies gedoen word.



Figuur 4. “C.M. van den Heever”, maat 25–32

2.2 I.D. du Plessis

My twee windhonde draf
soos fezze langs die see;
ek vra Ali en Allah af
waar is meneer Viljee? (Opperman 1964:23)

Opperman (1986:19) wys ’n tweespalt in Du Plessis se oeuvre uit. Hy identifiseer sekere gedigte as deel van Du Plessis se vroeëre balladefase en ander as deel van sy latere biegefase. Hierdie tweespalt sluit aan by Du Plessis se posisie as oorgangsfiguur in die Afrikaanse digkuns. Opperman (1986:19) verduidelik dat die werke uit sy balladefase met die ouer generasie van digters vereenselwig kan word. Die gedigte is onpersoonlik, blymoedig, op beskrywings van uiterlike verskynsels gerig en neem dikwels die vorm van ’n epiese ballade aan. Die beskrywings is soms eksoties of selfs “eksotisties”⁶ waar dit ’n geromantiseerde, tog eensydige uitbeelding van vreemde kulture gee (Sheppard 2016). Daar is byvoorbeeld reisindrukke van verafgeleë bestemmings, soos gesien in die “Kwatryne” (in Opperman 1986:127–8), asook eksotiese uitbeeldings van Oosterse, Maleise en Kleurlingkulture⁷ (in Opperman 1986:19). Die bundels *Lied van Ali en ander gedigte* (1931) en *Die vlammende fez* (1943) bevat byvoorbeeld deurlopende verwysings na die Maleise kultuur en Islam.

Die eksotistiese uitbeeldings wat in Du Plessis se vroeëre werk voorkom, is dikwels van ’n humoristiese of volkse aard. Die gedig “Karnaval” is ’n goeie voorbeeld. Dit beeld ’n toneel



Figuur 6. “I.D. du Plessis”, maat 7–10

Die oempapa-begeleidingsfiguur het ’n duidelike humoristiese toon. Die figuur is in 6/8-tydmaat en die basnoot wissel tussen E-mol en B-mol, wat ’n herhalende I–V-baslyn suggereer, terwyl die akkoorde in die regterhandparty as ’n vergrote drieklank daarby pas (of dalk ook as politonale akkoordsamestelling ontleed kan word). Dit veroorsaak dat die eenvoudige walsbegeleidingsfiguur op humoristiese wyse verwring word.

Die begeleiding by die eerste frase van die stemparty het ’n soortgelyke koloristiese, en dalk eksotiese, effek. Dit bestaan uit drieklanke in tweede omkering wat nie volgens enige tonale beginsels op mekaar volg nie, byvoorbeeld D mineur – D majeur – E-mol mineur in maat 7–8, of F mineur – F majeur – F-kruis mineur – G-kruis mineur in maat 8–9 (Figuur 7).



Figuur 7. “I.D. du Plessis”, maat 7–10

Alhoewel Temmingh se “I.D. du Plessis” geen verwysings na Kaaps-Maleise musiek bevat nie, kom dit voor asof die konnotasies rondom die bogenoemde oempapa-begeleidingsfiguur, asook die koloristiese effek van die harmonie, wel ook met die Kaaps-Maleise kultuur vereenselwig word. Dit sou kon lei tot die vermoede dat die lied die “ander”, die Maleier, met die stereotiepe idees van ’n eenvoudige, ongekultiveerde volksbestaan verbind, soos in sommige gedigte uit Du Plessis se balladefase gevind word. Die humoristiese toon van die begeleidingsfiguur herinner ook aan Du Plessis se gedigte soos “Karnaval”, wat die Kaapse Maleier-kultuur uitbeeld.

Die einde van “I.D. du Plessis” is op tekstuele en musikale vlak ironies. In vergelyking met die ander tekste in *Met apologie* is hierdie gedig se verwysing na die dood vaag. Die weduwee is nie dramaties ontsteld soos in “W.E.G. Louw”, waansinnig soos in “N.P. Van Wyk Louw I” of nonchalant soos in “N.P. Van Wyk Louw II” nie. Die dood word eerder op ’n stemmige wyse aangespreek deur die vraag: “Waar is Meneer Viljee?” Tog lê daar ’n skertsende toon in

die allitererende “Ali en Allah”, asook in die ironie van die gedagte dat mevrou Viljee glo vir Allah sou aanspreek. In maat 19 en 20 word die vergrote drieklanke van die oempapa-ritme met meer dissonante sameklanke vervang: F – A-mol – B en E-mol – E – G (Figuur 8), wat die skertsende toon benadruk. Die laaste maat bestaan uit ’n dominant sewende, wat die lied ’n ambivalente, onopgeloste einde gee.

Figuur 8. “I.D. du Plessis”, maat 15–20

2.3 W.E.G. Louw

Droef kyk my oë
 deur die trane heen,
 soos amandelbloeisels
 deur die eerste reën;
 ek rou oor die duine,
 my bleek hande waai,
 en ’n hond byt sy stert, soos hy draai, soos hy draai ... (Opperman 1964:24)

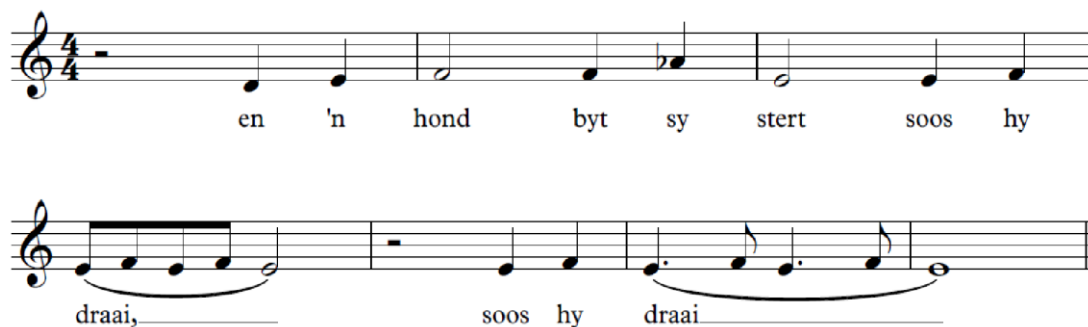
Opperman (1986:24) voer aan dat W.E.G. Louw se bundel *Die ryke dwaas* (1934) ’n belangrike keerpunt in die ontwikkeling van die Afrikaanse letterkunde ná 1930 was. Baie van Louw se gedigte handel oor temas soos eensaamheid en sy wroeging met liefde en geloof (Opperman 1986:24, Verster 2020:313). Die sensitiwiteit waarmee Louw klanke en beelde in hierdie bundel aangewend het, was destyds ’n nuwe ontwikkeling in die Afrikaanse digkuns (Opperman 1986:24).

Opperman se nabootsing van Louw in “Met apologie” bevat duidelike verwysings na “Vaalvalk”, wat in *Die ryke dwaas* verskyn:

Wit is die wêreld
van outydse wee,
en ’n treurige wals
is die vroeëmoresee;
dou oor die duine, geen windjie wat waai,
net ’n vaalvalk wat sing soos hy draai, soos hy draai ... (Louw in Opperman 1986:167)

Die laaste reëls van “W.E.G. Louw” stem sterk met “Vaalvalk” ooreen: “[E]k rou oor die duine / my bleek hande waai” is duidelik gebaseer op “dou oor die duine, geen windjie wat waai”. Net so is “en ’n hond byt sy stert soos hy draai, soos hy draai” gebaseer op “net ’n vaalvalk wat sing soos hy draai, soos hy draai ...” In die laasgenoemde voorbeeld is die kenmerkende herhaling van “soos hy draai” waarskynlik Opperman se sterkste gebaar van parodie in die gedig.

