

Musikale betekenis en metafore van liminaliteit in die liedkuns van Coenie de Villiers

Joanita Erasmus-Alt en Martina Viljoen

Joanita Erasmus-Alt, navorsingsgenoot, Departement Afrikaans en Nederlands, Duits en Frans,
Universiteit van die Vrystaat en Martina Viljoen, navorsingsgenoot, Odeion Skool vir Musiek,
Universiteit van die Vrystaat

Opsomming

Die doel van hierdie artikel is om ondersoek in te stel na die wyse waarop musieksimbole en -metafore in 'n aantal van Coenie de Villiers se lirieke gebruik word om die liminale aard van die menslike kondisie te beskryf. Verder wil ons vasstel hoe mediakomponente in die multi-mediakonteks van een van die sanger se bekendste musiekvideo's soortgelyke betekenis skep. Die navorsingsvraag wat ondersoek word, fokus daarom eerstens op die mate waartoe figuurlike musikale verwysings meewerk om die verbintenis van De Villiers se lirieke tot kwessies van 'n eksistensiële aard te belig. Tweedens wil ons die vraag rondom vergelykbare betekenisskepping in 'n multimediateks beantwoord, spesifiek met betrekking tot die rol van musiek.

Die oorkoepelende teoreties/filosofiese raamwerk waarop ons argument gebou is, fokus aanvanklik op Van Gennep (1908) se begrip *liminaliteit* – 'n sentrale idee in De Villiers se lirieke, waarin transformasie van die Self deur werklike of simboliese reise beskryf word. Die ondersoek na transformasieprosesse word uitgebrei na verbandhoudende benaderings uit die werk van onder andere Heidegger (1953), Lacan (1966) en Foucault (1984, in Lotringer 1996).

Uit ons ondersoek na die lirieke blyk dit dat musiekmetafore gebruik word om liggaamlike, mentale en sensoriese aspekte van menswees te beskryf. Musiek en musiekinstrumente word dus die *strumenti* waardeur veelvuldige konnotasies opgeroep kan word. Voorts is bevind dat die tradisionele kognitiewe denkraamwerke rondom 'n transformasieproses wat tot 'n bepaalde vorm van herintegrasie lei, in De Villiers se werk omvergegooi word. As “eenling” word die getransformeerde persoon van 'n bestaande beperkende manier van bestaan bevry met die gevolglike beweging na 'n meer volwasse stadium van ontwikkeling.

Ons bespreking van die musiekvideo “Hart van glas” belig 'n oorgang vanaf die liminale ruimte na groter selfinsig en 'n geestelike “tuiskoms”, soos deur die onderskeie mediakomponente

gesuggereer. Aan die hand van Cook (1998) en Larson (2012) se denke bevestig ons ontleding dat die musikale dimensie van die video verbale en visuele betekenis onderstreep en uitbou, sodat metafoor 'n kognitiewe en emotiewe ervaring van die sanger se “tuiskoms” in die “dieper Self” bemiddel. Visuele elemente aan die einde van die video skyn hierdie gevolgtrekking eger te bevraagteken.

Trefwoorde: Coenie de Villiers; Michel Foucault; Martin Heidegger; Jacques Lacan; liminaliteit; lirieke; metafoorontleding; musiekvideo; Victor Turner; Arnold van Gennep

Abstract

Musical meaning and metaphors of liminality in Coenie de Villiers's song art

This article aims to examine the Afrikaans singer Coenie de Villiers's use of music-related metaphors in a selection of his lyrics to highlight the often elusive, liminal nature of the human condition. Furthermore, we wish to assess how media components in one of the singer's best-known music videos construct a comparable process of contextual meaning-making. Therefore our research question focuses firstly on how figurative allusions to musical meaning illustrate De Villiers's commitment to questions of an existential nature in his lyrics. Secondly, we want to observe similar meaning-making within a multimedia text, focusing on the role of music specifically. Concerning our stated objectives, the following songs were selected for analysis: “Ek wens” (“I wish”, 2012:62), “Solo” (2012:90), “By jou” (“With you”, 2012:104), “Katedraal” (“Cathedral”, 2012:146), “Miskien” (“Maybe”, 2016) and “Hart van glas” (“Heart of glass”, 2011).

The overarching theoretical-philosophical framework on which our argument builds refers, firstly, to the thought of Arnold van Gennep and his concept of *liminality* as formulated in *Rites de passage* (1908). Derived from the Latin word *limen* (threshold), the concept points to a threshold constituting a passageway between two spaces, whether these may be imaginary or real. Van Gennep (1960:10–1, 21) identifies three phases within rites of passage. First there is a pre-liminal phase, during which initiates are symbolically (or physically) detached from their habitual social status. Then follows the liminal phase – a phase of transformation. During the post-liminal phase they are reintroduced to society as changed beings. Arguing that liminality points not only to “in-between” periods but also to periods within which liminal experiences may radically regenerate the individual and merge rational thought with sensory experience, Victor Turner (1969:81; 156) both endorses and extends Van Gennep's ideas.

Within the realm of philosophical thought, Foucault (1984:3–4) identifies “real places [...] which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which [...] real sites [...] are simultaneously represented, contested, and inverted. [...] I shall call them, by way of contrast to utopias, heterotopias.” Such spaces, Foucault believes, could function like a “mirror” for self-reflection: “In the mirror, I see myself where I am not [...] Starting from this gaze that is, as it were, directed toward me [...] I come back toward myself; I begin to direct my eyes toward myself and to reconstitute myself there where I am.”

We also consider Foucault's thought on transformation as related to “care for the Self”. Such ascetic practice he describes as “an exercise of the self on the self, by which one attempts to develop and transforms oneself, and to attain to a certain mode of being” (Foucault in Lotringer

1996:433). This idea we relate to Heidegger's notion of "being" (*Sein*); "the self as the there (*Da*) of being (*Sein*)" (Stapleton 2014:44). Moran (2014:497) views Heidegger's construct of *Dasein* as a "stepping over", a "passage across", a "surpassing", for which he uses both nominal and verbal forms: *Transzendenz*, *transzendieren* (to transcend) as well as equivalent terms, in particular *überschreiten* (to cross, exceed, and to overstep, to transgress).

Drawing on these ideas as a framing context for our analysis, we find that in the lyrics of "Ek wens" ("I wish"), the cello and the flute are personified in that the protagonist longs for the physical closeness with the loved one that the playing of these instruments implies. In this regard, the wish is seen as belonging to the psychological realm of liminality, a space which De Villiers likens to that of a dream; compare Foucault (2006:555). However, in the lyrics of "By jou" ("With you") a forest of blue gum trees is likened to "an orchestra of a thousand flutes", figuratively alluding to the "crossing over" into a mystical domain of true meaning and deeper understanding of the Self as mediated by the loved one.

The lyrics of "Katedraal" ("Cathedral") and "Solo" are religious. "Cathedral" implies a world without borders and a liminal spiritual experience that breaks away from traditional markers of religious practice such as stained-glass windows, bread and wine, a choir, and organ music. Instead, the focus is on lived spiritual experience, where the individual transforms within nature. On a critical note, it was observed that, despite the transfiguring nature of this text, De Villiers's imagery of God and The Divine suggests conventional imaginings of God's paternity.

In "Solo" De Villiers sketches "a dark auditorium" as a liminal space. While, typically, an auditorium would be filled with an audience, there is "seating for only One" in this space. Moreover, it is a place of silence; there is no applause, only "a solo melody" that pays "homage to God". As is the case in "Cathedral", transformation and becoming one with The Divine ("the elusive Absolute") are achieved through quietude as an agent of change. In both "Solo" and "Cathedral" reference is made to human mortality. "Cathedral" ends with a citation of the phrase *Libera me, Domine* ("Deliver me, O God") from the Latin Requiem Mass. Here, the lyrics again suggest transfiguration and oneness with God.

The lyrics of "Miskien" ("Maybe") are fascinating in terms of ideas of liminality and transformation. Our reduction of the text shows that the lyrics comprise four successive *rites de passage*. The first, pre-liminal phase draws on the metaphor of the haiku, a Japanese verse form, which, in De Villiers's lyrics, is made "out of sound". At the moment of transformation, this (monophonic) sound transforms to "a larger symphony", after which, in the post-liminal phase, it becomes "transitory and mute". However, the lyrics then suggest a new *rite de passage* where the notes are transformed into "a blanket".

The third *rite de passage* refers to a mirror, which, as argued by Lacan (2001:1–2), Eagleton (1996:143) and Foucault (1984:3–4), represents a unique liminal space for processes of identification, change, passing over, and the deepening of self-knowledge. However, ironically, in the final *rite de passage* as portrayed in "Miskien", the protagonist comes to the insight that music, words, and even love become "lies" in the small hours of the night. Therefore, in this song no "real" post-liminal phase may be discerned, whereby De Villiers overturns traditional cognitive thinking concerning transformation that presuppose forms of reintegration within societal structures. This leaves him with the realisation that humans are outsiders who travel through life alone and can bring meaning into their lives only through self-realisation.

Finally, our analysis considers the music video “Hart van glas” (“Heart of glass”. In this regard, the aim is to examine how media constituents work together towards figurative meaning-making within the overarching sphere of liminality.

It was found that ideas of liminality and “the journey” are strongly present in this multimedia text. The lyrics allude to De Villiers’s life journey, involving concepts of loneliness and finiteness. Still, his “voyage” consists of a crossing of the “threshold” to pass from the liminal space into greater self-knowledge and a spiritual “homecoming”. As an example of Cook’s (1998:100ff) “conformance” metaphor model, each of the media components contributes towards communicating this “message”.

However, a more detailed reading reveals that the musical dimension of the video mediates several levels of symbolic transformation. In this regard, Cook’s (2001:173) statement that meanings ascribed to music are “at the same time irreducibly cultural and intimately related to its structural properties” is found to be demonstrated in the video. While in this text De Villiers does not deploy music-related metaphors as *strumenti*, the music itself acts as an agent of figurative meaning. Our analysis confirms that, in this regard, musical expression brings about what Larson (2012:74) calls “embodied affective meaning”, transcoding social meaning via specific harmonic, melodic and rhythmic patterns. As figurative “gestures”, musical elements thus enable both a cognitive understanding of verbal and visual meanings and an emotive experience of De Villiers’s spiritual homecoming within a deeper Self. However, as part of a multi-media context, contrastingly, at the end of the video, visual materials once more suggest the idea of the individual as an outsider who travels through life alone. For in the final moments of the video, De Villiers is shown in a reflective position, signifying vulnerability and, in Foucault’s (1984:3–4) terms, a “coming back toward the Self” and an ongoing examination of the Self.

Keywords: Coenie de Villiers; Michel Foucault; Martin Heidegger; Jacques Lacan; liminality; lyrics; metaphor analysis; music video, Victor Turner; Arnold van Gennep

1. Inleiding

In hierdie artikel word daar eerstens ondersoek ingestel na die wyse waarop Coenie de Villiers in sy liedkuns musiekmetafore gebruik om die dikwels ontwykende aard van die liminale toestand waarin die postmoderne mens hom of haar bevind, te demonstreer. ’n Voorstudie tot ons navorsing, wat ’n wye spektrum van De Villiers se lirieke en musiekvideo’s betrek het, het getoon dat sodanige musiekmetafore dikwels deur die kunstenaar aangewend word.¹

Met betrekking tot die keuse van lirieke het De Villiers se gebruik van musiek en musiek-instrumente as metafore as riglyn gedien. Na ’n deeglike ontleding van die betrokke begrippe (metafore) en teen die agtergrond van die gekose vertrekpunte is op die volgende lirieke besluit: “Ek wens” (2012:62), “Solo” (2012:90), “By jou” (2012:104), “Katedraal” (2012:146), “Miskien” (2016) en “Hart van glas” (2011). Die laasgenoemde lied word as musiekvideo ondersoek – ’n proses waarin multimediële ontleding ter sprake kom. Die doel hiervan is om vas te stel hoe mediakomponente binne die oorkoepelende figuurlike sfeer van die liminale, in die multimediakonteks soortgelyke figuurlike betekenis skep.

Die navorsingsvraag wat in hierdie artikel ondersoek word, fokus eerstens op die mate waartoe simboliese verwysings na musiek en musiekinstrumente meewerk om die verbintenis van De Villiers se lirieke tot kwessies van 'n eksistensiële aard – waaronder liminaliteit ressorteer – te belig. Binne die konteks van 'n aantal van De Villiers se bekendste liedjies bied die metafoor van musiek en spesifieke musiekinstrumente 'n betekenisvolle blik op die menslike siel en die voortdurende soeke na die Ander, die Self en die “ontwykende Absolute”.

'n Ontdekking van die Self en 'n soeke na die sin van die lewe veronderstel 'n transformasieproses. Daarom ondersoek ons tweedens die vraag na multimediale betekenis in “Hart van glas”, 'n videoproduksie (2011) waarby die idee van herskepping op verskeie vlakke van tekstuele betekenis ondersoek word. Hierby steun ons bespreking op onlangse denke van Cook (1998) en Larson (2012) by wie metafoor dien om samehang tussen musikale patrone en figuurlike betekenis te beredeneer. Terwyl die eerste deel van ons ondersoek dus op figuurlike aspekte van De Villiers se lirieke fokus, beskou die tweede fase van ons ontleding vergelykbare betekenis as kontekstuele produk van multimediale samehang.

In albei gevalle konsentreer ons op die idee van *liminaliteit*, soos oorspronklik deur Arnold van Gennep bekendgestel in sy publikasie *Les rites de passage* (1908). Hierdie term, wat gebruik word om oorgangs- of transformasieprosesse te beskryf, word ontleen aan die Latynse woord *limen* wat “drumpel” beteken.

Oor die *limen* as 'n drumpel skryf Aguirre, Quance en Sutton (2000:6–7):

A limen is a threshold between two spaces. If a border is viewed as the line, imaginary or real, which separates two spaces, the threshold is the opening which permits passage from one space to the other. [...] [A] limen constitutes a passageway across a border and [...] liminality designates the condition ascribed to those things or persons who occupy or find themselves in the vicinity of the threshold, either on a permanent basis or as a temporary phenomenon.

Van Gennep (1960:10–1, 21) identifiseer drie fases in oorgangsrites. Tydens die eerste (preliminale) fase word persone wat 'n transformasieproses moet ondergaan, simbolies (en dikwels fisies) losgemaak van hulle gewone sosiale status. Die tweede (liminale) fase is 'n fase van transformasie. In die derde (postliminale) fase word die inisiante, nou as “ingewydes”, simbolies en fisies weer ingeskakel by die samelewing, maar dan as getransformeerde mense.

