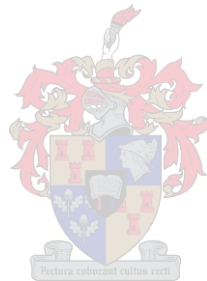


Die uitdaging van biografie-skrywing: 'n lewe van Betty Pack

Marelise Fourie

Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir
die graad van Magister in Musiek (50% tesis)



aan

Universiteit Stellenbosch

Departement Musiek

Studieleier: Dr Stephanus Muller

Datum: Desember 2008

Verklaring

Deur hierdie tesis elektronies in te lewer, verklaar ek dat die geheel van die werk hierin vervat, my eie, oorspronklike werk is, dat ek die outeursregeienaar daarvan is (behalwe tot die mate uitdruklik anders aangedui) en dat ek dit nie vantevore, in die geheel of gedeeltelik, ter verkryging van enige kwalifikasie aangebied het nie.

Datum: Desember 2008

Dankbetuigings

Ek wil graag my dank betuig aan:

- Dr Stephanus Muller vir sy leiding, raad en bystand wat hy aan hierdie studie verleen het.
- Marian Lewin wat goedgunstiglik 'n kopie van Ilse-Mari van Wyk se voorgraadse skripsie aan my gegee het, asook enkele e-poskorrespondensie en huldeblyke van Betty Pack se familie en vriende.

Opedra aan Betty Pack se geliefdes en aan dié wat haar altyd sal onthou.

Opsomming

Hierdie studie bestaan uit twee dele. Die eerste deel fokus hoofsaaklik op literatuur wat handel oor biografieskrywing, en in die besonder musiekbiografie. Die literatuur word krities ondersoek om die problematiek van biografieskrywing te belig. Verder werp 'n kritiese bespreking van drie Suid-Afrikaanse musiekbiografieë lig op sekere tendense/patrone wat in die biografie-skrywing van musici, veral uitvoerders, waargeneem kan word.

Die tweede deel van hierdie tesis behels 'n biografiese gevallestudie van Betty Pack. Dit word geskryf teen die agtergrond van die uitdagings eie aan die biografiese projek in die algemeen soos uiteengesit in die voorafgaande bespreking, maar meer spesifiek teen die agtergrond van die soorte patrone en mitologisering wat geïdentifiseer is in Suid-Afrikaanse musiekbiografieskrywing. Soos duidelik sal blyk uit hierdie gevallestudie, is een van die bepalende faktore in die opskryf van die lewens van die minder bekende beduidende figuur, die beperkte bronnemateriaal wat dikwels gekenmerk word deur die soort temas en gekke opvattinge kenmerkend aan alle biografieë. Hierdie praktiese probleem veroorsaak inderdaad soms 'n onafwendbare herhaling van die intellektuele patrone waarin biografieskrywing kan verval. Die doel van hierdie biografie, wat 'n samestelling is uit verspreide bronne en onderhoude wat nog nie tevore ingespan is om Pack se verhaal te vertel nie, is nie soseer om hierdie "mites" te vermy nie, maar om dit uit te wys waar dit voorkom. Op hierdie wyse is dit nie die biografie self wat "krities" word nie maar eerder die lees en verstaan daarvan. Hierdie kritiese verstaan van die materiaal sal deurlopend in die teks wat volg as kommentaar aangebied word.

Uiteindelik word die gevolgtrekking gemaak dat Betty Pack se beskrywe lewe dui op 'n verskeidenheid temas en topoi wat kenmerkend is van musiekbiografie in die algemeen, eerder as net van uitvoerende kunstenaars. Die konvensies van die musiekbiografie, soos grootliks vasgelê in die biografiese beskrywing van komponiste, bepaal dus steeds die norme en vorm van die uitvoerende kunstenaar se biografie.

Abstract

This study consists of two parts. The first part focuses primarily on literature that discusses the biography in general, and then turns its focus more sharply on the music biography. A critical reading of three South African music biographies is conducted in order to identify tendencies or patterns in the biographical writing of musicians, especially performers.

The second part of this thesis consists of a biographical case study of Pack. This particular biography makes no claim that it will not be faced with the same problems illustrated in the general discussion on biography as a discipline, but rather through the established critical frame claims to qualify and critically elucidate the biographical writing pertaining to Pack. This case study will underline one of the defining elements in the writing of lives of those figures who are considered less important, namely the limited resource material that tend to replicate the themes and stereotypes inherent in biographical writing. This practical problem causes an inevitable repetition of the intellectual difficulties of biographical writing. The purpose of this biography, which is the combination of different source materials and, is not necessarily to avoid these “myths”, but to identify it by critical reflection. With this approach, it is not the biography itself that becomes “critical”, but rather the reading and comprehension of the biography.

Finally, the conclusion is reached that Betty Pack’s life as committed to paper and memory displays various themes and topoi characteristic of the music biography in general, rather than just the biographies of performers. The conventions of music biography, as consolidated in the biographical descriptions of composers, thus still provide the norms and forms for the biography of the performing artist.

Inhoudsopgawe

1. Inleiding	1
2. Biografie as skryfwyse	5
2.1 Die ontstaan en ontwikkeling van biografie	5
2.2 Probleme en oplossings: enkele gevallestudies	11
2.3 Kritiese beskouing van Suid-Afrikaanse musiek- biografieë	16
3. Betty Pack: 'n biografie	29
4. Gevolgtrekking	59
5. Bibliografie	61

1. Inleiding

Biografie is 'n genre wat daarna streef om menslike sukses (prestasie) en nederige bestaan te bewaar; om 'n pelgrimstog van kinderdae tot volwassenheid, en dan uiteindelik tot die persoon se dood, te beskryf en om in hierdie proses die werk, foute, passies en handeling wat tot hierdie persoon se noemenswaardigheid gelei het, te omvat (Edel, 1984:13-14). Die opteken van lewensverhale lê op die dissiplinêre terrein van die Geskiedenis en hou dikwels verband met geskiedkundige ontdekkings. Geen enkele lewe word buite die geskiedenis of die gemeenskap gelewe nie en lewens speel af in menslike tyd. Dit sou inderdaad moontlik wees om soos Leon Edel te sê dat geen biografie voltooid is indien dit nie die individu binne die geskiedenis plaas nie – dit wil sê binne die etos en sosiale konteks eie aan die persoon (Edel, 1984: 14). Van die vrae wat rondom die skryf van biografieë ontstaan, behels die volgende:

- Is biografie 'n vertakking van die Geskiedenis of van die Literatuur?
- Is dit 'n feitelike stuk werk of 'n verbeeldings- en interpretatiewe werk (Aaron, 1978:1)?

Die vroegste biografieë word reeds in die biografiese paragrawe in die Ou Testament van die Bybel aangetref (byvoorbeeld dié van onder andere Rut, David en Josef). Mestrius Plutarch (leef ongeveer 46-127 n.C.), wat daarna gestreef het om lewens op te teken, het met die oog op die behoud van etiese waardes, hom bemoei met die opteken van lewensverhale van belangrike figure (soos byvoorbeeld Alexander die Grote) wat hy dan vergelyk het met die lewens van die edel Grieke en Romeine. Hagiografie-skrywers het hulle weer in hul biografieë uitsluitlik toegespits op die opteken van lewens van heiliges, maar met die klem op die heilige lewenswaardes wat die heiliges gehandhaaf het, in plaas van die feitelike aspekte rondom die heiliges se lewens.

Edel (1984:36) verduidelik in sy boek *Writing Lives: Principia Biographica* dat, in ag genome die lang geskiedenis van biografie en die hede waarin ons onself bevind (waar ons toegang het tot biblioteke en argiewe, video's en bandopnemers as bergingmiddels

van biografiese materiaal), die tyd ryp is vir die ontwikkeling van 'n nuwe “moderne” biografiese skryfwyse. Die probleem ontstaan egter wanneer algemene beginsels geformuleer moet word waarvolgens so 'n sogenaamde nuwe wyse van biografie-skryf moet ontstaan. Dit is onafwendbaar, meen Edel, dat die biografie sy eie vorm aanneem na gelang van die onderwerp, ongeag die biograaf se motivering en voornemens: “A writer of lives is allowed the imagination of form but not of fact.” (Edel, 1984:13).

Anthony Friedson het reeds in die tagtigerjare van die vorige eeu bevind dat daar sedert die begin van die twintigste eeu 'n geweldige groei in biografie-skryf ontstaan het en dat vele gepubliseerde werke verskillende metodes en tegnieke van styl en vorm bekendgestel het wat sommige biograwe van die verlede sou verras, miskien selfs sou skok. Friedson het na aanleiding van bogenoemde gewaarwording reeds in die tagtigerjare 'n internasionale simposium in Honolulu, Hawaii, gehou om sodoende vas te stel watter nuwe rigtings daar regoor die wêreld in biografie-skryf waargeneem kan word. Hy het ontdek dat dit 'n universele probleem vir biograwe is dat elke biografie sy eie vorm aanneem na aanleiding van die onderwerp, materiaal beskikbaar en geskiedkundige milieu (Friedson 1981:ix). Leon Edel (1984:23) meen dat daar nie 'n “metodologie” ontwikkel is waarvolgens 'n biograaf sy skryfstyl kan meet nie. Daar bestaan dus 'n leemte in die literatuur hieroor.

Met die ontwikkeling van Antropologie as vakgebied ontstaan die nuwe “wetenskap van die mens”. Dit lei daartoe dat individue se persoonlikhede, passies, suksesse en ervarings nie net gedokumenteer word nie, maar ook deur biograwe geïnterpreteer word. Nadel (1984:7) haal Virginia Woolf aan in sy boek *Biography: Fiction, Fact and Form* waar sy skryf dat die biograaf in der waarheid veel meer as net die feite aan die leser kan weergee – die biograaf kan die feite op 'n kreatiewe en interpretatiewe manier in die biografie aanwend om sodoende 'n persoonlike styl aan die biografie te verleen. Dit is hierdie vryheid wat Daniel Aaron (1978:vi) se mening toelig wanneer hy skryf dat die gebrek aan 'n algemene metodologie (onderliggend aan biograwe se vryheid en verskeidenheid van keuses) tot meer metodologiese probleme lei, en teenstrydige verwagtings by lesers skep oor die aard van die genre.

Die biograaf Lytton Strachey (1880-1932) het 'n nuwe vorm van biografie in die Engelse literatuur ontwikkel waar sielkundige insig en simpatie 'n rol speel. Hierdie nuwe rigting het beteken dat die biograaf 'n kunstenaar word wat 'n kunswerk skep en nie net bloot 'n skrywer is wat feitelike inligting dokumenteer nie. Ulick O'Connor skryf in sy boek, *Biographers and the Art of Biography*, dat die kritikus en biograaf, James L. Clifford, die belangrike vraag stel of 'n biograaf 'n joernalis of 'n kunstenaar is. Dit sluit aan by die vraag of biografie 'n vertakking van geskiedenis of 'n vorm van literatuur is. Clifford (O'Connor, 1991:17) verduidelik verder dat 'n biograaf van die negentiende eeu (wat biografie op 'n feitelike manier benader), of die meer moderne biograaf (wat gebruik maak van persoonlike onderhoude of argiefmateriaal, briewe, dagboeke of verslae) 'n biograaf is wat homself besig hou met die “*bonum*” of die goedere terwyl die biograaf wat die onderwerp deur 'n intuïtiewe proses uitsoek, homself eerder besig hou met die “*pulchrum*” of die skoonheid van die kunste, en dus besig is om 'n kunswerk te skep. O'Conner (1991:18) vergelyk hierdie siening met Rembrandt se skildery, *Die Nagwag*, deur te verduidelik dat die skilder vooraf self besluit watter dele hy in die skildery wil aksentueer. Die skilder interpreteer dus die visuele gegewe vir die “ontvanger”. Op soortgelyke wyse kan 'n biograaf besluit watter inligting hy/sy selekteer om sodoende nie 'n massa inligting aan die leser te verskaf waar die geheelbeeld dikwels verlore gaan nie, maar om eerder 'n seleksie van die inligting te maak om 'n spesifieke invalshoek te genereer en soodoende 'n kunswerk te skep. Dit blyk dan duidelik uit bogenoemde inligting dat daar geen definitiewe metodologie vir die skryf van 'n biografie bestaan nie en dat die belangrikste bepalende aspek die onderwerp van die biografie is.

Hierdie studie beoog om die moontlikhede van biografie-skrywing in Suid-Afrika te ondersoek met spesifieke fokus op die lewens van uitvoerende kunstenaars. In die musiekgeskiedenis van Suid-Afrika het uitvoerende kunstenaars dikwels belangrike rolle gespeel in die ontwikkeling van 'n musiektradisie en die opbou van 'n musikale infrastruktuur in die land. Tog is dit om verskeie redes moeilik om hierdie lewens te dokumenteer as beduidende lewens in die geskiedenis. Ten dele het dit te doen met die verbygaande aard van musikale uitvoering wat die kern van hul bydraes uitmaak; ten dele

ook met meer praktiese redes soos gebrek aan dokumentêre materiaal. Met hierdie studie sal daar gefokus word op die tjellis, dirigent en onderwyseres Betty Pack as onderwerp van 'n biografie. Pack se lewe is nie dié van die konvensionele biografie nie ('n historiese of politieke figuur), maar van 'n persoon in die musieksamelewing van Suid Afrika wat 'n bydrae gelewer het en vernuwing gebring het tot die ontstaan van dinamiese tjelliste, kamermusiekgeselskappe en verskillende strykorkeste.

Die problematiek van Pack se biografie sal gekontekstualiseer word deur kritiese lesings van Suid-Afrikaanse musiekbiografieë van Cecilia Wessels, Mimi Coertse en Gé Korsten. Dit is insiggewend dat hierdie biografieë – die mees onlangse en met enkele uitsonderings die enigste voorbeelde van biografieë oor Suid-Afrikaanse musici – fokus op sangers. Die stem en die Afrikaanse lied het vir 'n groot deel van die twintigste eeu baie nou gestaan aan Afrikaner nasionale ideale. Dus sou 'n mens kon beweer dat Wessels, Coertse en Korsten almal op indirekte (en soms direkte) wyses ook prominente nasionale figure geword het op 'n manier wat Pack nie beskore was nie. Daar sal gepoog word om Pack se biografie as 'n gevallestudie aan te wend om tot gevolgtrekkings te kom oor hoe die lewens van musici wat buite hierdie hoofstroom van nasionale prominensie gestaan het, te dokumenteer en te verstaan.

2. Biografie as skryfwyse

2.1 Die ontstaan en ontwikkeling van biografie

Biografie het deur die eeue heen lesers se nuuskierigheid oor ander mense se lewens (en spesifiek die lewens van kunstenaars) bevredig. Die soeke na outentisiteit (betroubaarheid) en die “ware” persoon wat vandag se Westerse samelewing karakteriseer, het die belangstelling in die skryf van biografieë verder geprikkel. Pekacz (2006:1) verduidelik dat Richard Sennett in sy boek, *The Fall of Public Man*, beskryf dat die onderskeid tussen publieke en private sferes, wat so tipies in die tradisionele Westerse gemeenskap waargeneem kan word, lank reeds vervaag het en dat die tradisionele publieke sfeer gedomineer word deur emosionele ekshibisionisme, selfbevrediging in spontane uitdrukking en ’n ampse obsessie met private lewensverhale.

Hierdie belangstelling in lewensverhale kan reeds vroeg in die geskiedenis waargeneem word. Van die vroegste biografieë is uitkerfings op Egiptiese grafte en tempels en dateer ca. 1300 voor Christus. Die verhale wat hier uitgebeeld word handel oor die dade van konings. Die eerste geskryfte oor gewone mense, soos die *Dialoë* van Plato (vierde eeu v.C.) en die Evangelie van die Nuwe Testament (eerste en tweede eeu v.C.) openbaar ook biografiese inligting (Edel, 1984:36).

Mestrius Plutarchus (ca. 46-127) in sy biografie *Bioi Parallèloi* (“Parallele lewens”) was die eerste biograaf om vergelykings te tref tussen die lewens van mense met teenoorgestelde waardes, byvoorbeeld tussen Theseus en Romulus, Demosthenes en Cicero. Uiteindelik het Plutarchus die verband tussen morele waardes en wêreldse sukses geëvalueer. Augustinus het dieselfde kritiese oordeel oor homself uitgespreek in sy *Confessionen* (vierde eeu n.C.), waar hy sy karakter analiseer voor en nadat hy hom tot die Christelike geloof bekeer het. In die Middeleeue het hagiografieë oor die lewens van heiliges ontstaan. Die enkele sekulêre biografieë van hierdie era bestaan uit Einhard se *Vita Karoli Magni* (“Lewe van Karel die Grote”) (negende eeu), Eadmer se *Vita Sancti Anselmi* (“Lewe van die Heilige Anselm”) (twaalfde eeu), Jean de Joinville se *Livre des*

saint roy Looÿs (“Lewe van Lodewyk IX”) (dertiende eeu) en Jean Froissart se *Chroniques* (vyftiende eeu). Elkeen van hierdie boeke is beskrywend van die onderskeie onderwerpe se persoonlikhede en die historiese gebeure waarmee hul lewens vervleg was.

Teen die agtiende eeu het die literêre biografie (biografieë wat handel oor die lewens van digters en skrywers) ’n belangrike uitvloeisel van die genre geword. Samuel Johnson se *Lives of the Poets* (1779–81) het die voorbeeld gestel vir James Boswell se *Life of Samuel Johnson* (1791), die eerste maatgewende biografie. Hierdie monumentale werk het nie bloot ontstaan deur Boswell se presiese weergawe van onderhoude en gesprekke met Johnson nie, maar ook deur briewe, memoires en onderhoude met ander mense uit Johnson se vriendekring. Twee outobiografieë uit dieselfde tyd, wat ook vandag as mylpale gereken word, is dié van Benjamin Franklin en Jean Jacques Rousseau.

’n Magdom biografieë en outobiografieë is in die negentiende eeu gepubliseer: Goethe se *Dichtung und Wahrheit* (1808–31), Thomas Carlyle se *Sartor Resartus* (1833–34) en *Frederick the Great* (1858–65), en Ernest Renan se *Life of Jesus* (1863) is veral belangrike voorbeelde. Die publikasie van die *Dictionary of National Biography* (1882), saamgestel deur Leslie Stephen, is ook ’n belangrike mylpaal in biografie-geskiedenis.

As ’n resultaat van Sigfried Freud se bestudering van die mens se psige en onderbewuste in die twintigste eeu, het daar ’n nuwe soort biografie ontstaan – die biografie wat psigo-analitiese diepte aan sy onderwerpe probeer gee het. Voorbeelde van sulke werke sluit in Freud se eie opstel *Leonardo Da Vinci* (1910) en Anaïs Nin se *Diaries* (1931-44). As teenwig, en moontlik kritiese korreksie, tot die tradisie van die offisiële biografie het Lytton Strachey *Eminent Victorians* (1918) en *Queen Victoria* (1921) geskryf. Albei werke ken belangrike rolle toe aan die onderwerp se emosionele lewe.

