

Stefans Grové se *Raka* as musikale narratief

Bertha Spies

B. Spies, Departement Musiek, Universiteit van Pretoria

Opsomming

Stefans Grové se musiek word dikwels as ontoeganklik ervaar, omdat luisteraars op 'n "tradisionele" manier daarna luister. Die werk wat hier gebruik word om 'n alternatiewe manier van verstaan te bevorder, is sy *Raka*, 'n simfoniese toondig in die vorm van 'n konsert vir klavier en orkes (1996). Waar die komponis groot waarde heg aan programmatiese inhoud en homself as mededeler van verhale beskou, is die ondersoek na musikale narratief in hierdie toondig 'n logiese beginpunt. Die vraag is dus hoe abstrakte konsepte in N.P. Van Wyk Louw se grootse vers-epos, *Raka*, deur middel van musiek vergestalt kan word. Die doel van hierdie artikel is om aan te toon dat direkte belewing van die musiek self, dit wil sê voordat dit gereduseer word tot teoretiese konstruksie, 'n moontlikheid bied om toegang tot Grové se musiek te verleen. Aangesien kort melodiese motiewe 'n kenmerkende eienskap van sy musiek is, en aangesien die artistieke fatsoenering van melodiese motiewe (as verteenwoordigers van karakters in 'n verhaal) en die wyse waarop dit in die verloop van 'n werk ontplooi word, die narratief op 'n musikale wyse vergestalt, konsentreer die musikale ontleding op melodiese motiewe. Die ontleding van Grové se *Raka* lewer twee prominente, uiteenlopende motiewe op wat onderskeidelik met die protagonis en die antagonist geassosieer word. Verder toon die ontleding aan dat goed en kwaad nie noodwendig deur twee aparte gestaltes (Koki en Raka) verteenwoordig word nie, maar dat die verstrengeling van die twee motiewe ook daarop dui dat goed en kwaad onskeibaar in die menslike psige is. Waar die meeste van die interpretasies van Louw se *Raka* verwys na die verwoestende invloed van eksterne magte op die lotgevalle van 'n groep mense, konsentreer hierdie artikel op 'n interpretasie van *Raka* as die simboliese voorstelling van interne botsende magte in die psige van die mens.

Trefwoorde: Stefans Grové; *Raka*; N.P. Van Wyk Louw; melodiese motiewe; musikale narratief

Abstract

Stefans Grové's *Raka* as a musical narrative

The celebrated South African composer Stefans Grové reached the remarkable age of 90 in 2012. As the first South African recipient of a Fulbright scholarship, he obtained a master's degree at Harvard University and lectured from 1956 to January 1972 at the Bard Liberal

Arts College in New York state. In 1972 he returned to South Africa and was appointed as lecturer in the Department of Music at the University of Pretoria, where he later retired as Professor of Composition.

Listeners often find it difficult to appreciate Stefans Grové's music because of the absence of conventional tonal melodies and harmonic progressions, as well as of traditional formal structures. The aim of this article is, accordingly, to show that direct experience of the music – without its being reduced to theoretical constructs – offers a possible solution to the problem of inaccessibility. Grové's *Raka – A symphonic poem in the form of a concerto for piano and orchestra* (1996) is used in the second, empirical part of the article to demonstrate the potential of melodic motifs to establish a musical narrative. As an introduction to Grové's *Raka*, the first part of the article deals with the historical background of N.P. Van Wyk Louw's lengthy epic poem on which the composition is based, a work that is often described as one of the greatest achievements in Afrikaans literature.

Written in 1941, Louw's *Raka* was performed as a ballet in Amsterdam in the 1950s to the music of Igor Stravinsky's *Rite of spring* (1913). Other representations of the epic poem include Peter Klatzow's *Orchestral piece based on Raka* (1966) and Graham Newcater's ballet music of the following year. Hennie Aucamp portrayed Raka as a pop star in *Die lewe is 'n grenshotel* (1977) and in 1988 André le Toit (Koos Kombuis) wrote *Raka – die musical*, followed by *Raka – die roman (Raka – the novel)* in 2005.

The rich symbolic signification of Louw's *Raka* has produced a range of diverse interpretations that cover a wide variety of issues. For example, a psychological interpretation links the antagonist (Raka) to the subconscious, and the protagonist (Koki) to the conscious mind, representing an opposition of primitive impulses and the human spirit. In the epic poem Raka is described as the *apeman (aap-mens)*, he who cannot think because he relies on physical movements to express himself.

As Stefans Grové regards himself as a narrator of stories through music, it is logical to investigate the way in which music functions as a narrative in this symphonic poem. Furthermore, as short melodic motifs are characteristic of Grové's music, and the artistic fashioning of these motifs represents a narrative through music, the musical analysis concentrates on melodic motifs. A melodic analysis of Grové's *Raka* (part two of the article) highlights the prominence of two contrasting motifs that represent the two main characters in the epic poem. These melodic motifs are easily identifiable, because they appear at the beginning of sections, or as solo material within sections, or they are repeatedly heard, or they occur at the top level of the sound band. The two motifs symbolise light (representing Koki) and darkness (representing Raka), or the archetypal opposition of good and evil.

However, the analysis also shows that the motifs are not monolithic or static, but that the interweaving of the two melodic gestures may suggest that the good and the bad may function in a nuanced way within the psyche of a single person. This conclusion coincides with the poet's criticism of his own time, describing it as the age of simplistic thinking in which all nuances must be substituted with the principle of contrast.

In the musical score the composer describes *Raka* as follows: "The story relates the undoing of a peaceful rural tribe by the forces of evil passion. Raka, a strange and powerful creature

symbolizes this evil." "Early morning scene at the river", the first of six parts, portrays the calm outer landscape, while the women's singing features Koki's pentatonic motif with its descending contour. This introduction is a musical representation of the uncomplicated and stable state of affairs before its disruption by an external force, the appearance of Raka in part two ("Raka appears"). When the pianist is heard for the first time in this concerto, Raka's approaching footsteps are depicted in the staccato chords that increase in size and in loudness. The clamorous sounds from the brass section are characterised by accents, staccatos, crescendos and wide, loud, dissonant leaps, representing Raka's "strange" dance. A motif consisting of two descending leaps of perfect fourths eventually crystallises out, symbolising Raka. In the short third part ("Village life becomes peaceful again") Koki's motif returns, but instead of being accompanied by bird calls as earlier, percussive marimba music enters the narrative.

The fourth part of Grové's *Raka* is entitled "Koki and the combat with Raka". It begins with a powerful descending Raka figure played by the trumpets. Clamorous brass playing and brutal virtuoso passages played by the pianist at a fast tempo depict the confrontation. The pentatonic melodic motif associated with Koki is still heard, but now entangled within Raka's music. Although it appears as the top layer of the sound band, it loses its character because it is played by the instruments associated with Raka, the loud brass instruments. Also, the tritone that symbolises evil progressively infiltrates Raka's music.

The way in which Raka's motif is manipulated and performed by the double basses (as harmonics) creates a soundscape associated with the protagonist when "Koki's mother cleanses his slain body by the night fires" (part five). Moreover, Koki's music changes into a plaintive lament when the descending whole tone in the pentatonic motif is replaced by a descending semitone. When the direction of the descending contour of the minor third changes to an ascending contour at the end of this (penultimate) part of the concerto, it signifies a questioning mode which allows for speculation about its symbolic meaning. In the final part "Raka returns as conqueror". Even though the descending minor third that represents Koki is still present in the top line of the sound band, it has become barely audible against the thick texture of the brass instruments, the high dynamic level and the prominence of the tritone associated with Raka.

When Grové's music is allowed to speak to the listener, it adds a new dimension to the understanding of N.P. Van Wyk Louw's *Raka*, as the third section of the article proposes. Whereas most interpretations of Louw's epic poem refer to the destructive influence of *external* forces on the fate of a group of people, the melodic analysis of Grové's music indicates a narrative that points to an interpretation of *Raka* as also signifying conflicting *internal* forces within a person. Furthermore, the analysis also shows that the good and the bad are not only located in two separate characters (Koki and Raka), as has often been suggested, but a more nuanced approach prompts the idea that good and evil can also create conflict within one person, that is, within the individual human psyche.

Keywords: Stefans Grové; *Raka*; N.P. Van Wyk Louw; melodic motifs; musical narrative

1. Agtergrond

Stefans Grové, een van Suid-Afrika se vooraanstaande komponiste, het op 23 Julie 2012 negentig jaar oud geword en hierdie besondere geleentheid is op talle maniere gevier.¹ 'n Driedaagse kongres by die Universiteit van die Vrystaat se Musiekdepartement wat in samewerking met die Dokumentasiesentrum vir Musiek (DOMUS) van die Universiteit Stellenbosch aangebied is, het lesings oor sy musiek, asook uitvoerings van sy werke, ingesluit (10–12 Augustus). By dié geleentheid het Grové toekennings ontvang van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns, die FAK en die Hoërskool Sentraal, waarvan hy 'n oudleerling is (Britz 2012:8). Die Noordwes-Universiteit het op 12 September sy Kanseliersmedalje aan hom toegeken "as erkenning van uitstaande, waardevolle bydraes as komponis en innoveerder van Suid-Afrikaanse kunsmusiek, die vestiging van 'n Afrika-dialek in Westerse musiek en die uitlewing van die Afrika-renaissance op estetiese vlak" (Grové 2012a).



Grové is die eerste Suid-Afrikaner wat die Fulbright-studiebeurs ontvang het (1953).² In 1955 behaal hy 'n MA in musiekwetenskap aan die Harvard-Universiteit en aan die begin van 1956 word hy aan die Bard Liberal Arts College in New York-deelstaat aangestel (Muller 2006:4). Einde 1956 tot Januarie 1972 is hy in diens van die Peabody Konservatorium in Baltimore, die oudste bestaande konservatorium in Amerika en tans deel van die Johns Hopkins Universiteit.³ In 1972 keer hy terug na Suid-Afrika en aanvaar 'n pos by die Universiteit van Pretoria, waar hy as professor in komposisie emeriteer. Vir jare was hy nog as inwonende komponis by dié universiteit betrokke.⁴

As jongman het Grové die eerste keer met N.P. Van Wyk Louw se *Raka* kennis gemaak toe hierdie lang vers-epos van 1941 oor die radio voorgelees is. Op jeugdige ouderdom het hy toe reeds besluit dat as hy "ooit 'n toondig met *Raka* as tema wil skryf, moet dit die rouheid van daardie werk bevat" (Grové 2012b). In 1948 skryf hy 'n elegie vir strykkorke wat gebaseer is op die klaaglied van die protagonis in die verhaal, Koki, se moeder. Dit was Grové se eerste werk wat in die buiteland uitgevoer is (1996a:45).

In die vroeë 1940's, toe Grové 'n voorgraadse student aan die Universiteit van Kaapstad was, het hy vir Truida, Louw se vrou, by die SAUK ontmoet waar hy begeleidings gedoen het en sy verantwoordelik was vir regiewerk. Sy het hom na hulle huis genooi en baie genotvolle musiekaande saam het gevolg. Grové het Louw gevra wat die betekenis van *Raka* is en die digter het "stil geglimlag en geantwoord dat elke leser sy eie gevolgtrekkings kan maak" (Grové 1996a:45).