Die gewildste kunsliedtoonsettings van “Vaalvalk” is vermoedelik dié van Blanche Gerstman en Arnold van Wyk. Temmingh se toonsetting van “W.E.G. Louw” toon geen ooreenkomste met Gerstman se “Vaalvalk” nie. Dit toon wel ’n paar ooreenkomste met Van Wyk se toonsetting. Die klavierparty van “W.E.G. Louw” bevat ’n konstante pedaalpunt van herhalende sestiende-note in die regterhand. Die begeleiding van Van Wyk se “Vaalvalk” bevat weer ’n aangehoue G-kruis in ’n gesinkopeerde ritme. Temmingh se herhalende sestiendenote en Van Wyk se gesinkopeerde pedaalpunt dra by tot die subtiële gevoel van onrustigheid wat in beide “Vaalvalk” en “W.E.G. Louw” teenwoordig is. Temmingh en Van Wyk se benaderings tot die onderskeie gedigte stem ook tot ’n mate ooreen. Van Wyk het die woorde “soos hy draai” volgens ’n trapsgewys stygende melodie getoonset en die woord “draai” is deur ’n aangehoue noot vergesel. Temmingh se toonsetting van “soos hy draai” (Figuur 9) beeld die hond se beweging as ’n melisma op ’n reeks wisseltone uit. Hier word die herhaling van “soos hy draai” op dieselfde toonhoogtes as die eerste weergawe van hierdie frase getoonset, maar met ritmiese wysiging.



Figuur 9. “W.E.G. Louw”, maat 23–29

Alhoewel op hierdie ooreenkomste tussen Van Wyk en Temmingh se liedere gewys kan word, en hoewel met sekerheid aanvaar kan word dat Temmingh die ouer komponis se “Vaalvalk” geken het, is die raakpunte nie van veel belang nie. Ooreenstemmende tekste sal waarskynlik ooreenstemmende benaderings tot metrum en vertolking in verskillende komponiste uitlok. In die ander gedigtoonsettings in *Met apologie* is Temmingh se verwysings na ander komponiste

duidelik en ondubbelsinnig. Daarom kan hierdie paar raakpunte met Van Wyk as toevallig aanvaar word en nie as intertekstuele kommentaar of parodie nie.

Naas die verbeeldingryke einde is daar twee verdere aspekte van die lied wat vermelding verdien. Die een is dat die konstante pedaalpunt van herhalende sestiendenote in die regterhand, waarna hier bo verwys is, geharmoniseer word deur 'n baslyn met konsonante intervalle wat nie deur 'n tonale verwantskap met mekaar verbind word nie (Figuur 10). Dit herinner aan die akkoordprogressies wat in die eerste lied, “C.M. van den Heever”, uitgewys is. 'n Soortgelyke tegniek word in die eerste beweging van Temmingh se Vioolsonate (1993) aangewend, terwyl 'n pedaalpunt in 'n middelregister met vinnig herhalende note ook in *Radar* (1982) voorkom. Die tweede aspek waarop gewys kan word, is dat die melodiekonstruksie verskeie kere deur 'n snit uit die oktatoniese toonleer bepaal word: In mate 4–6 (Figuur 10) verskyn die note A – G-kruis – F-kruis – F; in mate 6–9 is dit E – F – F-kruis – G-kruis; en in maat 18 is dit E-mol – D – E-mol – C – B. In laasgenoemde geval stem die toonhoogtes ooreen met die Sjostakowitsj-motief, 'n motief wat Temmingh dikwels aanhaal en wat in verband met die agtste lied, “Ernst van Heerden” in meer besonderhede beskryf word. In mate 20–21 verskyn 'n soortgelyke konstellasie van intervalle by die melodie op die woorde “my bleek hande waai”. Saam met die harmoniek van die begeleiding dra hierdie intervalreeks bepalend tot die stemming van die lied by.



Figuur 10. “W.E.G. Louw”, maat 1–7

2.4 N.P. Van Wyk Louw I

In vergelyking met die werk van sy broer, W.E.G. Louw, is N.P. Van Wyk Louw se poësie van 'n meer direkte, hoogdrawende en selfs gewelddadige aard. Opperman (1986:21) meen dat sy poësie nie net oor die skone en die goeie handel nie, maar ook oor die onaangename, bose, barbaarse en edele. Sy gedigte getuig van die raaiselagtigheid en dubbelsinnigheid van die lewe en daar is 'n konstante spanning tussen uiterstes in sy werk teenwoordig.

“Met apologie” bevat twee kontrasterende gedigte wat albei die styl van Van Wyk Louw naboots. Die bogenoemde eienskappe van die digter se oeuvre is hoofsaaklik in die eerste parodiërende teks teenwoordig.

O God! l ngs u skriklike water
stap die weduwee Viljee
met dié weet: die waan en die waansin word later
twee honde wat dr f waar sy tr e. (Opperman 1964:25)

Hierdie gedig beeld die weduwee-protagonis as versteurd en histories uit. Sekere vergelykings kan tussen hierdie teks en Van Wyk Louw se “Die hond van God” getrek word. Die tekste toon ooreenkomste in taalgebruik, beeldskepping, tematiek en stemming. Let op die uitroep “O, God” en die gebruik van die woorde “waan”  n “waansin” in die volgende uittreksel:

O, God, hier kom die Bose weer, die Vrees!
Die waansin praat in my; red, red my nou!
die duister waan wat hierdie klou kan wees. (Louw in Opperman 1986:144)

Soos die Opperman-teks, het hierdie uittreksel ’n verskrikte, amper historiese stemming. In *Digters van Dertig* voer Opperman (1962:54) aan dat baie van Van Wyk Louw se gedigte betwyfeling en angs rondom die tema van geloof uitbeeld. Die res van “Die hond van God” beeld ook groot, vreesaanjaende watermassas uit. Die frase “’n val van ewige waters oor ’n afgrond grondeloos” (Van Wyk Louw in Opperman 1986:147) herinner byvoorbeeld aan “langs u skriklike waters”.

Temmingh maak in sy toonsetting van ’n vrye atonale idioom gebruik wat aan die liedere van Anton Webern herinner. Soos Webern, gebruik Temmingh hier groot intervalspronge wat dikwels dissonant is en ’n skielike oorgang tussen die mezzosopraan se stemregisters teweegbring. Sien byvoorbeeld Webern se *Drei Lieder* Op. 18, waarin die stemparty heelwat majeur sewende-intervalle bevat. ’n Verdere ooreenkoms is die ritmiese en melodiese onafhanklikheid tussen die stem en begeleiding. In “N.P. Van Wyk Louw I” bestaan die begeleiding hoofsaaklik uit kort onafhanklike frases wat soms deur enkele staccato- of geaksentueerde akkoorde afgewissel word. Die begeleiding van Webern se liedere toon dikwels soortgelyke eienskappe. Sien byvoorbeeld *Vier Lieder* Op. 12, veral die lied “Gleich und gleich”.

Die onafhanklike stemme en groot intervalspronge in Temmingh se toonsetting, wat sterk by Webern se pointillistiese styl aansluit, kom ook soms in Temmingh se vroeë werke voor, toe hy nog sterk aansluiting by komponiste van die avant-garde gevind het. Sy *Nude for flute and piano* (1973) is ’n treffende voorbeeld hiervan. Alhoewel vrye atonaliteit hoofsaaklik met instrumentale musiek vereenselwig word, is dit interessant om te sien hoe Temmingh dit in die geval van “N.P. Van Wyk Louw I” in ’n vokale konteks aanwend sonder om tot volledige dodekafonie oor te gaan.

Die woordbehandeling en skandering in hierdie lied neem nie die natuurlike infleksies van Afrikaans in ag nie. Woordbehandeling en skandering is juis aspekte waaraan kunsliedontleders soos J.H. Potgieter (1967) baie aandag skenk. In sy doktorsale proefskrif slaan Potgieter dié liedere hoog aan waar die toonsetting die natuurlike infleksies van die teks komplementeer. Hy identifiseer ook die oomblikke waar die musiek die teks se infleksies verontagsaam as skanderingsfoute. In “N.P. Van Wyk Louw I” oorbeklemtoon die hoë toonhoogte en lang nootwaarde op die woord “langs” in maat 2 hierdie voorsetsel. Tweedens maak die onderverdeling van die frases in mate 4 en 8 nie semanties sin nie. Die agtsterus tussen “die weduwee” en “Viljee” (Figuur 11) is in teenstryd met natuurlike spraakpatrone.