Twintigste-eeuse biograwe het gereeld daarna gestreef om die struktuur van die biografie die onderwerp van die skryfwerk te maak. Henry Adams se *Education of Henry Adams* (geskryf in 1918) ondersoek die metafoor van die titel; Thomas Merton se *Seven Story*

Mountain (geskryf in 1948) volg die analogie in Dante se *Inferno*; en Lillian Hellman se *Pentimento* (geskryf in 1973) behels karaktersketse van die mense in haar lewe. Belangrike literêre- en vakkundige biograwe van die twintigste eeu wat verteenwoordigend is van die ontwikkeling van die biografie, wat later bekendstaan as die “tradisionele biografie”, sluit in Harold Nicolson, Allan Nevins, D.S. Freeman, André Maurois, J.H. Plumb, Carl Sandburg, Dumas Malone, Elizabeth Longford en Leon Edel.

Musikale biografieë kan, net soos die literêre biografie, reeds vroeg in die geskiedenis waargeneem word en toon duidelik dat daar deur die jare nie ’n omskrewe metodologie vir biografie-skrif ontwikkel is nie. Hans Lenneberg skryf in *Witnesses and Scholars: Studies in Musical Biography* (1988:1), dat daar tot en met die jaar waarin hy hierdie boek geskryf het (1988) geen geskiedenis van musiek-biografieë te bespeur is nie, asook geen standaard musiek-ensiklopedie-inskrywings onder dié titel nie. Lenneberg bespreek die rede vir hierdie tekortkoming as volg: aangesien Guido Adler reeds in 1885 die skryf van biografieë onderaan die hiërargie in musiekwetenskaplike studies geplaas het, was daar vir ’n geruime tyd ’n huiwering onder belangrike musiekhistorici om tot hierdie genre toe te tree. Adler het in sy eie biografieë nie ’n breedvoerige uitleg oor die skepper van die musikale werk gegee nie, en ook nie veel melding gemaak van wanneer die werk geskep is nie. Tot en met die einde van die agtiende eeu was hierdie siening deurgaans die norm – een waarin die kunstenaar primêr as die vakman van die kunswerk voorgestel was en geen persoonlike of historiese omstandighede belangrik geag is nie.

Maynard Solomon (2001:598) beaam die feit dat nadat die eerste biografieë van legendariese musiekfigure soos Apollo, Dionysus en Orpheus so vroeg as die tiende eeu voorgekom het, daar ’n tydperk verloop het waartydens musiekbiografie as genre verwaarloos is. Dit sou eers weer ’n bloeitydperk beleef aan die begin van die agtiende eeu as uitvloeisel van musikale leksikografieë en die ontwikkeling van musiekgeskiedenis as selfstandige dissipline. Enkele voorbeelde van agtiende-eeuse biografieë sluit in die mees invloedryke agtiende-eeuse woordeboek vir musiekbiografie deur E.L. Gerber, naamlik *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* (1790-1792) en biografiese inskrywings in die vorm van musiekartikels en almanakke soos dié

van F.W. Marpurg se *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* (1754-1778). Die vroegste outobiografieë wat ontstaan het, 'n verwikkeling wat in noue verband staan met die musiekbiografie, sluit in bydraes soos dié van J.J. Quantz, J.S. Bach, C.P.E Bach, Franz Benda, Leopold Mozart en C.G. Neefe (Solomon, 2001:599).

Namate kuns in toenemende mate beskou is as 'n soort persoonlike uitdrukking, het die publiek begin om meer en meer belang te stel in die skepper van die kunswerk. Lennenberg (1988:3-4) som hierdie ontwikkeling as volg op:

[...] there is no question that biography has seized our imagination; and that it cannot be ignored. To pretend that modern man's compulsion to find out about the artist is a childish irrelevance would do away with more than half of the criticism of the last two hundred years, since we would have to pretend that iconographical, symbolic, psychiatric, and other types of interpretation in the arts are possible without knowing anything about artists.

To acknowledge biography as a valid topic of aesthetics and history, on the other hand, does not mean that it is necessarily a separate field of historiography; it is part of it. It can be considered either as part of the history of biography in which it is a latecomer, or as part of the history of musicology, another young discipline. In the context of musicology it reflects the advances history and analysis have made in the last one-hundred years even if biography has special problems some of which may remain unsolved.

Adler se belangstelling het eerder in paleografie, geskiedenis, teorie en stilistiese analise gelê. Geleidelik het ander geleerdes egter besef dat 'n volskaalse biografie gebruik moet maak van al hierdie kategorieë wat Adler so belangrik geag het – dat die toepassing van styl-analise feitlik onmoontlik is sonder die kennis van individuele tegnieke en komposisies. Dus, nadat Adler se uitspraak oor musiekbiografie die meeste potensiële musiekbiograwe van sy tyd gekeer het om biografieë te skryf, sou daar vyf en dertig jaar later 'n ander geleerde van hierdie genre die belangrike rol van biografie in musikologiese studies aankondig. Hermann Abert het gesê dat dit die “moeite werd is om musikologie te ondersoek om sodoende vas te stel wat dit by biografie kan leer”, en het dus vroeë begin vra oor biografieë vanuit die geskiedenis en watter lesse daaruit vir die

toekoms geleer kon word. Abert het gemeen dat om bloot biografie *per sé* te ondersoek, daar na sy verouderde metodes gekyk word en nie na die essensie van biografie nie. As deel van 'n spesiale kategorie van navorsing is biografie nie net bloot moontlik nie, maar essensieel (Lenneberg, 1988:2).

Die ontwikkeling van musiekbiografie as skryfwyse kan gesien word in die ontwikkeling van die tydperk waarbinne die betrokke persoon gelewe het, asook die ontwikkeling van die kultuur en samelewing rondom hierdie persoon. Abert se herskrywing van Otto Jahn se *Mozart* is 'n bewys van dit wat Abert geglo het in 'n biografie na vore behoort te kom, naamlik dat Mozart se lewe en persoonlikheid verweef is in die tyd waarin hy geleef het.¹ Abert het daarin geslaag om 'n biografie te skryf waarin lewe, geskiedenis, omgewing en analise verweef word, sodat die uiteindelijke resultaat 'n geloofwaardige voortstelling van Mozart sou wees (Lenneberg, 1988:7). Abert het begin deur 'n omvattende beskrywing oor die musiekgeskiedenis van die agtiende eeu te gee. Deurdat hy Mozart se suksesse teen die agtergrond van die tyd laat afspeel het, en deur te wys wat Mozart moontlik beïnvloed het, gee die biografie in die grootste besonderheid 'n beskrywing van die sonate, simfonie, opera en ander vorme sodat hierdie afdelings elk vir hul afsonderlike waarde gelees kan word (Lenneberg, 1988 :3). Abert beklemtoon dus die feit dat die biografie altyd binne die breër konteks gesien moet word. Gedurende die negentiende eeu, soos musici meer geletterd geraak het en meer bewus geraak het van hul omgewing en hul posisie in hierdie omgewing, het die briewe en dagboeke meer van hul gedrag teenoor hul onmiddellike omgewing openbaar. Biograwe kon op meer konkrete “feite” staatmaak en die tydsgees beter bepaal (Lenneberg, 1988:13).

'n Meer onlangse siening oor musiekbiografie kan gevind word in Jolanta T. Pekacz se boek, *Musical Biography: Towards new Paradigms* (2006). Hierin skryf sy dat biografie tot 'n groot mate die musikologiese praktyk op hoogte hou van aspekte wat sentraal in musikologie na vore kom, naamlik kronologie, stilistiese ontwikkeling en musiekredigering, asook belange by kwessies soos outeurskap en intensies van

¹ Guido Adler het in teenstelling hiermee geglo dat die lewe van die kunstenaar eerste beskryf moet word en die werk van die kunstenaar tweedens – die twee afdelings moes egter apart bly (Lenneberg, 1988:7).

komponiste (2006:2). In die afwesigheid van sistematiese kritiese beskouings van musiekbiografie is ons huidige persepsie van die lewens van prominente komponiste en uitvoerders van die verlede grootliks gevorm deur die kulturele en politieke veronderstelling van negentiende-eeuse biograwe, asook hul twintigste-eeuse opvolgers; die tradisionele biografie vertel ook veel van die huidige praktyk van musiek-biografie. Terwyl ander biografieë ondersoek word vir akkuraatheid en opdatering van nuwe bewyse, bly die historiografiese elemente en narratiewe tegnieke van musiekbiografie steeds grootliks onuitgedaag. Die oorsaak-en-effek lineariteit, wat deur die kronologiese plot in die hand gewerk word, word steeds gesien as 'n betroubare manier waarop die lewe van die onderwerp gerangskik kan word, en die skrywer word vertrou as 'n betroubare verteller wat die verhouding tussen die privaatlewe en die publieke lewe kan balanseer (Pekacz, 2006:6). Aangesien biografie die sentrale kulturele gebeure van die tyd reflekteer, meen Pekacz dat biografie tegelykertyd ook sy eie parameters moet aanpas by teenswoordige vernuwings in die samelewing. Dit mag wel lei tot die ontwikkeling van nuwe metodologieë, maar ook 'n nuwe begrip laat ontstaan vir die potensiaal van biografie, byvoorbeeld deur die insluiting van hulle wie se lewens skaars beduidend uitgestyg het dus van geen waarde vir die tradisionele biograaf was nie. Hierdie vernuwende denke oor biografie-skrywing is duidelik ter sake wanneer 'n lewe soos dié van Betty Pack oorweeg word. Inderdaad kan die herstel van die belangrikheid van die biografiese binne die analitiese en kritiese diskoerse van musikologie help om nuwe benaderings tot musiek biografie tot stand te bring:

Musical biography is to avail itself fully of the new theoretical and methodological insights, it must reconsider its traditional premises, including the concept of biography as a reconstruction of the subject (realistic fallacy), biography as an accumulative, rather than interpretative, enterprise (positivistic fallacy), and the concept of the unified self of the biographical subject. Equally important is the reassessment of the existing historiographical traditions in the biographies of individual musical lives, and the impact of these traditions on the narratives of music history and the construction of musical meaning (Pekacz, 2006:8).

2.2 Probleme en oplossings: enkele gevallestudies

Leon Edel skryf in *Writing Lives: Principia Biographica* (1984:34-35) dat alle biografieë gemoeid is met die waarhede van 'n lewe en waarhede van ondervindings. Hoe kan 'n biograaf, wat deur gebeurtenisse dikwels die onderwerp van buite af benader, die gedagtes van die persoon binnedring en insig verkry in die persoon se lewe? Wat is die sogenaamde essensie van 'n lewe? Watter gegewens is die ware getuienisse van die persoon se lewe en watter gegewens die valse? En hoe word 'n lewe geskryf? Watter skryfstyl sal pas by die betrokke individu? Samevattend kan die probleem as volg geïdentifiseer word: gebruik die biograaf die gegewens/data/materiaal op so 'n wyse dat die onderwerp op 'n eerbare en eerlike manier voorgestel word en tot watter mate is die eindproduk van die biografie die eie persoonlike interpretasie van die biograaf en sy/haar persoonlike ervaringe?

Geoffrey Wolff (in Pachter, 1979:65) skryf in *Telling Lives: The Biographer's Art* dat die biograaf tot 'n sekere mate die gevangene van sy/haar onderwerp se "feite" is. Vir 'n biograaf wat gemoeid is met biografie as 'n narratiewe ontwerp eerder as 'n sameflansing van materiaal uit 'n argief, is die feite van sekere soort lewens 'n hindernis. Gestel vir 'n oomblik dat die terme *minder beduidend* en *waardevol* die verband tussen die persoon en sy werk akkuraat stel: watter tipe boek kan geskryf word oor 'n man of 'n vrou wat waardevolle werk geproduseer het, maar wat 'n minder beduidende lewe gelei het, of 'n minder belangrike dood gesterf het (in Pachter, 1979:60). Hierdie probleem, meen Wolff, sal altyd met die biograaf wees, "maar om biografie die handtekening van 'n eie styl te weier, die klank van 'n enkele stem eerder as die skare van die Biografie, kom as pervers, kunsloos en slaafs voor". Die kuns van biografie, volgens Leon Edel, lê "in die vertelling; en die vertelling moet van so 'n aard wees dat die materiaal onveranderd bly". Hierdie feit is egter 'n probleem en uitdaging vir die biograaf en die beste manier waarop die biograaf hierdie probleem kan oplos, is soos Lytton Strachey gesê het, "dat biografie die neerskryf van feite is soos wat die biograaf dit verstaan".

Elizabeth Longford beweer in *The Literary Biography* (in Salwak, 1996:146), dat die struktuur en chronologie van die biografie tot verdere problematiek lei. Hoe moet daar omgegaan word met die persoon se persoonlike en publieke lewe? In die werklike lewe is die privaat- en die publieke lewe van die persoon verweef, maar in die biografie word dit soms van mekaar geskei. Moet dit afsonderlike hoofstukke beslaan? Of afsonderlike afdelings binne een hoofstuk? Kannemeyer verduidelik hierdie probleem as volg:

[...] voor Strachey was die algemene konsensus so ongeveer dat die voornemende biograaf bloot die feite wat hy uit dokumente en onderhoude in die hande kon kry, moes versamel en in 'n chronologiese volgorde moes plaas. Die biograaf was dus 'n gewone ambagsman wat sy werk noukeurig moes uitvoer indien hy 'n geslaagde beskrywing van sy subjek se lewe wou opbou. As daar enige sprake van artistieke vormgewing was, het dit gelê in die stilistiese inkleding en die wyse waarop hy sy stof aangebied het. Strachey het ingesien dat 'n biografie wat uit 'n blote versameling feite in 'n chronologiese volgorde bestaan, 'n dorre kroniek sonder lewe is (2006: 42).

Michael Holroyd, die skrywer van *Lytton Strachey*, skryf dat biografie die naaste aan die roman kom. Waar die roman handel oor mense, streef die biografie daarna om die mens te ontsyfer, eerder as om die mens se skeep (Salwak, 1996:146). Kannemeyer (2006:45) meen ook dat sy doel is om:

sonder die bylas van enige fiktiewe besonderhede, sover moontlik 'n beeld van 'n lewe te gee wat op dokumentasie van daardie lewe en derhalwe op 'n hardnekkige speurtog gegrond is (...). Die taak van die biograaf, soos ek dit interpreteer, bring mee dat hy hom moet berus en hom moet skik by die gekompliseerdheid van die lewe waaroor hy dit het en daardie lewensloop getrou tot die einde moet volg. Daarin lê trouens die andersoortigheid van die biograaf se werk in vergelyking met dié van die fiksieskrywer en óók die outoriteit van die soort waarheid wat hy wil oordra (...). Natuurlik sal die biograaf, wanneer hy eers oor die feitlike basis oor sy subjek beskik, deur die ordening van sy stof van romantegnieke gebruik maak. Dit is deel van sy ambag om sy stof so oortuigend en dramaties as moontlik in te klee en om sy lesers nie te verveel nie (...). Die gevaar is dat die biograaf se verbeelding gestimuleer word deur die romankunstenaar se ordenings- en rangskikkingsvermoë. As hy 'n goeie biograaf is, sal hy weet hoe om te selekteer en belangrike besonderhede te gebruik, in so 'n mate dat hy die leser laat voel hy is besig om 'n mosaïek van die subjek se lewe saam met die skrywer te skeep. As hy

egter te ver in die rigting van fiksie ontwikkel sodat hy die waarheid ignoreer, verloor hy albei wêreldes en het hy, soos Virginia Woolf (1967:321) dit stel, “neither the freedom of fiction nor the substance of fact” (2006:45-46).

Winfried Lüdemann het in sy biografie, *Hugo Distler: Eine Musikalische Biographie* (2002) voor van dieselfde problematiek te stane gekom: dat die biograaf die onderwerp op ’n respekvolle manier behoort te hanteer en reeds van vroeg af moet besluit watter aspekte van die persoon se privaatlewe en watter aspekte van die tydgleuf waarbinne hierdie persoon gelewe het, gebruik behoort te word om ’n eerbare voorstelling van die persoon se lewe te skets. Chris Walton het in ’n resensie wat in die tydskrif *Ars Nova* (2003) verskyn het, gemeen dat Lüdemann in sy biografie nie genoeg aandag geskenk het aan die invloed wat die Nazi-bewind waarbinne Distler geleef en gekomponeer het, op die komponis self gehad het nie. Hy gaan voort deur te sê “[Lüdemann] refuses, for example, to examine the composer’s emotional life”, en dat hy bloot vir Distler voorstel as “net ’n komponis” en nie as ’n persoon wat heel moontlik ’n aanhanger van Hitler was en op 1 Mei 1933 selfs deel geword het van die Nazi-party nie (Walton, 2003:39). Lüdemann gee egter antwoorde op hierdie problematiek deur ’n onderhoud wat Stephanus Muller in die *Tydskrif vir Letterkunde* (2006:141-153) met hom gevoer het. Eerstens meen Lüdemann dat dit bloot jammer is dat Walton nie die belangrikste aspek in die skryf van ’n biografie raakgesien het nie en nie vasgestel het of die biograaf daarin geslaag het om aan ’n persoon wat reeds dood is, wie se naam en nalatenskap totaal in die hande van die biograaf lê en homself dus nie meer kan regverdig en verdedig nie, reg te laat geskied het nie. Lüdemann het egter met die verloop van sy studie agtergekom dat hy vanuit verre Suid-Afrika nooit sou kon tred hou met al die ontwikkelinge op die gebied van navorsing oor die Nazi-era nie en het dus tot die slotsom gekom dat hy ’n biografie oor Distler sou skryf wat bloot ’n genesis van die komponis se komposisies in chronologiese volgorde bespreek en nie klem sou lê op die problematiek rondom die Nazi-era nie: vir hierdie rede word die term *musikalische biographie* gebruik. Lüdemann het ook die volgende uitspraak gelewer oor die privaatlewe van die onderwerp in sy biografie:

As ek verwys na 'n persoon aan wie ek reg sou laat geskied, en wat homself nie meer kan verdedig nie, dan bedoel ek dat dit die biograaf se taak is om ook die menswaardigheid van sy onderwerp te respekteer. Ek vind dit laakbaar dat jy iemand wat onder tragiese omstandighede dood is, gebruik om jou eie twyfelagtige motiewe of agenda op uit te haal ... Ek gaan van die standpunt uit dat as jy 'n persoon wil skuldig spreek oor iets, dan moet jy eers al die beskikbare feite in aanmerking neem en dan moet jy hierdie feite nie verdraai om jou eie agenda te pas nie. En dan moet jy daardie dinge ook nie verswyg wat nie so mooi in jou prent pas nie. Dit is in hierdie sin dat ek die nosie van objektiwiteit probeer voorstaan het. En daarom het ek in my boek niks verswyg wat ek geweet het nie, waarvoor Walton my nogal geloof het. Die enigste grens wat ek getrek het, is die komponis en sy familie se reg op privaatheid. En dit is hier waar ek probeer diskreet omgaan (...) (2006:152).

