Enkele Nederlandse gedigte oor Bach en sy musiek

Marius Crous

A few Dutch poems on Bach and his music
In this article a selection of poems engaging with Bach's music is examined. It was suggested as a transtextual response to Marlene van Niekerk's canonical poem called "By toccata en fuga in D mineur" (On toccata and fugue in D minor), based on this particular composition by Bach. Conversations with Bach are analysed, firstly, in Simon Vestdijk's poem based on the incomplete cycle of Bach's fugues, followed by Lars Gustafsson's utopian poem about a world deprived of Bach, followed by an analysis of poems by Anna Enquist and Rutger Kopland. Why do they use Bach's music as the central element of their respective poems? Interspersed with this are Nietzsche's observations about the alleged pietistic nature of Bach's music, as well as reference to other views on the virtuosity of his music, for instance in the writings of Albert Schweitzer.

Musiek is vir my besproeiing. Bach is ruisende oggendreën
en Nina Simone is Mississippi.
– Marlene van Niekerk

1. Inleiding

Een van die gekanoniseerde gedigte in Afrikaans is Marlene van Niekerk se "By toccata en fuga in D mineur" uit haar debuutbundel, *Sprokkelster* (1977):

vir die wonderwerk moes bach
met sy logge lyf en al
by die eerste springgety teenwoordig wees
toe God se mishorings
groot basuine in die chaos was
en goue suile uit sy vuurtorings
geswaai het
toe moes 'n groot wind
op sy breë bors gewaai het
en hy moes iets voel beur
teen die stug breekwaters van sy hart

die grootmoedigheid het God beloon
deur sewe orrelpype
soos offerkerse op die see te giet
die môrester het Hy in sy kop laat val
dit daar laat dreun, dit vir die grap
in duisend kontrapunte
uitmekaar laat spat
toe hy bykom het sebastian
die klapwiek van 'n blinde seevoël die nag gehoor —
hy moes toe weet:
'n fratsgolf het deur hom gebreek

In haar breedvoerige bespreking van die gedig kom Helize van Vuuren (1999: 710) tot die slotsom dat die kerngegewe van die vers is dat "Bach iets van God se kreatiewe skeppingsvermoë meegekry het". Op haar beurt verduidelik A.M. Engelbrecht (1996: 18) die titel en wys daarop dat "die fugastruktuur [...] ook die indruk [skep] dat die hooftema deurgaans in verskillende stemme in dialoog verkeer tussen 'vraag' en 'antwoord' en dat die komponis uitgebeeld is asof hy in sy skeppingstaak vir God naboots."

Die siening oor die goddelikheid van Bach se komposisies word aan Goethe toegedig wat van mening was dat wanneer daar na Bach se musiek geluister word, voel die toehoorders asof hulle teenwoordig is by God se skepping ("wie sich's etwa in Gottes Busen, kurz vor der Weltschöpfung" – aangehaal in Schwering, 2012: 32).

Dit is teen hierdie agtergrond wat ek 'n transtekstuele lesing doen van enkele Nederlandse gedigte wat oor Bach handel – as 'n 'tipe' gesprek met Van Niekerk se teks.[1] Naas die ooreenstemmende gebruik van Bach se musiek as titels of verwysings, word Van Niekerk se "klapwiek van 'n blinde seevoël" by Kopland die gesuis van "een onzichtbare gewichtloze vogel". Gérard Genette het die begrip "transtekstualiteit" gemunt. Dit kom daarop neer dat tekste in 'n tipe verhouding teenoor mekaar gestel word, "whether obvious or concealed, with other texts" (Genette, 1997: 1). Breedweg verwys dit volgens Genette na alles wat die teks in 'n bepaalde verhouding teenoor ander tekste stel, "whether obvious or concealed". Een van die tipes transtekstualiteit wat deur Genette geïdentifiseer word, is "hipertekstualiteit" en dit vorm die grondslag van hierdie ondersoek: "I can also trace in just about any work the local, fugitive, and partial echoes of any work, be it anterior or ulterior" (Genette, 1997: 9).

Eerstens word Bach se eiesoortige styl toegelig, waarna die onderskeie gedigte ondersoek sal word.

1.1 *Bach se musiek: Te veel kru Christelikheid of tegniese meesterstukke?*

In aforisme 149 in *The wanderer and his shadow* beskryf Nietzsche die musiek van Johann Sebastian Bach soos volg:

> SEBASTIAN BACH. – In so far as we do not hear Bach's music as perfect and experienced connoisseurs of counterpoint and all the varieties of the fugal style (and accordingly must dispense with real artistic enjoyment), we shall feel in listening to his music – in Goethe's magnificent phrase – as if "we were present at God's creation of the world." In other words, we feel here that something great is in the making but not yet made – our mighty modern music, which by conquering nationalities, the Church, and counterpoint has conquered the world. In Bach there is still too much crude Christianity, crude Germanism, crude scholasticism. He stands on the threshold of modern European music, but turns from thence to look at the Middle Ages.[2]

Alhoewel hy Goethe se "magnificent phrase" (Nietzsche, 1880: 267) respekteer, skep Nietzsche die indruk dat hy vir Bach kwalik neem dat hy nie moderner komponeer nie, maar eerder vasgevang bly in alles wat hy as ideologies kru bestempel, naamlik Bach se Christenskap, sy Duitsheid en sy skolastisisme.

Hierteenoor meen John Eliot Gardiner (in Burton-Hill, 2014), 'n bekende dirigent van Bach se musiek en wat agnosties is, dat hy 'n byna mistiese ervaring beleef deur middel van die musiek van Bach:

> "It's irresistible in its persuasiveness," he admits. "I cannot deny that even if my logical mind says 'no' – my soul, my spirit says, 'This can only have come from somebody who has a totally credible and believable sense of godhead and the futility of human existence; [these are] the aspirations that are necessary to make sense of our lives…

Die invloed van Bach se musiek op Nietzsche vorm die grondslag van sy filosofiese projek, soos Tuncel (2012: 8-11) te kenne gee: Musiek help hom om pyn en lyding te sublimeer, met die musiek as 'n vorm van vertroosting en verlossing. In aansluiting hierby is die emosionele impak van musiek op Nietzsche van so 'n aard dat dit hom help om sy gevoelens te bemeester. Vir Nietzsche is musiek 'n estetiese belewing van die sublieme ("das Erhabene"); synde dit wat nie deur die verbeelding voorgestel kan word nie. Die ekstatiese inslag van musiek sluit aan by Nietzsche se vroeëre werk oor die Dionisiese magte in die kuns. Musiek dien ook vir Nietzsche as 'n vorm van inspirasie. Musiek dien as die primordiaalste en primêrste wyse waarop uitdrukking gegee kan word aan die algehele kunswerk, maar is ook 'n vreugdevolle intuïtiewe bron vir selfrefleksie.