Figuur 11. “N.P. Van Wyk Louw I”, maat 1–13

Dieselfde effek word geskep deur die lang nootwaarde op “waan” (maat 9) en “twee” (maat 11). Hierdie lang nootwaardes onderbreek die vloei van die sin en maak die oorkoepelende struktuur en betekenis minder voorspelbaar. Die groot melodiese intervalle is nie eie aan Afrikaanse spraakinleksie nie en dra ook nie tot die liriese skoonheid van die lied by nie. Alhoewel hierdie soort toonsetting waarskynlik kritiek by kunsliedontleders soos Potgieter sou uitlok, het dit in die geval van “N.P. Van Wyk Louw I” ’n skerpsinnige en geslaagde teksvertolking tot gevolg. Die oorskryding van konvensionele struktuurbeginsels in vrye atonaliteit komplementeer die irrasionaliteit wat met die tema van waansin gepaard gaan. Die stemparty boots ook die chaotiese spraakpatrone na wat soms in skisofreniese pasiënte waargeneem word. Gesamentlik is hierdie stylkenmerke tipies van die Duitse Ekspressionisme van Arnold Schönberg, Anton Webern en Alban Berg, en Temmingh se aansluiting by hierdie styl is by uitstek gepas vir die toonsetting van Opperman se gedig.

Hierdie lied nooi die sangeres uit om *Sprechgesang* toe te pas. *Sprechgesang* kan omskryf word as ’n sangtegniek wat elemente van spraak en sang kombineer (White 2011). Schönberg se *Pierrot lunaire* (1912) is ’n voorbeeld van ’n bekende werk wat *Sprechgesang* benut. In hierdie werk dui die komponis aan dat die sanger die presiese toonhoogte van die gegewe noot moet sing, maar dan onmiddellik daarvan moet afwyk deur effens te styg of te daal (White 2011). Komponiste noteer *Sprechgesang* deur die nootkop met ’n “x” te vervang (White 2011).

In “N.P. Van Wyk Louw I” is die eerste lettergreep in “en die waansin” met ’n “x” op G5 genoteer, gevolg deur ’n groot afwaartse sprong. Die *Sprechgesang*-tegniek is duidelik hoorbaar in Minette du Toit-Pearce se uitvoering van hierdie frase op die CD *’n Eeu van Afrikaanse liedkuns* (2010). Sy laat die toonhoogte toe om uit die stem te ontsnap eerder as om dit netjies en beheersd te sing. Die onmiddellike afwaartse glissando vanaf die aanvangstonhoogte is opvallend. Alhoewel dit nie so genoteer is nie, suggereer die G#3 in maat 11 (Figuur 11) dat ’n *Sprechgesang*-benadering ook daar gevolg kan word. Die lae toonhoogte plaas dit in die mezzosopraan se borsregister en lok daarom ’n toonkleur uit wat baie soos dié van spraak klink.

Die wisselvallige intervalspronge en registeroorgange, asook die gebruik van vrye atonaliteit en Sprechgesang-tegnieke in hierdie toonsetting, beeld die weduwee as 'n versteurde en histeriese karakter uit. Die tema van waansin is juis 'n gewilde onderwerp in die Duitse Ekspressionisme van Schönberg en Webern. Die weduwee word hier uit 'n invalshoek uitgebeeld wat nog nie deur die voorafgaande drie liedere gebruik is nie. Sy kan vergelyk word met die “madwoman trope” wat in werke soos Schönberg se monodrama *Erwartung* (1909), asook 19de- en 20ste-eeuse opera gevind word. *Erwartung* beeld 'n vrou uit wat ná die dood van haar geliefde geleidelik aan waansinnigheid oorgelewer word, net soos die weduwee in “N.P. Van Wyk Louw I”.

2.5 N.P. Van Wyk Louw II

Op 'n Sabbatmiddag
(die dag is goed)
lê la veuve de Villiers
die heilige snol
bo die boulevard
(a) aars-e-lende om te kies
effens be-swaard
tussen twee kol-lies(te) (Opperman 1964:26)

Opperman parodieer nie net die somber, diepsinnige kant van N.P. Van Wyk Louw se oeuvre nie, maar ook die lighartige kant. Hierdie lighartigheid, wat dikwels deur akademici misgekyk word, behels onder andere speelsheid, ironie, dubbelsinnigheid, soepelheid van taalgebruik en temahantering, sinrykheid en 'n positiewe uitsig aan die einde van 'n werk (Van Rensburg 2006:26). Sommige van hierdie tegnieke vind neerslag in Opperman se tweede N.P. Van Wyk Louw-parodie.

Sowel die teks as die musiek van “N.P. Van Wyk Louw II” verskil sterk van dié van die voorafgaande lied. Die gedig skilder 'n luukse, erotiese, dog ietwat komiese beeld van “la veuve de Villiers” wat op 'n Sondagmiddag in die son lê. Sy het 'n minagtende houding teenoor die samelewing se verwagtinge van haar rol as weduwee. Hierdie weduwee is miskien 'n bietjie skynheilig. Sy mag dalk vroom en konvensioneel op 'n Sondagoggend in die kerk optree, maar Sondagmiddag is heeltemal 'n ander saak. Opperman se keuse van “Sabbatmiddag” het sterker gelowige konnotasies as “Sondagmiddag”, wat hy in die ander gedigte in die siklus gebruik. Die sinnetjie “die dag is goed” wat in parentese verskyn, verklap 'n minagtende houding teenoor hierdie gelowige konnotasies. Ook “heilige snol” impliseer 'n skynheilige houding, aangesien hierdie twee woorde mekaar weerspreek. Laastens bevestig die woordspeling in “aars-e-lende” en “kol-lies(te)” die weduwee se erotiese belangstellings wat vroeër in die gedig slegs gesuggereer was.

Dit is interessant hoe klank tot die erotiese implikasies van hierdie gedig bydra. Opperman se gebruik van koppeltekens buit nie net die dubbelsinnige betekenis van die onderskeie woorddele of lettergrepe uit nie, maar lei ook tot klanknabootsing. Die manier waarop mens “aars-e-lende” uitspreek, is byvoorbeeld 'n nabootsing van 'n twyfelagtige, huiwerende manier van praat. Die voorafgaande “(a)” dra weer nie tot die betekenis van die reël by nie, maar die herhalende klinker roep 'n klank met erotiese konnotasies op. Sulke klanke kom ook elders in Temmingh se werk voor, byvoorbeeld in *Radar* (1982).

Met die dubbelsinnige betekenisse en erotiese verwysings van “N.P. Van Wyk Louw II” in ag geneem, is die kabaretstyl waarin Temmingh hierdie gedig toonset, ’n gepaste keuse. Die klavierinleiding roep onmiddellik jazz op, ’n genre wat ná die Tweede Wêreldoorlog ’n groot invloed op kabaret gehad het (Wachsmann en O’Connor 2001). Beskou byvoorbeeld die gesinkopeerde intredes van die linkerhandmelodie en die *swing*-effek van die agstenoot-kwartnoot- of kwartnoot-agstenoot-patrone onder triole.

The Oxford companion to music beskryf ’n kabaretlied as “a strophic ballad in which the text – usually satirical, erotic, or sentimental – is as important as its musical content and is frequently delivered in a style poised between speech and song” (Ashley 2011). Alhoewel “N.P. Van Wyk Louw II” te kort is om as strofies of balladeagtig geklassifiseer te word, is dit beslis narratief, soos die meeste kabaretliedere. In ooreenstemming met hierdie genre is “N.P. Van Wyk Louw II” se erotiese inhoud meestal in die vorm van innuendo of dubbelsinnigheid aangebied, soos blyk uit die woordspelings wat vroeër genoem is. Aangesien hierdie lied vermoedelik ’n effens minagtende houding teenoor gelowige instansies en die sosiale verwagtinge rondom weduweeskop vertoon, kan dit ook as ’n satiriese lied beskou word wat krities teenoor die samelewing staan.

Die “style poised between speech and song” (Ashley 2011) van kabaretliedere maak dikwels van Sprechgesang gebruik (Wachsmann en O’Connor 2001). In teenstelling met Schönberg se meer voorskriftelike gebruik van hierdie tegniek in *Pierrot lunaire* word daar van die kabaret-sanger verwag om sy/haar interpretasie van die stemming van die woorde af te lei (Wachsmann en O’Connor 2001). Temmingh gebruik die kabaretstyl om die gedig se satiriese en erotiese implikasies te beklemtoon. Die glissandi op “aars-e-lende” en “beswaard” (Figuur 12) dra tot die vertolking van die woorde by en verleen sensualiteit aan die stemparty. Die frase “(die dag is goed)” is met x’e op die nootstele genoteer om aan te dui dat die woorde meer gepraat as gesing moet word. Dit staan daarom uit teen die omliggende frases, wat hierdie frase se funksie as ’n tussenwerpsel beklemtoon. Die gebruik van spraak impliseer dat die luisteraar die woorde as sarkasties moet verstaan. Die frase bied aan die sangeres die geleentheid om meer “vocal fry” – ’n growwe, borrelende toonkleur wat as gevolg van ’n uiters ontspanne stembandsluiting op lae frekwensies plaasvind (McKinney 2005:94) – aan te wend as wat oor die algemeen vir vroulike sangers in die Westerse klassieke sangtradisie aanneemlik is.