Dit is voorts 'n uitdaging vir die biograaf om die regte verhouding tot sy/haar subjek te ontwikkel. Te veel simpatie kan lei tot 'n mate van oorbeskerming en selfs verdraaing van die waarheid; te min kan aanleiding gee tot die soort vergryp waarvoor Lüdemann duidelik lugtig is:

Perhaps the thing I am really striving for is empathy. While sympathy merely means fellow feeling, empathy means 'the power of projecting one's personality into, and fully understanding, the object of contemplation.' I can do this only with someone I like (Longford in Salwak, 1996:147).

'n Aspek wat reeds genoem is, en wat taamlik algemeen verstaan word as 'n probleem van biografie-skrywing is die mate waartoe die historiese en eietydse geskiedkundige konteks relevant gemaak word in die lewe van die biografiese onderwerp. Dit is belangrik om vas te stel watter verhouding die biograaf ontwikkel ten opsigte van die hede waarbinne hy homself bevind en die verlede waarbinne die onderwerp homself bevind (Edel, 1984:35). Plutarchus, die vader van die vroeë biografie, het dit reeds duidelik gestel dat sy doel voor oë die skryf van 'n lewe is en nie die skryf van geskiedenis nie (Massie in Karl, 1994:104). Robert Massie (in Karl, 1994:103) skryf in *Biography and Source Studies* dat geskiedenis en biografie nou verweef is: "die skrywer kan nie die een sonder die ander een skryf nie". Geskiedenis is die opteken en narratiewe onthullings van algemene persoonlike lewens in die verlede; en biografie is die opteken

van 'n enkele lewe. Massie (in Karl, 1994:103) gaan voort deur te verduidelik dat die biograaf sy onderwerp binne die historiese konteks behoort te plaas en duidelike parameters behoort vas te stel om sodoende te verduidelik in watter mate die konteks 'n invloed op die onderwerp se lewe gehad het. Daarna beskryf die biograaf die impak wat die onderwerp se lewe op sy tydgenote en omgewing gehad het. Massie (in Karl, 1994:104) verduidelik dat alle lewens deel van die geskiedenis is, maar dat die geskiedenis nie uit biografieë saamgestel kan word nie. Geskiedenis kan miskien eerder gesien word as die agtergrond van 'n biografie.

'n Uiteraars kontensieuse aspek van die biografie-skrywing is die gebruik van sielkundige uitleg en interpretasie. Dit is moeilik voorstelbaar dat 'n biograaf sy onderwerp slegs op 'n intellektuele vlak sou kon probeer verstaan. Wanneer die fokus van navorsing 'n persoon is, sou dit nie onredelik wees om te verwag dat rekenskap ook gegee word van 'n onderwerp se emosionele lewe nie (sien Walton se kommentaar op Lüdemann hier bo). 'n Mens sou so ver kon gaan om te sê dat biograawe 'n totale studie en deurligting van hul onderwerp uit die staanspoor verpas indien hul moderne sielkundige bevindinge ignoreer. Sielkunde kan die basis van feite en die kru omslagtigheid van dokumente verander in die skatkis van menslike persoonlikheid. Die biograaf moet binne die vel van die onderwerp inklim terwyl hy steeds homself bly. Die biograaf verplaas homself soms tot in 'n ander tydperk, 'n ander loopbaan. 'n Biograaf moet betrokke én onbetrokke wees. Om so koud soos ys te wees in waardering, en tog warm, menslik en ondersteunend – dit is volgens Edel die dilemma van 'n biograaf (Edel, 1984:41). Kannemeyer stel dit anders: “Algaande moet die biograaf onder die vel van sy subjek inkom, sy motiewe en manier van optrede begryp, hom in 'n mate met die subjek vereenselwig en selfs soos hy word” (2006:49). 'n Biograaf *ontwerp* dan met ander woorde 'n man of 'n vrou uit soms onhanteerbare materiale uit argiewe, dagboeke, dokumente, drome of 'n reeks verhale. Die biograaf wat sy werk respekteer, laat sy onderwerp toe om in sy/haar eie stem te praat. Miskien is dit die rede waarom Lytton Strachey gemeen het dat die biografiese kuns “die mees delikate en sagste van al die vertakkings van die skryfkuns is” (Edel, 1979:20 Ed Pachter).

2.3 Kritiese beskouing van Suid-Afrikaanse musiekbiografieë

In hierdie afdeling sal daar gekyk word na enkele Suid-Afrikaanse musiekbiografieë met Suid-Afrikaanse uitvoerende musici as onderwerp. Die voorbeelde waarna gekyk word konsentreer op musiekuitvoerders wat grootliks in Suid-Afrika (en gedeeltelik in die buiteland) woonagtig was en vir hul uitmuntende bydraes tot die musieksamelewing in Suid-Afrika gedokumenteer is. Die voorafgaande afdelings stel enkele universele kriteria ten opsigte van die kritiese beoordeling van biografie, en hierdie kriteria sal uiteraard ook as belangrik beskou word in hierdie meer plaaslik-gerigte kritiese oorsig. Van die belangrikse vrae wat in hierdie afdeling aangespreek sal word, is die volgende:

- Die onderwerp van die biografie: Watter figuur in die musieksamelewing van Suid-Afrika word as “waardig genoeg” geag om die onderwerp van ’n biografie te word? Is daar sekere voorkeure? Wat veroorsaak dat “minder beduidende figure” nie as onderwerp gekies word nie?
- Hoeveel betroubare data/materiaal, gegewens, argiefmateriaal ensovoorts is tot die biograaf se beskikking en is hierdie materiaal maklik verkrygbaar in Suid-Afrika (of in die buiteland)? In die geval van ’n uitvoerende kunstenaar, word daar na klankopnames verwys as primêre biografiese bron, benewens verwysings na onder meer koerantuitknipsels en onderhoude met naasbestaendes en vriende?
- Bied die werk ’n narratiewe ontwerp aan, of is dit bloot ’n sameflansing van data? In watter mate het die biograaf daarin geslaag om die onderwerp se eie stem te laat hoor? Het die biograaf daarin geslaag om die biografie tot ’n eenheid te bring, of bestaan die biografie uit ’n opeenvolging van chronologiese hoofstukke?
- Politieke implikasies van die tydperioede: In watter mate het die biograaf die politieke implikasies van die tyd in die biografie ingesluit om sensasie te ontlok of om reg te laat geskied aan die onderwerp? In watter mate het die politiek van die tyd die onderwerp se status verhoog, of die omgekeerde, die onderwerp minder populêr gemaak?
- Met die vervaging van die grense tussen private- en publieke lewens moet daar vasgestel word of die biograaf daarin slaag om die nodige inligting van die

onderwerp se privaatlewe op 'n gepaste wyse te vermeng met dié van die publieke lewe.

- As daar gekyk word na 'n patroon van biografieë in Suid-Afrika wat grootliks handel oor sangers: In watter mate behoort sangers met woord, en spesifiek die Afrikaanse taal gekoppel te word? Word hierdie Suid-Afrikaanse sangers ook verbind met Afrikaner-nasionalisme? Ontstaan daar moontlik 'n tendens in Afrikaans en in Suid-Afrika dat sangers in biografieë gehuldig word? Impliseer dit dalk juis dat hierdie sangers 'n bepaalde nasionale Afrikanerprofiel voorstel?

Cecilia Wessels (1895-1970)

Die 2005 biografie oor Cecilia Wessels, *Stem en Legende: die lewe van Cecilia Wessels* is geskryf deur 'n skrywer (Hannes Haasbroek) wat homself nie in die eerste plek as 'n musikus beskou nie, maar eerder as 'n historikus (Haasbroek, 2005:viii,ix). Dit is dus nie verrassend nie dat Haasbroek beklemtoon dat hierdie biografie vir die “gewone leser en belangstellende bedoel is”, 'n duidelike waarskuwing maar ook caveat dat die leser nie veel van 'n musiektegniese aard in die boek moet verwag nie.

Wessels, as onderwerp van hierdie biografie, stel die tipiese figuur voor wat so gedurig in Afrikaans as musikale onderwerp gekies word: 'n uitvoerende kunstenaar wat hoë aansien verwerf het deur in Suid-Afrika en ook in die buiteland aktief te wees; 'n persoon wat deur die musieksamelewing en gewone gehoor 'n sekere soort patriotiese figuur en ambassadeur vir Suid-Afrika geword het. Wessels het grootgeword as 'n “doodgewone Afrikaanse nooi” op die plaas Kwaggafontein net buite Bloemfontein. Sy het 'n professionele dramatiese sopraan geword en het uitvoerings in Suid-Afrika, Europa, Zimbabwe en Namibië gegee. Sy het 'n uitmuntende bydrae gelewer tot die musiek- en kultuurontwikkeling van Suid-Afrika (Haasbroek, 2005:vii). Die nasionalistiese perspektief op haar persoon en werk word duidelik verwoord deur Haasbroek wanneer hy skryf dat Wessels se “ideaal was om aan die wêreld te bewys dat Suid-Afrika in staat is om kunstenaars van hoogstaande gehalte te lewer. Daar kan geen twyfel wees dat sy haar strewe verwesenlik het nie” (Haasbroek, 2005:viii).

Haasbroek se biografie volg 'n konvensionele chronologiese ontwerp. Hy gebruik argief- en anekdotiese materiaal op 'n eenvoudige narratiewe manier om 'n storielyn aan die boek te gee. Haasbroek slaag beslis daarin om die private- en publieke sferes oortuigend in sy werk te integreer. 'n Verteenwoordigende voorbeeld van karakterbeelding en hoe dit die publieke persone van die sangeres deurlig het, is die volgende:

Daar was egter weinig verskil tussen 'n Cecilia op verhoog en 'n Cecilia in haar private lewe. Dikwels gebeur dit dat die toneelspeler wat gehore kan laat skaterlag in sy persoonlike lewe nie 'n grappie kan maak nie of die kunstenaar wat 'n held in 'n operarol vertolk in die werklike lewe 'n bleeksiel is. In Cecilia se geval was dit allermins so. In geselskap was sy dieselfde lewenslustige en dominerende figuur van die opera- en konsertsaal. Om te gesels was vir haar net so lekker as om te sing “As sy oorgeneem het, kyk, dan het sy oorgeneem,” het 'n tydgenoot van haar opvallend opgemerk (Haasbroek, 2005:26).

Haasbroek (2005:25-26) het ook 'n eerlike en opregte beeld van sy onderwerp probeer skets sonder om sy sin vir simpatie te verloor. Hy haal Martie Retief aan uit *Die Huisgenoot* van 25 April 1969 waar sy haar indrukke oor Wessels deel: “Sy [Wessels] praat baie reguit en is dikwels reg. Soms is sy baie koppig. Sy is warm en sjarmant en soms ook so formidabel soos 'n skip onder volle seil.” Haasbroek voeg ook by dat haar spontaneïteit en uitbundigheid daartoe gelei het dat sy soms met 'n byna skokkende direktheid haar mening in geselskappe gelug het, in so 'n mate dat sy as ongevoelig beskou is. Aangesien Wessels se pa 'n administrateur in hoë kringe was en sy selfs later 'n sekretaresse van die Bloemfonteinse Vroue-afdeling van die Suid-Afrikaanse Party (SAP) was, het sy blootstelling aan die politieke elite van haar omgewing gekry. Haasbroek kyk vanuit hierdie oogpunt na die politieke implikasies van die tyd op sy onderwerp se lewe. Wessels was gedurig gevra om as sanger op te tree by belangrike geskiedkundige gebeurtenisse soos die inwyding van die Voortrekkermonument asook die inhuldiging van die Staatspresident. Sy het gevoel dit is “deel van nasiebou in Suid-Afrika” (Haasbroek, 2005:viii). Hieruit blyk dit duidelik dat die politieke stand van sake in daardie tyd 'n bydrae gelewer het tot die sukses van die sangeres – dit het sangmoontlikhede vir haar gebied asook die publiek bewus gemaak van die rol van

musiek in Suid-Afrika. Alhoewel Haasbroek hierdie gegewens nie verswyg nie, doen hy ook nie veel moeite om die belangrikheid of betekenis daarvan te interpreteer en algemene gevolgtrekkings daarvoor te maak nie.

Wessels was deur die Suid-Afrikaanse publiek as die trots van Suid-Afrika beskou en het tot 'n sekere mate 'n groot bydrae gelewer tot die kulturele ontwikkeling van Suid-Afrika. Alhoewel Haasbroek nie spesifiek in sy biografie melding maak van die invloed wat Wessels op die ontwikkeling van musiek in Suid-Afrika gehad het nie, kan daar uit persverklarings duidelik afgelei word dat Wessels as 'n tipe ikoon beskou is deur die mense wat graag haar konserte gaan bywoon het. Die publiek het dit veral waardeur wanneer Wessels Afrikaanse liederes gesing het. 'n Patriotiese gevoel het ontstaan rondom 'n figuur soos Wessels wat in Suid-Afrika, sowel as in die buiteland, liederes in Afrikaans sing. Hierdie daad het verseker Wessels se aansien verhoog en van haar 'n geliefde persoonlikheid onder die publiek gemaak.

Mimi Coertse (1932-)

Die biografie, *Onse Mimi* (1976) deur Wouter de Wet, toon dat daar sterk ooreenkomste tussen die lewens van Coertse en Wessels getref kan word, maar ook tussen die wyses waarop die biografiese narratiewe oor hulle gekonstrueer is. Soos Haasbroek se meer onlangse boek oor Wessels, is De Wet se biografie nie vir die musiekwetenskaplike geskryf nie, maar eerder vir die gewone, alledaagse leser wat geïnteresseerd is in die doen en late van een van Suid-Afrika se groot musiekfigure in die vyftiger-, sestiger- en sewentigerjare. Die verhouding tussen die biograaf en sy onderwerp kan as vriendskaplik beskryf word en gevolglik kan daar, met terugskouing, verstaan word waarom die biografie in so 'n “geselstrant” geskryf is. Coertse leef steeds, en om hierdie rede kon die biograaf korrekte inligting direk van die onderwerp van die biografie ontvang.

Die onderwerp, Mimi Coertse, word deurgaans in die biografie beskryf as “onse Mimi” en word uitgebeeld as 'n ambassadeur en patriot van Suid-Afrika. Anton Hartman het namens die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns 'n erepenning aan

Coertse oorhandig met die woorde “Mimi Coertse verdien hierdie eer dubbel en dwars – as vrou, patriot en sangeres. Dit is selde dat ’n mens so baie seldsame eienskappe in een stem vind. Sy het ’n groot bydrae tot die Afrikaanse kultuur gelewer” (De Wet, 1976:155). Coertse word dus, net soos in die geval van Wessels, gekies as onderwerp vir ’n biografie weens haar status as ’n belangrike figuur van die Afrikaner nasionalistiese diskoers van die tyd. Hier kan daar vele ooreenkomste met Wessels bespeur word: Coertse is ook ’n tipiese geliefde figuur – ’n feit wat sou verseker dat die publiek belang sou stel in ’n biografie van haar doen en late, maar miskien minder gunstig sou reageer op kritiek van haar. Coertse word ook soos ’n soort patriotiese figuur en ambassadeur vir Suid-Afrika gesien en het deur haar “diva-status” as sangeres ’n plek in die hart van die publiek losgeslaan. Coertse het beslis ook ’n bydrae gelewer op die front van Afrikaner-nasionalisme.

De Wet se biografie maak gebruik van konvensies eie aan die roman en handel chronologies in ’n verteltrant oor die publieke- en private lewe van hierdie sopraan. Die skrywer het die inligting in so ’n mate gebruik en saamgestel om ’n roman te vorm wat op werklikheid gebaseer is. Coertse se publieke- en privaatlewe word uit die aard van die saak nou met haar sangloopbaan verweef. Die leser is deurgaans bewus van haar sukses as sangeres asook haar emosionele wroegings in haar huwelike. Die twee fasette is onafskeidbaar van mekaar en word deur die biograaf suksesvol geïntegreer. Die Suid-Afrikaanse publiek het Coertse se loopbaan en privaatlewe met groot belangstelling gevolg en kon nie genoeg van haar glanslewe kry nie. Vir die publiek was daar ’n glans en ’n allure aan die solo stem-loopbaan waarin Coertse nie net groot opspraak in Suid-Afrika verwerf het nie, maar ook in Europa. Hierdie allure van die gehore kan gesien word toe daar byvoorbeeld op ’n keer van Coertse en haar pasgetroude man, Dawid Engela, afskeid geneem was voor hulle eerste vertrek na Wenen:

Toe die laaste noot wegsterf, is daar ’n oomblik lank stilte in die saal. En toe, soos een man, staan die gehoor op en sing: “They are jolly good fellows...” gevolg deur drie harde hoera’s. Die trane stroom oor Mimi se wange, maar sy probeer nie om hulle te keer nie. Dis háár mense wat só vir háár sing! (De Wet, 1976:37).

Wanneer Coertse per geleentheid Suid-Afrika vanuit die buiteland besoek het, is sy deur skares op die lughawe ingewag:

Toe die vliegtuig op die aanloopbaan neerstryk, loer sy [Coertse] angstig deur die venstertjie om te sien of haar ouers daar is. Toe sy uitklim, kan sy skaars haar oë glo. Afgesien van feitlik elke familielid wat sy het, is daar letterlik honderde mense om haar te verwelkom – operaliefhebbers, vriende en belangstellendes – om van die dosyne fotografe en lede van die radio en pers nie eens te praat nie! ... Die kameras flits aanmekaar, die joernaliste verdring mekaar om eerste ’n onderhoud te kan voer, en die meisies van haar alma mater, die Helpmekaar Hoër Meisieskool, hef lustig ’n strydkreet aan (De Wet, 1976:84).