Benewens die feit dat Bach se musiek sterk gegrond is in die Lutherse kerktradisie is hy veral bekend vir die wiskundige presisie waarmee hy sy werk gekomponeer het. Dit word onder meer gekoppel aan sy gebruik van Bybelse numerologie (Rumsey, 2011: 148):

> In terms of broad based Biblical mathematics we observe this in many examples of Bach's music. Whether representing gifts of the spirit, finality of finalities, or just deadly sins, the number 7 is found throughout *Orgelbüchlein*: there are seven preludes in the *Passion* section; also consistently seven pedal quavers in each phrase of 'Komm, Gott, Schöpfer, heiliger Geist' a Whitsunday work and therefore associated with the Holy Spirit. In the St. Matthew Passion we find the well-known chorus with eleven responses of 'Bin ich's?' ('Is it I?') to Christ's words 'Truly I say one of you will betray me'. Judas knew who it was – leaving eleven disciples who could validly ask the question. In the structure of the *Clavier Uebung III*, a collection dedicated to the Holy Trinity, we find 27 pieces (3 x 3 x 3). The internal division of this collection also shows many significant manifestations of the number 3: three themes in the Prelude with figures clearly representing Father, Son, and Holy Spirit; a triple fugue at the end; three manifestations of the one theme.

Wat Bach se tegniese vernuf betref, bewonder Hewett (2005) die moeilike tegniese improvisasies en tegnieke in die komponis se werk. Hy is van mening dat enige Barokkomponis 'n fuga kon komponeer, maar dat slegs Bach 'n unieke fuga kon skryf, "where, if you hold a mirror to the bottom of the music and play the reflection, it still makes musical sense." Volgens hom is slegs Bach daartoe in staat om 'n volledige stuk vir soloviool te komponeer, maar daarop uitbrei "[by wrapping] an entire orchestral fabric around it without changing a note of the original music (as he did with the first movement of the E major Violin Partita)."

Vir Delrue (2006: 31) kom die essensie van Bach se musiek neer op die feit dat dit "de allerdiepste emoties [oproept] zonder enige vorm van pathos". Sou iemand gevul wees met oordrewe hartseer tydens die uitvoering van Bach se musiek, kom dit vir Delrue daarop neer dat jy "voel je dat het fout zit". Wat die piëteit van Bach se musiek betref, merk Hewett (2005) op:

> But the thing that really makes Bach remote is his deeply pious world view, which saw earthly life as a vale of tears, full of traps laid by Satan for the righteous. This rubs a lot of people up the wrong way. My old university professor much preferred Bach's great contemporary Handel, because 'Bach always sounds like he's on his knees'.

Volgens Pisk (1973: 13) word Bach se musiek beskou as 'n samevoeging van stilistiese elemente uit die Barokmusiek van Duitsland, Frankryk en Italië; Sint

Augustinus se siening van musiek as "laudatio Dei" (ter ere van God), asook die Middeleeuse opvatting dat musiek in staat is om die hart te regenereer. As komponis het Bach hierop voortgebou en die elemente van sy komposisies verfyn.

Die bekendste musikologiese studie oor die werk van Bach is dié van Albert Schweitzer. Hy begin sy *Volume 1* (1905) deur 'n onderskeid te maak tussen wat hy "subjektiewe" en "objektiewe" kunstenaars noem. Eersgenoemde se kunsbeoefening het as bron die kunstenaar se persoonlikheid, sy werk is onafhanlik van die epog waarin hy werk en hy staan dikwels in opposisie teenoor sy era (Schweitzer, 1905: 1). Vir Schweitzer is Richard Wagner eksemplaries van die subjektiewe kunstenaar.

Teenoor die subjektiewe kunstenaar staan die objektiewe kunstenaar met Bach as vernaamste verteenwoordiger. Objektiewe kunstenaars is heeltemal kinders van hul tyd en werk slegs met die vorms en idees wat hul tydvak aan hul bied. Hulle kritiseer nie die media van artistieke uitvoering nie en beskik oor geen inherente gedrewenheid om nuwe weë te verken nie. Vir Schweitzer (1905:1) impliseer dit dat 'n komponis soos Bach uiting wil gee aan wat hy beleef, maar hy doen dit op 'n perfekte en unieke wyse. In dié verband vergelyk Schweitzer vir Bach met Immanuel Kant en kom tot die slotsom dat albei die brein is waarin die idees en probleme van hul tyd krities ondersoek word.

Met dit in gedagte, gaan ek vervolgens op enkele gedigte fokus wat spesifiek handel oor Bach en sy musiek. In my bespreking gaan ek op enkele Nederlandse gedigte oor Bach konsentreer. As vertrekpunt neem ek Simon Vestdijk se gedig "De onvoltooide fuga" en fokus dan op meer resente gedigte. As oorgang tussen Vestdijk en die eietydse digters bespreek ek Lars Gustafsson se vertaalde gedig (deur Bernlef) waarin 'n kontrasterende blik op sy eiesoortige Bach-obsessie verwoord word. Van Anna Enquist en Rutger Kopland bespreek ek onderskeidelik "Erbarme dich", "Wo soll ich fliehen hin" en "Een koraal". Zuiderent (1995: 253) se opmerking oor die aard van musiekgedigte is hier relevant:

> Daarbij komt dat het in de meeste muziekgedichten helemaal niet om de technische kant van een bepaald muziekwerk gaat (zo min als het bij beeldgedichten om de technische kant van één of meer kunstwerken hoeft te gaan), maar om associaties, stemmingen, concrete situaties uit de biografie van een componist of de uitvoering van een muziekwerk [...] Een muziekgedicht is niet per se ingewikkelder dan een beeldgedicht.

Zuiderent se opmerking is beslis tersaaklik, aangesien die gedigte onder bespreking nie soseer handel oor die tegniese aspekte van Bach se musiek nie, maar eerder fokus op die grootsheid van Bach as komponis.

2. Simon Vestdijk – ''t ongeschreven contrapunt'

De onvoltooide fuga
(Bach, *Die Kunst der Fuge*, fuga XV)

Dood, gij speelt al te woest: uw teerling smeet
Giganten uit hun baan, hij één van dezen.
Dit was wat hem op 't sterfbed schreien deed:
Zijn fuga niet tot 't eind toe saamgelezen
Uit stemmen die na hopen, hunk'ren, vreezen,
Voor God verkondigen wat niemand weet:
Die diepste jubeling die naar haar wezen
Golf van geluk is onder schuim van leed.
Hardvocht'ge Dood, waarom ten einde niet
Zijn werk gehoord dat God was opgedragen?
Kent gij de noten die zijn oogen zagen?
Of hebt gij 't ongeschreven contrapunt,
Het juub'lende, de menschen niet gegund,
Die vreugd in tranen slijten voor verdriet?