Figuur 12. “N.P. Van Wyk Louw II”, maat 12–16

Die begeleiding lewer eweneens bewys van hoe treffend Temmingh die kabaretstyl wat hy in die vokale party oproep, sy eie maak. ’n Dissonante akkoord (E – A – B-mol – D), wat soos ’n wisselnoot ’n heeltoon na onder en dan weer terug na bo verskuif word, verskaf die harmoniese agtergrond vir die lied, terwyl die basfiguur soos ’n lui lopende bas (“walking bass”) die swoel

atmosfeer van die toneel weergee (Figuur 13). Dit is interessant om daarop te let dat die toonhoogtes van hierdie figuur grootliks aan die oktagoniese toonleer ontleen word, 'n tendens wat dikwels in Temmingh se melodiekonstruksie voorkom.



Figuur 13. “N.P. Van Wyk Louw II”, maat 1–8

2.6 Uys Krige

O wee,
o wee,
in swart geklee
op 'n Sondagmiddag
loop die we-
duwee
Viljee
met twee,
net twee
kolliehonde langs die see,
die see,
die see ... (Opperman 1964:27)

Opperman (1986:22) beskryf Uys Krige se poësie soos volg: “Opsommenderwys gee hy ’n reeks fyn waarnemings wat hy deur die ‘pelgrimsfiguur’ verbind en één bepaalde stemming wat hy met sterk klankmiddele vertolk.” Die pelgrimsfiguur kan die gedaante van ’n matroos, soldaat, kranksinnige, of enige ander eensame figuur aanneem. Hierdie figure word gebruik om bitter of melancholiese ruimtes op te roep. “[I]n hierdie ruimtes,” skryf Opperman (1986:22), “laat hy die aarde, dikwels die aardse en kleinlike, verbygaan as ’n eindelose see, ’n troostelose woestyn, ’n ver vallei.” ’n Goeie voorbeeld is die eensame ruiter teen ’n bergagtige landskap in Krige (1973:62) se gedig “Verre blik”.

Ook “Uys Krige” toon ’n eensame figuur in ’n ruim, oop landskap. Die gedig vestig eerstens die leser se aandag op die weduwee in haar swart gewaad. Die openingsreëls “O wee, O wee” is ’n duidelike aanduiding dat sy ontsteld is. Daarna sluit die gedig se beeldskepping die see in. Opperman skep humor in hierdie droewige toneel deur hoe hy na die honde verwys: “met twee, net twee, kolliehonde”. Die oortollige “net twee” dra nie tot die betekenis van die gedig

by nie, maar is 'n nabootsing van hoe Krige se poësie gereeld herhaling bevat. Die “net twee” impliseer dat die weduwee iets wat heel normaal is – om twee honde te hê – as iets pynlik ervaar. Deur hierdie redenering verder te voer kan mens spekulêr dat ook die weduwee se getreue oor haar oorlede man oordrewe is, wat dan tot die oordrewe toon van die gedig bydra.

Die uitroep “O wee, o wee” dra ook sterk tot hierdie toon by. Die uitroep is stereotiep en argaïes. Opperman het vermoedelik hierdie uitdrukking in “Met apologie” gebruik om te verwys na hoe Krige gereeld die uitroep “O” aan die begin van 'n reël gebruik. In Krige se “Tram-ode” is dit amper oorbodig: “O Aldarín! O Verre Ooste! / O staalgrys skip wat deur die deining dring!” (Krige in Opperman 1986:155).

Krige maak dikwels op klankmiddele staat om atmosfeer in sy gedigte te skep. Opperman (1986:22) meen dat hierdie sensitieweit teenoor klank reeds in die poësie van J.F.E. Celliers, A.G. Visser en I.D. du Plessis teenwoordig was, maar dat hulle dit in stereotiepe versvorme aangewend het. Krige benut egter die potensiaal van klank in vrye vers en sy benadering is meer speels en soepel as dié van sy voorgangers (Opperman 1986:22). Beskou die volgende uittreksel uit “Tram-ode”:

O wakker mars van name deur my gees
van stede, dorpe, plase – plekke waar ek eens gewees het,
waar ek verlang het om nog eendag te wees
toe ek as seun, verruk, onder die lamplig saans van hulle geles het.
(Krige in Opperman 1986:156).

Opperman (1986:22) kritiseer soms Krige se gebruik van klank: “Die gevare is 'n verwaarloosing van die vorm, 'n teveel van klank, 'n wydlopiegheid; m.a.w. sy drif bring soms 'n gebrek aan vormtug mee.” Hierdie kritiek is van toepassing op bostaande uittreksel uit “Tram-ode”. Die gedig se metrum en samehangende vorm word opgeoffer om die frases “gewees het” en “geles het” in te sluit. Mens kry ook die indruk dat Krige doelbewus woorde met die “ee”-klank gekies het, alhoewel hierdie woorde middelmatig is en ander woordkeuses meer treffend en beskrywend kon gewees het.

In “Uys Krige” is die assonansie van die “ee” 'n belangrike klankmiddel. Die herhalings “O wee, o wee”, “met twee, net twee” en “die see, die see, die see” lig hierdie klankmiddel sterk uit. Dit verleen 'n skerper, dalk selfs kritiese trant aan Opperman se parodie van Krige. Aangesien Opperman (1986:22) soms Krige se gebruik van klankmiddele kritiseer, is dit te verwagte dat hy 'n skertsende verwysing daarna in “Met apologie” sou maak. In teenstelling met “Tram-ode” ontwig Opperman se gebruik van die “ee” nie die metrum of vorm van die gedig nie. Die oorbodige herhaling beklemtoon eerder die rol van klank bo dié van betekenis in hierdie gedig.

Wanneer komponiste gedigte toonset, sal hulle dikwels die akoestiese eienskappe van die teks vir musikale doeleindes benut. Kofi Agawu onderskei tussen die fonologiese en semantiese funksies van woorde in vokale musiek. Hy (2016:121) beskryf die eersgenoemde as die “play element” wat met “experimentation, and the lighter aspects of musical expression” gepaard gaan. Agawu (2016:121) voer ook aan: “To play in music is to invest in repetition, and to embrace repetition is to emphasize sound over meaning, the phonological over the semantic.”

In “Uys Krige” benut Temmingh die fonologiese funksie van die teks. Die speelsheid daarvan word deur die komponis beantwoord deurdat hy die woorde wat die “ee”-klank bevat – “wee”, “gekle”, “weduwee”, “Viljee”, “twee” en “see” – almal met behulp van ’n dalende of stygende halftoon verklank, so asof hierdie musikale “rym” parallel tot die rym van die woorde gehoor moet word. Die onverbiddelike “melancholiese ruimtes” waarna verder bo verwys word en wat ook in hierdie gedig aanwesig is, vind gepaste verklanking in die streng komposisiestyl van die fuga.

“Uys Krige” is in die styl van neoklassieke lineêre polifonie geskryf en herinner veral aan die musiek van Paul Hindemith, meer spesifiek soos dit in sy *Ludus tonalis* voorkom (sien Figuur 14).