Louw se *Raka* is in die 1950's in Amsterdam as 'n ballet aangebied, met musiek uit Strawynski se *Lente-ritus*, oftewel sy *Le Sacre du Printemps* van 1913. Benewens die wyd uiteenlopende maniere waarop *Raka* in kunste anders as die digkuns uitgebeeld word,⁵ berig die *Panorama* van Oktober 1967 dat Graham Newcater se serieel-atonale ballet (1967) wat op *Raka* gebaseer is, "die eerste volbloed Suid-Afrikaanse ballet" is omdat "sy tema, musiek, choreografie, inkleding [...] geheel en al deur Suid-Afrikaners geskep is". Dit was ook die eerste vollengte Suid-Afrikaanse balletrolprent wat deur die plaaslike filmbedryf vervaardig is (Cloete 1974:29, 32). In 1966 het Peter Klatzow sy *Orchestral piece, based on Raka* geskryf en in *Die lewe is 'n grenshotel* (1977) beeld Hennie Aucamp *Raka* in 'n liedteks as 'n popster uit ("Prins *Raka ruk en rol*"). Aucamp (2005) skryf verder dat "die huidige 'noodtoestand' van Afrikaans my, met *Prins Raka ruk en rol* as beginpunt, verlei tot die skryf van variasies op temas in *Raka*. [...]. [I]n variasie 7 gaan dit my, soos by Van Wyk Louw, om geweldsromantiek wat onvermydelik in selfdestruksie eindig."⁶ André le Toit (Koos Kombuis) skryf in 1988 *Raka – die musical*, gevolg deur *Raka – die roman* in 2005. In hierdie verhaal is *Raka* die naam van die "band" wat gestig is deur die kinders van dominee Theunis Opperman in Stellenbosch.⁷

Meer as 'n halfeeue nadat Grové Louw se *Raka* oor die radio gehoor het, het die Suider-Afrikaanse Musiekregte Organisasie (SAMRO) 'n komposisie van Grové aangevra (in 1995). Hy het Louw se *Raka* as onderwerp gekies vir 'n simfoniese toondig in die vorm van 'n konsert vir klavier en orkes, wat hy die daaropvolgende jaar voltooi het. By die eerste uitvoering in die destydse Ou Mutuusaal van Unisa in 1999 was Mark Nixon die pianis en het Gérard Korsten die New Arts Philharmonic Orchestra Pretoria (NAPOP) gedirigeer. In sy resensie beskryf Boekkooi (1999:5) die geleentheid as "a historically great moment for African music".

Maar voordat Grové se musiek bespreek gaan word, word eerstens kortliks aandag gegee aan die epiese gedig *Raka*, "een van Louw se mees gelese werke" (Steyn 1998:323), wat ook beskryf is as die eerste volwaardige, moderne heldedig in Afrikaans (Raper 2006; L. Spies 2006). Opperman (1953:225) skryf: "*Raka* is in alle opsigte die grootste gedig wat daar nog ooit in Afrikaans geskryf is." In 1988 word dit steeds as "een van die grootste prestasies van die Afrikaanse letterkunde" beskryf (Kannemeyer 1988:140) en in 2010 as "een van die belangrikste boekpublikasies in Afrikaans" (Van Coller en Van Jaarsveld

2010a:25). Net die bronnelyste alleen dui op die aansien wat hierdie werk in die Suid-Afrikaanse letterkunde geniet.⁸

2. *Raka* – die vers-epos

Die verskyning van Louw se *Raka* in 1941 roep onmiddellik die konteks van die Tweede Wêreldoorlog op, asook die troebel tye waarin Suid-Afrika, en meer spesifiek die Afrikaners, hulle bevind het. In hierdie tyd het "[d]ie oplewing van Afrikaanse nasionalisme van 1938 en daarna [...] allerlei nasionale aktiwiteite geïnspireer, maar ook heelwat nadenke oor die voortbestaan van die Afrikaner as afsonderlike volk" (Steyn 1998:261). Verder was Louw bekommerd oor die publikasie van sy kreatiewe uitsette. Op 22 Junie 1939 skryf hy in 'n brief aan sy jongste broer, Gladstone: "*Die Brandwag* is 'n uiters populêre blaadjie, hoewel dit tot kort tevore die enigste was wat 'n mens toegelaat het om 'n bietjie te sê wat jy wil. Die blad het baie sukses, en *Die Huisgenoot* was erg bekommerd daaroor. Die hoofde van die Nasionale Pers het Markus Viljoen gevra om sy blad meer populêr te maak, en dit is wat besig is om te gebeur – die 'behoefes van die massa sal die koers bepaal'" (Steyn 1998:263). Louw se persoonlike lewe was net so ontwrig: die verwydering tussen hom en sy vrou, Joan, wat gelei het tot haar en hulle twee dogters se vertrek na Windhoek in 1938, het uitgeloop op 'n egskeiding in 1940 en sy huwelik op 10 April 1941 met Truida Pohl (suster van Anna Neethling-Pohl), wat voorheen met Fred le Roux getroud was.

In hierdie tyd skryf Truida in 'n brief aan Aty Greshoff, vrou van die Nederlandse digter Jan Greshoff, dat hulle waardevolste besitting J.S. Bach se groot *Mis in B mineur* is (Steyn 1998:327). Behalwe dat Louw self kon klavier speel, het hy dikwels musiekkonserte bygewoon. In 'n brief aan Truida het hy in 1939 byvoorbeeld geskryf dat hy baie teleurgesteld was met die manier waarop William Pickerill, die stadsdirigent van Kaapstad, Brahms se vierde simfonie uitgevoer het: "Sommer van die staanspoor af het Pickerill die eerste beweging soos 'n gewone allegro, m.i. glad te vinnig, gevat; al die peins, al die geheim, al ou Brahms se geslotenheid was daaruit" (Steyn 1998:234).

Sedert die verskyning daarvan het Louw se *Raka* met sy ryk simboliese seggingskrag talle uiteenlopende interpretasies, wat 'n wye verskeidenheid kwessies dek, tot gevolg gehad.⁹ Opperman (1953:218, 220) skryf dat die digter eenkeer verwys het na "die geestelike verwildering van 'n kultuurgroep wat hom te geredelik oopstel vir vreemde invloede".¹⁰ Volgens Olivier (1998:625) vertoon *Raka* verskeie motiewe wat in Louw se poëtiese en kritiese oeuvre herken kan word: "die evolusie van die menslike samelewing tot 'n hoër graad van geestelike ontwikkeling, die spanning tussen die 'geestelike aristokraat' en die massa, en die moontlikheid van die ondergang van 'n kultuur en beskawing".

Vanuit psigologiese perspektief verbind Opperman (1953:213) Koki met die menslike ego en *Raka* met die id of onbewuste, meer spesifiek die seksuele, vernielsugtige en oerkrachtige. Van Coller en Van Jaarsveld (2010a:34) noem onder andere ook 'n interpretasie wat in die dieptesielkunde gesetel is, naamlik 'n siening dat "*Raka* die onbewuste/onderbewuste verteenwoordig en Koki die bewuste, wat natuurlik ook te herlei is tot die opposisie van suiwer driflewe teenoor die gees".

Kannemeyer (1978:398) noem dat na die eerste fase in die ontwikkeling van Louw as skrywer, waarin die lied en himne prominent figureer, die tweede fase, wat in 1941 met *Raka* ingelui is, 'n "afstropingsproses" vertoon, 'n proses "waarin hy wil deurdring tot die diepste lae van die onderbewussyn of – soms met die geheimsinnige oerwoud of die donker nag as beeld – wil afdaal in die psigiese, dierlike, plantaardige en anorganiese lae van die syn".

Die feit dat Raka "nie oor taal beskik nie, dat hy net geluide kan uiter wat nie sinvol ingeklee is nie, of dat hy deur gebare en liggaamshoudinge guns kan probeer verkry of afkeer uitdruk" dui vir Odendal (2006:101) daarop dat die digter die verstandelike en geestelike aan taal koppel, want "sonder taal is daar geen helder denke, geen helder geesteslewe nie." In die vers-epos skryf Louw (1941) inderdaad dat Raka die aap-mens is, "hy wat nie kan dink",¹¹ want Raka steun op die dans om homself uit te druk. "Die dans het in *Raka* dieselfde teennatuurlike waarde as die taal [...]. Die dans is 'n heilige handeling in die primitiewe wêreld, 'n magiese verrigting, 'n hoë erns. Die dans is die mens se 'oudste taal'" (Van der Leeuw, aangehaal in Cloete 1963:38). Die dans begin inderwaarheid reeds in vers 30. "Omdat hy nie kan praat nie, is die dans die 'handelingstaal' wat hy wél kan uitvoer, die belangrikste kommunikasiemiddel tussen hom en die mense" (Cloete 1963:40).

In die vers-epos is dit opvallend dat Raka die een is wat eerste gedans het. Hy het aan die begin eerste vir die vrouens en daarna vir die kinders gedans; nie vir die mans nie. Die dans vir die vrouens was eroties van aard en die dans "met sy mal spronge" was vir die kinders lagwekkend. Raka is dalk nie so dom as wat sy manewales op die oog af voorgee nie, want hy het dieselfde resultaat bereik as wanneer 'n gebruiker van woorde die leser/luisteraar wil oorreed deur middel van suksesvolle kommunikasie.¹²

Cloete bespreek ook die simboliek en beeldspraak van die oog as kenorgaan: "Dit word telkemale duidelik gestel hoe die *sien* van Raka of van sy werk Koki se mense beïnvloed het, hoe daar 'n newel van staar of 'n dwase blindheid in die mense se oë gekom het as gevolg daarvan dat hulle onder Raka se invloed geraak het" (1963:23). Die feit dat Koki later nie sy mense kon oortuig nie, demonstreer die krag van Raka se nieverbale kommunikasie.

Aangesien musiek tot 'n tipe ekspressie in staat is wat met affekte geassosieer word, funksioneer dit in die afwesigheid van 'n konstatiewe dimensie op performatiewe vlak. Grové (2012c) glo in die ekspressiewe vermoë van musiek en in sy *Raka* word dit uitstekend gedemonstreer (kyk die ontleding hier onder). Die ekspressiewe potensiaal van musiek kom hier veral tot sy reg omdat Raka met donkerheid en Koki met helderheid en lig geassosieer word. Raka het "êrens deur die groot moerasse gekom/ waar die ryk waters vlakker óm en óm/ in vuil skuim maal en onder die son lê en blink/ dagreise breed, en die opdrifsels stink,/ verrottend, in die biesies en warm riet?/ Hy was geen boorling van dié ruim gebied/ van oerwoud en groot groen riviere." Donkerheid word geassosieer met Raka, wat byvoorbeeld "donker is en dom en sterk". Reeds in vers tien van deel 1 ("Die koms van Raka") word verwys na die "sagte modder om die enkels" van die vroue en na "Raka, die aap-mens, hy wat nie kan dink" in vers veertien. Daarteenoor beskryf Louw vir Koki as "skoon, stralend, staan in die son". A.P. Grové (2006:37–8) beskryf hom as "die fyn aristokraat, die heros wat sy pad tot die dood toe in eensaamheid loop. Daar is iets heiligs aan hom. Hy swem alleen in die heilige poel, alleen voer hy sy rituele dans uit en alleen slyp hy sy wapens terwyl sy stamgenote grootoog toekyk."

"En eindelijk het Koki aan sy hart gewaar/ dat hy hier aan 'n grens was, ingeperk/ teen iets wat donker is en dom en sterk." Die onrus en die spanning wat veroorsaak is deur sy besef dat Raka 'n bedreiging vir sy mense is, loop uit op sy besoek aan die blink, heilige poel, wat Olivier (1998:625) as die simbool van die onbewuste beskou. In die derde deel van die vers-epos ("Die dans") vra Koki hom af: "Moet hy hier wees?" In die bewussyn van hierdie protagonis setel die draaipunt van hierdie epiese verhaal.