Maarten 't Hart (1979) wys op die belangrikheid van musiek in die lewe en werk van Vestdijk soos volg:

> 'In mijn persoonlijk leven,' aldus Vestdijk, 'heeft van jongsaf aan de muziek een belangrijker rol gespeeld dan welk gebied der literatuur. Ik heb musicus willen worden, liever dan medicus'. Elders zegt hij: 'Ik werd liever door musici als "ontwikkelde leek" aanvaard dan door letterkundigen als hun gelijke' en Herman Passchier vertelt ons 'terwijl ik altijd met de letteren kwam aandragen, was hij, en bleef hij ook, degene, die nooit genoeg kreeg van een gesprek over muziek'.

Die sonnet onder bespreking is uit Vestdijk se bundel *Thanatos aan banden* (1948) en is opgeneem in sy *Verzamelde gedichten: Deel II* (1971: 362) en handel, soos die titel aandui, oor Bach se werk *Die Kunst der Fuge* (BWV 1080) en spesifiek die 15de fuga in die reeks. In sy reeks opstelle oor komponiste, *Keurtroepen van Euterpe* (1957), skryf Vestdijk (1957: 10) onder andere oor Bach ("Bach het onmeewarige geduld") en vergelyk hom met sy tydgenote soos volg:

> Bach vertegenwoordigt voor ons het historische punt, waar de zekeringen nog net niet doorsloegen, die het gevoel beletten tot gevoeligheid te smelten, – tot de tranen van

> Schumann, die overigens wel degelijk gesmolten metaal waren, en niet alleen maar zout water, tot de erotische dampen van Wagner, de kokende lava van Mahler. Niet dat Haydn, Mozart en Beethoven van deze zekeringen waren verstoken. Maar indien het waar is, dat het zorgvuldig bewerkstelligde klassieke evenwicht de klassicisten voor excessen behoedde, dan is het evenzeer waar, dat zij dit evenwicht ook danig behoefden. Bach had het niet nodig.

Wat *Die Kunst der Fuge* betref, meen Vestdijk (1957: 14) dat hy in sommige van die fugas die gevoel kry van iets wat vir goed "zijn weg naar de eeuwigheid schijnt te hebben gevonden zelfs als een gebrek". Selfs aan Bach se skeppings moet daar helaas ook 'n einde kom. Hy assosieer hierdie komposisie van Bach met iets mistieks, maar is onseker of dit as Bach se belangrikste werk beskou kan word.

In aansluiting by die filosoof Stephen Davies beskou U. Golomb (2006: 64-73) Bach se *Die Kunst der Fuge* as die argetipiese voorbeeld van musiek wat nie soseer uitvoeringsgerig is nie, maar eerder as "Augenmusik" of "oogmusiek" beskou kan word. Hierdie werk word as Bach se laaste testament beskou, wat ook klaarblyklik verklaar hoekom dit so verwikkeld en enigmaties is.

Bach se fugas bestaan uit kontrapuntale bewegings wat op een enkele tema of variasies daarvan gegrond is. Golomb (2006: 67) meen dat dit moeilik is om die onderskeie bewegings chronologies weer te gee, want daar bestaan nie eenstemmigheid oor die volgorde nie en sommige musikoloë bevraagteken selfs of al die dele werklik in die komposisie hoort. Almal is dit egter eens dat dit 'n grootse werk is om op die klavier uit te voer, soos wat Black en Hazelrigg in 2008 ook gedoen het. As deel van dié opname het hulle die blog "The art of the fugue" begin en skryf oor dié komposisie, hoe hulle die vertolking benader, asook die struktuur daarvan. Net soos Golomb is hulle ook van mening dat Bach nie instruksies nagelaat het oor die volgorde van die onderskeie bewegings nie: "He also left us not knowing his intentions about the order of the movements. In fact, we do not know for sure that the existing movements are the only ones that Bach would have ended up writing." (Black en Hazelrigg, 2008).

Volgens Van Vuuren (2014: 518) kan Bach se fugas presies met "permutasielogika" uitgewerk word, en dit is wat Sylvestre en Costa (2010: 179) illustreer in hul wiskundige ontleding:

> An analysis of the bars of the pieces included in *The Art of Fugue*, reveals an architecture strongly based on the Fibonacci sequence. A phenomenon of self-similarity in the distribution of golden ratios can also be observed between more aggregate and more detailed levels of analysis [.]

En verder aan (Sylvestre en Costa, 2010: 194):

> [W]e are led to conclude that Bach has intentionally adopted the Fibonacci numbers in *The Art of Fugue*. Fibonacci numbers are probably used in this context as an enigma, a mathematical puzzle in which used to convey some particular "secret" meaning. These enigmas were typical of Pythagorean philosophy, reflecting its view of knowledge as a search for concealed mathematical properties.

Wanneer 'n mens Vestdijk se gedig teen die agtergrond hiervan lees, speel die volgende aspekte 'n pertinente rol: Bach se groot fugastudie is onvoltooid; dit is sy laaste komposisie voor sy dood en die virtuositeit wat van die pianis geverg word, word vooropgestel. Dié sonnet kom ook voor in die bundel *Thanatos aan banden* waarin die doodsdrif (Thanatos) sentraal staan en dit verklaar hoekom die dood die aangesprokene is in die vers onder bespreking ("Dood, gij speelt al te woest […]").

Hierdie gedig kan gelees word as 'n vergestalting van die twee drifte wat die grondslag van Freud se *Beyond the pleasure principle* (1920) vorm. Volgens Freud kan menslike instinkte in twee groepe ingedeel word, naamlik lewensinstinkte (Eros) of doodsinstinkte (Thanatos). Kahn en Liefooghe (2013: 61) som die essensie van die doodsinstink op as "a drive towards an inorganic state, a state of nothingness or nirvana. This offers a contrast to the life drive, linked to sexual urges and desires for satisfaction." Ná die bestudering van kritiek op Freud se idee van die doodsinstink, kom May (2013: 208) tot die gevolgtrekking dat sommige meen Freud het besef dat seksualiteit nie so 'n sentrale rol speel in die psige van die individu nie of dat hy die daemoniese aard van die seksuele met die doodsinstink verwar het.

