

Martjie Bosman

Martjie Bosman is verbonde aan die SAUK se Klankargief waar sy verantwoordelik is vir die argivering van Afrikaanse radioprogramme en ander klankmateriaal. Sy is 'n genoot van die Departement Afrikaans, Universiteit van Pretoria.

Die FAK-fenomeen: populêre Afrikaanse musiek en volksliedjies

The FAK phenomenon: Popular Afrikaans music and folk songs

Afrikaans popular music of a variety of genres and subgenres is currently flourishing. A very productive phenomenon is the re-interpretation of older songs, in particular folk songs. This article gives a short historical overview of the collection and publication of Afrikaans folk songs, followed by a brief description of various ways in which folk songs have previously been utilised. The collection of Afrikaans folk songs known as the FAK (Federation of Afrikaans Cultural Organisations) songbook earned itself an important position in Afrikaans cultural circles, but it was also stigmatised. Since the end of the 1990s, Afrikaans popular songwriters and singers showed a renewed interest in so-called FAK songs and a number of musical arrangements and re-writings of folk song lyrics have been recorded. A number of lyrics that either contain references to folk songs or are re-writings of folk songs, are discussed. Tension between the old, well-known words of the folk songs and the new songs often develops, while the intertextual references to older songs are used to comment on current situations. The importance of popular music in minor cultures is briefly discussed. **Key words:** Afrikaans popular music, FAK (Federation of Afrikaans Cultural Organisations), Afrikaans folk music.

Afrikaanse ligte musiek: klasse en etikette

Afrikaanse populêre musiek beleef sedert die 1990's 'n ongekende bloeitydperk. Daar is so 'n groot toename in kunstenaars, genres en subgenres, optree-geleenthede en die produksie van CD's dat die terrein haas onoorsigtelik geword het.

Daar kan vandag aanvaar word dat al die verskillende vorme van Anglo-Amerikaanse ligte musiek ook in Afrikaans beoefen word. Dit sluit pop, folk, country, rock, techno en gospel met al die verskillende onderverdelings in. Daarby kan ook 'n aantal eiesoortige Afrikaanse en Suid-Afrikaanse style gevoeg word, soos die luisterliedjie, kwaito, tradisionele boere- en sokkiemusiek, techno-boeremusiek en selfs boererock en "sportmusiek".

Die indeling van verskillende sangers en groepe onder subgenres is egter nie eenvoudig nie en het al tot kwaai polemieke aanleiding gegee, veral waar die musiekstyl nie as verdelingsbeginsel gebruik word nie, maar een of ander faktor wat buite die aard van die musiek lê. Aan die einde van die 1980's en begin van die 1990's, is Afrikaanse ligte musiek

byvoorbeeld soms in “hoofdstroom” en “alternatief” verdeel. Die benaming “alternatief” was redelik eksklusief en slegs diegene wat hulleself aan die kant van die “Voëlvry”-beweging geskaar het, mog dit gebruik. Daar was groot verontwaardiging toe twee CD’s, *Alternatief op sy beste 1* en *2*, aan die einde van die 1990’s saamgestel is met musiek van sowel die oorspronklike Voëlvry-kunstenaars as nuwe sangers en groepe. Volgens Dirk Uys, een van die “vaders” van die alternatiewe beweging, het die benaming “alternatief” daarmee te wyd geword en moet daar liever net van Arikaanse rock gepraat word (Rademan, 2002). Behalwe dat die oorspronklike “Voëlvry”-deelnemers waarskynlik gevoel het dat hulle alleenreg op die benaming het, het die latere sogenaamde “altenatiewe” musiek in *musiekstyl* by die oorspronklikes aangesluit, maar nie wat die onderwerpe van die lirieke betref nie. In die geval van “alternatief” is dit dus nie heeltemal duidelik of die musiekstyl of die temas van lirieke of iets heeltemal anders die belangrikste onderskeidende kenmerk is/was nie.

Sommige Afrikaanse kunstenaars onderskei hulleself ook soms (effens meerderwaardig) van die sogenaamde “kommersiële” sangers soos Kurt Darren en Steve Hofmeyr. ’n Hewige debat is in 2002 op LitNet ingelei deur Anton Goosen (2002a: 1), wat te velde getrek het teen “oor-kommersiële” en “onpatriotiese” sangers wat van “lawwe vertalings” en “backtracks” gebruik maak. Goosen (2002b: 2) het nie gekroom om sekere kunstenaars by die naam te noem nie en het in ’n latere brief ook die sogenaamde “cover-artists” wat ander mense se liedjies sing, gevoeg by sy lys van diegene wat “van ons Afrikaanse musiek ’n bespotting maak met musikale onopregtheid en foefies”. In sy reaksie maak Hofmeyr beswaar teen Goosen se voorskriftelikheid, vra vir groter verdraagsaamheid teenoor ’n verskeidenheid van genres, en wys ten slotte daarop dat kommersiële sukses al dan nie eintlik nie as ’n kriterium van gehalte gebruik kan word nie. Ook in die onderskeid “kommersiële” en “nie-kommersiële musiek” lê die probleem daarin dat nie die musiekstyl of aard en tema van die lirieke as verdelingsbeginsel gebruik word nie, maar ’n saak wat buite die musiek self lê. Kommersiële suksesvolle musiek het heel waarskynlik sekere gemeenskaplike eienskappe, maar dit het helaas nie net met vertalings of die gebruik van vooraf opgeneemde begeleiding te make nie. Die goeie verkope van Valiant Swart se *Song vir Katryn*, byvoorbeeld, kan toegeskryf word aan die blootstelling wat Swart in die gelyknamige televisiereeks geniet het, net soos die kombinasie Laurika Rauch-Koos du Plessis in die jare tagtig bekend geword het danksy Rauch se verskyning in die televisiereeks *Phoenix & kie*.

Die doel van hierdie artikel is nie om op die klassifikasie van Afrikaanse ligte musiek te fokus nie, maar, soos in die natuurwetenskappe, vereis enige poging tot klassifikasie, naamgewing en etikettering 'n baie noukeurige bestudering en ontleding van die onderwerp. Die kort bespreking van twee moontlike verdelings hierbo gee al 'n aanduiding van die dinamiek van die verskynsel en van die buitemusikale en tekstuele faktore wat soms 'n rol in die etikettering van sekere subgenres speel. Die sanger/digter/sosioloog/rubriekskrywer Andries Bezuidenhout (2004: 1) stel dit kort en klaar dat ego's en gevestigde belange dikwels 'n groot rol in die komplekse geskiedenis van die klassifikasie van Afrikaanse musiek gespeel het. Daarby maak die benutting van verskillende style deur dieselfde kunstenaar of groep in verskillende liedjies en die vermenging van invloede dit onmoontlik om 'n eenduidige etiket om so 'n kunstenaar of groep se nek te hang.

Die benutting van ou Afrikaanse volksliedjies en veral liedjies uit die FAK-volksangbundel vir die skep van eietydse musiek is 'n verskynsel wat hom maklik tot oorvereenvoudiging en etikettering kan leen. Etikette langs politieke verdelingslyne, soos links, regs, konserwatief, progressief is tevore al op ligte musiek toegepas, dikwels met 'n soort morele meerderwaardigheid, en die spontane sang van FAK-liedjies het al die politiek-korrekte wenkbroue laat lig. Die verskynsel is egter so produktief in die Afrikaanse musiekkonteks dat dit nadere bestudering regverdig. Volksliedjies, kinderliedjies, ouer Afrikaanse liedjies en selfs advertensieliedjies word tans oor die grense van 'n verskeidenheid subgenres herinterpreteer, verwerk, aangehaal of bloot net gesing. In wat volg, wil ek graag 'n oorsig oor die versameling en publikasie van Afrikaanse volksliedjies gee, 'n aantal tekste van nader bekyk en daarna 'n paar gevolgtrekkings aan die hand van sieninge oor populêre kultuur maak.

Die optekening en versameling van Afrikaanse volksliedjies¹

Belangstelling in Afrikaanse volksliedjies het reeds in die loop van die negentiende eeu ontstaan. Volgens Jan Bouws (1982: 42) was die merkwaardige Charles Etienne Boniface (1787-1853) waarskynlik die eerste om Hollands-Afrikaanse liedjies op te teken, maar dit was eers kort voor die uitbreek van die Anglo-Boereoorlog dat daadwerklike pogings aangewend is om dié liedjies te versamel. In die tweede helfte van die 19de eeu het Suid-Afrika 'n instroming van populêre liedjies veral uit die Verenigde State van Amerika beleef wat bedreig het om die Afrikaanse volksliedskat te verdring. Tussen 1860 en 1900 is 'n groot

aantal populêre liedjies in die VSA geproduseer, liedjies wat volgens Bouws (1982: 138-139) erg sentimenteel van aard en van geringe kunswaarde was. Hierdie liedjies is deur besoekende minstrelsangers soos die Christy's Minstrels buite die VSA bekendgestel en deur meganiese musiekdore en die bundel *The Globe song folio* tot in die voorkamers van Afrikaanse wonings ingedra.