Van Gennep se oorspronklike begrip van 'n liminale fase as die fase tussen rites van afsondering en herintegrasie is deur die antropoloog Victor Turner uitgebrei. Turner (1969:81; 156) glo dat liminaliteit nie slegs op “tussenin” fases dui nie, maar ook op tydperke waarbinne liminale ervarings persoonlikheid kan herskep en daar 'n ingrypende versmelting van denke en ervaring kan plaasvind. In sulke situasies sou normale begrensings van menslike optrede en verstaan van die Self ontdoen word.

Binne filosofiese denke het Foucault reeds in 1967 die term *heterotopia* vir utopiese (nie)ruimtes voorgestel (Foucault 1984:3–4):

There are also, probably in every culture, in every civilization, real places [...] which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted. [...] I shall call them, by way of contrast to utopias, heterotopias.

Ofskoon Foucault (1984:3–4) in sy uiteensetting na eksterne ruimtes verwys, sou sy idee van die heterotopiese ruimte ook besinning rondom die subjektiewe, interne ruimte kon bemiddel:

I believe that between utopias and [...] heterotopias, there might be a sort of mixed, joint experience, which would be the mirror [...]. In the mirror, I see myself where I am not [...]. Starting from this gaze that is, as it were, directed toward me [...] I come back toward myself; I begin to direct my eyes toward myself and to reconstitute myself there where I am.

'n Verdere aspek van Foucault se denke wat van belang is vir ons ontleding, is die idee van transformasie wat te make het met sy denke rondom die “sorg vir die Self”. Foucault verwys na wat hy 'n asketiese praktyk noem: “an exercise of the self on the self, by which one attempts to develop and transforms oneself, and to attain to a certain mode of being” (Foucault in Lotringer 1996:433). In aansluiting hierby is Heidegger se idee van “being” (*Syn/Sein*) van verdere belang vir ons ondersoek. Die begrip word soos volg verduidelik: “the self as the there (*Da*) of being (*Sein*)” (Stapleton 2014:44). Moran (2014:497) wys op Heidegger se beskrywing van *Dasein* as synde self 'n transendensie:

[...] a “stepping over”, a “passage across”, a “surpassing”. He uses both nominal and verbal forms: *Transzendenz*, *transzendieren* [to transcend], as well as equivalent terms, in particular *überschreiten* [to cross, exceed, and also to overstep, to transgress].

In sy publikasie *The use of pleasure* (1990:56–7) bring Foucault limiet-ervaring ook in verband met seksuele begeerte. Hy baseer sy interpretasie op die oortuiging dat seksuele ervarings die subjek ondermyn “because it transgresses the limits of coherent subjectivity as it functions in everyday life, indeed threatens the very possibility of life” (Jay 1995:158). Jay (1995:159) verduidelik Foucault se gebruik van liminaliteit as “a curiously contradictory mixture of self-expansion and self-annihilation, immediate, proactive spontaneity and fictional retrospection, personal inwardness and communal interaction”.

In ooreenstemming met Foucault beskou Malan (1978:169) die idee van liminaliteit as 'n dubbelsinnige ervaring, deurdat dit beide prosesse wat konvensioneel as progressie en regressie beskou word, verkonkretiseer. As voorbeelde hiervan noem hy reis, emosionele wisselings en selfs die ruimtelike opset. McGinn (2006:149) noem dat die motief van reis, as die voorstelling van lewe as 'n reeks van oorgangsfases onderweg na 'n voorgenome doel, diep in die menslike gees gegrond is. Soos wat ons later sal aantoon, word voortdurende veranderings in die self-struktuur in De Villiers se lirieke dikwels deur werklike en simboliese reis beskryf. Inleidend tot De Villiers se bundel *Hartlangs* skryf Vos (2012:v–vii) die volgende:

'n Sterk motief wat soos 'n pad deur die bundel kronkel, is reis. Die reis begin hartlangs. Huislangs pols die hart. [...] Padlangs is daar die verwondering oor die natuur [...]. Op die reis is daar ook 'n blik op die *exiles*. [...] Tydens die reis is daar die onkeerbare aftakeling van ouderdom, siekte en die eindbestemming – die dood. “Die donkerman” is op ons lewensreis die skaduwee langs ons.

Kuns self word oor die algemeen as 'n liminale ruimte beskou. In hierdie opsig vervul die liriek 'n belangrike rol. Beide liedtekste en gedigte behoort tot die liriese genre, 'n genre wat primêr gekenmerk word “deur 'n dromend besinnende inslag; daarby of andersins deur 'n strewe om 'n momentele belewenis (van emosionele of stemmingsaard) vas te vang of te verbeeld sodat dit 'n botemporele waarde aanneem” (Odendaal 2013:3). Die botemporele of transendente is tipies van die liminale toestand. Soos wat ons in die volgende afdeling verduidelik, is Jung se

begrip *argetipe* dus ook tersaaklik vir hierdie ondersoek: “Archetypal symbolization also happens in art; the numinous art experience suggests the presence of an archetype” (Kozel 2016:8).

2. Die gebruik van metafore en simbole in transformasieprosesse

Ons ontleding gaan van die aanname uit dat De Villiers se gebruik van musikale metafore, ook binne die konteks van ander tekstuele middele, ’n betekenisvolle blik op die menslike siel en die voortdurende soeke na die Ander, die Self en die ontwykende, kontingente “waarheid” bied. Hierby fokus ons spesifiek op die aspek van liminaliteit. Ons aanname hou ten nouste verband met die beskouing dat die metafoor nie bloot ’n ornamentele aspek van taal is nie, maar ’n prinsipiële skema waarvolgens die mens die wêreld en sy/haar eie aktiwiteite kan konseptualiseer (kyk Gibbs 2010:3; Turner 1974b:55). Dié tipe denke word veral met die werk van Lakoff en Johnson (1980) vereenselwig.

In hierdie opsig is Jung se begrip *argetipiese simbole* as ’n medium tot groter selfrealisasie tersaaklik vir ons ondersoek. Volgens Jung is argetipes verteenwoordigend van sekere tipes persoonlikhede en optrede en word sekere ervarings deur middel van eidelose herhaling in die mens se psigiese samestelling ingegraveer (Jung 1936:102). Jung tipeer die belangrikste argetipes as die self, die persona, die skaduwee en die anima of animus (kyk Jung 1981; Jung s.j.). Aangesien die reisмотief en kunstenaarskap belangrike temas in De Villiers se lirieke is, is die argetipe van die reisiger en die kunstenaar veral belangrik vir ons ondersoek. Deur betekenis-konstruksie uit simbole en die kategorisering van verskillende tipes bewustheid word daar in die Jungiaanse sielkunde gepoog om ’n groter begrip vir die Self, ’n proses bekend as individuasie, te verkry: Jung se begrip *individueasie* het betrekking op ’n psigologiese transformasieproses tot selfrealisasie.

Met betrekking tot selfkennis (die Griekse beginsel van *Gnothi seauton*), selfvorming en die Sorg van die Self, wat as noodsaaklik geag is vir korrekte optrede en die behoorlike praktyk van vryheid, gebruik Foucault die term *askēsis* (kyk Inleiding) en omskryf dit soos volg: “an exercise of oneself in the activity of thought” (Foucault 1990:9) en “[I]t’s the work that one performs on oneself in order to transform oneself or make the self appear that happily one never attains” (in Lotringer 1996:309).

In die volgende deel van die artikel fokus ons op die wyse waarop Coenie de Villiers musiek en musiekinstrumente as metafore en simbole van liminale figure, liminale ruimtes en die proses van transformasie gebruik.

3. Musiekinstrumente as liminale figure in De Villiers se lirieke

In De Villiers se liriek “Ek wens” word twee musiekinstrumente, die tjello en die fluit, gepersonifieer. Die verteller droom daarvan om téén die geliefde se lyf te sing:

Ek wens ek was ’n tjello
wat teen jou lyf kon sing –
In die holtes van jou heupe
sou ek my musiek kon bring.²

In die laaste vers skets die verteller homself as 'n fluit:

Ek wens ek was 'n silwerfluit
wat teen jou lippe lê.
Die note van jou asem
sou ek deur my lyf kon hê.

Die wens (of verlange), as iets wat nie 'n realiteits- of werklikheidsmoment is nie, behoort tot die psigologiese ruimte van liminaliteit: "Liminality, longing and belonging contain parallel themes of rebirth, birth and death" (Schwartz s.j.:3).

Met die woorde "As drome tog net naastenby / ná dagbreek by 'n mens kon bly", wat telkens as deel van die refrein herhaal word, besin die spreker oor drome. Foucault (2006:555) beskou denke óór drome as 'n ervaring van liminaliteit:

To think of dreaming is not at all to think of something exterior, of which I would know the effects and the causes; it is not simply to evoke a whole strange phantasmagoria, or the movements of the brain that might provoke it; thinking of dreaming is such, when one applies oneself to it, that its effect is to scramble for the meditating subject, and at the very heart of his meditation, the perceived limits of sleeping and wakefulness. The dream troubles the subject who thinks about it. Turning one's mind to dreams is not an indifferent task: it is perhaps at first a theme that one proposes to oneself, but it quickly reveals itself to be a risk to which one exposes oneself. The risk for the subject that he might be modified, the risk that he may no longer be at all certain of being awake, the risk of *stupor* [...].

Gevolglik kan die spreker in hierdie liefdeslied as 'n liminale figuur beskryf word.

Doubleday (2008:4) berig dat musiekinstrumente, op grond van die transformerende kragte wat aan hulle toegeskryf word, dikwels vermenslik word. Om hierdie rede word instrumente soms bykans as magiese "wesens" beskou wat begeer, vereer en beskerm moet word. Hulle is die objekte van wedywering en word soms selfs as "besete" beskou. Wanneer musiekinstrumente met uitsonderlike kragte bekleed word, gebeur dit soms dat die verhouding tussen voordraer en instrument bykans 'n fetisjistiese intensiteit verkry – byvoorbeeld in E. Annie Proulx se roman *Accordion crimes* (1996), François Girard se film *The red violin* (1998) en J. Meade Falkner se roman *The lost Stradivarius* (1895).

In die liriek van "Ek wens" word musiekinstrumente egter nie slegs met betrekking tot wat hulle dóén gepersonifiseer nie. Ook ten opsigte van die fisiese word die tjello en die fluit vermenslik. Poulton (2008:132) verduidelik die term *strumenti* soos volg:

In one sense, "strumenti" is used to refer to objects constructed for use by the hand to intensify operative faculties and to increase the perceptive capacity of the senses. In another sense, "strumenti" is used in anatomical terms to denote parts of the body designed for specific biological, mental, intellectual, or sensory functions.

Die komponente waaruit die "lyf" (*corpo*) van 'n instrument saamgestel is, word daarom dikwels in menslike terme beskryf, byvoorbeeld as die "kop", "nek" (*collo/manico*) of "maag" (*pancia/petta*) (Doubleday 2008:12; Poulton 2008:131). Op soortgelyke wyse is daar binne-in die viool 'n klankpen waarna as die instrument se "siel" (*anima*) verwys word (Poulton 2008:131).

Die speelposisie³ van 'n tjello maak dit uitsonderlik geskik om as metafoor vir die “koestering” van 'n geliefde te dien. Wallace (2017) berig: “There is something peculiarly loveable about the cello, with its tenor radiance, narrow waist, gleaming shoulders and back of flaming maple: to play it you must embrace it, and its resonating chamber rests upon your heart.”

Betekenis met betrekking tot liggaamlikheid kan op enige artefak van toepassing gemaak word, en dus ook op musiekinstrumente (Doubleday 2008:6).⁴ Terwyl 'n tjello se vorm gewoonlik as vroulik beskryf word (Grütter 2015), word die pen as 'n falliese simbool beskou. Dit is egter veral wanneer die strykstok, ook 'n falliese simbool, en die tjello as aparte entiteite beskou word, dat die tjello eerder 'n vroulike identiteit aanneem, want dan is daar, volgens Grütter (2015), 'n vorm van gemeenskap tussen die tjello en die strykstok. In De Villiers se liriek neem die tjello, as metafoor van homself, egter 'n manlike identiteit aan. Die opvatting dat De Villiers die tjello as metafoor van seksuele intiemheid gebruik, blyk veral uit die woorde “In die holtes van jou heupe / sou ek my musiek kon bring”. In De Villiers se beelding is die geliefde se heupe die holtes ('n houer) waarin hy (as tjello) sy musiek (as 'n soort vloeistof) bring en haar as't ware daarmee “vul”.

Die lirieke van twee liedere wat deel van hierdie ondersoek uitmaak, naamlik “Katedraal” en “Solo”, is meer religieus van aard. Navorsing wat op metaforiese transformiteit fokus, is, in die woorde van Hays (1995:106), “also interested in how persons who embody a fluid, liminal and/or ambiguous identity describe the relationship between the deconstruction of their embedded and operative images of God with their own deconstruction of gender identities and sexuality”. In die refrein van “Solo” gebruik De Villiers egter die tradisionele, manlike vorm “sy voete”. Müller (2011:162–6) wys op die verskille in sienings van teïstiese Christene, wat God steeds in manlike terme beskryf, en postteïstiese Christene wat nie meer na God as manlik verwys nie. In De Villiers se liriek is daar dus sprake van 'n kultuur- of leefwêreldgebonde heteronormatiewiteit⁵ ondanks sy versugting tot liminaliteit. Hierdie waarneming werp nie noodwendig 'n verdoemende lig op De Villiers nie, maar bevestig eerder Foucault se besinning rondom die onafwendbare tekstuele gevangenskap van die outeur – in hierdie geval van De Villiers as outeur binne 'n teks wat deur blootstelling aan 'n teïstiese leefwêreld beïnvloed is. Foucault beskou die outeur se uitdaging, in weerwil van hierdie onafwendbare tekstuele invloed/gevangenskap, as 'n bewustelike strewe na 'n “unwriting” of “death” van die self, in diens van voortdurende selftransformasie (1989:61).

'n Liminale karakter word dikwels gekonfronteer met situasies en persone wat vir hom/haar vreemd is. In die karakterisering van die liminale karakter sal daar dus soms op 'n bemiddelaar gesteun word. Volgens Foster (2006:3) skep die bemiddelaar vir ander karakters die geleentheid om 'n bepaalde grens oor te steek, of staan die bemiddelaar 'n karakter by wat 'n grens oorsteek. In die liriek van “By jou” tree die “jou”, in die vorm van “'n orkes van duisend fluite”, as sodanige bemiddelaar op:

By jou word elke bloekombos
'n orkes van duisend fluite
wat soet en sag musiek maak
in die suidewind daarbuite.
[...]
By jou ken ek die antwoord
op die vrae wat almal vra;
word my las meteens tóg ligter,
word dit maklik om te dra.