Die lewenslustige vitaliteit van Bach se musiek word in Vestdijk se gedig gestel teenoor die aanslag van die dood en die stilswye wat Bach opgelê word om te verhoed dat hy sy laaste groot werk kan voltooi. Die godvresende Bach wie se musiek aan "God was opgedragen" (Vestdijk) en wat altyd vreugde gevind het in die musiek wat voortgespruit het uit hierdie intieme relasie met die goddelike, is nou op sy sterfbed. Die dood word ook verkwalik dat hy nie Bach toegelaat het om sy grootse werk oor die fuga te voltooi nie, waarskynlik ook omdat die dood nie so 'n musikale genie is nie en nie die kompleksiteit van Bach se musiek kan deurgrond en waardeer nie. Vergelyk hier die vraag wat die spreker aan die dood stel: "Kent gij de noten die zijn oogen zagen?" Dit sluit aan by die beskrywing van Bach se komposisie as Augenmusik waarna vroeër verwys is.

Die dood word verkwalik omdat hy nie die mensdom gun om na Bach se musiek te mag luister nie. Vergelyk die volgende reëls in Vestdijk se aangehaalde gedig:

Of hebt gij 't ongeschreven contrapunt,
Het juub'lende, de menschen niet gegund,
Die vreugd in tranen slijten voor verdriet?

Die sentrale idee wat hierdie reëls rugsteun, naamlik dat die dood die mensdom beroof van 'n voltooide fuga en verdere Bach-komposisies, sluit aan by Gustafsson se gedig wat vervolgens bespreek word. In sy gedig word die gedagte aan 'n wêreld sonder Bach verwoord.

3. Lars Gustafsson – "hoe zag die wereld heruit"?

Een van die Sweedse digter Gustafsson (1936-2016) se digbundels, *Världens tystnad före Bach*, is in 1982 in Nederlands vertaal deur J. Bernlef en as *Een wereld voor Bach* uitgegee. In die titelgedig van hierdie bundel besin die digter oor hoe die wêreld daar uitgesien het voordat Bach sy musiek gekomponeer het:

Er moet een wereld bestaan hebben voor
de Triosonate in D, een wereld voor de partita in A mineur,
maar hoe zag die wereld eruit?
Een Europa van grote lege vertrekken zonder weerklank,
overal onwetende instrumenten
waar 'Musikalisches Opfer' en 'Das Wohltemperierte Klavier'
nooit over een claviatuur waren gegaan.
Eenzaam gelegen kerken
waar de sopraanstem uit de Johannes Passion
zich nimmer in hulpeloze liefde slingerde
rond de mildere windingen van de fluit,
weidse zachtmoedige landschappen
waar alleen oude houthakkers met hun bijlen te horen zijn
het gezonde geluid van sterke honden in de winter
en – als een slingerklok – schaatsen klauwend in glansijs;
zwaluwen zwermend in zomerlucht
schelp waar het kind aan luistert
en nergens Bach, nergens Bach
schaatsstilte van de wereld voor Bach.

Gustafsson noem van Bach se bekendste werke in sy gedig ("Triosonate in D", "partita in A mineur", "Musikalisches Opfer", "Das Wohltemperierte Klavier" en "Johannes Passion") en vind dit onmoontlik om aan 'n wêreldbeeld te

dink waarin Bach afwesig is. Hierdie werke van Bach dien as tekens van sy grootsheid as komponis en word deurgaans gekontrasteer met 'n tipe agrariese bestaan ingestel op gewaarwordinge in die natuur en ontvlugting op "schaatsen klauwend in glansijs". Die geluide wat met hierdie Bach-lose wêreld geassosieer word, sluit die volgende in: die kap van hout, sterk honde wat blaf en skaatse op die ys. In teenstelling met hierdie skerp geluide, is die enigste troos die swiepende geluid van die somerswaels of die geluid in 'n skulp wat 'n kind teen die oor hou.

In "De stilte voor Bach" skryf Guus Middag (2007) oor Gustafsson se gedig en meen dat die "rare half gewijde gedicht" begin met 'n "onnozele vaststelling" dat daar eens op 'n tyd geen Bach-musiek bestaan het nie. Alhoewel baie mense 'n Bach-lose wêreld nie as vreemd sou beskou nie, meen Middag dat Gustafsson met behulp van sy gedig indirek kritiek lewer op kulturele verval.

Bach, wat volgens Middag (2007), "de huiscomponist van God" genoem kan word, het tot gevolg dat Gustafsson se gedig byna iets heiligs openbaar, ter afwagting van iets groots, naamlik "het schema van een wereld in afwachting van iets groots, de komst van de verlosser".

Op sy beurt meen Van Deel (1999) dat hierdie gedig Gustafsson se tweeledige doel daarmee ten toon stel: Enersyds is dit 'n denkoefening oor hoe die wêreld sou wees sonder Bach, maar andersyds is Bach die enigste komponis wat die distopiese stilte kom verbreek met sy musiek: "Het dubbelzinnige aan dit gedicht is dat die stille wereld van voor Bach ook als de natuurlijke en eigenlijke wereld wordt beschouwd."

'n Wêreld sonder Bach sal op alle vlakke van die samelewing armer wees: Die groot sale van Europa sal leeg en sonder weerklank wees; die kerke eensaam en afgesonderd en selfs die weivelde en "zachtmoedige landschappen" sal die tekens van afwesigheid dra. In die tweede laaste reël word die spreker se angstigheid oor 'n Bach-lose wêreld duidelik verwoord met "en nergens Bach, nergens Bach".

In hierdie gedig bevestig Gustafsson die primêre posisie van Bach as een van die groot komponiste van alle tye. In sy gedig eggo ook die Skeppingsverhaal deurdat die Aarde as woes en leeg bestempel word, alvorens Bach en sy musiek op die toneel verskyn het. Gustafsson se perspektief kan as distopies bestempel word.

Dit ter inleiding vir my ondersoek na twee bekende Nederlandse digters se Bach-gedigte, naamlik Enquist se "Erbarme dich" en twee gedigte uit Rutger Kopland se laaste bundel, *Een man in de tuin*, naamlik "Een koraal" en "Wo soll ich fliehen hin".