Figuur 14. “Uys Krige”, maat 1–3

Hoewel die toonsetting van “Uys Krige” in fugale styl is, is dit nie ’n volledig uitgewerkte fuga nie. Die driestemmige werk begin wel met ’n konvensionele eksposisie met ’n antwoord op die tema in die kwint, gevolg deur ’n derde intrede ’n oktaaf hoër as die oorspronklike tema. Die intredes van die tema word deur vloeiende kontrapunt begelei sonder dat daar ’n kontratema tot stand kom. Die interessante kenmerk van hierdie eksposisie is dat die derde intrede deur die stemparty verdubbel word en dat die stem dus nie op sy eie teen die klavier sing nie. Nadat die eksposisie afgehandel is, volg daar ’n intrede van die tema ’n kwart hoër as die oorspronklike intrede, wat gebruik word om die volgende deel van die teks voor te stel (“loop die weduwee Viljee ...”). Die ongemaklike skandering op die woorde “loop” en “twee” kan as tong-in-die-kies vertolk word, in ooreenstemming met die algemeen humoristiese ondertoon van die werk in sy geheel. In teenstelling met die fugas in Hindemith se *Ludus tonalis* eindig “Uys Krige” nie op dieselfde toonsentrum as waarop dit begin het nie, maar met ’n mineur drieklank op C-kruis.

Temmingh se fugatema is ’n noukeurige toonsetting van Opperman se teks. Beskou die volgende skandering van die eerste reëls:

x	/	x	/	x	/	x	/
O	wee		o	wee		in	Swart ge- klee

Die tweede lettergreep van elke versvoet dra aansienlik meer klem as die eerste lettergreep. Die herhaling van die “ee” lig hierdie klem selfs meer uit. Die reël het daarom ’n duidelike ritmiese eienskap wat oor al die versvoete konstant bly. Temmingh se fugatema komplementeer hierdie ritme op verskeie maniere. Die sterk polse stem deurgaans met die beklemtoonde lettergrepe ooreen. Die teks se metrum word verder beklemtoon deurdat elke versvoet volgens ’n stygende of dalende halftoonmotief getoonset word.

In die laaste paar mate lig die dalende halftoonmotief Opperman se herhaling van “die see” uit. Anders as in die res van die lied word die motief hier nie omgekeer of as ’n sekvens aangebied nie. Temmingh besluit eerder om dieselfde toonhoogtes drie keer in die stemparty te herhaal

terwyl die begeleiding gevarieer word. So beklemtoon die laaste mate die oorbodige herhaling van “die see”. Temmingh se toonsetting is daarom noukeurig bewus van die parodie en humor van Opperman se teks.

2.7 Elisabeth Eybers

Sy staar na die blou are op haar hand
terwyl sy in die Sondagmiddag wat
neerskyn op die rustelose strand,
geduldig sit of loop en peins: Nou dat

die vreemde bloeisel van herinnering
– skaars liefde, skaars geluk – nog vir haar bly
sal sy uit hierdie aardse wisseling
en haar verlies tog weer die sterkte kry.

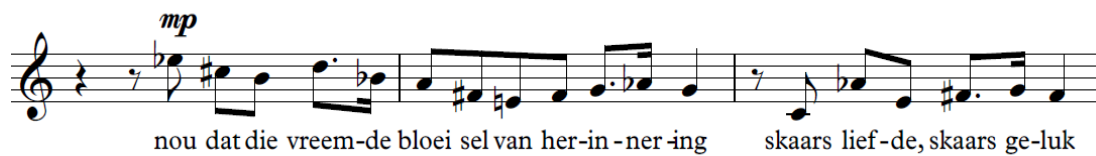
So het sy klaarheid in haar gees gevind
en so geweet die middag langs die see
sy sal aan die twee kinders wat haar bind
haar hele lewe wy as weduwee;
en word sy later weer deur een gevra
wat sal sy vir hom antwoord: Nee of Ja? (Opperman 1964:28)

Die subjektiewe vroulike ervaring is ’n belangrike tema in Eybers se poësie. Opperman (1986:25) skryf: “Die sentrale tema van Elisabeth Eybers se werk is die vroulike hart met al sy stemmings van vreugde en verdriet, met sy herinneringe, sy mymeringe oor geboorte, pyn en dood” (vgl. ook Spies 2006). Hierdie tema is prominent in Opperman se “Elisabeth Eybers”. Die gedig toon verskeie ooreenkomste met “Verhaal” uit Eybers se bundel *Die ander dors* (1946). Albei gedigte beeld ’n vrou uit wat geduldig oor haar eensaamheid nadink en uiteindelik tot ’n belangrike insig kom of karakterontwikkeling toon. Die gedigte besing hoe vroue soms hul pyn en ontsteltenis op ’n stil, teruggetrokke wyse kan verduur.

In “Elisabeth Eybers” vind die weduwee vertroosting deur haarself te herinner aan “die twee kinders wat haar bind” en die moontlikheid dat sy dalk weer in die toekoms “deur een gevra” sal word. Aangesien die twee kolliehonde nie in hierdie gedig verskyn nie, kan mens aflei dat hulle deur twee kinders vervang is, of dat die weduwee haar honde as haar kinders beskou. In “C.M. van den Heever” word die weduwee getroos deur haar aandag op die ewige in plaas van die tydelike te vestig en in “N.P. Van Wyk Louw II” geniet sy die persoonlike en seksuele vryheid wat deur weduweeskap moontlik gemaak word. In “Elisabeth Eybers” vind sy egter haar vertroosting in die gedagte aan kinders en ’n nuwe huwelik.

Die woordbehandeling in Temmingh se toonsetting, wat die impressionistiese styl van Debussy oproep, komplementeer die nuanses van die gedig. Beskou die toonsetting van “vreemde” in maat 16 (Figuur 15). Die opwaartse sprong na D en die gepunteerde ritme laat die woord teen die ander rustige klanke en beelde uitstaan. Op “wisseling” in maat 21 (Figuur 16) stel die kort nootwaardes ’n vinnige beweging voor en vertolk dit die woord deur klanknabootsing. Die skielike G-kruis beklemtoon ook die onvoorspelbaarheid van die frase. In maat 22 dra die mineurintervalle tot die hartseer affek van die woord “verlies” by. Die majeur derde en rein

vierde by “tog weer die sterkte kry” kontrasteer met die voorafgaande intervalle en stel emosionele veerkragtigheid voor.



Figuur 15. “Elisabeth Eybers”, maat 16–18



Figuur 16. “Elisabeth Eybers”, maat 20–24

Soos voorgestel deur Opperman se subtitel “Portret van ’n weduwee”, “skilder” Eybers se gedigte dikwels ’n beeld van ’n vroulike figuur. “Eerste liefde” (Eybers in Opperman 1986:171) personifieer byvoorbeeld die gevoelens van die spreker se eerste romantiese verhouding in die gestalte van ’n jong vrou wie se voorkoms noukeurig beskryf word. “Maria” beskryf ook ’n gedetailleerde prentjie van die Maagd Maria in die reëls: “Toe jy soms met ’n glimlag langs / jou liggaam stryk” (Eybers 2021:9). Opperman se parodiërende teks beeld ook ’n eensame vroulike figuur in fyn visuele besonderhede uit. Die gedig begin met die weduwee wat na die blou are op haar hand staar.

Opperman se gedig én Temmingh se toonsetting vertoon ’n sterk visuele komponent. Dit is welbekend dat impressionistiese musiek hierdie eienskap bevat en Temmingh se nabootsing van hierdie styl lok dienooreenkomstige beelde in die verbeelding uit. Sommige van Eybers se gedigte, met titels soos “Herinnering” of “Verhaal”, poog om die visuele indruk van ’n persoon of ervaring op ’n spesifieke tydstip vas te vang. In *Digters van Dertig* wys Opperman (1962:49) die opbloeï van “impressies en impressionisme” onder die Dertigers uit, wat beslis op Eybers se werk van toepassing is.

Soos Eybers se gedigte, vang impressionistiese skilderkuns ook subjektiewe en oombliklike indrukke van hul onderwerpe vas. Die impressionistiese styl van Debussy, ’n komponis wat aansienlik deur visuele kuns beïnvloed was, is daarom ’n gepaste keuse vir die toonsetting van Opperman se Eybers-styl-gedig. In sy biografie oor Debussy skryf Louis Laloy dat dit digters en visuele kunstenaars was by wie die komponis sy waardevolste lesse geleer het, en nie by musici nie (Lesure en Howat 2001). Debussy het glo in 1911 aan Edgard Varèse gesê: “I love pictures almost as much as I love music” (Lesure en Howat 2001), en hy het gereeld die terminologie van die visuele kunste gebruik wanneer hy musiek bespreek.