Na die versteuring van Koki se gemoed beskryf deel 4 "Die jag van Raka". In die vers-epos word die fisiese konfrontasie egter nie beskryf nie, maar slegs die uitkoms word aan die begin van deel 5 verwoord: "want Raka het skreeu-skreeu gekom tot kort/ teen die kraal, waar hul soms in die gloed/ deur die skrewe kon sien, en iets bruin soos bloed/ oor sy bek en sy bors en sy breë maag,/ en sy skreeu was woens van pyn en wraak." Dertig man het na Koki gaan soek en teen skemer het hulle hom gekry: "in die verskeurde papkuil en die poel waar hy/ half in die modder getrap, op die skag/ van sy stukkende spies gelê 't [...]."

Vervolgens sal die simbolisering van Raka as boos, verderwend, donker en dom, en die simbolisering van Koki as edel, helder, slim en geestelik sterk in Grové se *Raka* ondersoek word.

3. Stefans Grové se *Raka* vir klavier en orkes

Te midde van die wye verskeidenheid maniere waarop Louw se *Raka* verstaan en geïnterpreteer kan word, kan 'n mens wel vra hoe dit moontlik is om enige van hierdie abstrakte konsepte deur middel van musiek te vergestalt.¹³ Aangesien musiek 'n temporele kunsvorm is, is die dinamiese ontplooiing van die musiek in plaas van die ruimtelike, uiterlike struktuur as uitgangspunt geneem in 'n artikel deur B.M. Spies (2006). Hierin is aangetoon dat die manier waarop 'n statiese konstruk soos 'n melodiese motief in die verloop van die musiek getransformeer word, wel 'n abstrakte boodskap kan kommunikeer. Al beskik musiek nie oor 'n konstatiewe dimensie nie, lê die seggingskrag van musiek in die vermoë daarvan om affekte en emosies uit te beeld, soos wat duidelik is in die retoriese figure van die Barokperiode. Hierdie artikel gaan dus oor musikale poëtik, en meer spesifiek die fatsoenering van melodiese gestaltes¹⁴ en die wyse waarop hulle op dinamiese wyse oor tyd verander en gekombineer word in Grové (1996b) se *Raka – 'n simfoniese toondig in die vorm van 'n konsert vir klavier en orkes*.¹⁵

Die werkwyse was om eers na Grové se musiek te luister voordat die werk ontleed is.¹⁶ Die ontleding het die prominensie van twee melodiese motiewe wat onderskeidelik met Koki en Raka geassosieer kan word, bevestig.¹⁷ Om 'n reduksionistiese omgang met filosofiese, ideologiese en sosiale aangeleenthede wat uit die uiteenlopende interpretasies blyk, te vermy, sal in hierdie artikel daarom gekonsentreer word op die musikale verklanking van die teenoormekaarstelling van goed en kwaad in Grové se *Raka*.¹⁸ Maar waar hierdie kontrastering in die verskillende interpretasies gewoonlik deur twee aparte gestaltes voorgestel word – naamlik Koki wat helderheid en die goeie simboliseer en Raka wat donkerheid en die kwade simboliseer – het my ontleding van die manier waarop die melodiese gestaltes soms verweef is, aangetoon dat die goeie en die kwade (bose) op genuanseerde maniere wel binne die psige van een persoon kan funksioneer.

In 'n brief aan H.A. Mulder skryf Louw in 'n bespreking van die bese onder andere dat dit nooit weg te dink is nie: "[D]it is opgesluit in elke ding, net soos elke mens naas sy menslikheid ook nog dier is en ook nog anorganiese stof, ónderwerp vir chemie ens. Dit is integrale bestanddeel van alles" (Steyn 1998:307). Onder die opskrif "n Lewenshouding vir 'n moderne mens" skryf Louw (1986:169–70):

Dit is 'n eeu van simplistiese denke, [...] alle nuanses, alle skakerings moet vervang word deur kontras: òf–òf, swart of wit, die filosofie van "niks-anders-as". [...] So is die magsbewegings van ons tyd die oorsaak van die waarheid se ongehoorde vereenvoudiging tot slagwoord en strydkreet. [...] Hierdie groot magsbewegings van ons eeu het nie alleen 'n soort verskriklike skoonheid, soos die skoonheid van die natuurkragte nie, maar ook brokke waarheid in hulle verborge wat saam dryf in die slik van wil en drif en domheid.

Vir my dui hierdie grootse epiiese gedig, meer as 70 jaar nadat *Raka* geskep is, nie net op Afrikaners in 'n spesifieke tydsgewrig nie, want dit verwoord ingesteldhede wat kenmerkend is van die menslike psige in die algemeen en wat vandag nog steeds geldig is. Reeds in 1953 het Opperman geskryf: "Die moderne epos is na buite 'n verhaal, na binne vol flonkerings van verborge sielelewe" (1953:218). Wanneer Steyn (1998:284) verwys na "die probleem van die opkoms van 'n bese vernietigende mag uit 'n volk self, of van buite in 'n volk ingebring", waarvoor Louw 'n paar jaar lank gedink het voordat hy *Raka* geskryf het, beskryf hy die aard van die bese eerstens as psilogies en noem daarna die ekonomiese, geestelike en godsdienstige aard van so 'n vernietigende mag. Helderdeedegedede moet egter nie net met 'n volk geassosieer te word nie – vir baie mense is dit weens bepaalde omstandighede 'n heldedadeedegedede om net van dag tot dag te oorleef.

Grové se musiek word dikwels as ontoeganklik beskryf, selfs deur opgeleide musici. Die probleem is egter dat mens sy musiek nie regtig op die tradisionele of geykte manier kan verstaan nie, weens die afwesigheid van konvensionele melodieë, harmonieë en oorkoepelende strukture. Bestaande ontledingstelsels wat gebaseer is op funksionele harmonie van die majeur- en mineurtoonlere is nie vir hierdie atonale musiek bruikbaar nie. Verder word die hoogs gesofistikeerde ontledingsisteme wat wel vir atonale musiek geskik is, as solipsisties beleef. Die doel van hierdie artikel is om aan te toon dat direkte beleving van die musiek self, dit wil sê voordat dit gereduseer word tot teoretiese konstruksies, 'n moontlikheid bied om op 'n eenvoudige manier toegang te skep tot atonale musiek wat gewoonlik as onverstaanbaar beskou word. 'n Beter verstaan van die boodskappe wat veranderende melodiese gestaltes oor tyd uitstuur, kan gevolglik help om kommunikasie te bevorder en sodoende beter begrip vir die musiek te vestig.

Omdat gekonsentreer word op die temporele ontplooiing van die musiek, val die klem eerder op die musikale proses en nie op die musikale eindproduk nie; dit is wat gewoonlik die objek van die konvensionele benadering is.

Temporaliteit en narratief word soos volg deur Ricoeur (1984:3) gekoppel: "The world unfolded by every narrative work is always a temporal world." Grové (2012c) glo sy funksie as komponis is om mededeler te wees, dit wil sê om 'n verhaal te vertel. Indien daar sprake van 'n storie of 'n verhaal is, soos wat met die epiiese genre wel die geval is, kan 'n mens die musiek aan die hand van 'n musikale narratief probeer verstaan.¹⁹

Aangesien kort melodiese motiewe 'n kenmerkende eienskap van Grové se musiek is, en aangesien die artistieke fatsoenering van motiewe (as verteenwoordigers van karakters in 'n verhaal) en die wyse waarop dit in die verloop van 'n werk ontplooi word, die narratief op 'n musikale wyse kan vergestalt, spreek dit vanself dat 'n melodiese ontleding van Grové se *Raka* meer geskik sal wees as 'n metode wat vertikale klankkonstruksies en/of oorkoepelende strukture as uitgangspunt neem.²⁰ Die "melodiese ontleding" in hierdie artikel betrek nie temas en melodieë as sodanig nie, maar wel melodiese *motiewe*, omdat dit basiese boumateriaal is waaruit 'n melodie en 'n tema geskep word.²¹ Die wyse waarop melodiese motiewe in die loop van *Raka* gemanipuleer word, stel die verskillende nuanses van die narratief musikaal voor.²²

Wanneer motiewe en die transformasie daarvan in die komposisie as geheel gevolg word, vergemaklik dit kommunikasie tussen die komponis en die luisteraar en bevorder dit daarom ook toegang tot die seggingskrag van 'n spesifieke komposisie. Verder word melodiese motiewe ook as uitgangspunt geneem omdat hulle direk tot die luisteraar spreek sonder dat die musiek eers tot abstrakte teoretiese konsepte gereduseer hoef te word. Die direkte beleving van die musiek het veral in 'n postmoderne samelewing belangrik geword weens die negatiewe siening van gesofistikeerde, komplekse ontledingstelsels wat as eksklusief, solipsisties en elitisties beleef word.

Wat betekenisgewing betref, blyk dit dat die musikale semiotiek in die laaste tyd ook minder op universaliteit steun – 'n verskynsel wat moontlik gekoppel kan word aan die postmoderne wantroue in meesterverhale: "[G]eneral semiotics has lately moved in another direction, namely, toward the study of unique, individual phenomena. In this case, one need not try to reduce the object to a code system, but may conceive of it in a more phenomenological and hermeneutic way so as to understand its originality" (Tarasti 2002:66).

Lidov (2010:593) wys daarop dat die benadering om musiek volgens die unieke eienskappe in 'n spesifieke werk te ontleed, nog nie so goed ontwikkel is as om bestaande ontledingstelsels te gebruik wat meer konsentreer op a priori-grammatika nie.

Wat die letterkunde betref, dui Du Plooy (1984:351, 389) aan dat 'n "[e]ksakte en wetenskaplike omskrywing, wat uiteraard grense en beperkinge insluit en aandui, [...] nooit die essensie van die artistieke aard van 'n literêre werk [kan] beskryf nie. [...] Myns insiens kom die uniekheid van die goeie artistieke literêre teks in die gedrang as 'n mens teen wil en dank sekere teoretiese uitgangspunte op die teks afdwing."

Na die eerste uitvoering van Grové se toondig *Raka*, skryf die resensent Paul Boekkooi (1999:5) in *The Star*: "Somehow Grové has reached a very prominent point in his development as an African composer: his music not only is engrossing to the mind, but also pleasurable to the senses. In all this he shows himself as being refreshingly free from dogmatic formulas." Die aantreklikheid van Grové se musiek lê juis daarin dat dit sowel die intellek as die sintuiglike verbeelding²³ aanspreek. Dit is daardie twee aspekte van geestelikheid en sinnelikheid – van die intellek en die intuïtiewe/sintuiglike – wat ook deur die twee hoofkarakters in die epos voorgestel word.²⁴

In hierdie artikel word hierdie twee abstrakte konsepte voorgestel deur twee uiteenlopende motiewe wat onderskeidelik met Koki en Raka geassosieer word. Die twee melodiese

motiewe is geïdentifiseer op grond van die feit dat hulle aan die begin van 'n deel of 'n seksie voorkom, of dat hulle as solomateriaal binne 'n deel gebruik word, dat hulle dikwels voorkom, of dat hulle op die boonste vlak van die klankspektrum gehoor kan word. Hierdie motiewe kan ook binne die breedste klankspektrum van die volle orkes voorkom waar dit dan nie as individuele motiewe waargeneem kan word nie, maar waar die onderskeie gemoedstemmings wat hulle voorstel, wel die emotiewe effek van die musiek as geheel kan beïnvloed. Op 'n ander sintuiglike vlak kan 'n mens dit vergelyk met soutwater, waar die sout geproe kan word, maar die soutkorrels opgelos is en daarom nie waarneembaar is nie.