4. Anna Enquist – "Bach vult de ruimte"

Bach speel 'n sentrale rol in Enquist se oeuvre en ek gaan mettertyd fokus op die gedig "'Erbarme dich'" uit haar digbundel *Jachtscènes* (1992). Enquist se roman *Contrapunt* (2008) wat sy geskryf het om oor die dood van haar dogter te rou, handel pertinent oor Bach se *Goldberg*-variasies. Die hoofkarakter is besig om die musiek in te studeer om sodoende haar smart oor haar gestorwe kind te besweer. Op sy beurt het Bach hierdie variasies gekomponeer om sy gevoel van wanhoop ná die dood van sy seun Bernhard te oorkom. Die keuse van Bach se komplekse variasies dien, volgens Enquist (in Spel, 2009), om haar emosies te beteuel:

> De mooiste muziek en de beste proza en poëzie zijn voor mij die waarin een hele grote heftigheid aan emoties in een heel strakke, knappe structuur zit gevangen. Een goede standaard om iets aan te beoordelen.

Volgens D.P. van Zyl (2008: 116) is Enquist se poësie "in dié sin vergelykbaar met die klassieke musiek waarna sy steeds in *Soldatenliederen* verwys, dat dit in haar beste gedigte 'n fyn afgeronde struktuur daarstel, waarin telkens bepaalde temas (veral dié van afskeid en die gepaardgaande emosies) met variasie uitgewerk word."

Ook H. van de Mheen (2015: 5) beklemtoon die sentrale posisie van Bach en sy musiek in Enquist se lewe:

> Zij is klassiek geschoold, geeft af en toe pianoconcerten en trekt het land door met een pianist om zo haar poëzie in combinatie met muziek van Bach te presenteren. Lees je haar boeken, dan treed je binnen in de musikale wereld van Bach.

Die titel, "'Erbarme dich'" (Enquist, 2000: 115), is ontleen aan 'n gelyknamige aria uit Bach se *Mattheus Passion*, wat as "Wees ons genadig, o Here" vertaal kan word:

> Met de dood in de auto door Vlaanderen, narcissen
> zwaaien in koude wind, voor het eerst, voor het laatst.
> Dat in zijn licht de dingen sublieme betekenis krijgen
> blijkt nu niet waar, het Lam Gods legt het af. Het beste
>
> is: staren in water, omgekeerd hangt de trillende
> brug in de gracht. Zien hoe de Schelde met jeugdige
> wanhoop over verloren schepen schuimt, resten van
> Rome zeult onder zand in een tijdelijk, onrustig graf.

Wij kunnen zo tijdloos niet wiegen, wij hikken
van woede en zetten de zeilen bij om iedere grap,
iedere voetstap te bevechten op de grauwe leegte.

Bach vult de ruimte denderend. In de warme bloem
deinen we verdoofd door groen land. Rondom slaan
alle bomen uit, voor het laatst, voor het eerst.

Die komposisie "Erbarme dich" word in die *Mattheus Passion* gesing direk nadat Petrus vir Christus verloën het, en hierdie vyf reëls word herhaal om sodoende die smart van die oomblik te beklemtoon. N. Cumming (1997: 16) ondersoek die onderskeie subjekposisies in dié kantate en wys hoe die musiek Petrus se smart uitbeeld: "Its text ('Erbarme dich, mein Gott') motivated by a presumed identification of the present hearer with Peter's grieved state, and the purpose of the music is to create the conditions for this emotional empathy."

Ook Schweitzer (1905: 418) meen dat dié teks 'n voorbeeld is van een van Bach se sogenaamde "soul-states and inner experiences", met droefheid as deurlopende tema.

Enquist situeer haar gedig in 'n motor waarin 'n rit deur Vlaandere onderneem word, wat in direkte kontras staan met die oorspronklike konteks van Bach se musiek. Tydens hierdie tog speel Bach se musiek oorverdowend hard ("denderend"). Die feitlik idilliese rit word versteur deur die aanwesigheid van die dood in die motor. Die spreker is orals bewus van die verlies van haar kind. Dus op persoonlike vlak is sy ook bewus van die dood in die kar, nie net die universele sterflikheid van alle dinge nie. Simbolies suggereer dit die alomteenwoordige aanwesigheid van sterflikheid waarmee die mens gekonfronteer word, en ten spyte van die omringende natuurskoon en die musiek, bly die spreker voortdurend bewus hiervan. Die natuur op sigself is ook besig om te sterf: die narsings swaai in die koue wind en knak heel waarskynlik af. Narsings word met die volgende simboolwaardes geassosieer: "De Arabische betekenis van narcis is dienaar. In de Griekse Mythologie staat de bloem voor zelfzuchtigheid en ijdelheid. In Oosterse landen is de narcis verbonden aan de droevige liefde; geliefden die van elkaar zijn gescheiden. De gele narcis is liefde, trouw en geluk." (Stamboom Dalhuisen, 2013).

Eweneens is daar sprake van verval in die tweede strofe met die verwysing na gesonke skepe en die reste van die Romeinse beskawing wat onder die water "in een tijdelik, onrustig graf" teregkom.

Daar is egter sprake van relativering by die spreker in die gedig. Die verwysing na Christus as "Lam Gods" sluit aan by die titel en die kern van die *Mattheus Passion*. Die spreker suggereer dat die ligval op die water en die verestetiserende

blik wat sy het op die weerkaatsings in die water, alles gerelativeer word; byna soos wanneer die bloed van die Lam die mensdom reinig van hul sondes.

Selfs die oorverdowend harde musiek kan nie die alleenheid besweer nie. Die tydelike ontvlugting in die skoonheid van die riviertoneel word verbreek en daar is sprake van 'n "grauwe leegte". Dit staan in kontras met "groen land", 'n beskrywing van die soel oordadigheid van die natuur. In teenstelling met die doodsingesteldheid in die motor, groei die natuur uitbundig om die passasiers in sy swoelheid ("verdoof" en "de warme bloem"). Inversie van die tweede versreël kom ook in die slotreël voor: "voor het eerst, voor het laatst."(r. 2) en "voor het laast, voor het eerst" (r. 14). Die brose narsings word in die wind geknak en kom tot 'n einde, terwyl in die slotreël verwys word na die bome wat rondom die spreker uitslaan. Die indruk word geskep dat die natuur besig is om te vergaan, maar in die slotreël word die teendeel bewys. Vir die eerste keer groei die bome weer en is daar nuwe groei en nuwe vitaliteit in die landskap.

5. Rutger Kopland – "als een onzichtbare gewichtloze vogel"

Rutger Kopland het verskeie gedigte oor Bach en sy musiek geskryf. Ek fokus op "Een koraal" wat oorspronklik in sy bundel *Een man in de tuin* (2004) verskyn het.