Zekrgoo (2011:1) wys op die belang van klank en musiek as metafore by Soefi's en ander mistici: "Sound and music have often been used metaphorically by Sufis and mystics to introduce connection to a true domain that may not be seen or touched externally, but could be felt as strong [...]." In die Persiese digkuns word talle voorbeelde hiervan aangetref. Jalal al-Din Rumi (1207–1273) se *Mathnawi*⁶ begin met 'n passasie waarin verwysings na die fluit sentraal staan. Die fluit (of riet) simboliseer 'n mens wat op grond van sy/haar aardse begeertes gevoelens van leegheid en hartseer ervaar. In die innerlike niet vasgevang, ervaar die mens 'n sterk verlange na die afwesige Geliefde. Zekrgoo (2011:3) verduidelik dat die holheid van die fluit in die *Mathnawi* die perfekte mens simboliseer – die mens wat sy/haar innerlike self leeggemaak het van aardse begeertes. Hierdie "leegheid" maak die mens hartseer, aangesien dit 'n herinnering aan die afwesigheid van die Geliefde is. Die hartseer klanke van die fluit is 'n gevolg van die mens se ontologiese honger na hereniging: "God picks up the reed-flute world and blows. Each note is a need coming through one of us, a passion, a longing-pain" (Rumi aangehaal in Patric 2022). Alhoewel die gesprek in "By jou" met die aardse geliefde gevoer word, dui die woorde "op die vrae wat almal vra" en "word my las meteens tóg ligter" ook op 'n dieper verlange en die ontologiese vraag na die sin van die lewe.

Teenoor die figuurlike gebruik van die tjello en die fluit om menslike verlange en die bemiddeling daarvan in "Ek wens" en "By jou" uit te beeld, word daar in die liriek van "Katedraal" op die strewe na 'n wêreld sonder grense gesinspeel. In hierdie wêreld dui die verwerping van die musikale elemente van die (kerk)koor en die orrel op 'n wegdoening met tradisionele kerkpraktyk:

In my kerk is daar geen koor of
orrel wat die rus verstoer nie.

In Drescher (2016:7) se beskouing word 'n geestelike lewe, soos in die geval van hierdie liriek, deur praktyk eerder as geloof gerig en is daar sprake van 'n liminale geestelikheid wat vatbaar is vir veranderende kulturele invloede. Daar word wegbeweeg van tipiese godsdiensmerkers, soos die verhouding met die kerk (en in hierdie liriek kandelare, brandglasvensters, nagmaalbrood en -wyn, 'n kerkkoor, die orrel en kollekte) na 'n ryk verskeidenheid van "geleefde" geestelikheid. Enersyds suggereer 'n liminale geestelikheid hier 'n kulturele openheid en andersyds skyn dit na eeue oue panteïstiese opvattinge van die goddelike te verwys.

'n Punt van kritiek is dat De Villiers se voorstelling van God / die goddelike, in teenstelling met onlangse denke binne teologies/filosofiese diskoerse, tradisioneel en begrens aandoen. Berry (1992:4 e.v.) dui aan dat die werk van postmoderne denkers soos Levinas en Irigaray toenemend invloed uitoefen op gevestigde temas binne religieuse denke, wat 'n wegbeweeg van dualistiese of patriargale denkpatrione meebring. Terselfdertyd wys hy op die uitdaging om alternatiewe vir vasgelegde terme of frases soos *die goddelike*, *God* of *die oneindige* te vind.

4. Liminale tyd en ruimte

Aangesien liminale tyd en ruimte so radikaal verskil van die gewone verstaan van tyd en ruimte, wys Viljoen en Van der Merwe (2006:xiii) op die onvermoë van gewone taalgebruik om dit te omskryf. Derhalwe word dit deur middel van metafore en simbole gedoen.⁷

Volgens Gunawardena (2009:1) is daar, veral ten opsigte van atmosfeer, 'n verband tussen die ruimtes van die Self en die “nieselself” en Jung se begrip *argetipe*:

All spatial conditions and events present to us certain psychic associations. With time and experience, all such associations are communicated to succeeding generations with psychic symbols. Such symbols form the basis of a “tradition”, an acknowledged set of collective principles. We identify and relate to a tradition by interpreting the primordial meanings of such symbols. A psychic symbol is therefore a form of representation that in everyday life is familiar to us, yet possesses specific meanings in addition to its conventional and apparent associations.

As argetipes poog sodanige simbole dus, deur 'n voortgaande proses van begripsvorming, om die wese met sy wêreld en sy kollektiewe erfenis te verenig. Hierdie begrip gee, volgens Gunawardena (2009:1), nie slegs betekenis aan ons onmiddellike staat van “verblyf” nie, maar laat ook ruimte vir individuele psigiese ontwikkeling – dit waarna Jung (s.j.:47, 114, 195) as individuasie verwys (kyk afdeling 2). Soos in die liriek van “Ek wens”, maak De Villiers weer eens in “By jou” (De Villiers 2012:104) gebruik van 'n instrumentale metafoer. In laasgenoemde liriek is die fluit, soos in Rumi se *Mathnawi*, simbolies van 'n liminale ruimte. In Rumi se gedig word die “vaderland”, waar die fluit vandaan kom, teenoor 'n staat van ballingskap gejuks-aponneer en is die riet se staat dié van reisigers op 'n mistieke pelgrimstog (Papan-Matin 2005:2–3). In De Villiers se liriek word 'n aanvanklike liminale ruimte (die ruimte van metaforiese ballingskap) gesuggereer deur 'n beskrywing van die opheffing daarvan in die frase “word my las meteens tóg ligter”. Hierdie transformasie vind binne 'n liminale ruimte plaas, naamlik dié van 'n bloekombos wat self ook transformeer in “'n orkes van duisend fluite”. Volgens Foucault se uiteensetting van die beginsels van heterotopologie sal hierdie jukstaponering as voorbeeld van die derde beginsel kon dien: “The heterotopia is capable of juxtaposing in a single real place several spaces, several sites that are in themselves incompatible” (Foucault 1984:4).

Ook in “Katedraal” vind transformasie ('n wegbeweeg van tradisionele kerkpraktyk) in die natuurruimte plaas. Die “ware musiek” is dié van die natuurkerk: “die trommespel van die storms, en die geluid van die wind in die bome” (Engelbrecht 2012:326). Volgens Engelbrecht bevat hierdie liriek elemente van 'n panteïstiese geloof, waarin die heelal en natuur aan God gelykgestel word. Van Genneep (1960:3) verwys na die merkbare ooreenkomste tussen menselewe en die natuur en verduidelik dat die heelal deur periodieke terugkeer beheer word – iets wat noodwendige gevolge vir menselewe inhou en wat in fases van transformasie en ontwikkeling konvergeer.

In “Solo” is die liminale ruimte 'n “donker ouditorium”. Hierdie ruimte, waarin normaalweg voor 'n gehoor opgetree word, het in De Villiers se liriek “sitplek net vir Een”. Alhoewel Foucault (1984:5) se beskrywing van die tweede beginsel van heterotopologie betrekking het op heterotopieë binne sosiale of kultuurverband, is daar tóg 'n ooreenkoms met die liminale ruimte waarin die spreker in “Solo” hom bevind, naamlik “an existing heterotopia [that] functions in a very different fashion; for each heterotopia has a precise and determined function within a society and the same heterotopia can, according to the synchrony of the culture in which it occurs, have one function or another”.

Die liminale ruimte in “Solo” word gekenmerk deur stilte: Uiteindelik gaan die “instrumente verlore” en word dit “uiteindelik tog stil”. Al wat oorbly, is 'n “solo-melodie wat aan sy voete hulde bring”, sonder enige “applous van 'n gehoor”. Ook in “Katedraal” besef die spreker dat

ware integrasie, die Eenwording met die “ontwykende Absolute” waarna hy smag, nie in mensgemaakte musiek (orrel) “wat die rus verstoort” te vind is nie, maar in stilte.

Oor die verskynsel van musikale stilte skryf Clifton (1976:163) die volgende: “[S]ilence is not nothing. It is not the null set. Silence is experienced both as meaningful and as adhering to the sounding portion of the musical object. Silence is experienced as embodied substance of activity.”

Ook Sutton (2005:376) beskryf stilte in musiek as “an active agent of change”. Hierdie eienskap van musiek kan in verband gebring word met die beskouing wat in die mistieke tradisie gehuldig word dat lewensveranderende gemeenskap met God slegs in stilte ervaar kan word (Willard 1991:164) – ’n siening wat met dié van De Villiers ooreenstem.

5. Transformasie

Selfrealisasie, dit waarna Jung as individuasie verwys, toon groot ooreenkomste met die idee van funksionering en “gestem wees”. ’n Ooreenkoms met hierdie idee kan in die liriek van “Solo” se verwysing na “die stemvurk van die siel” gevind word. Om ’n musikale klank te kan voortbring, is dit belangrik dat ’n instrument in ’n goeie “werkende toestand” en “gestem” sal wees. In hierdie opsig is ’n musiekinstrument metafores van die Self. Vanuit die perspektief van Oosterse musikale godsdienspraktyke verwys Boon (2002:66) na ’n uitdrukking van Indiese sangers dat om tussen twee tamboeras te wees, “hemel” is: “They mean it literally, for the correctly tuned and amplified tambura contains a world of infinite pitch relationships. And to be perfectly in tune with universal vibration means to be one with God.”

5.1 Mitiese metamorfose

Alhoewel die liriek van “By jou” nie religieus van aard is nie, is daar in hierdie liriek wel sprake van ’n transformasieproses. Die aanvanklike gelykstelling van die liefdeservaring (en indirek dus ook die geliefde) aan ’n bloekombos dui op ’n interaksie met die natuur. Du Plooy (2007:33) beskryf sodanige interaksie soos volg:

The interaction between men as physical beings and natural things is a confirmation of human existence at an elementary, even primal, level, because in the sensory awareness of being alive, human conflict and power struggles plays no part. At the same time, the more scientifically oriented relationship with nature is much more sophisticated and subtle to alleviate tension than engaging conflict or combat or emotional discourse with other people.

Teen die agtergrond van hierdie stelling sou die transformasie van die bloekombos tot “’n orkes van duisend fluite” (of riete)⁸ moontlik op probleme in die verhouding kon dui: “The relationship with nature [...] functions on a different level than hierarchical human communication, human relationships and human approval or acceptance” (Du Plooy (2007:33). Dit is egter in hierdie getransformeerde vorm van die verhouding dat die spreker bely: “By jou vind ek nog vrede en stilte soos dit hoort / By jou weet ek uiteindelik hoe dit voel om te behoort / By jou ken ek die antwoord op die vrae wat almal vra / Word my las meteens tóg ligter / word dit maklik om te dra.” Die beelding maak dus meer sin wanneer dit teen die agtergrond van mitiese transformasie beskou word. Hierdie tipe transformasie waarin karakters van vorm verander, staan bekend as “transformation flights” (Chelariu 2016:8):

[S]ymbolic metamorphoses plays [sic] an important role in rituals of initiation, particularly if associated with myths of gods and goddesses creating all beings on earth. Transformations of heroes and heroines onto beings from land, water and air – thus the entire spectrum of life – are common to many myths and fairytales, describing a journey through nature.

5.2 Die dood as rite de passage

Die liriek van “Solo” handel in hoofsaak oor ’n persoon wat terugkyk oor sy lewe en “gestroop en sonder strykers, ontdaan van harmonie” ’n laaste melodie sing. In die letterkunde word die mistieke tema van dood dikwels gebruik om dubbelsinnigheid, onderdrukking en potensiële verandering weer te gee (Postel 2006:52). Postel (2006:53) noem drie aspekte van die dood wat dit hiervoor geskik maak: “De dood is *unheimlich*; de dood is onderdeel van een *rite de passage*; en de dood is een identiteit genererende metafoor” (Postel se kursivering).

In die eerste vers van “Solo” word die verteller, as die inisiant, tydens die fase van afsondering deur die sing van “’n laaste melodie” losgemaak van sy “sosiale status”. “Losmaking” hou verband met Heidegger se begrippe *Being-towards-freedom* en *Dasein* (kyk Inleiding). Volgens Heidegger se beskouings (1996 [1953]) bevind die mens hom of haar in ’n wêreld wat betekenisvol en fassinerend is. In De Villiers se liriek verteenwoordig “die ou bekende klawers van die klavier” en “die beligting, die applous van ’n gehoor” hierdie betekenisvolle wêreld. In tye van angs verander alles en word die wêreld as betekenisloos ervaar: “In anxiety, the everyday world slips away and my home becomes uncanny (*unheimlich*) and strange to me. From being a player in the game of life that I loved, I become an observer of a game that I no longer see the point in playing” (Critchley 2009, s.bl.). Karademir (2013:37) praat van “anxiety-engendering truth” en beskryf laasgenoemde soos volg: “[...] the contingency of what is taken for granted, of what makes *Dasein* feel at home. In this respect, it refers to the ‘happening of uncanniness’, the happening of that which makes ‘human beings become homeless’” (kyk ook Heidegger 1996 [1953]:2000:175–8).

In die liriek van “Solo” het “die donker ouditorium”, die plek waarin die “applous van ’n gehoor” die kunstenaar geborge laat voel het, “nou sitplek net vir Een”. ’n Onegte lewe in die wêreld is totaal verbonde aan dinge en ander mense in wat Heidegger (1996:167) “groundlessness and nothingness of inauthentic everydayness” noem. De Villiers se liriek skyn hiervoor ’n teenvoeter te suggereer: “op die verhoog ’n *enkel* kollig waar ek optree [...] om uiteindelik te luister hoe jy *werklik* vir Hom klink” (ons kursivering).

Volgens Engelbrecht (2012:254) se interpretasie van die liriek maak die sanger die stelling “dat die mens instrumente skep deur die loop van sy lewe (‘die mens bedink ’n tjello’) of dit bespeel (‘laat die viool se snare tril’), maar dat dit alles tot niet gaan aan die einde van jou lewe – dit ‘word uiteindelik tog stil’.”

