

**DIE LETTERKUNDIGE WERKE VAN DIE SUID-AFRIKAANSE  
KOMPONIS STEFANS GROVÉ EN DIE VERBAND DAARVAN MET  
SY MUSIEK**

Jiendra de Winnaar

Voorgelê ter vervulling van die vereistes vir die graad  
MMus (Musiekwetenskap)

Departement Musiek  
Fakulteit Geesteswetenskappe  
Universiteit van Pretoria

Studieleier: Prof. H.H. van der Mescht

Oktober 2006

## **OPSOMMING**

Die komponis Stefans Grové het benewens sy bydrae tot Suid-Afrikaanse kunsmusiek ook welslae op literêre gebied behaal. Die doel van die studie is om die verband tussen sy prosa en musiek en die rol van woordkuns in sy komposisies te bepaal. Die verband tussen letterkunde en musiek is omskryf as agtergrond tot die ondersoek van Grové se oeuvre. Die rol van musiek in Grové se kortverhale en sketse word daarna aangedui. Dit blyk dat musiek in die meerderheid van die vertellings beperk word tot 'n ondersteunende faktor en in sommige verhale speel dit geen rol nie. Die verhale lewer wel 'n groot hoeveelheid biografiese en kulturele inligting. Woordkuns is 'n essensiële deel van Grové se komposisies en speel 'n sleutelrol in die bepaling en oordrag van die betekenisinhoud van die musiek. Sy kuns weerspieël die uiteenlopende kulture wat in Suid-Afrika voorkom. Hierdie kultuurinvloede manifesteer in sy komposisies en word versterk met die hulp van sy woordkuns. Die behoefte aan 'n omvattende biografie oor Grové wat sy bydraes as akademikus, komponis, skrywer en resensent erken, is tydens hierdie studie geïdentifiseer.

## **SLEUTELTERME**

Berners, biografiese invloede, buitemusikale inhoud, Cornelius, E.T.A. Hoffmann, interdisiplinêr, komposisie, kultuurverwysing, letterkunde, musiek, Nietzsche, prosa, Satie, Stefans Grové, Suid-Afrika, vergelyking van letterkunde en musiek, verhale, Wagner.

## **SUMMARY**

The composer Stefans Grové not only contributed to South African art music but also achieved success in the field of literature. The aim of this study is to investigate the relationship between his prose and his music and determine the influence of word art on meaning in his compositions. The relationship between literature and music is explored as background to the investigation of Grové's oeuvre. The role of music in Grové's short stories and sketches is determined. It seems that music is not a significant theme of these tales but rather has a supporting function. In some stories music plays no role at all. However, these narratives do provide a great deal of biographical and cultural information. Word art is an essential part of Grové's compositions and plays a key role in the determining and communication of meaning. His art reflects the variety of cultures native to South Africa. These cultural influences are manifested in his compositions and are reinforced by the accompanying word art. The need for a comprehensive biography about Grové's contribution as academic, composer, critic and writer has been identified during the course of this study.

## **KEY TERMS**

Berners, biographical influences, comparison between literature and music, composition, Cornelius, culture, E.T.A. Hoffmann, extra-musical content, literature, music, Nietzsche, prose, Satie, South Africa, Stefans Grové, stories, Wagner.

## VERKLARING

Hiermee verklaar ek, Jiendra de Winnaar, dat hierdie my eie oorspronklike werk is en dat geen deel van hierdie werk by enige ander instansie of universiteit ter verkryging van 'n kwalifikasie ingehandig is nie.

---

Pretoria

Oktober 2006

## DANKBETUIGING

Ek wil graag my dank betuig aan die volgende persone:

- my man, ouers, familie en vriende vir aanmoediging en ondersteuning;
- prof. Heinrich van der Mescht vir sy optimisme, opregte belangstelling en volgehoue leiding en raad;
- prof. Stefans Grové vir sy musiek, skryfsels en wysheid.

*Wie oë het, laat hom lees*  
- Stefans Grové (1960: 9)

## INHOUD

Opsomming	ii
Summary	iii
Verklaring	iv
Dankbetuiging	v
1. INLEIDING	1-1
1.1 Agtergrond van die studie	1-1
1.2 Navorsingsvrae	1-3
1.3 Navorsingsmetodes	1-4
1.4 Bronne	1-4
1.5 Indeling van die verhandeling	1-5
1.6 Bydrae van die studie	1-6
1.7 Beperkings van die studie	1-6
2. MUSIEK EN LETTERKUNDE	2-1
2.1 Inleiding	2-1
2.2 Vergelyking van musiek en letterkunde	2-6
2.2.1 Inleiding	2-6
2.2.2 Sintuiglike waarneming	2-7
2.2.3 Elemente van musiek en letterkunde	2-8
2.2.4 Betekenis	2-12
2.2.5 Temas	2-16
2.2.6 Wedersydse invloed	2-18
2.2.7 Kulturele konteks	2-21
2.3 Samevatting	2-24
3. KOMPONIS-SKRYWERS	3-1
3.1 Inleiding	3-1
3.2 E.T.A. Hoffmann	3-3
3.3 Cornelius	3-7
3.4 Wagner	3-7
3.5 Nietzsche	3-9

3.6	Satie	3-10
3.7	Berners	3-11
3.8	Samevatting	3-13
4.	DIE ROL VAN MUSIEK IN GROVÉ SE PROSA	4-1
4.1	Inleiding	4-1
4.2	'n Oorsig oor Grové se letterkundige oeuvre	4-2
4.3	Biografiese invloede	4-3
4.4	Grové se prosawerke	4-8
4.4.1	Inleiding	4-8
4.4.2	<i>Oor mense, diere en dinge</i>	4-9
4.4.2.1	Inleiding	4-9
4.4.2.2	<i>Oggendhimne</i>	4-13
4.4.2.3	<i>Sprinkaan in die stad</i>	4-16
4.4.2.4	<i>Basaartyd</i>	4-19
4.4.2.5	Ander verhale	4-20
4.4.3	Die <i>Hoofstad</i> -sketse	4-22
4.4.3.1	Inleiding	4-22
4.4.3.2	Anekdotiese sketse	4-23
4.4.3.3	Kortverhale	4-24
4.4.3.4	Outobiografiese sketse	4-26
4.5	Samevatting	4-27
5.	DIE ROL VAN WOORDKUNS IN GROVÉ SE MUSIEK	5-1
5.1	Inleiding	5-1
5.2	Oorsig oor Grové se musiek-oeuvre	5-3
5.3	Biografiese invloede	5-5
5.4	Komposisies met buitemusikale inhoud	5-7
5.4.1	Inleiding	5-7
5.4.2	Taalkeuse in woordteks	5-8
5.4.3	Titels van werke	5-9
5.4.4	Bewegings van groter werke	5-13
5.4.5	Uitvoeraanduidings in die bladmusiek	5-16
5.4.6	Tekste deur ander skrywers	5-18



5.4.7	Bygevoegde tekste deur Grové self	5-20
5.4.8	Musiek uit Afrika	5-25
5.5	Komposisies met geen buitemusikale inhoud	5-27
5.6	Samevatting	5-28
6.	GEVOLGTREKKING	6-1
6.1	Inleiding	6-1
6.2	Beantwoording van sekondêre vrae	6-1
6.2.1	Wat is die verskille en ooreenkomste tussen letterkunde en musiek?	6-1
6.2.2	Watter ander komponiste was ook skrywers?	6-3
6.2.3	Wat is die rol van musiek in Grové se prosa?	6-3
6.2.4	Wat is die rol van woordkuns in Grové se musiek?	6-4
6.3	Beantwoording van die primêre navorsingsvraag: Wat is die verband tussen Grové se komposisies en woordkuns en hoe kan kennis van hierdie verhouding die begrip vir sy werk verhoog?	6-5
6.4	Aanbevelings vir verdere studie	6-6
6.5	Slotwoorde	6-7
	BRONNE	S-1
	Bylaag A: <i>As die duiwel die koorgalery invaar</i>	A-1
	Bylaag B: <i>Suster Anna se triomflied</i>	B-1

## HOOFSTUK 1

### INLEIDING

#### 1.1 Agtergrond van die studie

Stefans Grové (1922-) definieer homself as 'n akademikus, komponis, skrywer en resesent in 'n outobiografiese artikel in *Musicus* (1975b: 68). Hy beskryf die verhouding tussen die skrywer en die komponis as een van bloedbroers wat saamwerk en mekaar inspireer.

My skeppingslewe het nou 'n rare wending ingeneem, want my bloedbroer die skrywer, die ander ek, werk saam. Wat hy voor die tikmasjien komponeer, herkomponeer ek in tone. Vir my het my musiek nou 'n weerklank van my prosastukke begin word. Dit het albei 'n noue betrekking op die lewe en met lewende mense en hulle wel en wee. Met ander woorde, my musiek begin nou meer programmaties word, nie in die engere sin van die woord nie. Geensins nie. Slegs die stemming en vorm van my eie prosawerk word in tone omgeskep.

Grové demonstreer verder in die artikel die invloed van sy prosa op sy komposisies deur 'n kort bespreking van die verhouding tussen sy komposisie *Tweespalt* en sy monoloog *Die jong moeder in Saal F12, 'n skisofreniese geval*. Volgens Grové kan die ware betekenis van die musiek slegs verstaan word teen die agtergrond van hierdie monoloog (Grové 1975b: 71).

'n Bundel kortverhale deur Grové, *Oor Mense, Diere en Dinge*, is in 1975 gepubliseer. Een van die verhale is in 1994 deur Koos Human in die bundel *Willekeur* opgeneem. Grové skryf ook *Vier monoloë* (ongepubliseer) en lewer in 1982 kortverhale op 'n weeklikse basis aan die nuusblad *Hoofstad* (Joubert 2004). Hy publiseer artikels in onder andere *Lantern*, *Musicus*, *Standpunte* en *The South African Music Teacher*. Grové was 'n resesent vir *Die Burger*, *Hoofstad*, *Pretoria News* en *Rapport* (Henning 1975: 14; Muller & Walton 2006: 129). Hy is tans die Pretoria-resesent vir *Beeld* (Grové 2006a).

Hoewel daar reeds verskeie studies oor die komposisies van Stefans Grové onderneem is, word daar slegs in enkele melding gemaak van sy werk as skrywer. Die meeste verwysings na sy skryfwerk bestaan uit 'n enkele sin soos die volgende aanhaling uit Henning (1975: 8): “Some short stories from his pen have been published.”

Rörich (1987) gee meer aandag aan die skryfwerk van Grové, maar verskaf geen oorspronklike inligting nie. Die enkele paragrawe wat wel aan Grové se skryfwerk gewy word, is bykans woordelike vertalings uit Grové se reeds vermelde artikel in *Musicus* (1975b).

In 1984 vind 'n stylevolusie in Grové se werke plaas wat die Afrosentriese benadering inlui (Grové 1997d: 64). In verskeie onlangse studies oor Grové word terloopse melding gemaak van die legendes, mense en verhale van Afrika soos uitgebeeld in sy komposisies vanaf 1984 (Ebersohn 2001; Johnson 1992; Joubert 1987; Muller 2000; Pelsler 1995; Rörich 1992). In die studies word werke geanaliseer met die klem op komposisietegnieke wat deur Grové gebruik word om die verlangde effek of atmosfeer te skep. Die programmatiese aard en oorsprong van die werke word nie wesenlik verken nie. Die genoemde studies fokus, met reg, op die musiek as eindproduk, maar versuim om die verhaal, situasie, karakter of beeld waarvan die musiek afgelei is te ondersoek.

Die publikasie *A composer in Africa, essays on the life and work of Stefans Grové* (Muller & Walton 2006) skenk meer aandag aan die literêre sy van Grové se oeuvre. Alhoewel sy skryfwerk deurlopend genoem word, word dit slegs oppervlakkig bespreek en is die fokus van die artikels op Grové as persoon binne 'n kulturele konteks.

'n Verdere aanduiding dat 'n studie oor die literêre sy van Grové se oeuvre relevant is, is die volgende voorval. Die Suid-Afrikaanse orrelis Herman Jordaan het op 4 September 2005 'n uitvoering gegee in die Chartres-katedraal in Frankryk. Ingesluit by die program was *Afrika Hymnus I* deur Stefans Grové. Die werk is baie entoesiasies deur die gehoor ontvang, en

na afloop van die konsert is die orrelis oorval deur vrae aangaande die komposisie se betekenis en oorsprong. Die programnotas wat die *Afrika Hymnus I* gebruiklik vergesel, is nie uit Engels na Frans vertaal nie en 'n groot deel van die gehoor het oningelig na die werk geluister (Jordaan 2005).

Dit laat die vraag ontstaan of insig, en dalk ook waardering, vir Grové se werke gekompeer vanaf 1984 beïnvloed word deur die meegaande legendes, fabels, natuurverskynsels en stories eie aan Afrika wat die inspirasie daaragter is.

Die aanname word gemaak in hierdie studie dat daar wel 'n verband bestaan tussen Grové se letterkundige werk en sy musiek. Die oorkoepelende probleem wat ondersoek moet word, is die aard en die omvang van die verhouding. Die doel van hierdie studie is dus om die letterkundige werke van Grové te ondersoek en om die verhouding daarvan met sy musiek te bepaal en te beskryf.

## **1.2 Navorsingsvrae**

Die volgende primêre navorsingsvraag kan geformuleer word:

Wat is die verband tussen Grové se komposisies en woordkuns en hoe kan kennis van hierdie verhouding die begrip vir sy werk verhoog?

Die volgende sekondêre vrae sal ook beantwoord word:

- Wat is die verskille en ooreenkomste tussen letterkunde en musiek? (Hoofstuk 2)
- Watter ander komponiste was ook skrywers? (Hoofstuk 3)
- Wat is die rol van musiek in Grové se prosa? (Hoofstuk 4)
- Wat is die rol van woordkuns in sy musiek? (Hoofstuk 5)

### 1.3 Navorsingsmetodes

In Hoofstuk 2 word die verwantskap tussen musiek en letterkunde ondersoek. Daar word bepaal hoe die vergelykingstudie benader moet word. Die bevindings van navorsers soos Adorno, Albright, DeNora, Kramer, Scher en Wolf rakende die verband tussen musiek en letterkunde word uiteengesit soos van toepassing op hierdie studie.

Die letterkundige werke van die komponiste E.T.A. Hoffmann, Cornelius, Wagner, Nietzsche, Satie en Berners word in Hoofstuk 3 bespreek.

Hoofstuk 2 en Hoofstuk 3 vorm saam die literatuurstudie as agtergrond tot die ondersoek van Grové se verhale en komposisies.

Die letterkundige werke van Grové, naamlik sy kortverhale en sketse, word in Hoofstuk 4 ondersoek. Die inhoud van die tekste word ontleed om die teenwoordigheid en verwysings na musiek te bepaal. Daarna word vasgestel wat die rol van musiek in die verhale is (waar dit wel voorkom).

Die rol van woordteks in Grové se musiek en die bydrae wat dit lewer tot die algehele betekenis van die werk word in Hoofstuk 5 bespreek. Grové se werkslys word geanaliseer asook bladmusiek, programnotas en ander tekste wat aan spesifieke komposisies verbind word. Die navorsingsmetode waarvolgens die studie uitgevoer word, is dus eenvoudige diskoersontleding.

### 1.4 Bronne

Vir Hoofstuk 2 en Hoofstuk 3 is gebruik gemaak van artikels en boeke ten einde voldoende inligting te versamel vir die agtergrond van hierdie studie.

Grové se kortverhaalbundel *Oor mense, diere en dinge* was reeds in die skrywer se besit. Die *Hoofstad*-sketse is uitgedruk vanaf die mikrofilm wat

gehou word in die Nasionale Biblioteek, Pretoria. 'n Lys van Grové se sketse is beskikbaar gestel deur Alet Joubert (2004) en is later gekontroleer teen die lys wat in Muller en Walton (2006) verskyn.

Die katalogus van Grové se komposisies wat verskyn in Muller en Walton (2006) is gebruik as basis vir die ondersoek na die invloed wat woordteks op Grové se musiek het. Die bladmusiek van Grové se komposisies is geraadpleeg by die biblioteke van die Universiteit van Pretoria en die Universiteit van Suid-Afrika (Unisa).

Onderhoude met Stefans Grové (2006a; 2006b) het waardevolle inligting blootgelê. Die onderhoude met Grové het aan die einde van die studie plaasgevind. Die skrywer het gepoog om sodoende subjektiewe invloede op die bevindings van die studie te verminder.

## **1.5 Indeling van die verhandeling**

Die verwantskap tussen letterkunde en musiek word in Hoofstuk 2 uiteengesit. Daarop volg 'n hoofstuk wat komponis-skrywers bespreek (Hoofstuk 3). Die rol van musiek in Grové se verhale word in Hoofstuk 4 ondersoek. Die volgende hoofstuk is 'n bespreking oor die invloed wat teks en woordkuns op die betekenis van Grové se komposisies het. In Hoofstuk 6 word die gevolgtrekkings van hierdie studie saamgevat.

Twee van Grové sketse wat in *Hoofstad* verskyn het, word in die bylae aangebied om die leser daarmee bekend te maak. Hulle is tipiese voorbeelde van Grové se humoristiese vertellings. Hoewel daar in Muller en Walton (2006) agt sketse gepubliseer is, vind die meer humoristiese sketse deur Grové nie verteenwoordiging nie. Dit word ook aangeneem dat die leser nie noodwendig met Grové se skryfwerk bekend is nie.

## **1.6 Bydrae van die studie**

Hierdie studie wil die belangrike rol wat woordkuns in Grové se komposisies speel ten opsigte van betekenisbepaling uitwys en aandag vestig op Grové se bydraes as skrywer.

## **1.7 Beperkings van die studie**

Die doel van hierdie studie was nie om die invloed van kultuur op Grové se verhale of komposisies te omskryf nie. Die skrywer voel egter sterk dat enige studie oor Grové onvolledig sou wees sonder verwysing na die invloed en manifestasie van kultuur in sy werke. Daar is dus kortliks na kultuurinvloede op Grové se musiek en tekste verwys. Die kompleksiteit en omvang van die onderwerp soos dit van toepassing is op Grové maak dit egter onmoontlik om hierdie aspek van sy lewe en werk volledig binne die raamwerk van hierdie studie te behandel. Dit is belangrik om in gedagte te hou dat kultuur, omgewing, musiek en teks in Grové se werke nou verweef is.

Die beperkte omvang van hierdie studie het 'n diepgaande bespreking van elkeen van Grové se werke wat tekstuele toevoegings bevat, onmoontlik gemaak. Daar is dus besluit om aspekte van sy woordkuns te bespreek aan die hand van toepaslike voorbeelde.

Grové se werkslys brei steeds uit soos wat nuwe komposisies toegevoeg word. Die bevindings in hierdie studie kan dus nie as finaal aanvaar word nie aangesien die moontlikheid van nuwe wendings in sy musiek nie uitgesluit kan word nie.

## HOOFSTUK 2

### MUSIEK EN LETTERKUNDE

#### 2.1 Inleiding

In hierdie hoofstuk word 'n oorsig gebied oor die ooreenkomste en verskille tussen verskillende kunsvorme, en meer spesifiek die letterkunde en musiek. Hierdie raakpunte word ondersoek weens die manifestasie van meer as een kunsvorm in 'n werk, soos aangetref in die oeuvre van Grové wat in die volgende hoofstukke bespreek word.

Die woord “musiek” is afgelei van die Griekse woord *mousikē*, wat na alle kunsvorme verwys wat deur die muses (die nege godinne van kunste en wetenskappe) besiel word. Die kunste kan gesien word as 'n eenheid waarvan die verdeling in musiek, skryfkuns en skone kuns tot 'n verswakking van die geheel gelei het (Albright 2004: 23).

Malan (1968: 7) beskryf die gemeenskaplike faktor tussen kunsvorme soos volg:

So is ook die kunste met al hul subtiliteite van klank en kleur, ruimte en tyd, beweging en rus, getuieis aangaande die mens. Elkeen bevestig op sy eie, individuele manier wat almal saam tot uitdrukking bring; die mens se reaksies op 'n verskeidenheid prikkels van buite en van binne. Anders gesê, die kunste is dokumente van menslike lewe, elkeen in 'n ander 'taal' en met 'n ander 'alfabet' geskryf.

Dit is van groot belang om deurgaans in gedagte te hou dat die kunste nie afsonderlik van die mens beskou kan word nie. Die bestaan en behoeftes van die mens het aanleiding gegee tot die ontstaan en voortbestaan van die kunste. Hierdie invloed kom later in die hoofstuk weer ter sprake.

Vroeë kunstenaars het dikwels oor 'n wye spektrum studieveldde presteer, en spesialisasie in 'n spesifieke kuns of wetenskap was nie gebruiklik nie. Leonardo da Vinci (1452-1519) het deurbrake gelewer op die gebiede van argitektuur, anatomie, beeldhou, fisiologie, ingenieurswese, meetkunde,



musiek en skilderkuns. Michelangelo (1475-1564) weer het onskatbare bydraes nagelaat as beeldhouer, skilder, argitek en digter.