In die partituur som die komponis die verhaal van *Raka* soos volg op: "The story relates the undoing of a peaceful rural tribe by the forces of evil passion. Raka, a strange and powerful creature symbolizes this evil" (Grové 1996b). Die standaard-orkesbesetting sluit benewens die gewone perkussiegroep ook 'n marimba (wat die xilofoon kan vervang), guiro, vier tomtoms en 'n harp in.²⁵ Die ses "taferle" (Grové 1996a:45) verklank in breë trekke die oorkoepelende struktuur van Louw se vyfdelige *Raka*.²⁶ Die rangskikking van die materiaal en die byvoeging van 'n sesde deel is waarskynlik daarop gemik om die musiek in elke deel 'n spesifieke karakter te laat vertoon.²⁷

Die volgende tabel toon 'n vergelyking tussen die ses taferle in die toondig en die vyfdelige epiese gedig:

Tabel 1. Vergelyking tussen toondig en epiese gedig

Die ses dele van Grové se simfoniese toondig	Die vyf dele van Louw se epiese gedig
1. <i>Early morning scene at the river</i> (1'49") Vroegoggend by die rivier	
2. <i>Raka appears</i> (7'08") Raka verskyn	1. Die koms van Raka
3. <i>Interlude: Village life becomes peaceful again</i> (1'15") Tussenspel: Die lewe in die dorp word weer rustig	2. Koki
	3. Die dans
4. <i>Koki and the combat with Raka</i> (4'14") Koki en die geveg met Raka	4. Die jag van Raka
5. <i>Koki's mother cleanses his slain body by the night fires</i> (5'03") Koki se moeder reinig sy verslane liggaam by die nagtelike vure	
6. <i>Raka returns as conqueror</i> (2'02")	5. Die nag

Raka keer terug as oorwinnaar

Waar die eerste vers in Louw se *Raka* reeds die aandag op die antagonis vestig ("Die vroue het hom die eerste gewaar"), is die musikale uitbeelding in die inleidende deel 'n voorstelling van 'n rustige, landelike omgewing met miswolke oor die rivieroewers, voëltjies wat in die bome sing en vrouens wat kom water haal (Grové 1996b).²⁸ Dit is 'n musikale voorstelling van Koki se wêreld, wat ook die eerste fase van 'n verhaal verteenwoordig voordat hierdie ongekompliceerde, stabiele situasie deur eksterne magte versteur word. Die kombinasie van lang aangehoue note en die verskuiwing van klankkonstellasies wat die miswolke voorstel wat oor die rivieroewer beweeg, dien as agtergrond vir die verskillende voëlroepes. Die afwisselende voëlroepes wat gespeel word deur die piccolo, fluite, hobo's, klarinette, Engelse horing en trompette, word vanaf maat 11 tot die einde (maat 27) gehoor. Die vroue word voorgestel deur die *dolce*-gemerkte lied (vanaf maat 17) en die warm toonkleur van die fagotte en altviole verklank eerder die idilliese omgewing as wat dit Raka voorstel, wat reeds in vers 16 van die epos sy verskyning maak. (Luister by 1'06": <http://www.youtube.com/watch?v=EE-uzQZWAVE&feature=youtu.be>.)



Voorbeeld 1. Deel 1, "Vroegoggend by die rivier", mate 17–21

Hierdie lied vertoon die sterk invloed van die pentatoniek, wat gewoonlik met idilliese landelikheid of volksmusiek geassosieer word. Die "lied" begin met 'n pentatoniese drienoetformasie wat bestaan uit 'n mineur derde plus 'n heeltone (met kantige hakies in voorbeeld 1 gemerk). Die gebroke hakies dui op variante waar die note anders gerangskik is as in die eerste pentatoniese motief.²⁹ Soos by die meeste van Grové se musiek speel kort melodiese motiewe ook hier 'n belangrike rol in die fatsoenering van die melodie. Die kontoere is oorwegend dalend, 'n soort melodiese fisonomie wat as tipies van Afrika-musiek beskou word.

In die musiek word die stabiele effek van die eerste deel aan die begin van die tweede deel versteur deur Raka se verskyning, wat deur die musiek geantisipeer word ("Raka verskyn"). Verwagting van onheil word gesuggereer deur die statiese effekte wat op baie lae dinamiese vlak geskep word deur die bastromroffel wat tot in maat 10 klink en die aangehoue note in die laagste register van die strykers en houtblasers. Gemerk *agitato* en *pp* aan die begin, stel die sketterende koperblaasinstrumente wat later bykom, Raka as opruier voor. (Luister hier: <http://www.youtube.com/watch?v=EE-uzQZWAVE&feature=youtu.be>)

Voorbeeld 2a. Deel 2, "Raka verskyn", mate 1–10

Ook wat die organisasie van toonhoogte betref, word die effek van naderende onheil uitgebeeld. Na die sagte, aangehoue lae E in mate 1–3, vergesel van 'n baie sagte bastromrol, is die openingsinterval in maat 4 'n *stygende* mineur derde (E–G, kyk voorbeeld 2a).³⁰ Dit is die spieëlbeeld (omkering) van die eerste interval in die vrouens se rustige lied in die eerste deel, wat 'n *dalende* mineur derde was (G–E in voorbeeld 1). Die rustigheid word sodoende "omgekeer". In die tweede deel word 'n meer aggressiewe effek derhalwe reeds deur die stygende kontoer geskep, veral omdat dit met 'n stygende klanksterkte (*crescendo*) gekoppel word. Die crescendo in maat 4 mond uit in 'n vertikale konstruksie (E,G,B^b), gemerk *f* en *ffp*, wat die tritonus as buitelyn het. (Die trombone, wat E en G *ffp* speel, is nie in voorbeeld 2a betrek nie.) 'n Onopgevolde, duidelik sprekende vertikale tritonus wat geaksentueer en staccato gespeel word (D^b,G), kristalliseer in maat 10³ uit na 'n crescendo wat in die bastrom-party gemerk is.³¹

Die tritonus – 'n interval bestaande uit drie heeltone – is 'n interval wat gewoonlik met onheil geassosieer word. In tonale terme word dit as die vergrote vierde of die verminderde vyfde beskryf. Dit was oorspronklik bekend as die *diabolus in musica* weens sy dissonante effek in die majeur-mineur-sisteem. In sy *The language of music* verduidelik Cooke (1959:84) dat die tritonus funksioneer as 'n soort fout (*flaw*) wat die integriteit van die tuistoonsoort vernietig, "thus removing the music outside the categories of human joy and sorrow inherent in the major and minor systems".³²

Aksente, sforzando's, staccato's, crescendo's en groot, dissonante spronge op 'n hoë dinamiese vlak (*f* en *ff*) stel Raka se "vreemde dans" voor, 'n dans "geil van begeerte, van wilde vlug en vang/ en paring en uitskree onder die dwang/ van drifte wat geen naam of doel meer ken". Die latere onreëlmatige 3+2+3-groepering van agstenote wat deur die pouke op 'n lae dinamiese vlak gespeel word (in maat 25 geantisipeer, maar prominent vanaf maat 39), skep 'n dreigende effek deur die dringende herhaalde nootfiguur wat op verskillende posisies in die maat voorkom (kyk voorbeeld 2b).

Voorbeeld 2b. Deel 2, mate 39–45¹

Die speelsheid van Raka wat op verskillende maniere nie net die vrouens en die kinders nie, maar ook die mans op 'n afstand beïndruk, word musikaal voorgestel deur die verskillende maniere waarop ritme en toonhoogte binne 'n wyer toonruimte vanaf maat 39 gemanipuleer word. Die vinnige seksie (gemerik *vivace*) begin met die *dalende* mineur derde, maar die pentatoniese drienoottmotief is nou heel anders ingeklee as in die rustige eerste deel. Die melodiese gestalte lyk en klink heel anders as in deel 1. Die eerste gebroke bogie dui die dalende mineur derde (C–A) aan, en die tweede bogie die oktaafverplasing van D wat later die buitelyn (C–D) van die Raka-motief voorstel en wat ook as 'n vertikale gestalte aan die einde van die passasie in maat 45 voorkom. Die derde bogie dui 'n stygende D–A–C, die spieëlbeeld van die dalende motief by die vierde bogie, aan. Die dalende C–A–D wat verder gemerik is, kristalliseer uiteindelik uit as die Raka-motief, C–G–D, in maat 66¹ (kyk voorbeeld 2c). Hierdie pouke-passasie word vergesel van geïsoleerde, geaksentueerde akkoorde in die donker, lae register van die strykers en die blasers wat al hoe vinniger op mekaar volg en wat al hoe harder word om so die effek van naderende onheil te skep. (Luister by 1'20": <http://www.youtube.com/watch?v=EE-uzQZWAVE&feature=youtu.be>)

Wanneer die pianis nou vir die eerste maal in die werk gehoor word (deel 2, maat 45), word die afgemete, naderende voetstappe van Raka uitgebeeld deur harder wordende staccato-akkoordformasies wat met 'n dissonante halftoon in die laagste register van die klavier begin. Note word stelselmatig bygevoeg om uiteindelik 'n akkoord wat bestaan uit 9 note in maat 56 te bereik, gemerik *fff*.

In die pouke se tweemaatfragment (mate 57–8) wat die 3-2-3-ritmiese struktuur van mate 39–43 volg, word die dalende mineur derde van maat 39 vervang met 'n dalende tritonius (A–E^b). Verder verkort die tweemaatfragment na 'n onderbreking tot een en 'n halwe maat, en na 'n soortgelyke onderbreking tot een maat. Hierdie teleskopering van musikale materiaal suggereer dat Raka aangekom het, want na 'n crescendo van *pp* tot *ff* op 'n aangehoue akkoord in die lae register van die blasers, speel die pouke die eerste keer twee dalende, opeenvolgende volmaakte vierdes, naamlik C–G–D aan die begin van maat 66 (met 'n spitshakie in voorbeeld 2c gemerik). Inderwaarheid is al die intervalle in hierdie maat volmaakte vierdes, maar slegs die eerste drie note van die maat word betrek, omdat dit al die toonhoogtes in die maat verteenwoordig. Hierdie motief word ook verderaan deur ander instrumente gespeel, byvoorbeeld deur die horings en altviole in maat 180, waar die C–G–D aan die begin van die maat die enigste note in die maat is wat geaksentueer is. Weens die prominente rol wat hierdie motief later in die komposisie speel, sal hierdie drienoottfiguur die Raka-motief genoem word. (Luister by 2'07": <http://www.youtube.com/watch?v=EE-uzQZWAVE&feature=youtu.be>.)

Voorbeeld 2c. Deel 2, mate 64–71

Na 'n maat van stilte waartydens die pouke-klanke van die Raka-motief op instruksie van die komponis nie gedooft moet word nie, sit die klavier die aantog van Raka voort (maat 68). Die onreëlmatige groepering van die agstenote (3+2 of 2+3 agstenote) duur voort, maar die herhaalde nootfiguur word nou 'n prominente vertikale tweeklank wat herhaal word (mate 68 en 69). Die agstenote beweeg vinnig (kwartnoot = 168), gemerk *molto vigoroso*, in die donker, lae register van die klavier. Wanneer die Raka-motief die eerste maal in die virtuose klavierparty verskyn, is dit as 'n meer verdoeselde vertikale konstruksie wat eers, in navolging van die herhaalde tweeklankfiguur, twee maal in maat 75 en daarna drie maal in maat 76 in die regterhand herhaal word. Die manier waarop die Raka-figuur gemanipuleer word, stel ook progressie voor: eers klink dit as 'n horisontale gestalte (maat 66), daarna as 'n vertikale gestalte wat herhaal word (maat 75) en wat in die daaropvolgende maat drie keer na mekaar klink. Die volmaakte vierde as vertikale gestalte is veral prominent in mate 95–7, waarna dit op virtuose wyse verdwyn in die klankveld wat deur die orkes geskep word. Aksente in 'n *forte*-omgewing sowel as crescendo's en decrescendo's in die lae register beklemtoon die brute onstuimigheid en donkerte wat met Raka geassosieer word.