Met betrekking tot die ontologiese betekenis van die dood skryf Heidegger (1996:222–3):

We are asking about the ontological meaning of the dying of a person who dies, as a potentiality-of-being of *his being* [...]. *No one can take the other’s dying away from him*. [...] Every *Da-sein* must itself actually take dying upon itself. Insofar as it “is”, death is always essentially my own. And it indeed signifies a peculiar possibility of being in which it is absolutely a matter of the being of my own *Da-sein*. In dying, it becomes evident that death is ontologically constituted by mineness and existence. (Oorspronklike kursivering)

Heidegger se beskouing van *Dasein* word soos volg deur Nadal (2012) saamgevat: “Being-toward-death is for Heidegger that from which one constructs one’s life as a project, [...]”

In verse twee en drie vergelyk De Villiers hierdie “projek” met ’n konsertoptrede: “op die verhoog ’n enkel kollig waar ek optree, vir sy seën”. In hierdie opsig toon die “vertoning” in De Villiers se liriek dus ooreenkomste met Heidegger se ontologiese beskouing van die dood. Ten opsigte van die liriek van “Solo” wys Engelbrecht (2012:255) daarop dat die sanger nie ’n negatiewe Godsbeskouing huldig “in die sin dat God kom om bestraffend oor sy lewe te oordeel nie”, maar dat “[d]ie laaste uitvoering [...] eerder ’n louteringsproses [is] waar die spreker gesuiwer word om God se bedoeling met sy lewe en sy kuns ten diepste te verstaan”.

Die beantwoording aan hierdie doel kan in Engelbrecht (2012:254) se interpretasie van die liriek ook verwys na ’n offer wat die sanger as eerbied aan sy Heer se voete neerlê, naamlik sy kuns. Die verwysing na “sy voete” herinner aan die vertelling in die Bybel waar ’n vrou as teken van eerbied vir Jesus sy voete gewas en met reukolie gesalf het (kyk Lukas 7:38). Turner (1974a:258) beskryf sodanige “offers” as liminale simbole: “*something* which offers itself to experience from *someone* who actually does experience it” (Turner se kursivering).

Soos in “Solo” eindig die liriek van “Katedraal” met ’n erkenning van die mens se eindigheid. Die lied sluit af met die Latynse frase *Libera me, Domine* uit die Requiem Mis vir die afgestorwenes: “Verlos my, o Heer, van die ewige verdoemenis.” Alhoewel die sanger die frases “Hier sal jy stilte / Hier sal jy vrede / Hier sal jy rus by My kom kry” telkens binne ’n aardse (natuur-) ruimte plaas, laat hy, deur die gebruik van die woorde “Libera me Domine” dus ook ruimte vir ’n ander integrasie, naamlik dié van sy eie dood. Die sitering dui duidelik op ’n eenwording met God.

In die vorige deel van die bespreking is aangetoon hoe De Villiers musiekinstrumente as metafore gebruik om liminale figure, ruimtes en toestande te beskryf. Vir die lied “Miskien” (van De Villiers se CD getiteld *Emoji*) maak hy gebruik van die melodie van Fauré se *Pavane*. Anders as in die lirieke waarna in die voorafgaande deel van die artikel verwys is, word musiekinstrumente in die liriek van “Miskien” nie slegs as metafore van bogenoemde aspekte aangewend nie, maar ook as deel van die liminale proses self.

5.3 Fases in die transformasieproses

In die transformasieproses is daar, soos in enige oorgang, sprake van beweging van een fase na ’n ander. Die teks van “Miskien” bestaan uit drie verse (die laaste is ’n herhaling van die eerste) wat telkens deur ’n refrein gevolg word.

Tabel 1. Verdeling van verse in ’n spesifieke patroon

Verse	Liriek met kernbegrippe in vetdruk
1a	1 Miskien 2 maak ek ’n haikoe net uit klank 3 en bind ’n strik van woorde óm ...
1b	1 Miskien 2 word dit ’n groter simfonie 3 of dalk bly dit net kort, en stom ...
1c	1 Miskien 2 weef ek uit note ’n komers

Verse	Liriek met kernbegrippe in vetdruk
	3 en dalk, wie weet, as dit kom reën 4 dra jy dit, al is dit net 'n lied – 5 soos jy, is ek ook dalk alleen .
2a	1 Miskien 2 is daar 'n kamer met 'n spieël; 3 'n kind wat stadig daarin draai
2b	1 Miskien 2 dans ons 'n baie ou pavane 3 maar word ons deur musiek verraai
2c	1 Miskien 2 is dít wat ek en jy in glo 3 bloot kole in 'n nanag vuur; 4 musiek en woorde – dalk die liefde self – 5 word leuens in hierdie laatnag uur ...

Wanneer die drie kernwoorde (in vetdruk aangedui) in elke strofe in oënskou geneem word, is dit opmerklik dat daar telkens aanduidings is van 'n “proses”: Die aanvangswoord of begrip “transformeer” tot iets “groter”, en dan kom die spreker tot 'n “slotsom”, al is dit nie altyd die uitkoms waarop hy gehoop het nie. Bogenoemde patroon vertoon duidelike ooreenkomste met Van Gennepe se beskouing van drie fases in oorgangsrites, naamlik 'n preliminale, liminale en postliminale fase. Ten einde 'n beter begrip van die opeenvolgende *rites de passage* in die liriek van “Miskien” te verkry, kan daar uit die kerngedagtes in Tabel 1 die volgende afleiding gemaak word:

Tabel 2. Plasing van metafore binne die raamwerk van 'n *rite de passage*

[Klik hier vir 'n groter weergawe van die tabel.](#)

Vers	RdP	Pre-LF	TRF	Post-LF = pre-LF	TRF	Post-LF = pre-LF	TRF	Post-LF = pre-LF	TRF	Finale post-LF
1a+b	1	Haikoe uit: klank →	groter simfonie →	kort en stom ↓						
1c	2			note →	komers →	Alleen ↓				
2a+b	3					Kind wat draai voor 'n spieël →	'n paartjie wat 'n pavane dans →	word verrai ↓		
2c	4							geloof in: musiek woorde liefde →	kole in 'n nanag vuur → leuens	Inisiasie: suiwering en skeiding van die vroeëre wêreld

(Afkortings: RdP = *rite de passage*; LF = liminale fase; TRF = transformasie)

Uit bostaande reduksie blyk dit dat die liriek van “Miskien” uit vier opeenvolgende *rites de passage* bestaan. Die eerste hiervan het die metafoor van die “haikoe”, ’n Japannese versvorm van drie rymlose reëls, bestaande uit vyf, sewe en vyf lettergrepe onderskeidelik,⁹ as preliminale fase. In De Villiers se liriek word die haikoe “uit klank” gemaak. Die gebruik van die enkelvoud *klank* is betekenisvol, want dit herinner aan die praktyk uit die antieke Midde-Oosterse era van melodiekepping bo-oor ’n enkele aangehoue of herhaalde noot, algemeen bekend as ’n dreun (Rutledge 2015),¹⁰ ’n sangpraktyk wat ook in Afrika beoefen word.¹¹ Op hierdie moment in die liriek tree ’n transformasie in – die klank word “’n groter simfonie” en word, in ooreenstemming met Boon (2002:61) se tweeledige beskouing van die dreun, iets meer fundamenteel:

[I]t [pulls] towards something more fundamental. Which is more important? That which changes, or that which stays the same? It need not be a question of either/or. In fact, it cannot be. We cannot block out the fact that we exist as finite beings within eternity or infinity – that’s how it is, whether we like it or not. But at least when it comes to man-made sounds, to music, there is no such thing as a music that remains the same for an infinite duration.

In “Miskien” se liriek bly die musiek, oftewel die “klank” – soos De Villiers daarna verwys – ook nie dieselfde nie. Voor die derde “miskien” is daar ’n postliminale fase waarin die klank “kort en stom” word. Ná hierdie “miskien” is daar egter ook ’n nuwe *rite de passage* – die klank word “note” en die note word getransformeer tot ’n “kombers”:

Freed, at least temporarily, from the distraction of change and time, the listener enters the stream of the sound itself and discovers that what seemed to be a single drone sound shifts and changes as the listener scans and focuses on different parts of it, opening up into a universe of overtones, microtones and combination tones. (Boon 2003)

Aan weerskante van die volgende “miskien” tree die simboliek wat betrekking het op die syfer-aspek van die dreun, na vore en wel deur die verwysing na “alleen” en “’n kind”. Hierdeur word die betekenis van die liriek meer kompleks en tree die religieuse konnotasie wat aan die dreun gekoppel word, geleidelik na vore: “[T]he drone is the One, it’s the Godhead. It’s what rules the whole piece of music, and it’s from that One that the melody evolves” (Evans 2015).

Die volgende *rite de passage* (nr. 3) word ingelei deur die verwysing na ’n spieël. Die metafoor van die spieël bied ’n unieke liminale ruimte vir identifikasie, verandering, oorgang en verdieping (Connor 2014:2–4; 8–9; kyk ook Lacan 2001:1–2; Eagleton 1996:143; Foucault 1984:3–4).

Reeds in ’n vroeë lewenstadium kan ’n kind sy/haar beeld in ’n spieël herken (Lacan 2001:2):

This act [...], once the image has been mastered and found empty, immediately rebounds in the case of the child in a series of gestures in which he experiences in play the relation between the movements assumed in the image and the reflected environment, and between this virtual complex and the reality it reduplicates – the child’s own body, and the persons and things around him.

Gedurende die babafase is die kind nog nie motories onafhanklik nie: “[T]he I is precipitated in a primordial form” (Lacan 2001:2). Die kind in die liriek van “Miskien” kan egter al op sy/haar eie draai. Hier is dus sprake van waarna Lacan (2001:3) as ’n “drama” verwys, “which

manufactures for the subject, caught up in the lure of spatial identification, the succession of phantasies that extends from a fragmented body-image to a form of its totality [...]”. Wanneer die spieëlfase tot ’n einde kom, is daar ’n volgende fase: “[I]t is objectified in the dialectic of identification with the other”; die fase waarin “language restores to it, in the universal, its function as subject” (Lacan 2001:2). Volgens Lacan is hierdie vorm, waarna hy as die Ideal-I verwys, ook die bron van sekondêre identifikasie, waaronder hy ook die funksies van libidinale normalisasie plaas.

Dit is binne hierdie ruimte van identifikasie dat die volgende transformasieproses in De Villiers se liriek plaasvind: Die kind in die spieël word ’n paartjie wat ’n pavane¹² dans. Volgens Connor (2014:3) identifiseer mense hulself ook in ooreenstemming met hul weerspieëling in ander in ’n poging tot ’n meer samehangende visie van die Self. Tog is die postliminale fase van hierdie *rite de passage*, soos die voriges, een waarin die mens alleen staan, en blyk dit dat ook die liefdesmusiek en die dans met die geliefde steeds nie voldoende is om durende vervulling te bied nie en daarom steeds nie ’n uiteindelijke “tuiskoms” is nie.

In die laaste *rite de passage* (nr. 4) word die kernaspekte van die liriek saamgetrek in die pre-liminale fase van hierdie laaste *rite*. Die verteller kom tot die insig dat dit waarin “ek en jy” glo (musiek, woorde en selfs die liefde), eintlik bloot “kole in ’n nanag vuur” is en dat die liefde moontlik uitgebrand het. In hierdie opsig is Mertens (2008:25–6) se beskouing van inisiasie as ’n suiwering en ’n skeiding van die vroeë wêreld – as ’n “inwijdingsdaad” en ’n beproewing wat deur die doodsrutueel gesimboliseer word – dus ter sake. In die “laatnag uur” word alles “leuens”. Daar is in wese geen *ware* postliminale fase nie. In “Miskien” gooi De Villiers dus die tradisionele kognitiewe denkraamwerke rondom ’n transformasieproses wat tot ’n bepaalde vorm van herintegrasie lei, omver, en word daar by die verteller ’n leemte gelaat wat hom tot die insig laat kom dat die mens as eenling, wat deur selfverwesenliking betekenis aan sy of haar lewe moet toevoeg (kyk Grayling 2009:199), deur die wêreld reis.

Ten opsigte van interkulturele liminaliteit dui die kulturele pastiche in “Miskien” oënskynlik op kulturele openheid. Hierdie pastiche word bewerkstellig deur De Villiers se samesnoering van Fauré se *Pavane*, ’n Westerse genre, die Japannese versvorm van die haikoe en die Midde-Oosterse dreun. Sodanige pastiche druis egter in teen onlangse denke binne die diskoers oor die dekolonialisering van kuns wat aandring op “art [that] focuses on my identity as well as my relationship with my ancestors and my future generations” (Hauck 2018, s.bl.). Gedagtig aan hierdie dekoloniserende oogmerke blyk kunsmatige kulturele versmelting steeds te dui op kulturele imperialisme. Hierdie aanklag kan ook gebring word teen “Miskien” se identifisering van die “simfonie”, ’n uitsluitlik Westerse genre, met “groter klank”.

Alhoewel hierdie artikel in terme van woordtal nie ruimte laat vir ’n diepgaande ondersoek na die relatiewe oorspronklikheid van De Villiers se metafore nie, is dit tog belangrik om te let op aanduidings van clichés in sy lirieke. Sy herhalende gebruik van sekere metafore, soos die fluit (in “Ek wens” en “By jou”), asook die kombers/karos-begrip in “Miskien”, is voorbeelde hiervan. Met betrekking tot die “oorlewing” van metafore, berig Haberer (2005/2006:148) die volgende: “Clichés are indeed extraordinarily resistant, and the capacity they have to survive may well mean that they have an irreplaceable function, for in their humble paltry way they bring into play the Lacanian categories of the real, the symbolic, and the imaginary, bound together [...]”.

Haberer (2005/2006:148) beskryf die herhalende gebruik van metafore as 'n "simptoom":

Repetition, at work in the cliché, may be interpreted as a symptom. It is significant of desire's insistence and failure to take the real in the nets of discourse. In a famous formula, Lacan (1975:53) said that "the universe is a flower of rhetoric", by which he meant that all knowledge, constitutive of the cohesiveness of the universe which we inhabit, is but a discursive construct from which the real, as such, is forever absent. The cliché, as lexicalized trope, is like a nodule, a concretion, a cyst in the system of language. It speaks to us insistently of our failure to speak the impossible real. With clichés, something can always be heard of that failure.

Let op hoe die cliché hiervolgens, heel ironies, 'n liminale instrument word in 'n futiele poging om die "real" voor te stel – 'n mislukking wat tog, volgens Lacan, daarin slaag om die Simboliese, Imaginêre en Reële Ordes saam te snoer.