Een koraal

Volgens zijn tijdgenoten was Johann Sebastian Bach
een virtuoos organist – hij speelde met
een onnavolgbare 'Leichtigkeit'

lichthandigheid zou je het kunnen noemen, maar dan zo
licht dat het was alsof het geen handen waren
die speelden

ik vermoed dat ik wel weet hoe het klonk
alsof ik hoor hoe hij het zelf is die daar boven
in deze kerk in die kleine machinekamer
muziek zit te maken

je hoort het eeuwenoude mechaniek, het gekreun
van scharnieren, het geklepper van toetsen
het gekraak van de vloer, het zuchten van wind
hoe er van lucht muziek wordt gemaakt

en er een koraal langzaam door de ruimte zweeft
als een onzichtbare gewichtloze vogel
Leichtigkeit
(*Verzamelde gedichten*, 2007: 431)

"Een koraal" verwys na 'n eenvoudige gesang in die Lutherse Kerk. Volgens die definisie op die webblad van die musiektydskrif *Preludium*, bestaan 'n koraal "uit drie delen: een openingszin, een herhaling daarvan, en een slotzin. Je kunt de vorm dus zo opschrijven: AAB. Er hoort een rijmende tekst bij; deze is meestal strofisch: je kunt meerdere 'coupletten' op dezelfde melodie zingen".

Bach se korale word gekenmerk deur die vierstemmige aard daarvan en "de tekst van koralen betrekt zich meestal op een specifieke dag of periode in het kerkjaar, zoals advent, kerst- en passietijden. Soms is de melodie van een koraal afgeleid van een bestaand gregoriaans gezang."

Die spreker in Kopland se vers neem 'n opmerking wat Bach se vriende oor hom en sy virtuose uitvoering van sy musiek gemaak het en dit aktiveer sy verbeelding, soveel so, dat hy hom verbeel hy hoor Bach iewers op 'n orrel speel.

Kopland beeld in hierdie gedig hoofsaaklik vir Bach as "een virtuoos organist" uit en beskryf in besonderhede hoe dit geklink het as Bach "het eeuwenoude mechaniek" van die orrel in werking stel. Ten grondslag van Bach se musiek is, volgens Kopland, die konsep *Leichtigkeit*, wat hy in die tweede strofe "lichthandigheid" noem. Die indruk word geskep dat Bach se hande besonder lig oor die orrel beweeg het en dit deel was van sy unieke styl as virtuose komponis en orrelis.

In die spreker se verbeelding stel hy dit vir homself voor hoe dit sou geklink het as Bach daar bo in die "kleine machinekamer" besig was om musiek te maak. Opmerklik is die woordkeuse om die klanke in die kamer te beskryf: "gekreun", "geklepper", "gekraak" en selfs ook "zuchten". Die veelstemmigheid van die koraal wat hy in sy verbeelding hoor, word hierdeur gesimboliseer.

Bach se koraal word vergelyk met "een onzichtbare gewichtloze vogel" wat deur die lug sweef en ook as 'n vorm van ligtheid ("Leichtigkeit") beskou kan word. Ligtheid herinner myns insiens aan die titel van Milan Kundera se *De ondraaglijke lichtheid van het bestaan* (1984), waarin die twee sentrale karakters, Tomas en Tereza, met ligtheid worstel. Terwyl Tomas sorgvryer sy promiskuïteit kan uitleef, is dit vir Tereza moeiliker om haar te onderwerp aan hierdie ligtheid van die bestaan. In teenstelling met Kundera se beskrywing van sorgvrye ligtheid is hier sprake van die ligtheid wat geassosieer word met die bemeestering van Bach se komplekse komposisies en die verwysing na ligtheid roep weer assosiasies op met die filosofie van Nietszche.

In aansluiting by die lighteid van bestaan, is Nietzsche hier ter sprake en spesifiek sy teks *Die fröhliche Wissenschaft* (1882) met sy dubbelsinnige Engelse titel, *The gay science* (sommige bronne vertaal dit as *The joyous wisdom*). Twee sentrale konsepte waaroor Nietzsche in hierdie teks skryf, is die aanvaarding van die eie lot ("amor fati") en die idee van die ewige hervoorkoms of "Ewige Wiederkehr des Gleichens". In Boek IV, Aforisme 341 van *The gay science/The joyous wisdom*, verduidelik Nietszche dit soos volg:

> The Heaviest Burden. What if a demon crept after you into your loneliest loneliness some day or night, and said to you: "This life, as you live it at present, and have lived it, you must live it once more, and also innumerable times; and there will be nothing new in it, but every pain and every joy and every thought and every sigh, and all the unspeakably small and great in thy life must come to you again, and all in the same series and sequence – and similarly this spider and this moonlight among the trees, and similarly this moment, and I myself. The eternal sand-glass of existence will ever be turned once more, and you with it, you speck of dust!" – Would you not throw yourself down and gnash your teeth, and curse the demon that so spoke? Or have you once experienced a tremendous moment in which you would answer him: "You are a God, and never did I hear anything so divine!" If that thought acquired power over you as you are, it would transform you, and perhaps crush you; the question with regard to all and everything: "Do you want this once more, and also for innumerable times?" would lie as the heaviest burden upon your activity! Or, how would you have to become favourably inclined to yourself and to life, so as to long for nothing more ardently than for this last eternal sanctioning and sealing?

Myns insiens verwoord Kopland beide hierdie konsepte, naamlik die aanvaarding van die eie lot ("amor fati") en die idee van die ewige hervoorkoms, in die volgende gedig, deurdat hy die ligtheid van die bestaan en die onvermoë om te ontsnap aan die inperkende werklikheid en die durendheid daarvan beskryf. Eerder as om met die demoon te worstel, tree daar aanvaarding vir die eie lot in (Kopland, *Verzamelde gedichten*, 2007: 458):

> **Wo soll ich fliehen hin**
> Ik luister naar het koraal
> Wo soll ich fliehen hin
>
> als het eenmaal zover is en we moeten weg
> waarheen dan
> zullen we moeten gaan

ik kijk naar buiten: de tuin in de winter
en even is het alsof alles zichtbaar
alles werkelijk wordt – daar
is het dus

dat alles is wat wij niet zijn
een appelboom gras een paar merels

Die titel van hierdie gedig (in Afrikaans vertaal as 'Waarheen sal ek vlug?') is ontleen aan een van Bach se korale, BWV 5, en die woorde is aangehaal uit 'n gesang met sewe strofes wat Johann Heermann in 1630 geskryf het. Heermann word naas Martin Luther en Paul Gerhardt gereken as een van die belangrikste gesangskrywers in die Lutherse kerktradisie (Julian, 1907, aangehaal op die webwerf *Hymnary*).

Net soos in die vorige gedig, gaan die spreker hier ook op 'n tipe verbeeldingsvlug wanneer hy na Bach luister. Opvallend is die tweede strofe waarin hy vra: "als het eenmaal zover is en we moeten weg / waarheen dan / zullen we moeten gaan?" As antwoord hierop wend hy hom tot die natuur en die winterlandskap en sy waarneming van die landskap gee hom 'n mate van berusting.