Die onheil wat met die tritonus geassosieer word, begin om die Raka-motief te infiltrer. Hoewel die tritonus op 'n onopsigtelike wyse in die musiektekstuur ingesluip het, is dit as plaasvervanger vir die tweede volmaakte vierde in die Raka-motief prominent wanneer die marimba-solo met die dalende melodiese figuur, A–E–B^b, begin (maat 123). Daarna herhaal die marimba hierdie "gekontameneerde Raka-motief" nog drie keer voordat dit aan die begin van die klavierintrede in maat 127 oorgeneem word. Die buitelyne van die Raka-motief, die majeure sewende, klink nie net in sy oorspronklike gedaante, A–B^b, nie, maar figureer as reusespronge ook op ander toonhoogtes in die klavierparty. (Kyk eindnota 22.)

Hoewel die oorspronklike Raka-motief steeds voorkom (byvoorbeeld gespeel deur die klavier in mate 158–61, en in maat 180 gespeel deur die Franse horings en altviool), word dit uitgebrei wanneer die tritonus as 'n bykomende *derde* interval in maat 154 verskyn, gespeel deur die marimba/xilofoon (C–G–D–A^b). Die drienoet- "gekontameneerde" Raka-motief (volmaakte vierde plus vergrote vierde) kom voor in maat 172 (deur die marimba/xilofoon en klavier gespeel) en in maat 205 (soloklavier, die enigste drie note wat in die regterhandparty geaksentueer is). Die klaviersolo eindig in mate 211–2 met die Raka-motief, D–A–E–B^b, waarby 'n tritonus gevoeg is.

In die nuwe melodiese materiaal wat die klavier speel, word die "gekontamineerde" Raka-motief met die tritonus as tweede interval deur albei hande gespeel, maar nou beweeg die motief in 'n parallelle beweging, 'n majeur tiende uitmekaar. Op 'n lae dinamiese vlak, *mp*, verhoog hierdie verdubbelde melodiese figuur die dreigende effek van die Raka-motief, ook omdat dit geprojekteer word teen die agtergrond van spookagtige fluittone (flaggeolettone of "harmonics") van die strykers, wat 'n surrealistiese effek skep. (Luister by 5'53": <http://www.youtube.com/watch?v=EE-uzQZWAVE&feature=youtu.be>.)



Voorbeeld 2d. Deel 2, mate 216–22

Vanaf maat 233 figureer die groot dalende spronge (die majeur sewende buitelyn van die gekontamineerde Raka-motief) asook die dalende tritonus prominent in die lae register, omdat dit op 'n hoë dinamiese vlak teen 'n gedetermineerde *moderato*-tempo gespeel word. Die onheil word bevestig deur die vertikale tritonus as die tweede deel se enigste aangehoue slotformasie D^b, G , gemerk *p*, gevolg deur 'n decrescendo tot *pp*. (Kyk eindnota 22.)

Grové (1996b) noem die kort derde deel van sy toondig (tydsduur is 1'15") 'n tussenspel, en hoewel dit beskryf word as die "Village life becomes peaceful again", is dit *con moto* gemerk ("met beweging"). Hierdie tussenspel verklank die openingsreëls van die gedig se tweede deel, getitel "Koki", wat begin met: "In die silwer oggend toe die wêreld nog koel/ en winderig was en net die kraal reeds 'n poel/ van warm son, het Koki uitgegaan." Die dalende pentatoniese gestaltes van die eerste deel keer terug, weer eens deur die fagotte en die altviole gespeel, maar in plaas van die idilliese voëlklanke wat dit in deel 1 vergesel het, klink dit hier saam met energieke, hoekige pentatoniese formasies wat die marimba vanaf maat 2 speel. Hierdie nuwe agtergrond is nie die enigste simbolisering van 'n beweging vanuit die idilliese natuur na 'n meer problematiese kulturele diversiteit nie, want ook die feit dat die marimba-passasie in saamgestelde tyd (6/8) teen die enkelvoudige tyd (effektief 2/4) van die melodie klink, vertroebel die ongekompliceerde pentatoniese effekte van die eerste deel.

Die melodiese figure, gemerk *dolce* (soos in voorbeeld 1), kan beskou word as 'n musikale verklanking van Koki se idilliese omgewing voor Raka se koms (deel 1) maar die hoekige marimbafiguur verklank die speelsheid waarmee Raka die vrouens, kinders en blykbaar ook die mans betower het. Hierdie meerduidige boodskap vind ook neerslag in die klavierparty wanneer pentatoniese formasies op die swart klawers vanaf maat 14 eers as hoekige gestaltes in die regterhand klink, waarna dit vanaf maat 17 as begeleiding dien vir pentatoniese melodiese motiewe in die linkerhand. Hier word dus 'n ligte skakeling van teenstrydigheid gedemonstreer deurdat dieselfde "boustene" (die pentatoniese toonleer)

gebruik word om verskillende effekte te bereik. (Luister by 21": <http://www.youtube.com/watch?v=Yer4k3w-tp4&feature=youtu.be>.)

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The top staff is the right hand, and the bottom two staves are the left hand. The music is in 2/4 time and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *mf* and *cam ped.* (cambiamento pedale). The score is marked with *mf* and *cam ped.* (cambiamento pedale).

Voorbeeld 3. Deel 3, "Tussenspel: Die lewe in die dorp word weer rustig", mate 14–20 (klavier)

Aan die begin van die vierde deel word Raka as die antagonist wat die rus kom versteur, uitgebeeld. 'n Kragtige dalende Raka-figuur wat deur die trompette gespeel word, lui sy konfrontasie met Koki in (maat 2).³³ Sketterende koperblaasinstrumente en virtuose, brute klavierpassasies wat teen 'n baie vinnige tempo gespeel word, oorheers hierdie deel. Die pentatoniese motief wat met Koki geassosieer word, is egter nog steeds teenwoordig, hoewel dit verdoesel is omdat die volgorde van die twee intervale en die kontoer van die melodiese gestalte verander het. In voorbeeld 4a word die oorspronklike Raka-motief met 'n spitshakie en die Koki-motief met 'n kantige hakie bo die balk gemerk. Die Raka-motief kom in mate 2, 5, 6 en 10 (in die laaste twee gevalle wel in gevarieerde gedaante) voor en die Koki-motief in mate 3, 6, 7, 9 en 10. Die twee motiewe is egter ook verstrengel, soos wat die teenwoordigheid van die spitshakies en die kantige hakies in mate 6 en 10 aandui. Die gevarieerde Koki-motief verskyn as die boonste lyn van die musiek vir horings wat op forte-vlak eerder met Raka geassosieer word (mate 3 en 7).³⁴ (Luister hier: http://www.youtube.com/watch?v=rQB_PkWHwcA&feature=youtu.be.)

Voorbeeld 4a. "Koki en die geveg met Raka", mate 1–10

Wanneer die solis in maat 25 intree, klink die oorspronklike Raka-motief eers alleen in die linkerhandparty, waarna dit saamklink met die dalende mineur derde van Koki se pentatoniese formasie in die regterhandparty (met "m3" gemerk). Die gevarieerde Koki-motief figureer egter prominent in die linkerhand se vinnig-bewegende voortsetting van die Raka-motiewe in voorbeeld 4b. In die kragtige klaviersolo (mate 25–30) word albei motiewe egter sistematies geërodeer, beginnende met die tritonus aan die einde van maat 26, totdat maat 30 geen motiewe van die hoofkarakters vertoon nie. (Luister by 52": http://www.youtube.com/watch?v=rQB_PkWHwcA&feature=youtu.be.)

Voorbeeld 4b. Mate 25–6

Raka begin al hoe meer die musikale diskoers dikteer wanneer die uitgebreide Raka-motief gevolg word deur vier tritonusse in maat 41 (C#–G / G–C#), en uitloop in die dalende gekontameneerde Raka-motief aan die einde van die maat. Nou is die tritonus ook meer prominent in die Raka-motief omdat dit as die eerste en nie as die tweede interval voorkom

nie (C#–G–D). Die linkerhand speel harde, geaksentueerde akkoorde met 'n uitdagende, stygende kontoer. Oorspronklike Raka-motiewe word as enigste solomateriaal deur die trompette in maat 46 gespeel en daarna met perkussie-agtergrond in mate 49 en 55. Gevarieerde Koki-motiewe klink egter in mate 51–2 en 57–60, wat die vinnige seksie afsluit met 'n Koki-motief in verbuigde, hoekige formasie (C#–F#–D# in maat 60).

In maat 61 begin 'n baie lae pianissimo E, gespeel deur die tjello's en kontrabasse, met die voorstelling van dreigende voetstappe wat naderkom. Die klanksterkte en die aantal note in die akkoorde word, soos in deel twee, sistematies opgebou (mate 61–72). Die groot dalende sprong op die buitelyn van die gekontameneerde Raka-motief (G#–A in maat 74) ontwikkel sistematies deur die ritmiese invoering van sestiendenote totdat die trompette in mate 91–5 die egte Raka-figuur op *ff*- en *f*-vlak speel.

Die tritonus met sy suggestie van onheil begin nou om sigself op die voorgrond te dring: drie dalende tritonusse kom in maat 101 voor (C#–G; G^b–C; A–D# gespeel deur die fluite en eerste viole). Koki se dalende mineur derde kom nog net twee keer prominent voor as boonste melodiese lyn van die vol orkes se klankspektrum, nou in asimmetriese 5/4-metrum (met kantige hakies in voorbeeld 4c aangedui). Gemerk *p crescendo* tot *sforzando* met 'n klem op die laaste noot, klink dit soos Koki se laaste noodkreet voordat deel vier na sy slot gedryf word deur die vinnig-herhaalde sestiendenootmotief op *fff*-vlak. Die laaste melodiese interval wat die boonste kontoere van die klankspektrum vorm, gemerk *ff*, is die onheilspellende tritonus, B–F, wat die finale oorwinning van Raka simboliseer (met spitshakies in voorbeeld 4c aangedui).

This image shows a page of handwritten musical notation for a symphony orchestra. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following instruments and parts from top to bottom:

- Fl (Flute)
- Ob (Oboe)
- Cl (Clarinet)
- Fag (Bassoon)
- C.f (Contrabassoon)
- Cor (Horn)
- Trbe (Trumpet)
- Trbn (Trombone)
- Tuba
- Timp (Timpani)
- Gr.c (Percussion)
- Piano
- VI I (Violin I)
- VI II (Violin II)
- Va (Viola)
- Vc (Violoncello)
- Cb (Double Bass)

The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, f, sf, fp), and articulation marks. A key signature change is visible, moving from one key to another. A section of the score is marked with a '5/4' time signature. The handwriting is in black ink on white paper.

Handwritten musical score for a symphony orchestra, measures 103-9. The score includes parts for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fag), C. Bassoon (C.f), Cor, Trumpet (Trbe), Trombone (Trbn), Tuba, Timpani (Timp), Gong, Percussion (Gec), Piano, Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Va), Violoncello (Vc), and Double Bass (Cb). The score features various dynamics such as pp, p, f, and ff, and includes performance instructions like 'Prepare sost. pedale' and 'Sost. pedale'.