6. 'n Musikologiese gesigspunt

Op hierdie punt van ons bespreking gaan ons oor tot 'n ontleding van die musiekvideo "Hart van glas" – 'n multimediateks – waarin De Villiers weer eens 'n bepaalde eksistensiële "reis" suggereer. In ooreenstemming met aanvaarde produksiepraktyk is die video die resultaat van samewerking tussen verskeie partye, naamlik De Villiers (musiek en lirieke), Jeremy Lubbock (verwerking en dirigering) en Jacanell Mouton (oorkoepelende produksie). Die lied vorm deel van die CD *Hart van glas*, wat in 2011 deur Select Music Distribution uitgegee is.

Ons ontleding sluit aan by onlangse denke binne die musikologie wat die musikale teks as sosiaal en kultureel begroonde betekenis verstaan, spesifiek soos verwoord deur die Britse musikoloog Nicholas Cook (1998; 2001). Sy standpunt dat musikale betekenis sowel ontluikend ("emergent") as konteksgebonde is, vorm 'n belangrike aspek van sy argument, waarop daar in die huidige artikel gesteun word. Hy voer aan dat multimediatekste (soos film, opera, of musiekvideo) 'n ideale raamwerk vir die ontleding van musikale betekenis bied, waarby musiek slegs as één agent te midde van ander betekenisvolle agente optree (Cook 2001:190 e.v.).

Cook (1998) se uitgebreide model vir musikale multimedia-ontleding steun op Lakoff en Johnson (1980) se metafoorteorie.¹³ Die beginsel wat hy vanuit dié skrywers se denke oorneem, berus daarop dat musikale uitdrukking ontluikende aspekte van betekenis bemiddel aan die hand van 'n "blended metaphorical space" (Cook 2001:181 e.v.). Hierby smelt sosiaal-kulturele en inherent musikale betekenis saam om figuurlike betekenis te suggereer. Musikale betekenis is dus nie outonoom nie, maar onderhewig aan die wisselwerking tussen klankstrukture en ander kontekstuele elemente, sodat die rol en betekenis van die musikale multimediateks diskursief aan die hand van spesifieke, omramende kontekste beredeneer word. Gevolglik tree musikale styl en genre in Cook (1998:15) se denkraamwerk nie as abstrakte musikale elemente op nie, maar "transkodeer" dit sosiale betekenis op spesifieke wyses. Musikale uitdrukking, styl en sintaksis projekteer dus afbakenbare sosiale betekenis in kontekstuele wisselwerking met ander figuurlike betekenis wat in die musikale teks vervat is. Binne die konteks van musikale multimedia moet alle betrokke media gevolglik gedetailleerde individuele ontleding ontvang én as kontekstueel ondersteunende of kontrasterende betekenisvormende elemente ontleed word.

'n Interessante aspek van Cook (1998:100 e.v.) se teorie is dat die onderskeie media wat by musikale betekenisvorming betrokke is, dikwels nie met mekaar ooreenstem nie, maar eerder aanvullend, of selfs weersprekend mag wees. Hy stel daarom die volgende terme vir sy betekenismodelle voor: *conformance*(ooreenstemming), *complementation* (komplementering) – elke medium het 'n ondersteunende, ofskoon aparte rol en *conflict* (konflik van betekenis).

Terwyl hierdie idees op verskeie wyses in ons ontleding van Coenie de Villiers se “Hart van glas” ter sprake sal kom, is dit op hierdie stadium van die argument nodig om ook meer onlangse denke rondom die figuurlike ontleding van “formele” musikale elemente te ondersoek. 'n Belangrike bydrae wat van toepassing is op die ontleding ter sake is dié van die Amerikaanse musiekteoretikus Steve Larson, wat oorlede is slegs 'n jaar voordat sy baanbrekerswerk oor musikale begrip en metafoor in 2012 verskyn het. Inleidend tot dié werk stel hy die vraag: “Waarom roer musiek ons?” Hy beantwoord dit soos volg (Larson 2012:2 e.v.): Die luisteraar ervaar musiek in terme van “kragte” wat bepaalde emosionele en kognitiewe aansprake maak. Hierdie kragte omskryf hy soos volg:

- Melodiese swaartekrag (wat met dalende melodiese lyne te make het)
- Melodiese aantrekkingskrag (wat dui op onstabiele note wat deur die naaste stabiele toonhoogte aangetrek word)
- Melodiese traagheid (wat te make het met die geneigdheid van toonhoogtes of toonduurtes om met 'n bepaalde melodiese patroon voort te gaan) (Larson 2012:2)
- Ritmiese stabiliteit (wat dui op bepaalde “vlakke” in musikale materiaal waarby hiërargieë ter sprake kom) (Larson 2012:148)
- Ritmiese swaartekrag (wat dui op ritmiese gebare wat die musiek tot stilstand bring) (Larson 2012:148)
- Ritmiese en metriese aantrekkingskrag (wat dui op onstabiele ritmiese patrone wat “oplos” in stabiele ritmiese patrone) (Larson 2012:148)
- Metriese dissonansie (wat dien as 'n metafoor vir metriese beweging wat téén die luisteraar se verwagting ingaan) (Larson 2012:166).

Larson (2012:3) verduidelik dat sy teorie te make het met die uitdrukkingsvolheid van musiek: “what we call ‘expressive meaning in music’ [as] an emergent property of metaphorical musical forces”. Ofskoon die betekenismodel op intrinsieke musikale eienskappe fokus, glo Larson (2012:6) ook dat “musical association is culturally determined – symbolic – and that is why just any association is not possible” (vergelyk Cook 1998:15).

Musikale betekenis is dus nie onbepaald of heeltemal “oop” nie (Larson 2012:7). Omdat hy op intrinsiek musikale elemente fokus, voer Larson (2012:7) terselfdertyd aan dat sosiaal-kulturele assosiasie nie die enigste aanduiding van musikale betekenis is nie. Hy glo eerder dat “aan-geleerde” en kultureel gedeelde musikale assosiasie as 'n abstrakte kategorie van musikale betekenis skepping dien. Hierdie sienswyse kan in verband gebring word met Cook (2001:173) se oortuiging dat struktureel-musikale eienskappe nooit van die sosiaal-kulturele aspekte van musikale betekenis geskei kan word nie.

Nog 'n idee waaroor Larson (2012:18) en Cook (1998:190 e.v.) saamstem, is dat musikale betekenis ontluikend – en dus konteksgebonde – is. Larson (2012:18 e.v.) voer egter aan dat ontluiking van betekenis saamhang met die idee van “betekenisvlakke”. Laasgenoemde veronderstel

dat musikale kragte op “laer” sowel as “hoër” vlakke werkzaam is, waarvolgens “laer vlak”-aktiwiteit nader aan die “oppervlak” van die musiek lê en “hoër vlak”-prosesse op ’n “dieper”, meer abstrakte ontledingsvlak funksioneer.

Hierdie opvatting verwys na Schenker-teorie, wat ten doel het om abstrakte musikale diepte-struktuur na “voorgondaktiwiteit” in die partituur te herlei ten einde organiese eenheid te demonstreer. Larson se aanpassing en toepassing daarvan open egter vernuwende betekenis-moontlikhede, omdat die idee van meervlakkigheid in sy ontledings met meervlakkige metaforiese betekenis saamhang. In hierdie opsig het dit spesifieke belang vir die ontleding van musiekvideo’s, aangesien meervlakkigheid ook inspeel op verskillende fases (“vlakke”) van produksie. Hierdie vlakke verwys na die onderskeie media – maar ook na vlakke “binne” daardie media. (’n Goeie voorbeeld is rap-musiek, waar die musiek “self” reeds uit verskeie soniese “lae” saamgestel word, waarvan elk tot betekenisvorming bydra). Een van die doelwitte van ons musikale ontleding van “Hart van glas” is om die aanwesigheid van sodanige vlakke van betekenis uit te lig.

’n Ander aspek van Schenker-teorie wat Larson (2012:58) herinterpreteer, is die idee van *verlenging* (*prolongation*). Ook hierdie begrip het te make met die idee van “vlakke”, in die opsig dat verlenging verband hou met verandering (*transformation*), waardeur melodiese of ritmiese materiaal vanaf een vlak na ’n ander oorgedra word. Weer eens pas Larson (2012 e.v.) hierdie idee op ’n individualistiese wyse toe deurdat hy die begrip in verband bring met “embodied and affective musical meaning” – aspekte wat nie in Schenker se denke figureer nie. Dit geld nie slegs ten opsigte van melodiese “kragte” nie, maar betrek ook ritmiese materiaal (Larson 2012:146). Gevolglik kan melodiese of ritmiese patrone bepaalde gebare (*gestures*) suggereer wat liggaamlike of emosionele beweging voorstel. Hierdie uitgangspunte is belangrik vir ’n toepassing van Larson se teorie, omdat dit ’n oordrag vanaf musikale beweging of progressie na figuurlike emosionele “gebare” in die musiek veronderstel. Soos in die geval van Cook, steun die metaforiese aspekte van Larson se teorie op die werk van Lakoff en Johnson (1980). Larson (2012:20–1) verwys gevolglik na die idee van “kruisdomeinkartering” om veronderstelde samehang tussen musikale patrone en figuurlike betekenis te beredeneer.

7. Ontleding: “Hart van glas”¹⁴



Figuur 1. Coenie de Villiers

Bron: <https://www.youtube.com/watch?v=veYeOvfzRbU>¹⁵

Aangesien die musiekvideo “Hart van glas” die mediakomponente van lirieke, visuele materiaal en musiek bevat, steun ons bespreking op tersaaklike aspekte van Cook (1998) en Larson (2012) se benaderings. Wat die visuele dimensie van die video betref, word daar op onlangse werk van Osborn (2021) staatgemaak, wat ’n benadering tot affektiewe aspekte van visuele kultuur en videotegnologie insluit. Hierdie aspek van ons interpretasie word ook met metafoorontleding in verband gebring.

In ons ontleding word die onderskeie mediakomponente afsonderlik bespreek, waarna dit met ’n samevattende bespreking oor kruisdomeinkartering in “Hart van glas” afsluit. Dié benadering stem ooreen met Cook (1998) se werkwyse in *Analysing musical multimedia* (vergelyk sy ontleding van Madonna se musiekvideo “Material girl” – Cook 1998:147 e.v.). Cook (1998:124 e.v.) se redes hiervoor is veelvuldig: In die eerste plek verstaan hy die onderskeie media as “differential elaboration”, met ander woorde, elk van die media gee uitdrukking aan ’n dimensie van betekenis waaroor die ander swyg, of waarmee dit meeding (Cook 1998:119). Die “uitmekaarhaal” van die onderskeie komponente gaan dus nie om die bepaling van mediaspesifieke hiërargieë nie (in kontras met ’n Schenker-gebaseerde naspur van organiese samehang). Cook (1998:145) wil eerder die teenoorgestelde bereik, naamlik om die idee van eenduidigheid, soos deur Romantiese *Gesamtkunstwerk*-estetika onderskryf, uit te wis (“fracturing the familiar hierarchies of music and other arts into disjointed chunks or associative chains” – Cook 1998: 129). Hierby wil hy ook wegdoen met die (Romantiese) opvatting van outeurskap, aangesien multimedia gewoonlik deur etlike bydraers geskep word (Cook 1998:128). Dit geld ook ten opsigte van “Hart van glas”.

’n Aanvanklike waarneming ten opsigte van “Hart van glas” toon dat die musiekvideo ’n voorbeeld van Cook (1998:100) se model van mediakomplementering (*complementation*) is. Hiermee word bedoel dat die liriek, musiek en visuele beelde in ’n ondersteunende mediaverhouding staan. Ofskoon die liriek in hierdie musiekvideo skynbaar ’n oorheersende betekenisvormende rol speel, sal dit uit ons bespreking blyk dat die ander genoemde media nie “leeg” aan betekenis is nie, maar op komplementerende wyse tot ontluikende, konteksgebonde betekenis bydra.¹⁶

7.1 Lirieke

Soos in “Katedraal” en “By jou” skets die liriek van “Hart van glas” ’n liminale ruimte, deurdat die sanger metafores na die gebrek aan ’n “vaste” fisiese spasie verwys en vervolgens wys op die geborgenheid van emosionele “ankering”: “My huis het nie ’n plek nie – / ’n kamer, of ’n land nie. / My huis het nie ’n tuin nie, / ’n dak of selfs ’n deur nie.” In hierdie geval vind die oorgang (transformasie) egter nie in ’n natuurruimte plaas nie, maar in die sanger se hart: “My huis is waar my kinders is, / ek is tuis as ek kan weet / waar elkeen hom of haar bevind: / Dis al wat ek moet weet.”

Die refrein van die liedjie roep die figuurlike beeld van die reisiger op – maar ook ’n bewustheid van Bhabha (1994:2) se opvatting dat “[t]he ‘past-present’ [...] becomes part of the necessity [...] of living”: “Ek loop in my pa se skoene, / ek loop in my pa se jas / en ek weet na soveel jare / ’n pa het ’n hart van glas.”

Hierdie wete, waartoe die sanger “na soveel jare” gekom het, vorm deel van Jung (1936:102) se voorheen genoemde begrip *individuasie*, wat beskryf kan word as ’n transformasieproses en ’n dieper begrip van die Self: “’n Pa het lief maar onvolmaak – / dis dikwels krom en skeef / en al gebeur dit veels te laat, / kom sy liefde tog op dreef.” In teenstelling met tradisionele,

patriargale voorstellings van die vader dui die refrein se woorde op gebrokenheid en onvolmaaktheid.

Sinspeling op 'n bepaalde “drumpel” wat oorgesteek is, dui egter op 'n innerlike “reis” wat afgelê is en op 'n “tuiskom” in groter selfkennis: “My huis het geen adres nie, / geen straat of pos restant nie, / geen lig in donker vensters nie, / geen nommer op die hek nie. / Want my huis is waar my kinders is, / ek is tuis as ek kan weet / waar elkeen hom of haar bevind: / Dis ál wat ek moet weet.” Hierdie reis kan verstaan word in terme van Foucault (1990:9) se begrip *askēsis* (“an exercise of oneself in the activity of thought”). In hierdie opsig tree die liminale ruimte as tussenruimte op (Foucault 1984:3–4) en dui dit op Foucault se idee van die spieël ('n plek van interne besinning en 'n blik op die Self).