Die skrywer Ezra Pound (1885-1972) het die troebadoer van die Middeleeue voorgedhou as die ideale digter, wat terselfdertyd ook 'n komponis was, en word aangehaal in Albright (2004: 25):

[B]oth in Greece and Provence the poetry attained its highest rhythmic and metrical brilliance at times when the arts of verse and music were closely knit together, when each thing done by the poet had some definite musical urge or necessity behind it [...]. The divorce of music and poetry had been to the advantage of neither [...] melodic invention had declined simultaneously and progressively with their divergence. The rhythms of poetry grew stupider.

Die vermenging van musiek en literatuur kom steeds in sekere vorme voor. Daar kan onderskei word tussen vier algemene genres waar musiek en letterkunde in een kunsvorm vervat word. In opera en die kunslied word musiek en woordteks vermeng om 'n eindproduk te gee; beide genres kan beskou word as multimedia-kunsvorme. Die ander twee vorme word slegs deur die gebruik van een kunsvorm voorgestel, byvoorbeeld daardie programmusiek waar literatuur uitgebeeld word in musiek en die omgekeerde, waar musiek uitgedruk of vertaal word na literatuur. Laasgenoemde word beskryf as musikalisering (musicalization). Dit is dus die omskakeling van 'n stuk musiek na 'n ander kunsvorm, in hierdie studie, literatuur. Die konsep van musikalisering is nuttig vir die beskrywing van sekere literêre tekste en hulle estetiese en kulturele kontekste (Wolf 1999: 5, 6).

Anthony Burgess verbind sy roman *Napoleon Symphony* (1974) met musikalisering en James Joyce stel dit duidelik dat die bekende "Sirens"-episode in *Ulysses* (1922) 'n "fuga per canonem" is. Dieselfde voorstel word gemaak deur Aldous Huxley in sy roman *Point Counter Point* (1928) waaruit die volgende aanhaling kom (Wolf 1999: 3):

The musicalization of fiction [is] on a large scale, in the construction. Meditate on Beethoven. The change of moods, the abrupt transitions. The modulations, not merely from one key to another, but from mood to mood. A theme is stated, then developed, imperceptibly deformed, until, though still recognizably the same, it has become quite different. Get this into a novel. How?

In die roman gee die fiktiewe outeur, Philip Quarles, 'n uiteensetting van sy estetiese program vir die musikalisering van fiksie (Wolf 1999: 3).

Die studie van die verwantskap tussen verskillende kunsvorme het aanleiding gegee tot 'n wye veld van navorsing onder die benamings "comparative arts", "interart studies", "melopoetics" en "musico-literary intermediality" (Wolf 1999: 5). Intermedia-werke word deur Wolf (1999: 1) gedefinieer as werke waarin die deelname van meer as een medium van uitdrukking bydra tot die betekenisvolheid van 'n menslike kunswerk. Die verwantskap kom ook ter sprake in studies rakende die sosiologie van musiek waar outeurs soos Adorno (1973; 1976; 2002), DeNora (2003), Kerman (1992), Neubauer (1986), Scher (1985; 1992) en Sloboda (1992) waardevolle bydraes gelewer het.

Die toenemende gewildheid van interdisciplinêre studies die afgelope paar jaar kan toegeskryf word aan die invloed van postmodernistiese uitgangspunte in navorsing. Die belangrike neiging tot sulke studies in eietydse navorsing plaas die klem op meervoudige diskoerse en prosesse. Die fokus beweeg weg van empiriese eksistensialisme en duidelike maar dikwels eendimensionele gevolgtrekkings na die verskillende gelyktydige gebeure wat mekaar op 'n gegewe oomblik in 'n situasie beïnvloed en waarvan die slotsom afhang van die perspektief waaruit dit beskou word. Kramer (1995: 5) definieer postmodernisme soos volg:

The term designates a conceptual order in which grand, synthesizing schemes of explanation have lost their place and in which the traditional bases of rational understanding – unity, coherence, generality, totality, structure – have lost their authority if not their pertinence. Postmodernist strategies of understanding are incorrigibly

interdisciplinary and irreducibly plural. Like the theories that ground them, they make up not a system but an ethos.

Interdissiplinêre beskouings van die kunste is nie 'n hedendaagse verskynsel nie, maar Wolf (1999: 1) stel voor dat die idee so ver terug as Horatius se *ut pictura poesis*-konsep teruggevoer kan word. In die meer onlangse geskiedenis is daar die voorbeeld van die Barok *trompe l'oeil*-tegnieke wat die grens tussen beeldhou en skilder oorsteek, en die idee van die *Gesamtkunstwerk* wat in die Romantiese tydperk gewild was.

DeNora (2003: 35) beweer dat musiekwetenskap vir langer as ander dissiplines by die aanvaarde onderwerpe van studie gehou het (soos die studie van werke, "groot" werke en "groot" komponiste). Die volgehoue konvensionele benadering het volgens haar die ontwikkeling van die musiekwetenskap gestrem. Gedurende die laaste twee dekades het ontwikkelings in antropologie, filosofie, geskiedenis, literêre teorie, sielkunde en sosiologie die veld van musiekwetenskap binnegedring. Die gevolg is dat 'n meer holistiese benadering gevolg word in die studie van musiekgeskiedenis en musiekteorie waar die werk en/of komponis nie langer geïsoleer word van die samelewing en kulturele praktyke wat dit omring nie. DeNora (2003: 151) maak die volgende belangrike stelling rakende die sosiale aard van musiek:

Music is thus not about, or caused by, the social; it is part of whatever we take to be the social writ large. Music is a constitutive ingredient of social life.

Wat dus ook van belang is in die studie van 'n kunswerk is die invloed van die omgewing, kulturele praktyke en die tydvak waarin die studie onderneem word. Neubauer (1992: 11) beskryf die ontwikkeling van 'n werk na die skepping daarvan:

The diverse forms of postmodernist thought all acknowledge that identity and meaning are no permanent properties of the work itself but eternally constituted and reconstituted in reading, seeing and listening.

Volgens postmodernistiese en sistemiese praktyke is dit belangrik om die uitwendige invloed van die omgewing en ook die inwendige invloed van die navorser en sy/haar wêreld te erken, maar nie noodwendig te onderdruk soos vereis deur objektiewe empiriese navorsing nie. Dit is belangrik aangesien dit unieke insig en perspektief tot 'n studie kan bydra.

Taal speel 'n onvervangbare rol in die proses van kennisuitbreiding en oorlewering en beïnvloed regstreeks die ontwikkeling van kennis oor 'n sekere werk of onderwerp.

Rabinowitz (1992: 39) maak die volgende stelling oor menslike belewenis:

I do believe that what you hear and experience is largely dependent upon the presuppositions with which you approach it, and that those presuppositions are to a generally unrecognized degree verbal in origin.

'n Uitgebreide oorsig van literêre teorie val nie binne die raamwerk van hierdie studie nie. Tog is dit belangrik om te erken dat persoonlike vooropgestelde idees, die taal en die omgewing waarin hierdie studie onderneem word, wel 'n invloed sal hê op die uiteindelijke gevolgtrekkings wat gemaak word.

'n Belangrike punt om in gedagte te hou in enige interdisiplinêre studie is dat dit twee studieverde betrek. Die meeste navorsers kan slegs aanspraak daarop maak om 'n kenner in een gebied te wees en ten beste 'n ingeligte amateur in die tweede. Dit is dus moeilik om dieselfde kwaliteit werk in beide vakgebiede te lewer. Die ideaal sou wees om kenners uit al die betrokke dissiplines te betrek en sodoende 'n meer akkurate resultaat te verkry.

## 2.2 Vergelyking van musiek en letterkunde

### 2.2.1 Inleiding

Dit is nodig in hierdie studie om duidelikheid rakende die bestaan en omvang van die verwantskap tussen letterkunde en musiek te verkry. Die mate waartoe vergelykings tussen die twee kunsvorme getref kan word hang af van die verskille en ooreenkomste tussen die twee mediums, die omskrywing daarvan en die daaruitspruitende moontlikheid of onmoontlikheid van kruisbestuiwing. Vir hierdie studie is dit slegs nodig om 'n toepaslike oorsig te lewer oor die ooreenkomste en verskille tussen musiek en letterkunde soos ondersoek deur ander navorsers, aangesien 'n uitgebreide bespreking daarvan so omvangryk is dat dit 'n studie op sigself is.

Neubauer (1992: 1) beweer dat vergelykende interdisciplinêre studies kan fokus op die kontak, oorvleueling en interaksie tussen twee velde of kan konsentreer op die algemene analoë en kontraste daartussen. Hoewel die eerste opsie oor duidelike riglyne en metodes beskik, beweer hy dat die gevolgtrekkings daarvan gewoonlik vaag is en dus skepties ontvang word. Die nadeel van interaksies is dat dit op die grense van die onderskeie velde voorkom en dus as minder belangrik deur navorsers binne 'n sekere dissipline geag word. Daar word eerder gekonsentreer op sleutelkwessies in die vakgebied. Neubauer stel voor dat dit juis die onwaarskynlikheid van sulke raakpunte is wat nuwe insig verleen aan ou temas en unieke resultate oplewer.

Hierdie studie pas die vergelyking nie toe op taal teenoor musiek nie, maar eerder letterkunde en musiek. Taal as 'n nie-artistieke primêre semiotiese sisteem kan nie met musiek as kunsvorm vergelyk word wanneer die fokus estetiese waarde bevat nie (Wolf 1999: 12).

### 2.2.2 Sintuiglike waarneming

Volgens Brown (1987: 8) kan die vyf algemeen aanvaarde kunste op verskeie maniere onderskei word, maar die voor die hand liggende onderskeid tussen hulle kan aangedui word volgens die wyse waarop hulle waargeneem word deur die sintuie. Skilderkuns, beeldhouwerk en argitektuur moet gesien word, en musiek en letterkunde moet beluister word. Anders gestel: die visuele kunste is gewoonlik staties en hul ontwikkeling en verhoudings bestaan in ruimte. Daarteenoor is die ouditiewe kunste dinamies; ontwikkeling en uitbreiding vind oor tyd plaas. Brown brei verder op die stelling uit:

Before going further with this classification, it may be necessary to justify the statement that literature is intended to be heard. Since the great majority of our reading is done without the production of any physical sound, many persons are inclined to think offhand of literature as something presented to the eye. A moment's reflection will dispel this idea. No one mistakes the printed notes on a sheet of music for *music*: they are simply symbols which tell a performer what sounds he is to produce, and the sounds themselves are the music. Precisely the same thing holds true for literature and no illiterate would ever be guilty of this confusion. In fact, the only reason that we do not make the same error with respect to music is that we are largely musical illiterates; the symbols on a musical score mean little or nothing to us until they are translated into the sounds for which they stand. We are so accustomed to translating printed words into sounds that we sometimes tend to forget their existence.

Wolf (1999: 16) beweer tereg dat klank nie so 'n groot rol speel in literatuur soos in musiek nie. Hedendaagse literatuur is nie werklik bedoel om na geluister te word nie, met die uitsondering van kinderliteratuur en digkuns. Indien die skrywer doelbewus wil hê dat die leser 'n spesifieke klank moet "hoor", moet skryfegnieke gebruik word om die aandag op die woord of klank te vestig.

Histories is verhale egter verbaal oorgedra en nie skriftelik soos vandag die geval is nie. Beide standpunte het dus meriete.

Uit die bogenoemde aanhaling van Brown word twee verdere ooreenkomste afgelei:

- Beide musiek en letterkunde kan visueel voorgestel word deur die transkripsie van klank met behulp van simbole waarvan die betekenis universeel ooreenkom (Wolf 1999: 15).
- Weens die gebruik van 'n visuele afbeelding is dit moontlik om dit ouditief te herproduseer.

Die feit dat musiek en letterkunde ouditief oorgedra word en die ontwikkeling daarvan oor 'n vasgestelde tydsverloop plaasvind, vereis verder dat die luisteraar of leser oor 'n ontwikkelde geheue beskik om dit te begryp (Brown 1987: 11). In die geval van musiek en letterkundige voordragwerke speel die ouditiewe geheue van die gehoor 'n belangrike rol in die mate van betekenis wat oorgedra word. Daar word deurlopend inligting oorgedra wat soos die stukke van 'n legkaart saam uiteindelik 'n geheel vorm. Sou die luisteraar dus 'n belangrike stuk inligting "vergeet", sal die werk nie volledig verstaan word nie. Dieselfde argument geld wanneer 'n roman gelees word, met die verskil dat die leser altyd kan terugblaai om homself van sekere feite te vergewis.

### 2.2.3 Elemente van musiek en letterkunde

Die elementêre kenmerke van musiek kan as uitgangspunt dien om 'n vergelyking te tref met letterkunde. Die kenmerke van musiek word uitstekend opgesom deur Malan (1968: 34-35) en word dus sonder uitbreiding aangehaal:<sup>1</sup>

Musikale klanke het vier hoedanighede; toonhoogte, toonduur, toonkleur en toonsterkte. Melodiese en harmoniese middele is produkte van toonhoogte, wat daardeur in horisontale en vertikale verhoudinge geplaas word binne die tydsdimensie; ritmiek, metriek en tempo is produkte van toonduur waardeur musiek as beweging binne die tydsdimensie geplaas word; die groot instrumentale verskeidenheid

---

<sup>1</sup> Inhoud, leestekens en taalgebruik word weergegee soos in die oorspronklike bron.

is 'n produk van toonkleur wat daardeur aan die musiek die moontlikheid van 'n klankspektrum skenk; dinamiek is 'n produk van toonsterkte wat daardeur vir die musiek 'n wye veld van toonvariasie en nuansering open. Die vraag na die waardebeplanning van hierdie middele kan histories nie beantwoord word nie.

Die middele kan egter in 'n rangorde geplaas word, voorgeskryf deur hul onderskeie geskiktheid ten opsigte van afbeelding. Die intervale het feitlik geen verband met klinkende verskynsel uit die wêreld om ons nie. Hulle kan dus beskryf word as die suiwerste musikale middele, die waarvan die afbeeldingsmoontlikhede besonder gering is, hoewel hulle in verbinding met ander middele suksesvol daarvoor aangewend kan word.

Toonkleure, soos beliggaam in die klank van verskillende instrumente, beklee 'n middelposisie. Hulle het 'n hoë mate van artistieke selfstandigheid, maar kan ook baie gemaklik met herinnering aan die wêreld om ons in verbinding gebring word. Wagner het onder andere hierdie dubbelslagtigheid uitgebuit in die skepping van sy *Leitmotive*, waar toonkleur die musikale karakteristiek van hierdie kernmotiewe verhoog en boonop dikwels 'n assosiatiewe verband aangaan met die 'werklikhede' wat daar op sy verhoog afspeel.

Ritme, tempo en dinamiek tree voortdurend in die werklikheid op met funksies wat 'n hoë mate van ooreenkoms met die gestaltes en funksie van die musiek toon. Bewegingsvorme en geluidsterktes van alle grade en soorte is so alledaags dat hulle gewoonweg maar min spesifiek musikale hoedanighede het. Onder omstandighede kan hulle egter ook 'n suiwer musikale karakter aanneem; ritmiese vorms kan in die musiek so abstrak en ingewikkeld raak dat hulle hul werklikheidsassosiasies kwyt raak en na aan die intervale 'n plek kan inneem.

Die suksesvolle kombinasie van bogenoemde elemente lei tot die skepping van musiek waaraan betekenis geheg en/of emosie oorgedra kan word.

Musiek en letterkunde, veral die digkuns, is afhanklik van ritme. Ritme is universeel herkenbaar, maar moeilik definieerbaar. Die term word primêr toegepas op die verhoudings van beweging tussen klank of voorwerpe en kan uitgebrei word om toepassing te hê op die statiese verhoudings in visuele kunste (Brown 1987: 15). Die probleem sou wees om die gebruik van metrum in poësie en prosa te vergelyk met die toepassing daarvan in musiek. Eenvoudig beskou, verklaar Brown (1987: 16) dit soos volg:



Both musical and poetic meters are based on the same general principle; a short, easily recognized pattern of time and accent is chosen for the basic unit and is then constantly repeated with sufficient variation to prevent monotony, but with sufficient uniformity to be easily perceived.

Brown (1987: 27) verklaar dat musikante meer variasies in tempo tot hulle beskikking het as 'n spraakkunstenaar. Die skrywer is ook beperk deurdat hy normaalweg geen beheer kan uitoefen oor die verskillende tempo's waarteen verskillende mense lees of praat nie. Daar is ook 'n beperking deurdat spraak slegs verstaanbaar oorgedra kan word in sekere tempo's. Daarteenoor kan die komponis met die hulp van metronoomaanduidings die tempo van 'n stuk musiek volkome beheer, mits die kunstenaar daaraan gehoor gee.

Ritmes kan baie effektief in musiek gebruik word om atmosfeer te skep deur die gebruik van patrone wat deur assosiasie met sekere kultuurpraktyke verbind word. 'n Marsritme kan byvoorbeeld 'n militaristiese gevoel skep. 'n Spesifieke kultuurvoorstelling kan gedoen word deur ritmes te gebruik wat inheems aan die musiek van 'n sekere land of volk is soos geïllustreer in die Afrika-musiek van Stefans Grové wat later verder bespreek word.

Aansluitend tot die rol van ritme is die rol van toonhoogte in skryfkuns. Alhoewel toonhoogte beslis teenwoordig is by die voordrag van 'n letterkundige werk, is dit 'n element wat slegs betrekking kan hê op 'n spesifieke geleentheid. Dit is buite die outeur van die werk se beheer. Toonhoogte is dus moeilik bruikbaar in 'n vergelyking tussen letterkunde en musiek.

Musiek kan baie meer akkuraat te werk gaan met ritme, toonhoogte, toonsterkte en toonkleur as wat moontlik is in letterkunde wat nie dieselfde graad van presisie kan ewenaar nie. In 'n multimedia-werk kan die gebrek van een kuns egter juis aangevul word deur die moontlikhede van 'n ander.

'n Verskil in die behandeling van tyd word deur Wolf (1999: 20) genoem. Temporale opeenvolging is meer rigied in musiek as in letterkunde, maar musiek is terselfertyd meer onafhanklik van die temporale dimensie as letterkunde. Daar is streng verwagtinge oor die vordering wat moet plaasvind wanneer 'n stuk musiek op- of uitgevoer word en *rubati* binne frases word beperk deur die vloei van die musiek. Meer vryheid word veroorloof in die opvoering of voorlesing van 'n geskrewe werk.

Die wyse waarop tydsverloop, soos in die letterlike historiese verlede, verdere vryheid in literatuur veroorloof, word soos volg deur Wolf (1999: 25) verduidelik:

A similar limit may be seen in another aspect that is important for the comparison between literature and music: as opposed to verbal signs, musical ones cannot evoke a future (anticipation being something different), and the possibility of recalling a past – while not completely excluded – is much more restricted in music than in literature. In most cases, there is only one ongoing and linear time relevant in the reception of music, while in fiction there can be up to three different kinds of time. There is one time which is comparable to linear musical (listening) time: the time of the reception (in narratology, this would correspond to the reading time, which is guided by the quantity and the more or less smooth 'readability' of the text). Apart from this, there is – possibly – the time the narrator (allegedly) took to write or 'compose' his text, and there is the time of the narrated or represented situation or story (in narratology: 'storytime'). There are also flash-backs and flash-forwards: special relationships between story and discourse, due to which time need not always be treated as linear in fiction.

Voorts is musiek minder afhanklik van lineêre tydsverloop weens die verskynsel van polifonie. In die meeste gevalle bestaan (Westerse) musiek nie net uit een lyn klank nie, maar uit verskeie gelyktydige lyne terwyl verhalende literatuur bestaan uit een lineêre lyn van woorde. Musiek kan dus verskeie lae van heeltemal verskillende inligting gelyktydig en sinvol oordra, iets wat nooit ten volle deur letterkunde geëwenaar kan word nie. Die naaste tegniek wat deur die letterkunde ingespan kan word om 'n meervoudige laag-effek te skep, is deur polifonie te suggereer. Twee moontlikhede bestaan: die tipografiese tegniek om in verskeie kolomme op dieselfde bladsy te skryf, of vinnige en

sistematiese afwisseling van een konteks na 'n ander in opeenvolgende frases. Nie een van die tegnieke kan egter vir verlengde periodes volgehou word nie. Dieselfde argument geld vir harmonie en modulاسies. In literatuur kan modulاسies ten beste gesien word as 'n metafoor, 'n modulاسie van een stemming na 'n ander.

#### 2.2.4 Betekenis

Die (moontlik belangrikste) ooreenkoms tussen musiek en taal/teks (en ook die ander skone kunste) is die vermoë om menslike emosies uit te druk en te herroep. Deur die gebruik van 'n verskeidenheid tegnieke kan 'n gevoel geskep word wat intens deur die toehoorder beleef word. Beide musiek en letterkunde is gestandaardiseerde betekenisvolle menslike praktyke wat geproduseer word om te kommunikeer (Wolf 1999: 12).