Sommige van hierdie liedjies is in die tyd van die eerste Afrikaanse Taalbeweging van Afrikaanse woorde voorsien en het self later volksliedstatus verkry, soos "Just before the battle, mother" ("Wanneer kom ons troudag, Gertjie?"), "Ellie Rhee" ("Sarie Marais"), "Sweet Genevieve" ("Lief Annatjie") en "Where did you get that hat" ("Waar het jy daardie hoed gekry"). Hierdie vertalings het ten minste gesorg dat populêre liedjies in Afrikaans en nie in Engels gesing is nie, maar daar was tog kommer dat die inheemse liedereskat met sy hoofsaaklik Duitse agtergrond vergete sou raak. Om dit teen te werk, is enersyds probeer om Nederlandse liedere aan die Afrikaanse publiek bekend te stel en andersyds om Afrikaanse volksliedere te bewaar deur dit op te teken, te bundel en wyer te publiseer (Bouws, 1982: 151).

Daar was sekere struikelblokke wat die optekening van sulke volksliedjies bemoeilik het, onder meer die geringskatting van die waarde van sulke liedjies deur Afrikaanssprekendes self en die gebrek aan kundigheid op die terrein van musieknotasie onder diegene wat die liedjies self nog geken en gesing het. Die optekening van egte inheemse volksliedjies en volkswysies sou eers na die Anglo-Boereoorlog behoorlik op dreef kom.

Teen ongeveer 1912 het die Vrystaatse onderwysman S.H. Pelissier met die versameling van pieknieklidjies en speletjies begin nadat hy kennis gemaak het met Sweedse volksang en volksdanse. 'n Groot belangstelling in volkspele het met die Simboliese Ossewatrek ontwikkel en volkspeleliedjies soos "Aanstap, rooies", "Aai, aai, die witborskraai", "Suikerbossie" en "Bobbejaan klim die berg" het landwyd bekend geword.

Terwyl die taalkundige S.P.E. Boshoff tussen 1915 en 1920 aan die Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys verbonde was, het hy in samewerking met sy vrou Hester, L.J. du Plessis en Japie Schonken ongeveer 39 volksliedjies versamel. Mev. Boshoff en Schonken was verantwoordelik vir die opteken van die wysies. Twee bundels, waarin Boshoff en Du Plessis toeligting by die tekste verskaf het, het uit hierdie werk voortgevloei. Hulle was *Afrikaanse volksliedjies: Deel I, Pieknieklidjies* (1918, J.H. de Bussy) en *Afrikaanse volksliedjies, Deel II,*

Minneliedjies (1921, J.H. de Bussy). Laasgenoemde bundel het ook 13 liedjies wat uit Hollands vertaal is en 11 kunsliedere bevat.

Baanbrekerswerk op die terrein van instrumentale musiek is gedoen deur die Nederlands-gebore mev. Jo Fourie. Sy het veral 'n belangstelling in boeremusiek gehad en selfs haar eie boeoreorkes in die Marico op die been gebring. Na die dood van haar man, dr. H.C.M. Fourie, het sy saam met haar seun, mnr. Hugo Fourie, die land deurreis en uiteindelik 'n buitengewone versameling van meer as 'n duisend wysies opgeteken. Die meerderheid was ou danswysies op die maat van die wals, die polka, seties en masurka wat sy by spelers van die konsertina, harmonium of viool gehoor het (Malan, 1982: 67-69).

Noemenswaardig is verder die optekening van liederwysies van gesange deur prof. G.G. Cillié en deur W.L. van Warmelo, wat ook 'n belangstelling in Afrikaanse, Maleise en Griekwa-volksmusiek gehad het en artikels daarvoor gepubliseer het. Die tekste van Maleierliedjies is ook in I.D. du Plessis se *Kaapse moppies* (1977) opgeteken.

Die Nederlander Jan Bouws het reeds in sy jeug 'n belangstelling in Afrikaanse volksmusiek en die geskiedenis van musiek in Suid-Afrika ontwikkel. Hy besoek Suid-Afrika vir die eerste maal in 1957 om 'n reeks lesings oor die Afrikaanse volkslied aan te bied en in 1960 word hy aangestel as Direkteur van die Instituut vir Volksmusiek van die Universiteit van Stellenbosch. Benewens 'n groot aantal artikels oor gebeure en figure uit die musiekgeskiedenis van Suid-Afrika, het Bouws ook navorsing gedoen oor die aard en herkoms van Afrikaanse volksliedere en 'n aantal gewilde toonsettings van Afrikaanse tekste gedoen.

Ten slotte moet die omvangryke navorsing van Chris Lamprecht genoem word. Hy het as kultuurbeampte by die Departement van Nasionale Opvoeding van 1969 tot 1974 uitgebreide reise deur Suid-Afrika en die toenmalige Suidwes-Afrika onderneem om volksliedjies op te neem. Sommige van hierdie liedjies is as illustrasiemateriaal vir 'n reeks radiopraatjies, "Dit kom van ver af", gebruik, terwyl 24 ook gebundel is (Lamprecht, 1974). By die derde hersiene uitgawe van die *FAK-Sangbundel* is verskeie van hierdie volksliedjies by die bestaande versameling gevoeg.

Afrikaanse liederbundels

In 1897 word daar vir die eerste maal deur die Nederlandsch-Zuid-Afrikaansche Vereeniging (NZAV) voorbrand gemaak vir die samestelling van 'n bundel Nederlandse, Vlaamse en "natuurlijk ook Trans-

vaalsche" liedere, onder meer om as teenvoeter vir die toenemende gewildheid van Engelse en Amerikaanse geestelike en populêre liedjies onder alle bevolkingslae aan die Kaap en die Boererepublieke te dien. 'n Kommmissie word in Desember van dieselfde jaar in die Suid-Afrikaansche Republiek (ZAR) onder voorsitterskap van dr. Nicolaas Mansvelt, toenmalige superintendent van onderwys in die ZAR, saamgestel om Suid-Afrikaanse liedere bymekaar te maak. Die uitbreek van die Anglo-Boereoorlog ry egter die werksaamhede van die kommissie in die wiele.

Intussen verskyn in 1901 die *Eerste Afrikaanse Lidere met Musiik* wat volgens Bouws saamgestel is uit liedere wat uit die Patriot-beweging ontstaan en in *Ons Klyntji* gepubliseer is (1982: 138). Slegs twee van die liedere het oorspronklike musiek gehad; die ander was ontleende liedere uit die tyd sedert die 1860's toe vreemde liedere die kolonies en Boere-republieke binnegestroom het.

Eers in 1904 kon dr. Mansveldt die werk aan 'n Hollands-Afrikaanse sangbundel voortsit. Veral die gebrek aan kennis van musieknotasie het dit moeilik gemaak om ongedrukte liedjies op te teken, maar uiteindelik is 26 Afrikaanse liedere uit die totaal van 66 in die eerste *Hollands-Afrikaanse liederbundel* opgeneem (Bouws, 1982: 151–154). Sommige van die liedere is spesiaal vir die bundel geskryf, terwyl ander toonsettings van bestaande tekste of verafrikaansings van Nederlandse of Vlaamse liedere was. Hoewel daar kritiek op die bundel was, word dit tog beskou as 'n stuk kultuurhistoriese baanbrekerswerk (kyk byvoorbeeld Bouws, 1982: 165 en Malan, 1984b: 223).

In 1927 verskyn 'n hersiene en bygewerkte bundel onder redakteurskap van mej. Joan van Niekerk, maar nou is die titel verander na *Die groot Afrikaans-Hollandse liederbundel* omdat die oorwig liedere (61 uit die 78) Afrikaanse woorde gehad het (Bouws, 1982: 158). Talle van hierdie liedere was egter steeds vertalings van Nederlandse, Vlaamse en Duitse liedere en een van die besware wat Bouws (1982: 161) teen die bundels had, was dat daar te min egte Afrikaanse volksliedjies opgeneem is.