In plaas daarvan om soos die worstelende figuur in Bach se gesang te wil wegvlug, kom die spreker tot die berusting en versekering dat die winterlandskap met "een appelboom gras een paar merels" vir hom tot troos is. Die merel simboliseer "'leven in de hemel', dat wil zeggen een leven met hogere idealen, met verheven gedachten en spirituele intelligentie. De zwarte kleur van de merel symboliseert het oneindige potentieel van de mens" (Yoo.rs, 2017).

Die appelboom speel in die Griekse mitologie, die Christelike godsdiens, die Keltiese geloof en in die Chinese tradisie 'n sentrale rol. Die appel funksioneer veral in die Europese tradisie as simbool van die paradys; as simbool van versoeking en keuse (Cirlot, 1962: 14). As profane simbool word die appel met die ryksappel geassosieer wat die heerser saam met die rykstaf vashou, terwyl as erotiese simbool dit onder meer geassosieer word met vroueborste, terwyl 'n oopgesnyde appel die vulva suggereer. In 'n Bybelse konteks is die mens gewaarsku om nie die verbode vrug te eet nie, wat volgens oorlewering 'n appel was. Appels dien volgens Cirlot (1962: 14) as waarskuwing teen oormatige materialistiese begeertes.

Die tussenposisie van die spreker in die gedig deur in die appelboom te gaan skuil, is metonimies van wat Cirlot (1962: 14) soos volg omskryf: "The intellect, the thirst for knowledge, as Nietzsche realised – is only an intermediate zone between earthly desire and pure spirituality."

Die spreker bevind hom in ’n liminale fase tussen aardse begeerte en verhewe spiritualiteit. Op figuurlike vlak suggereer dit dat hy sy verhewe ideale en spiritualiteit onderdruk wanneer hy na die musiek luister. Die beangstheid oorheers sy gevoelens en eers wanneer hy bewus raak van die natuur en die omgewing, kan hy vrede vind, te midde van die aardse versoekinge soos versinnebeeld deur die appels en die gras.

6. Slot

Elkeen van die onderskeie digters gebruik Bach se musiek as vertrekpunt vir hul gedigte, maar die funksie van die musiek in die gedig verskil. By Vestdijk word op elegiese wyse afskeid geneem van Bach en die dood bestraf omdat hy die wêreld verarm deur Bach te laat sterf alvorens hy sy grootse werk oor die fuga sou voltooi. In die geval van Gustaffson vorm dit die grondslag van sy ontologiese wêreldbeskouing. Vir Enquist dien die musiek as agtergrond en word dit gekontrasteer met die realiteit, terwyl by Kopland die musiek as inspirasiebron dien. Die beliggaming van Bach se musiek is byna magies van aard en besweer sy demone. Anders as die tradisionele siening van Bach as ’n swaarwigtige gelowige, vind Kopland, aan die hand van die konsep van lighandigheid en ligtheid, waardering vir Bach se aanslag. Vir Enquist is Bach se musiek ’n alledaagse noodsaaklikheid, en sy vind dit klaarblyklik ook nie te swaartillend soos wat Nietzsche beweer nie.

Nelson Mandela Universiteit

Bronnelys

Black, Gavin en Hazelrigg, George. *The art of the fugue.* http://theartofthefugue.com/work.htm. (Datum van gebruik: 8 Oktober 2019).

Burton-Hill, Clemency. 2014. Can any composer equal Bach? BBC, 17 September. http://www.bbc.com/culture/story/20140917-can-any-composer-equal-bach. (Datum van gebruik: 1 Mei 2019).

Cirlot, J.E. 1962. *A dictionary of symbols.* London: Routledge & Kegan Paul.

Cumming, N. 1997. The subjectivities of ‘Erbarme Dich’. *Music Analysis*, 16(1) (Mar., 1997): 5-44.

Delrue, M. 2006. *Kunst en spiritualiteit.* Tielt: Lanoo.

Engelbrecht, A.M. 1996. Bevriending en bevreemding in *Sprokkelster* en *Groenstaar* van Marlene van Niekerk. Magisterverhandeling. Universiteit Stellenbosch.

Enquist, Anna. 2000. *De gedichten: 1991-2000.* Amsterdam: De Arbeiderspers.

Enquist, Anna. 2008. *Contrapunt.* Amsterdam: De Arbeiderspers.

Freud, Sigmund. 2010 (1920). *Beyond the pleasure principle.* New York: Bartleby.

Genette, Gérard. 1997 (1982). *Palimpsests: Literature in the second degree.* Lincoln: University of Nebraska Press.

Golomb, U. 2006. Johann Sebastian Bach's The Art of Fugue. *Goldberg Early Music Magazine* 48: 64-73.

Gustafsson, L. 2007. *De stilte van de wereld voor Bach.* Hoorn: Hoogland & Van Klaveren.

't Hart, Maarten. 1979. Vestdijk en de muziek: De drie paradoxen. *Vestdijkkroniek* 26. *Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren.* https://www.dbnl.org/tekst/_ves001197901_01/_ves001197901_01_0023.php. (Datum van gebruik: 20 Augustus 2019).

Hewett, I. 2005. Bach: The voice of God in human form. *The Telegraph*, 15 Desember. https://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/3648747/Bach-the-voice-of-God-in-human-form.html. (Datum van gebruik: 12 Mei 2019).

Julian, John. 1907. *Dictionary of hymnology.* https://hymnary.org. (Datum van gebruik: 17 Oktober 2019).

Kahn, Susan en Liefooghe, Andreas. 2013. Thanatos: Freudian manifestations of death at work. *Culture and Organization*, 20(1): 53-67.

Kopland, Rutger. 2007. *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: Uitgeverij G.A. van Oorschot.

Kundera, Milan. 1984. *De ondraaglijke lichtheid van het bestaan.* Amsterdam: Ambo.

Linde, Janien. 2018. Relasionele performatisme: 'n Metamodernistiese benadering tot die resente werk van Marlene van Niekerk. Ongepubliseerde DLitt-proefskrif. Noordwes-Universiteit: Potchefstroomkampus.

May, Ulrike. 2013. Freud's "Beyond the pleasure principle": The end of psychoanalysis or its new beginning? *International Forum of Psychoanalysis*, 22(4): 208-216.

Middag, Guus. 2007. De stilte voor Bach. *NRC*. https://www.nrc.nl/nieuws/2007/03/02/de-stilte-voor-bach-11285853-a508494. (Datum van gebruik: 12 Mei 2019).