Wolf (1999: 13) beskou betekenis as die basiese verskil tussen musiek en letterkunde. Volgens hom is musiek 'n kuns van klank *qua* klank. Die tone het ingewikkelde verhoudings onder mekaar, maar het geen verwantskap met enige iets buite die komposisie nie. Hy noem verder Schopenhauer se beskouing dat klanke, soos dit voorkom in musiek, 'n eie heelal vorm en daarin bestaan, en slegs 'n vae verhouding het met die werklikheid waarin die mens leef.

Hierdie argument kan egter slegs as geldig beskou word indien musiek in 'n vakuum geplaas word waar alle eksterne betekenis verwyder word. Eksterne betekenis kan die geskiedenis rondom 'n komposisie, die geleentheid waar dit herproduseer word, die gebruike verwant aan die tipe werk en enige ander buitemusikale inligting behels. Wolf en Schopenhauer se standpunte oor die betekenis van musiek het wel meriete wanneer dit toegepas word op 'n enkele geïsoleerde klank.

Letterkunde is 'n kuns wat klanke gebruik waaraan 'n eksterne betekenis reeds geheg is. Die betekenis van woorde is 'n ingewikkelde studieveld, maar dit is voldoende in hierdie verband om te redeneer dat waar 'n

woord 'n sekere betekenis of stel betekenis het, daar by 'n musikale toon nie so 'n betekenis bestaan nie.

Die verskil word verder soos volg deur Brown (1987: 14) verduidelik:

The composer has at his command a far greater variety of sounds than the poet, and far greater freedom in his arrangement and combination of them, but as a rule his sounds convey nothing which is not a part of the audible world. The poet invariably deals with sounds which do convey something beyond themselves, and this fact, while greatly limiting his achievements in the realm of pure sound, opens up to him other possibilities which are closed to the composer.

In musiek is verskeie teorieë en terme ontwikkel om betekenis te verklaar, 'n proses wat bemoeilik word deur die nie-verwysende aard van musiek.

Wolf (1999: 23) noem vier tipes musikale betekenis:

- selfverwysende betekenis soos uitgebeeld binne die komposisie se formele vorm,
- uitdrukkingsbetekenis soos in die emosies wat die musiek weergee,
- kultuurverwysende betekenis, en
- die verwysing na kultuur self.

In letterkunde is betekenis aan woorde en uitdrukkings gekoppel deur middel van verwysings na die realiteit en abstrakte konsepte. Daar is dus bykans 'n onbeperkte hoeveelheid abstrakte en konkrete moontlike betekenis. Verwysing na realiteit binne en buite die teks asook na realiteit binne ander tekste word gebruik om betekenis te skep en oor te dra (Wolf 1999: 24).

Betekenis in musiek word geskep deur ooreenstemming deurdat buitemusikale klanke nageboots word, of deur na 'n reeds bestaande groep tekens (klanke) te verwys, soos byvoorbeeld die tema van 'n werk of beweging.

Wolf (1999: 24) beweer dat betekenis in musiek meer selfverwysend en konteksafhanklik is:

A note has no meaning in itself, but gains whatever meaning it has by being put in a series of other notes [...]. In fact, as opposed to the typically hetero-referential verbal signs, musical signs are more often auto-referential and much more dependent in their very quality as signs on the internal context of the composition in which they occur. If musical units have meaning, it tends to be a formal or a functional one with reference to intrinsic relations not a conceptual and extrinsic one.

In musiek is dit dus belangrik om 'n komposisie as geheel te bestudeer tesame met ander buitemusikale inligting wat daarop betrekking het.

Beide musiek en letterkunde bestaan uit kleiner eenhede wat saamgevoeg word tot 'n geheel. In letterkunde is dit eenvoudiger om 'n werk te segmenteer tot op mikrovlak. Kleiner dele is maklik identifiseerbaar soos 'n strofe in 'n gedig, 'n hoofstuk in 'n roman, 'n bedryf in 'n toneelstuk en dan verder in paragrawe, sinne, woorde, morfeme, foneme en letters. In terme van musiek kan die verdeling nie so maklik gedoen word nie. 'n Werk kan wel ontleed word op grond van ritmiek, harmonie en melodie. Kleiner eenhede soos enkelnote, gedeeltelike melodieë en akkoorde het egter nie dieselfde vlak van betekenis as woorde nie. Wat groter dele aanbetref kan werke soos simfonieë en sonates wel verdeel word in bewegings wat gesien kan word as ooreenstemmend met die hoofstukke in 'n roman. Frases in musiek kan ook vergelyk word met sinne, bedoelende dat dit een gedagte bevat.

Dit is wel moontlik om beide musiek en verbale diskoerse in betekenisvolle of struktureel relevante eenhede op te deel. In 'n fuga is daar byvoorbeeld 'n uiteensetting, vrye episodes, ontwikkelings en soms 'n koda wat vergelykbaar is met die strofes van 'n gedig.

Volgens White (1992: 288) moet daar gewaak word teen die versoeking om betekenis te bepaal slegs op grond van strukture binne 'n werk:

In the musical work, structure is explicit and meaning difficult to discern, while in the literary work meaning is easily discernible but structure is elusive. This insight alerts us to the danger of what we might call 'the structuralist fallacy': namely, the belief that when we have identified a structure in an artistic work, we have also found its meaning.

In beide musiek en literatuur kan herhalende patrone 'n agtergrond skep vir voorgrond-variasie en dit sodoende beklemtoon. In musiek kan dit 'n ritmiese afwyking of inversie wees soos aangetref in byvoorbeeld Bach-fugas, en in die digkuns kan dit twee reëls wees wat aanmekeer geles moet word, om slegs enkele moontlikhede te noem.

Selfverwysende betekenis word volgens Wolf (1999: 17) moontlik gemaak deur herhaling:

The most important similarity which may be derived from the temporality of both media is the possibility of creating potentially meaningful recurrences on various levels. These recurrences are crucial in as far as they allow the unfolding of selfreferential aesthetic relations within both a piece of music and a literary text, relations which may take on the form of parallelisms, variations, contrasts or foreground deviations.

Teorieë wat poog om betekenis in kuns te bepaal en verklaar is kompleks en uitgebreid. Die bostaande oorsig wys egter die volgende belangrike punte uit:

- Beide musiek en letterkunde (en ook die ander kunste) is kommunikasiemiddele.
- Betekenis is meer voor die hand liggend in letterkunde as in musiek.
- Letterkundige werke en komposisies kan albei ontleed word om die bestaan van kleiner eenhede binne 'n werk te bepaal. Die betekenis van strukture moet egter nie oorskakel word nie.

### 2.2.5 Temas

Die gebruik van temas kom in albei kunsvorme voor. Terme soos “tema”, “frase” en “motief” word in beide musiek en letterkunde gebruik om tematiese aspekte te omskryf. Tematiese herhaling word ook in beide kunste gebruik om eenheid binne ’n werk te verseker. Tematiese variasie word in musiek aangetref by die inversie van ’n tema of die transposisie van ’n tema na ’n ander toonsoort, om slegs enkele moontlikhede te noem. Daar is egter ’n verskil tussen musiek en letterkunde betreffend herhaling. Brown (1987: 109) som dit goed op deur te sê, “in general, music demands far more repetition than poetry can tolerate”. Dit is veral van toepassing op verhalende literatuur waar presiese herhaling bykans onmoontlik is.

Die tema soos gebruik in musiek en letterkunde is moeilik vergelykbaar. In beide is die doel van die tema om te verenig en te integreer. In musiek word die tema saamgestel deur ’n stel aanwysers in die vorm van musieknotasie (note, ritme, toonaard) terwyl ’n letterkundige tema minder fokus op die aanwysers (woorde) waaruit dit saamgestel word, maar eerder wys op die konseptuele konstruk waarna dit verwys, byvoorbeeld armoede. Die tema word dikwels nie aangekondig soos in musiek die geval is nie, maar word afgelei deur die loop van die werk. Verder word die tema dikwels gedurende die verloop van ’n stuk musiek herhaal terwyl die woordelike aanbieding of herhaling van ’n letterkundige tema meestal vermy word. ’n Letterkundige tema hoef nie noodwendig oorspronklik te wees soos wat meestal vereis word in musiek nie. Dieselfde tema (byvoorbeeld oorlog) kan in meer as een roman deur verskillende skrywers gebruik word – so ’n tema sal dan transtekstueel of transkultureel genoem word (Wolf 1999: 20).

Newcomb (1992: 119) bespreek die gebruik van temas deur Mahler (1860-1911) en vergelyk musikale temas met die karakters in ’n verhaal. Die vergelyking kan ook suksesvol toegepas word op die temas van ander komponiste en multimedia-werke.

The themes are not only highly differentiated and highly characteristic, they are also constantly and explicitly changing, constantly being transformed into something new. These Mahler themes remain recognizable like characters in a novel – as beings that are constantly evolving and yet constantly identifiable with themselves. Impulses drive them forward. Still the same, they become different; they shrink, expand, even grows old. Nothing in them is totally consumed by this process, but nothing remains what it was. Time enters into these characters and changes them, as empirical time changes faces.

Literatuur het die vermoë om 'n fantasiewêreld te skep waarin die leser homself kan oriënteer en inleef. Deur die saamweef van verskeie elemente, onbeskikbaar vir die komponis, is dit vir 'n skrywer moontlik om 'n realistiese omgewing te skep wat die leser kan ervaar as 'n moontlike werklikheid. Hierdie aspek van literatuur word veral gebruik in realistiese fiksie en drama. Musiek kan slegs illusies skep van kleur en stemming, en in sommige gevalle met behulp van programnotas die luisteraar lei om sekere verbande met die werklikheid te verbeel. Die illusies wat in letterkunde geskep word, is minder subjektief en word duidelik deur die teks gelei. Daarom is dit moontlik vir verskillende lesers om ooreenkomstige voorstellings te verbeel terwyl hierdie effek, sonder behulp van addisionele notas, onmoontlik deur musiek alleen verkry kan word. Die hoofdoel van musiek en musiekvoorstellings is nie om 'n realistiese fiktiewe wêreld te skep wat herkenbaar of verbeelbaar is nie, maar om 'n abstrakte sisteem te skep met behulp van ander komplekse musikale tekens. Musiek kan dus totaal selfverwysend wees in 'n suiwer vorm binne 'n sisteem wat bestaan uit musiek, iets wat letterkunde nie kan nie (Wolf 1999:17; Brown 1987: 107-110).

Dit is belangrik om daarop te let dat die betekenis van woorde binne 'n taalsisteem bestaan. Hierdie betekenis kan dus ook selfverwysend wees.

Musiek en musikale temas kan egter ook uiterlike betekenis aanneem wat verband hou met eksterne dinge buite die spesifieke komposisie. In die meeste gevalle sal die verhouding meer onstabiel, vaag en konteksafhanklik wees as in letterkunde. 'n Voorbeeld van so 'n eksterne



verwysing bestaan in Brahms (1833-1897) se orkeskomposisie *Akademiese fees-overture*, op. 80, waar verwysing in die titel en die tema (*Gaudeamus igitur*) van die werk 'n akademiese omgewing oproep.

Wolf (1999: 27) maak die volgende stelling oor die vermoë van musiek om beelde van nie-musikale konsepte te herroep:

Further steps towards musical hetero-referentiality include the various examples of musical quasi-'intertextual' or intermedial reference to literature in 'programme music' and other, usually iconic references to an extramusical sphere, references which are, it is true, helped by culturally established 'frames' (e.g. the religious overtones of a hymn in a romantic symphony evoking the frame 'church atmosphere' or the use of horns conveying the idea of a hunt, as in the third movement of Anton Bruckner's fourth symphony).

'n Ongewone geval van hetero-verwysing is komponiste, byvoorbeeld Bach (1685-1750), se gebruik om van hulle komposisies te "teken" deur die gebruik van die note waarvan die benaming ooreenstem met die letters van hul name in die Duitse alfabet (Bettmann 1995:18).

#### 2.2.6 Wedersydse invloed

Malan (1968: 35) som die verhouding tussen musiek en die kunste soos volg op:<sup>2</sup>

Op hierdie stadium het dit moontlik geword om die verhouding van die musiek tot die ander kunste aan 'n meer presiese formulering te onderwerp. Van die beeldende kunste sou ons nou kon sê; in die mate waarin die musikale middele geringer afbeeldingsmoontlikhede het as die middele van die beeldende kunste, skiet dit tekort aan die volheid en veelvuldigheid van hulle afbeeldingspotensiaal. Van die vergelyking met die poësie sou ons kon sê; in die mate waarin die musikale middele groter afbeeldingsmoontlikhede het as die middele van die woordkuns, skiet dit tekort aan die uitbeeldingspotensiaal van die woordkuns. Die musiek beklee daarvolgens 'n middel posisie tussen die groter afbeeldingspotensiaal van die beeldende kuns en die groter

---

<sup>2</sup> Inhoud, leestekens en taalgebruik word weergegee soos in die oorspronklike bron.

uitbeeldingspotensiaal van die woordkuns. In hierdie middelposisie verenig dit moontlikhede van weerskante af, is dit altyd 'n sintese van verskynsels uit die wêreld om ons en in ons of van herinneringe aan sulke verskynsels, en van moontlikhede wat eie is aan die musiek alleen.

Die onderskeie kunste het dus elk die vermoë om sekere aspekte van menslike belewenis beter uit te druk of weer te gee as die ander kunsvorme. Uit die bogenoemde aanhaling kan afgelei word dat letterkunde gebeure presies kan weergee en uitbeeld, iets wat nie moontlik is in musiek nie.

Die invloed wat letterkunde op musiek het, word op vele vlakke in die ontwikkeling van instrumentale musiek waargeneem waar komponiste poog om die tegnieke tot beskikking van die literêre kunstenaar toe te pas op musiek. Die ontwikkeling van programmusiek is deur hierdie pogings teweeg gebring. Die gevolg is komposisies met onderwerpe en 'n storielyn wat betekenis buite musiek het, eerder as abstrakte absolute musiek.

Brown (1987: 229) verduidelik die verskil tussen absolute en programmusiek soos volg:

A piece of absolute music is to be heard as music and nothing else. Like a piece of 'abstract' or non-representational painting, its point lies in its own pattern and effects, without reference to any external subject matter. A piece of program music, on the other hand, is supposed to represent some subject matter outside itself, to be 'about' something, in the same way that a literary work is about some subject outside its own words.

Brown (1987: 224) gebruik die voorbeeld van die simfoniese dig om die punt te illustreer:

Liszt invented the name ["symphonic poem"] for a series of his own works written between 1850 and 1860, and he came as near to inventing the musical type itself as any one man ever comes to inventing a type of artistic expression. The symphonic poem has the freedom of form characteristic of literary works, but in its origins the literary connection was far closer than that. To Liszt the original idea seems to have been the actual transposition of a poem into music, and

many of his works of this type are actually based on poems by such writers as Byron, Hugo, Lamartine, and Schiller. What Liszt proposed to do in these works was to make a 'transposition of art' in the approved mid-nineteenth-century manner – to take a work already created in one art and to express the same thing in another.

'n Verdere voorbeeld van die invloed van die letterkunde op musiek word gevind in titels van komposisies vanaf veral die Romantiese tydperk. Literêre eerder as musiekvorme in titels wys op komponiste se gemoeidheid met letterkunde en literêre vorme. 'n Voorbeeld hiervan is te sien in die klaviermusiek van Edward MacDowell (1860-1908) met titels soos "legends, poems, novelette, stories, epilogue, fireside tales, fairy tales" (Brown 1987: 220). Daarteenoor kan ook voorbeelde uit die letterkunde genoem word waar titels na musiekvorme verwys, byvoorbeeld *Songs of Innocence* deur die digter William Blake.

Deur die kruisbestuwingstegnieke poog komponiste en skrywers om die een kunsvorm te verteenwoordig in die ander en inligting oor te dra wat die kunste met mekaar verbind. Die gebruik van aanwysers in die vorm van titels is nodig om die leser en luisteraar daarop attent te maak.

Die titel van die werk kan gebruik word as 'n aanwyser na buitemusikale inhoud en betekenis en word soos volg deur Kramer (1992: 140) verduidelik:

As I understand it, a representation is established to the extent that one thing is taken to resemble another, provided that the resemblance is also taken to be intentional. In most cases, perhaps in all, this double understanding is only possible with the help of a feature that I will call the designator: an allusion, implicit or explicit, that tells the observer what is being represented. Virtually anything can act as a designator, from a forthright title to an almost subliminal detail. Whatever form it takes, however, the designator is never extraneous to the representation. It does not occupy an 'outside' in relation to a representational 'inside'. If Edvard Munch's painting 'The Scream' were entitled 'The Toothache', it would be quite a different work. The role of the designator suggests that no advance criteria can be given for the constitution of a representation. Representations seem to be like performative utterances in J.L. Austin's theory of speech acts: they

cannot be validated or invalidated. Performatives are successful or unsuccessful; representations are accepted or refused.

In musiek word tekste vir vokale werke, titels, programnotas en opskrifte as aanwysers gebruik. Musikale aanwysers na ander stylperodes, komponiste en spesifieke werke kom ook voor. Voorbeelde hiervan is *Le Tombeau de Couperin* van Ravel (1875-1937) en die beweging “Baroque and Blue” uit Bolling (1930-) se *Suite vir Fluit en Jazz klaviertrio*. Die doel van die aanwysers is om die luisteraar bewus te maak van die ooreenkoms met die aangewysde onderwerp soos verduidelik deur Kramer (1992: 141):

Alerted by the designator, the listener is empowered to find likenesses between the details, textures, or processes of the music and the designated object of representation. Once such likenesses have crystallized, the same listener can go on to make interpretive connections between the music as likeness and the music as structure.

Kramer (1992: 161-162) som sy standpunt op deur te sê dat musiek verteenwoordigend raak deur stylverhoudings, nie deur direkte verhouding tot sosiale of fisiese realiteit nie. 'n Musikale ooreenstemming is gelykstaande aan 'n metafoer met 'n substansiële intertekstuele geskiedenis. Wanneer so 'n metafoer opgeneem word in 'n komposisie kan dit die musikale proses beïnvloed wat in reaksie ook die metafoer uitbrei, kompliseer of hersien. Dit word dan onlosmaaklik deel van die werk.

### 2.2.7 Kulturele konteks

Volgens Adorno (2002: 399) word die komponis voortdurend gekonfronteer met die probleme van musiek of die vrae wat musiek aan hom stel. Terselfertyd bevind die komponis hom in 'n omgewing wat bepaal is deur ontwikkelings en praktyke wat geakkumuleer het met die verloop van tyd. Die komponis kan homself nie isoleer van sy omgewing nie en moet die sosiale en kulturele tekens en gebruike van die tyd en plek waar hy hom bevind, respekteer. Die komponis moet dan die

probleme oplos op so 'n wyse dat dit ooreenstem met die logika en stukturele dinamiek van die omgewing en tydsvlak waarin hy hom bevind, maar tegelykertyd die vraag beantwoord wat deur die musiek gestel word.

DeNora (2003: 13) som Adorno se teorie rakende die inherente logika van die musiek teenoor die eksterne omgewing van die komponis soos volg op:

For Adorno, the composer (subject) is understood in dialectical relationship to the musical material (object) in a way that, at first glance appears to engender contradiction. On the one hand, he emphasises music's inherent logic (the unfolding or developing of musical material over time). On the other, he emphasises the composer as a subject in relation to the congealed history (conventional musical practices) placed at her disposal.

'n Kunswerk moet dus altyd ondersoek word binne die kulturele konteks waarin dit ontstaan het terwyl die konteks waarin dit bly voortbestaan ook in ag geneem moet word. In die geval van 'n multimedia-werk is die konteks veral belangrik. In hierdie eeu is die gebruik van multimedia 'n alledaagse verskynsel en in sekere kontekste 'n vereiste.

Gedurende die leeftyd van 'n komponis soos Beethoven (1770-1827) was die gebruik om meer as een medium van uitdrukking te benut egter die uitsondering eerder as die reël en dit maak sy literêre beskrywings, hoewel baie kort, by sekere van sy werke soveel meer belangrik. Beethoven benoem nie net sy Sesde Simfonie eiehandig met die opskrif "Pastoraal" nie, maar opskrifte soos "Danklied eines Genesende" (Strykkwartet in a, op. 132) en "Muss es sein? Es muss sein." (Strykkwartet in F, op. 135) dui op eksterne invloede wat hy onder die aandag van die luisteraar wil bring as aanvulling tot die musiek. Malan (1968: 37) noem verder ook die volgende voorbeeld:<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Inhoud, leestekens en taalgebruik word weergegee soos in die oorspronklike bron.

Eie uitlatings soos 'So klop die Noodlot aan die deur' na aanleiding van die *Vyfde Simfonie* is 'n aanduiding dat die musiek in die betrokke werk 'n verbinding met buitemusikale tematiek aangegaan het, dat die musikale middele die een of ander idée beliggaam en dat die musiek meer wil wees as net musiek. Dit wil veral die literêre gebied betree en verhalend, mededelend wees. 'n Mens kan hier praat van poëtisering van die musiek.

Hierdie werke moet dus bestudeer word met die "byskrif" as uitgangspunt en nie as nagedagte ter wille van interessantheid nie, juis omdat dit nie tydens die ontstaan van die werke die gebruik was om notas aan 'n werk te koppel nie.