Volksliedjies reis dikwels oor landsgrense en word vertaal en verwerk in die nuwe omgewing, maar baie van die liedere in die genoemde bundel was patriotiese liedere waarvan sowel die komponiste as digters nog bekend was. Bouws (1962: 21) verwys hier vermoedelik na die ander betekenis van "volkslied": 'n lied wat uit die volk ontstaan het. Die hele volk was nie die skepper nie, maar "die man uit-die volk was die outeur" van die woorde en dikwels ook van die wysie.

Die liedereversameling wat egter tot vandag weerklink, is die bekende *FAK-volksangbundel*, later net die *FAK-sangbundel*. Die eerste uitgawe van die *FAK-volksangbundel* het uit twee inisiatiewe ontstaan. Eerstens het die Afrikaanse Studentebond (ASB) in 1929 begin met die versameling van Afrikaanse liedjies. Hulle nader kort daarna die pasgestigte Federasie van Afrikaanse Kultuurvereniginge (FAK) met die versoek om 'n bundel van hierdie liedjies uit te gee. Intussen het dr. Hugo Gutsche, 'n afgetrede Lutherse predikant, en W.J. du P. Erlank (Eitemal) die uitgewery J.H. de Bussy ook gevra om so 'n bundel Afrikaanse liederes uit te gee. De Bussy versoek daarna die twee groepe om saam te werk met Stephen Eyssen, Eitemal en dr. Gutsche as samestellers. Die voorstel word in 1934 deur die FAK aanvaar en in 1937 verskyn die eerste uitgawe met 314 liederes waarvan die oorgrote meerderheid Afrikaans was (Eyssen, 1982: 45).

In die eerste uitgawe spreek die redaksie drie wense uit: "(a) Dat die liederes tot verruiming en veredeling van die lewe en tot waardering van al wat skoon is, mag bydra; (b) dat hulle sal help om die gevoel van saamhorigheid onder Afrikaners te versterk; juis daarom is sowat 275 van die liedjies vir saamsing bereken; (c) dat ons in die toekoms in skool, huis en vereniging, by samekomste, funksies en feeste 'n uitgebreider gebruik van *ons eie* liederes sal maak en dat oor die algemeen veel meer en met 'n opgewekter sanglus gesing sal word, want in die verlede het ons as Afrikaners veels te min en nie met genoeg geesdrif gesing nie" (Gutsche, Eitemal en Eyssen, 1937: Inleiding).

Toe die tweede, hersiene uitgawe van die *Nuwe FAK-sangbundel* onder hoofredakteurskap van Dirkie de Villiers in 1961 verskyn het, is ruim 70 000 kopieë van die vorige uitgawe verkoop. Die nuwe uitgawe is uitgebrei tot 388 liederes. Die bekendste en gewildste liederes uit die vorige uitgawe is behou, maar meer oorspronklike Afrikaanse liederes is ingesluit. Hiervoor het die redaksie teruggegaan na die vroeë liederesversamelings. Dirkie de Villiers was verantwoordelik vir die meerderheid nuwe verwerkings wat bedoel was om die begeleiding en sang te vergemaklik (Hartman, 1961: Inleiding tot die hersiene uitgawe).

Die *FAK-sangbundel* is vir die derde maal hersien en by geleentheid van die vyftigste bestaansjaar van die FAK in 1979 weer uitgegee. By hierdie uitgawe is die kern van geliefde liederes behou, maar ook nuwes is ingesluit wat veral uit Chris Lamprecht se versameling volksliedjies gekom het. Besondere aandag is by hierdie uitgawe aan die taal gegee, omdat Afrikaans heelwat sedert die verskyning van die eerste bundel verander het (Hartman, 1979: Inleiding).

In sy terugblik oor meer as 40 jaar kon die voorsitter van die FAK sê dat dié bundel inderdaad die ereposisie in die Afrikaanse liedereskat beklee (Kok, 1979: Voorwoord). Dit was ongetwyfeld waar vir die grootste gedeelte van die afgelope halfee. Die *FAK-sangbundel* kon waarskynlik in elke Afrikaanse skool en in talle Afrikaanse huise gevind word. Liedjies uit die bundel is by haas elke Afrikaanse volksfees gesing. By formele en informele volkspele-aande was die kern van die dansies en sang uit die *FAK-sangbundel* afkomstig. Sommige van die liedere, soos "Sarie Marais", het selfs in die buiteland bekendheid verwerf. Talle vooraanstaande Suid-Afrikaanse sangers het liedere met kunsliedstatus soos "Heimwee" (woorde: J.R.L. van Bruggen, toonsetting: S. le Roux Marais) en "Op my ou ramkietjie" (woorde: C. Louis Leipoldt, toonsetting: Jan Bouws) in hulle repertoriums ingesluit en opnames daarvan gemaak. Vir baie mense het die FAK sinoniem met die sangbundel geword.

Teen die middel van die 1980's het die FAK, soos ander Afrikaanse kultuurorganisasies, in onguns begin raak. Die FAK is as frontorganisasie van die Afrikaner Broederbond, daardie simbool by uitstek van die Afrikaner-establishment en van die apartheidsera beskou. Daarmee saam is veral die vaderlandsliedere uit die *FAK-sangbundel* al minder gesing en toenemend gestigmatiseer. Hoogtepunt van hierdie stigmatiseringsproses was die parodiëring van en verwysing na liedere uit die *FAK-sangbundel* tydens die Voëlvry-beweging. In "Swart September" uit die kabaret *Piekniek by Dingaan* is daar byvoorbeeld in al die variante 'n refrein wat "Die stem van Suid-Afrika", die prominente eerste lied in al die uitgawes van die *FAK-sangbundel*, parodieer (Hagen, 1999: 95). Die moontlikheid het bestaan dat skuld deur assosiasie Afrikaanse volksliedjies, soos Duitse volksliedjies na die Tweede Wêreldoorlog, sou kon stilmaak.

Die Voëlvrybeweging en die stigmatisering van kultuurorganisasies kan egter nie alleen vir die stilmaak van volksliedjies verantwoordelik gehou word nie. Soos aan die einde van die vorige eeu het gewilde musiek uit ander lande die land in die tweede helfte van die 20ste eeu teen 'n ongekende tempo binnegestroom en alle soorte inheemse musiek begin bedreig. Afrikaans as taal van gewilde musiek kon in 'n mate oorleef deur die vertaling van populêre eietydse liedjies en sedert die 1970's deur doelbewuste aansluiting by Nederlandse en Vlaamse luisterliedjies. Hierdie soort oorstroming deur veral Anglo-Amerikaanse popmusiek is die lot van musiek in alle klein kulture. Die invloed van die Voëlvrybeweging was egter uniek omdat dit kritiek van binne, vanuit eie geleedere, uitgeoefen het.

Die instroming van musiek van ander kulture is in die hand gewerk deur klanktegnologiese ontwikkelinge, maar dieselfde nuwe tegnologie het ook daartoe bygedra dat inheemse musiek makliker en vinniger opgeneem en versprei kon word. Verally die nuwe kompakskyf- of CD-medium is benut en talle her- en nuwe opnames van Afrikaanse musiek is sedert die begin van die 1990's gemaak. Onder hierdie CD's was ten minste twee met verwerkings van volksliedjies, naamlik *Nou ja toe* (1992) van Johan Engelbrecht en Caron van Schalkwyk wat in sy geheel uit jazz-weergawes van ou bekendes bestaan, en Lucas Maree se *Miljoen* (1992) met 'n herskrywing van "O brandewyn laat my staan". Hierdie verwerkings was egter nie werklik groot treffers nie. Ironies genoeg was dit waarskynlik een van die hooffigure van die Voëlvrybeweging wat FAK-liedjies gewild gemaak het. In 1996 neem Johannes Kerkorrel naamlik sy eie weergawe van die liefdesliedjie "Al lê die berge nog so blou" vir die CD *Ge-trans-for-meer* op. Dié weergawe is daarna by talle kompilasies en heropnames (ek kon ten minste tien opspoor) ingesluit en sedertdien het die belangstelling in liedjies uit die FAK en ook ander ouer Afrikaanse musiek 'n gestadigde groei getoon.