7.2 Visuele simboliek

In teenstelling met musiekvideo's waar 'n storielyn aan die hand van uitspattige visuele simboliek uitgebeeld word, is “Hart van glas” visueel gestroop en behoort dit tot die genre van musiekvideo waarin die sanger (en bykomende musici) eerder as 'n fiktiewe rolspeler op die voorgrond tree. Osborn (2021:65) beskryf dié visuele strategie as behorende tot die sogenaamde *performance video*. Visuele kruissnitte beweeg tussen ateljee-opname-materiaal en skote van De Villiers wat klaarblyklik afsonderlik opgeneem is. Hierdie afsonderlike skote fokus op die sanger as 'n gestileerde artistieke persona en het 'n ander agtergrond as skote wat hoofsaaklik op die dirigent en orkes fokus. Daar is ook enkele skote van die “gewone” Coenie, in teenstelling met sy artistieke persona, in die ateljee. Die getemperde atmosfeer van die video word verder deur realistiese beligting en nabyskote van De Villiers en van die dirigent, asook die orkes gevestig (vergelyk Osborn 2021:75; 83 e.v.). Dit verstewig die indruk van professionaliteit en gesofistikeerdheid, wat vereenselwig word met videomateriaal van gerekende jazzsangers soos Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Nat King Cole en, meer onlangs, Diana Krall.

In terme van 'n figuurlike ontleding sluit die gestroopte visuele narratief van die musiekvideo aan by die sanger se tekening van 'n liminale ruimte en suggereer in dié opsig simboliese betekenis. Eerstens is daar De Villiers se artistieke beeld. In die “ekstra” skote, met ander woorde, die skote wat nie deel van die ateljeemateriaal (die opnamesessie) vorm nie, dra hy 'n donkerbril en swart klere. Binne die populêre bewussyn word die dra van donkerbrille – ook binnenshuis of saans – wêreldwyd as 'n ikoniese teken van beroemdheid erken, veral in die geval van pop-, kletsrym- of rocksangers. In die konteks van “Hart van glas” suggereer dit egter eerder 'n allure van weerloosheid en, inderdaad, liminaliteit. Dié interpretasie word met De Villiers se liggaamstaal in verband gebring. Op enkele punte in die video bring hy sy hande na sy gesig om sy mond te bedek – 'n gebaar wat op die “binnehou” van gevoelens dui. Terwyl die woorde “en ek loop in my pa se skoene / ek loop in my pa se jas” 'n figuurlike “reis” suggereer waarby daar ook op die mens se eindigheid gesinspeel word (soos in “Solo” en “Katedraal”), dui die sanger se liggaamstaal (die uitsprei van sy arms, 'n gebaar wat moontlik suggereer dat hy sy kinders aan “die hart wil druk”, of dalk 'n gebaar van bevryding) op 'n oorgang vanuit die liminale toestand, terwyl die woorde terselfdertyd op 'n transformerende eenwording van die sanger se “wêreld” en sy menslike erfenis sinspeel (die aanvaarding van gebrokenheid en die uiteindelijke dood; vergelyk Gunawardana 2009:1).

Kleur speel 'n verdere rol om die seggingskrag van die liminale ruimte te versterk. Terwyl swart kleding dikwels met rou of die dood vereenselwig word, kan dit binne die terrein van kleurpsigologie ook met emosies van innerlike afsondering geassosieer word (Ferreira 2019).

In die konteks van die video versterk die swart uitrusting enersyds die idee van “’n gebrek aan lig” (’n beeld wat aansluit by die woorde “geen lig in donker vensters nie”) en aan die emosionele “leegheid” wat met die liminale ruimte vereenselwig word. Dié interpretasie stem ooreen met gebare van “breekbaarheid” en verwysings in die lirieke na die “hart van glas”. Andersyds dui dit op De Villiers se leegheid aan aardse begeerte, wat gevul word deur liefde vir sy kinders en begrip vir sy pa. Gevolglik dui die transformasie, soos hier bo uiteengesit, uiteindelik op emosionele “volheid”.

7.3 Die musiek

“Hart van glas” begin met ’n treffende strykerinleiding (00:00–00:44) wat herinner aan die idioom van die Duitse verwerker Claus Ogerman,¹⁷ en onmiddellik ’n gevoel van emosionele diepte en betragting aan die liedjie verleen.¹⁸ Die atmosfeer wat hierdeur geskep word, stel ’n gepaste agtergrond daar vir die innerlike denkproses wat in die lirieke gesuggereer word, waarin ’n groeiproses geïmpliseer en ’n drempel oorgesteek word (vanaf ’n aanvanklike fisiese en geestelike ontheemding na ’n geestelike transformasie van emosionele vervulling) (vergelyk Van Gennep 1960:10 e.v.). Ons het vroeër in die artikel verwys na Cook (1998:15) se stelling dat musikale styl en genre binne sy denkraamwerk nie as abstrakte musikale elemente optree nie, maar sosiale betekenis op spesifieke wyses transkodeer, sodat dié aspekte gevolglik as strategiese agente van betekenisvorming figureer. “Hart van glas” ressorteer onder die genre van die populêre ballade, wat deur Frith (2023) beskryf word as “’n openbare artikulering van private emosie”. Hiervan is een van die bekendste voorbeelde waarskynlik die Britse sanger Elton John se uitvoering van “Candle in the wind” tydens Diana, prinses van Wallis, se begrafnis in 1997. In ooreenstemming met voorveronderstellings ten opsigte van die genre toon die strykerinleiding ’n getekstureerde, elegiese styl wat onmiddellik ’n beroep op luisteraars se emosies doen. Die styl toon ’n effense jazzinslag, gesofistikeerd, en met harmoniese kleuring soos ontleen aan weemoedige jazzballades.

Harmonies gesproke is die strykerinleiding tot “Hart van glas” ingetoë, maar bevat dit uitdrukkingsvolle stygende en dalende liniêre akkoorde. Dié styging en daling dui op melodiese aantrekkingskrag sowel as melodiese swaartekrag wat, volgens Larson (2012:2 e.v.), die luisteraar emosioneel roer. Soos reeds genoem is die inleiding, wat musikale uitdrukking betref, melankolies, maar die subtielgekleurde sonoriteit wat as “versierings” (uitbreiding) van die onderliggende I II V-raamwerk dien, wek nietemin ’n bepaalde harmoniese spanning. Die akkoorde los gevolglik nie op nie, maar skep eerder die verwagting van ’n oplossing in die dalende akkoorde op V. Hierdie musikale “gebaar” van onsekerheid suggereer die sanger se innerlike stryd, en die verwagting van ’n bepaalde oplossing daarvan (vergelyk Larson 2012:4).

Op ’n dieper vlak van ontleding verteenwoordig die reeks akkoorde ’n basiese beweging van I na V (vergelyk Larson 2012:18 e.v.). I word egter vertroebel, terwyl die voorafgaande stygende akkoorde ’n bepaalde intensiteit meebring alvorens dit op die dominantakkoord tot rus kom, sonder ’n aanduiding van waarheen die musiek voorts op pad is. Die afwagting wat deur die dominantverlenging geskep word, mag op ’n labiele gemoedskildering dui (vergelyk Larson 2012:74 e.v.). Figuurlik sou dié “beweging” verstaan kon word as ’n tydelike bereiking van die “drempel” – wat egter nog verwesenlik moet word.

“Hart van glas” is gebaseer op die sogenaamde populêre-lied-vorm, wat bestaan uit ’n inleiding, vers, refrein, vers, refrein, en dan afsluit met ’n herhaling van die refrein. Daar is geen brug aanwesig nie, hoewel ’n kort modulerende passasie tussen die laaste twee verskynings van die

refrein voorkom. Na afloop van die inleiding begin die eerste vers (00:45–01:14) met 'n aankondiging van die hooftonaliteit, F majeur, hoewel die bykomende toontrappe 2 en 7 die tonaliteit minder stabiel maak en weer eens 'n dubbelslagtige koloristiek skep, alvorens die sanger intree met die woorde “My huis het nie 'n plek nie – / 'n kamer, of 'n land nie”, ens. Kort motiwiese fragmente in die yl klavierparty en ligte perkussie suggereer 'n bepaalde intimiteit en “breekbaarheid”. By die stelling “My huis is waar my kinders is, / ek is tuis as ek kan weet / waar elkeen hom of haar bevind: / Dis ál wat ek moet weet” (01:01–01:14) is daar egter 'n sterker bevestiging van die F majeur-tonaliteit. Dit dien as musikale bekragtiging van die sanger se “sekerheid”.

As voorbeeld van Larson (2012:2) se idee van melodiese traagheid verskyn 'n herhalende melodiese figuurtjie egter tydens 'n dominantverlening op die woorde “My huis het geen adres nie”. Onderliggend is daar 'n dalende lyn in die melodie wat herhaal word (C-B-mol-A-G-F; “My huis het nie 'n plek nie” ens.). Dié lyn dui enersyds op melodiese swaartekrag (vergelyk Larson 2012:2), maar andersyds op 'n tonale konflik, omdat die lyn op die diepste tonale vlak 'n drieklank-opvulling van 'n F majeur-akkoord voorstel. Terselfdertyd kom oppervlakwisselings van V na I in die begeleiding voor en 'n dominantpedaalpunt wat deurentyd teenwoordig bly, as 'n simbolisering van geestelike onsekerheid en stryd.

Terwyl 'n soort afsluiting nou in die effens versierde melodiese lyn gesuggereer word, is daar dus in hierdie frases tonale dubbelslagtigheid. Enersyds wil die melodie stabiliseer. Andersyds is daar konflik tussen melodiese beweging en die onderliggende harmonie op C, wat staties bly. Ofskoon die frase melodies voltooi word, bly die harmoniese inkleding op die dominant staan. In terme van 'n figuurlike uitleg sou dit verstaan kon word as 'n terugverwysing na die liminale toestand.

Op die woorde “My huis is waar my kinders is / ek is tuis as ek kan weet” word die “tuis-tonaliteit” van F egter sterk gesuggereer. Ter beklemtoning daarvan word die melodie hier na die hoër oktaaf verplaas, terwyl die omvang slegs van F na C strek. Hierdeur word die sekerheid van die woorde “ek is tuis as ek kan weet” figuurlik verklank. Op die woorde “Dis al wat ek moet weet” word die V6 voorafgegaan deur 'n verlaagde-sewende-harmonie. Dit bring 'n bas-beweging vanaf E-mol na E teweeg, wat in die refrein na F toe oorgaan. In die proses word 'n sterk beweging weer eens na I (die “tuistoonsoort”) bewerkstellig, wat as voorbeeld van figuurlike transformasie dien.

Die refrein neem 'n aanvang met die woorde “Ek loop in my pa se skoene, / ek loop in my pa se jas” (01:15–01:43), met die musiek nou deurentyd in die “tuistoonsoort” van F majeur as 'n voorbeeld van figuurlike ankerings. 'n Melodiese versieringsfiguurtjie op die note C-C-D-D-C-A, wat aan 'n kinderrympie herinner, verskyn nou egter op 'n tonika-pedaalpunt en word gevolg deur 'n melodiese “antwoord” wat trapsgewyse van F na A styg (“Ek loop in my pa se jas” – 'n voorbeeld van melodiese aantrekkingskrag; vergelyk Larson 2012:2). Die melodiese kern hier is C-A-F-G-A, weer eens met 'n versieringsnootjie, soos by “Dis al wat ek moet weet”. Op die woorde “'n Pa het 'n hart van glas” beweeg die frase na die dominant deur 'n chromatiese II – 'n verdere terugverwysing na die breekbaarheid van die hart.

Die frase “en ek weet ná soveel jare” styg na die boonste F, terwyl die toonsetting van die woorde “'n Pa het 'n hart van glas” ooreenkoms toon met dié van “en ek loop in my pa se skoene”. Nou word die toonsetting van hierdie frase egter na die dominant verplaas. Op die woorde “'n Pa het lief, maar onvolmaak” vertoon die melodie ooreenkoms met die melodie by “Ek loop in my pa se skoene”, dog met 'n onderliggende beweging van C-D-C-B-mol A.

Daarbenewens is die hoë F hier 'n akkoordale versieringsnoot op die woord “maar”, wat figuurlik dien as 'n beklemtoning wat die onvolmaaktheid van die pa se liefde onderstreep.

Vanaf die woord “glas” beweeg die baslyn trapsgewys van C na F. Dié beweging verwys terug na die eerste vers se melodiese lyn met 'n harmoniese beweging van dominant na tonika, opgevul met versieringsharmonieë gevolg deur I. Dieselfde harmonieë word aangetref op “maar onvolmaak – / dis dikwels krom en skeef”. Die laasgenoemde frase kom egter weer op V tot stilstand; figuurlik gesproke is dit 'n duidelike voorbeeld van tonale “onvolmaaktheid”. By die frase “kom sy liefde weer op dreef” vind ons weer die voorheen genoemde melodiese versieringsfiguurtjie. Die refrein in sy geheel het strykerbegeleiding, maar is baie meer gedemp as die aanvangsbegeleiding en is ook in 'n laer register, sodat die onderliggende harmonieë nou slegs “ingekleur” word. Figuurlik kan dit verwys na voortgesette besinning oor die self (vergelyk Foucault 1990:9 en 1984:3–4).

By die herverskyning van die versgedeelte (01:51–02:20) is die tonika onderliggend, terwyl die instrumentale besetting nou na 'n gewysigde voortsetting van die refrein verwys. Die drempel is nou oorgesteek, en die reis voltooi; die hele voorafgaande tonale “pad” hoef dus nie weer geloop te word nie. Die res van die lied is 'n blote herhaling van voorafgaande materiaal, as herbeleving van die innerlike transformasie wat bereik is.

Met die aanvang van die laaste weergawe van die refrein (03:06–04:01) bars die musiek egter skielik los, met bykomende pop-orkestramente, terwyl die ritme nou ook meer prominent is. Die strykers word 'n oktaaf hoër geplaas, wat die hele multimediateks figuurlik “oplig”. Hierdie herhaling van die refrein dien as finale bevestiging van die pa se liefde, en die oorgang na 'n dieper wete, sodat die musikale intensiteit toeneem, aangevuur deur die tonaliteitsverhoging na G majeur. Dié emosionele weergawe van die refrein kan weer eens as 'n voorbeeld van sterk “beliggaamde” affektiewe musikale uitdrukking beskou word, simbolies van 'n vreugdevolle “tuiskoms” in die dieper self. Die lied eindig egter met 'n terugverwysing na die ingetoë strykerinleiding, waarin die aanvanklike elegiese atmosfeer deur middel van 'n uitgebreide plagale kadensstruktuur teruggeroep word. Terwyl die inleiding spanning en verwagting geskep het, kom die musiek nou met 'n dalende melodiese beweging tot rus. Soos by “Katedraal” en “Solo” lei die musikale transformasieproses in “Hart van glas” dus uiteindelik tot innerlike vrede en “stilte” (vergelyk Sutton 2005:376).