Voorbeeld 4c. Deel 4, mate 103-9³⁵

Deel 5 van Grové se *Raka*, gemerk *Andante – elegia*, verwys na Koki se moeder³⁶ wat sy wonde skoonmaak ("Koki's mother cleanses his slain body by the night fires") en is gebaseer op 'n greep uit die vers-epos se laaste deel. Oppervlakkig gesien lyk dit asof die Raka-motief as openingsmotief (F–C–G) die musikale diskoers gaan dikteer, maar omdat die kontrabasse dit as fluittone (flaggeolettone) speel, en omdat die Raka-motief gevolg word deur nog 'n dalende vierde, wat een trap hoër as die vorige een lê, skep dit eerder die klankomgewing van Koki, dit wil sê 'n pentatoniese effek (C–G plus D–A skep G,A,C,D). Die frase-indeling is asimmetries, naamlik 3+2+6 mate. Wanneer die Raka-motief die tweede maal voorkom (maat 4), erodeer dit sistematies totdat slegs 'n stadig-herhaalde D in die middelregister in mate 9–11 oorbly.

Die ekspressiewe tema wat deur die klavier gespeel word (vanaf maat 20), klink teen die agtergrond van stadig-herhaalde E's in die laagste register van die klavier, amper vier oktawe onder die melodie, *piano* gemerk (kyk voorbeeld 5a). 'n Gedempte dissonante klankband in die lae register word deur die orkes geproduseer, met dieselfde lae E as basisnoot. Dit is ook die noot wat Raka se aankoms in deel 2 ingelui het.

Die hoofbestanddeel van die ekspressiewe melodie is 'n drienoottmotief (D^b–B^b–A in maat 20, voorbeeld 5a) wat afgelei is van die Koki-motief.³⁷ Die ekspressiewe dalende halftoon, waarvan die eerste noot sterker is as die tweede noot (B^b–A aan die einde van maat 20), vervang die dalende heeltoon in die Koki-motief. Volgens die musiekretoriek van die Baroktydperk word hierdie melodiese figuur as 'n sugfiguur ("suspiratio") beskryf. Lidov (2010:589) beskou hierdie trapsgewys dalende figuur wat smart/rou uitbeeld as 'n goeie voorbeeld van 'n leksikale eenheid in die musiek: dit is met ander woorde 'n grammatiese konstruk wat betekenis kan kommunikeer. (Luister by 1'32": <http://www.youtube.com/watch?v=ZzFSZHX1Lco&feature=youtu.be>.)



Voorbeeld 5a. Deel 5, "Koki se moeder reinig sy verslane liggaam by die nagtelike vure", mate 20–5

Materiaal wat op die openingsmateriaal gebaseer is, wissel met hierdie ekspressiewe materiaal af. Ten slotte gaan die inleidingsmateriaal nie oor in die ekspressiewe musiek wat van Koki se motief afgelei is nie, maar in kort motiewe waarin die tritonius wat aan Raka herinner, in die klavierparty prominent figureer (met spitskakies in voorbeeld 5b gemerk). (Luister by 4'29": <http://www.youtube.com/watch?v=ZzFSZHX1Lco&feature=youtu.be>.)

Voorbeeld 5b. Deel 5, mate 60–6 (klavier en kontrabassolo)

Al wat van die Koki-motief oorgebly het, is twee aparte mineur derdes wat vanaf maat 61 in die klavier- (B–D) en die kontrabassolo (E–G) voorkom, maar nou met stygende kontoer ("m3" gemerk). Nie net is die pentatoniese effek van B–D–E–G nou opgebreek nie maar die effek verander van die "En nou" wat die moeder se klaaglied in die gedig ingelui het ("En nou/ het sy die lied stil en laag gehou"), tot 'n vraag oor die toekoms: "En nou?" Die klem verskuif dus van die doen (die sing van haar lied en die skoonmaak van Koki se wonde) na die dink. Myns insiens verteenwoordig die rigtingverandering van 'n eenvoudige musikale gestalte, naamlik van 'n dalende na 'n stygende mineur derde met sy vraende effek (einde deel 5), 'n verskuiwing van die stipkyk na die noodlot van die individu en selfs die spesifieke groep na 'n breër omgee (*compassion*) wat 'n wyer menslikheid voorstel, wat wyer is as eie belang.

In die laaste deel is dit veral die sketterende koperblaasinstrumente (vanaf maat 4) en die vinnige passasies van die klavier (gemerk *molto agitato*) wat opval. Aan die begin beweeg die fagotte, kontrafagot, tjello en kontrabas egter asimmetries (4+3 agstenote) binne 'n beperkte klankband in die laagste register, gemerk *Allegretto*, om 'n mens net weer te herinner aan die donker modder wat met Raka geassosieer word. Daarna verklank die triomfantlike koperblaasinstrumente die terugkeer van Raka. Die melodiese lyn van die horings en trompette begin met 'n dalende mineur derde, wat aan Koki herinner, maar dit word verplaas deur Raka se dalende tritonus wat deur 'n crescendo uitloop op geaksentueerde herhaalde staccato's aan die einde van maat 5. (Luister hier: <http://www.youtube.com/watch?v=92GwOg9cXfo&feature=youtu.be>.)

Voorbeeld 6. Deel 6, "Raka keer terug as oorwinnaar", mate 1–5

Wanneer die klavier in maat 23 met vinniger sestiendenote by die orkes aansluit, veroorsaak die donker, lae register, net soos in mate 1–3 en 7–10, steeds dat karakteriserende motiewe nie onderskei kan word nie. Te midde van die sketterende klanke is die dalende tritonusfiguur enersyds prominent weens die crescendo op die eerste noot wat ontplof in *ff*-staccato's op die tweede noot (bv. mate 5, 16), en andersyds as abrupte melodiese figure in die klavierparty saam met fagotte en kontrafagot (mate 27 en 29). Hiervandaan is die oorkoepelende effek een van 'n stormram om die kort laaste deel, wat net meer as twee minute duur, mee af te sluit. Na 'n nag van waansin, "[i]n die môre vroeg/ het hy naby die hek gelê, slu, en moeg / maar waaksaam;"

4. Die musiek aan die woord

Die twee motiewe wat Raka en Koki onderskeidelik verteenwoordig, tree in gesprek met mekaar – hulle tree dus op as musikale aktante in die musikale narratief, want dit stuur boodskappe uit wat die verloop van die verhaal verklank. Die narratief word op artistieke wyse verklank deur musikale gestaltes wat oor tyd ontvou. Die manier waarop Grové die intrige in *Raka* deur middel van veranderende melodiese gestaltes verklank, is inderdaad 'n goeie voorbeeld van musikale poëतिक. Ricoeur (1984:33) beskryf poëतिक as "the art of 'composing plots'" en verwys spesifiek na die verskynsel van verandering wanneer hy uit Aristoteles se *Poetics* aanhaal: "When Aristotle [...] says that the muthos is 'the organization of the events [...]', we must understand by *sustasis* [...] not 'system' [...] but the active sense of organizing the events into a system, so as to mark the operative character of all the concepts in the *Poetics*."³⁸

Hier bo is aangetoon hoe 'n musikale narratief geskep is toe die stabiele situasie in sowel die fisiese as die psigiese landskap aan die begin versteur is deur die toetrede van 'n eksterne mag (Raka). Die gevolglike reperkussies bereik 'n brutale hoogtepunt wanneer Koki vir Raka konfronteer en laasgenoemde as die verteenwoordiger van die bose as oorwinnaar uit die stryd tree. Na die weeklaag van Koki se moeder sluit die komposisie af met 'n musikale voorstelling van ongebreidelde geweld – die "smal hek" bly oop, met Raka "naby die hek". Dit laat die vraag ontstaan of dit die antwoord is op die "En nou?" wat die melodiese

gestaltes aan die einde van die voorlaaste deel vra. Die vraag is dan of die smal hek wat oop bly, dui op 'n voortdurende waaksaamheid ten opsigte van die mens se dink en doen.³⁹

Verder word die idee dat goed en kwaad sigself nie op eenduidige manier manifesteer nie, maar verstrengel kan wees, gedemonstreer deur die feit dat 'n variant van Raka se motief by geleentheid klink soos die musiek wat met Koki geassosieer word. Aan die ander kant word die melodiese gestalte wat met Koki geassosieer word, in 'n klankveld ingebed wat met Raka geassosieer word, omdat dit op sketterende wyse deur koperblaasinstrumente op hoë dinamiese vlak gespeel word.

Die feit dat die musikale voorstelling van *Raka* nie die manifestasie van kwaad en goed as aparte, geïsoleerde verskynsels uitbeeld nie, word ook gesuggereer in Louw se vers-epos. Die antagonis, Raka, word op grond van sy uiterlike vertoning en sy manewales in 'n positiewe lig beskou. In deel 3 ("Die dans") spekuleer Koki se mense: "By die vure was woorde, oud en wys,/ van, 'Raka is vreedzaam', 'Raka is nie sleg',/ 'Soos hy gekom het, gaan hy ver weg/ en geeneen sal weer van hom weet,'" Aan die ander kant was dit waarskynlik nie wys van Koki om 'n afstand tussen hom en sy mense te plaas nie, om nie in verbinding te bly met die psige van sy groep nie. "Net Koki, hoog en eensaam,/ het in 'n nuwe dans stil begin gaan/ die pad wat geen mens terug kan loop." Hy het waarskynlik ook 'n oordeelsfout begaan deur Raka tot 'n geveg uit te daag as hy weet dat sy stamgenote hom nie ten volle ondersteun nie, omdat "Raka reeds die psige van die stamlede binnegedring het" (Olivier 1998:626).⁴⁰

Waar die meeste van die interpretasies van Louw se *Raka* verwys na die verwoestende invloed van eksterne magte en kragte op die lotgevalle van 'n groep, 'n volk of stam, toon die interpretasie van Grové se *Raka* eerder die uitbeelding van interne botsende magte in die psige van die mens. Dit gaan hier dus nie om 'n groep mense nie, maar om die mens as individu en om die interne magte wat in die menslike psige konflik veroorsaak. Hierdie situasie roep die volgende Cherokee-legende op:⁴¹

Volgens 'n ou Cherokee-legende het 'n ou man vir sy kleinseun soos volg 'n lewensles geleer:⁴²

"In my binneste is daar 'n vreeslike geveg tussen twee wolwe. Die een is boos, vol woede, afguns, gierigheid, leuens, arrogansie, superioriteit, valse trots, ens. Die ander een is goed, hy verteenwoordig vreugde, vrede, liefde, hoop, nederigheid, empatie, waarheid, geloof, vriendelikheid, vrygewigheid, ens."

Die kleinseun het nagedink en toe vir sy oupa gevra:

"Watter wolf het gewen?"

En die ou Cherokee het geantwoord:

"Die een wat jy voer."

5. Nabetragting

Hierdie artikel is geskryf tydens die gewelddadige betogings wat begin het by die Lonmin-mynstaking van Augustus 2012. Ek kon nie anders as om 'n verband te sien tussen die "nag van waansin" in *Raka* en die ongebreidelde geweld wat op televisie vertoon is nie. Die manier waarop hierdie drama ontvou het, kan onder andere, en om by die sentrale idee van hierdie artikel aan te sluit, beskou word as 'n manifestasie van die verstrengeldheid van goed en kwaad, en van die problematiek om 'n balans te vind tussen die belange van die individu teenoor dié van 'n groep of gemeenskap. Hierdie gebeure stuur nie net 'n ontstellende boodskap oor verantwoordbaarheid teenoor 'n gemeenskap en die inwoners van die land uit nie, maar ook teenoor die mensdom in die algemeen.

Die komplekse verstrengeling van goed en kwaad het in 2012 ook gemanifesteer in die kwessie van vryheid van uitdrukking, soos in die ongekende woede en geweld wat gevolg het op die uitstalling van 'n eksplisiete skildery van pres. Jacob Zuma en die vertoon van 'n teen-Islamitiese film, *Innocence of Muslims*. Hoewel vryheid van uitdrukking die ideaal is, en as sodanig goed is, kan 'n mens wel vra of die wyse waarop dit uitgeoefen word, altyd verstandig en verantwoordbaar is.