Die ontginning van ouer Afrikaanse musiek

Die gebruik van volksmusiek of ouer populêre musiek in 'n verskeidenheid van formate en kontekste is 'n bekende verskynsel in Westerse musiek en ook in Suid-Afrikaanse en Afrikaanse musiek. Sedert die begin van die 20ste eeu is Afrikaanse volksliedjies (naas, natuurlik, liedjies uit die Afrikakulture) gereeld in ernstige instrumentale of orkeswerke deur Suid-Afrikaanse komponiste gebruik om 'n Suid-Afrikaanse kleur aan hulle werk te gee. Een van die vroegstes is Theo Wendt, toenmalige dirigent van die Kaapstadse stadsorkes, se mars vir orkes, "Botha's boys", waarin die bekende "Vat jou goed en trek, Ferreira" 'n prominente tema vorm (Malan, 1986: 493). 'n Hele aantal Afrikaanse volksliedjies is ook verwerk vir klavier op verskillende moeilikheidsvlakke vir die doeleindes van musiekeksamens (vergelyk Chris Lamprecht se verwerkings, Malan, 1984: 161). Die talryke verwerkings van volksliedjies vir boere-orkeste en ligte musiek-ensembles het geen bekendstelling nodig nie. Meer onlangs het Salon Musiek twee stelle verwerkings van volksliedjies in klassieke styl opgeneem (*Die Kaap is weer Hollands*, 2000), terwyl die pianis Rocco de Villiers gereeld vernuftige verwerkings van volksliedjies in die jazz-idiom by sy CD-opnames insluit.

Die *FAK-sangbundel* bevat 'n groot aantal twee- en vierstemmige verwerkings van volksliedjies waarvan kore deur die jare ruimskoots

gebruik gemaak het. Daar is egter 'n voordurende aanvraag vir Afrikaanse musiek vir die steeds groeiende aantal uitstekende kore in die land en koorleiers doen dikwels hulle eie verwerkings van FAK- en ander volksliedjies vir hulle kore. Dit het soms ook andersom gewerk: van die vierstemmige verwerkings wat Chris Lamprecht gemaak het van volksliedjies en liederwysies wat hy tydens sy navorsing opgeteken het, het in die jongste uitgawe van die FAK beland, soos "Kolperd" en die geliefde "Aandgesang", wat as 't ware die kenwysie van die Pretoriase Universiteitskoor geword het.

Dit is dus duidelik dat ouer liedjies en veral volksliedjies oor 'n lang tyd produktief in die Suid-Afrikaanse musiekwêreld was. Die omvang van die herbenutting van ouer musiek vir veral eietydse Afrikaanse ligte musiek oor die afgelope ses tot agt jaar is egter opvallend. Enkele voorbeelde sluit in die huldigingsprogramme vir liedjieskrywers soos Danie Bosman en Koos du Plessis by kunstefeeste, die gewilde Grafsteensangers wat hulle toelê op die komiese aanbieding van liedjies van sniksangers uit die 1930's en 1940's, die massabyeenkomste in restaurante en kroë in Gauteng waar die sanger Pieter Smith as voorsanger optree en gehore aand na aand saamsing aan liedjies wat wissel van die kenwysies van gewilde televisiekinderreekse tot "Die stem van Suid-Afrika" en les bes, die uitvoering van verwerkings van volksliedjies in wat die groep ddisselblom "die FAK-fenomeen" noem en waaraan 'n groot verskeidenheid Afrikaanse sangers en groepe meedoen.

Die FAK-verskynsel

'n Kort bespreking van die twee CD's met die titel *Volksbesit 2002* en *Volksbesit 2003* kan 'n goeie aanduiding gee van die aard van die uitvoerings en verwerkings wat hedendaagse sangers en instrumentaliste van volksmusiek doen. Die twee CD's is saamgestel en versprei onder die Hoezit Musiek-etiket, wat hulle gewoonlik toelê op Afrikaanse pop- en rockmusiek (die maatskappy was ook verantwoordelik vir die saamstel van die twee volumes *Alternatief op sy beste* wat onder meer musiek uit die *Voëlory*-era ingesluit het en vir die twee volumes *Tydloos* wat oorspronklike Afrikaanse treffers uit die onlangse verlede saamgevat het). Die snitte is grotendeels afkomstig van vroeëre opnames van die afsonderlike kunstenaars. Die meerderheid snitte op die CD's is tradisioneel van oorsprong, maar daar is ook verwerkings van musiek van onder meer Chris Bignaut, David Kramer, Koos du Plessis en Anton Goosen. Die kunstenaars verteenwoordig 'n verskeidenheid subgenres in die populêre Afrikaanse musiekwêreld, onder andere Johannes

Kerkorrel, Koos Kombuis, Stef Bos, Laurika Rauch, Amanda Strydom, Karen Zoid, Randall Wicomb, Jacques de Coning, Kurt Darren, Karla du Plessis en die vokale ensemble Geminis.

Die verwerkings op *Volksbesit 2002* en *Volksbesit 2003* is dikwels musikaal van aard. Die kunstenaars voer die bekende liedjies op sy of haar eiesoortige manier uit, maar verander nie aan die wysie of die woorde nie, soos Randall Wicomb se uitvoering van Chris Blignaut se "Jan van Till" of Joe & Jaco se uitvoering van "Die oukraalliedjie". Die versamelings sluit ook 'n aantal keurspele in waar die oorspronklike liedjies musikaal gewysig word om by mekaar aan te sluit, soos Geminis se FAK-keurspel bestaande uit "Hoe ry die boere", "Dis te ver om te ry" en "Daar kom die wa" (verwerkings deur Johnny Jay). Soms word 'n heeltemal nuwe wysie vir die bestaande woorde geskryf, soos in Johan Groenewald se "Sarie Marais" en Ricky Conn se "Blinkvos perd".

Veral op die tweede *Volksbesit* kom 'n hele aantal snitte voor waar aan sowel die wysie as die woorde van die ou liedjies verander word, soos in Stef Bos se weergawe van "Suikerbossie" en Liese Stassen se "Bokkie". In albei die gevalle word nuwe woorde bygevoeg waarvoor daar dan 'n melodie bygeskryf moet word. Dikwels pas die trant van die woorde en die wysie nog steeds by die oorspronklike liedjie, maar daar is ook 'n hele paar liedjies op hierdie en ander CD's waar die wysigings en byvoegings die aard van die oorspronklike liedjie ingrypend verander. Die jukstapenering van die bekende met die nuwe is tekstueel die boeiendste en 'n aantal liedjies waarin hierdie werkwysie gevolg is, word nou van nader beskou.

Al lê die berge nog so blou

Al lê die berge nog so blou

Al lê die berge nog so blou,
Haar woorde sal ek steeds onthou.

Maar dié moet julle darem weet,
Haar woorde sal ek nooit vergeet.

Nou gaan sy weg met 'n lekker hart,
hier sit ek nou in pyn en smart.

Al woon my bokkie nog so ver,
Dan troos ek my aan die morester.

Johannes Kerkorrel het die wysie van die tradisionele Afrikaanse liedjie onveranderd gelaat in sy uitvoering daarvan. Daar is skynbaar ook geen groot verandering aan die woorde aangebring nie. Die klein verandering van die geslag van al die persoonlike voornaamwoorde na die manlike vorm is egter ingrypend genoeg: gewoonlik is die liedjie deur 'n man oor 'n meisie gesing, maar in Kerkorrel se weergawe sing 'n man dit aan 'n man en daag so die tradisionele sienings van 'n liefdesverhouding uit. Hiermee het Kerkorrel een van die eerste (en nog steeds een van die enkele) openlik gay liefdesliedjies in Afrikaans bekend en gewild gemaak, al kan aanvaar word dat die meeste toehoorders die liedjie nie as gay sou eien nie. In 2003 verskyn die groep *ddisselblom* se CD *ddisselblom* met twee FAK-liedjies. Benewens Jan Pohl se "Die mannetjie" gebruik hulle ook die liefdesliedjie "Al lê die berge nog so blou" as basisteks en -wysie vir 'n tweede verwerking. Dit bestaan uit die samevoeging en verskrywing van woorde van verskillende volksliedjies sodat nuwe betekenismoontlikhede tot stand kom.

Diereverdriet, alias 'Al lê die berge nog so blou'
– verwerking Johné van Huyssteen

Al lê die berge nog so blou x3
hierdie wyfie gaan vir bobbejaan nog vou

En bobbejaan klim nog steeds die blou-blou berg x3
want hierdie wyfie het haar vieslik vererg

My suikerbos ek wil by jou lê
al weet ek jy gaan weer nee sê

Dan vat ek my goed en trek soos Ferreira x3
want hierdie kys voorspel net groot-groot pêre

Al lê die berge nog so blou x3
Hierdie wyfie het vir bobbejaan gevou

Reeds in die eerste koeplet vind 'n omkering van die verwagte man-vrou-rolle in 'n liefdesverhouding plaas: daar is 'n ligte dreigement dat die wyfie die beste uit die situasie gaan kom en vir bobbejaan gaan wys wie is baas. In elke koeplet wat daarop volg, word die skeefloop van die verhouding verder met verwysings na ander volksliedjies uitgespel. Uiteindelik het die wyfie haar dreigement uitgevoer en word die ongelukkige afloop in 'n singpraatstyl en met 'n verdere verwysing na 'n Leipoldt-gedig wat ook reeds volksbesit geword het verhaal: bobbejaan het nie soos Boggom saam met Voertsek gesterf nie, maar alleen.