Dit is belangrik om in gedagte te hou dat sodanige konnotasies nie noodwendig universeel toepaslik is nie, maar verband hou met kulturele konteks. Wolf (1999: 29) stel dit duidelik dat die begrip van musiek en letterkunde deur kulturele inligting en tradisies gekondisioneer word. Dit beteken dat 'n persoon slegs sulke assosiasies, byvoorbeeld met kerkmusiek, sal maak indien hy bekend is met die konsep "kerk".

Beide musiek en letterkunde is vorme van diskoers en kommunikasie (Wolf 1999:2). Wanneer beide in een werk teenwoordig is, word een omvattende diskoers gevorm wat verander soos wat inligting tot die diskoers bygedra word. Soos vroeër genoem dra die kulturele konteks en die lewensomstandighede van beide die komponis en die luisteraar verder by tot die diskoers.

Stanger (1992: 214) beskryf die kumulatiewe aard van interdisciplinêre kunswerke soos volg:

Interdisciplinary discourse is a collective discourse, and the interdisciplinary work of art is the creation of strata of discourses, each of which successively alters and reshapes the others.

Wanneer 'n multimedia-werk bestudeer word, is dit nodig om te let op soveel moontlik van die inligting wat bydra tot die werk. Die betekenis van

sulke werke kan dus slegs akkuraat bepaal word deur die inagneming van alle inligting wat op die werk betrekking het.

### **2.3 Samevatting**

Uit die bogenoemde bespreking waarin letterkunde en musiek vergelyk word, is dit duidelik dat 'n wye spektrum aspekte ondersoek kan word om die intensiteit van die betrokkenheid van die onderskeie kunsvorme in 'n kunswerk te bepaal. Daar bestaan egter nie 'n resep vir analise wat algemeen toegepas kan word op alle multimedia-werke nie. Dit blyk eerder dat elke werk op eie meriete benader moet word. Dieselfde betrokkenheid en intensiteit van verskillende kunsrigtings in multimedia-werke sal nie in elke ondersoek gevind word nie.

Dit is wel duidelik dat die volgende aspekte bekyk kan word om sodoende die wedersydse invloed van woord en musiek binne 'n werk te bepaal.

Die elementêre boustene van die komposisie en die skryfwerk kan dui op moontlike verwantskappe. Die verwantskap hoef nie noodwendig reglynig te verskyn nie, maar kan gesuggereer word in die atmosfeer of struktuur van 'n werk. Die elemente waaruit die werk bestaan, kan meestal slegs 'n vertrekpunt wees wat 'n bydrae kan lewer tot 'n gevolgtrekking. Dit is ook moontlik om op mikrovlak geen ooreenstemming te vind nie.

Die konteks waarin die werk ontstaan het asook die huidige omgewing van die werk moet ondersoek word om moontlike betekenisvolle eksterne aanwysers te identifiseer. 'n Komposisie wat byvoorbeeld aangevra word ter herdenking van 'n ramp sal nie dieselfde betekenis dra as een aangevra vir 'n eeufeesviering nie. Kulturele betekenis word verklaar deur taal aan musiek te koppel. Algemene assosiasie vind plaas binne 'n omgewing waar die agtergrond tot die werk dieselfde betekenis vir alle mense wat daarna luister sou hê. Dieselfde kan ook in die letterkunde gebeur wanneer daar na 'n stuk musiek verwys word.

Die interafhanklikheid van musiek en letterkunde om die bedoelde betekenis oor te dra word bewys deur die verlies aan totale betekenis wanneer een van die kunsvorme verwyder word. Die betekenis word juis verhelder deur die wisselwerking tussen die twee kunsvorme. Die wyse waarop die heterogene aard van die werk manifesteer kan verklaar word deur die aanwesigheid van meer as een kuns binne die werk. Beide kunsvorme hoef natuurlik nie dieselfde kwantiteit verteenwoordiging in 'n werk hê waar een slegs die rol van rigtingwyser vervul en die ander kuns dit tot uitdrukking bring nie.

Kramer (1995: 16-17) beskou die gemeenskaplike doelwit van musiek en letterkunde as die ideale uitgangspunt vir analise:

Once music and language are understood, not as antitheses divided by the lack or possession of constative power, but as common elements in the communicative economy, their differences become practical, not radical. Their common resort to certain patterns of inflection, expression, and material and structural rhythm becomes more palpable, the cultural work they do as modes of discourse more accessible.

Hierdie hoofstuk is ingelei deur die beskouing van die kunste as eenheid wat met die verloop van tyd verdeel is. Die oorspronklike doelwit van die kunste, naamlik kommunikasie, behoort die basis te vorm in studies wat poog om betekenis te verklaar. Diskoersontleding moet nie net plaasvind binne die werk nie, maar ook die konteks van die werk in ag neem. Wanneer die totale diskoers van 'n werk bestaan uit meer as een medium van kommunikasie moet dit beskou word as 'n poging deur die kunstenaar om die boodskap van die kunswerk so duidelik moontlik oor te dra.

In die volgende hoofstuk sal komponis-skrywers bespreek word as inleiding tot die bespreking van Grové se werke.



## HOOFSTUK 3

### KOMPONIS-SKRYWERS

#### 3.1 Inleiding

Gedurende die 19de en 20ste eeue het dit toenemend gewild geraak onder komponiste om geskrewe werk met musiek as onderwerp te lewer. Tegnologiese vooruitgang het drukperse meer bekostigbaar en toeganklik gemaak wat gelei het tot die verskyning van meer publikasies, waaronder tydskrifte oor musiek, byvoorbeeld die *Allgemeine musikalische Zeitung*. Die kunste en kunstenaars van veral die romantiese tydperk is beskou as vername lede van die gemeenskap en publieke belangstelling, betrokkenheid en ondersteuning van musiek, letterkunde, teater en visuele kunste het 'n hoogtepunt bereik.

In die hiërargie van die kunste was musiek die hoogste gesag gedurende die tydperk. Na 'n uitvoering van Wagner se *Tannhäuser* in 1861 het die digter Charles Baudelaire opgemerk dat die werk die evolusie van letterkunde sal verander. Kort daarna verskyn Walter Pater se boek *The Renaissance* waarin hy die stelling maak dat alle kuns voortdurend streef na die toestand van musiek (Albright 2004: 2).

Daar kan met veiligheid aanvaar word dat alle komponiste minstens een brief gedurende hul leeftyd geskryf het. Dit maak natuurlik nie van hulle skrywers nie. Komponiste wat wel die gebied van skryfwerk betree het, het die medium meestal gebruik om hulle menings oor 'n verskeidenheid musiekverwante onderwerpe te lug, byvoorbeeld oor interpretasie, uitvoeringspraktyk, harmonie, orkestrasie, die dirigeerkuns, en besprekings van hulle eie werk sowel as die van medekomponiste.

Alhoewel verskeie komponiste geëksperimenteer het met ander kunste soos skilder (byvoorbeeld Schönberg) en letterkunde (byvoorbeeld Cage), was dit selde meer as 'n stokperdjie en slegs 'n handjievol word erken vir hulle skeppingswerk buite die veld van musiek.

Verskeie komponiste het hulle hand gewaag aan geskrewe werk, onder andere Bartók, Berlioz, Cage, Cornelius, Debussy, E.T.A. Hoffmann, Messiaen, Prokofjef, Satie, Schumann, Tyrwhitt-Wilson (Lord Berners), Wagner en Weber.

Komponiste se geskrewe werke kan soos volg ingedeel word:

- Korrespondensie (by die meeste komponiste);
- Akademie werk soos lesingaantekeninge, joernaalartikels, boeke (Bartók, Cage, Debussy, Messiaen en Wagner);
- Musiekresensies (Berlioz, Debussy, Hoffmann, Satie en Schumann);
- Outobiografieë en biografieë (Berlioz, Lord Berners, Prokofjef en Wagner);
- Tekste vir vokale werke soos opera, kabaret, liedere (Lord Berners, Cornelius, Debussy, Hoffmann, Satie en Wagner); en
- Kreatiewe literatuur soos poësie, kortverhale, romans (Lord Berners, Cage, Cornelius, Debussy, Hoffmann, Satie en Weber).

Die grootste deel van geskrewe werk deur komponiste (insluitend die akademiese werk van Grové) hou verband met tegniese en teoretiese aspekte van musiek. Dit is van min waarde vir persone sonder die nodige musiekagtergrond. Wat die aard van kreatiewe literatuur, onafhanklik van musiek, deur komponiste betref, is dit uiteenlopend ten opsigte van hoeveelheid, tipe en kwaliteit.

Wanneer oorweeg word of 'n komponis ook as skrywer beskou moet word, kreatief of akademies, is dit nuttig om te bepaal of die geskrewe werk ooit gedurende hulle leeftyd gepubliseer of uitgevoer is. Indien wel, kan verdere oorweging aan ongepubliseerde materiaal geskenk word met inagneming van die aanvanklike rede waarom dit nooit die drukkerij gehaal het nie. Dit is nodig om versigtig te wees in die soektog na talentryke individue. Dit is raadsaam om materiaal te bespreek wat ook deur ander navorsers as waardevol beskou word.

Enkele komponiste het welslae behaal op literêre gebied. Die volgende persone het, soos Grové, werke gelewer wat onafhanklik van musiek of musiekkennis waardeer kan word (musiek is wel in sommige gevalle deel van die tematiese materiaal):

- Lord Berners: ses romans, twee kortverhale en poësie (Jones 2003);
- Cage: poësie en sketse (Kostelanetz 1993);
- Cornelius: poësie (Deaville 2001);
- Hoffmann: kortverhale en romans (Scher 1985);
- Satie: poësie en sketse (Wilkens 1980); en
- Weber: sketse, roman en poësie (Warrack 1981).

Soos in die geval van Grové, is daar oor die meeste ander komponis/skrywers se letterkundige werke nog geen of min navorsing beskikbaar. Die genoemde komponiste se werke en/of loopbane kan nie noodwendig direk vergelyk word met dié van Grové nie.

In die volgende seksies volg kort besprekings van sommige komponiste wat letterkundige bydraes gelewer het.

### **3.2 E.T.A. Hoffmann**

Van die komponiste wat in hierdie afdeling behandel word, is die bekendste skrywer sekerlik E.T.A. Hoffmann (1776-1822). Hoffmann het bekendheid verwerf as skrywer, maar tegelykertyd ook gekomponeer, geskilder en 'n beroep in die regte gevolg. Hy is die outeur van 'n groot versameling fantasieverhale en het ook twee romans die lig laat sien. Sy eerste gepubliseerde werk is 'n opstel oor die gebruik van die klassieke koor in drama. Na politieke omwentelinge verlaat hy tydelik die regsberoep om die posisie as musiekdirekteur van die teater in Bamberg te aanvaar. 'n Geskil met die orkes noop hom om die posisie te laat vaar en hy skryf aan die firma Breitkopf und Härtel en bied sy dienste as musiekresesent aan vir die *Allgemeine musikalische Zeitung* in Leipzig. Na die suksesvolle publikasie van *Ritter Gluck* in Februarie 1809 volg 'n

stroom resensies en fiksie gegrond op temas oor musiek (Schafer 1975: 11-15).

Hoffmann se invloedrykste komposisie, die opera *Undine*, word gekomponeer van 1813 tot 1815. Hy laat ses volledige operas en 85 ander komposisies na (Taylor 1976: 478).

Sy eerste boek *Fantasiestücke in Callots Manier* bevat heelwat musikale skryfsels wat eers in tydskrifte verskyn het. Hoffmann se wens was dat die boek anoniem moet verskyn, steeds oortuig dat sy ware roeping musiek was. Hy verkies om aan die wêreld bekendgestel te word as die komponis van 'n suksesvolle komposisie (Schafer 1975: 25). Die finansiële sukses wat met die gunstige ontvangs van sy skryfwerk gepaardgegaan het, het waarskynlik sy uiteindelijke oorgawe aan letterkunde gemotiveer (Neumann 1953: 175).

Wat opval in Hoffmann se dagboeke uit die Bamberg-periode, is die wisselwerkende, simbiotiese verhouding wat daar tussen sy nerings was. Hy werk blykbaar tegelykertyd aan komposisies en literêre en kritiese skryfwerk. Die oorgang van een skeppingsproses na die ander blyk moeitevry te gewees het en die idee word geskep dat die een die ander ophef. Hoffmann se literêre werk het geleidelik toeneem en sy komposisies geleidelik afgeneem. Skilderwerke en karikatuurtekeninge het sporadies en in fases voorgekom. Die tendense mag egter nie die idee wek dat sy belangstelling in die laasgenoemde twee kunsvorme ooit afgeneem het nie. Sy dagboeke en briewe en die musiektemas in sy verhale toon duidelik dat dit 'n groot rol in sy lewe en letterkundige werk bly speel het.

Schafer (1975: 28) maak die volgende observasies oor die verhouding tussen musiek en letterkunde in Hoffmann se werke:

The relationship between music and literature is alone of real interest to us, for it is only here that truly synaesthetic interpenetrations come

about. In this relationship, it is the music which penetrates the literature and not the other way around. And it is primarily the subject matter of the literature that is affected by the introduction of musical characters and discussions. Hoffmann was not principally a lyric writer, but his prose did at times take on a musical cadence, for example, in the onomatopoeic song of the three serpents in *Der goldene Topf*.

Hoffmann lewer omtrent vier dosyn verhale en twee romans. Die bekende karakter Johannes Kreisler, 'n komponis, wat in verskeie verhale aan die woord is, wsoos volgens McGlathery (1997: 2) waarskynlik 'n uitvloeisel van Hoffmann se rampspoedige musiekloopbaan in Bamberg:

Precisely his failure to find the measure of acceptance as a musician he had hoped for there helped suggest to him a poetic alter ego in the figure of the still-young composer Johannes Kreisler. Kreisler became a vehicle for satirizing the pretentiousness of artistic taste and lack of genuine understanding of the arts among the upper classes in provincial towns like Bamberg. Through his sketches about Kreisler, Hoffmann was able to promote his musical career by becoming identified with this sublime, poetically minded composer while at the same time gaining revenge for the hurt that he suffered both in his musical aspirations and in his personal dignity.

Hoffmann se vermoë om die werklikheid en fantasie te vermeng het hom 'n populêre skrywer gemaak. Die karakter van die versteurde amateur musikant in die verhaal *Rat Krespel* het egter wyd kritiek uitgelok soos die volgende resensie van 'n onbekende skrywer in *Morgenblatt für gebildete Stände*, wat as volg deur McGlathery (1997: 21) vertaal word:

If the narrative part of this essay stood in a medical journal, we would account it a grippingly and vividly portrayed story of a very curious partial confusion of the mind, but when the author invents the story of such a terrible affliction and elaborates it in the most horrifying detail over forty pages, then we look with melancholy at his mood and questioningly up at Art.

In Engeland is Hoffmann beskou as die outeur van gruwelverhale en Sir Walter Scott skryf (Taylor 1976: 478):

In fact, the inspirations of Hoffmann so often resemble the ideas produced by the immoderate use of opium, that we cannot help

considering his case as one requiring the assistance of medicine rather than of criticism.

Die Franse kritici ontdek Hoffmann egter kort na sy dood en vergelyk hom met Pascal, Diderot, Rousseau en selfs Homeros. Franse skrywers versin kort daarna die genre *Hoffmannesque*. Hoffmann laat ook sy merk op die wêreldliteratuur. Sy invloed word bemerk in die werke van Andersen, Gogol, Dostoejefski, Hawthorne, Carlyle en ook in die spur- en misterieverhale van Poe (Schafer 1975: 181).

Die uiteenlopende ontvangs van Hoffmann se werke in verskillende wêreldstede met die verskyning daarvan is 'n goeie voorbeeld van die rol wat kultuurverwysing in die interpretasie en ontvangs van kuns speel.

Verder maak Hoffmann se literêre werk 'n groot indruk op komponiste. Dit sal 'n interessante studie wees om die presiese invloed van die fiktiewe komponis Johannes Kreisler te vergelyk met dié van werklike komponiste soos Schumann, Berlioz, Wagner of Wolf. Brahms onderteken sy eerste komposisies as “Johannes Kreisler, Junior” en hou vir jare 'n notaboek getiteld *Des jungen Kreislers Schatzkästlein* waarin hy sy gunsteling sêgoed oor musiek aanteken (Schafer 1975: 181).

Verskeie van Hoffmann se verhale verskaf onderwerpe vir operas en ballette. Die verhaal van Tchaikovsky se Neutekraker-ballet is dié van Hoffmann se verhaal getiteld *Nussknacker und Mausekönig*. Die storie van Delibes se *Coppélia* is geneem uit *Der Sandmann*. Busoni se opera *Die Brautwahl* is gebaseer op Hoffmann se verhaal met dieselfde titel en Hindemith se opera *Cardillac* is gegrond op *Das Fräulein von Scuderi*. Die bekendste is waarskynlik Offenbach se opera *Les Contes d'Hoffmann*, gebaseer op Hoffmann se verhale *Der Sandmann*, *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* en *Rat Krespel* (Schafer 1975: 181).

Hoffmann se invloed op Schumann is duidelik waarneembaar. Schumann se *Kreisleriana* op. 16 suggereer sommige van die vele

gemoedstoestand van die karakter Kreisler. Schumann het dit as een van sy beste jeugwerke beskou (Dobson 1956: 259).

Schumann volg ook Hoffmann se voetspore as resesent. Die dialogiese besprekingstegniek, deur Hoffmann ontwikkel in sy *Serapionsbrüder*, word deur Schumann gebruik in die vorm van die drie karakters Eusebius, Florestan en Meester Raro. Elke karakter gee sy mening oor 'n onderwerp vanuit die oogpunt van elk se uiteenlopende maar goedgedefinieerde persoonlikheid soos in Schumann se resensie oor Chopin se *Là ci darem la mano* wat in 1831 in AMZ verskyn het (Treitler 1998: 103-103).

### 3.3 Cornelius

Peter Cornelius (1824-1874) skryf joernaalartikels en resensies vir publikasies in Berlyn soos die *Allgemeine Zeitung*, *Almanach des allgemeinen deutschen Musikvereins*, *Deutsche Zeitung*, *Die Musik* en *Echo* (Deaville 2001: 478).

Sy ambisies as digter-komponis word bevorder deur medekomponiste soos Berlioz en Liszt vir wie hy vertaalwerk gedoen het. Hy komponeer meestal vokale werke, onder meer drie operas en ongeveer 80 liedere waarvan die tekste almal sy eie is. In een van sy dagboeke neem hy hom voor om digkuns met musiek te verenig (Deaville 2001: 475-477).

### 3.4 Wagner

Richard Wagner (1813-1883) se versamelde geskrewe werke, wat die libretto's van sy operas insluit, beslaan 16 volumes (Millington 2001: 940). Hy het met selfvertroue oor bykans enige onderwerp geskryf: die oorsprong van klassieke Griekse drama in volkskuns, die korrupsie van die Europese kultuur deur die Jode, die verwantskap tussen die vroeë Christen-askese en Boeddisme, psigoakoestiek van alliterasie in Duitse digkuns, en die rol van drome in die filosofie van Schopenhauer, om slegs enkele voorbeelde te noem. Toegegee, daar is heelwat spekulasie oor

wie werklik die outeur(s) van die geskrewe werke was wat onder Wagner se naam verskyn het. Sommige navorsers beweer dat sy eggenoot, Cosima, die spookskrywer van ten minste 'n paar publikasies was (Albright 2004: 3).

Wagner begin sy skryfloopbaan as adolessent. Hy skryf 'n tragedie genaamd *Leubald und Adelaide* (1826-28) waarin al die karakters vermoor word voor die laaste bedryf en verskeie dus moet terugkeer as geeste om die verhaal af te sluit. Gedurende die tydperk 1848 tot 1851 wy hy homself byna uitsluitlik aan joernalistiek en letterkunde en produseer verskeie werke waaronder twee kortverhale tydens sy verblyf in Parys (Fischer-Dieskau 1978: 13, 14). Wagner lewer artikels aan publikasies soos *Europa*, *Neue Zeitschrift für Musik* en *Abend-Zeitung* (Millington 2001: 941). Die styl van sy kortverhale herinner aan dié van E.T.A. Hoffmann terwyl die styl van sy musiekresensies ooreenkom met dié van Berlioz (Rather 1990: 35).

Wagner was 'n groot kampvegter vir die romantiese idee van die *Gesamtkunstwerk*, die alomvattende kunswerk. Hy verduidelik die konsep in artikels soos *Die Kunst und die Revolution* (1889), *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) en *Oper und Drama* (1850-51). Hy pas sy teorieë toe in sy operas soos *Lohengrin* (1850), *Tristan und Isolde* (1860) en *Der Ring des Nibelungen* (1876). Volgens Wagner kan die perfekte opera slegs ontstaan deur die kombinasie van dans (beweging), digkuns en musiek (Whittall 1990: 259).

Wagner is die outeur van al sy operas se libretto's, maar die kwaliteit daarvan word deur sommige musiekwetenskaplikes betwyfel (Rather 1990:45). In sy musiek vervolmaak hy die gebruik van die *leitmotiv* waarmee gebeure, persone, voorwerpe en idees in sy operas aangedui word deur spesifieke motiewe in die musiek sodat 'n volledige verwysingsraamwerk binne die werk geskep word (Platinga 1984: 271).