Die musieklewe in Suid-Afrika is beslis gestimuleer en ontwikkel deur Coertse se loopbaan in dié opsig dat die Johannesburg-gebaseerde Nasionale Simfonie-orkes van die SAUK veel meer operaproduksies en ander programme uitgevoer het om onder andere saam met Coertse op te tree wanneer sy die land besoek het. Haar teenwoordigheid het groot gehore na die konsertsale gelok: “Die SAUK neem weer eens die voortou. Hulle besluit om hierdie opera [Norma] in konsertvorm aan te bied, en vir Mimi na haar vaderland te laat vlieg vir twee uitvoerings daarvan” (De Wet, 1976:165). Dit het mense wat moontlik nie voorheen konsertsale sou besoek nie, gelok bloot omdat hulle belanggestel het in Mimi Coertse as glansfiguur en opera ikoon. Haar loopbaan is gevolglik deur die Suid-Afrikaanse pers dopgehou en gedokumenteer om al haar liefhebbers op so ’n wyse gelukkig te hou:

Dit is ook duidelik dat sy nou die liefling van die Suid-Afrikaanse pers en gehore is – elke optrede op die verhoog is met dawerende applous begroet, haar persresensies was uitstekend, en al haar sosiale verpligtinge is getrou in die dagblaaië en tydskrifte van die land gerapporteer. Mimi Coertse is nou sonder enige twyfel Suid-Afrika se liefling! (De Wet, 1976:106)

Coertse se liefde vir Suid-Afrika kan dwarsdeur haar loopbaan waargeneem word. Gedurende die tydperk toe sy as buitelandse sangeres by Covent Garden in Londen aangestel is, word sy deur die pasgestigte beweging *Equity* (in die laat vyftigerjare) genader om by hul aan te sluit. Hierdie werkersunie het die belange van Britse

uitvoerende kunstenaars op die hart gedra en daar is van kunstenaars vanuit die buiteland wat in Engeland optree, verwag om ook aan te sluit. 'n Voorwaarde was dat 'n lid van *Equity* nie sou optree in 'n land wat nie veelrassige gehore toelaat nie. Coertse se reaksie was: “Nee dankie! In daardie geval sal ek liever nie weer hier sing nie” (De Wet, 1976:114). Dit is opvallend dat De Wet hierdie gegewens gebruik om te wys op Coertse se groot liefde vir haar land, maar dat hierdie gebaar van haar nie krities geïnterpreteer is nie. 'n Soortgelyke verhaal sou kwalik vandag sonder kommentaar aangebied kon word, en iets van De Wet se historiese konteks en ideologiese oriëntasie spreek ook hieruit. Teen hierdie agtergrond is dit beduidend dat Coertse se verbintenis met Afrikaans telkens beklemtoon word:

Wat die aand nog interessanter maak, is die feit dat sy Afrikaanse liederes by haar program insluit. Haar keuse val op Arnold van Wyk se *Vier Weëmoedige Liedjies*. Voordat sy hulle begin, verduidelik sy eers aan die gehoor waarom dit alles gaan. Dit is musiek wat nooit in Salzburg gehoor is nie, en hulle vind soveel byval dat Mimi besluit om hulle ook van nou af gereeld in haar konsertprogramme in te sluit (De Wet, 1976:113).

Op talle plekke in De Wet se boek word tydgenootlike omstandighede wat nie direk met die lewe van die onderwerp verband hou nie, weergegee. Op hierdie wyse vind 'n soort algemene historiografiese skildering van konteks wel plaas. Aanvanklik, byvoorbeeld, was Suid-Afrikaners gaande om Coertse te sien optree en het vir elke denkbare noot wat sy gesing het, applous gegee. Latere jare egter, het Coertse met 'n besoek aan Suid-Afrika dit noodsaaklik gevind om op 'n regstreekse uitsending van die radio die Suid-Afrikaanse gehoor op te voed:

“Die gehore is dood!” gaan sy voort. “Hierdie terughoudendheid is 'n siekte – of is dit 'n gebrek aan kennis wat gehore te ‘snobisties’ maak om hande te klap? Dis jammer dat hulle al hul geesdrif vir 'n rugbywedstryd hou, en nie 'n bietjie daarvan saambring na die opera toe nie.” Sy is nog nie uitgepraat nie. “En die gehore is so ongedissiplineerd! Hoeveel keer moes ek nie al tydens 'n Liederuitvoering op die verhoog staan en wag totdat die laaste laatkomeling sy plek ingeneem het nie?” ... “Die feit is,” sluit die ontstoke prima donna af, “dat Suid-Afrika nou ryp is vir opera. En as ons opera wil hê, moet ons ons soos operagangers gedra.” (De Wet, 1976:169)

In die algemeen is De Wet se werk oor Coertze egter merkwaardig in die mate waartoe dit kunsmusiek en spesifiek opera in isolasie van politieke- en samelewingstoestande behandel. Dit is duidelik komplimentêr tot die Afrikaner nasionalistiese narratief (waarmee Coertse duidelik heel simpatiek was), maar is ook 'n vroeë voorloper van die soort selebriteitsgeskrif wat later gekoppel sou word aan veral sport- en TV-sterre.

Gé Korsten (1927-1999)

In *Gé Korsten: beeld van 'n tenoor* (2003) konstrueer die samesteller, Sebastian Pistor, 'n beeld van 'n Suid-Afrikaanse tenoor deur gebruik te maak van foto's en illustrasies van sy lewe. Hierdie tenoor was, net soos in die geval van Wessels en Coertse, 'n geliefde sanger vir Suid-Afrikaners. Sy sangloopbaan was baie suksesvol met bykans agt en vyftig opnames en gereelde optredes in operas. Later in sy loopbaan sou Korsten ook as filmster in fliks en TV-programme bekend word. Ook in die geval van Korsten herhaal die patroon wat in die vorige twee onderafdelings bespreek is. As sanger, glanspersoonlikheid en TV-ster is ook Korsten se kuns aan Afrikaans en die Afrikaanse nasionale projek gekoppel.

Die vorm van Pistor se biografie wyk af van die tradisionele in dié sin dat dit as 'n soort foto-album saamgestel is. Die foto's is beskrywend van die verskillende fases van die tenoor se lewe, sodat die leser nie veel woorde nodig het om die onderwerp se loopbaan te verstaan nie. Alhoewel die afwesigheid van teks nie noodwendig die akademiese leser uitsluit nie, is dit duidelik dat die (soos die vorige twee voorbeelde) ook Korsten se “beeld-biografie” vir die leek gepubliseer is. Weens die skielike dood van Korsten is hierdie boek ook 'n soort huldeblyk aan die sanger, “Ter nagedagtenis van Afrika se mees bekroonde sanger van die twintigste eeu” (Pistor, 2003:i). Pistor het ook besluit om 'n aparte fotoboek van Korsten te maak bloot omdat daar 'n “magdom visuele materiaal oor die lewe en loopbaan van hierdie kleurryke mens en veelsydige kunstenaar bestaan” (2003:1). Hy hoop om “lesers opnuut tot 'n besef [te] bring van die ontsaglike baanbrekerswerk wat Gé gedoen het, sy geweldige veelsydigheid, algehele toewyding en

oorgawe aan die uitvoerende kunste, streng gedissiplineerdheid en die hoë peil wat hy gehandhaaf het in alles wat hy aangepak het”.

Gevolgtrekking

Hierdie oorsigtelike beskrywing van drie Suid-Afrikaanse musiekbiografieë (twee onlangs en een reeds ’n kwarteeu gelede geskryf) is voldoende om enkele neigings of topoi in plaaslike musiekbiografie-skrywing te identifiseer. Hierdie afleidings sal onder die volgende drie kategorieë bespreek word:

- Die soort figure wat tipies as onderwerpe vir Suid-Afrikaanse musiekbiografieë gekies word;
- Die verskille tussen akademiese- en nie-akademiese musiekbiografieë;
- Die faktore wat ’n rol speel in die bepaling van die invloed en bydrae van ’n Suid-Afrikaanse musiekfiguur op nasionale en internasionale vlak, en
- Die “nie-tipiese” tipiese onderwerp vir die Suid-Afrikaanse musiekbiografie

Figure wat as onderwerpe vir Suid-Afrikaanse musiekbiografie gekies word

Voorafgaande drie voorbeelde maak dit duidelik dat sangers ’n gewilde onderwerp vir biografie-skrywing in Afrikaans is. Enkele ooreenkomste kan uitgewys word in die drie voorbeelde wat bespreek is. Wessels, Coertse en Korsten is Afrikaanse sangers wat die publiek van Suid-Afrika se guns gewen het. As sangers was al drie as biografiese onderwerpe en persoonlikhede van nasionale belang; ook hulle alledaagse doen en late is deur die media opgeteken, sodat hul lewens in die teken staan van die soort selebriteit wat vandag veral aan filmsterre gekoppel word. Die ontwikkeling van hulle loopbane is betreklik deeglik deur die kommersiële pers gedokumenteer. Die selebriteit wat hier ter sprake is het moontlik te make met die feit dat die publiek in al drie gevalle kon identifiseer met die solostem as persoonlike en intieme instrument, maar ook met die luister van ’n verhoogloopbaan. Al drie hierdie sangers het voorts naatloos aangesluit by ’n heersende Afrikander-nasionalisme deur hul identifisering met Afrikaans. Dit het bygedra tot die bevestiging van Afrikaner kulturele prestasie en diepte. Coertse het

byvoorbeeld Afrikaanse liedere vir die eerste keer aan 'n Salzburgse gehoor bekendgestel (De Wet, 1976:113). Die media in Suid-Afrika het die Suid-Afrikaanse publiek hiervan op hoogte gehou en so het die persepsie ontstaan dat “onse Mimi” die Afrikaanse taal en sy mense verteenwoordig. Op hierdie wyse is al drie hierdie sangers ook as patriotte en ambassadeurs vir Suid-Afrika beskou. In die geval van Mimi Coertse, wat die naam van Suid-Afrika in die buiteland hoog gehou het, sowel as Wessels wat op toere na die buiteland gegaan het, kon komposisies deur Suid-Afrikaanse komponiste buitelandse erkenning kry.

Dit is te betwyfel of 'n musiekbiografie oor 'n pedagoog vir plaaslike uitgewers of leserspublieke dieselfde aantrekkingskrag sou kon inhou as hierdie beroemdhede wat tegelyk die “eie” verteenwoordig het deur hul identifisering met Afrikaans, maar ook die eksotiese “ander” deur hul volgehoue werk en prestasies in die buiteland. Die topoi wat duidelik word uit hierdie keuse van musiekonderwerpe sluit in die idealisering van die buiteland as 'n lokus van kwaliteit en tradisie en kultivering, asook die hoogskatting van die stem (gekoppel natuurlik aan taal) as die belangrikste en mees prestigeryke uitvoerende terrein.

Akademiese- of nie-akademiese musiekbiografie

Dit is insiggewend dat al drie voorbeelde van musiekbiografie wat hier bespreek is, nie deur musiekwetenskaplikes, of selfs “kenners” in die breedste sin van die woord, geskryf is nie. Hannes Haasbroek (skrywer van die biografie oor Cecilia Wessels) het byvoorbeeld bloot hierdie biografie geskryf omdat hy van die agtergrondinligting van die Wessels-familie besit het en nie omdat hy 'n danige kenner van musiek of van Wessels se kuns was nie. Hy het dus die biografie as 'n algemene historikus aangepak (Haasbroek, 2005:viii) en nie as musiekkenner nie. Dit verbaas dan ook nie dat Haasbroek sy boek op die leek mik nie; as musikale leek kan hy nie anders nie. In hierdie boek, soos in die ander twee, word min aandag dus aan analitiese of tegniese beskrywings van die biografiese onderwerpe se kuns geskenk. Op dieselfde wyse is daar feitlik volkome afwesigheid van uiteensetting van die musikale kontekste van die tyd (ander sangers,

produksies, tendense, ensovoorts). Minder eenvoudig om te verduidelik is die ewe afwesige kontekstualisering van hierdie figure ten opsigte van die polities-kulturele kwessies van hul tyd. ’n Mens kan nie juis anders as om te dink dat hierdie afwesige konteks niks met die leke-status van die skrywers te make het nie – Haasbroek is immers ’n historikus – maar eerder met ideologiese onverskilligheid teenoor die problematiek van Westerse kunsmusiek-beoefening in ’n Suid-Afrika gekenmerk deur apartheid. Op hierdie wyse word die biografiese onderwerpe as’t ware aandadig gemaak van ’n diskoers van onverskilligheid van sommige Afrikanernarratiewe wat die verlede kenmerk.

Die nie-akademiese aard van al drie hierdie musiekbiografieë is ook duidelik aan die afwesigheid van sekere akademiese konvensies soos voetnote, uitvoerige bibliografieë (akademiese bronne), diskografieë en bewyslewing in die argumentvoering. (Haasbroek meld egter in *Stem en Legende: die lewe van Cecilia Wessels* dat hy weens die feit dat ’n biografie ononderbroke gelees wil word, die bronne agterin die boek gelys het.) Die nie-akademiese aard van al drie tekste wat hier bespreek is, is voorts terug te voer na die nie-professionele status van die skrywers, wat nie musiekwetenskaplikes is nie. Die topos van biografie-skrywing wat uit hierdie afdeling blyk is die een van selebriteit as ’n konstruksie van anekdotes, skandale en staaltjies uit persoonlike lewens eerder as tegniese en vakkundige analise van musiek.

Invloed en bydrae van Suid-Afrikaanse musiekfigure op nasionale en internasionale vlak

Wessels, Coertse en Korsten het as musici ’n bydrae op nasionale en internasionale vlak gelewer, en sou om hierdie rede alleen waardige onderwerpe vir biografie-skrywing wees. Wessels het haar opleiding in Suid-Afrika ontvang, maar het gereeld toere in die buiteland onderneem en so met ander musici in aanraking gekom. Op hierdie wyse het sy ’n invloed gehad en bydrae gelewer tot die beeld en ontwikkeling van musiek in Suid-Afrika. Dieselfde kan van Coertse gesê word: sy het haar opleiding in Suid-Afrika, sowel as in die buiteland ontvang, en gereeld tussen die lande rondbeweeg en opgetree. Hierdie idealisering van die buiteland (Europa) onthul nie net die topos van die “Weste as tuiste”

vir Afrikanerkultuur nie, maar ook koloniale topos van gereelde kontak met die kulturele “tuiste” as ’n voorwaarde vir die ontwikkeling van plaaslike standaarde.

Die “nie-tipiese” tipiese onderwerp vir Suid-Afrikaanse musiekbiografie: die geval van Betty Pack

As onderwerp vir ’n musiekbiografie verskil Betty Pack in vele opsigte van die “gewone” onderwerp wat so dikwels in Suid-Afrika verkies word. Pack was vir die grootste deel van haar lewe nie ’n uitvoerende solis nie, maar ’n pedagoog. Sy was nie woonagtig in die buiteland nie, maar het grootliks haar lewe in Suid-Afrika deurgebring waar sy haar gewy het aan tjello- en kamermusiek-onderrig. Alhoewel sy, weens die afsterwe van haar ouers, nie in die buiteland verder kon studeer nie, het sy in Suid-Afrika ’n kwalik oorskatbare invloed gehad en bydrae gelewer. Nadat sy haarself as ’n professionele uitvoerende tjellis in Pretoria gevestig het, het haar tjello- en kamermusiekonderrig haar een van die mees geliefde en professionele pedagoë in die land gemaak. Haar invloed is duidelik te sien in die groot getal leerlinge wat bedags na haar huis in Orange Grove in Johannesburg gestroom het om óf individueel óf in groepe les te ontvang. Maar dan was haar lewe ook nie gekenmerk deur die stories en aanhang tipies aan selebriteit nie, en sy het nie aantoonbare bydraes gelewer tot die Afrikaanse taal of die Afrikaner nasionale projek nie. Daar sou gesê kon word dat Betty Pack juis die vele figure in Suid-Afrika verteenwoordig wat nie om hierdie redes om biograwe se aandag meeding nie. Tog sou daar ’n saak daarvoor uitgemaak kon word dat sy dus juis verteenwoordigend is van die soort belangrike figuur in ons musiekgeskiedenis wat verdien om in groter besonderhede bestudeer te word. Haar nalatenskap word gevind op vele terreine: die pedagogiese, maar ook die ontwikkeling van ’n plaaslike strykerskultuur en die uitbou van ’n infrastruktuur waarin goeie strykers na vore kon tree.

Die tweede deel van hierdie tesis behels ’n biografiese gevallestudie van Pack. Dit word geskryf teen die agtergrond van die uitdagings eie aan die biografiese projek in die algemeen soos uiteengesit in die voorafgaande bespreking, maar meer spesifiek teen die agtergrond van die soorte patrone en mitologisering wat geïdentifiseer is in Suid-

Afrikaanse musiekbiografie-skrywing. Daar word geen aansprake gemaak dat die beknopte biografie wat volg hierdie probleme algeheel of selfs ten dele vryspring nie, maar slegs dat die kritiese raam wat daarom getrek is die biografiese handeling kwalifiseer en krities belig. Soos duidelik sal blyk uit hierdie gevallestudie, is een van die bepalende faktore in die opskryf van die lewens van die minder bekende beduidende figuur, die beperkte bronmateriaal wat dikwels gekenmerk word deur die soort temas en geïkete opvattinge kenmerkend aan alle biografie. Hierdie praktiese probleem veroorsaak inderdaad soms 'n onafwendbare herhaling van die intellektuele groewe waarin biografie-skrywing kan verval. Die doel van hierdie biografie, wat 'n samestelling is uit verspreide bronne en onderhoude wat nog nie tevore ingespan is om Pack se verhaal te vertel nie, is nie soseer om hierdie “mites” te vermy nie, maar om dit uit te wys waar dit voorkom. Op hierdie wyse is dit nie die biografie self wat “krities” word nie – dit is om allerlei redes 'n te problematiese onderneming – maar eerder die lees en verstaan daarvan. Hierdie kritiese verstaan van die materiaal sal deurlopend in die teks wat volg as kommentaar aangebied word.

3. Betty Pack: 'n biografie

12 November 1920 – 26 Mei 1977

“Maar mense, praat Afrikaans met my. Weet julle dan nie? Ek is 'n Boerejood!” Betty Pack begroet met hierdie woorde haar bewonderaars by 'n geselligheid na afloop van 'n konsert in die destydse Voortrekker-gedenksaal in Visagiestraat. Pack is op uitnodiging van die Afrikaanse Musiekklub van Pretoria gevra om 'n tjello-uitvoering op 2 Maart 1959 te gee. Sy is in die fleur van haar lewe en word op hierdie tydstip beskou as die beste uitvoerende tjellis van die land.

Joubero Malherbe, wat 'n artikel in 1990 in *Musicus* (Volume 18, Uitgawe 2) oor Betty Pack gekryf het, vertel hoe sy die aand se verrigtinge duidelik kan onthou. Pack het die verhoog in 'n swart rok met kant-insetsels betree, tjello in die hand. Vanuit die staanspoor het die luisteraar bewus geword daarvan dat Pack se tjello-uitvoering ernstige musisering gaan oplewer, “want daar is nie sprake van fieterjasies en aanstellingheid by Pack se musiek te bespeur nie”. Haar program het die Sonate in F majeur van Richard Strauss, wat as die hoofwerk van die aand gedien het, ingesluit, asook *Prayer* van Ernest Bloch, Enrique Granados se Spaanse Dans nr. 5 en *Guitarre* van Moritz Moszkowski. Pack het die aand se konsert met 'n interessante verrassing afgesluit: *Invocation* wat deur die Suid-Afrikaanse komponis, Horace Barton, aan haar opgedra is.