Die subtitel van die lied vorm dus ’n interessante raakpunt met die impressionistiese idioom waarin Temmingh die gedig getoonset het. “Elisabeth Eybers” toon sterk ooreenkomste met

Claude Debussy se *Voiles*. Die lied se eerste paar mate (Figuur 17) stem ooreen met die ritmes en melodiese kontoere wat gereeld in *Voiles* voorkom. Eweneens herinner die vergrote akkoorde, parallelle majeur derdes en die onderliggende heeltoonstruktuur van ’n groot deel van die werk aan Debussy. Veral noemenswaardig is die wyse waarop vergrote akkoorde aangewend word. Die eerste akkoord in onderstaande voorbeeld bestaan uit twee vergrote drieklanke waarvan die grondtone ’n heeltoon van mekaar verwyder is. Die ses toonhoogtes wat sodoende gehoor word, dek die volledige heeltoontoonleer. Dieselfde geld ook vir die verhouding van die toonhoogtes in die tweede akkoord van maat 3 (sien Figuur 17). Hierdie akkoordkonstellasie kom verskeie kere voor, weliswaar op verskillende toonhoogtes: In maat 9 is dit C – E – G in die linkerhand en D – G-mol – B-mol in die regterhand; in maat 23 is dit E – G-kruis – C in die linkerhand en D – F-kruis – A-kruis in die regterhand. Die “Ja” op die vraag of die weduwee weer sal trou as die geleentheid hom voordoen, word op verrassende wyse verklank – met ’n reeks majeur drieklanke waarvan die grondtone in ’n snit van die oktagoniese toonleer met mekaar in verband gebring word. Sodoende kry die “Ja” ’n groter waarskynlikheid as die “Nee”, wat by die luisteraar onwillekeurig ’n glimlag ontlok.



Figuur 17. “Elisabeth Eybers”, maat 1–3

2.8 Ernst van Heerden

In lanferwimpels tree,
haar wandelstok ’n swaard,
die weduwee Viljee
in grandiose vaart

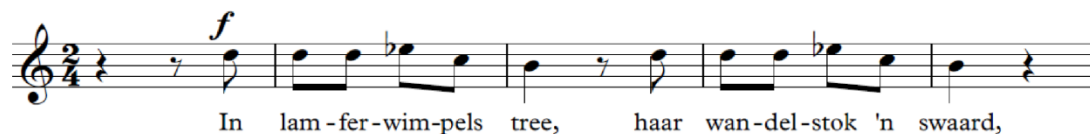
verby die sinderende kaai.
Waarheen die bruingepeesde spiere,
die slink en wulpse draai
van haar kaniene diere? (Opperman 1964:29).

Die protagoniste van Ernst van Heerden se gedigte is soms hipermanlike figure soos atlete, bokkers en soldate. Hierdie protagoniste bied geleenthede om die skoonheid van die manlike liggaam te besing, soos in “Die bokser” en “Die gewigopteller”. Opperman se frase “bruingepeesde spiere” roep dieselfde beeld op as “die ruie vlegsel van die spier” in “Die gewigopteller” (Van Heerden 1986:200).

In sy bundel *Weerlose uur* (1942) gebruik Van Heerden soms indrukwekkende, oordrewe beskrywings wat P. du P. Grobler (1947:76–8) toeskryf aan ’n neiging tot dandyïsme en die begeerte om “nie gewoon te wees nie”. Grobler noem ook dat Van Heerden ’n voorliefde vir die Latyns-Griekse woord het, byvoorbeeld “sommambulisties”, “sentrifugaal”, en “matematies”. Opperman lig beide hierdie eienskappe in “Ernst van Heerden” uit. Sy nuutskepping

“lanferwimpels”, asook die vergelyking van die weduwee se kiere met ’n swaard, verander die alledaagse beeld van ’n vrou wat met haar honde langs die see stap in ’n epiese, heldhaftige toneel. “Sinderende” en “kaniene” het ook ’n Latyns-Griekse klank, wat tot die oordrewe toon van die gedig bydra. Opperman se “lanferwimpels” verwys waarskynlik na die “wapperende wimpels” wat, soos Grobler (1947:78) dit stel, “so ylend deur *Weerlose uur* gewaai het”.

Vir sy toonsetting van “Ernst van Heerden” kies Temmingh ’n rustelose, voortstuwende idioom wat sterk aan die klavierwerke van Dmitri Sjostakowitsj herinner. Die duidelikste verwysing na hierdie komponis is die D – E-mol – C – B-patroon (Figuur 18), ook bekend as die Sjostakowitsj-motief, wat Temmingh se verbeelding jare lank aangegryp het en menige keer direk aangehaal of in gevarieerde vorm in sy musiek aangebied word. Die dalende halftoon-heeltoon-halftoon-patroon wat dikwels in Temmingh se komposisies voorkom, is ’n permutasie van hierdie motief. In “Ernst van Heerden” bestaan die melodiese materiaal van die stemparty tot by maat 27 amper uitsluitlik uit die Sjostakowitsj-motief. In die eerste mate van die begeleiding (Figuur 19) verwys die frases in parallelle drie-oktaaf-intervalle ook na Sjostakowitsj. Die eerste beweging van sy Klavierkonsert No. 2 bevat presies dieselfde passasie, alhoewel die metrum en frasering effens verskil. In maat 30–35 (Figuur 20) herinner die herhalende derdes ook aan Sjostakowitsj se pianistiese komposisiestyl. Die grandiose uitbeeldings in “Ernst van Heerden” kan vereenselwig word met die voortstuwende energie en militaristiese assosiasies wat in baie van Sjostakowitsj se musiek voorkom, veral in die eerste beweging van sy Klavierkonsert No. 2.



Figuur 18. “Ernst van Heerden”, maat 11–15



Figuur 19. “Ernst van Heerden”, maat 1–2



Figuur 20. “Ernst van Heerden”, maat 30–36

Alhoewel die teks in twee strofes van vier reëls elk opgedeel is, verander die tema in die sesde reël, wanneer die aandag vanaf die weduwee na haar honde verskuif. Die struktuur van Temmingh se toonsetting weerspieël hierdie aandagverskuiwing deur die klaviertussenspel wat tussen die vyfde en sesde reëls geplaas is. Die laaste drie frases van die stemparty is ongebeleid (Figuur 21) behalwe dat die klavier die eindes van die frases met kort staccato-kadense beklemtoon. Die kragdadigheid van die dinamiek en artikulasie van hierdie kadense dra by tot die humor van die oordadige teks.



Figuur 21. “Ernst van Heerden”, maat 37–47

Die laaste reëls bevat erotiese implikasies. Beskou die sensuele verskuiwing van D-mol na D-herstel en weer terug na D-mol onder die frase “bruingepeesde spiere” en in “die slink en wulpse draai / van haar kaniene diere”. Die dierlike eienskappe van “kaniene diere” kan daarom in ’n erotiese sin verstaan word. Met die geïmpliseerde aangetrokkenheid tot haar honde is hierdie uitbeelding van die weduwee selfs meer kontroversieel as in “N.P. Van Wyk Louw II”. Die laaste *pp*-akkoord in die klavierparty nooi die luisteraars uit om, weer eens, hul eie afleidings te maak.

2.9 S.J. Pretorius

O Here! ek word so opgewonne
as ek die arme honne
so kaalpoot sien draf,
maar wat kan ek, we-
duwee Viljee,
doen met my pullover en staf? (Opperman 1964:30)

Opperman (1986:28) meen dat daar eenvoud en meegevoel, veral vir lede van die werkersklas en arm gemeenskappe, in die gedigte van S.J. Pretorius waargeneem kan word. A.P. Grové (in Van Coller en Odendal 2005:4) verwys na die woordeskat wat Pretorius soms benut as “gewone onmoë” taal. Die eenvoudige taal in “S.J. Pretorius” kontrasteer met die meeste gedigte in “Met apologie”. Die woorde “opgewonne” en “honne” word byvoorbeeld volgens die informele uitspraak geskryf in plaas van volgens die standaardspelling.