### 3.5 Nietzsche

Friedrich Nietzsche (1844-1900) is eerder 'n filosofiese as 'n kreatiewe skrywer, en sy betrokkenheid by musiek is 'n deurlopende teenwoordigheid in sy lewe en werk. Slegs enkele van sy vele komposisies is gepubliseer waarvan die bekendste die stuk *Hymnus an das Leben* vir koor en orkes is. Hy was bekend as 'n virtuose improviseerder voor die klavier en kon salongehore ononderbroke vir ure voor die instrument vermaak. Sy komposisies was minder suksesvol en het onder fel kritiek van onder meer Wagner en Hans von Bülow deurgeloop (Köhler 1998: 54, 55, 99-102).

Nietzsche verklaar in sy biografiese *Ecce homo* (1888) dat sy filosofiese uitlatings hul ontstaan in musiek het. Vir hom is musiek die sleutel tot die begrip van menslike lewe en die wortel van menslike bestaan (Nietzsche 1964: 96-97):

I now wish to relate the history of *Zarathustra* [...]. Looking back now, I find that exactly two months before this inspiration I had an omen of its coming in the form of a sudden and decisive change in my tastes – more particularly in music. The whole of *Zarathustra* might perhaps be classified under the rubric music. At all events, the essential condition of its production was a second birth within me of the art of hearing.

Sy boek *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) besing die lof van Wagner en maak die stelling dat sy werk die hergeboorte van Dionysos inlui wat alle artistieke en intellektuele vooruitgang sal inspireer. Die titel van die boek spreek duidelik van die oortuiging wat Nietzsche in die krag van musiek gehad het asook die betrokkenheid van musiek in sy denkwysse. Sy mening aangaande Wagner verander egter en word duidelik in sy publikasie *Der Fall Wagner* (1888) waarin hy die stelling maak dat Wagner se kuns siek is (Hollingdale 2001: 903-904).

Nietzsche som die verhouding tussen sy filosofie en musiek soos volg op (Heilke 1998: 100):

Perhaps there has never been a philosopher who was at base a musician to the degree I am. For that reason I am perhaps a fundamentally failed musician.

Nietzsche se invloed op die denke van die laat-romantiese komponiste word weerspieël in die hoeveelheid komposisies wat deur sy filosofie geïnspireer is. Die vierde deel van Mahler se Derde Simfonie is gebaseer op *Also sprach Zarathustra* wat ook Richard Strauss se toondig van dieselfde naam inspireer (Plantinga 1984: 448). Werke deur Delius, Medtner, Schoenberg, om slegs enkeles te noem, word ook met Nietzsche se filosofie verbind.

### 3.6 Satie

'n Illustrasie van die gebruik van teks, musiek en ook sketse in een werk, waar elke element die betekenis van die werk as geheel verhoog, is *Sports et Divertissements* deur Erik Satie (1866-1925). Die versameling van twintig miniature met titels soos *Le Bain de Mer*, *Le Golf*, *Les Quatre-coins*, *Le Tennis*, en *Le Water-chute*, word elk vergesel van 'n teks deur Satie self en 'n skets deur Charles Martin (Orledge 2001: 314). Dit is in opdrag van 'n kunsgalery gekomponeer as musikale illustrasies van Martin se tekeninge. Stefans Grové (1997c: 6) vertaal die kommentaar op die "Onaptylike koraal" (*Choral inappétissant*) wat die stel inlei soos volg:

Vir die verskrompeldes en verdwaasdes het ek 'n ernstige en ware koraal geskryf. Dit is 'n bitter inleiding en ek het alles wat ek van verveeldheid weet, daarby ingesluit. Ek dra hierdie koraal op aan hulle wat my verpes.

Verder verskaf Satie kleurryke, soms bizarre, titels aan sy werke soos *Drie stukke in die vorm van 'n peer*, *Koue stukke* en *Ware papperige preludes* (Grové 1997c: 4). Sommige komposisies word deur tekste vergesel wat slegs deur die uitvoerder daarvan gelees moet word. Die metaforiese tekste verskaf riglyne aangaande die interpretasie van die werk byvoorbeeld "soos 'n nagtegaal met tandpyn" (Simon 2003: 51).

Satie poog ook om die genre “muurpapiermusiek” te vestig. Die stuk *Vexations* moet 840 keer herhaal word en die doel daarvan is om slegs ’n element van die omgewing te wees wat nie noodwendig “gehoor” word nie (Grové 1997c: 4). Sy dagboeke en pamflette is deurspek van karikature en die inhoud illustreer dikwels sy behepthed met die metafisiese (Mellers 1988: 104, 106).

### 3.7 Berners

Gerald Hugh Tyrwhitt-Wilson (1883-1950) erf onverwags in 1919 die titel “Lord Berners” wat een van die oudste titels in die Britse adelstand is en van 1455 dateer (Evans 1920:10). Sy sin vir humor en eksentrieke leefstyl het hom gedurende sy leeftyd gedurig in die kollig laat beland.

Die afgelope dekade is daar hernude belangstelling in die lewe en werke van Lord Berners. Opnames van die meeste van sy komposisies is in die 1990’s vrygestel (Albany Records, EMI, Marco Polo, Symposium) en sy boeke is onlangs herdruk (The Cygnet Press, Turtle Point Press, Weidenfeld & Nicolson). Lord Berners was onder sy tydgenote bekend as die “versatile peer”. Hy het nie alleen komposisies gelewer wat onder andere Strawinski beïndruk het nie, maar die uitstallings van sy skilderye gedurende sy leeftyd was beide kere uitverkoop. Behalwe vir die publikasie van ses romans en ’n outobiografie in drie volumes, skryf hy ook sketse, vermaaklike gediggies en ’n verhoogstuk wat by die Oxford Playhouse opgevoer is (Jones 2003: 2, 3).

Karakters in sy verhale is dikwels musikante soos Mr. Scrimgeour in *The Camel*, ’n orrelis wat eerder poësie skryf as Bach speel, en die jong komponis Smith in *Count Omega* (Soltes 1980: 159).

As komponis kan Berners se vyf ballette as sy grootste sukses beskou word. Sy veelsydigheid was veral merkbaar in sy ballet *A wedding bouquet* (1937) waarvoor hy nie alleen die musiek komponeer nie, maar ook die stel en verhooggordyne ontwerp (Soltes 1980: 159).

Berners se vroeë klavierwerke bestaan uit agt stelle. Die stel klavierstukke *Dispute between the butterfly and the toad* (1914/1915) is nooit gepubliseer nie, vermoedelik weens die ooglopende ooreenkoms met Satie se *Sports et Divertissements* (1914) wat in 1923 in druk verskyn het. Beide bogenoemde komposisies van Berners en Satie het beskrywende tekste by die musiek. Berners se teks verskyn op strategiese plekke in die bladmusiek terwyl Satie se tekste soos prosa voor die musiek verskyn. Harmonies is daar heelwat ooreenkomste en Berners word nie sonder rede deur sommige skrywers die “Engelse Satie” genoem nie (Jones 2003: 21).

Nog ’n werk vir klavier, *Trois petites marches funèbres*, verskyn in 1916 en is die eerste waarin Berners se droë humor oorgedra word deur beide teks en musiek. Die drie stukke se titels verklap dat hierdie nie konvensionele dodemarse is nie en word vrylik vertaal as “Die afsterwe van ’n staatsman”, “Vir ’n ryk tante met ’n groot nalatenskap” en “Aan ’n kanarie”. Laasgenoemde is die enigste van die stel wat enigsins die stemming van rou in die musiek oordra. Berners se oorspronklike ontwerp vir die buiteblad van die musiek bestaan uit ses kanaries wat die kis van hul gestorwe vriend dra (Jones 2003: 25).

Berners komponeer ook vier stelle kunsliedere. Die bekende gedig van Heine “Du bist wie eine Blume” word gebruik as teks vir een van die liedere in *Lieder Album*. Bekende toonsettings van die gedig sluit in dié van Schumann, Schubert, Anton Rubenstein, Liszt en Wolf. Waar die genoemde komponiste die teks as ’n liefdeslied interpreteer, verduidelik Berners sy eie siening daarvan boaan die bladmusiek van sy komposisie (Jones 2003: 44):

According to one of Heine's biographers, this poem was inspired by a white pig that the poet had met within the course of a walk in the country. He was, it appears, for some time afterwards, haunted by the thought of the melancholy fate in store for it and the note of foreboding that runs through the poem is thus explained.

This fact does not seem to have been sufficiently appreciated by those who have hitherto set the poem to music and the present version is an attempt to restore to the words their rightful significance, while at the same time preserving the sentimental character of the German Lied.

Berners se interpretasie van die gedig is debatteerbaar, maar hy slaag nietemin uitmuntend daarin om varkagtige snorkgeluide in die klavierbegeleiding na te boots (Jones 2003: 44).

Die volgende gedig deur Berners som sy filosofie oor die kunste op (Soltes 1980: 58):

Lord Berners  
Told a crowd of learners  
That if they wished to compose  
They should paint or write prose.

### **3.8 Samevatting**

Die komponiste wat in hierdie hoofstuk bespreek is, het op verskillende wyses bygedra tot die letterkunde en musiek.

Van die bespreekte komponis-skrywers het Hoffmann se verhale waarskynlik die grootste impak op die letterkundige wêreld gehad. Sy verhale het beide komponiste en skrywers geïnspireer.

Alhoewel Cornelius se werke minder bekend is as dié van Wagner, het albei komponiste byna uitsluitlik hulle eie tekste vir hulle komposisies geskryf. Wagner se geskrewe werk handel egter nie alleen oor musiek nie, maar sluit ook filosofie en politiek in.

Nietzsche het musiek gebruik as metafoor in sy filosofieë. Verskeie komponiste het hulle komposisies op sy geskrewe werke gebaseer. Satie en Berners toon ooreenkomste in hulle benaderings tot kuns, musiek en letterkunde. Beide komponiste maak gebruik van al drie kunsvorme in komposisies vir klavier.

In die volgende twee hoofstukke sal die werke van Grové bespreek word. In beide sy letterkundige werke en komposisies kan verteenwoordigers van die ander kunsvorm gevind word. Hoofstuk 4 handel oor die rol van musiek in Grové se verhale terwyl Hoofstuk 5 die invloed van woordkuns op sy komposisies sal ondersoek.

## HOOFSTUK 4

### DIE ROL VAN MUSIEK IN GROVÉ SE PROSA

#### 4.1 Inleiding

Stefans Grové word as een van Suid-Afrika se belangrikste komponiste beskou, maar sy letterkundige werk is grotendeels onbekend. Daar is tot op hede geen studie oor die letterkundige deel van sy oeuvre gedoen nie. Daar bestaan wel kort verwysings na sy skryfkuns in artikels van byvoorbeeld Arends (1982), Izak Grové (1998; 2001a; 2001b), Henning (1975), Malan (1982a), Muller en Walton (2006a), Rörich (1992), Theron (1981) en Uys (1947). In hierdie hoofstuk sal Grové se kreatiewe prosawerke bespreek word met die fokus op die rol wat musiek daarin speel.

Grové (1975b: 68) beskou sy beroep as vierledig:

Ek is akademikus, komponis, prosaïen en laastens resesent. Die eerste en vierde is verwant; die tweede en derde bloedbroers – eintlik 'n tweeling begin word, veral nou in die laaste tyd. Die een beïnvloed die ander.

Elkeen van die bogenoemde beroepe het in die geval van Grové die volgende in gemeen: die gebruik van die geskrewe woord as kommunikasiemiddel.

Grové (1960: 8) stel voor dat 'n kennis van tale voordelig is vir die beoefening en studie van musiek:

'n Goeie dosent is ook iemand wat sy taalgebrek deur harde studie oorkom het, om gevolglik 'n nadere kennismaking met die komponis in laasgenoemde se eie taal te vorm. Dit is ook iemand wat, as gevolg van harde werk, hom in tale, anders as sy eie, tuis genoeg voel [...].

Dit is dus geen toeval dat Grové artikels en resensies in beide Afrikaans en Engels met ewe groot sukses publiseer nie. Die fokus van hierdie

verhandeling is egter sy kreatiewe prosawerke, naamlik die kortverhale en sketse wat almal in sy moedertaal, Afrikaans, verskyn het. Hierdie ondersoek sal poog om vas te stel wat die invloed van musiek op sy prosawerke was.

#### 4.2 'n Oorsig oor Grové se letterkundige oeuvre

Die mees omvattende katalogus van Grové se geskrewe en letterkundige bydraes word aangetref in Muller en Walton (2006: 130-151). Die letterkundige deel van die katalogus is gebaseer op die lys saamgestel deur Joubert (2004), wat voor die verskyning van die publikasie deur Muller en Walton, die bronbasis van die huidige studie was.

Die geskrewe werke van Grové kan verdeel word in akademiese werk en nie-akademiese werk. Onder akademiese werke word artikels en ongepubliseerde referate vir konferensies aangetref. Die ongepubliseerde aantekeninge wat Grové saamgestel het vir sy dosering van die vakke komposisie, musiekgeskiedenis en musiekteorie by verskeie universiteite is egter nie by die lys ingesluit nie.

Artikels deur Grové oor musiek verskyn in publikasies soos *Die Burger*, *Hoofstad*, *Insig*, *Lantern*, *Musicus*, *Pretoria News*, *Rapport*, *Standpunte* en *Vuka*. Die skryfstyl van hierdie artikels herinner in baie gevalle eerder aan dié van 'n letterkundige essay as van 'n akademiese artikel. Die rede daarvoor is waarskynlik die leserteikengroep wat in die meeste van die bogenoemde publikasies die algemene publiek en nie musiekkenners is nie. Artikels wat in vaktydskifte soos *Musicus* verskyn, word in die meeste gevalle steeds op 'n informele wyse aangebied, maar bevat meer tegniese inligting en vakterme soos van toepassing op musiek. Meer as 200 van hierdie artikels word deur Muller en Walton gelys.

Grové lewer meer as 650 resensies oor bladmusiek, boeke, films, opnames en uitvoerings in verskeie publikasies vanaf 1947 tot 2006. Die hoeveelheid resensies wat deur Grové geskryf is, en die kwaliteit van



hierdie werk, het 'n belangrike bydrae gelewer tot die ontwikkeling van musiekkritiek in Suid-Afrika. 'n Bespreking van sy bydrae as resensent val buite die omvang van hierdie studie, maar die onderwerp sal hopelik in die nabye toekoms die aandag van ander navorsers geniet.

In 1974 skryf Grové die ongepubliseerde *Vier monoloë* wat die basis van sekere komposisies gevorm het en kortliks in Hoofstuk 5 bespreek word. In 1975 verskyn die kortverhaalbundel *Oor mense, diere en dinge* wat later in hierdie hoofstuk bespreek sal word. Ongeveer 32 sketse verskyn in *Hoofstad* vanaf 1982 tot 1984. Die kortverhale en sketse sal die fokus van hierdie ondersoek wees.

Grové (1982a) noem dat hy soms die bevlieging gekry het om gediggies vir sy studente op die bord te skryf soos die volgende een:

Op die enkelsnaar  
van die kitaar  
sit 'n mot  
in eie roes vasgekoek

Hy het dit egter nooit ernstig oorweeg om poësie te skryf nie omdat dit volgens hom geweldig moeilik is. Waardering vir goeie poësie soos dié van N.P. van Wyk Louw het hy wel. Grové het rymlose poësie geskryf in die vorm van liefdesbriewe aan sy vrou, Alison, voordat hulle getroud is. Die skryf van 'n roman is op 'n stadium deur Grové oorweeg, maar die hoeveelheid tyd en werk wat dit sou behels, het dit onuitvoerbaar gemaak (Grové 2006a).

### **4.3 Biografiese invloede**

In Grové se ouerhuis in Bethlehem was daar groot waardering vir die kunste. Sy moeder was 'n musiekonderwyseres en sy vader 'n onderwyser. Waar Grové se moeder die grondslag vir sy opvoeding in musiek gelê het, was dit sy vader wat 'n liefde vir letterkunde en veral

poësie by hom gekweek het. Grové (2006a) beskryf die atmosfeer in sy ouerhuis as “warm en tog gestruktureerd. ’n Liefdevolle huisgesin”.

Sy moeder het aan hom sy eerste musiekopleiding gegee. Grové vertel dat sy ’n fantastiese van-die-blad-speler was en hard probeer het om hierdie vaardigheid aan hom te leer. Saam het hulle Haydn-simfonieë vierhandig voor die klavier vanaf die partiture “bework”. Met tye moes Grové keer (“Dis te vinnig! Dis te vinnig!”), maar sy moeder het voet by stuk gehou (“Jy móét byhou”). Die groot probleem in hierdie onderrigsituasie was Grové se onwilligheid om klavier te oefen. Hy wou eerder net sit en improviseer. Dit het sy moeder laat besluit om sy musiekopvoeding aan haar broer oor te laat. Behalwe vir twee ooms en sy moeder wat musiekonderwysers was, het hulle vader die vermoë gehad om van gehoor te speel. Grové (2006a) beskryf hoedat sy oupa altyd met “geslote oë gespeel het, want die musiek was volgens hom te heerlik om al die onsin om hom raak te sien”. Grové se suster, Makkie, het haar ook as musiekonderwyseres bekwaam.

Grové se vader was ’n filosoof en taalkundige en was later as skoolhoof by die President Brand Laerskool in Bloemfontein werksaam. Grové is van jongs af deur sy vader Duits geleer. Hy beskou Duits as sy tweede taal en Engels as sy derde taal. Terwyl hy bekwaam genoeg voel in Nederlands, erken hy slegs ’n leeskennis van Frans.

Dit was Grové se vader wat sy skryftalent geïdentifiseer het. Hy het Grové aangemoedig om in te skryf vir ’n opstelkompetisie in die Bloemfonteinse *Volksblad* wat Grové gewen het. Grové wou oorspronklik ’n onderwyser soos sy pa geword het, maar “toe het die musiek se greep so styf geword dat ek vir my pa gesê het, hy moet my nou verskoon, maar ek wil liever musikus word. Ek was so sewe.”

Grové het geen gunsteling-skrywers of -komponiste nie, maar voel tog dat die Duitse literatuur spesiale vermelding verdien. Hy het pas ’n opdrag uit Amsterdam voltooi wat gebaseer is op ’n legende deur die skrywer

Gottfried Keller (1819-1890). Op die oomblik werk hy aan die toonsetting van 'n paar gedigte deur die Switser Conrad Meyer (1825-1898), ook 'n opdrag uit Amsterdam.

Uys (1947: 24) lewer verslag oor Grové se skoolloopbaan, wat volgens die artikel nie juis deur akademiese prestasie gekenmerk is nie:

Hy het altyd gewens dat die skool moet afbrand! Maar in tale het hy uitgeblyk, omdat sy digterlike aanleg hier uiting kon vind. Vandag beskik hy oor 'n helder en kleurrike skryftrant en het hy 'n groot voorliefde vir poësie, veral die werk van die digter Van Wyk Louw. 'n Gedagte wat hom die laaste tyd besig hou, is 'n groot musiekwerk gebaseer op hierdie digter se *Raka*.

Soos wat bespreek word in Hoofstuk 5, sou Grové se komposisie *Raka* eers in 1995, na jarelange oordenking, ontstaan.

Grové se verblyf in die buiteland word deur die afwesigheid van kreatiewe skryfwerk gekenmerk. Vanaf 1950 tot 1972 verskyn geen resensies of ander skryfsels uit Grové se pen nie. Hy publiseer wel drie artikels van deurslaggewende akademiese belang in hierdie periode. Twee daarvan verskyn in 1952 in die tydskrif *Standpunte* en die derde in 1961 in *SABC Bulletin*. Die kritiese beskouing en bespreking van Suid-Afrikaanse kunsmusiek is die tema van hierdie artikels.

Sy terugkeer na Suid-Afrika in 1972 lei die mees produktiewe tydperk van Grové se lewe in. Uit die lysie in die katalogus in Muller en Walton se boek (2006) is dit duidelik dat Grové vanaf 1973 'n besige skryfprogram gevolg het. Benewens 'n stroom artikels en resensies sien sy kortverhaalbundel in 1975 die lig.

In 'n outobiografiese artikel beskryf Grové (1975b: 69) die heropstanding van sy skrywerself soos volg:

Die eerste helfte van '73 was die dosent werkloos en die komponis moes noodgedwonge 'n opera repareer en ook instrumenteer, die werk

van 'n ander. Dit was toe dat die komponis die klop hoor aan die deur, dié van sy tweelingbroer die skrywer, wat in sy prille jeug saam met hom ontwaak het.

Toe die komponis as kind nog aan minuette werk, het die skrywer met opstelle pryse in koerantkompetisies gewen. Hy het dus eerste erkenning gekry. Sy tegniek was sterker as sy broer s'n, die broer wat met die minuette gepeuter het. Ons was toe tien of so. Die komponis het koppig voortgestry en sy hand versterk; van minuet na nocturne, van nocturne na rapsodie, van rapsodie na 'n koorsige stuk vir orkes en 'n regop oop klavier, wat met vingerpluk aan snare soos 'n verkoue harp moes klink. En toe sy broer se prosahand weggeklap. Gaan skrywe briewe man!