Die uitdaging om Betty Pack se biografie te skryf het te doen met verskeie faktore. Ten spyte van die skraps en gefragmenteerde karakter van die inligting wat oor haar bestaan, bestaan daar min twyfel dat sy binne die Suid-Afrikaanse konteks studie waardig is. Sy was een van die land se beste uitvoerende tjelliste van haar tyd en haar bydrae om jong strykers op te lei was legendaries. Hierdie reputasie is onder meer te vind in anekdotes, soos dat die wêreldberoemde tjellis, Pierre Fournier, Pack en haar spelers met 'n bewoë gemoed bedank het nadat hul 'n tjello-orkesuitvoering spesiaal vir hom gelewer het, met werke wat Pack spesiaal vir hierdie konsert verwerk het. Fournier het gevolglik besluit om Pack en haar orkes se toer na Israel in 1976 te ondersteun op 'n tydstip toe so 'n stap polities baie problematies was. Pack was ook bevriend met glansryke persoonlikhede in

die musiekwêreld, soos Yehudi Menuhin wat met elkeen van sy besoeke aan Suid-Afrika Pack sou opsoek. Ook die Spaanse tjellis Caspar Cassado (leerling van Pablo Casals) het haar goed geken (Van Wyk, 1983:7). Alan Solomon (1977:9), later professor in viool aan die Universiteit van Pretoria, beskryf Pack as volg:

Betty Pack was 'n seldsame kombinasie van begaafde kunstenaars en uitstekende onderwyseres en sy het twee geslagte van musikante en musiek liefhebbers in Suid-Afrika geleer en geïnspireer, op so 'n wyse dat dit 'n onuitwisbare indruk gemaak het op almal wat in haar dampkring beweeg het.

Haar vérsiendheid, haar lewenslus en haar algehele toewyding aan haar taak het geesdrif en toewyding aan 'n musikale ideaal laat ontbrand by almal wat die voorreg gehad het om by haar te studeer.

Solomon, wat 'n leerling van Pack was, se beskrywing is van die soort wat werklike kritiese oordeel oor die biografiese onderwerp moeilik maak. Dit is duidelik 'n huldinging eerder as 'n bestekopname, en spreek meer oor die soort waardering en respek wat Solomon vir Pack gehad het, as oor Pack self. Materiaal oor Pack maak dit duidelik dat sy 'n besondere onderwyser was, en dat hierdie kwaliteit meer te doen gehad het as met goeie metodiek of musikale pedagogiek. Haar sukses as onderwyseres en motiveerder vir jong musici het met haar persoonlikheid en karakter verband gehou. Solomon skryf dat dit hierdie

allesomsluitende warmte, hierdie liefdevolle humor en menslikheid van 'n groot siel [was] wat uitgereik het na die hart en gees van haar leerders, wat hul beste kwaliteite na vore gebring en 'n heel besondere musikale atmosfeer geskep het wat op 'n amper mistieke wyse, die gewone prosas van musiek leer verander het in 'n aktiwiteit wat vol was van magiese opwinding, geestelike groei en selfverwesening (1977:10).

Betty Pack was die jongste van vyf dogters van Maurice en Henrietta Pack. Haar vader was 'n klein, kort mannetjie met swart hare. Maurice Pack, wat in Rusland woonagtig was, het besluit om as sestienjarige jong man, net soos sy twee ouer broers, Rusland te verlaat en hom in Suid-Afrika te kom vestig waar sy broers toe reeds die eienaars van 'n volstruisplaas in Calvinia was. Hierdie besluit het geskied binne die konteks van die

massa-emigrasie van Jode in die eerste dekades van die twintigste eeu uit Rusland. Soos ander Joodse vlugtelinge het die Packs gestreef na meer vryheid en materiële vooruitgang. Die broers het vir 'n aantal jare op hierdie plaas geboer.

Maurice Pack het toe besluit om 'n plaas saam met sy broer Julius in die Nylstroom distrik van die destydse Noord-Transvaal te koop, waar albei die broers gou bekend en bemind in die omgewing geraak het (Nabarro, 1995:64). Maurice het die noemnaam Swartpak gekry omdat hy klein en donker was en sy broer, wat rooi hare gehad het, het die naam Rooipak gekry. Waar Swartpak 'n dromer was wat filosofies kon dink, was Rooipak avontuurlustig en bekend vir sy wilde motor-bestuur. Alan Solomon (1977:13) vertel hoedat die klein Betty een van die min mense sou wees wat hierdie broer se avontuurlustige geaardheid sou geniet, en heel moontlik ook geërf het.

Intussen het Maurice Pack die liefde van sy lewe, wat in Rusland agtergebly het, so gemis dat hy besluit het om haar te gaan haal en met haar te trou. Haar naam was Henrietta Isacovitz. Sy het uit 'n baie musikale familie gekom waar haar pa 'n kantor was en sy self die harp bespeel het. Haar broer Isaac, wat 'n mandolienspeler was, het later jare die Pack-susters aangemoedig in hul beoefening van musiek (Van Wyk, 1983:1). Dit is interessant dat een van die mees gevestigde temas van biografie-skrywing oor musici, naamlik dié van die musikale familie (dink maar aan J.S. Bach, Mozart, Richard Strauss en vele andere) ook in die gefragmenteerde dokumente waaruit Pack se lewe gerekonstrueer kan word, so duidelik spreek. Dit is 'n aanduiding dat ook klein randfigure nie die gevestigde patrone van musiekbiografie kan vryspring nie.

Dit het Maurice Pack veel oorreding gekos om Henrietta Isacovitz saam terug te bring na Suid-Afrika. Maurice Pack het skynbaar liriese beskrywings aan sy geliefde opgetower oor wat hy beskryf het as die “Suid-Afrikaanse Nylrivier”, met “sierlike seilbote, vragskuite en palmbome, dadels en granate” (Solomon, 1977:13). Henrietta het toe ingestem aangesien die lewe op 'n plaas wat grens aan die “Nylrivier” vir haar ongelooflik aantreklik geklink het. Toe Henrietta wel op die plaas in die middel van 'n versengende droogte aankom en daar geen “Nylrivier” te bespeur was nie, was sy

woedend om uit te vind dat die beeld wat Maurice van die plaas geskep het, alles behalwe dít was wat sy haar voorgestel het en dat dit 'n wolhaarstorie was. Malherbe (1990:78) skryf dat Henrietta volgens oorlewering 'n volle maand nie met Maurice wou praat nie. Namate tyd verloop het is alles egter weer vergewe en die egpaar sou vir meer as dertig jaar getroud wees. Ook hierdie klein staaltjie wat oor Pack se ouers behoue gebly het is nie sonder kritiese belang nie. Dit spreek tot die topos van die “skelm Jood” wat algemeen in Afrikaanse plaaslike gemeenskappe van die tyd was; 'n beeld wat nie altyd onskuldig was nie en wat die latere anti-Semitisme van nasionalistiese Afrikaners gevoed het.

Maurice en Henrietta Pack het vyf dogters gehad wat almal talentvolle musikante geword het. Die eerste was Sophy, 'n pianis, gevolg deur Mariam, 'n tjellis wat op 'n baie vroeë ouderdom oorlede is. Ethel, 'n altviolis, was die derde dogter, gevolg deur Sarah, 'n violis en altviolis, en uiteindelik Betty, die tjellis. Al die Pack-susters het ook klavier as instrument bespeel (Van Wyk, 1983:1). Malherbe vertel dat Maurice met elke geboorte gewens het dat die volgende Pack-babatjie 'n seun sou wees. Aangesien Maurice die eienaar van 'n plaas was, wou hy natuurlik dolgraag 'n seun gehad het wat hom op die plaas kon bystaan en aan wie hy eendag die plaas sou kon bemaak. Nadat hulle eerste vier kinders dogters was, het Maurice gehoop dat die vyfde swangerskap uiteindelik 'n seun sou oplewer. Nabarro beskryf die dag van Betty Pack se geboorte met die kenmerkende anekdotiese kleur wat ook hierdie sleutelmomente in ander biografie-skrywing kenmerk. Die dag van die laaste Pack-baba se geboorte en Maurice Pack se laaste hoop op 'n seun, het aangebreek. Dokter Dekkema, Maurice Pack se ou skaakvriend, behartig die bevalling, tree uit die slaapkamer na vore en hou vyf vingers in die lug terwyl hy sê: “Swartpak, hierdie hand is nou vol”. Op 12 November 1920 word Maurice Pack die pa van 'n vyfde dogtertjie met die naam Betty (Nabarro, 1995:64).

Nie veel is oor Pack se eerste jare bekend nie. Sy was skynbaar as kleuter lief vir die buitelug, vir blomme, plante en diere groot en klein. Daar word vertel dat sy vir ure lank op haar eie onder die groot boom op die plaas kon sit en speel terwyl sy feëttjies en ander denkbeeldige maatjies vir haar gemaak het. Die band tussen haar en haar pa het steeds

gegroeï en sy het gedeel in sy liefde vir die natuur (Nabarro, 1995:64). Uiteindelik het die Pack-susters in Natal skool gegaan, aan die Oakford Priory in Verulam. Die heel eerste musiekopleiding wat hulle ontvang het was by die nonne van hierdie kloosterskool (Van Wyk, 1983:2). Later het die gesin verhuis na Arcadia, Pretoria. Deurlopend is daar in die herinneringe oor Pack melding van musiekgeleenthede waarmee die dogters hulle kon besig hou. Hulle het gereeld nie net vir hulself musiek gemaak nie, maar ook vir vriende en familie (Nabarro, 1995:64).

Pack was skynbaar reeds op 'n vroeë ouderdom gewoond gemaak om gereeld en pligsgetrou haar instrument te oefen. Sy vertel self hoe hulle as kinders somer en winter soggens vyfuur moes opstaan om onder 'n koue stort ingestoot te word. Met hare wat styfgeveg is moes hulle elkeen minstens 'n uur lank musiek oefen voordat hulle skool toe kon gaan. Hoe selfs onskuldige anekdote die biografiewe narratief help vorm, is duidelik aan hoe Joubero Malharbe hierdie inligting gebruik om af te lei dat Pack reeds van vroeg af dissipline 'n lewenswyse gemaak het (1990:78). Die topos van “dissipline”, 'n insiggewende deel van die diskoers van Westerse kunsmusiekbeoefening in Suid-Afrika, word ook deel van die latere Pack-verhale wat gekoppel is aan haar onderrig. Pack het self die dissipline wat sy van haar ma geleer het, soos volg aan Alan Solomon beskryf:

Sonder dissipline bereik mens niks. Wat ek ookal in my lewe reggekry het, het ek te danke aan die dissipline wat ek by my moeder geleer het. Maar natuurlik, ek het destyds dikwels gedink dat sy onredelik streng was. Ek kon byvoorbeeld nooit 'n afspraak maak voordat ek negentien was nie! En dan moes ek tienuur tuis wees – anders was die gort gaar. Een keer het ek kwart oor tien by die huis gekom. Sy was woedend en het my by die voordeur ingewag. Ek sal nooit vergeet hoe verleë ek gevoel het toe sy my insleep en die deur in my vriend se gesig toegeklap het nie. Ek het *hom* natuurlik nooit weer gesien nie!

En wanneer ek deur ander musikante of deur die kritici geprys is vir een van my uitvoerings – soos die keer toe ek vir Bronislav Huberman, die groot violis, moes speel – het sy altyd 'n rede gevind om my af te kam sodat ek nie dalk te groot vir my skoene sou word nie (Solomon, 1977:16).

Hierdie aanhaling is insiggewend omdat dit nie net die streng beheer in die Pack-huishouding koppel met musiek nie, maar die “dissipline” wat ter sprake is in uitvoering uitbrei na ouerlike beheer oor die kinders se private lewens. Dit is miskien nie verbasend in die lig van hierdie beskrywing dat nie een van die Pack-dogters uiteindelik getrou het nie. In Pretoria het die Pack dogters die Loretto Kloosterskool bygewoon. Pack was bevoorreg om van haar vakke onder Hermann Becker te studeer, die broer van Hugo Becker wat bekend was vir sy uitgawe van J.S. Bach se ongebeleide solo tjello Suites. Sophy, Ethel en Sarah Pack het vioollesse ontvang van Harold Ketelby, die broer van die welbekende komponis Albert Ketelby. Die musiekbiografiese belangstelling in die “artistieke genealogie” van onderwysers en leerlinge was duidelik belangrik in die behoud van hierdie inligting en verbande. Becker en Ketelby het gereeld naweke by die Pack-familie in Pretoria deurgebring om die vyf musikale Pack-susters musiekonderrig te gee (Van Wyk, 1983:2). Pack se tjello-onderwyser was Eric Leftwich. Volgens Malherbe was Leftwich, die tjellis in Harold Ketelby se strykkwartet, instrumenteel in Pack se kennismaking met kamermusiek (1990:78). Een aand het hy Pack saamgeneem en vir Ketelby gevra of Pack nie in sy (Eric) se plek kan speel nie, aangesien hy sy vinger beseer het. Hierdie eerste ontmoeting met die strykkwartet het ’n blywende impak op Pack se lewe gemaak en was die begin van ’n lang musiekverbintenis met hierdie strykkwartetspelers. Harold Ketelby het onmiddellik belang gestel in die jong tjellis en het deur die jare haar die volledige standaard-kwartetrepertorium aangeleer. Hy was na bewering ’n uitstekende musikus wat sy kuns by die legendariese Josef Joachim geleer het. ’n Mens let weer op die belang in oorgelewerde verslae van “artistieke genealogie” wat die Suid-Afrikaanse praktyk koppel aan Europese Groot Name, ’n historiese en narratiewe greep wat daarop gemik is om idees van ’n wêreldstandaard en internasionale vergelykbaarheid te skep.

Dit is ’n topos wat ten beste geïllustreer word ten opsigte van Pack se ander onderwysers, onder andere Michael Doré. Doré was ’n leerling van Leopold Auer en sy mede-studente by Auer was Mischa Elman en Jascha Heifetz. Maar sy musikale genealogie is selfs meer uitgelese. Sy leermeester in komposisie was Alexander Glazunov en die legendariese Arthur Nikisch het hom in die dirigeerkuns onderrig. As kind het hy aan die

konservatorium in St. Petersburg in 'n orkes gespeel wat deur niemand minder nie as Tsjaikovski gedirigeer is. Omdat hy bevriend was met Diaghilev, het hy ook vir Pavlova en Nijinski goed geken. Die werk wat hierdie soort “genealogie” in biografiese konstruksies speel is nie subtiel nie. Nie alleen koppel dit mindere figure aan die luister en belang van glansryke kunstenaars nie, maar dit vestig ook die plaaslike praktyk diskursief as geldig en geloofwaardig deur dit te koppel aan tradisies en praktyke in Europa. Uiteindelik dien hierdie soort “genealogie” die soort afleiding wat Pack se eie sukses terugskouend “onafwendbaar” maak. In ander woorde gestel: dit kon tog nie anders dat Pack met so 'n formidabele musiekagtergrond so suksesvol kon wees nie. Malherbe skryf dat Pack self die volgende oor Doré vertel het:

Hy was waarlik 'n groot musikant en 'n ongelooflike violis. Daar was niks wat hy nie kon blad lees nie. Tegnies was hy fenomenaal – en sy liefde vir kamermusiek moes mens sien om te kan glo. Ons het verskeie middae per week by my huis geoefen en Michael, wat destyds die leier van die Johannesburgse Munisipale orkes was, het die bus gehaal van die stad af en het dikwels in gietende reën verby die Orange Grove-poskantoor geloop om strykkwartette in sy etensuur te kom speel (Malherbe, 1990:78).

Pack was sestien jaar oud toe sy haar heel eerste publieke uitvoering gegee het – 'n uitvoering van Dvorák se Tjellokonsert (Nabarro, 1995:64). Die bekende Britse pianis Horace Barton was op toer deur Suid-Afrika en het hierdie uitvoering bygewoon. Hy was so beïndruk met haar spel dat hy 'n tjellosonate gekomponeer het wat hy aan Pack opgedra het. Hy het later ook vir haar 'n werk vir tjello en klavier gekomponeer met die naam *A Hebrew Song of Supplication*, soms ook *Yelahah* genoem (Van Wyk, 1983:3). Die toeval van hierdie ontmoeting en die lewenslange invloed wat Barton daarna op Pack sou uitoefen, is ook in ander “toevallige” biografiese gebeurtenisse terug te vind. 'n Mens dink byvoorbeeld hier aan die omstandighede wat gelei het tot Arnold van Wyk se ontvangs van die eerste PRS Beurs na Londen. Die storie word vertel dat 'n eksaminator van die Royal Schools of Music presies die oggend van sy uitvoering vir die Oranjeklub in Kaapstad aangekom het en Van Wyk sy eie klavierkonsert hoor speel het. Die rol van “gelukkige toeval” in die biografiese narratief van musici skakel met romantiese idees oor inspirasie en vooraf-bestemde en onafwendbare glorie van “musikale uitverkorenes”.

Hierdie soort stories wil sê: ook die noodlot het die belang van hierdie figuur herken. Horace Barton het hom in Suid-Afrika kom vestig en sou voortgaan om 'n groot rol in Pack se lewe te speel (Malherbe, 1990:78). Alle aanduidings is dat Pack uitstekend met Barton oor die weg gekom het, en sy het onderrig in orkestrasie, harmonie- en kontrapunktklasse, asook komposisie-klasse van hom ontvang. Sy het baie by hom geleer, maar het mettertyd uitgevind dat hy in sy wyse van onderrig soms genadeloos kon wees. Pack het een vakansie al haar tyd gewy aan die komposisie van 'n simfonie, en het na die vakansie met groot opwinding die simfonie aan Barton gewys. Hy het vir 'n hele halfuur met die manuskrip naby sy oë gesit, (hy was bysiende) en met 'n glimlag op sy gesig het hy haar simfonie in duisend stukkies geskeur terwyl hy gesê het, “Betty ... Betty, bly by jou tjello” (Malherbe, 1990:79). Pack en Barton het gereeld tjellosonates saam gespeel en Barton het 'n onmiskenbare invloed op Pack se lewe gehad (Nabarro, 1995:65). Pack het na baie jare se vriendskap met Barton gesê: “Daar was 'n vriendskap en toegeneentheid wat tot sy dood toe stand gehou het. Geestelik, moreel, intellektueel en in die musiek is ek deur hom onderrig [...] ook deur die voorbeeld wat hy as mens – amper supermens – gestel het” (Malherbe, 1990:79) en “hy is die wonderlikste man wat ek nog ooit geken het” (Van Wyk, 1983:3). Die entoesiasme van hierdie uitspraak bevestig 'n lewenshouding wat ook in ander bronne teruggevind word. Pack was in haar interpersoonlike verhoudings ekstrovert en sonder inhibisie: “Wat haar betref, was daar geen halwe maatreëls nie. Mens was óf lewendig of dood en as jy lewendig was, moes jy dit bewys!” (Solomon, 1977:18).