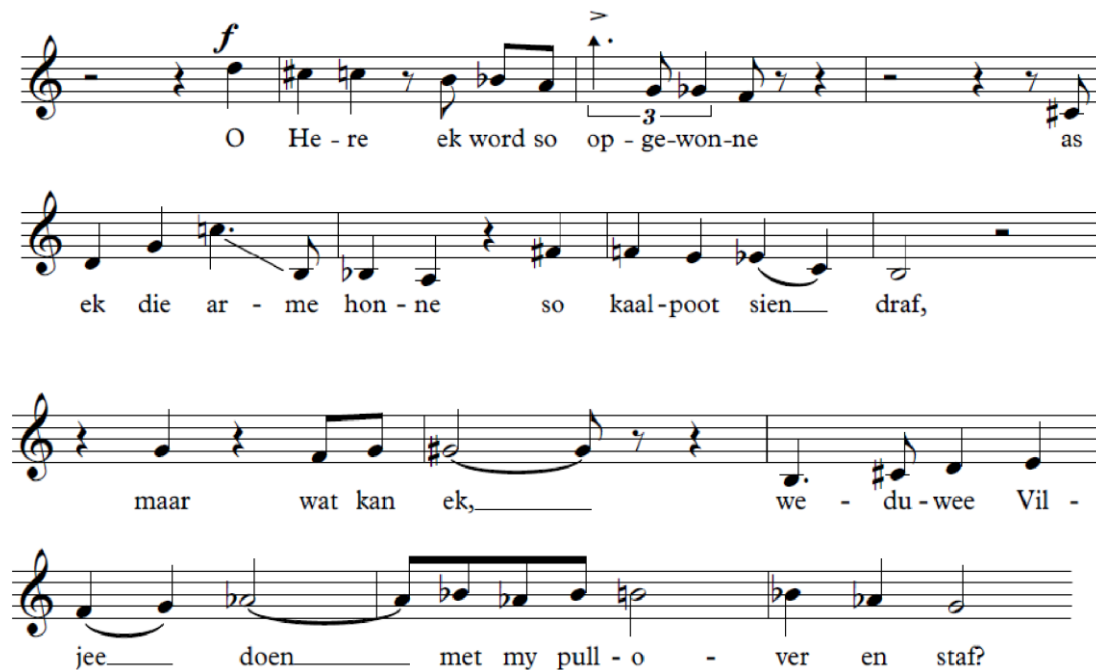
Die musiek van “S.J. Pretorius” is nie tonaal gekonsipieer nie, hoewel die noot B in die eerste en laaste maat taamlik prominent voorkom. Drie soorte intervalekonstellasie, wat onderling verwant is, bepaal die struktuur van die musiek. Die een bestaan uit dalende halftoonbeweging (sien die eerste maat van Figuur 22), wat elders tot ’n dalende chromatiese toonleer uitgebrei word (sien die stemparty vanaf maat 6, Figuur 23). Die ander interval wat strukturele belang verkry, is die mineur derde (soms ook die majeur derde) wat aan die begin van die lied nie net die verhouding tussen die twee stemme in die klavierparty bepaal nie (sien Figuur 22, maat 1), maar ook die wyse waarop die akkoorde in mate 1–3 mekaar opvolg. Hierdie akkoorde kan almal ontleed word as mineur (of majeur) drieklanke in tweede omkering wat nie tonaal aan mekaar verwant is nie. Hierdie progressie kom meermalig in die klavierparty voor (sien ook mate 4–5 en maat 8). Sodanige akkoordprogressie is reeds in sommige van die ander liedere opgemerk. Die derde konstellasie van intervale is die oktafoniese toonleer wat die struktuur van die laaste deel van die stemparty bepaal (sien Figuur 23, mate 17–19). Die laaste drie mate sluit die lied af met ’n vae verwysing na die dalende halftoonbeweging wat aan die begin gehoor is. In die regterhand is dit D – C-kruis – (B) – C – B (mate 22–24).



Figuur 22. “S.J. Pretorius”, maat 1–2

Soos “N.P. Van Wyk Louw I”, vereis hierdie lied se stemparty ’n Sprechgesang-benadering. Die eerste lettergreep van “opgewonne” in maat 8 (Figuur 23) is genoteer as ’n pyl wat boontoe wys, wat aandui dat dit op ’n onbepaalde hoë toonhoogte gesing moet word. Die *portamento* op “arme”, asook die gereelde chromatiese passasies en skielike registerveranderinge moedig ook Sprechgesang aan. Soos in die vorige voorbeeld van Schönberg se *Pierrot lunaire*, word Sprechgesang dikwels met waansin vereenselwig. Hierdie tegniek, veral wanneer dit met vrye atonaliteit gekombineer word, impliseer dat die weduwee ylhoofdig is. Waar die teks in “N.P. Van Wyk Louw I” uitdruklik na waansin verwys, beskryf die teks van “S.J. Pretorius”

nie die weduwee as waansinnig nie. Hierdie konnotasies is slegs in die musiek. Temmingh se toonsetting vereenselwig daarom ook “S.J. Pretorius” met die stereotiepe musikale uitbeeldings van die “mal vrou”.



Figuur 23. “S.J. Pretorius”, maat 6–19

Benewens die implikasies van waansin, beeld die gebruik van Sprechgesang ook die weduwee as ’n apologetiese, beskimmelde en oorvriendelike karakter uit. In maat 9–11 span Temmingh Sprechgesang op ’n skerpsinnige wyse in om die weduwee se beheptheid met haar honde uit te beeld. Hier boots die stemparty die infleksies van *motherese* of *baby talk* na: ’n vereenvoudigde, sangerige spraakstyl op ’n hoë toonhoogte wat gebruik word om met babas of klein kindertjies te praat (*Oxford English dictionary online* 2020). Die afwaartse portamento oor die interval van ’n 13de, gevolg deur ’n chromaties dalende passasie in die laer register, herinner veral aan die liltende kontoere van babataal. Dat die weduwee babataal met haar honde praat, is ’n skerpsinnige musikale voorstelling van haar beheptheid met hulle.

Hierdie beheptheid dra by tot die patetiese, hulpelose beeld wat die lied van haar skep. Die laaste reëls, “maar wat kan ek, weduwee / Viljee / doen met my pullover en staf?”, impliseer dat sy haarself as ’n onbevoegde persoon met min beheer oor haar eie lewe beskou. Sy beklemtoon haar status as weduwee asof sy dit as verskoning vir haar hulpeloosheid wil voorhou. Haar verwysing na haar kleredrag is amper apologeties. In die laaste reëls boots die kwartnoot rustekens wat die frase onderbreek, ’n weifelende spraakwyse na.

Die weduwee roep die stereotiepe beeld op van ’n patetiese, dog dierbare middeljarige vrou wie se lewe om haar huislike rol wentel. Omdat sy nie die selfvertroue het om enige omstandigheid buite die huislike sfeer aan te durf nie, kaats sy enige aandag wat op haar gevestig word, eerder na haar eggenoot of kinders. In hierdie lied is die weduwee se man nie meer daar om haar teen hierdie gevoel van ondergeskiktheid te beskut nie. Daarom vestig sy alle aandag op haar honde. “S.J. Pretorius” beeld daarom die weduwee uit op ’n wyse wat nog nie in die voorafgaande lieder gevind is nie. Waar “N.P. Van Wyk Louw I” waansin in sowel die teks

as die musiek uitbeeld, lê die implikasies van waansin in “S.J. Pretorius” slegs in die musiek, soos reeds genoem. Hierdie verwantskappe word dan gekombineer met tekstuele en musikale elemente wat die weduwee as ’n beskimmelde, selfafkeurende vrou voorstel.

3. Ten slotte

Die voorgaande bespreking toon hoe, in die geval van Temmingh se kunsliesdikus *Met apologie*, die toonsetting van ’n gedig die teks nie net musikaal inklee nie, maar ’n addisionele dimensie of interpretasievlak aan die gedig toevoeg. Buitendien skep die stilistiese diversiteit deur middel van intertekstuele verwysings ’n wyer raamwerk waarbinne die toonsetting en die parodiërende teks verstaan kan word.