Maar, soos gesê, in '73, tydens die werk aan die opera, het die briewebroer agter eie klop weer ingekom en gesê: "ek's nou moeg van brieweskryf. Ek wil ander dinge doen". Saam aan dieselfde lessenaar het hulle gewerk – die verwerker en die skrywer; die een besig met sloertegnieke, die ander met kortverhaal en sketse. In twee weke: vyf arias en twee duette – een kortverhaal en 11 sketse.

Grové het dus reeds in sy jeug beide kunsvorme beoefen. Hy besit ook die gawe om met min moeite sy aandag van die een na die ander te verskuif.

Hoewel daar nie in hierdie studie ruimte is om Grové se resensies en artikels te bespreek nie, het daar in onderhoude met hom (2006a; 2006b) waardevolle biografiese inligting met betrekking daarop aan die lig gekom.

Grové se betrokkenheid by die skryf van musiekresensies strek so ver terug as die tydperk wat hy as student by Charlie Weich in Kaapstad loseer het. Charlie Weich was op daardie stadium die musiekresensent vir *Die Burger*. Om in die oggendkoerant te verskyn, moes die resensies dieselfde aand as die konsert geskryf en ingedien word. Na menige konsert was Charlie Weich "te lui" en het hy vir Grové gevra om die resensie gou te skryf.

In 1973 is Grové deur Rykie van Reenen as reisende resensent vir *Rapport* aangestel. Hy kon op die koerant se koste enige konsert van sy keuse in die land bywoon en resenseer. Grové se diens is egter beëindig

nadat “n verkrampste ou dominee”, naamlik Izak de Villiers, as redakteur van die koerant aangestel is. Hy begin daarna vir die *Oggendblad* onder die redaksie van P.G. du Plessis en *Hoofstad* onder redaksie van Johan van Rooyen resenseer.

Grové se bydraes as resesent van *Beeld* is tydelik onderbreek weens die volgende insident (Grové 2006a):

Thys Odendaal en ek het ’n bietjie gestruikel oor die feit dat ek Handel met ’n umlaut spel en hy sê, nee, dit moet sonder ’n umlaut gespel word. Toe het ek bedank en so twee, drie jaar gelede het ek gedink, ek mis dit tog. Toe het ek vir Thys gesê, nou maar goed, dan kom ons nou weer tot ’n vergelyk. Ek sal nou maar Handel sonder die umlaut skryf.

Grové is dus weer van die begin 2006 as Pretoria-resesent van *Beeld* aktief.

In ’n onlangse onderhoud het Stephanus Muller vir Grové gevra waar hy so baie tyd vir skryf gekry het en sy antwoord was (Grové 2006a):

Jy weet mos ek skryf net as ek in geldnood verkeer wat beteken dat ek altyd in geldnood verkeer. Maar dit is ook aangenaam om in letterkunde skeppend te wees.

Hy noem verder dat dit vir hom bevredigend is om sy skeppingsdrang met skryf te bevredig en dat dit ’n ander tipe bevrediging is as wat hy uit musiek kry. Dit is vir Grové ’n uitdaging om met die woord om te gaan asof dit musiek is en daarom noem hy sommige van sy vertellings “woordmusiek”.

Indien skryfwerk met komposisie vergelyk word in terme van hoe maklik of moeilik die skeppingsproses is, voel Grové dat dit veel makliker is om te skryf as om te komponeer. Hy beweer dat skryf ’n vasstaande taal is wat ’n mens elke dag oefen in die gebruik daarvan, “n mens praat elke dag, so as jy skryf dan praat jy met papier”. Daarteenoor beskou hy musiek as

'n gespesialiseerde dissipline en beskryf die proses van komposisie soos volg (Grové 2006a):

Dit is 'n worstelstryd om ná jou aanvanklike impulse, jou vormskema te beheer. Dit is 'n konstante soektog na die pad wat jy moet loop. Jy moet terugkyk van waar jy kom en vorentoe kyk waarheen jy op pad is.

Waar Grové gereeld 'n stuk musiek herkomponeer of herbewerk, het hy selde indien ooit 'n storie herskryf. Hy skryf dit toe aan "luiheid en 'n gebrek aan lus". Daar is dus 'n duidelike verskil in Grové se benadering tot die twee kunsvorme.

Die ooreenkoms in sy benadering van skryfwerk en komposisie is dat Grové min stimulasie nodig het om idees te kry om mee te werk. Die inspirasie is soms 'n beeld wat hy voor sy geestesoog sien, 'n geluid of 'n storie (Grové 2006a).

Hoewel Henri Arends (1982) melding maak van Grové se tweede bundel, is dit 'n projek wat nie gerealiseer het nie. Hy het wel 'n paar humoristiese stukke aan Koos Human voorgelê, maar laasgenoemde het beweer "dit is te laf". Grové se opinie oor die stukke is dat dit goeie humor is: "elke keer as ek dit lees, wil ek my doodlag". 'n Klein "aanmoediginkie" en belangstelling in sy skryfwerk sal hom wel motiveer om weer 'n skryfprojek van stapel te stuur (Grové 2006a).

#### **4.4 Grové se prosawerke**

##### **4.4.1 Inleiding**

Wat gepubliseerde letterkundige werke betref, spits Grové hom hoofsaaklik toe op die skryf van anekdotes, kortverhale en sketse. Dit is nodig om kortliks die definisie van elke vorm te noem ten einde verwarring te voorkom.

Volgens A.P. Grové (1982: 62) word die kortverhaal gekenmerk deur 'n strak bou, uiterste konsentrasie en snelle verloop. Daarteenoor dui 'n skets 'n kort prosastuk aan wat van 'n staties-beskrywende aard is (A.P. Grové 1982: 114). 'n Kortverhaal bevat ook dikwels anekdotiese materiaal wat 'n kort vertelling is wat bestaan uit meer persoonlike en grappige materiaal (A.P. Grové 1982: 6).

Grové kombineer dikwels aspekte van die bogenoemde in sy vertellings. Dit is dus moeilik om elke verhaal binne 'n spesifieke kategorie te plaas.

#### **4.4.2 Oor mense, diere en dinge**

##### **4.4.2.1 Inleiding**

Grové se kortverhaalbundel *Oor mense, diere en dinge* verskyn in 1975 by Human en Rousseau. Dit is die enigste werk in boekvorm waarvan Grové die outeur is. Die kwaliteit van Grové se skryfwerk word bewys deur Koos Human se insluiting van een van die verhale uit die bundel, *Die middagdiens*, in die bloemlesing *Willekeur* (1994). In hierdie bloemlesing word Grové se verhaal gepubliseer saam met dié van bekroonde skrywers soos Hennie Aucamp, Audrey Blignaut, André P. Brink, Etienne Leroux, Eugène N. Marais, Jan Rabie, Wilma Stockenström en N.P van Wyk Louw.

Die bundel *Oor mense, diere en dinge* het, soos baie van Grové se ander skryfwerk, ontstaan weens 'n tekort aan geld. In 1973 het hy die destydse redakteur van die *Huisgenoot* genader met die oog daarop om bydraes vir die tydskrif te lewer. Grové het dit duidelik gemaak dat hy nie werklik artikels oor musiek wil skryf nie, maar eerder prosastukke wil voorlê. Die volgende vyf verhale wat later opgeneem is in die bundel, het dus verskyn in opeenvolgende uitgawes van die *Huisgenoot* in Oktober en November 1974:

- *Oor mense, diere en dinge 1: Basaartyd*

- *Oor mense, diere en dinge 2: Winteroggend*
- *Oor mense, diere en dinge 3: Kalwerliefde*
- *Oor mense, diere en dinge 4: In die maanlig*
- *Oor mense, diere en dinge (slot): Heimwee.*

Die aanbieding herinner aan dié van 'n vervolghverhaal. Dit suggereer die moontlikheid dat die verhale as 'n eenheid beskou moet word waarvan die totale betekenis afhanklik is van die teenwoordigheid van al die verhale.

Koos Human het na die verskyning van die verhale in die *Huisgenoot* aangebied dat Grové 'n bundel publiseer, wat gelei het tot die publikasie van *Oor mense, diere en dinge*.

Bloemhof (1992: 43) maak die stelling dat die beginpunt van die kortverhaalbundel reeds in die voorwerk en voorteks gevind kan word. Voorwerk sluit die titel, skadeloosstelling, opdrag, inhoudsopgawe en motto in. Hierdie tekste kan volgens Bloemhof op 'n kreatiewe manier gebruik word om nie bloot neutraal-informatief te bly nie, maar om 'n veelseggende deel van die inhoud te word. Verdere bronne van addisionele inligting tot die inhoud van 'n bundel is die agterblad, flapteks en skutblad.

Die titel van die bundel *Oor mense, diere en dinge* suggereer dat die onderwerpe van die verhale 'n wye spektrum temas sal dek. Daar word die verwagting geskep dat die leser kennis sal maak met alledaagse insidente, karakters en vertellings. Dat die "gewone" 'n "ongewone" angel sal bykry, word ook aangeneem, want anders is daar niks te vertel nie. Die drie kategorieë wat in die titel genoem word, naamlik mense, diere en dinge, sluit bykans elke moontlike agtergrond vir 'n verhaal in. Die titel gee inderwaarheid bitter min weg oor die inhoud van die boek en prikkel so belangstelling. Die leser het geen aanduiding van die aard van die tekste wat in die boek aangetref sal word nie.



Die bundel word deur die subtitel beskryf as “’n potpourri van verhale, sketse en vertellings”. Uit die subtitel deur Grové self blyk dit dat al die verhale in die versameling van tien nie noodwendig tot die genre van die kortverhaal behoort nie. Die verhale sal individueel ondersoek moet word om die klassifikasie daarvan te bepaal.

Die illustrasies op die stofomslag bevat geen verwysing na musiek nie. Die *decoupage*-agtige ontwerp dui wel die nostalgiese aard van die verhale in die bundel aan en sluit aan by die woord “potpourri” in die subtitel. Uiteenlopende voorwerpe soos ’n gedeelte van die verpakking van ’n bekende handelsnaam in seep, ’n gebruikte vuurhoutjie, ’n ou sigaretstompie, ’n blaas, ’n vertrekkende trein en twee mansfigure met stoere baarde, laat ’n groot hoeveelheid moontlikhede oop as temas in die boek. Die ontwerp van die stofomslag sluit dan goed by die titel en subtitel van die bundel aan.

Die flapteks bevat die eerste verwysing na musiek. Na ’n inleidende paragraaf wat ’n aanhaling uit een van die verhale in die bundel is, word die skrywer soos volg bekendgestel: “Stefans Grové, die gevierde komponis, is ook ’n gebore verteller [...]”. Daar word dus seker gemaak dat die leser kennis neem van Grové se status as suksesvolle komponis. Dit is nodig om hierdie inligting oor te dra omdat daar nie ’n sterk kultuur van kunsmusiek in Suid-Afrika bestaan nie. Belangrike figure in kunsmusiek soos komponiste en uitvoerders sal net bekende name wees aan daardie lesers wat ook toegewyde konsertgangers of radioluisteraars is. Indien hierdie inligting nie in die flapteks verskyn het nie, sou die verband wat die verhale met musiek het, waarskynlik vir die meeste lesers ongemerk verbygegaan het.

Die opdrag van die bundel lui soos volg:

Met allerhande verskonings opgedra aan  
Cloches joyeuses  
wie se oë en mond rym

Die Franse frase “Cloches joyeuses” kan vrylik vertaal word na “vreugdeklokke”. Hierdie kan beskou word as ’n subtiele verwysing na musiek of ten minste die gebruik van ’n musiekinstrument as metafoor. Die opdrag is persoonlik van aard en word nie as deel van die groter teks aangebied nie. Grové (2006a) vertel dat die opdrag verwys na ’n dame op wie hy destyds verlief was, maar dat die verhouding nie uitgewerk het nie.

Wat die voortekste van Grové se bundel betref, is daar dus slegs twee verwysings na musiek: die bevestiging van sy status as komponis in die flaptteks en die verwysing na ’n instrument in die opdrag. Dit wil dus lyk of musiek nie ’n beduidende rol in die verhale in die bundel speel nie.

Die titels van die verhale soos gelys in die inhoudsopgawe van die boek laat ook die vermoede ontstaan dat hierdie verhale nie noodwendig direk verband hou met musiek nie. Die titel van die eerste verhaal, *Oggendhimne*, is die enigste met ’n verwysing na musiek.

Izak Grové (2001b: 63) beskryf die deurlopende tema van die bundel soos volg:

Die inherente onvergenoegdheid met die lewe in die buiteland, en ’n gepaardgaande skrynende verlange na die huis, loop deur die meeste van die verhale. Dit is hier nie van belang dat, in die Goethe-sin, die (‘onware’) gedig bo die waarheid sal seëvier nie. Dit is trouens juis in die minder geloofwaardige verbeeldingsvlugte dat die hunkering na die huis in ’n nog sterker mate die sin van noodwendigheid verky. Ook die aanname dat die akkumulering van jare ’n groter bewussyn van, en duideliker herinnering aan die verste verlede tot gevolg het, geld skynbaar vir die komponis se jeugdige musikale herinneringe aan Bethlehem: die indrukke gelaat deur die musiek van Sotho-vroue was op die lang duur klaarblyklik blywend.

Die tydperk wat Grové in die VSA deurgebring het (1953-1972), is gekenmerk deur ’n swaar werkslading wat alle kreatiewe aktiwiteite ingekort het. Dié onderdrukte emosies en herinneringe is eers met sy terugkeer na sy geboorteland die geleentheid om ontginning gegun.

Volgens Grové (2006a) steun die verhale in die bundel almal sterk op outobiografiese materiaal wat tot vertellings verwerk is.

Die prosastukke in *Oor mense, diere en dinge* sal elkeen kortliks bespreek word met verwysing na die rol wat musiek in die verhale speel.

#### 4.4.2.1 *Oggendhimne*

Reeds in die titel van hierdie verhaal word verwys na musiek. Die Latynse oorsprong van die woord “himne” kom ook voor in Grové se betiteling van twee van sy grootste orrelkomposisies, naamlik *Afrika Hymnus I* (1993) en *Afrika Hymnus II* (1997). Die woord “himne” word gedefinieer as “’n lofsang aan God of ’n godsdienstige gesang” (Kritzinger et al 1972: 301).

In hierdie vertelling word die atmosfeer vroeg in die oggend op Grové se kleinhoewe geskets. ’n Swart man, Efraim, besoek die verteller met die doel om ou sinkplate te bedel.

Die eerste verwysing na musiek kom voor in die vierde paragraaf van hierdie verhaal:

[...] en in my binneste hoor ek die ou Lutherse kerklied: “Uit diepe nood roep ek tot U”. Ek voel bedruk. Vier kraaie vlieg in sirkels, waarskynlik op soek na slange, en verhef hulle stemme.

Die titel word hier ondersteun deur verwysing na ’n spesifieke gesang. Die frase wat gebruik word om die kraaie se geskree te beskryf (“verhef hulle stemme”) herinner aan die boek Psalms en sluit ook aan by die gewyde tema.

Die volgende paragraaf lui soos volg:

Êrens tussen die doringbome sê ’n ou tarentaal ewe plegtig sy oggendgebed op, en dit klink asof iemand ’n aantal ou en verroeste kettings skud. Die ou bid vanoggend langer as gewoonlik, dink ek, en in my binneste klink die ou kerklied nog steeds.

Die oggendgesang deur die kraaie word opgevolg deur die oggendgebed van die tarentaal. Die tarentaal se gebed verskyn weer in die volgende paragraaf asook paragrawe 13 en 17. Die kraaie maak ook weer 'n verskyning in paragrawe 11 en 17.

'n Verwysing na musiek deur 'n derde voëlsoort verskyn in paragraaf 11: "n Kokkewiet kom hier bo in die appelkoosboom sit en oefen [...]". Die woord "oefen" impliseer dat die voëltjie sing. Hierdie woord word ook deur musici gebruik. Daar is dus 'n tweeledige verwysing na musiek.

Stilte word dwarsdeur die skets gebruik om kontras te skep met die verskillende klanke wat voorkom of om die klanke te beklemtoon. 'n Voorbeeld hiervan word in paragraaf 17 gevind:

My gesin slaap nog. Die ou uurwerk op die kaggelrand slaan sesuur.  
Dan sit ons weer, ons tydloses, en luister na die stilte. Die tarentaal het al amen gesê en die kraaie is ook weg, maar êrens koer tog 'n tortelduifie sy sagte en weemoedige liedjie. Ver anderkant die kraal styg 'n dun rooksultjie op, soos 'n sigbare en beskeie gebedjie, en verdwyn in die lug.

Die tortelduifie is die vierde voëlsoort wat deur Grové gebruik word. Die voëls se geroep word beskryf in terme van musiek. Meer spesifiek word die klanke verbind aan die titel van die werk deur die gebruik van godsdienstige taalgebruik. Die tortelduif sing wel nie 'n kerklied nie, maar bloot 'n weemoedige liedjie. Die gewyde atmosfeer word egter in die volgende sin voortgesit deur die vergelyking van die rooksultjie met gebed.

Die rooksultjie lei dan op sy beurt na die beskrywing van die volgende bron van musiek in hierdie skets in paragraaf 22:

In die verte, in die rigting van die rokie, hoor ek 'n Bantoevrou met 'n ylerige stemmetjie sing, net so slank en tydloos soos die rooksultjie.

Die lied wat begin is deur die kraaie, word nou gevolg deur die lied van die swart vrou. Die volgende verwysing na musiek in paragraaf 25 is weereens die lied van 'n swart vrou. Dit is nie heeltemal duidelik of dit dieselfde vrou as in die voorafgaande aanhaling is nie:

Die jong Bantoevrou wat hier werk, verskyn skielik om die hoek en na 'n bedeesde, temerige groet wat sy halfpad versluk, verdwyn sy in die kombuis waar sy dan saggies en met 'n hoë stemmetjie begin sing en skottelgoed was.

Hoewel daar geen verwysing na 'n kerklied of godsdiens in die bostaande aanhaling is nie, word die gewyde atmosfeer wat in die voorafgaande bladsye geskets is, geensins versteur nie. Die oggendgesang-tema word weer subtiel bevestig in paragraaf 28: “Die huiskat Lukas kom uit die lang gras aangestap, ewe waardig, soos 'n ouderling [...]”. Eerstens het die kat 'n Bybelse naam en tweedens word hy vergelyk met 'n kerkamptenaar. Hierdie is die laaste verwysings na godsdiens in die verhaal wat nog twee verdere bladsye beslaan.

Daar word wel nog drie direkte verwysings na musiek aangetref. In paragraaf 31 word die gesing in die verhaal weer voortgesit deur 'n swart man: “Op die grootpad verby, ry 'n Bantoe op 'n fiets en sing 'n eentonige lied”. In die laaste paragraaf sing een van die hoofkarakters, Efraim, vir die eerste keer in die verhaal:

Toe groet hy plegtig en met twee stukkie sinkplaat onder die regterarm vasgeknel, ry die ou slingerend weg. Op die hoofpad begin hy lustig sing. Sy hart en tong het nou weer uit sy skoene geklim. Ek kyk die ou 'n ruk lank agterna en ver agter my kerm die ou windpomp sy treurige roeslied.

Die lied wat Efraim (ook 'n Bybelse naam) sing, is die eerste vrolike lied in die verhaal. Dit word opgevolg met die laaste lied van die vertelling, die treurige roeslied van die windpomp. Daar is skerp kontras tussen die titel, *Oggendhymne*, en die laaste woord van die verhaal naamlik “roeslied”.

Hierdie vertelling voldoen eerder aan die vereistes van 'n skets as 'n kortverhaal. Die handeling wat tydens die verhaal plaasvind, dra eerder by tot die atmosfeer van die verhaal as wat dit spanning skep of ontken. Daar is bykans geen duidelike opbou van spanning in die vertelling nie en die gebeure is staties. 'n Gewyde atmosfeer word deurgaans bevestig deur beskrywings van voëlroepes en ander geluide soos wat in die bostaande uitgewys word. Musiek word in hierdie skets gebruik as beskrywende hulpmiddel om die atmosfeer in die vertelling te bevestig en illustreer.

Volgens Grové (2006b) is beide *Oggendhimne* en *Beurtsang van die eensaamheid* (wat later in hierdie hoofstuk bespreek word) belewenisse van sy bewuswording van Afrika. Beide vertellings is gegrond op ware gebeure tydens sy verblyf op 'n kleinhoewe buite Pretoria. Hy het toe heelwat "Afrika-mense" leer ken. Sy musikale bewuswording van Afrika het volgens hom reeds in 1974 begin en ontwikkel tot die stylwending wat in 1984 in sy musiek plaasgevind het (Hoofstuk 5).

#### **4.4.2.2 *Sprinkaan in die stad***

Hierdie verhaal handel oor 'n jong, nuwe bankteller, Orgie, wat van die platteland na die stad verplaas word. Sy weduwee-moeder waarsku hom teen die boosheid van die stad en beloof om haar so gou as moontlik by hom aan te sluit. Hy bekom verblyf in 'n minder gesofistikeerde deel van die stad. Daar is drie musiekelemente in die verhaal. Die eerste is die klank van 'n trompet, die tweede is verwysings na populêre musiek en die derde is die geneurie van die opsigter.