7.4 Metaforiese wisselwerking tussen die lirieke, beelde en musiek

Ter afsluiting van ons ontleding dien Larson (2012:20 e.v.) se idee van kruisdomeinkartering as fokus van ons bespreking van metaforiese wisselwerking tussen die genoemde media. In hierdie opsig dra elk op 'n unieke wyse tot betekenisvorming by, waardeur Cook (1998:124) se idee van *differential elaboration* gedemonstreer word.

Die lirieke van “Hart van glas” teken 'n gestroopte, ontliggaamde, grensverskuiwende reis, waarby De Villiers vanaf 'n staat van gebrokenheid en onvolmaaktheid 'n drempel oorsteek na groter selfkennis en selfaanvaarding. Oënskynlik weerspreek die gesofistikeerde beeld van die kunstenaar die kwesbaarheid van sy hart, wat in die musiek deur 'n yl klavierparty en ligte (“breekbare”) perkussie voorgestel word. Sy gestileerde persona, wat artisties of selfs pretensieus mag aandoen, word egter “vermenslik” deur sy opgetrekte skouers en die manier waarop hy sy mond bedek. Hierdie gebare van weerloosheid word in die musiek ondervang deur oomblikke van dubbelslagtige koloristiek, wat 'n latere musikale tekening van die konflik tussen geestelike

stryd en sekerheid vooruitloop. Gevolglik kom sy donkerbril as 'n pantser eerder as 'n teken van sterstatus voor. In wisselwerking met die liriek kan sy swart mondering ook verstaan word as 'n leegheid van aardse begeerte. Weer eens beklemtoon die musiek hierdie aspek, deurdat daar op bepaalde punte van die video musikaal terugverwys word na die liminale toestand, wat ook Foucault (1984:3–4) se idee van die spieël as interne, liminale ruimte vir selfbesinning kan suggereer. Nietemin beweeg die musiek mettertyd na die tuistonality van F majeur, 'n metaforiese gebaar wat moontlik dui op die stil van die ontologiese honger na 'n hereniging met geliefdes (Rumi soos in Zekrgoo 2001:3), of die sekerheid van die woorde “ek is tuis as ek kan weet”.

Die gawe van die transformasie en van *Dasein* (Heidegger 1996 [1953]:222 e.v.) word musikaal uitgebeeld in die laaste weergawe van die refrein waar die musiek losbars met bykomende pop-orkestrinstrumente en 'n prominente ritmiese patroon – 'n affektiewe musikale gebaar wat die vreugdevolle tuiskoms in die dieper self verklank. Hierdie sterk musikale onderstreping van die lirieke se “verhaal” kontrasteer met musikale gebare van onsekerheid wat die sanger se innerlike stryd vroeër in die video suggereer – gebare wat moontlik dui op 'n effense weifeling om die liminale grens oor te steek. Nietemin kom die musiek uiteindelik met 'n dalende melodiese beweging tot rus, wat suggereer dat die reis voltooi en die transformasie bereik is. Aan die einde van die video word De Villiers egter weer met die weerlose gebaar van sy hande voor sy mond gewys, asof in diepe bepeinsing. Die laaste beeld toon hom met sy arms beskermend om sy lyf geslaan.

Ons ontleding bevestig dus dat daar enersyds beduidende samehang (komplementering) is tussen musikale patrone en figuurlike betekenis, soos deur woord en beeld gevestig, en dat beeld en musiek die narratief van die lirieke betekenisvol aanvul. Terwyl musikale elemente, as metaforiese “gebare”, 'n oordrag na kognitiewe “verstaan” en gevoelsbelevens bemedel (Larson 2012:74 e.v.), laat die visuele narratief die kyker uiteindelik met 'n vraag, deurdat die laaste beelde van De Villiers steeds sy weerloosheid beklemtoon en moontlik dui op weifeling om die liminale grens finaal oor te steek. Soos in “Miskien” mag sy liggaamshouding egter ook die sluimerende besef dat die mens as eenling deur die wêreld reis, suggereer. Dit kan moontlik ook op verdere oordenking dui (“I come back toward myself; I begin to direct my eyes toward myself and to reconstitute myself there where I am” – Foucault 1984:3–4).

8. Samevatting

In die artikel is aangetoon dat De Villiers musiek en/of musiekinstrumente in 'n aantal van sy bekendste lirieke gebruik as metaforiese *strumenti* waardeur veelvuldige konnotasies opgeroep kan word. Deur sy aanwending van musiekinstrumente as metafore, musikaliseer De Villiers die liggaam. Binne die konteks van 'n aantal van sy bekendste liedjies slaag hy daarin om vraagstukke van 'n eksistensiële aard aan die hand van musikale metafore te belig. Ons ondersoek bring aan die lig dat verwysings na die liminale hierby 'n belangrike rol speel. Sodoende bied hy 'n betekenisvolle blik op die menslike siel en op 'n ontdekking van die Self en 'n soeke na die sin van die lewe.

Soos wat ons deurlopend uitgewys het, veronderstel 'n vraagstelling na die liminale aard van die menslike kondisie in die tersaaklike lirieke 'n transformasieproses. Om hierdie rede was die oorkoepelende teoretiese/filosofiese begrip waarop ons argument gebou is, dié van liminaliteit, soos oorspronklik deur Arnold van Gennep (1908) geformuleer en uitgebrei deur Turner, Aguirre

en ander, asook Mertens. Hierby is die liminale toestand metafories met die idee van 'n reis verbind – 'n sentrale begrip in talle van De Villiers se lirieke waar transformasie van die Self deur werklike of simboliese reise beskryf word. Poststrukturele bydraes van Foucault (1990; 1984) en Lacan (2001) het verder gedien om bykomende gesigspunte rondom limiet-ervarings te belig.

Deur die interpretasie van musiekmetafore in die liedere “Ek wens”, “By jou” en “Miskien” is daar gefokus op die dinamiek van verandering binne die liefdesverhouding wat veral met samesyn, nabyheid, of eensaamheid en afgesonderdheid geassosieer word. Hierdie tipe oordenking suggereer Foucault (1984:3–4) se idee van die spieël as ruimte vir selfbesinning ('n liminale ruimte tussen utopie en heterotopie). Daar is aangetoon dat De Villiers dikwels musiekinstrumente personifieer en betekenisse met betrekking tot geslagtelikheid op musiekinstrumente van toepassing maak om die komplekse, onvoorspelbare en dus liminale aard van die liefdesverhouding te beskryf.

Die lirieke van “Katedraal” en “Solo” is meer religieus van aard en wentel om die mens se soeke na die goddelike. Mistieke elemente soos die dood, wat dikwels in die letterkunde gebruik word om potensiële verandering weer te gee, en stilte is belangrike temas in hierdie lirieke. In die liriek van “Katedraal” is daar aanduidings van 'n feitlik permanente liminale kondisie, tipies van die postmodernisme, maar tog ook 'n hunkering na “tuiskoms” – 'n tuiskoms wat in “Solo” uitloop op een laaste optrede. In die liriek van “Katedraal” word daar op die strewe na 'n wêreld sonder grense gesinspeel en op 'n wegdoening met tradisionele kerkpraktyk. In teenstelling met onlangse denke binne teologies/filosofiese diskoerse is De Villiers se voorstelling van God / die goddelike in hierdie liedjie egter tradisioneel en “patriargaal”.

Uit die ondersoek het dit aan die lig gekom dat transformasie in De Villiers se lirieke dikwels in natuurruimtes plaasvind. Hierdie liminale ruimtes word beskryf in terme van 'n mitiese transformasie waarvolgens natuurelemente of -ruimtes in musiekinstrumente verander. Daar is ook bevind dat die postliminale fase wat in die vooruitsig gestel word, dié is van 'n bepaalde *communitas*, wat beskryf sou kon word as 'n fase van durende vervulling. Tog gooi De Villiers die tradisionele kognitiewe denkraamwerke rondom 'n transformasieproses wat uiteindelik tot 'n bepaalde postliminale fase lei, omver en word daar by die sanger 'n leemte gelaat wat hom tot die insig laat kom dat die mens as eenling deur die wêreld reis. Dit blyk dus dat die metaforiese tuiskoms waarna gesmag word, nie noodwendig deur inlywing in 'n groep gevolg word nie, maar dat die getransformeerde persoon eerder na 'n meer volwasse stadium van ontwikkeling beweeg (vergelyk Foucault 1984:4).

Uit ons bespreking van die musiekvideo “Hart van glas” blyk dit duidelik dat die idee van die liminale ruimte, asook van reis en van innerlike transformasie, sterk motiewe binne die multimediale teks is. Die lirieke sinspeel op De Villiers se persoonlike lewensreis en betrek die begrippe *eensaamheid* en *eindigheid*. Nietemin behels hierdie “reis” 'n oorgang vanaf die liminale ruimte na groter selfinsig en 'n geestelike “tuiskoms”. Elk van die mediakomponente werk daaraan mee om hierdie figuurlike inhoud te suggereer, wat Cook (1998:100 e.v.) se “complementary” (komplementerende) model illustreer en ondersteun. Hierby tree die musiek self as bemiddelaar van figuurlike betekenis op. As metaforiese “gebare” maak musikale middele dus 'n oordrag na kognitiewe verstaan moontlik en word verbale en visuele betekenis onderstreep en deur gevoelservaring uitgebou.

Bibliografie

Aguirre, M., R. Quance en P. Sutton, P. 2000. *Margins and thresholds. An enquiry into the concept of liminality in text studies*. Madrid: The Gateway Press.

Amirkhanyan, S.G. s.j. Duduk and its music. <https://ich.unesco.org/en/RL/duduk-and-its-music-00092> (2 Augustus 2023 geraadpleeg).

Berry, P. 1992. Introduction. In Berry en Wernick (reds.). 1992.

Berry, P. en A. Wernick (reds.). 1992. *Shadow of spirit. Postmodernism and religion*. Londen: Routledge.

Bhabha, H. 1994. *The location of culture*. Londen, New York: Routledge.

Boon, M. 2002. The eternal drone. In Young (red.). 2002.

Chelariu, A.R. 2016. Metamorphosis amid myths, initiation rites and Romanian folk tales. *Nouvelle Mythologie Comparée*, 3. https://www.academia.edu/37276199/Metamorphosis_amid_myths_initiation_rites_and_Romanian_folk_tales (2 Augustus 2023 geraadpleeg).

Clifton, T. 1976. The poetics of musical silence. *The Musical Quarterly*, 62(2):163–81. <https://www.jstor.org/stable/741335> (7 Maart 2023 geraadpleeg).

Connor, S.P. 2014. The liminal mirror: the impact of mirror images and reflections on identity in *The bloody chamber* and *Coraline*. MA-verhandeling, Universiteit van Tennessee, Knoxville. https://trace.tennessee.edu/utk_gradthes/2770 (24 Maart 2017 geraadpleeg).

Cook, N. 1998. *Analysing musical multimedia*. Oxford: Clarendon Press.

—. 2001. Theorising musical meaning. *Music Theory Spectrum*, 23(2):170–95.

Critchley, S. 2009. Being and time, part 5: Anxiety. *The Guardian*, 9 Julie. <https://www.theguardian.com/commentisfree/belief/2009/jul/06/heidegger-philosophy-being> (18 Oktober 2023 geraadpleeg).

Dargie, D. 2007a. Some recent development in Xhosa music: activities of the Ngqoko Traditional Xhosa Music Ensemble and at the University of Fort Hare. South Africa. <http://tranquanghaisworld.blogspot.com/2008/01/dave-dargie-some-recent-developments-in.html> (17 Oktober 2023 geraadpleeg).

—. 2007b. “Umakhweyane”: A musical bow and its contribution to Zulu music. *African Music*, 8(1):60–81. Gepubliseer deur die International Library of African Music Stable. <https://www.jstor.org/stable/30249999> (18 Oktober 2023 geraadpleeg).

Davis, B. 2014. *Martin Heidegger: key concepts*. Londen: Routledge. <https://www.taylorfrancis.com/books/edit/10.4324/9781315711546/martin-heidegger-bret-davis> (11 Oktober 2023 geraadpleeg).

De Villiers, C. 2012. *Hartlang: lirieke 1973–2012*. Bloemfontein: Jika.

Die Bybel. 2007. Nuwe vertaling met herformulerings. Bybelgenootskap van Suid-Afrika. Gedruk deur Amity Printing Press.

Doubleday, V. 2008. Sounds of power: an overview of musical instruments and gender. *Ethnomusicology Forum*, 17(1):3–39. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17411910801972909> (1 Augustus 2023 geraadpleeg).

Drescher, E. 2016. *Choosing our religion: the spiritual lives of America's nones*. New York: Oxford University Press.

Du Plooy, H. 2007. Interfaces and liminal spaces: survival and regeneration in Ingrid Winterbach's *Niggie* (Cousin). In Viljoen en Van der Merwe. 2007. New York: Peter Lang Publishing Inc.

Engelbrecht, G.C. 2012. Bybelse intertekste in resente Afrikaanse gedigte en lirieke, met spesifieke verwysing na identiteitsformasies in die (post-)postmoderniteit. Doktorale proefskrif, Universiteit Stellenbosch.

Evans, W. 2015. Monotony and the sacred: a brief history of drone music. In Rutledge (red.). 2015.

Falkner, M. 1895 [2018]. *The lost Stradivarius*. Kalifornië: CreateSpace Independent Publishing Platform.

Ferreira, N.M. 2019. Color psychology: How color meanings affect your brand. Oberlo. <https://www.oberlo.com/blog/color-psychology-color-meanings> (20 Februarie 2023 geraadpleeg).

Foster, L. 2006. Om die grens oor te steek: enkele bemiddelaars in drie romans van Lettie Viljoen / Ingrid Winterbach. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, 13(1):1–15.

Foucault, M. 1984 [1967]. Of other spaces: utopias and heterotopias. Vertaal deur J. Miskowiec. *Architecture / Mouvement / Continuité*, 5:46–9.

—. 2006 [1972]. *History of madness*. Londen, New York: Routledge.

Frith, S. 1990 [1984]. *The use of pleasure. Volume 2 of The history of sexuality*. New York: Vintage Books.

—. 2023. Pop ballad. <https://www.britannica.com/art/pop-ballad> (12 Maart 2024 geraadpleeg).

Gibbs, R.W. 2010. Metaphor and thought: the state of the art. In Gibbs (red.). 2010.

Gibbs, R.W. jr. (red.). 2010. *The Cambridge handbook of metaphor and thought*. Cambridge: Cambridge University Press.

Grayling, A.C. 2009. *Ideas that matter. A personal guide for the 21st century*. Londen: Phoenix.