Dit is duidelik dat Rob Antonissen se kommentaar in verband met Opperman se gedigte, “raak getref én tog onaangetas gelaat”, eweneens op Temmingh se toonsetting van toepassing gemaak kan word (vandaar die aanhaling van dié stelling in die titel van hierdie artikel). Gevolglik verskil Temmingh se liedikus van ander voorbeelde van musikale parodie soos dit deur byvoorbeeld Denisov (2015) bespreek word. Volgens hom verskaf sulke musiek dikwels ’n satiriese en groteske weergawe van die model wat dit parodieer, met die uitdruklike doel om dit te kritiseer, die spot daarmee te dryf of dit belaglik te maak. “Deformation”, “agglutination” en “hyperbole” is van die tegnieke wat volgens Denisov gebruik word om hierdie effek te bereik (2015:57 en 63). Tilmouth (2001:147), daarenteen laat nie na om veral ook die humoristiese aspek van parodie te beklemtoon nie. Von Dadelsen (1997:1394) staan egter ook baie ruimte af aan die ernstige en herskeppende kenmerke van parodie in veral vroeë musiek, terwyl hy manifestasies daarvan in latere musiek selfs as “sekondêr” bestempel. Temmingh se toonsetting (en Opperman se gedigte) lê iewers tussen hierdie uiteenlopende tiperings, met die element van humor wat as die sterkste kenmerk na vore tree.

Bibliografie

Agawu, V.K. 2016. *The African imagination in music*. New York: Oxford University Press.

Antonissen, R. 1974. Bespreking. In Grové (red.) 1974.

Ashley, T. 2011. Cabaret. *The Oxford companion to music*.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004505> (3 Desember 2020 geraadpleeg).

Denisov, A.V. 2015. The parody principle in musical art. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 46(1):55–72.

Du Plessis, I.D. 1931. *Lied van Ali en ander gedigte*. Kaapstad: Nasionale Pers.

—. 1943. *Die vlammeende fez*. Kaapstad: Unie-Volkspers Beperk.

Du Plooy, H. 2003. Spore in die sand – 'n herbeskouing van die oeuvre van C.M. van den Heever. *Literator*, 24(1):1–18.

Eybers, E. 1946. *Die ander dors*. Johannesburg: Constantia.

—. 2021. *Immigrant*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Finscher, L. (red.). 1997. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*, vol. 7. Kassel, Basel, Londen, New York, Praag: Bärenreiter / Stuttgart, Weimar: Metzler.

Franke, V. 2011. Roelof Temmingh, exponent of South African art music: a tribute and work-list. *Musicus*, 39(2):10–27.

—. 2012. South African orchestral music: Five exponents. *Acta Musicologica*, 84(1):87–125.

Grobler, P. du. P. 1947. Die digter Ernst van Heerden. *Theoria: A Journal of Social and Political Theory*, 1(1):76–81.

Grové, A.P. (red.). 1974. *D.J. Opperman – dolosgooier van die woord*. Kaapstad: Tafelberg.

Grové, I.J. 2010. 'n Eeu van Afrikaanse liedkuns [CD]. Minette du Toit-Pearce, André Howard, Vanessa Tait-Jones, Elna van der Merwe. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.

Klatzow, P. (red.). 1987. *Composers in South Africa today*. Kaapstad: Oxford University Press.

Krige, U. 1973. *'n Keur uit sy gedigte*. Pretoria: Van Schaik.

Lesure, F. en R. Howat. 2001. Debussy, (Achille-) Claude. *Grove Music Online*.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007353> (2 Desember 2020 geraadpleeg).

Louw, W.E.G. 1934. *Die ryke dwaas*. Kaapstad: Nasionale Pers.

Lüdemann, W.A. 1987. Roelof Temmingh. In Klatzow (red.) 1987.

—. 1996. Is the Chameleon showing its true colour? Roelof Temmingh at fifty. *South African Journal of Musicology*, 16(1):59–62.

—. 2017. Roelof Temmingh's music for organ. *Vir die Musiekleier*, 37(1):68–99.

—. 2020. Windows on South African Art Music in the European tradition. Doktorale proefskrif, Universiteit Stellenbosch: SUNScholar. <http://hdl.handle.net/10019.1/109124>.

—. 2021. Roelof Temmingh's *Kantorium*. *To the Director of Music / Vir die Musiekleier*, 41(1):29–57.

McKinney, J.C. 2005. *The diagnosis and correction of vocal faults: a manual for teachers of singing and for choir directors*. Long Grove: Waveland Press.

- Opperman, D.J. 1949. *Joernaal van Jorik*. Kaapstad: Nasionale Pers.
- . 1962. *Digters van Dertig*. Kaapstad: Nasionale Boeke Bpk.
- . 1964. *Kuns-mis (1947–64)*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Opperman, D.J. (red.). 1986. *Senior verseboek*. Kaapstad: Tafelberg.
- Oxford English dictionary online. 2020. S.v. “Motherese”. <https://www.oed.com/view/Entry/246311?redirectedFrom=motherese&> (30 November 2020 geraadpleeg).
- Potgieter, J.H. 1967. ’n Analitiese oorsig van die Afrikaanse kunslied, met klem op die werke van Nepgen, Gerstman, Van Wyk en Du Plessis. Doktorale proefskrif, Universiteit van Pretoria.
- Sadie, S. (red.). 2001. *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2de uitgawe, Vol. 8. Londen: Macmillan.
- Said, E. 1977. Orientalism. *The Georgia Review*, 31(1):162–206.
- Scheepers, G.S.C. 2019. The life and work of Roelof Temmingh (1946–2012): A conductor’s guide to selected choral works. Doktorale proefskrif, Universiteit van Washington.
- Segalen, V. 2002. *Essay on exoticism: An aesthetics of diversity*. Durham en Londen: Duke University Press.
- Sheppard, W.A. 2016. Exoticism. *Oxford Bibliographies*. <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199757824/obo-9780199757824-0123.xml> (13 Junie 2022 geraadpleeg).
- Spies, L. 2006. Die poësie van Elisabeth Eybers: ’n Digterskap van sewentig jaar. *Tydskrif vir Letterkunde*, 43(2):57–78.
- Temmingh, R. 1992. *Met apologie*. (Ongepubliseerde manuskrip).
- Tilmouth, M. 2001. Parody (ii). In Sadie (red.) 2001.
- Van Coller, H.P. en B.J. Odendal. 2005. S.J. Pretorius: ’n miskende digterskap? *Stilet*, 17(1):1–36.
- Van Heerden, E. 1942. *Weerlose uur*. Kaapstad: Nasionale Pers.
- Van Rensburg, F.I.J. 2006. Van Wyk Louw in ligter luim. *Tydskrif vir Letterkunde*, 43(1):26–41.
- Verster, P. 2020. ’n Ondersoek na Christelike digkuns in Afrikaans na aanleiding van die bloemlesing *Die mooiste Afrikaanse Christelike gedigte* (2017). *LitNet Akademies*, 17(2):300–19. https://www.litnet.co.za/wp-content/uploads/2020/09/LitNet_Akademies_17-2_Verster_300-319.pdf

Von Dadelsen, G. 1997. Parodie und Kontrafaktur. In Finscher (red.) 1997.

Wachsmann, K. en P. O'Connor. 2001. Cabaret. *Grove Music Online*.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004505> (3 Desember 2020 geraadpleeg).

White, B. 2011. Sprechgesang. *The Oxford companion to music*.
<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-6408> (3 Desember 2020 geraadpleeg).

Eindnotas

¹ In hierdie artikel word van biografiese besonderhede omtrent die komponis afgesien. Voldoende dergelike inligting is beskikbaar by Lüdemann (1987, 2017, 2020 en 2021), Franke (2011 en 2012) en Scheepers (2019).

² Hierdie gegewens verskyn op die eerste bladsy van die outograaf.

³ Korrespondensie van Dorette van der Byl van die Rupert Musiekstigting namens Hanneli Rupert-Koegelenberg aan die artikelskrywers, 28 Januarie 2022.

⁴ *D.J. Opperman – Dolosgooier van die woord* (1974) bevat twee besprekings van *Kuns-mis*: Rob Antonissen se bespreking wat hier bo aangehaal word, en 'n bespreking deur A.P. Grové, die boek se redakteur. Dit is na ons wete die mees onlangse kommentaar wat oor "Met apologie" gepubliseer is.

⁵ Toestemming vir die gebruik van Temmingh se liedsiklus is by die kopiereghouer, dr. Liezl-Maret Jacobs, verkry. Die figure is self geskep.

⁶ Hierdie term is 'n nuutskepping na aanleiding van die Engelse *exoticism/exoticist*. Sien ook Said (1977:162–206) en Segalen (2002).

⁷ Hier gebruik ons Opperman se bewoording en erken die kontroversie rondom die gegewe term.