Die eerste verwysing na musiek kom eers op die vyfde bladsy in paragraaf 21 voor. Orgie het pas in die stad aangekom en ondersoek die moontlikheid van verblyf in 'n losieshuis:

Êrens in die plek se binnewerke probeer iemand op 'n trompet 'n Heilsleër-liedjie speel. Telkens begin die trompet protesteer en proes of hoes, en dan begin alles weer van voor af.

Orgie word weggewys en wend hom na die woonstelgebou oorkant die pad waar die opsigter hom 'n gemeubileerde eenmanwoonstel aanbied: “[...] we can offer you a selection of small bachelor flats for a song”. Orgie besigtig die woonstel onder leiding van Madge wat heeltyddeur haar bos sleutels ritmies swaai terwyl sy 'n populêre liedjie neurie. Nadat Orgie besluit om die plek te neem, word hy teruggeneem na die opsigter. Paragraaf 53 tot 55 lui soos volg:

“So, let’s get this show on the road,” sê hy, terwyl hy in sy laaie na 'n huurkontrak vorm soek. “Terumtela, terumtalie, terem, terem, terem,” neurie hy terwyl hy soek, heeltemaal nonchalant.

Orgie verwonder hom aan die oorspronklike maniere van hierdie man, om sommer so komkommer-koel te begin terumtela terwyl hy werk.

Stel jou voor dat ek so saggies terumtela, terumtalie in die tellerhokkie van die bank, dink hy en wonder of hy dit nie miskien eenkeer moet probeer nie. Goeiemôre mevrou Van Hoogtroon, terumtalie, terumtela en hoe gaan dit dan vanmôre met ons? Terum, terem, terumtalie. Hm, en wat het ons hier? A, ek sien, 'n tjekkie. Sekerlik mevrou, sekerlik...terumtalie, terumtela. En dan, met die notetellery, moet saggies gesing word: You left me stone cold baby, when you walked out on me, mmmmmm, mmmmmmm, mmmmmmmmm. Dankie mevrou Van Hoogtroon, dankie. Kan ons help dame? Terumtalie, terumtela. You left me stone cold baby... Ja, hy moet dit tog by die nuwe bank probeer.

Hierdie dagdroom is in skerp kontras met Orgie se karakter soos dit tot op hierdie punt in die verhaal aan die leser bekend is. Op die eerste bladsy van die verhaal word hy as 'n skaam jong man beskryf wat bloos as meisies met hom praat. In die inleiding van die verhaal word ook duidelik gemaak dat sy moeder 'n stokkie voor enige sosiale omgang steek. Deur middel van hierdie dagdroom waar hy voor wildvreemde vrouens sing en neurie, beproef Orgie sy nutgevonde vryheid en selfstandigheid.

Die trompet klink dan weer in die agtergrond in paragraaf 58 van oorkant die straat terwyl Orgie sy nuwe woonplek bekyk. In paragraaf 77 let Orgie

op dat die trompet stil geraak het, maar in die plek daarvan “kan hy die dowwe geklop-klop van die bastone van rockmusiek hoor en êrens lag ’n stem met pers lippe luidrugtig en wulps”. Hy berei vir homself blikkieskos voor en luister in paragraaf 80 na die “gepom-pom” van die musiek en die “gerunnik van die pers lippe”. Op die volgende bladsy dink hy met trots aan sy “huishouding” en begin skuldig voel oor sy selfstandigheid, waarna die musiek nog meer begin pols en bure rondom hom nog meer luidrugtig raak. In paragraaf 89 intensifiseer die klanke terwyl hy probeer om ’n brief aan sy moeder te skryf:

Die gekyf klim uit die venster onder syne en Orgie gaan maak sy vensters toe, en die getwis begin so dof met die polsende musiek van orals meng. Hy skryf verder.

In paragraaf 92, die tweede laaste van die verhaal, begin die trompet weer speel maar hoor hy hoe “die getjom-tjom van die radio’s die een na die ander verdwyn”.

Musiek word in die verhaal gebruik om die woelige stadslewe uit te beeld. Aan die begin van die vertelling, in die rustige atmosfeer van die platteland, is daar geen verwysing na musiek nie. Die tipe musiek wat gebruik word in die beskrywings simboliseer Orgie se nuutgevonde vryheid en sy verkenning van selfstandigheid. Die beskrywings van die musiek bou op na ’n hoogtepunt in paragraaf 89 en sterf dan saam met die ander geluide uit aan die einde van die verhaal. Slegs een keer in die vertelling blyk dit dat Orgie gesteur is deur die klanke, waar hy sy venster toemaak terwyl hy aan sy moeder skryf. Hierdie kan ’n versterking van sy skuldgevoel wees. Hy mag nie die musiek geniet terwyl hy aan sy moeder skryf nie. In die slotparagraaf verwag die leser dat Orgie besluit om eerder terug te keer na die platteland of ten minste die nuwe omgewing krities oordink. Die verhaal eindig egter soos volg:

Orgie lê met toe oë en dink aan die soet reuk van die Boere Saamsnoer Bpk. en wonder ook hoe die nuwe bankbestuurder lyk en of hy kwaai is. Môre vroeg eers ma se brief gaan pos en ook onthou om seep vir die kombuis te koop. Of het ek dit vandag gekoop?



Anders as wat verwag word, lewer Orgie geen kommentaar of kritiek op sy nuwe omgewing nie, maar dink aan onbenullighede. Deur die gebruik van musiek word 'n nuwe dimensie van Orgie se karakter geïllustreer, naamlik avontuurlustigheid en aanvaarding en oopheid vir nuwe belewenisse.

#### **4.4.2.4 Basaartyd**

Die hoofkarakter van hierdie verhaal is Petronella. Sy voer 'n eenvoudige en armoedige bestaan op 'n kleinhoewe saam met haar man en kinders. Wanneer almal in die oggend die huis verlaat het, verrig sy haar dagtake met die radio se musiek en vervolgverhale as haar enigste geselskap. Die hoogtepunte in Petronella se lewe is die kerk se jaarlikse basaar waar sy haar gebak verkoop en heelwat komplimente daarvoor ontvang.

Gedurende die jaar waarin die verhaal afspeel, is daar die bykomstige opwinding van die nuwe orrel wat die Saterdag na die basaar ingewy sal word. Vir die geleentheid koop Petronella vir haar 'n nuwe rok. Die beskrywing van die rok en bykomstighede beklemtoon Petronella se eenvoud – 'n bonte mengelmoes van kleure. Die aand van die orrelinwyding verskyn twee belangrike newekarakters, naamlik die wulpse orrelis, Liefie, en die orrelbouer, meneer Weltehagen. Nadat die dominee die sleutels van die orrel aan Liefie oorhandig het, bereik die verhaal 'n keerpunt in paragraaf 20:

Liefie sluit die speeltafel van die orrel oop, en toe sy die knoppie druk om die windproduserende motor aan die gang te skakel, hul 'n kortsluiting die hele kerk in duisternis.

Petronella word deur haar man gerusgestel dat die fout opgespoor sal word, maar die dominee maak die aankondiging dat die orrelbouer nie die fout kan herstel nie en dat die inwyding eers die daaropvolgende week sal plaasvind. Die verhaal eindig soos volg:

En toe, met gedempte stemme en voetgeskuifel, is almal voel-voel die rye af en die paadjies op, deur toe. Petronella, in haar nuwe rok en knellende skoene, is teleurgesteld dat sy nie by die volle aanskoue van almal soos 'n pronkende bruidjie die paadjie af kon loop nie, maar die gedagte aan nog 'n aand van glorie, aan volgende Saterdagand, klink soos 'n wilde jubelkreet in haar binneste op.

Musiek verskaf in hierdie bondige verhaal die hoogtepunt van die hoofkarakter se bestaan gedurende die vertelling. Musiek is haar daaglikse geselskap en gee haar ook in die verhaal die geleentheid om haarself mooi te maak. Die eenvoud van haar bestaan en haar eenmalige geleentheid tot uitspattigheid word deur musiek gefasiliteer en geïllustreer. Daar verskyn vir die eerste keer in die bundel twee figure as newekarakters wat loopbane in musiek het, naamlik die orrelis en die orrelbouer.

#### **4.4.2.5 Ander verhale**

Musiek speel nie 'n belangrike rol in die ander verhale van die bundel nie, maar is wel in die meeste verteenwoordig.

In *Die veermatras en die waterbed* verskyn twee beskrywings wat uit musiek geleen is. Die eerste is die beskrywing van 'n ou rusbank waarvan die vere soos 'n "lae klaviersnaar vibreer" wanneer mens op hom gaan sit. Later in die verhaal word 'n museumopsigter se teregwysing op 'n unieke manier beskryf:

Een van die opsigters het, volgens die gebruik van opsigters, skielik uit die niet verskyn, soos 'n spook as't ware uit die vloer opgerys en twaalf variasies op die tema MOET NIKS AANRAAK NIE uit vrye vuis geïmproviseer.

Hierdie beskrywing verwys na die variasie-vorm. Verskeie komposisies vir klavier word as standaardrepertorium vir die instrument beskou.

In *Winteroggend* word die hoofkarakter as jong seun beskryf deur die onderwyseres tydens 'n kooroefening: “Die ou seuntjie daar agter met die leepogies en treurige gesiggie, sal jy jou ou mondjie so 'n ou bietjie wyer oopmaak as jy sing? Ja, jy.” Dit is die enigste verwysing na musiek in die verhaal.

In *Heimwee* deel die verteller herinneringe aan sy twee oumas uit sy jeugjare. Die een ouma het altyd saggies begin huil as een van die kleinkinders vir haar 'n resitasie opsê of 'n minuet op die klavier speel. Die ouma het nog nie haar liefde vir haar oorlede man vergeet nie. Die vergrote portret van haar en haar man toe hulle nog jonk was het op 'n belangrike plek in die huis, bokant die klavier, gehang. Die ander ouma se plaashuis was met minder warmte gevul. Musiek word egter in die natuur gevind “waar die duiwe se gekoer die hele dag soos die musiek van honderde harpe klink”. In hierdie ouma se huis word net musiek gemaak wanneer 'n gesang na aandgodsdienste onbegeleid gesing word. Musiek word dus gebruik om die verskille tussen die twee oumas te beklemtoon.

Musiek verskaf in *Sjampanje* belangrike inligting vir die verteller. Die verteller beland by die verkeerde onthaal na 'n konserwatiewe Joodse troue. Uit verveling begin die verteller saam met 'n wildvreemde man die een na die ander bottel sjampanje ledig. Hy kom agter dat hy by die verkeerde onthaal is nadat die seremoniemeester die besondere musiektalent van die bruid besing, iets wat die Joodse bruid beslis nie het nie.

In die laaste verhaal, *Die middagdiens*, verskyn daar weer 'n newekarakter in die vorm van die bejaarde orrelis. In die verhaal weerspieël die orrelis die onbetrokkenheid van die seuns by die diens. Op die tweede bladsy van die vertelling gaap die orrelis “met sy blou gesig”. Die dominee begin preek en met die klimaks van die preek, wat die seuns se aandag uiteindelik trek, word die orrelis ook wakker en kyk na die predikant. Kort voor die slot van die verhaal staan die orrelis op en gaan sit gereed op die orrelbank en blaai deur sy boeke.

Musiek speel nie 'n bepalende rol in die bogenoemde verhale nie, maar dra by tot die beskrywing van die milieu waarin die gebeure afspeel.

#### 4.4.3 Die *Hoofstad*-sketse

##### 4.4.3.1 Inleiding

Daar word 36 kortverhale en sketse gelys in die katalogus deur Muller en Walton (2006: 150-151). Van hierdie verhale het 27 vanaf 1982 tot 1983 verskyn in *Hoofstad*, 'n dagblad wat in Pretoria versprei is. Daar word vier verhale ingesluit wat in 1984 in *Rapport* verskyn het. Die kortverhale uit *Mense, diere en dinge* wat in die *Huisgenoot* gepubliseer is, is ook opgeneem. Die sketse wat in *Rapport* verskyn het, toon sterk ooreenstemming met sekere verhale wat vroeër in *Hoofstad* verskyn het en word nie by die volgende bespreking ingesluit nie.

Die destydse redakteur van *Hoofstad*, Johan van Rooyen, het aan Grové voorgestel dat hy iets vir die bylaag *Naweek-Voorskou* skryf (Grové 2006a). Dit is aan Grové oorgelaat om die formaat van die bydraes te bepaal. Hy het besluit om eerder sketse as artikels oor musiek te skryf. Die sakteryd vir die *Naweek-Voorskou* was Dinsdae. Volgens Grové het hy gewoonlik eers Maandagmiddae begin dink oor wat hy sal skryf.

Die sketse is in die meeste gevalle die uitvloeisel van 'n klein stimulasie of gedagte wat dan verder tot 'n vertelling ontwikkel. Die humoristiese *Epistola ad plebeium* (*Brief aan 'n pleb*), is uit so 'n toevallige gedagte gebore. Terwyl Grové een oggend besig was om te skeer, het die gedagte by hom opgekom dat dit snaaks sou wees as hy per abuis die reukweerder en skeerroom met mekaar verwar. In die vertelling skop die waardige sakedirekteur, Dr. J.P. Joris Hoogerstraaten, se dag so af en word dan met die verloop daarvan al hoe slegter.

Van die 27 vertellings wat in *Hoofstad* verskyn het, is daar nege waarin musiek 'n rol speel. Hierdie vertellings kan gegroepeer word in

anekdotiese sketse, kortverhale en outobiografiese sketse. Hoewel daar slegs in nege van die *Hoofstad*-sketse noemenswaardige verwysings na musiek is, kan heelwat outobiografiese materiaal sonder verwysing na musiek in die oorblywende 18 gevind word. Hierdie bespreking fokus egter slegs op dié werke wat na musiek verwys.

#### 4.4.3.2 Anekdotiese sketse

Grové maak in sy skryfwerk deurlopend gebruik van anekdotes. Hy gebruik insidente uit sy eie ervaring om artikels en verhale in te lei of om 'n stelling te illustreer. Die twee sketse wat hier bespreek word, is dus nie die enigste van hul soort nie. Daar moet ook daarop gelet word dat Grové se artikels van 'n nie-fiktiewe aard nie deel van hierdie studie vorm nie.

In *Gesette Violetta laat gehoor skater* maak Grové van anekdotes oor musiek gebruik om interessante historiese feite aan die leser oor te dra. Die vertelling sentreer om die rampspoedige première van die opera *La Traviata* deur Verdi. Die rol van Violetta, wat gedurende die laaste bedryf aan toring sterf, is deur die oorgewig sopraan Fanny Salvini-Donatelli vertolk. Die gehoor kon egter nie so 'n ooglopend gesonde dame in 'n sterwende rol waardeer nie en het telkens uitgebars van die lag as die sopraan haarself siek voordoen. Grové deel dan ook feite mee oor kunstenaars en musici van die laat-negentiende eeu as slagoffers van spotprenttekenaars.

Humor is die tema van *In rook sal ek jou lied sien*. Grové gebruik drie kort staaltjies om ware humor te illustreer. Die eerste beskryf 'n ou man se blymoedigheid ten spyte van die feit dat sy vrou pas oorlede is, sy beursie verdwyn het, een van sy ongetroude dogters 'n baba verwag en hulle almal op die verkeerde trein is. Die laaste anekdote beskryf sy buurman se positiewe gesindheid na dié se huis afgebrand het. Die middelste anekdote handel oor hoe mense nie kan sing as hulle ongelukkig is nie. Grové illustreer ook in sy verhaal dat swart mense die gawe het om hulle werkswas te verlig met meegaande sang. Die skets sluit af met 'n

verwysing na die gedig van Wilhelm Busch wat handel oor 'n voëltjie wat in die boom sit en sing terwyl die kat hom bekruip: “Hy gaan my tog opvreet, sing die voëltjie, intussen sing ek maar”. Grové sinspeel in die vertelling op die terapeutiese waarde van humor en musiek.

In die bogenoemde sketse gebruik Grové musiekverwante anekdotes op verskillende wyses. Die eerste skets is bloot informatief en die anekdotes word gebruik om andersins droë feite op 'n interessante wyse aan die leser oor te dra. Die sedeles in die tweede skets word geïllustreer deur drie uiteenlopende voorbeelde waarvan een musiekinhoud het.

#### **4.4.3.3 Kortverhale**

Hoewel die verhale wat in *Hoofstad* verskyn het oorwegend as sketse beskou kan word, is daar verskeie wat aan die vereistes van die kortverhaal voldoen. Sommige van hierdie kortverhale steun sterk op musiek vir tematiese materiaal. Die verhale in die onderstaande bespreking verwys reeds in hulle titels na die teenwoordigheid van musiek binne die verhaal.

*Die klokke* handel oor die meningsverskille in die kerkraad met die bou en toerus van 'n nuwe kerkgebou. Ten einde geld te spaar, word daar na lang oorweging besluit om eerder 'n elektroniese orrel en elektroniese kerkklokke aan te skaf. Ongelukkig word die inwyding van die kerk gesaboteer deur 'n paar hoërskoolseuns. Die gevolg is 'n kakofonie van klanke nadat die elektroniese klokgeluide vervang is deur populêre musiek op die Sondag van die inwyding.

In hierdie verhaal word op 'n baie subtiele wyse kritiek gelewer op die samelewing se behoefte tot vernuwing en die inboeting van kwaliteit ter wille van kostebesparing. Die kerkraadslede besluit dat 'n elektroniese orrel net so goed klink soos “daardie pypaffêres” en dieselfde argument word aangevoer ten gunste van elektroniese klokke. Een lid probeer deurgaans die kerkraad oorrede om liefs ter wille van kwaliteit te belê in 'n

pyporrel en egte kerkklokke. Hoewel daar geen aanduiding is of die elektroniese orrel ook teleurgestel het nie, het die keuse van elektroniese klokke beslis. Die boodskap van die verhaal is dus dat mens wel duurder betaal vir kwaliteit en dat nuwighede nie altyd 'n verbetering is nie.

*As die duiwel die koorgalery invaar* is ook gebaseer op temas wat met musiek verband hou. Humoristiese insidente gebore uit Grové se loopbaan as kerkmusikus word meegedeel. Die fiktiewe insidente werp lig op Grové se humorsin en ryk verbeelding. Grové (2006a) vertel dat hy tydens sy verblyf in Amerika op 'n stadium orrelis was van 'n taamlik bejaarde gemeente. In die kerk was die koorgalery ongewoon hoog en kon 'n mens ver afkyk op die gemeente se koppe. Tydens een diens het hy gedink dat dit snaaks sal wees as daar per ongeluk iets van die galery op 'n niksvermoedende gemeentelid se kop moet val. Ander ramspoedige insidente wat kan gebeur met musici tydens die uitvoer van hulle pligte sluit die vertelling af.

*Suster Anna se triomflied* beeld 'n geesdriftige voorsanger in die kerk uit wat haarself heeltemal in die prediker se boodskap inleef vanuit die galery. Ten spyte van die feit dat sy aan die einde van die verhaal byna verongeluk, laat Suster Anna haar nie daardeur van stryk bring nie. Met die prediker se aankondiging van die gesang, is dit sy wat die lied insit ten spyte van die feit dat sy op daardie oomblik steeds bo die gemeente se koppe aan die lamp swaai. Toe die gesang te lekker word, laat sy los, maar val onmiddelik weer in by die gesang nog voor sy behoorlik grondvat.

Suster Anna se toegewydheid word in die slot bevestig deur die gesang aan die einde. Die verrassende slot onthul Suster Anna se karakter in die krisismoment van die verhaal. Die leser kan nie haar toewyding as oppervlakkig afmaak nie, en kom tot die besef dat dit opreg moet wees. Musiek verskaf dus die finale insiggewende oomblik van hierdie verhaal.

#### 4.4.3.4 Outobiografiese sketse

In hierdie groep sketse beskryf Grové belangrike gebeure, figure en instansies wat bygedra het tot die ontwikkeling van musiek in Suid-Afrika. Hy vertel ook enkele anekdotes en staaltjies om aan die vertellings kleur te gee. In *Uit herinnering se wei* word sy ontmoeting as jong man met die dirigent Theo Wendt, die pianis Elsie Hall en die violis Ellie Marx beskryf. Die grootste deel van hierdie skets wentel egter om die eksentrieke persoonlikheid van Charlie Weich. Grové het by hom loseer as student in Kaapstad en het die ondersteuning wat Weich aan jong kunstenaars gegee het, eerstehands ervaar.

In *My stryd teen die skottelgoedlawaai* voer Grové die leser terug na die dae toe musici se uitvoerings in die ateljee nog regstreeks uitgesaai is. Grové vertel van sy eerste uitsaaibeurt as improviserende pianis. Hy beskryf sy senuagtigheid net voor die uitsending vanuit die nou-gesloopte SAUK-gebou in Kaapstad. Ongelukkig is nagelaat om die venster van die ateljee toe te maak voor die uitsending en moes hy tydens sy uitvoering kompeteer met die skottelgoedlawaai vanuit die aangrensende hotel.