Die veertigerjare verteenwoordig 'n keerpunt in Pack se lewe. In 1943 en 1945 onderskeidelik moes sy albei haar ouers aan die dood afstaan. Maurice Pack is aan longontsteking oorlede tydens 'n aktiewe militêre diens in die Sonderwater Militêre Kamp. Hy is vereer met 'n militêre begrafnis (Van Wyk, 1983:4). Henrietta Pack is presies twee jaar later, op dieselfde dag, aan kanker oorlede nadat sy alle begeerte verloor het om sonder haar man voort te leef (Solomon, 1977:18). Kort na die dood van Henrietta Pack het die bekende Britse dirigent, Albert Coates, hom in 1946 in Suid-Afrika kom vestig (Van Wyk, 1983:4). Pack het tot op daardie stadium nie van orkessel gespeel, maar toe Coates die destydse SAUK Orkes begin dirigeer, het die orkes

vergroot en sy het daarby aangesluit. Alhoewel haar ma gedurende hierdie tyd ernstig siek was en besig was om te sterf, was Pack na bewering so toegewyd dat sy steeds al die oefeninge en konserte bygewoon het (Van Wyk, 1983:4). Die toewyding van die kunstenaar aan haar instrument en aan musiek is, selfs in die moeilikste persoonlike omstandighede, is weer eens 'n biografiese topos wat deel van die Pack-oorlewing geword het. Dit is 'n tema wat ontwikkel word in stories dat Pack beplan het om, na die afloop van die oorlog in 1945, na die buiteland te reis om tjello te gaan studeer. Die skielike afsterwe van haar ma het haar egter laat besluit om haar familie te ondersteun. Hierdie verhaal van musikale “ontbering” word in die Pack-verhaal omskep tot 'n gewaarwording dat musikale onderrig in Suid-Afrika geëwenaar kan word met enige ander musiekopleiding in die wêreld (Solomon, 1977:18). Die narratief van ontbering wat lei tot die ontdekking van die “eie” as inherent waardevol en kosbaar sou ook as 'n topos van narratologie in die styl van die *Bildungsroman* beskryf kon word.

Gedurende hierdie na-oorlogse jare het Pack gereeld concerto- en programkonserte gelewer. Ongelukkig was daar nog nie op daardie stadium 'n nasionale radionetwerk nie en was dit nodig dat opnames in verskillende provinsies vir uitsending opgeneem moes word. Om hierdie rede het Pack regoor die land gereis vir optredes. Die SAUK-Orkes het ook ondersteuning gebied aan jong, talentvolle musici om concerti op 'n landswyse toer saam met die Nasionale Simfonie Orkes uit te voer. Pack het gereeld met hierdie orkes opgetree, en haar repertorium het bestaan uit Dvorák se Tjellokonsert, Elgar se Tjellokonsert, *Kol Nidrei* van Max Bruch en *Schelomo* van Ernest Bloch. Richard Cherry het 'n Concertino vir tjello en orkes gekomponeer en dit aan Pack opgedra en sy het ook hierdie werk gereeld uitgevoer. Dirigente onder wie Pack opgetree het was Edward Dunn, Leo Quayle en Albert Coates. Haar programkonserte was dikwels saam met die pianis Adolph Hallis, asook met José Rodriques-Lopez (Van Wyk, 1983:5).

Na die Tweede Wêreldoorlog het daar in Suid-Afrika 'n groot behoefte aan strykinstrument-onderrig ontstaan en Pack se besluit om in Suid-Afrika aan te bly en te begin les gee, het in 'n groot mate 'n oplossing vir hierdie tekortkoming gebied (Malherbe, 1990:79). Die wyse waarop Malherbe hierdie behoefte koppel aan Pack se

(gedwonge) besluit om in Suid-Afrika te bly is herkenbaar as 'n biografiese kunsgreep wat groter historiese ontwikkelings plooi om daarop te wys hoe die “heroïse individu” in die bres tree wat deur die historiese eise van die tyd geskep word. Pack het naamlik besluit om tjello, en later in haar lewe meestal kamermusiek, in Johannesburg te onderrig. Op dié manier het sy die stimulus van 'n kamermusiekkultuur in Johannesburg geword. In verdere aansporing van dié opbloeï van kamermusiek het Pack die internasionaal-erkende Vech Kwartet vir uitvoerings na Suid-Afrika laat kom. Pack het self saam met die besoekende kwartet Schubert se Strykkwintet in C majeur op 'n konsert gespeel (Van Wyk, 1983:5).

In talle orkeste en musiekinstellings het daar nou spelers begin opgeduik wat op een of ander manier 'n verbintenis met Betty Pack gehad het. Haar invloed kan moeilik oorskat word, en op 'n toer wat sy in die sewentigerjare sou onderneem (later in hierdie hoofstuk sal daar meer hieroor geskryf word) was van die voorste Suid-Afrikaanse musici, akademici en musiekadministrateurs van later jare onder haar leerlinge: Vincent Fritelli, Alan Solomon, Marian Lewin, Johan Potgieter, Bernard van der Linde, Gerhard Korsten en Piet Koornhof (Breytenbach, 1977:13).

Die biograaf wat wil skryf oor Betty Pack moet rekenskap gee van die eienskappe en faktore wat bygedra het tot haar buitengewone sukses en wye invloed as onderwyser. In bestaande weergawes van haar studente (waaronder Alan Solomon en Marian Lewin tel), is dit duidelik dat haar sukses nie net toegeskryf kan word aan die tegniese vaardighede waarvoor sy self as tjellis beskik het nie. Suksesvolle onderrig het ook te make met 'n geïntegreerde onderrigstrategie waar die onderwyser die leerder op die menslike vlak óók ontmoet en aandag skenk aan die individu se leervermoëns en persoonlikheid. En juis op hiérdie vlak, as haar studente geglo kan word, het Pack se sukses met haar onderrig gelê: haar totale betrokkenheid, nié net by die musiek nie, maar by die leerder in sy/haar totaliteit van menswees. Pack was na bewering streng, maar het eindelose geduld gehad en kon sonder om daaraan te dink belowende kinders en studente wat gewys het dat hulle ernstig in hulle strewe as musici is, ekstra ure onderrig gee en inspireer. Hierdie

toegewytheid het leerders tot haar aangetrokke gemaak en 'n standhoudende stroom nuwe leerlinge na die huis in Orange Grove laat stroom.

Natuurlik is die legendariese karakter van die meesteronderwyser weer bekende biografiese tematiese materiaal. Die beskrywing van Pack se huis as die ruimte vir die oordrag van die geheime van tjellospel (en by implikasie die geheime van musiek), is 'n kwalik-verbergde metafoor van 'n andersoortige wêreld (ook die "wêreld" van musiek). Vir baie jare het ouers van heinde en verre hulle kinders na Pack se knus en gesellige huis, Melody, aangery. Buite op die stoep waar mens gewag het voor jou les, het jy tussen eksotiese plante vertoef met die agtergrondmusiek van die les wat onderweg was. (Malherbe (1990:79) skryf dat dit miskien die musiek was wat hierdie plante, teen die wet van die natuur, na binne laat rank het.) Ouers wat op die stoep moes sit en wag is met tee onthaal wat aangedra is deur die ander Pack-susters, Sarah en Ethel, wat met Pack haar huis gedeel het (Malherbe, 1990:79). Iets van hierdie beskrywings herinner aan die magiese huisie van die hekse in sprokies (Hansie en Grietjie, of the Oosterse Babba-Yagga), en alhoewel die herinneringe van studente nie negatief was nie, staan die buitengewone en toweragtige karakter van hierdie ruimte ondubbelsinnig. Peggy en Peta-Ann Richardson, wat leerlinge van Pack was, onthou hulle ervarings as volg:

There was an atmosphere of peace and joy from the moment that one stepped into the bower of glorious flowers on the verandah. Her room was filled with light and one was always aware of an unbelievable sense of wonder in her everlasting pleasure in the art of music. How does one explain the phenomenon of Betty? The anticipation of every lesson was felt keenly then fulfilled. There was never a sense of anti-climax. Her criticism was always constructive and her encouragement filled one with an ever-glowing ambition to do better, and better again. Because Betty cared! (Solomon, 1977:10)

Jessica Clark, wat ook 'n leerling van Pack was, beskryf ook haar ervarings in Pack se musiekkamer:

My memories of Betty are a collection of images rich in colours, voices and sounds; tastes, smells and textures, all woven together to make part of a tapestry that was the fabric of my childhood. My first meeting with Betty was when I was six years old. I

have an image of her floral carpet and ornate lampshades in the music room that I would come to know so well for the next ten years of my life. I remember her examining my hands, seeing how well they could stretch and then pronounced them suitable for playing the cello. From then on my life began to revolve entirely around cello. I love to revisit Betty's house in my mind and try to reconstruct those days again. I see the little sign in painted white iron outside her gate which said *Melody*; then the steps down to Sarah's cactus garden in which I once hung long strands of bubble gum to as many cactus thorns as I could. I remember the pot plants in the entrance hall all covered with semi precious stones which Betty had glued on herself. Also, the fireplace next to where her pupils sat for their lessons, that she had laboriously covered in thousands of miniature shells. I remember the smell of her Wilson Menthol green sweets which she kept on the side of the piano and sucked throughout my lessons. Betty inspired an unquestionable dedication towards music. Her immense personality gave me a sense of confidence, security and strength. Through the eyes of the child that I was, I felt a great love from Betty as well as an unwavering expectation from her for the highest standard at all times. She instilled in me a profound sense of focus and self discipline, as well as a reverence for what I was doing; the most valuable qualities in any creative process. Through Betty and the world she created for all of us that studied with her, friendships were formed that I believe will last a lifetime. We are bound to one another through shared experiences of a phenomenal human being who will remain part of who I am for ever (Mededeling van Marian Lewin, 16 September 2006).

Malherbe (1990:79) skryf dat daar altyd 'n warmte uit dié huis gestraal het en dat sy nie kan onthou dat daar een keer iets slegs van iemand gepraat is nie. Wanneer 'n student 'n probleem met 'n frase gehad het, het Pack dikwels deur metafore en suggestie die verlangde effek verkry. Alan Solomon, wat twee-en-twintig jaar lank 'n musikale en geestelike band met haar gehad het, beskryf iets van hierdie metode in 'n persoonlike anekdote. As agtienjarige het hy begin om die Sibelius Vioolkonsert te leer speel. In die eerste beweging kom daar twee keer 'n gedeelte met gebroke akkoordfigurasie voor. Solomon het die note van die passasie goed geken en verder geweet hoe dit moet klink, maar kon dit net nie regkry soos wat hy dit in sy musikale oor hoor nie. Na talle lesse met Solomon het Pack eendag in die middel van 'n les gesê: "Sit neer jou viool en kom saam met my". Hulle het die Orange Grove-heuwel uitgeklim, 'n paar blokke van haar huis af. Destyds was die heuwel nog dig bebos – vol pragtige bome en struie wat mens laat voel het asof jy in die hartjie van die natuur is. Geen mense, huise of verkeer wat die

atmosfeer van vrede en kalmte kon versteur nie. Pack het dikwels hier lang ente met haar kolliehonde, Lassie, Gold en Bruce, gaan stap (Solomon, 1977:20). In die skaduwee van ’n groot bloekomboom het hulle plat op die grond gaan lê. “Lê nou doodstil en voel hoe die windjie jou gesig streef”, het sy gesê. “Daardie gedeelte van Sibelius ... dit moet dieselfde gevoel van teerheid hê ... van lug tussen die posisieveranderinge ... soos hierdie koel windjie wat nou aan jou wange raak.” Hulle het teruggekeer na die musiekkamer en sonder om verder vreeslik lank die gedeelte in die vioolkonsert te bepeins en sonder om te dink wat Alan moet doen, die moeilike deel begin speel. “Dis reg! Jy het dit!” het Pack uitgeroep. Die sprokieskarakter van die woud, van die “inspirasie”, van die magiese “transaksie” wat deur die streling van die wind en die sensuele sensasie van die natuur veroorsaak word, dra onteenseglik by tot die skep van ’n soort persona wat as waardige tussenganger verbeel kan word tussen die musiek van groot meesters en die tabula rasa van haar leerlinge (Solomon, 1977:20).

Pack het inderdaad oral bekendheid verwerf vir haar suksesvolle individuele onderrig (Malherbe, 1990:79). Sy het geglo dat haar leerlinge reeds op ’n vroeë ouderdom moes begin met tjello-onderrig, en sluit dus hier by Yehudi Menuhin se siening hieroor aan. Ilse-Mari van Wyk (1983:13), wat ’n leerling van Pack was, skryf dat Pack in haar jare as student bekend was as tjello-onderwyseres. Sy het die Percy Such *School of Cello Studies*-reeks gevolg en baie klem op die leerling se linkerhand gelê, meer as op die regterhand. Hierdie aspek het verseker dat haar leerlinge se linkerhand-artikulasie goed ontwikkel het en dat haar leerders verder ’n goeie klank met hul sirkelpols vibrato geproduseer het. Die vibrato moes ook aangepas word na gelang van die spesifieke stuk musiek wat ingeoefen word – hetsy solowerk, kamermusiek of concerti. Van Wyk se kort afdeling oor Pack se onderrigstrategie laat steeds belangrike vrae rondom die onderrigmetodes van Pack onbeantwoord. Dit is interessant dat daar meer oor die nie-konkrete, magiese kwaliteite van Pack as onderwyser geskryf is as oor die tegniese besonderhede van haar onderrig. Die leser fynkam tevergeefs die bestaande literatuur vir verduidelikings oor Pack se besluit om meer op die linkerhand as op die regterhand te fokus, asook hoe Pack gevoel het oor die korrekte sitposisie agter die tjello, korrekte

vingersettings, posisiewisseling, ensovoorts. Van Wyk (1983:12) lys egter in haar studie repertorium wat Pack gereeld tydens haar onderrig gebruik het:

Beginners

P Such: Old Masters for Young Players

WH Squire: Danse Rustique
Tarantella

Gabriel-Marie: La Cinquantine

A Trowell: Morceaux Faciles

Meer gevorderde Leerders

C Saint-Saëns: Die Swan

L Boccherini: Rondo

G Faure: Elegy

D Popper: Gavotte
Tarantella

JS Bach: Solo Suites no.1-3

M Bruch: Kol Nidrei

J Klengel: Concertino

L von Beethoven: Sonates en Variasies vir Tjello en Klavier

J Brahms: Sonate vir Tjello en Klavier in E mineur

Concerti

E Lalo

A Dvorak

C Saint-Saëns

L Boccherini (B maj, Grutzmacher uitgawe)

J Haydn

E Elgar

Onder die Pack-leerlinge uit hierdie era tel latere sleutelfigure soos Marian Lewin (hoofjtjellis in die KRUIK-Orkes), Peta-Ann Richardson (tjellis in die destydse SAUK-Orkes), Helen-Mary Sholto-Douglas (ook 'n tjellis in die SAUK-Orkes) en Helen-Glenda Piek (tjellis in die KRUIK-Orkes) (Van Wyk, 1983:8). Pierre Fournier het met sy Suid-Afrikaanse besoek in 1976 aan Pack se tjellostudente meestersklasse gegee en hy was beïndruk met hul uitstekende tegniek, musikaliteit en algemene beheer oor die tjello. Pack se leerlinge het ook internasionale erkenning gekry. Jessica Bailey het haar tjello-onderrig voortgesit by Fournier in Switserland, terwyl nog 'n leerling, Sylvia Rohner, later internasionale erkenning gekry het en reeds op die ouderdom van sestien (net soos Pack), haar eerste uitvoering van die Dvorák Tjellokonsert gelewer het (Van Wyk, 1983:8).

Die goeie vordering en sukses van haar leerlinge het Pack laat besef dat die maak van kamermusiek nou 'n duidelike moontlikheid geword het. In 1950 het Pack besluit om kamermusiekstudente in te neem (Malherbe, 1990:79). In Suid-Afrika was dit 'n totale nuwigheid, aangesien geen styk-onderwyser nog ooit vantevore op eie houtjie 'n kamermusiekprogram van stapel gestuur het nie. Boonop was Pack se program gemik op jong leerders (Van Wyk, 1983:17). Die biografiese topos van die pionier, die gedetermineerde en visionêre enkeling wat deur 'n ysere wil alle teenkanting oorkom, rig en stuur hierdie deel van die narratief oor Pack. Flavia Pascoe skryf in die *Fair Lady* van 15 September 1976 die volgende oor Betty Pack:

Twenty-six years ago Betty fought an army of scoffers and doubting Thomases when she started teaching chamber music to children. She gave up a career as a cellist when her father died and she had to help to support her mother and sisters (Van Wyk, 1983:17).

Jennifer Sugden vertel ook van Pack se doelgerigheid en motivering vir kamermusiek:

Betty Pack followed her own star with an unswerving dedication and conviction. She often told us of the early days when people scoffed at her and expressed scepticism when she set out on the road she had chosen – namely to teach chamber music here in Johannesburg. Today the words chamber music are synonymous with the name of Betty

Pack, not only in Johannesburg but throughout South Africa ... Her influence had a rippling effect on music, especially among young musicians throughout South Africa ... She had the most amazing patience with youth, but she also had a unique gift of knowing the right moment to start putting on the pressure and being very firm. Each child was handled as an individual in a very special way. She always expected and inevitably elicited the very best from each and every pupil she taught ... Another wonderful gift Betty possessed was being able to involve the parents of her pupils in her work. Parents fetched and carried their children from as far afield as Potchefstroom, Pretoria, Hartbeespoort Dam, Boksburg and Springs, sometimes twice or three times a week for private lessons, chamber music lessons and orchestra rehearsals. Betty Pack was the epitome of unselfishness. She never sought recognition for herself, but rather for her pupils. Every concert she arranged was aimed at giving her pupils the opportunity of performing in public and so gaining confidence in being able to project their own personalities through their music ... The tour of Israel was a crowning experience and fitting climax to a lifetime laid down in furthering the cause of music. Her simplicity, love and dedication will live on through those whom she has taught and through the intense love of music she has instilled in each and every one of them ... (Solomon, 1977:12).

Die deelname aan die ensemble-groep was bo alle verwagting. Pack het primêr tjello onderrig, maar gou het violiste, altvioliste en pianiste ook by haar kamermusiek begin neem. Hierdie was die begin van dit wat later bekend sou staan as Suid-Afrika se mees geliefde kamermusiek-klasse (Nabarro, 1995:65).

Pack se eerste groep het bestaan uit leerlinge van tussen nege en elf jaar oud. Die eerste saamgestelde ensemble het bestaan uit Vincent Fritelli, erkende violis en later jare soms ook die konsertmeester van die SAUK Nasionale Simfonie Orkes; die tjellis was Marian Lewin, (die dogter van Pack se suster Ethel); die altviolis Michael Brittain; en die pianis Pauline Nossel. Ander studente wat ook daardie tyd in ensembles saam gespeel het was, Alan Solomon (later bekende violis, dirigent, dosent en komponis), John Wille, Bernard van der Linde, Johann Potgieter, Jenny Lee, Eva Schay, Barbara de Villiers (Van Wyk, 1983:18).