Grütter, A. 2015. Sex and bows. 5 Februarie. <https://www.andreasgrutter.com/2015/02/sex-bows> (1 Augustus 2023 geraadpleeg).

Gunawardena, K. 2009. Instances of the liminal. (Finalis in die Berkeley-prys essay-kompetisie.) Departement van Argitektuur, Universiteit van Kalifornië, Kalifornië. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17411910801972909> (1 Augustus 2023 geraadpleeg).

Haberer, A. 2005/2006. A defence of the cliché. *Journal of English Studies*, 5:139–53. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3094583.pdf> (25 Oktober 2023 geraadpleeg).

Hauck, S. 2018. Decolonizing the practice of artmaking. <https://medium.com/hecua-offcampus/decolonizing-the-practice-of-artmaking-cd82b7015eda> (4 November 2023 geraadpleeg).

Hays, J.D. 1995. Ambiguous embodiment: Constructing poststructuralist pastoral theologies of gender and sexual fluidity. Doktorale proefskrif, Brite Divinity School, Fort Worth. <https://repository.tcu.edu/handle/116099117/4471> (18 Oktober 2023 geraadpleeg).

Heidegger, M. 1996 [1953]. *Being and time*. New York: Staatsuniversiteit van New York: Albany.

Jay, M.E. 1995. The limits of limit-experience: Bataille and Foucault. *Constellations*, 2(2):155–74. https://www.academia.edu/9100427/The_Limits_of_Limit_Experience_Bataille_and_Foucault (16 Oktober 2023 geraadpleeg).

Johnson, M. 1981. *Philosophical perspectives on metaphor*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Jung, C.G. s.j. *Archetypen*. Oorspronklik: *Von den wurzeln des bewusstseins*. Den Haag: Servire.

—. 1936. The concept of the collective unconscious. *Unity of all things*. <http://www.bahaistudies.net/asma/The-Concept-of-the-Collective-Unconscious.pdf>.

—. 1981. *The archetypes and the collective unconscious*. Versamelde werke Volume 9(1). Princeton: N.J. Bollingen.

Karademir, A. 2013. Subject of conscience: On the relation between freedom and discrimination in the thought of Heidegger, Foucault, and Butler. University of South Florida Tampa Graduate Theses and Dissertations. <https://digitalcommons.usf.edu/etd/4821> (12 Maart 2024 geraadpleeg).

Kozel, D. 2016. Mythological archetype in music and principles of its interpretation. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 47(1):3–15. https://www.researchgate.net/publication/306909749_Mythological_Archetype_in_Music_and_Principles_of_its_Interpretation (2 Augustus 2023 geraadpleeg).

Lacan, J. 2001 [1966]. *Écrits. A selection translated from the French by Alan Sheridan*. Londen: Routledge.

Lakoff, G. en M. Johnson. 1980. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press.

Lakoff, G. en M. Turner. 1989. *More than cool reason: A field guide to poetic metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.

- Larson, S. 2012. *Musical forces: Motion, metaphor, and meaning in music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lotringer, S. (red.). 1996 [1989]. *Foucault live* (Interviews, 1961–1984). Los Angeles: Semiotext(e).
- Malan, C.W. 1978. *Misterie van die alchemis. 'n Inleiding tot Etienne Leroux se negedelige romansiklus*. Pretoria, Kaapstad: Academica.
- Masilela, N. 2009. The modern world of Xhosa folklore. <http://pzacad.pitzer.edu/nam/general/essays/xhosa.pdf> (2 November 2023 geraadpleeg).
- McGinn, B. 2006. *The essential writings of Christian mysticism*. New York: The Modern Library.
- Mei, T.S. en D. Lewin (reds.). 2012. *From Ricoeur to action. The socio-political significance of Ricoeur's thinking*. Londen, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury.
- Mertens, A. 2008. *Sluiproutes en dwaalwegen. Aspecten van een liminale poëtica toegelicht aan de hand van het werk van Jacq Firmin Vogelaar*. https://www.dbnl.org/tekst/mert001slui01_01/mert001slui01_01_0005.php (1 Augustus 2023 geraadpleeg).
- Moran, D. 2014. What does Heidegger mean by transcendence of Dasein? *International Journal of Philosophical Studies*, 22(4):491–514. <https://doi.org/10.1080/09672559.2014.948717> (11 Oktober 2023 geraadpleeg).
- Müller, J. 2011. *Om te mag twyfel. 'n Gelowige se reis*. Kaapstad: Tafelberg.
- Nadal, P. 2012. Death as impossible possibility. Notes on Derrida's critique of Heidegger's existential analysis of death. *Be Late*, 6 Januarie. <https://belate.wordpress.com/2012/01/06/derrida-aporia-death/> (1 Augustus 2023 geraadpleeg).
- Odendaal, B. 2013. Raak- en verskilpunte tussen gedigte en lirieke. *Literator*, 34(2). https://www.researchgate.net/publication/273983649_Raak-_en_verskilpunte_tussen_gedigte_en_liedtekste (2 Augustus 2023 geraadpleeg).
- Osborn, B. 2021. *Interpreting music video: popular music in the post-MTV era*. New York, Londen: Routledge.
- Papan-Matin, F. 2005. The crisis of identity in Rumi's "Tale of the reed". G.E. von Grunebaum Sentrum vir Nabye Oosterse Studies, UCLA, 23 Julie. <https://escholarship.org/uc/item/4qr0x826> (1 Augustus 2023 geraadpleeg).
- Patric, B. 2022. Be your note. <https://wordsofwisdom.uucg.org/be-your-note> (7 Maart 2023 geraadpleeg).
- Pepu, L. 2018. *The uhadi and malunga bow: curatorial implications*. MA-verhandeling, Universiteit van die Witwatersrand.

- Postel, G. 2006. Nomadisme en liminaliteit: de geheimzinnige verdwijning van *Toorberg*. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, 13(1):52–69.
- Poulton, C. 2008. The sight of sound: musical instruments in the paintings of Pietro Paolini and Evaristo Baschenis. *Music in Art*, 33(1):123–35.
- Proulx, E.A. 1996. *Accordion crimes*. New York: Touchstone Books.
- Rowland, M.J. 2004. Return of the “noble savage”: Misrepresenting the past, present and future. *Australian Aboriginal Studies*, 2:2–14. https://www.academia.edu/4622274/Rowland_M_J_Return_of_the_noble_savage_misrepresenting_the_past_present_and_future (18 Oktober 2023 geraadpleeg).
- Rutledge, D. (red.). 2015. Monotony and the sacred: a brief history of drone music. <https://www.abc.net.au/radionational/programs/earshot/monotony-and-the-sacred/6448906> (2 Augustus 2023 geraadpleeg).
- Sadie, S. (red). 1988. *The Grove concise dictionary of music*. Londen: Macmillan Press Ltd.
- Schwartz, S.S. s.j. Longing to belong, culture and analysis. *Academia.edu*. https://www.academia.edu/19830386/Longing_to_Belong_Culture_and_Analysis (20 Oktober 2023 geraadpleeg).
- Stapleton, T. 2014. *Dasein as being-in-the-world*. In Davis 2014.
- Sutton, J. 2005. Hidden music – an exploration of silences in music and in music therapy. *Music Therapy Today*, VI(3):375–95. https://www.researchgate.net/publication/255723498_Hidden_Music_-_an_exploration_of_silence_in_music_and_music_therapy (2 Augustus 2023 geraadpleeg).
- Turner, V.W. 1969. *The ritual process: structure and anti-structure*. New York: Routledge.
- . 1974a. *Dramas, fields and metaphors: symbolic action in human society*. Ithaca: Cornell University Press, Cornell Paperbacks.
- . 1974b. Liminal to liminoid, in play, flow, and ritual: an essay in comparative symbology. *Rice Institute Pamphlet, Rice University Studies*, 60(3). <https://repository.rice.edu/items/04a72d90-ffff-4d22-b8bc-381d25633846> (1 Augustus 2023 geraadpleeg).
- . 1979. *Process, performance and pilgrimage*. New Delhi: Concept Publishing Company.
- Van Gennep, A. 1960 [1908]. *The rites of passage*. Chicago: The University Press.
- Viljoen, H. en C.N. van der Merwe. 2006. Oor die drumpel: liminaliteit en literatuur. *Literator*, 27(1):ix–xxvi.
- . 2007. *Beyond the threshold*. New York: Peter Lang Publishing Inc.
- Vos, C. 2012. Hartlangs ’n wegwysers. In De Villiers 2012.

Wallace, H. 2017. Vast, deep and awash with feeling: the story of the cello. *The Guardian*, 6 Januarie. <https://www.theguardian.com/music/2017/jan/06/story-of-the-cello-rostropovich-du-pre-yo-yo-ma> (2 Augustus 2023 geraadpleeg).

Warner, G. 2020. Gary Warner begins a series #africamade_n_played with a Xhosa stringed instrument that resonates through the body and is taken up today by a new generation of performers. <https://garlandmag.com/loop/uhadi> (18 Oktober 2023 geraadpleeg).

Willard, D. 1991. *The spirit of the disciplines. Understanding how God changes lives*. New York: HarperCollins.

Young, R. 2002. *Undercurrents: the hidden wiring of modern music*. Londen, New York: Continuum.

Zekrgoo, A.H. 2011. Metaphors of music and dance in Rumi's Mathnawi. *KATHA. The Official Journal of the Centre for Civilisational Dialogue*, 8(1):1–14. <https://ejournal.um.edu.my/index.php/KATHA/article/view/7996> (2 Augustus 2023 geraadpleeg).

CD's en films

De Villiers, C. 2011. *Hart van glas*. Select Music Distribution.

—. 2016. *Emoji* (CD).

Girard, F. 1998. *The red violin* (Film).

Krall, D. 2001. *The look of love*. Verve Records.

YouTube-video's

De Villiers, C. Hart van glas. <https://www.youtube.com/watch?v=veYeOvfzRbU> (24 Mei 2023 geraadpleeg).

Eindnotas

¹ Ons het vanuit die taal- en musikologiese dissiplines byeengekom om 'n keuse van De Villiers se lirieke en 'n tersaaklike voorbeeld van multimedia-inkleding aan die hand van ons navorsingsvraag te ondersoek. Binne die artikelformaat moes ons ondersoek noodwendig afgebaken word. Ons wil dus nie impliseer dat metafore van liminaliteit slegs in die gekose lirieke aanwesig is en nie ook in die beelde of musiek van (byvoorbeeld) "Miskien" of "Katedraal" nie. Interessante videoweergawes van albei liedjies is aanlyn beskikbaar.

² Let op die rymdwang tussen "sing" en "bring".

³ Pepu (2018:18) wys op die posisionering van 'n kalbas, wat deel vorm van die *uhadi*-musiek-boog in Xhosa-kultuur, teen die vrou se bors. Hierdie kalbas word dus in ooreenstemming met die vrou se borsgrootte gekies.

⁴ Ook in Afrikamusiek is daar voorbeelde van musiekinstrumente wat gepersonifiseer word. Dargie (2007a en 2007b) beskryf voorbeelde in die Xhosa-kultuur, soos die *uhadi* en *malunga*, musiek-boë wat geslagsgespesifiseer is met betrekking tot wie die instrument maak en dit bespeel (Pepu 2018:7).

⁵ Rowland (2004:2) verwys na sodanige stereotipering as 'n voorbeeld van 'n "noble savage" en stel dit gelyk aan "[being] frozen in the past".

⁶ *Mathnawi* is 'n spesifieke styl van die Persiese digkuns. Kyk Zekrgoo (2011:2).

⁷ Merriam Webster Dictionary. s.j. What is figurative language? <https://www.merriam-webster.com/grammar/figurative-language> (31 Oktober 2023 geraadpleeg).

⁸ Deurdat die oorsprong van die mens en sy leëwêreld verbind word met 'n plek wat die *eluhlangeni* of *umhlanga* ("die plek van die riete") genoem word, word die riet ook in Xhosamities met konstante metamorfoses verbind (Masilela 2009:4).

⁹ Merriam Webster Dictionary. s.j. Haiku. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/haiku> (12 Maart 2024 geraadpleeg).

¹⁰ Die gebruik van die enkelvoud *klank* is ook betekenisvol wanneer dit binne die konteks van die musikale verklanking van die liedteks beskou word. In die orkestrasie van Fauré se Pavane vir die liedteks van "Miskien", wat deur Jaconell Mouton gedoen is, word 'n solodoedoek ('n Armeense dubbelriethobo) gehoor. Die doedoek word gewoonlik in pare bespeel, met een speler wat deur 'n deurlopende dreun wat deur sirkulêre asemhaling volgehou word, die musikale atmosfeer skep, terwyl die ander speler komplekse melodieë en improvisasies uitvoer (Dabaghyan 2010).

¹¹ In Xhosa-musiek word die snaar van die *umruhbe* met die stam van droë gras gestryk terwyl die speler die boonste deel van die houtboog in sy/haar mond hou. 'n Verdere onheilspellende klank word bygevoeg deur die asem te gebruik om 'n fluister-neurie-klank in die mondhoeke te vorm. Hierdie hipnotiese dreun bied die basis vir meerstemmige sang deur ander vroue, soms ook in botoonsang (Warner 2020).

¹² Die pavane is 'n hofdans uit die 16de en 17de eeue, waarskynlik van Italiaanse oorsprong. (Sadie 1988:563–4).

¹³ Terwyl metafoor tradisioneel as 'n suiwer literêre verskynsel beskou is, het die studie daarvan gedurende onlangse dekades na die terrein van die filosofie verskuif. Johnson (1981:3) voer aan dat metafoor aan die hart van enige toereikende taalteorie staan, en selfs onontbeerlik is ten opsigte van die verklaring van epistemologie en metafisika. Lakoff en Turner (1989) dra spesifiek by tot 'n uitgebreide begrip van metafoor, wat metafoor as 'n kartering van kognitiewe denke sien – sonder om die poëtiese aspek daarvan te misken.

¹⁴ Musiek en lirieke: Coenie de Villiers. Verwerking en dirigering van die strykkorps: Jeremy Lubbock. Produksie: Jaconell Mouton. Video deur André Calitz, Blixem Produksies.

¹⁵ Toestemming om die video te gebruik is deur Coenie de Villiers en André Calitz van Blixem Produksies verleen.

¹⁶ Ons erken insigte wat deur 'n anonieme beoordelaar bygedra is.

¹⁷ Vergelyk byvoorbeeld Diana Krall se CD *The look of love* (2001), waarby Ogerman as verwerker betrokke was.

¹⁸ Sien weer die skakel na hierdie video.