Die blou berg

Die blou berg

Die blou berg moet ek oor,
o, die blou berg moet ek oor,
die blou berg moet ek oor
want die liefde lê daar voor.

Maar die blou berg moet ek oor,
o, die blou berg moet ek oor.
En as julle weer van my hoor
dan is ek die blou berg oor.

Dié liedjie is deur C.G.S. de Villiers in die Caledonse distrik opgeteken en het oorspronklik saam met "Caledonse liefdesliedjie" en "Die woord vaarwel" bekend gestaan as "Drie Overbergse liefdesliedjies" (FAK, 1979: 281). Die liedjie het die tipiese vorm wat N.P. van Wyk Louw in sy tweede "Oor dansliedjies"-opstel bespreek (1970: 100): vier kort reëls waarvan die tweede altyd met "o" begin en dan 'n herhaling van die eerste is; reël drie rym dikwels nie met die ander drie nie en daar moet geen duidelike, logiese verband tussen die laaste twee en die eerste twee reëls wees nie. Aldus Louw. In hierdie outentieke volksliedjie is daar egter wel 'n logiese verband tussen die reëls: die blou berg is die hindernis tussen twee geliefdes, maar die sanger/spreker is vasberade om die hindernis te oorkom.

Op die CD *Blouberg* (2001) het Lucas Maree uitsluitlik herskrywings, verskrywings en uitbreidings van volksliedjies opgeneem. Die oënskynlik gemoedelike stemming van die CD word plek-plek ondermyn met 'n sinisme, 'n ontluistering van romantiese opvattinge oor

die liefde, die tol wat die liefde soms eis en die onvermoë van mense om aan hulle lot te ontkom. Maree het twee lirieke met die titel "Die blou berg moet ek oor" vir die CD geskryf. Die eerste handel oor die vakansiereis van 'n gesin deur die Karoo. Die liedjie begin met die oorspronklike wysie, maar neem gou 'n ander loop soos wat die spreker (die pa van die gesin) op humoristiese wyse uitwei oor die gesukkel om die gesin te mobiliseer en die tipiese wedervaringe langs die pad wat, "lyk my, nooit endkry nie":

Die blou berg moet ek oor

Die blou berg lê nog voor, ja, die blou berg lê nog voor
ons sal ons ry moet kry as ons die blou berg nog wil oor.

Die tasse is gepak en die motor klaar gelaai ...!
Die vakansie lê net om die draai.
Die plan was dat ons vroegdag al, dou voor hanekraai
die pad sou vat na Mosselbaai.
Nou staan ek hier soos kiepie oor die kinders eers wil piepie
en die sleutels speel alewig blikaspaai.
En ek sien in my gedagtes hoe die snoek al lê en braai
in die skemer langs die seiljagkaai

Aan die einde van die liedjie kom daar 'n effense kinkel wanneer die spreker/sanger tot 'n insig oor die romantiese verlange na ver plekke kom:

Geluk is soos dié stilte
en jy kry dit oral oor
luister net en jy sal hoor

Die blou berg bly maar altyd net 'n berg wat mens moet oor
en dink jy net aan more gaan jy dalk vandag verloor

Die eerste "Blou berg"-weergawe is die openingsnit van die CD en skep reeds 'n bepaalde stemming. Die gemoedelikheid word egter reeds met die tweede snit, "Vat jou goed en trek, Ferreira", verbreek. Die vrolikheid van die oorspronklike wysie en ritme ten spyte, word Maree se weergawe 'n klaagsang á la Bruce Springsteen op die lot van die gewone werker:

So, vat jou goed en trek, Ferreira, vat jou goed en trek
ja vat jou goed en trek, Ferreira – Jannie met die hoepelbeen
Swaar dra al aan die eenkant
Swaar dra al aan die eenkant
jy moet swaar dra aan die eenkant
want dit hou jou op jou plek

In die laaste strofe word die groot emigrasievraag te berde gebring:

Miskien moet mens maar landuit, soos Van Riebeeck en sy vrou
wat jare terug 'n nasie langs 'n vreemde kus wou bou
Dalk kan ons daar in die vreemde weer 'n keer probeer
of dalk moet ons maar bly en kyk of ons iets leer

Ja, vat dan maar jou goed Ferreira, vat jou goed en trek
jou tasse is gepak en op vlug een een nul is plek ...

Die toon in die voordrag van hierdie reëls is verwyttend maar gelate, asof die sanger wil sê dat dié wat wil trek, dit maar doen.

Die trek-tema word in die tweede weergawe van “Die blou berg moet ek oor” verder uitgebrei. In die eerste twee strofes word die strewe na vryheid as motivering vir die Groot Trek gesuggereer, maar die derde strofe is dubbelsinnig: die moorde waarna verwys word, kan na sowel die historiese probleme aan die oosgrens van die Kaapkolonie as na die huidige verwys. Maar die spreker weet ook reeds dat die besluit om “die blou berg te moet oor” op baie maniere geregverdig kan word. Ten slotte word dan ook gesuggereer dat die drang om te trek in die bloed is.

Die blou berg moet ek oor

Die blou berg moet ek oor ja die blou berg moet ek oor
Die blou berg moet ek oor want die vryheid lê daar voor
Die blou berg moet ek oor ja die blou berg moet ek oor
Die blou berg moet ek oor selfs al moet ek als verloor

Die hellings is maar steil ja die hellings is maar steil
met die winde wat kom ruk hier aan my wa se tent se seil
Die hellings is maar steil en ek hoor my kinders huil
maar my vryheid sal ek wragtag nie vir enigiets verruil nie.

As jy weer van my hoor, ja, as jy weer van my hoor
is die helfte van my mense dalk al anderkant vermoor
As jy weer van my hoor, ja, as jy weer van my hoor
het ek dalk nuwe redes om die blouberg te moet oor

En so sal dit maar bly, ja, want soek jy dalk na my
sal jy my in die vreemde voor 'n nuwe blou berg kry
En so sal dit maar bly, ja wat, so sal dit maar bly
Solank jy glo in vryheid wat mens net op plekke kry.

Die blou dam moet ek oor ja die blou dam moet ek oor
want as ek langer bly gaan ek alles hier verloor
Die blou dam moet ek oor ja die blou dam moet ek oor
My skoene lyk na myne maar dit trap my pa se spoor

Al is die oorspronklike lied heeltemal verskryf, slaag Maree met die verwysing daarna en met die eenvoud van styl wat die volkslied kenmerk, om 'n gemeenskaplike verlede op te roep. Hy slaag ook daarin om 'n soort gemeenskaplike lotsverbondenheid te suggereer: die drang na vryheid wat uiteindelik verdring word deur die oorheersende (en oorgeërfde) drang om te trek.

Afrikaners is plesierig

Karen Zoid se weergawe van die Afrikaanse volkspeleliedjie is waarskynlik die bekendste voorbeeld van so 'n verskrywing van 'n volksliedjie. Dit is in 2002 opgeneem op die CD *Poles apart*. By die aanhoor van die Zoid-weergawe is dit veral die driftige mineurtoon van die refrein "Afrikaners is plesierig" met die vraag "Babe is jy nog lief vir my" wat al dringender word, wat opval. By die bestudering van die teks is dit egter die rap-agtige eerste en derde strofes wat die leser daarvan effens verbyster laat. Hierdie twee strofes lewer 'n aanslag op die taal en op betekenis met brokkige beelde en verwysings na aktualiteite soos in 'n versplinterde spieël wat met groot logiese spronge aanmekaar gelas moet word. Afrikaans, Engels en enkele frases flaaitaal word deurmekaar gebruik.

Dit wil lyk asof daar twee sprekers in die eerste strofe is: die "mevrou" wat later aangespreek word, stel haarself in Engels voor. Daar is allerhande bewyse van sofistikasie, maar dis nie duidelik of dit die eerste spreker of die tweede een is wat so "cool" is nie. Ten spyte van die Engelse begin, is albei sprekers waarskynlik deel van die Afrikaners wat so plesierig is.