Pack het 'n voorkeur gehad vir ensemble-werke (trio's en kwartette) waar die klavier ook deel van die ensemble kon wees. Haar rede hiervoor was dat daar soveel uitmuntende pianiste tot haar beskikking was en dat hul andersins nooit die geleentheid sou kry om saam met ander spelers te speel nie, omdat die klavier nie 'n orkes-instrument is nie. Sy het 'n hoë standaard aan haar ensembles gestel deur die instelling van 'n weeklikse oefening. Daar was van hulle verwag om slegs een werk per jaar in te studeer, wat daarop dui hoe belangrik perfeksie vir Pack was (miskien ten koste van meer algemene musikale ontwikkeling en blootstelling aan 'n wye verskeidenheid van repertorium). Voorts het Pack gereeld konserte georganiseer waar haar ensembles kon optree. Elke ensemble het bloot tyd gehad om een beweging uit 'n werk op die konsert te speel. Pack het 'n definitiewe metodologiese skema vir haar onderrig in ensembles gehad: sy het 'n permanente ensemble van sekere spelers gevorm wat eers 'n Haydn-trio sou speel, dan die volgende jaar 'n Beethoven-trio en dan veel later werke van komponiste soos Schumann, Schubert of Sjostakowitsj. Van Wyk verskaf 'n volledige lys van kamermusiek wat Pack aan haar leerders onderrig het (1983:19-20):

Aanvangswerke

- F Bridge: Miniatures for String Trio
- F.J. Haydn: Trio in G majeur, no.1
 Trio in F-kruis mineur, no.2
 Trio in C majeur, no.3
 Trio in D majeur, no.6
 Trio in E-mol majeur, no.12
 Trio in C majeur, no.21
 Trio in A-mol majeur, no.24
 Trio in C majeur, no.26
 Trio in F majeur, no.27
- W.A. Mozart: Trio in C majeur, K 548
 Trio in G majeur, K 564
 Trio in E majeur, K 542
 Trio in B-mol majeur, K 502

A Solomon: Trio in D majeur

Gevorderde werke

- L. von Beethoven: Trio in C mineur, op.1 no.3
 Trio in G majeur, op.1 no.2
 Trio in G majeur, op.121 A
 Trio in D majeur, op.70 no.1
 Trio in B-mol majeur, op.97
 Trio in B-mol majeur, op.11
- F. Schubert: Kwintet in A majeur, op.114
 Trio in B-mol majeur, op.99
- F. Mendelssohn: Trio in D mineur, op.19 no.1
- R. Schumann: Kwintet in E-mol majeur, op.44
- A. Dvořák: Trio op.90
 Kwintet in A majeur, op.81
 Sekstet vir strykers en klavier, op.48
 Bagatelles op.47
- C. Frank: Kwintet in F mineur
- D. Sjostakowitsj: Kwintet op.57

Die ruim beplanning vir die insluiting van klavier is duidelik. Die meeste violiste en altvioliste in hierdie ensembles was leerlinge van E. D’Aghua, Joseph Spira, Alan Solomon en Walter Mony. Al die tjelliste was leerlinge van Betty Pack. Die pianiste was leerders van Adolph Hallis, Isador Epstein en Horace Barton. Pack het altyd groot klem gelê op hoe belangrik publieke optredes vir leerlinge was. Sy het aan Flavia Pascoe gesê:²

It is not enough for children to learn music, they must make music. They need the spiritual uplift of playing together and the festivals give them concert experience, probably the most important aspect of music education (Van Wyk, 1983:20).

² Flavia Pascoe: ‘The Musicmaker’, *Fair Lady*, 15 September 1976, p.107

Pack het dan in 1950 die Suid-Afrikaanse Jeug Kamerorkes gestig met spelers wat sy self uitgesoek het en wat deel uitgemaak het van die room van jong talentvolle strykers (Bosman, 1961:7). Min het Pack geweet watter vreugde hierdie enkele besluit in haar lewe sou bring. Malherbe onthou een van die Kamerorkes se vroeë konserte wat in die ou Pretoriussaai van die stadsaal in Pretoria deur die Afrikaanse Musiekkklub aangebied is. Die konsert was so 'n groot sukses dat Malherbe se ma, wat die sekretaris van die Afrikaanse Musiekkklub was, hulle gevra het om weer op te tree, maar dié keer in die Musaion. Dit het plaasgevind op 13 Junie 1962 (Malherbe, 1990:79).

Met die stigting van hierdie Jeug Kamermusiekorkes het Pack leiding geneem as dirigent. Sy was volgens alle aanduidings 'n uitstekende dirigent en het die vermoë besit om sonder groot vertoon 'n goeie klank uit haar kamerorkes te kry. Die orkesoefeninge het weekliks op 'n Saterdagmiddag in die Paterson Park Recreational Centre plaasgevind, en alhoewel hierdie geleentheid nie lank geduur het nie, was intens gekonsentreer. As gevolg van Pack se strewe na perfeksie, het die orkes se repertorium nie uit 'n groot hoeveelheid werke bestaan nie. Sy het eerder verkies dat 'n orkes 'n enkele stuk perfek speel, as dat daar 'n magdom repertorium aangeleer word wat nie van hoogstaande gehalte is nie (Van Wyk, 1983:22). Dit is interessant dat geen van die bestaande herinneringe of optekeninge wat waaruit hierdie biografie saamgestel is, hierdie uitgangspunt kritiseer nie. Dit sou tog ook moontlik gewees het om die klem in hierdie amateur-orkes anders te verbeel, sodat literatuurverkenning en perfeksie nie die rigtende element daarvan kon wees nie. Die gebrek aan kritiese interpretasie van Pack se besluite en haar artistieke visie in die materiaal wat oor haar bestaan, staan duidelik in die teken van die hagiografiese benadering van die biografieë wat in die vorige afdelings bespreek is.

In 1956 het Pack 'n lektoraat bekom aan die Universiteit van die Witwatersrand, 'n pos wat sy beklee het tot en met haar dood in 1977. Tegelykertyd het sy het ook vir elf jaar 'n soortgelyke pos beklee aan die Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys en vanaf 1962 by die Konservatorium vir Musiek, Pretoria (Haddon & Ahlers, 1999:178). In 1972 was daar reeds vier orkeste onder die leiding van Pack. Die kleinste

leerlinge, sewe tot twaalf jaar oud, was in die Kinder Strykorkes B. Dan het sy ook gesorg vir twee Tjello-orkeste. Die mees gevorderde leerlinge het in die Suid-Afrikaanse Jeug Kamerorkes gespeel (Van Wyk, 1983:23), wat gou 'n reputasie gevestig het as 'n gerekende ensemble. Die *Pretoria News* skryf op 18 Junie 1960 dat “This orchestra is outstanding by any standard [...]. They are talented, musicianly in their approach, beautifully trained. Indeed they might cause a stir in Europe”. Die *Transvaler* het hul as “een van die mooiste en gesondste instellings in die Johannesburgse musieklewe” beskryf, terwyl *The Friend* van Bloemfontein op 24 Mei 1960 skryf, “A critique without criticism must rate unique, but I have none to offer” (Bosman, 1961:7). 'n Mens let in hierdie resensies op die vergelykende maatstaf wat telkens die Europese konteks betrek, en ook hier is die egodokumente wat op Pack betrekking het geen uitsondering vir 'n Suid-Afrikaanse musikus nie. Net soveel as wat die suksesse van Wessels, Coertse en Korsten gemeet is aan die welslae wat hulle in die buiteland behaal het, word Pack se Kamerorkes uitstekend gevind in vergelyking met 'n verbeelde Europese standaard.

Die repertorium van die Jeug Kamerorkes het werke ingesluit van J.S. Bach, Beethoven, Vivaldi, Mozart, Haydn, Handel, Grieg, Sjostakowitsj en Britten. Verder het Pack probeer om die repertorium te balanseer tussen ernstige en ligte musiek. F.C.L. Bosman skryf in die artikel “The Young South Africa Chamber Orchestra”, in *Res Musicae* (1961:7) dat daar geen twyfel bestaan dat 'n uitvoering deur hierdie kamerorkes 'n verrykende ervaring is nie en dat Betty Pack en haar groep Suid-Afrikaanse musici iets is om op trots te wees. Net soos die geval was met ander Suid-Afrikaanse musici, is Pack se sukses dus ook *nasionaal* verstaan as 'n metafoor vir die sukses van die Suid-Afrikaanse staat. Pack en haar orkeste en ensembles het nie net konserte in en om Johannesburg en Pretoria gelewer nie, maar ook op plekke so ver soos Swaziland en Mosambiek. Saam met Alan Solomon en ander studente het hulle byvoorbeeld deelgeneem aan 'n Barokfees wat gehou is in Lourenco Marques in die laat sestiger- en sewentigerjare. Flavia Pascoe beskryf die uitwerking van hierdie orkes op die kinders as volg:

The orchestras have a profound effect on the children. It isn't only their musical ability that improves. Their personalities flower and they develop character which is essential to a musician (Van Wyk, 1983:24).

Soos die bekendheid van hierdie jong leerders begin versprei het, het Pack betrokke geraak by Internasionale Jeugorkeste in Lausanne, Switzerland. Dadelik is musiekkampe in Hartebeespoortdam in 1964 georganiseer (deur die Departement van Nasionale Onderwys, asook die Suid-Afrikaanse Vereniging van Musiekonderwysers) en vanuit hierdie kampe het die orkes ontstaan wat vandag bekend is as die Suid-Afrikaanse Nasionale Jeugorkes. Die mate van institusionele staatsondersteuning wat hierdie inisiatief gekenmerk het, is vandag ongehoord. Dit dui op die belang wat kunsmusiek in die ideologiese konteks van die tyd beklee het. Tydens hierdie era het dit gebruiklik geword om tydens die Julie-skoolvakansie van elke jaar 'n tien tot veertien-dag kursus te hê waar leerders intensiewe musiekonderrig ontvang het in verskillende groot stede van die Republiek. Bekende dirigente en onderwysers van regoor die land het hierdie leerders blootgestel aan die lewe en dissipline van die professionele musikus. Pack het steeds gereeld as dirigent opleiding ontvang by Leo Quale en Anton Hartman.

Gedurende Augustus 1975 het sy as deel van 'n groep dirigente die eerste Suid-Afrikaanse Jeugorkes na 'n Internasionale Fees vir Jeugorkeste in Aberdeen (Skotland), asook London vergesel (Haddon & Ahlers, 1999:179). Pack se leierskap was instrumenteel in die groep se sukses. Na haar dood sou Norman Nossel hierdie kwaliteit van haar as volg beskryf:

Betty Pack was die versinnebeelding van die hoogste leierskap. Haar voortrefflike bydrae tot die ontwikkeling van musiektalent in Suid-Afrika sal altyd onthou word. Betty Pack se onvermoeide werksvermoë en organisatoriese talent het 'n voorbeeld gestel aan een en almal, wat ook al hul belangstelling. Haar heengaan beteken die verlies van 'n leidster vir die jeug in die musieklewe – en die verlies van 'n opregte vriend vir so baie (Solomon, 1977:8).

Pack het ook 'n tradisie begin deur 'n jaarlikse Kamermusiek Fees in die Paterson Park Recreational Centre in Johannesburg te hou. Hierdie geleentheid was in November van

elke jaar gehou en het as die afsluiting van elke jaar se harde werk gedien (Van Wyk, 1983:21). Wanneer ander musiekonderwysers en konsertgangers haar jong leerlinge hoor speel het, was hulle verbaas oor die hoë tegniese en interpretatiewe perfeksie waaroor die leerlinge beskik het (Nabarro, 1995:65). Om hierdie rede het ander musiekonderwysers gereeld hulle leerders vir kamermusiek na Pack bly stuur en haar ensembleklasse het net groter en groter geword.

'n Mens sou Pack se kamermusiekonderrig as holisties kon beskryf. Leerlinge is nie net geleer om te musiseer nie, maar ook om te verstaan waaroor die musiek gaan. Leerlinge is ook geskool in die korrekte verhoog-etiket: buiten die feit dat die leerlinge se uitvoering perfek moes wees, het Pack ook klem gelê op korrekte konsertdrag. Die jong musici is geleer hoe om met selfvertroue op die verhoog te stap en hoe om erkenning aan die gehoor se applaus te gee. Alan Solomon (1977:11) beskryf Pack se filosofie van onderwys so: “Die beste poging van ’n middelmatige leerling was vir haar veel meer werd as die tweede beste van ’n talentvolle student. Alhoewel die eindresultaat baie belangrik was, was die kwaliteit en benadering wat na die eindresultaat gelei het, selfs belangriker. Nogtans het haar standarde konsekwent hoog gebly”. Rosemary Hendey, wat ’n leerling van Pack was, het die volgende oor Pack se onderrigvermoë gesê:

In a world where ‘one-upmanship’ is rampant she taught us the value of sharing, of total submersion of self till all became one with the music – music within us and us part of music. So much talent yet no jealous competitiveness, no destructive forces – just the sheer heady joy and absolute delight in participating in a greatness and beauty beyond ourselves ... (Solomon, 1977:9).

Die destydse musiekkritikus, Yohanan Boehm, het die volgende persverklaring in 1977 gemaak:

Verlede Desember het ’n groep jong musikante uit Suid-Afrika ’n besoek aan Israel gebring. Hulle het ons geleer hoe om musiek te maak in orkesgroepe en in kamermusiekensembles. Die orkeslede se ouderdom het gewissel van nege tot vyf-en-twintig jaar maar die meeste van hulle was nog in hulle vroeë tienerjare. Hierdie musikante het die professionele musiekonderwysers verstom met hulle uitvoerings en groot genot aan die

gehoore verskaf. Wat hulle gedoen het, was die gevolg van dekades van opvoedkundige werk deur 'n beskeie maar onstuitbare vrou, Betty Pack. Toe hulle hier was, het dit gelyk asof sy iemand is met 'n onuitputlike bron van energie en lewenslus, te oordeel aan die manier waaop sy vir die besonderhede van al die geslaagde uitvoerings gesorg het, selfs vir die verversings van die jong spelers. 'n Aantal toegewyde helpers, wat haar duidelik verafgood (sic) het, het elke bevel sonder teenspraak gehoorsaam. Nadat ons verskeie van die konserte bygewoon het – in 'n kibboets, in 'n konsertsaal, in 'n skool, in die Jerusalem-teater, was ons, nes hulle, vol bewondering en respek vir Betty Pack, die musikale dinamo met die beminlike persoonlikheid. Ons het baie groot waardering vir haar opvoedkundige werk. Die besoek van die Suid-Afrikaners word nog druk bespreek in beroepskringe, dikwels met 'n tikkie jaloesie oor dit wat hulle bereik het en wat die kultuurstandaarde van hulle eie land sowel as dié van Israel oortref het, nieteenstaande ons hoog ontwikkelde en lewendige musikale aktiwiteite. En dit is Betty Pack wat telkens weer onthou word as die persoon wat die skynbaar onmoontlike verrig het. Die droewige nuus dat Betty Pack 'n paar weke gelede aan kanker gesterf het, het ons so pas bereik. Saam met haar familie en studente betreur ons die heengaan van 'n groot musikonderwyseres en 'n besielende mens. Ons hoop dat sy daarin geslaag het om mede-onderwysers op te lei en te besiel met die ideaal om voort te gaan met die werk wat sy begin het: om 'n hele geslag jong musiek liefhebbers die deeglike kennis van en liefde vir musiek te gee wat hulle in hierdie moeilike tye nodiger sal hê as ooit tevore. Dit sou die grootste eerbetoon wees wat Betty Pack kon verlang (Solomon, 1977:1).

Tydens die sewentigerjare het Pack se kamermusiekgroepe en orkes konserte regoor die land gegee. In 1972 en 1973 het hulle na Switserland getoer, maar die hoogtepunt was die toer wat in 1976 na Israel onderneem is. Pack het altyd een groot droom gehad: om 'n toer met haar orkeste na Israel te onderneem. Die jaar 1976 was die toppunt in Pack se lewe. Dit was die jaar waarin hierdie droom verwesenlik is. Gedurende die Desember van 1976 het Pack met die volgende orkeste 'n toer na Israel onderneem (Van Wyk, 1983:26):

1. Die Suid-Afrikaanse Kamerorkes: Leier – Alan Solomon
2. Die Junior Kamerorkes: Leier – Marjan Vonk
3. Die Kinder Kamerorkes: Leier – Gina Beukes
4. Die Sernio Tjello-orkes: Leier – Peta-Ann Richardson
5. Die Junior Tjello-orkes: Leier – Wessel Beukes

6. Verskeie Kamermusiek ensembles

Die verskillende ouderdomme van die drie en sewentig leerders het gewissel van van agt tot vier en twintig jaar en hulle sou 'n baie uitdagende konsertskedule moes volhou: vier en twintig konserte binne een en twintig dae. Die idee van die toer na Israel is aanvanklik in Januarie 1976 bespreek toe professor Masha Cohen van die Jerusalem Konservatorium Suid-Afrika besoek het. Cohen was so beïndruk deur die standaard van die uitvoerings deur die Suid-Afrikaanse Kamerorkes, dat sy hulle uitgenooi het om Israel te besoek. Sy het geglo dat hierdie ensembles en orkes die Israelse jeug in hul musiek kon inspireer, aangesien kamermusiek nie 'n algemene verskynsel was onder die jeug in Israel nie (Van Wyk, 1983:26). Pierre Fournier het ingestem om ook die toer te ondersteun:

I am happy to have my name associated with Miss Betty Pack's orchestras and their tour of Israel, as I have the greatest admiration for the excellent work Miss Pack and her young players have contributed to the South African cultural scene. I have no doubt that the Israeli tour of the orchestras will meet with much deserved success and that Miss Pack and her players will prove themselves worthy ambassadors for South Africa's musical achievement (Van Wyk, 1983:27).

Malherbe onthou ook nog die vlug met die El Al-redery baie goed:

Ons het die vliegtuig vol gesit, want ons was genoeg deelnemers en ouers om vier busse te vul. Ek het lanklaas vir Betty so opgewonde en gelukkig gesien. Uiteindelik sou haar droom waar word. Almal was vrolik, en so erg het dit gegaan dat daar kort-kort 'n aankondiging was dat ons ons sitplekgordels moet vasmaak. Toe ons navraag doen, was die antwoord: 'Ons doen dit omdat julle nie na Israel vlieg nie, maar LOOP.' Vir Betty het hierdie toer die kroon gespan op al die jare van harde werk. Die Israeli's kon hulle oë en ore nie glo nie. Die standaard was ongelooflik hoog. Ek onthou dat ons een oggend om vieruur moes vertrek uit Arad om in Tel Aviv te gaan optree met die opening van hulle musiekonderwyserskongres, want van hulle leermeesters wat die jeugorkeste gehoor het, het daarop aangedring dat hulle moes optree, sodat die Israeli's kon sien wat gedoen kan word (Malherbe, 1990:80).

Ook Alan Solomon (1977:2) vertel in sy *Kom ons maak musiek: Die Betty Pack-verhaal* die verhaal van die oorvol Jumbo-vliegtuig, die loperij in die paadjies en die opwinding. Solomon skryf dat hy langs Pack op die vlug gesit het en dat hy kan onthou dat allerhande vrese haar gedurende die vlug na Israel oorval het. Sy het begin wonder of hulle enigsins 'n waardevolle bydrae kon lewer tot die reeds gevorderde kulturele lewe in Israel. Voorts was sy bekommerd oor die politieke konteks, insluitende die verhouding tussen Israel en Suid-Afrika, en oor moontlik betogings en biokotte. Iets van die opwinding van die toer word vasgelê in Alan Solomon se beskrywing van die landing op Ben Gurion-lughawe:

Maar ons het geweet dat ons kinders kon voldoen aan die maatstawwe waaraan hulle gemeet sou word – as musikante en as lieflike, intelligente, gevoelige jong mense wat weet hoe om hulle te gedra. Ons hou toe maar op om ons daarvoor te bekommer, glimlag en waai vir die TV-kameras wat ons aankoms moes verfilm. (Die regisseur het ons ten strengste belet om dit te doen en hy swaai toe albei sy arms en skreeu in Hebreeus iets wat klink na *Onnosel!!! Moenie na die kameras kyk nie, kyk voor julle!*) Ja-nee! Ons was nou beslis in Israel (Solomon, 1977:3).