'n Verdere vraag is of die postmoderne klem op die regte en magte van die individu gekoppel word aan die verantwoordelikheid en verantwoordbaarheid wat met die etiese uitoefening van mag gepaard behoort te gaan. 'n Groep, volk of stam is vandag selde 'n homogene, monolitiese entiteit. Dit beteken dat die lotgevalle van so 'n versameling mense baie afhang van die etiese ingesteldheid van die individu. Indien die smal hek aan die einde van die gedig beskou word as 'n simbool vir die grens "tussen beskawing en oerwoud" (Olivier 1998:626), kan die laaste woorde in die vers-epos ("maar niemand het gewaag om met een slag/ die smal hek ooit weer teen hom te sluit") juis vir ons 'n aanduiding wees dat ons voortdurend ons dink en doen krities moet beoordeel. Vir Louw dui 'n lewenshouding van die enkeling wat hom/haar nie deur die groot magsbeweging laat meesleur nie, op 'n intellektuele benadering, want om 'n intellektueel te wees, is "eerder 'n morele as 'n suiwer-intellektuele lewenshouding" (in Steyn 1998:243).

Die onderwerp van Louw se intreerede as "buitengewone hoogleraar in die Suid-Afrikaanse taal, letterkunde, kultuur en geskiedenis aan die Universiteit van Amsterdam" in 1950 was "Die digter as intellektueel":

Op die oog [af] verskil die werksaamhede van die digter en die intellektueel baie van mekaar [...] Die intellektueel wil *weet*; die digter wil *vorm*. [...] Maar elke teenstelling wat tussen die twee gemaak word, verloor hul diep verwantskap uit die oog. Die digter se werk word ook nie sonder die helderheid verrig nie, en soms moet hy die dinge wat in hom opkom, met 'n roekelose intellektuele tug beheers. (1950:5)

Dieselfde beginsel geld die musikale poëतिक. Die komponis, en in hierdie artikel spesifiek Stefans Grové, funksioneer nie net inspirasie-gedrewe nie, maar gaan ook krities om met die klankmateriaal wat hy op so 'n manier fatsoeneer dat dit 'n boodskap kommunikeer. Dit is juis wanneer die luisteraar nie op konvensionele, geykte maniere na Grové se *Raka*-musiek luister nie dat die volle boodskap toeganklik word.

Om 'n intellektueel te wees, beteken nie noodwendig dat mens byvoorbeeld Adorno en Kant hoef te lees het nie, maar dit vereis 'n helderheid van denke oor die werklikheid as geheel. Volgens N.P. Van Wyk Louw wil die intellektueel hom veral

los maak van sy eie en toevallige beperkings van tyd, temperament en omgewing: hy wil hom oopstel vir *die hele werklikheid*; oop, onbevangen word *sodat elke aspek* van die werklikheid hom met die eie krag en volheid kan aanspreek. [...] Dit is in hierdie lewenshouding *vol onrus* dat die digter en die intellektueel mekaar ontmoet. [...] Die digter moet die intellek gebruik juis om van die intellek se dwalings los te kom. (1950:110, 111, 115; my kursivering)

Bibliografie

Aucamp, H. 2005. Die *Raka*-diskoers.

<http://152.111.1.87/argief/berigte/dieburger/2005/11/12/BY/8/BBflaptekshaucamp.html> (9 September 2012 geraadpleeg).

Barnard-Naudé, J. 2012. Die denker as digter, die digter as denker: D.J. Opperman, N.P. Van Wyk Louw en die digkuns/filosofie-debat in die Afrikaanse letterkunde (Deel 1). *LitNet Akademies*, 9(1):144–80.http://www.litnet.co.za/assets/pdf/7_Barnard-Naude.pdf.

Boekkooi, P. 1999. Meaty minimalism. *The Star Tonight*, 2 Maart, bl. 5.

Britz, E. 2012. Komponis op 90 produktiewer as ooit. *Volksblad*, 7 Augustus, bl. 8.

Burger, W. (red.). 2006. *Die oop gesprek: N.P. Van Wyk Louw-gedenklesings*. Pretoria: Lapa.

Cherokee legende. s.j.<http://www.firstpeople.us/FP-HTML-Legends/TwoWolves-Cherokee.html> (13 Oktober 2012 geraadpleeg).

Cloete, T.T. 1963. *Op die woord af: Opstelle oor die poësie van N.P. Van Wyk Louw*. Johannesburg: Nasionale Boekhandel.

—. 1974. *Skrywers in beeld nr. 1: N.P. Van Wyk Louw*. Kaapstad: Tafelberg.

Cooke, D. 1959. *The language of music*. Londen: Oxford University Press.

Du Plooy, H.J.G. 1984. *Verhaalteorie in die twintigste eeu. Sintese en toepassing*. Ongepubliseerde DLitt-proefskrif. Potchefstroomse Universiteit vir CHO (nou Noordwes-Universiteit).

Ebersohn, J.W.S. 2006. Die komposisionele prosesse in *Raka* van Stefans Grové. Ongepubliseerde MMus-miniverhandeling (Uitvoerende Kuns), Universiteit van Pretoria.

- Grové, A.P. 1966. *Raka: N.P. Van Wyk Louw: Blokboek*. Pretoria: Academica.
- . 2006. Stolp en kristal: Oor die digterskap van N.P. Van Wyk Louw en D.J. Opperman. In Burger (red.) 2006.
- Grové, I.J. 2002. Die fyn, fyn net van die woord verklank: N.P. Van Wyk Louw se *Raka* in musiek. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 42(3):224–35.
- Grové, S. 1992. *Liedere en danse uit Afrika*. Pretoria: Unisa.
- . 1994. *Two South African dialogues for piano*. Johannesburg: SAMRO.
- . 1996a. *Raka*, vir klavier en orkes. *Insig*, Februarie, bl. 45.
- . 1996b. *Raka – A symphonic poem in the form of a concerto for piano and orchestra*. Johannesburg: SAMRO.
- . 2012a. Kanselierstoekening van die Noordwes-Universiteit, in besit van die komponis, 12 September.
- . 2012b. Mededeling per e-pos, 20 September.
- . 2012c. Seminaar by die Musiekdepartement, Universiteit van Pretoria, 9 Oktober.
- . 2012d. Persoonlike onderhoud, 24 Oktober.
- Kannemeyer, J.C. 1978. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur*. Pretoria, Kaapstad: H & R Academica.
- . 1988. *Die Afrikaanse literatuur: 1652–1987*. Pretoria en Kaapstad. Academica.
- Kombuis, K. 2005. *Raka – die roman*. Kaapstad: Human & Rousseau
- Lidov, D. 2010. Music. In Sebeok en Danesi (reds.) 2010.
- Louw, N.P. van Wyk. 1941. *Raka*. Kaapstad: Tafelberg.
- . 1950. *Die digter as intellektueel: Rede uitgespreek by die aanvaarding van die amp van buitengewone hoogleraar in die Suid-Afrikaanse taal, letterkunde, kultuur en geskiedenis aan die Universiteit van Amsterdam op Maandag 22 Mei 1950*. Johannesburg: Constantia; Den Haag: A.A.M. Stols.
- . 1986. 'n Lewenshouding vir 'n moderne mens. In *Versamelde prosa*. Band 1. Kaapstad: Tafelberg; H & R Academica.
- Muller, S. 2006. Place, identity and a station platform. In Muller en Walton (reds.) 2006.

- Muller, S. en C. Walton. 2006. *A composer in Africa: Essays on the life and work of Stefans Grové*. Stellenbosch: Sun Press.
- Nattiez, J.-J. en K. Ellis. 1990. Can one speak of narrativity in music? *Journal of the Royal Musical Association*, 2:240–57.
- Odendal, F.F. 2006. 'n Kort taalkundige reis deur Van Wyk Louw. In Burger (red.) 2006.
- Olivier, G. 1998. N.P. Van Wyk Louw (1906–1970). In Van Coller (red.) 1998.
- Opperman, D.J. 1953. *Digters van Dertig*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel Beperk.
- Peabody Institute of the Johns Hopkins University. s.j. <http://www.giving.jhu.edu/peabody> (24 Oktober 2012 geraadpleeg).
- Raper, I. 2006. N.P. Van Wyk Louw: 100 jaar. http://www.oulitnet.co.za/seminaar/raper_vwl.asp (22 September 2012 geraadpleeg).
- Ricoeur, P. 1984. *Time and narrative*. Vol. 1. Vertaal deur K. McLaughlin en D. Pellauer. Chicago: Universiteit van Chicago.
- Sebeok, T.A. en M. Danesi (reds.). 2010. *Encyclopedic dictionary of semiotics*. 3de hersiene uitgawe. Berlyn, New York: Walter de Gruyter.
- Spies, B.M. 2006. The temporal musical sign: In search of extrinsic musical meaning. *Semiotica*, 162 1/4:195–216.
- Spies, L. 2006. Van Wyk Louw – opvatting oor tradisie en helde. Deel 2. <http://www.teo.co.za/wmview.php?ArtID=454> (9 September 2012 geraadpleeg).
- Steyn, J.C. 1998. *Van Wyk Louw: 'n Lewensverhaal*. Deel 1. Kaapstad: Tafelberg.
- Tarasti, E. 2002. *Signs of music: A guide to musical semiotics*. Berlyn, New York: Mouton de Gruyter.
- Van Coller, H.P. (red.). 1998. *Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Deel 1. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Van Coller, H.P. en A. van Jaarsveld. 2010a. Die spore van Raka: Oor herskrywing en kanonisering. Deel 1. *Tydskrif vir Letterkunde*, 47(1):25–40.
- . 2010b. Die spore van Raka: Oor herskrywing en kanonisering. Deel 2. *Tydskrif vir Letterkunde*, 47(2):113–28.

Klankopnames op YouTube

1999. Mark Nixon (pianis) met die *New Arts Philharmonic Orchestra Pretoria* (NAPOP) onder leiding van Gérard Korsten.

1. *Early morning scene at the river* / Vroegoggend by die rivier.

<http://youtu.be/GNYo0EPFJKo>.

2. *Raka appears* / Raka verskyn. <http://youtu.be/EE-uzQZWAVE>.

3. *Interlude: Village life becomes peaceful again* / Tussenspel: Die lewe in die dorp word weer rustig. <http://youtu.be/Yer4k3w-tp4>.

4. *Koki and the combat with Raka* / Koki en die geveg met Raka.

http://youtu.be/rQB_PkWHwcA .

5. *Koki's mother cleanses his slain body by the night fires* / Koki se moeder reinig sy verslane liggaam by die nagtelike vure. <http://youtu.be/ZzFSZHX1Lco>.

6. *Raka returns as conqueror* / Raka keer terug as

oorwinnaar. <http://youtu.be/92GwOg9cXfo>.

Eindnotas

¹ My hartlike dank aan Stefans Grové vir sy vriendelike kommentaar op my artikel en ook al die inligting en materiaal wat hy goedgunstiglik aan my voorsien het. Baie dankie ook aan Jaco Kruger van die Skool vir Musiek by die Noordwes-Universiteit vir sy waardevolle insette.

² Op 16 November 2001 het die destydse minister van onderwys, Kader Asmal, 'n spesiale sertifikaat in dié verband aan Stefans Grové oorhandig.

³ Die Peabody Konservatorium is in die middel van die 19de eeu gestig (<http://www.giving.jhu.edu/peabody>).

⁴ In Muller en Walton (2006) word Grové se loopbaan en stylontwikkeling (byvoorbeeld sy sogenaamde "Damaskus-ervaring") in besonderhede bespreek.