Afrikaners is plesierig

I'd like to introduce myself – Johanna Ertjekollo
And this is the alternative – You was so saf 'n molo
Haai jy, loop verby – Is mos dekadent
Peace brother, give me five of suig jou peperment
Jy's cool, jy spoel jou mond met Aquafresh
En leer mos al van hip-hop in jou ma se creche
Ja this is the alternative but we're not primitive
Some het nog hare op hul lyf but we just like to live
In peace
Ekskuus, mevrou, wat gaan nou aan?
Ek wil net weet of is die Internet dan nou te blaam
Oeps! Jou naam, jou naam. I understand madame
Ek ken mevrou, jys een van daai's
Jy is so bietjie skaam

Afrikaners is plesierig
Dit kan julle glo
Hulle hou van partytjie
En dan maak hulle so
En dan maak hulle so
Babe is jy nog lief vir my x 3
Ek gaan iemand anders kry

In die tweede strofe is daar talle verwysings na die aktualiteit en na jappies wat geen sosiale bewussyn het nie. Die implisiete aanklag in die verwysings na omgewingskwessies, na vigs en na armoede is waarskynlik weer op die plesierige Afrikaners gerig.

Luister hier jou yuppie scum
Jou preconceived millenium man
Ek maak jou kwaad want ek weet ek kan
Gee my nog 'n vatlap government plan
En die bedelaar staan met sy uitsteek hand
En vra my vir net nog twee rand
Mense vrek oor die hele land
En die res sit op Clifton se strand
En die music is vinnig
Ek raak opgepsyche

If you don't like it, why don't you take a hike
 Almal is anders. Sê maar wat jou pla
 Hou net op om vrae te vra
 Afrikaners is plesierig ...
 Babe is jy nog lief vir my x 3
 Ek gaan iemand anders vry
 I'd like to now excuse myself
 Hul sit honde op mense
 Ek gaan liever skape tel
 Op radio sonder grense
 Ja jy fix my krieket en miskien my rugby
 Bobby Skinstad, hoe's daai been?
 Ek kyk nie Currie Cup nie
 Jy's koel, jy voel 'n veer vir global warming
 Betogers moet iets anders doen
 Pamflette lees is boring
 Alles is affirmative, al is jou baas verwant
 Kant sou ook geen kant kon kies
 So swot maar wyl jy kan
 Die bank, die bank, die bank
 Vra te veel rente
 Ek speel maar eerder pinball met my 50 sente
 Ek het nie pms is nie, ek's net 'n natural bitch
 I like to play my guitar, but I don't have perfect pitch
 Afrikaners is plesierig ...

'n Herhalende proses van identifikasie en afstand neem, van aanklag en vereenselwiging word in die lied voltrek. Met al die verwysings na die probleme van 'n gekwelde Suid-Afrika bly daar van die vrolike pieknieklidjies waarop die refrein gebaseer is, weinig oor.

Sarie Marais

Amanda Strydom het haar vroeër al ernstig bemoei met FAK-volksliedjies. Die bekende "Liewe maan" en "Japie my skapie" is saam met van haar ander eie komposisies op *Op 'n klein blou ghoen* (2001) ingesluit, en die kabaret *Jazz vir jou en 'n bietjie blou* (ook 2001) waarin sy saam met Rocco de Villiers opgetree het, het uitsluitlik uit jazz- en blues-verwerkings van FAK-liedjies bestaan. Met "Izinyanya/ Die vergetenes" wyk sy af van haar vorige werkwyse deur 'n nuwe melodie te skep, maar te verwys na twee FAK-liedjies, "My Sarie Marais" en "Daar oorkant

die spruit/ vlei". Vir die tweede strofe word daar gebruik gemaak van die wysie van die Hallelujalied waarna sy verwys.

Izinyanya/ Die vergetenes

– Liriek: Amanda Strydom; musiek: A. Strydom / J. Neethling

Hier lê Sarie Marais
ek wonder wat my oupa daarvan sou sê
sy lê in die sand
met haar kappie in haar hand
en dit lyk vir my sy's aangerand

daar onder in die mielies langs 'n groen doringboom
het 'n klomp mense in sinkhuise gewoon
toe kom daar eendag bulldozers en slaan die huise plat
toe bou hulle weer huise langs die nasionale pad

Izinyanya ... die vergetenes

Liewe Jesus ek is klein
hou my net vir langer rein
ek woon hier in Suid-Afrika
en ek's bang vir my oom
en ek's bang vir my pa

Daar oorkant die vlei val 'n mooi rooi bom
wat moet ek doen om hier weg te kom
dis te ver om te loop, dis te duur om te vlieg
en ek is moeg vir die mense wat vir my lieg

Izinyanya ... die vergetenes

Hier lê Sarie Marais
ek wonder wat my ouma hiervan sal sê
want sy lê in die sand met haar kappie in haar hand
en dit lyk vir my sy's aangerand

Izinyanya ... die vergetenes

Daar onder in die mielies langs 'n groen doringboom
staan 'n uitgebrande trekker oor die ou dae en droom
die voëls lê eiers in die enjinkap
en die kinders het die sitplek al deurgetrap

Izinyanya ... die vergetenes

Met "Izinyanya" lewer Strydom fel kritiek op die geweld teen vroue en kinders in Suid-Afrika, maar ook op ander vorms van geweld met die verwysing na mense in sinkhuise wat verskuif word. Die twee volksliedjies roep 'n verbygegane idilliese landelike bestaan op en die aanhoorders van Strydom se lied moet noodwendig bewus wees van die skril kontras wat dit vorm met die tonele van geweld en verval in die nuwe lied. Die oupa en ouma in strofes 1 en 4 is verteenwoordigers van die verbygegane wêreld en van dié geslag wat die Anglo-Boereoorlog beleef het ("Sarie Marais" handel immers oor 'n burger wat tydens dié oorlog na sy meisie verlang), maar word ook bygeroep om as getuies van nuwe onreg te dien. Terselfdertyd kan die refrein gelees word as vermaning om nie die geweld en vernietiging van die hede of die verlede te vergeet nie.

Laurika Rauch het in 1979 reeds Anton Goosen se verwerking van "Aai, aai, die witborskraai" ingesluit op haar eerste plaatopname, *Debuut*, wat in 1993 ook op CD heruitgegee is. Vir hierdie verwerking het Goosen ook bykomende woorde geskryf en 'n nuwe melodie geskep. Goosen kan dus seker as die eerste liedjieskrywer van 'n nuwe geslag beskou word wat ou liedjies herontgin het, maar aangesien hierdie verwerking geen onmiddellike navolgers gehad het voor Kerkorrel se "Al lê die berge nog so blou" nie, val dit eintlik buite die bestek van hierdie bespreking.

Ou tante Koba

Die titelsnit van Rauch se jongste CD, met woorde en musiek van Christopher Torr, bevat weer 'n verwysing na 'n volksliedjie, "Ou tante Koba":

My ou tante Koba

– Woorde en musiek: Christopher Torr

My ou tante Koba klink effens kwaai
Wanneer kom maak ons by hulle weer 'n draai?
Maar waar bly tannie? het ek gevra
Anderkant Noupoot duskant De Aar

My ou tante Koba sê ek kan maar loer
Sy sal haar koffie met 'n lepel roer
Ry verby Laingsburg en Beaufort-Wes
Ma het 'n mandjie Pa het 'n fles

Refrein:

En my voete wil weer dans
En my lippe wil weer sing
Die vreugde wat jy gee brei uit in 'n kring
'n Reis deur die verlede sal ook hartseer bring
Maar my voete wil nou dans en my lippe wil nou sing

My ou tante Koba het soms gemeen
Die son sal weer skyn, maar dit moet eers reën
– veral op Grasbult, het sy gevra
Dis anderkant Colesberg duskant De Aar

Sy's besig om lusern, lusern te saai
Sy sê nie eers hallo nie
(maar sy sê ook nie goodbye)
Sy skink sjampanje en gemmerbier
Die tafel's gedek langs 'n rivier

Refrein

maar my voete wil nou dans
en my lippe wil nou sing (x4)

Aan die einde het tant Koba baie stil gelê
Ek sien reeds vier perde, het ek haar hoor sê
Scatter my ashes het sy gevra
Anderkant Steynsburg duskant De Aar

Refrein

maar my voete wil nou dans
en my lippe wil nou sing (x8)

Hierdie teks van Torr bevat enkele toespelings op die reeds klassiek geworde "Stuur groete aan Mannetjies Roux" (1990) met sy verwysings na droogte en reën, die droë dele van die land, die koffiedrinkery en ten slotte die dood van die figuur oor wie die liedjie handel. Die tante Koba

van hierdie teks kan dus as 'n vroulike teenhanger vir die oom in die Mannetjies Roux-liedjie beskou word. Haar boerdery is skynbaar suksesvoller as dié van die oom, want al vra sy ook vir reën, saai sy lusern en is daar darem sprake van 'n feestelike geleentheid langs die rivier.