Uiteindelik het die orkeste konserte by gemeenskapsentrums, kibboetse en universiteite gehou. Hulle het stede soos Tel Aviv, Jerusalem, Elat, Niherya, Arad en Beersheva besoek (Van Wyk, 1983:27). Die eerste konsert was op 'n Vrydagaand in 'n kibboets, Tzora, op *Erer Shabbat* (die aand voor die Sabbat). Almal het eers saam in die gemeenskaplike eetkamer geëet en daarna die tafels en stoele verwyder sodat dit 'n konsertsaal sou word. Teen halftien die aand het sommige mense nog rondgesit met koffie of tee. Van die jonger orkeslede het begin vaak raak en Pack het begin kriewelrig raak omdat die konsert toe nog vir die leerders voorlê. Sy het van die kokke en skottelgoedwassers gevra om te help om die plek vir die orkes te help inruim, maar die mense het maar net hulle skouers opgetrek en niks is aan die saak gedoen nie. Solomon vertel dat Pack toe besluit om self die eetkamer se tafels en stoele uit die pad te begin stoot om die plek vir die orkes reg te kry. Toe Alan Solomon en Sara Pack uit een van die syvertrekke kom waar hulle vyf en dertig viole ingestem het, kry hulle vir Pack daar, besig om meubels rond te skuif. “Dis belaglik!” het Pack uitgeroep. “Dis al amper

tienuur – die kinders is so te sê vas aan die slaap en hier staan ek nog en tafels rondskuif sodat die orkes kan begin speel!” (Solomon, 1977:4)

Op daardie punt het die toerorganiseerder, Monty Joffin, na Pack gekom om ’n belangrike persoon aan haar voor te stel. Pack het vererg na hom gekyk en hom goed laat verstaan dat sy nie nou tyd het om iemand te ontmoet nie. Die orkes moet nog optree en dit is reeds laat. Joffin hardloop toe na Alan Solomon toe en sê met ’n baie bekommerde stem dat Pack sopas vir Yohanan Boehm, Israel se belangrikste musiekkritikus beledig het. Solomon het gevoel asof dit klaar was met hulle nog voordat die toer behoorlik begin het. Gelukkig het dinge anders verloop. Nadat die twee Junior-orkeste en die tjello-orkeste Vivaldi se *Vier Seisoene* uitgevoer het, is hulle toegejuig. Yohanan Boehm se reaksie het Pack se asem weggeslaan:

Vir my was vanaand ’n dubbele ervaring. In die eerste plek is jy die eerste musikant wat my feitlik reguit warmplek toe gestuur het – voor die konsert. Dit was al klaar iets nuuts, na die oorbeleefde manier waarop ek gewoonlik behandel word. En toe – die musiek! Jy het al my vooropgestelde idees oor Suid-Afrika en die Suid-Afrikaners laat wankel. Baie dankie daarvoor (Solomon, 1977:5).

Yohanan Boehm sou met sy afskeidsrede op die oggend van die groepe se terugreis na Suid-Afrika die volgende gesê: “I used to think of your country only as a place of drought, diamonds, rugby and a colour problem. Through your music and everything that goes with it, I now realize how wrong I was” (Van Wyk, 1983:27). Dit is opmerklik dat die politieke dimensie van hierdie toer feitlik geen aandag kry in die dokumente en herinnerings wat oor Pack bestaan nie, behalwe waar afleidings gemaak word oor die geweldige positiewe indruk wat vir Suid-Afrika daardeur geskep is. In hierdie opsig is die Pack-verhaal gesaneer van alle politieke aandadigheid in die bestending van die politieke situasie in Suid-Afrika, en word die bekende troep oor die outonomie en politiese neutraliteit van artistieke handeling ook in hierdie storie bevestig.

Die klimaks van die toer was die Kersfeeskonsert wat in Jerusalem op Kersdag gehou is. Die konsert was georganiseer en geborg deur die Israelse Minister van Toerisme. Die

konsert het vir ses ure geduur en orkeste en kore van vyf lande het opgetree. Beide Van Wyk en Malherbe se herinnerings aan hierdie geleentheid (en van die Israelse toer in die geheel) bevestig die gedagte dat Pack se orkeste 'n belangrike publiseitsrol vir die destydse beleërde Suid-Afrika gespeel het. Hulle weergawes van die gebeure lê voortdurend klem daarop dat Pack se orkeste verreweg beter was as enige van die ander, and dat hierdie situasie geïnterpreteer is as 'n positiewe weerspieëling van Suid-Afrika. (Van Wyk, 1983:28 en Malherbe, 1990:80). Die toer is op 26 Desember 1976 by Talma Yellin-skool vir Kuns, Drama en Musiek afgesluit (Solomon, 1977:7). Vir die eerste vier maande na die toer het Pack weer teruggekeer na haar roetine van tjello- en kamermusieklesse, asook al die orkeste te onderrig. In Mei 1977 het sy egter ernstig siek geword en sy is op 26 Mei 1977 aan kanker oorlede in haar huis in Orange Grove (Van Wyk, 1983:31).

Alan Solomon het die inisiatief geneem om dadelik met Pack se kamerorkeste en kamusiekgroepe voort te gaan. Op 19 Junie 1977 het Solomon 'n Herdenkingskonsert by die Potchefstroomse Konservatorium vir Pack gereël. Die vestiging van 'n musiekstigting met Betty Pack se naam was die logiese gevolg van haar unieke prestasies as musiekonderwyseres. “Die grootste doel van hierdie stigting is om haar filosofie en benadering van musiekonderrig te bewaar en te laat voortleef, gegrond op die onderliggende beginsel van *Gesonde Groei deur Musiek*.” (Solomon, 1977:24) Die stigting in Pack se naam, is deur vele musiekfigure verwelkom:

As 'n tjellis, komponis en musiekskrywer, wil ek graag my hartlike lofprysing towens (sic) aan die Betty Pack Musiekstigting en sy oogmerke. Oor die jare het ek vir Betty op 'n heel unieke wyse geken ... eers as 'n mededingende tiener tjellis student wat altyd my respek afgedwing het, en toe, jare later, as 'n kollega saam met wie ek die wêreld première van 'n werk vir drie tjellos (sic) uitgevoer het, geskryf vir ons deur die wyle Horace Barton. (Die derde tjellis, 'n vooraanstaande Londonse speler, was mev Doris Craib ARAM, die eggenoot van Professor Craib.) In die afgelope paar jare was dit my voorreg om op groot skaal te skryf oor Betty, haar leerders en hul Israelse toer, en om van naderby die energie en toewyding te sien waarmee sy enige taak aangepak het. Een van my laaste ontmoetings (sic) in hierdie periode met Betty Pack het haar gemeldige (sic) geesdrif en musikaliteit gereflekteer. Die geleentheid was 'n repetisie, met Alan

Solomon en Evelyn Green, van 'n Suite vir Strykorkes, wat ek vir Betty gekomponeer het tydens my aansterking na 'n ernstige siekte. Terwyl sy die repetisie gedirigeer het, het Betty die frasering en gevoel van elke beweging so goed aangevoel, dat dit baie beter geklink het as wat dit werklik was. Maar die herinnering wat ek die duidelikste onthou, is nie soseer die musiek nie, as die blydschap wat sy uitgestraal het in hierdie nuwe musikale taak. Ek is seker dat ander musikante haar op dieselfde wyse onthou (Joe Sack in Solomon, 1977:26).

Pack se apolitiese geaardheid en die afwesigheid van politieke interpretasie oor haar aktiwiteite (spesifiek die toer na Israel in 1976) word op 'n ander manier belig deur die volgende uitspraak van Alan Solomon:

Although Betty was totally apolitical, she was one of the first South African musicians to bring classical music to the Black townships. I well remember a concert at the Rosettenville Priory in the early 1960's. This was an Anglican seminary headed by Father Trevor Huddleston, who later became a foremost political activist in the Anti-Apartheid movement. It was also during the darkest period of extreme Verwoerdian racism, when any fraternisation across the colour line made one suspect in the eyes of governmental authority. But Betty was oblivious to the political implications. To her it was simply a matter of bringing music to those who wanted it, and 'music transcended everything else'. At the concert – which was received with great appreciation and enthusiasm – I met one of the Black priests, who introduced himself as Father Desmond. He was the essence of charm and disarming wit and humour. He even spoke to me in Yiddish (my nose probably gave it away) and I was impressed by the fact that he knew more of the language than I did. Years later the world knew him as Archbishop Desmond Tutu. On another occasion Betty's youth orchestra performed at a school in Swaziland. I was in the audience and the orchestra was on stage playing Bach's 3rd Brandenburg concerto. Just before they began to play, a young Swazi gentleman, dressed in royal Swazi regalia, came in and sat down two rows in front of me. As the orchestra started playing, I became increasingly aware of peculiar dissonances in the music. 'Who is playing those wrong notes?' I wondered, when it became evident that the dissonances were being emitted by a harmonica – an ordinary mouth-organ – as the young Swazi man enthusiastically joined in the performance and happily contributed his own improvised version to accompany that of Johan Sebastian Bach. When he was told to stop, by the lady sitting next to him, he indignantly rose from his seat and strode out – mouth-organ and all. Fortunately this happened near the back of the hall and Betty heard none of it.

She would not have been amused. But she did roar with laughter when we told her about it afterwards (Mededeling van Marian Lewin, 11 Julie 2006).

Hieruit is dit duidelik dat mense soos Lewin die nodigheid kon insien om Pack se aktiwiteite te plooi as toegespits op musiek alleen, en binne daardie raamwerk ook progressief. Dit is egter te betwyfel of die soort toer wat sy na Israel onderneem het uiteindelik gesien sou kon word as 'n progressiewe handeling, aangesien sy daarmee die groeiende internasionale isolasie van Suid-Afrika help ondermyn het en aan die regering van die dag broodnodige goeie publisiteit help genereer het. Dit is natuurlik nie ongewoon dat hierdie soort handeling terugskouend deur leerlinge of kollegas aangebied word as 'n neutrale handeling nie; en gekondisioneer is deur 'n geïmpliseerde onafhanklikheid van musiek in die konteks daarvan.

Pack het besef dat musiek die ideale geleentheid aan jongmense bied om dissipline, eerlikheid en opregtheid aan te leer. Pack het nooit 'n aanstelling geduld nie. Indien sy opgemerk het dat iemand besig was om musiek vir eie gewin te gebruik, het sy vinnig seker gemaak dat die leerder se houding verander. "Hulle het óf self geloof óf is gevra om te loop óf hulle houding het verander" vertel Alan Solomon (1977:25). Daar was ook altyd iets om voor te werk. Pack het haar leerlinge aangemoedig en gemotiveer en hulle het dit geniet. Ethel Lewin en Sarah Pack, Pack se twee susters, het gevoel dat hulle suster 'n groot bydrae gelewer het tot die musiekkultuur van Suid-Afrika:

Betty het 'n aansienlike bydrae gelewer tot die musiekkultuur in Suid-Afrika onder groepe van alle denominasies. In dieselfde mate het sy bygedra tot ons gesins- en huislike lewe wat op 'n fondament van kultuur gegrond was, geseënd met 'n jeugdige gees. Ons 'samesyn' met Betty het berus op sterk familie-bande, liefde, toegeneentheid en toewyding. Ons mis haar baie (Solomon, 1977:12).

Marian Lewin ('n susterskind van Pack) het hier saam met Pack se susters gestem:

Ons verhouding het baie dieper gegaan as dié van tante en niggie. Haar sterk karakter het 'n rotsvaste stabiliteit verleen wat, gepaard met 'n stille geduld, die beste uit haar leerders na vore gebring het. Ek het op die ouderdom van vyf die tjello by Betty begin leer. Uit

die staanspoor was sy nooit te besig om te luister hoe ek speel en my raad te gee nie – haar leiding en aanmoediging het kamermusiek vir my 'n lonende en verheugde ervaring gemaak. Sy was my leidster en het my 'n onskatbare erfenis nagelaat. (Solomon, 1977:19)

4. Gevolgtrekking

Vroeër in hierdie tesis is dit duidelik gestel dat die doel van hierdie biografie nie soseer is om in die konstruksie van hierdie lewensverhaal 'n nuwe vorm of inhoud te skep nie, maar om telkens krities uit te wys waar daar patroonmatigheede voorkom in die materiaal wat topoi uitwys in biografie-skrywing. Op hierdie wyse, so is gehoop, sou die biografie nie self meer krities word nie, maar eerder lei tot 'n kritiese verstaan van die materiaal wat beskikbaar is.

In die materiaal wat aangebied is, is gesien hoe Pack se leerlinge telkens so huldigend oor haar skryf dat dit kritiese oordeel oor die biografiese onderwerp moeilik maak. Voorts is die topos van die opbouendheid van musiek, inbegrepe die tema van “disipline” as 'n integrale deel van die diskoers van Westerse kunsmusiekbeoefening, gereeld aan Pack-verhale gekoppel. Verskeie oorgelewerde verslae dui op die belang van “artistieke genealogie” wat die Suid-Afrikaanse praktyk koppel aan Europese Groot Name, 'n historiese en narratiewe greep wat daarop gemik is om idees van 'n wêreldstandaard en internasionale vergelykbaarheid te skep. Soos in die voorafgaande hoofstuk duidelik gemaak is, is die werk wat hierdie soort “genealogie” in biografiese konstruksies speel duidelik. Nie alleen koppel dit mindere figure aan glansryke kunstenaars nie, maar dit vestig ook die plaaslike praktyk diskursief as geldig en geloofwaardig deur dit te koppel aan tradisies en praktyke in Europa. Uiteindelik dien hierdie soort “genealogie” die soort afleiding wat Pack se eie sukses terugskouend “onafwendbaar” maak.

Veral ten opsigte van herinnerings aan die Israel-toer van 1976 was dit opmerklik dat die politieke dimensie van hierdie toer feitlik geen aandag kry in die dokumente en herinnerings wat oor Pack bestaan nie, behalwe waar afleidings gemaak word oor die geweldige positiewe indruk wat vir Suid-Afrika daardeur geskep is. In hierdie opsig is die gevolgtrekking gemaak dat die Pack-verhaal gesuiwer is van alle politieke aandagigheid in die bestending van die politieke situasie in Suid-Afrika. Hierdie aspek van die Pack-verhaal bevestig die bekende troep oor die outonomie en politiese neutraliteit van artistieke aktiwiteite. In aansluiting hierby was dit duidelik dat Pack-

leerlinge soos Marian Lewin die nodigheid kon insien om Pack se aktiwiteite te plooï as toegespits op musiek alleen, en binne daardie raamwerk ook progressief.

Hierdie studie het beoog om die kritiese beperkings van biografie-skrywing in Suid-Afrika te ondersoek met spesifieke fokus op die lewens van uitvoerende kunstenaars. Betty Pack se beskrywing dui op 'n verskeidenheid temas en topoi wat kenmerkend is van musiekbiografie in die algemeen, eerder as net van uitvoerende kunstenaars. Dit sou nie vergesog wees om hieruit af te lei dat die konvensies van die musiekbiografie, soos grootliks vasgelê in die biografiese beskrywing van komponiste, steeds die norme en vorm van die uitvoerende kunstenaar se biografie bepaal nie.

5. Bibliografie

Aaron, D. (Ed.) 1978. *Studies in Biography*. London: Harvard University Press.

Bosman, F.C.L. 1961. "The Young South Africa Chamber Orchestra". In: *Res Musicae*, Vol. 7 (3), Junie: 7.

De Wet, W. 1976. *Onse Mimi*. Johannesburg: Perskor-uitgewery.

Edel, L. 1984. *Writing Lives: Principia Biographica*. New York: W.W. Norton & Company.

Friedson, A. M. (Ed.) 1981. *New Directions in Biography. Essays by Phyllis Auty, Leon Edel, Michael Holroyd, Noel C. Manganyi, Gabriel Merle, Margot Peters and Shoichi Saeki*. Hawaii: The University Press of Hawaii.

Haasbroek, H. 2005. *Stem en Legende: die lewe van Cecilia Wessels*. Pretoria: Litera Publikasies.

Haddon, P. en Ahlers, G.H. 1999. "Pack, Betty". In: Sonderling Nelly E. ed. *New Dictionary of South African Biography*. Vol. 2: 178-179. Vista University Press.

Kannemeyer, J.C. 2006. "Biografiese geskiedskrywing: 'n Rekenskap". In: *Tydskrif vir Letterkunde*, Vol. 43 (1): 42-56.

Lenneberg, H. 1988. *Witnesses and Scholars. Studies in Musical Biography*. New York: Gordon and Breach Science Publishers.

Lewin, M. Persoonlike mededeling, 11 Julie 2006 en 16 September 2006

Lüdemann, W. 2002. *Hugo Distler: Eine musikalisches Biografie*. Ausburg: Wissner Verlag. Collectanea muscologica No.10.

Malherbe, J. 1990. "Ricordare VIII". In: *Musicus*. Vol. 18 (2): 77-81.

Nabarro, M. 1995. "Betty Pack". In: *Jewish Affairs*. Winter, 1995. 64-65.

Nadel, I. B. 1984. *Biography: Fiction, Fact and Form*. New York: St. Martin's Press.

O'Connor, U. 1991. *Biographers and the Art of Biography*. Dublin: Wolfhound Press.

Pachter, M. (Ed.) 1979. *Telling Lives: The Biographer's Art*. Washington: New Republic Books.

Pascoe, F. 1976. "The Musicmaker". In: *Fair Lady*. 15 September 1976: 107.

Pekacz, J.T. (Ed.) 2006. *Musical Biography. Towards New Paradigms*. Aldershot: Ashgate.

Pistor, S. 2003. *Gé Korsten: Beeld van 'n tenoor*. Kaapstad: Disa-uitgewers.

Salwak, D. (Ed.) 1996. *The Literary Biography: Problems and Solutions*. Iowa: University of Iowa Press.

Solomon, A. 1977. *Kom ons maak musiek! Die Betty Pack-verhaal*. Pretoria: Mer-National Laboratoriums.

Solomon, M. 2001. "Biography". In Stanley Sadie, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. London: Macmillan 3: 598-201.

Van Wyk, I-M. 1983. *The Life and Work of Betty Pack. Dissertation submitted to the Faculty of Arts University of the Witwatersrand, Johannesburg for the Degree of Bachelor of Music.* Johannesburg.

Walton, C. 2003. "Review Article: Hugo Distler: Eine musikalische Biografie". In: *Ars Nova*. Vol. 35: 38-40.