⁵ Kyk Van Coller en Van Jaarsveld (2010a:35–6) en Cloete (1974:24–32) vir vertalings, uitvoerings en produksies van *Raka* in ander genres.

⁶ Die woorde van die variasies kan op die internet gelees word by <http://152.111.1.87/argief/berigte/dieburger/2005/11/12/BY/8/BBflaptekschaucamp.html> .

⁷ Van Coller en Van Jaarsveld (2010b:113) bespreek hierdie herrealisasies van *Raka* as 'n "(intertekstuele) gesprek tussen bronteks en doelteks".

⁸ Teen 2010 was *Raka* alreeds 40 keer herdruk (Van Coller en Van Jaarsveld 2010a:36).

⁹ Hierdie verskillende interpretasies is reeds volledig bespreek in onder andere Opperman (1953:213–20); A.P. Grové (1966:24–9); Kannemeyer (1978:401); Steyn (1998:323–4); Olivier (1998:626); L. Spies (2006); Van Coller en Van Jaarsveld (2010a:32–6); en Barnard-Naudé (2012:174–5).

¹⁰ Die beperkte ruimte van 'n artikel en die feit dat dit hier in die eerste plek oor Grové se musikale realisering van *Raka* gaan, maak dit nie moontlik om in meer besonderhede op Louw se sienings in te gaan nie. Volgens Steyn (1998:251) het Louw hom egter "merkwaardig selde oor rassekwessies uitgelaat. Sy benadering was eerder empiries as dogmaties."

¹¹ Om die vloeï van die teks te verseker sal aanhalings uit Louw se *Raka* verderaan sonder verwysings aangebied word. Om die ryke skakerings van seggingskrag, van simboliek, woordritme en tempo in hierdie grootse gedig werklik te waardeer, moet al die losstaande sinsnedes wat in hierdie artikel aangehaal word, egter binne konteks gelees word.

¹² Cloete (1963:38–51) gee 'n hoogs insiggewende uiteensetting van die ryke verskeidenheid betekenisse wat die danse in Louw se *Raka* simboliseer.

¹³ Die meeste van Grové se musiek het 'n programmatiese basis, soos om 'n storie te vertel, of om fisiese verskynsels in klank voor te stel, byvoorbeeld die geruis van water, storms of primitiewe danse. Die term *abstrakte konsepte* word hier gebruik om daardie verskynsels aan te dui wat nie op so 'n sintuiglike manier waargeneem kan word nie, wat nie gehoor of gesien kan word nie.

¹⁴ "Fatsoenering van melodiese gestaltes" verwys na die artistieke manier waarop melodiese motiewe gevorm word, soos wat 'n pottebakker byvoorbeeld 'n kruik op kunstige manier op die pottebakkerswiel sou vorm.

¹⁵ Die werk is glad nie met die komponis bespreek voordat die artikel geskryf is nie. Nadat Grové dit aan die einde van Oktober 2012 deurgelees het, het ek spesifiek sy mening gevra oor my voorstelling van die goed-kwaad-verstrengeling in die musiek van Koki en *Raka*. Sy reaksie was positief (Grové 2012d).

¹⁶ Hierdie benadering word uitgespel om te voorkom dat lesers mag dink dat die motiewe wat ek in die ontleding betrek, net op papier bestaan en nie gehoor kan word nie.

¹⁷ In die artikel getitel "Can one speak of narrativity in music?" verwys Nattiez en Ellis (1990:257) glad nie na die potensiaal van melodiese motiewe om 'n musikale narratief voor te stel nie. Dit is waarskynlik die rede waarom hulle tot die slotsom kom dat "music [in itself] is not a narrative and that any description of its formal structures in terms of narrativity is nothing but superfluous metaphor".

¹⁸ In hierdie artikel word op melodiese motiewe gekonsentreer, omdat hulle direk waarneembaar is. Die ontleding van akkoorde en oorkoepelende strukture word dus nie betrek nie. Vir 'n bespreking van die struktuur in Grové se *Raka* kyk I.J. Grové (2002).

¹⁹ Hierdie artikel is egter nie 'n bydrae tot 'n narratologie van musiek nie, want dit verskaf nie 'n korpus van gesistematiseerde kennis op hierdie vakgebied nie. Hoogstens word 'n beter verstaan van een werk bevorder deur die ondersoek na musikale narratief in die betrokke werk.

²⁰ Om 'n benadering te volg wat deur die aard van 'n betrokke komposisie "voorgeskryf" word, kom ook by die ontleding van 'n literêre werk voor. Du Plooy (1984:389) skryf: "Ek wil liever 'n teks noukeurig onder oë neem en kyk watter teoretiese hulpmiddele ek in die skat van die verhaalteorie kan vind wat geskik is om hierdie teks mee te beskryf, te analiseer en te interpreteer. Dit is immers net logies dat 'n mens 'n keuse moet maak tussen teoretiese benaderinge, en die keuse word bepaal (of minstens aangedui) deur die teks self."

²¹ In sy bespreking van Stefans Grové se *Raka* betrek I.J. Grové (2002) slegs temas en nie motiewe nie.

²² I.J. Grové (2002:232) beskryf die vier motiewe in mate 24–26 van die tweede deel as die "Raka-temakompleks", 'n siening wat deur Ebersohn (2006:28) oorgeneem is. Die feit dat hierdie drie mate as 'n geheel nie weer in die werk voorkom nie en die eerste twee motiewe van die "Raka-temakompleks" eers 209 mate verder weer gehoor word (mate 233–4), maak nie voorsiening vir die beskrywing van 'n genuanseerde musikale narratief in hierdie deel wat spesifiek oor *Raka* ("Raka verskyn") handel nie. Die feit dat die twee dalende volmaakte vierdes, wat ek vir die doel van hierdie artikel as die Raka-motief beskou, op soveel verskillende wyses gevarieer en uitgebrei word, is 'n bewys van *Raka* se wispelturige en dominerende aard. Die eerste motief van die "Raka-temakompleks" (die dalende sprong van 'n majeure sewende) en die tritonius (wat uit die tweede motief kristalliseer om 'n derde motief te vorm) speel albei 'n belangrike rol in die bespreking van musikale narratief in hierdie artikel.

²³ "Sintuiglike verbeelding" dui onder andere op die vermoë van die luisteraar om musiekklanke as verhale of as "prentjies" te hoor.

²⁴ Die feit dat my verstaan van Grové se *Raka*, wat gebaseer is op 'n ontleding van die werk, ooreenstem met dié van die resensent wat dit ouditief beoordeel het, is vir my 'n bewys van die effektiewe kommunikasie deur Grové se musiek. (Ek het die resensie eers na 'n eerste weergawe van die artikel klaar geskryf was, ontdek.)

²⁵ Die werk is nommer 15 in Grové se Afrika-reeks; dit is komposisies wat hy sedert 1984 op idees uit Afrika gebaseer het. Tans is hy besig met nommer 45 (Grové 2012d).

²⁶ H.A. Mulder het in 1945 die ooreenkoms tussen *Raka* se vyfdelige struktuur en dié van die Griekse tragedie uitgewys (in Kannemeyer 1978:398).

²⁷ Volgens Van Coller en Van Jaarsveld (2010b:113) kan bronteks en doelteks van mekaar verskil omdat herrealisasies (soos Grové se *Raka*) vry met die bronteks omgaan.

²⁸ In die tweede deel van sy *Afrika Hymnus I* vir orrel het Grové die sang van 13 verskillende Suid-Afrikaanse voëls nageboots.

²⁹ Pentatoniese motiewe met dalende kontoere kom ook in Grové se ander werke voor, soos byvoorbeeld in sy "Mbira-lied op die nagbriese gedra" uit *Liedere en danse van Afrika* (1988–90), voorgeskrewe Suid-Afrikaanse werk vir die sesde Unisa Transnet internasionale klavierkompetisie van 1992.

³⁰ Wanneer 'n aandagstreep gebruik word, soos by E–G, beteken dit dat die twee note direk opeenvolgend is. Wanneer 'n komma nootname skei, dui dit 'n vertikale formasie aan of dat van die note herhaal word.

³¹ Hierdie manier van skryf dui op maat 10, pols 3.

³² Cooke (1959:87–8) noem onder andere die volgende komposisies waarin die tritonus onheil simboliseer: die opening van Liszt se *Dante Sonate*, sy *Dante Simfonie* (wat albei in die Inferno begin) en sy *Mefisto-wals Nr. 2*. In Benjamin Britten se opera *The turn of the screw* word die tritonus gekoppel aan die dood van die bose lyfknecht ("valet"), Peter Quint, en die verskyning van die ewe bese Miss Jessel se gees. Die ontleding en interpretasie van die Amerikaanse Pulitzer-pryswenner, George Crumb, se madrigaal getitel *Los muertos llevan alas de musgo*, is gebaseer op die uitgangspunt dat die tritonus dood simboliseer (B.M. Spies 2006:203).

³³ I.J. Grové (2002:232) en Ebersohn (2006:55) noem hierdie motief die Koki-motief, omdat die "stralende trompetfanfare" herlei kan word tot die pentatoniese klankveld in deel 1. In my bespreking word die verweefdheid van Raka en Koki se klankvelde soos in toonhoogtes uitgedruk, wel betrek. Maar juis "die historiese assosiasie van die instrument met die militêre" (I.J. Grové 2002:232 en Ebersohn 2006:55) en die feit dat die twee dalende volmaakte vierdes op aggressiewe wyse (aksente en staccato's) op 'n hoë dinamiese vlak uitgevoer word, naamlik die performatiewe dimensie van musiek, is vir my hier deurslaggewend. Myns insiens kan die militêre effek nie geassosieer word met die Koki wat A.P. Grové beskryf as "die fyn aristokraat, die heros wat sy pad tot die dood toe in eensaamheid loop. Daar is iets heiligs aan hom" (2006:37) nie.

³⁴ In Grové se *Nonyana, die seremoniële danser*, vertoon die eerste melodiese gestalte wat die regterhand-staccato speel, hierdie pentatoniese formasie wat direk gekoppel word aan twee dalende volmaakte vierdes (in hierdie artikel as die Raka-motief beskryf). Grové (1994:1) het hierdie werk in opdrag van SAMRO vir die SAMRO/UNISA Vladimir Viardo-klaviermeestersklasse van 1995 gekomponeer.

³⁵ Stefans Grové skryf op negentigjarige ouderdom nog steeds sy partiture met die hand.

³⁶ In die vers-epos word slegs verwys na "die oudste van die vroue".

³⁷ Die tweede noot in mate 20 en 24, ook later in maat 25 (C), skep 'n tipe tweestemmige raamwerk wat, soos in Bach se onbegeleide werke vir viool en tjello, as 'n ankernoot funksioneer.

³⁸ Ricoeur se bronverwysings is uitgelaat sodat die teks makliker lees.

³⁹ Dit is onmoontlik om in die beperkte ruimte van 'n artikel reg te laat geskied aan die ryke moontlikhede van interpretasie wat Stefans Grové se *Raka* bied. In hierdie artikel word slegs een benadering betrek.

⁴⁰ Olivier (1998:617) verwys spesifiek na die verskynsel van "die 'groot' figuur in 'n verskeidenheid situasies" in Louw se werk, "maar daar is altyd ook sprake van 'n spanning tussen die figuur se gesitueerdheid in 'n bepaalde tydruimtelike konteks en die hoër waardes of waarhede wat hy wil bemagtig."

⁴¹ Met erkenning aan my suster, Ria Brown, wat my aandag op hierdie legende gevestig het.

⁴² <http://www.firstpeople.us/FP-HTML-Legends/TwoWolves-Cherokee.html>.