Die refrein bevestig hierdie feestelikheid, al word 'n pynlike verlede ook genoem. Dit is egter ook belangrik om die figuur in die ander interteks, die volksliedjie "Ou tante Koba" in herinnering te roep. Die oorspronklike tante Koba was dom en ongemanierd ("sy roer haar koffie met haar groottoon om") en in Chris Blignaut se opname van die liedjie het sy nog ander onaantreklike eienskappe ook gehad (sy was "'n kwaaië ou wyf", "'n snaakse ou vrou", "'n lelike ou siel" en "sy sit op die trap/sy speel konsertina dat haar neusgate klap") – kortom, die soort tante wat volgens sekere fotoboeke en verslae van buitelandse reisigers die prototipe van die onaantreklike en potsierlike Afrikaanse vrou voorstel. Torr se teks wil 'n regstelling maak: hierdie tante beloof om haar koffie met 'n lepel te roer, sy is selfstandig en alhoewel sy op 'n plaas woon, is sy ook gesofistikeerd genoeg om sjampanje saam met die tradisionele gemmerbier te bedien.

Die FAK-fenomeen: populêre kultuur?

Die bespreking hierbo het enkele van die wyses waarop hedendaagse kunstenaars inspeel op baie bekende liedjies, veral liedjies uit die *FAK-sangbundel*, uitgelig. Daar is onder meer nuwe interpretasies van ou liedjies, daar is verwerkings vir instrumente of meerstemmige ensembles en daar is ook verwerkings van individuele kunstenaars wat 'n hele spektrum van ingryping bestryk. Dit wil voorkom asof 'n nuwe geslag kunstenaars ouer Afrikaanse musiek weer ontdek het en opnuut, al is dit dan in 'n veranderde gedaante, aan hedendaagse gehore wil voorstel.

Sou hierdie verskynsel as populêre kultuur bestempel kon word? Ek het nie probeer vasstel hoe gewild die nuwe opnames van ou liedjies en die verwerkings daarvan is nie en wil eerder aansluit by John Fiske (1987: 1) se siening van populêre kultuur as behorende tot die mense ("the people") en dat populariteit beteken dat die produkte ontstaan by en die belange van die mense dien. Sommige van die FAK-liedjies, soos "Al lê die berge nog so blou", "Sarie Marais", "Vat jou goed en trek, Ferreira" en "Suikerbossie" beskik beslis oor die produktiewe moontlikhede van die populêre, of "producerly" tekste waarvan Fiske (1989: 104) gewag maak: dit is toegankliker as "skrywerlike" tekste, maar het ook die oopheid van "skrywerlike" tekste omdat dit meer as een gebruiks- en interpretasiemoontlikheid toelaat. Dit laat mense as 't ware

toe om hulle eie populêre kultuur uit die beskikbare (verbruikers-) bronne te skep. Of val die bewuste skep van nuwe, gedokumenteerde liedjies buite Fiske se definisie?

Volgens Fiske (1989: 69–70) behoort volkskultuurprodukte (*folk culture*) beslis nie tot die terrein van die populêre kultuur nie. Sy siening van volkskultuur sluit by Seal (1986) aan, waarvolgens volkskultuur veral voortkom uit redelik homogene, stabiele samelewings, waar sosiale verskille eerder deur konsensus as deur konflik opgelos word. Daarenteen word populêre kultuur gevind in geïndustrialiseerde samelewings gekenmerk deur verhoudings van onderwerping waar kommoditeite en nie kultuurprodukte nie, aan die mense beskikbaar gestel word. Hierdie kommoditeite word dan juis deur die verbruikers omvorm, nuut geïnterpreteer en vervorm as klein protes, as mikro-politieke daade van opstand en weerstand.

'n Duidelike onderskeid moet hier getref word tussen die volksliedjies self en wat daarmee aangevang word. Wat vandag deurgaan vir Afrikaanse volksliedjies, was waarskynlik nooit gemeenskaplik aan alle Afrikaanse bevolkingslae in hulle geografiese verspreiding nie. Daarvoor het die Afrikaanse groep uit te veel verskillende kulture ontspring en was die afstande (fisies en sosiaal) tussen verskillende gemeenskappe in die verlede te groot. Toe die eerste vlaag van vreemde (hoofsaaklik Amerikaanse) musiek Suid-Afrika in die tweede helfte van die negentiende eeu tref, was die bekommernis juis dat die eiesoortige musiek van die verskillende geïsoleerde gemeenskappies, soos rare plante wat in baie spesifieke ekosisteme voorkom, uitgewis kon word. Die op-tekenaars kon dele van hierdie volksmusiekskat bestendig en bewaar.

Met die publikasie in bundels, kon die liedjies dan verder aan 'n wyer gemeenskap beskikbaar gestel en bekend gemaak word. In hierdie proses verloor die liedjies egter hulle mondelinge karakter en hou hulle, in puritiese terme, op om ware volksmusiek te wees. Dit is na alle waarskynlikheid die gebundelde weergawes van die volksliedjies waarmee die nuwe geslag kunstenaars werk en nie die mondeling oorgelewerde liedjies nie. Alhoewel die *FAK-sangbundel* nie regtig as 'n verbruikersprodukt bestempel kan word nie, is dit tog 'n teks wat vermenigvuldig kon word en aan 'n verskeidenheid verbruikers versprei kon word om op verskillende maniere geïnterpreteer en aangewend te word. Nóg die grondtekste nóg die veranderde nuwe interpretasies daarvan sou dus streng gesproke as volksmusiek beskou kan word.

In sy artikel oor populêre musiek in klein kulture voer Meic Llewellyn (1998: 4) egter aan dat hierdie streng onderskeid tussen pop, rock

en folk problematies is en nie noodwendig op dieselfde manier in verskillende kulture manifesteer nie. Die definisie van volksmusiek as eksklusief mondeling kan misleidend wees: soos alle ander kunsvorme is musiek in 'n voortdurende staat van verandering en ontwikkeling. Llewellyn toon aan dat kleiner kulture dikwels put uit die vorme van nuwe soorte musiek uit groter kulture en dat daar dikwels 'n vermenging van die inheemse met transkulturele vorme soos rock, rave en punk plaasvind. Alhoewel nuwe tegnologieë aan die een kant 'n bedreiging vir kleiner kulture inhou omdat dit die instroming van populêre musiek uit imperialistiese kulture vergemaklik, word dieselfde tegnologieë aan die ander kant ingespan om ook die inheemse te versprei. Boeiende voorbeelde van groeiende kulturele selfvertroue in minderheidskulture soos dié van die Bedoeïne, Algeryne en Litouers word aangehaal (Llewellyn, 1998: 6). Ook in Wallis word die opkoms van populêre musiek in die Walliese taal verbind met 'n groei in selfvertroue wat parallel loop met die toenemende gebruik van Wallies en eise vir politieke emansipasie (Llewellyn, 1998: 6). Daar is volgens Llewellyn genoeg aanduidings dat musiek baie sterk sosiale bande smee.

Die raakpunte met die Afrikaanse ligte musiektoneel betreffende die vermenging van die inheemse en transkulturele en die benutting van nuwe tegnologieë is ooglopend. Dit is egter nie so eenvoudig om vas te stel of daar wel 'n groter mate van kulturele selfvertroue onder Afrikaanssprekendes is nie. Die toename in die produksie van Afrikaanse musiek is 'n komplekse aangeleentheid waarin verskillende faktore 'n rol speel. Hieronder tel onder meer ook tegnologiese verandering wat die vervaardiging van CD's vergemaklik en die ontstaan van kleiner produksiehuise wat bereid is om risiko's te neem, die groter aandeel wat die vermaaklikheidsbedryf aan die ekonomie het en die voorbeelde van sukses wat gevestigde Afrikaanse kunstenaars aan jonger kunstenaars stel. Hierdie faktore kan sekerlik meewerk tot vertroue op die terrein van ligte musiek of selfs op die breër terrein van die uitvoerende kunste.