Nietzsche, Friedrich. 1878-1880. *Human, all too human.* Project Gutenberg.

Nietzsche, Friedrich. 1882. *The gay science.* Project Gutenberg.

Pisk, P.A. 1973. Bach in our time. *Bach*, 4(3): 13-17.

Preludium. 2019. Wat is een koraal? https://www.preludium.nl/muziektermen/129-koraal.html. (Datum van gebruik: 12 Mei 2019).

Rumsey, David. 2011. Bach and Numerology: 'dry mathematical stuff'? *The Sydney Society of Literature and Aesthetics*: 143-165. https://openjournals.library.sydney.edu.au/index.php/LA/article/viewFile/5266/5972. (Datum van gebruik: 12 Mei 2019).

Schweitzer, Albert. 1905. *J.S. Bach. Volume 1.* New York: MacMillan.

Schwering, M. 2012. Goethe und Bach. https://www.kirche-koeln.de/markus-schwering-sprach-ueber-goethe-und-bach/. (Datum van gebruik: 6 Mei 2019).

Spel, M. 2009. 'De muziek mocht beslist niet gevoelig zijn.' *NRC*. https://www.nrc.nl/nieuws/2009/07/24/de-muziek-mocht-beslist-niet-gevoelig-zijn-11759219-a616984. (Datum van gebruik: 19 Mei 2019).

Stamboom Dalhuisen. 2013. Bloemen symbolen. https://dalhuidj.home.xs4all.nl/HTML/symbolen_bloemen.htm. (Datum van gebruik: 19 Mei 2019).

Sylvestre, Loïc en Costa, Marco. 2010. The mathematical architecture of Bach's "The art of the fugue". *Il Saggiatoria Musicale* 17(2): 175-196.

Tuncel, Yunus. 2012. Nietzsche, music and silent suffering. Rede gelewer op 13 April 2012 in New York. https://www.nietzschecircle.com/AGONIST/Agonist-Spring2012/Silent_Suffering.pdf. (Datum van gebruik: 19 Augustus 2019).

Van de Mheen, H. 2015. Bach, Freud en Feyenoord: Anna Enquists posture. Masterscriptie Nederlandse Taal en Cultuur. Faculteit Geesteswetenschappen. Universiteit Utrecht.

Van Deel, T. 1999. Een plotselinge pijn in het middenrif. https://www.trouw.nl/cultuur/een-plotselinge-pijn-in-het-middenrif~a0b875c4/. (Datum van gebruik: 19 Augustus 2019).

Van der Mescht, Heinrich. 2009. Marlene van Niekerk se idees oor musiek en die aanwending van verwysings daarna in Agaat. *LitNet Akademies* 6(2): 93-109. https://www.litnet.co.za/marlene-van-niekerk-se-idees-oor-musiek-en-die-aanwending-van-verwysings-daarna-in-agaat/. (Datum van gebruik: 23 Augustus 2019).

Van Niekerk, Marlene. 1977. *Sprokkelster*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Van Vuuren, Helize. 1999. Marlene van Niekerk. In: Van Coller, H.P. (red). *Perspektief & profiel. Deel 2.* Pretoria: Van Schaik. 709-721.

Van Vuuren, Helize. 2014. Passacaglia van J.S. Bach en *Das Passagen-Werk* van Walter Benjamin – literêre montage as mosaïekwerk in *Memorandum. 'n Verhaal met skilderye* (2006). *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 54(3): 505-523.

Van Zyl, Dorothea. 2008. Grensoorskrydende passie in die poësie van Antjie Krog en Anna Enquist: vroueverskynsel, konvensie of vernuwing? *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* 15(1): 102-29.

Vestdijk, Simon. 1957. *Keurtroepen van Euterpe. Acht essays over componisten.* Meulenhoff: Amsterdam. *Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren.* https://www.dbnl.org/tekst/vest002keur01_01/index.php. (Datum van gebruik: 23 August 2019).

Vestdijk, Simon. 1971. *Verzamelde gedichten. Deel II.* Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep.

Victor, M. 2006. Die simbiose van kuns: Madri Victor gesels met Marlene van Niekerk. 28 November. *LitNet.* https://www.litnet.co.za/die-simbiose-van-kuns-madri-victor-gesels-met-marlene-van-niekerk/. (Datum van gebruik: 25 Oktober 2019).

Yoo.rs. 2017. De spirituele symboliek van de merel. https://yoo.rs/de-spirituele-symboliek-van-de-merel-1488264270.html. (Datum van gebruik: 23 Augustus 2019.)

Zuiderent, Ad. 1995. Beeld, abstractie en poëtische boventonen. Over beeldgedichten en muziekgedichten. *Voortgang*, Jaargang 15: 249-259.

Note

1. Hierdie artikel is geskryf ter huldiging van Marlene van Niekerk en die sentrale rol wat musiek, en in die besonder Bach se musiek, in haar werk speel. Volgens Linde (2018:20) word deurgaans in Van Niekerk se oeuvre "ander kunsvorms, soos musiek en skilderwerk, in woord en taal [...] 'vertaal'". Op sy beurt ondersoek Van der Mescht (2009) die verwysings na klassieke musiek in *Agaat* en kom tot die volgende slotsom:

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

Ook in *Memorandum. 'n Verhaal met skilderye* (2006) poog Van Niekerk om "Bach se Passacaglia en fuga in C Mineur (BWV 582) (± 1715) te 'vertaal' in prosa", en die teks volgens die kenmerke van die fuga te konstrueer (Van Vuuren, 2014: 506).

Die slotwoord behoort aan Marlene van Niekerk self. In 'n onderhoud met Madri Victor (2006) merk sy soos volg op:

> Ek luister altyd na musiek as ek skryf – of luister is dalk die verkeerde woord – ek "groove" by elke stuk skryfwerk op die spesifieke stuk musiek wat my emosioneel voed en inlig ten opsigte van wat ek geskryf probeer kry. Ek soek deur al my CD's tot ek iets kry wat my in 'n sekere rigting inlig. Dikwels luister ek "namens" die karakter na musiek ten einde uit te vind wat emosioneel in hom of haar gaande is. Watter musiek watter effek op 'n karakter het, is vir my 'n lakmoestoets om vas te stel of en hoe die karakter werk. Miskien

is dit ook nie die hele waarheid nie. miskien is die musiekluistery maar my manier om my in ’n soort trance van vereenselwiging te bring.

2. Ek maak hier gebruik van Project Gutenberg se Engelse vertaling van die teks, wat ’n gedigitaliseerde publikasie uit 1913 is.