Volgens Llewellyn (1998: 6-8) manifesteer die kulturele selfvertroue van sangers en groepe in die bogenoemde kulture onder meer in sosiale kritiek en politieke satire. In die Afrikaanse kulturele wêreld is dié vertroue tydens die Voëlvry-era geopenbaar, ten spyte van die teenstand wat die beweging van die kant van die establishment ondervind het. Daar kan aanvaar word dat die politieke bewindsverandering van 1994 en die WVK-ondersoek 'n impak op die psige van veral die wit Afrikaanssprekende gemeenskap gehad het. ('n Behoorlike studie van die impak wat dit op die kulturele selfvertroue van die Afrikaans-

sprekende gehad het, moet nog gedoen word.) Kultuuruitinge uit hierdie tyd soos weerspieël in die aanbiedings by kunstefeeste was óf krities oor die vorige bedeling (soos die toneelopvoering, *Op soek na generaal Mannetjies Mentz*) óf versigtig apolities (verreweg die meeste produksies).

Die meeste nuwe Afrikaanse liedjies van die einde van die 1990's weerhou hulle van sosiale kommentaar en bly polities neutraal. Dit geld ook die meerderheid verwerkings van FAK-liedjies. Dit was immers 'n liefdeslied wat Johannes Kerkorrel, die eerste sanger wat dit gewaag het om weer die *FAK-sangbundel* af te stof, in 1996 opgeneem het en geen stuk sosiale kommentaar nie, 'n lied oor die private en klein menslike ervaring. Eers vyf jaar later verskyn Lucas Maree se "Blou berg" - en "Vat jou goed en trek, Ferreira" -verwerkings waarin die verskeurdheid van talle mense oor emigrasie aan die bod kom en nog later verskyn Zoid en Strydom se liedere waarin daar verwys word na sosiale misstande. Sosiale kommentaar begin ook hier en daar in Afrikaanse rockmusiek en ander subgenres verskyn.

Om 'n betroubare aanduiding van die stand van kulturele selfvertroue onder Afrikaanse musiekkunstenaars te kry, sal 'n groter hoeveelheid tekste as die handjievol wat vroeër bespreek is, betrek moet word, maar dié groep kan tog 'n aanduiding gee van tendense. Die kunstenaars wat hierdie verwerkings van FAK-liedjies geskryf en opgeneem het, word immers as toonaangewend beskou (nie een van hulle sal deur Anton Goosen as "kommersieel" geëtiketteer word nie!). Daarby is dit opvallend dat sosiale kommentaar in Afrikaanse musiek sedert die Voëlvry-era veral deur intertekstuele verwysings na bestaande liedjies of bekende Afrikaanse gedigte gelewer is, weliswaar met 'n onderbreking van ongeveer tien jaar. Die impak wat die benutting van die ou liedjies maak, moet ook nie onderskat word nie: vir die toehoorders resoneer die oue saam met die nuwe; daar word ingespeel op 'n gedeelde verlede en gedeelde ervarings en 'n band word tussen die kunstenaars, hulle toehoorders én die onderwerpe van die liedjies gelê. Die FAK-verskynsel het maar eers oor die afgelope vier jaar vlam gevat: boeiende moontlikhede lê nog voor.

Aantekening

1. Die andersins monumentale vierdelige *Suid-Afrikaanse musiekensiklopedie* onder redakteurskap van J.P. Malan bevat 'n inskrywing van 252 bladsye oor inheemse musieke van Suid-Afrika, maar geen inskrywing oor Afrikaanse volksliedjies, Afrikaanse musiek of boeremusiek nie en die geskiedenis van die optekening en bundeling van Afrikaanse volksmusiek moes uit verskillende inskrywings en ander bronne saamgestel word.

Bronnelys

Bezuidenhout, Andries. 2003. Die kassies waarin ons ons CD's bêre. <http://www.litnet.co.za/roof/roof12.asp>. Besoek: 7 Junie 2004.

- Bouws, Jan. 1962. *Die volkslied: weerklang van 'n volk se hartklop*. Kaapstad: HAUM.
- . 1982. Ontstaansgeskiedenis en agtergrond van die “Hollands-Afrikaanse liederbundel” van 1907. In Bouws, Jan. 1982. *Solank daar musiek is... Musiek en musiekmakers in Suid-Afrika (1652-1982)*. Kaapstad: Tafelberg.
- De Villiers, D.J. et al. 1961. *Nuwe FAK-sangbundel*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Eyssen, S.H. 1982. Die FAK-Volksangbundel. In Malan, J.P. (red.). *Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie*, II. Kaapstad: Oxford University Press.
- Fiske, John. 1987. TV: re-situating the popular in the people. *Continuum: The Australian Journal of media & culture*, 1(2): <http://www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/1.2/Fiske.html>. Besoek: 8 Junie 2004.
- . 1989. *Understanding popular culture*. Boston: Unwin Hyman.
- Goosen, Anton. 2002a. Die Patricia-voorval, oftefel die bewakers van die valse bewussyn. LitNet, 8 Mei 2002. <http://www.litnet.co.za/senet/senet.asp?id=6248>. Besoek: 7 Junie 2004.
- . 2002b. Is there a hole for me to get sick in? LitNet, 10 Mei. <http://www.litnet.co.za/senet/senet.asp?id=6274>. Besoek: 7 Junie 2004.
- Gutsche, Hugo, Eitemal en Eyssen, S.H. (samest.). 1937. *Die FAK-Volksangbundel*. Pretoria: J.H. de Bussy en Kaapstad: HAUM.
- Hartman, A.C. 1961. Inleiding tot die hersiene uitgawe, 1961. De Villiers, D.J. et al. 1961. *Nuwe FAK-sangbundel*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- . 1979. Inleiding. In Hartman, A.C. et al. 1979. *FAK-sangbundel*. Johannesburg: Federasie van Afrikaanse Kultuurvereniginge.
- Hofmeyr, Steve. 2002. Oor wat ons eintlik doen. LitNet, 8 Mei. <http://www.litnet.co.za/senet/senet.asp?id=6249>. Besoek: 7 Junie 2004.
- Kok, Benedictus. 1979. Voorwoord. In A.C. Hartman et al. *FAK-sangbundel*. Johannesburg: Federasie van Afrikaanse Kultuurvereniginge.
- Lamprecht, C.E. 1974 (samest.). *Dit kom van vér af – volksliedjies uit die volksmond*. Pretoria: Staatsdrukker.
- Llewellyn, Meic. 1998. Beyond the Transatlantic model: A look at popular music as if small societies mattered. *Critical Musicology Journal: A virtual Journal on the Internet*. <http://www.leeds.ac.uk/music/Info/CMJ/Articles/1998/02/01.html> – 62k. Besoek: 7 Junie 2004.
- Malan, J.P. 1982. Fourie, Joanna Everharda (née La Rivière). In Malan, J.P. (red.). *Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie*, II. Kaapstad: Oxford University Press.
- . 1984a. Lamprecht, Christian Engelbertus (Chris). In Malan, J.P. (red.). *Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie*, III. Kaapstad: Oxford University Press.
- . 1984b. Mansvelt, Nicolaas. In Malan, J.P. (red.). *Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie*, III. Kaapstad: Oxford University Press.
- . 1986. Wendt, Theophil Otto Frederick Charles (Theo). In Malan, J.P. (red.). *Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie*, IV. Kaapstad: Oxford University Press.
- Rademan, Johan. 2002. *Klankbord: Radio-onderhoud met Dirk Uys*. RSG. 8 April.

Diskografie

- Blignaut, Chris. S.a. *Ou tante Koba/ Sarie Marais*. Columbia.
- Engelbrecht, Johan; Van Schalkwyk, Caron; Coertze, Mimi. 1992. *Nou ja toe*. JNS.
- ddisselblom. 2003. *ddisselblom*. Select Musiek.
- Hoezit Musiek (samest.). *Volksbesit 2002: 20 moderne weergawes van ou bekendes*. Hoezit Musiek.
- . *Volksbesit 2003*. Hoezit Musiek.
- Kerkorrel, Johannes. 1996. *Ge-trans-for-meer*. One World Entertainment.
- Maree, Lucas. 1992. *Miljoen*. JNS.
- . 2001. *Blouberg*. JNS.
- Rauch, Laurika. 1993. *Debuut*. Select Musiek.
- . 2004. *My ou tante Koba*. Select Musiek.
- Salon Musiek (samest.). 1999. *Die Kaap is weer Hollands*. Salon Productions.
- Strydom, Amanda. 2001. *Op 'n klein blou ghoen*. JNS.
- . 2003. *Verspreide donderbuie/Scattered thunder*. JNS.
- Zoid, Karen. 2001. *Poles apart*. EMI.