*Grappe lei toe byna tot chaos!* vertel ook staaltjies oor die radioduiwel by die ou SAUK in Kaapstad. Dit eindig met die direkte uitsending van die uitvoering van 'n besoekende Vlaamse violis wat byna deur 'n welmenende jong omroeper in die wiele gery is.

Die bogenoemde sketse verskaf almal inligting van historiese waarde. Die beskrywings van persoonlikhede wat die Suid-Afrikaanse kunsmusiek help vestig het, en die werkinge van die uitsaaiwese voor die tegnologie-gevorderde tegnieke van vandag, verskaf kleur aan andersins droë geskiedenisfeite.

*Beurtsang van die eensaamheid* herinner in atmosfeer en styl aan die verhaal *Oggendhimne* uit *Mense, diere en dinge*. Musiek speel egter nie so 'n groot rol in die verloop van die verhaal soos in *Oggendhimne* nie.



Die skets speel hom ook af op Grové se kleinhoewe buite Pretoria en behels ook interaksie met 'n swart man. In hierdie geval bly die identiteit van die swart man vir die leser asook Grové onbekend. Die ontmoeting vind plaas in die vroeë oggendure nadat Grové die swart man se lied nasing in die stilte soos wat die man nader aan die kleinhoewe kom. Dit ontwikkel in 'n duet wat aanhou tot die man by Grové se grensdraad kom en ingenooi word vir iets te ete. Die gesels vlot nie, maar nadat die man vertrek het, begin hy weer sy lied in die verte:

Veilig anderkant die draad, word sy lied weer wakker en begin die gesingery weer, beurtsang gewys. En so het ons aangehou totdat ons mekaar nie meer kon hoor nie.

Die lied van die swart man inisier die toevallige kontak met Grové. Dit blyk egter dat die kommunikasie tussen die twee karakters sonder die samesang opdroog. In die slot herstel dit egter dadelik as hulle weer begin sing. Die lied in hierdie verhaal is dus die enigste waarneembare aanknopingspunt tussen die twee karakters.

#### **4.4.5 Samevatting**

Grové noem sy prosawerke “woordmusiek”. Die outobiografiese aard van 'n groot deel van sy prosa verklaar die nostalgiese ondertoon wat in byna elke verhaal aanvoelbaar is. Die vorme waarin Grové verkies om te skryf, naamlik die kortverhaal en die skets, is beide kompak. Hy slaag daarin om die struktuur van die verhale binne die beperkte ruimte duidelik uiteen te sit sonder om die indruk van 'n opgesomde vertelling te skep.

Hoewel Grové musiek as tema gebruik in sommige verhale, speel musiek eerder 'n ondersteunende as tematiese rol waar dit voorkom. Die teikengroep vir die verhale is die algemene leserspubliek. Dit is dus sinvol om die gebruik van vakterme te beperk en sodoende die vertellings vir meer lesers toeganklik te maak. Waar musiek dan in die vertellings voorkom, word dit oorgedra in 'n milieu en met taalgebruik wat vir die meeste Afrikaanssprekende lesers bekend is. Die verhale kan inderdaad

'n insiggewende kultuurstudie oplewer. Afrikaanse gebruike en tradisies wat vir nuwer generasies onbekend is, word in die verhale beskryf, soos byvoorbeeld skoolvakansies op die plaas.

André P. Brink se resensie oor Grové se bundel word in Muller en Walton (2006: 75) soos volg opgesom:

The Afrikaans novelist André P. Brink described this collection as 'containing some of the finest contributions to [the Afrikaans] short story for some time', noting especially Grové's sense of structure in 'In die maanlig' and calling him 'a master of understatement and the anti-climax'.

Om die bogenoemde resensie te waardeer en die waarheid daarvan in te sien, is kennismaking met Grové se verhale 'n vereiste. In *A composer in Africa: Essays on the life and work of Stefans Grové* (Muller & Walton 2006: 77-94) is agt van die *Hoofstad*-sketse herpubliseer. Dit is vanselfsprekend moeilik om met enkele voorbeelde 'n skrywer se werk te verteenwoordig. Die sketse wat deur Muller en Walton gepubliseer is, is wel verteenwoordigend van Grové se prosa, maar die meer humoristiese vertellings is afwesig. Daarom is besluit om enkele voorbeelde van die sketse, wat nie in die bogenoemde boek verskyn nie, as bylae by hierdie studie in te sluit.

Grové se verhale kan waardeer word sonder buitengewone kennis van musiek. Die grootste bydrae wat die verhale en sketse tot musiek lewer, is die hoeveelheid historiese en outobiografiese inligting wat bekendgemaak word. Die verhale self is bykans heeltemal verwyderd van musiek as studieveld. Dit kom voor asof Grové as outeur onafhanklik funksioneer van Grové as komponis. Die gevolgtrekking word dus gemaak dat musiek wel 'n rol in Grové se prosa speel, maar dat dit nie as tema in sy vertellings domineer nie.

In Hoofstuk 5 word Grové se gebruik van woordkuns om die betekenis van sy musiek te verhelder ondersoek.

## HOOFSTUK 5

### DIE ROL VAN WOORDKUNS IN GROVÉ SE MUSIEK

#### 5.1 Inleiding

In hierdie hoofstuk sal die rol wat woordkuns in die musiek van Stefans Grové vervul, bespreek word. Die begrip “woordkuns” sluit alle tekste bykomend tot die musiek van Grové in.

Soos bespreek in Hoofstuk 2, is dit die doel van die kunste om te kommunikeer. Kommunikasie is die oordrag van betekenisvolle inligting. Hierdie betekenis kan nie altyd konkreet omskryf word in musiek nie. Dit kan gebeur dat een komposisie verskillende betekenisse vir verskillende persone inhou.

In die meerderheid van Grové se komposisies word die probleem van betekenis vereenvoudig deur die komponis se gebruik van woordkuns. Hierdie woordkuns kan die vorm aanneem van ’n titel, die benoeming van die werk se bewegings, uitvoeraanduidings binne die komposisie, die keuse van teks in die geval van vokale werke, of bykomstige aantekeninge deur die komponis tot ’n spesifieke werk. Die doel van hierdie tekstuele toevoegings is om die betekenis van die musiek te verhoog. Op hierdie wyse poog Grové om die stemming of vertelling van die musiek soos deur die toehoorder(s) beleef, te stuur.

Grové wil graag sy musiek so toeganklik moontlik maak vir die luisteraar en sê (Boekkooi 1992: 6): “Daarom is dit vir my as komponis so belangrik dat die uitdrukkingsmiddele by musiek optimaal benut word”. Grové se beginsel is dat betekenis en uitdrukking die grondslag van musiek moet vorm. Dit word bevestig in sy kwistige gebruik van tekste in sy komposisies om sodoende die betekenis daarvan te beklemtoon. Grové (1975b: 69) het ’n afsku in musiek waarin betekenis nie prioriteit geniet nie:

My poetsvrou kan tot twaalf tel en as ek nou sê: 'hou op met poets, want ek wil jou leer komponeer', kan ek dit doen en die resultaat, miskien na ses maande of 'n jaar, sal van net so min betekenis wees, as dié van die meeste seriëliste ... droog, akademies en bloedarmoedig, soos 'n bord vol motvlerke en sprinkaanbene.

Volgens Grové (1952a: 16) gaan waardering vir musiek hand aan hand met die betekenis daarvan:

Waardering vir 'n kunswerk het 'n mens na my mening eers dan wanneer jy die betekenis daarvan snap, terwyl 'n begrip van die tegniese prosedures jou die reg gee om te sê dat jy dit verstaan.

Grové gebruik woordtekste nie alleen om betekenis aan te vul vir die luisteraar nie. Dit dien ook as 'n bron van inspirasie vir homself. In sulke gevalle is die prosa die oorsprong van die komposisie. Die betekenis van die musiek word daardeur bepaal vanaf die komponis se eerste musikale gedagte vir die werk. Dit gebeur soms dat 'n titel by hom opkom en dat hy dan volgens die titel komponeer. Ander kere soek hy 'n gepaste titel nadat die komposisie voltooi is. Dit gebeur egter meestal dat die titel die oorsprong van die komposisie is. Dit is nie net die woorde van die titel nie, maar ook 'n beeld daarvan voor sy geestesoog, waarvolgens die musiek dan vorm aanneem (Grové 2006a).

Vir Grové (1975b: 71) is dit verder belangrik om menslike belewenisse te verklank:

Musiek staan op eie pote, maar sy betekenis kan verhoog word as sy inhoud met menslike situasies in verband gebring word. Die kunslied byvoorbeeld: as die stemparty geneurie word, verloor dit dadelik minstens 40 persent van sy betekenis. Daar is dinge wat die musiek nie kan sê as sy menslike verband verswyg word nie.

'n Analitiese bespreking en oorsig van Grové se totale musiek-oeuvre kon nie opgespoor word nie. In die volgende seksie van hierdie studie word kortliks verwys na sy musiek-oeuvre om die leser vertrouwd te maak met die omvang daarvan. Die verband met sy prosawerke moet teen die agtergrond van só 'n oorsig beskou word om sinvol te wees.

Biografiese inligting wat betrekking het op Grové se ontwikkeling en produktiwiteit as komponis sal kortliks bespreek word. Sekere gebeure in die komponis se lewe het nuwe wendings in sy musiek teweeg gebring en word dus as belangrik en insiggewend geag. 'n Omvattende biografie van Stefans Grové bestaan ongelukkig nie. Dit val egter nie binne die raamwerk van hierdie studie om 'n indringende verslag oor Grové se lewensloop te lewer nie. Dit is wel nodig om sekere patrone uit te wys soos dit betrekking het op die onderwerp.

Grové se komposisies word in hierdie hoofstuk ontleed op grond van die buitemusikale bydraes daartoe. 'n Volledige bespreking van elk van Grové se komposisies sal heelwat ruimte in beslag neem. Daarom sal tekstuele tegnieke wat gereeld deur Grové gebruik word, met toepaslike voorbeelde uit sy werke, eerder die bespreking lei. Kort besprekings van opvallende tekstuele elemente soos aangetref in eiesoortige werke sal gelewer word. Sommige komposisies maak gebruik van 'n verskeidenheid tekste en sal onder verskeie subopskrifte genoem word. Kultuur en kultuurverwysing wat bydra tot buitemusikale betekenis vorm deel van die bespreking.

## 5.2 'n Oorsig oor Grové se musiek-oeuvre

Die mees omvattende katalogus van Grové se komposisies word aangetref in Muller en Walton (2006: 95-128). Hierdie lys is die primêre bron van inligting met betrekking tot sy komposisies in die hoofstuk, tensy anders vermeld word.

Die katalogus lys 150 werke, gekomponeer vanaf 1944 tot 2005. Een van die komposisies, die *Tjello-konsert* (1970), word aangedui as verlore en vyf komposisies as onttrek, naamlik *Overture* (1953), *Ritual* (1969), *Daarstelling* (1972), *Simfonie* (1975) en *Blou droomvallei* (1992).

Grové beskou homself hoofsaaklik as 'n instrumentale komponis (Grové 1997d: 65). Sy oeuvre (tot 2005) sluit egter bykans alle genres in: 4 ballette, 2 werke vir blaasensemble, bykomstige musiek vir radio, 52

kamermusiekwerke, 23 klavierwerke, 10 konserte, 24 koorwerke, 'n opera, 12 orkeswerke, 6 orrelwerke en 14 vokale solowerke.

Volgens Grové (1997d: 64) kan sy stylevolusie in vier periodes verdeel word:

- Neo-klassiek (1950-1958), byvoorbeeld die *Fluitsonate* (1955)
- Neo-romantiek (1958), byvoorbeeld die *Vioolkonsert* (1958)
- Ekspressionisme (1962-1983), byvoorbeeld *Kettingrye* (1978)
- Afrosentrisme (1984- ), byvoorbeeld *Afrika Hymnus I* (1991).

Grové se komposisies beklee 'n unieke plek in Suid-Afrikaanse kunsmusiek. Hy word beskou as 'n lid van die eerste generasie gevestigde komponiste wat Suid-Afrika opgelewer het. Die ander lede is Hubert du Plessis (1922-), Blanche Gerstman (1910-1973), Stanley Glasser (1926-), John Joubert (1927-), Rosa Nepgen (1909-2000) en Arnold van Wyk (1916-1983). Van die genoemde komponiste is Grové die enigste wat gebruik maak van generiese Afrika-elemente in sy eie oorspronklike temas (Muller & Walton 2006: 3).

Izak Grové (1998: 102) haal Grové aan wat sy eerste drie stylfases as tydelik beskou en sy huidige styl as 'n tuiskoms. Hy beskou die tien werke gelewer voor 1950 as jeugwerke waar hy nog in die proses van studie en groei was. Grové (in Rörich 1992: 50) maak die volgende uitspraak oor sy vroeë werke:

But I think I have established a style of my own and that I can be recognised as the composer of any one of my pieces since 1984 when I swore off my previous cosmopolitan style. Like old Schütz, I hang my head in shame when reminded of the works of my youth, and, like Beethoven, I feel like saying 'Ach du Lieber, was für ein Esel warst du damals'.

Die Afrosentriese komposisies ná 1984 noem Grové sy "Musiek uit Afrika"-reeks. Werke wat tot die reeks behoort, word 'n reeksnommer deur die komponis toegeken. So is die klavierwerk *Nonyana* (1994) dan "Musiek uit Afrika" nr. 12 (ongeveer Grové se 127ste werk). Die nommers

word nie chronologies toegeken nie. Dit bevestig dat Grové gelyktydig aan verskeie komposisies werk, maar dat sommige eers jare na ander voltooiing bereik.

Wat opval in die werkslys vanaf 1984 is dat nie alle werke vanaf daardie jaar noodwendig tot “Musiek uit Afrika” behoort nie. Dit blyk dus ’n wanopvatting te wees dat Grové vanaf 1984 uitsluitlik Afrika-musiek komponeer. Daar is 16 werke, gekomponeer vanaf 1985 tot 1997, wat nie tot die “Musiek uit Afrika”-reeks behoort nie. Hierdie is oorwegend kerkmusiek en vokale werke. Alle werke vanaf 1998 behoort egter sonder uitsondering tot die reeks. Al sy werke vanaf 1984 toon egter die Afrosentriese kenmerke eie aan die komposisies van Grové.

### **5.3 Biografiese invloede**

Grové maak die stelling dat sy lewe eers in 1977, op die ouderdom van 55, begin het (Muller & Walton 2006:5). In daardie jaar tree hy in die huwelik met Alison Marquard en sy persoonlike lewe word uiteindelik gekenmerk deur rustigheid. Hierdie bestendigheid lei tot ’n opbloei van kreatiwiteit. Grové lewer 62% van sy komposisies vanaf 1977.

Sy betrokkenheid by die Lutherse kerk as orrelis en koorleier in Suid-Afrika sowel as in die Verenigde State, het aanleiding gegee tot ’n groot hoeveelheid gewyde koormusiek en ook ’n aantal gewyde solo- vokale komposisies.

’n Keerpunt in Grové se lewe is sy terugkeer na Suid-Afrika in 1972, voorafgegaan deur ’n verblyf van bykans 20 jaar in die VSA. Hy studeer vanaf 1953 tot 1955 aan die Harvard Universiteit. In hierdie tydperk word nege werke gekomponeer. Na ’n jaar by Bard Liberal Arts College, waarin hy een komposisie lewer, word hy in 1957 aangestel as dosent by die Peabody Konservatorium in Baltimore waar hy vir 15 jaar aanbly. In hierdie tydperk verskyn slegs elf komposisies uit sy pen. Gedurende Grové se laaste sewe jaar in die buiteland werk hy aan slegs twee

komposisies: die onvoltooide en nou verlore *Tjello-konsert*, en *Ritual* wat onttrek is.

By Peabody het hy onder hewige werksdruk as dosent bykans geen tyd of energie gehad het om te komponeer nie. Verder was sy persoonlike lewe gedurende die laaste jare in die VSA uiters ongelukkig. Sy gemoedstoestand in hierdie tyd word beskryf as “deeply depressed” en sy besluit om terug te keer na Suid-Afrika word ’n “life-saving decision” genoem (Sprenkle 2006: 38).

Grové (1975b: 68) se verklaring vir die stroom letterkundige werke en komposisies wat vanaf sy terugkeer na Suid-Afrika verskyn, is filosofies: “[...] miskien as gevolg van die ligtere las van die dosent, miskien as gevolg van die grond en lug en gewasse wat hier so anders ruik”.

In verskeie artikels oor en deur Grové word dit duidelik dat sy kreatiwiteit met tye versmoor is deur werksdruk. Die verwaarlosing van kultuuraangeleenthede deur die destydse regering word skerp deur Grové (1952b: 77) gekritiseer:

Deur die heersende gebrek aan geesdrif word die komponis dikwels gedwing om, ter wille van sy daaglikse brood, sy lamp onder die maatemmer te verberg. In plaas dat hy in staat gestel word om ’n leidende aandeel te neem in die organisasie van ons musiek, is hy meestal genoodsaak om minder belangrike werk te doen ten koste van sy tyd en energie.

In retrospek kan ’n mens spekulêr oor hoeveel meer werke Grové sou kon lewer as daar geskikte ondersteuning in Suid-Afrika vir komponiste bestaan het. Soveel te meer is die huidige situasie wat ondersteuning van die formele kunste betref, onaanvaarbaar. Grové noem in dieselfde artikel die bestaan van “stadsorkeste” wat nou helaas bykans heeltemal uitgesterf het weens gebrek aan finansiële ondersteuning deur die staat.

Grové (1975b: 68) lei ’n outobiografiese artikel as volg in:



Die beskouing dat die werk vir homself moet spreek is natuurlik waar, maar dit is ook ewe waar dat 'n kennismaking met die mens en die filosofie of gebeure wat agter die werk staan, die begrip van die werk alleen maar kan verdiep.

Die volgende gevolgtrekking word uit die bogenoemde bespreking gemaak: Grové se kreatiwiteit en produktiwiteit is nou verweef met sy persoonlike lewe.

Die bogenoemde bespreking raak slegs aan enkele uitstaande gebeure in die lewe van Stefans Grové. Die hoop bestaan dat 'n gedetailleerde biografiese studie van sy lewe onderneem sal word wat verdere insig in sy werke sal verleen.

## **5.4 Komposisies met buitemusikale inhoud**

### **5.4.1 Inleiding**

Buitemusikale inhoud verwys na enige nie-musikale element wat op 'n komposisie betrekking het en tot die betekenis van die komposisie bydra. Die inhoud kan verbind word met 'n betekenis of stel betekenis buite die komposisie self en verhoog die betekenis van die musiek. In sommige gevalle word die betekenis gesuggereer en in ander word betekenis duidelik oorgedra.

Dieselfde buitemusikale konsep kan betrekking hê op meer as een komposisie, soos in die geval van Grové se reeks komposisies genaamd "Musiek uit Afrika" waar al die musiek verwys na een gedeelde konsep, naamlik "Afrika". Hierdie komposisies word natuurlik nie beperk tot die uitbeelding van die gedeelde konsep nie, maar verwys ook na ander betekenis.

In die meerderheid van Grové se komposisies met buitemusikale inhoud manifesteer hierdie buitemusikale bydraes in die vorm van teks wat in of by die komposisie verskyn. Alle werke het vanaf hul ontstaan reeds een

buitemusikale verwysing, naamlik die komponis. Verder is die samelewing waarbinne die komponis leef ook deel van die skeppingsproses. Dit het in Grové se geval 'n veelbeduidende invloed op die komponis en sy werke.

#### 5.4.2 Taalkeuse in die woordteks

Soos bespreek in Hoofstuk 4 het Grové nie alleen 'n besondere liefde vir die Afrikaanse taal nie, maar is hy ook vaardig in die beoefening van die skryfkuns. Grové se taalvaardighede strek dan ook verder as sy moedertaal, Afrikaans, om Engels, Duits, Frans en Nederlands in te sluit.

Dit is interessant om Grové se taalkeuse by die betiteling van sy werke te beskou. Werke met beskrywende titels word in 44 gevalle in meer as een taal benoem, gewoonlik Afrikaans en Engels, byvoorbeeld *Gesprek vir drie = Conversations for three* (1978). In een geval word die komposisie ook in Duits benoem, naamlik *Toringmusiek = Tower music = Turmmusik* (1954), en in 'n ander geval in Duits en Engels, naamlik *Voices = Stimmen* (2003). Verskeie gewyde komposisies word slegs in Duits getitel omrede dit oorspronklik vir gebruik in die Lutherse Kerk gekomponeer is.

Die rede vir meertaligheid is om die teks vir soveel moontlik mense verstaanbaar te maak (Grové 2006b). Verstaanbaarheid is ook die rede waarom al die komposisies voorgeskryf vir die Unisa-Musiekeksamens tweetalige titels het. Die jong ouderdom van die uitvoerders maak dit belangrik om die inligting so toeganklik en verstaanbaar moontlik te maak.

Die voorkoms van eentalige titels blyk geen spesiale betekenis te hê nie. Verskeie werke word slegs in Afrikaans of Engels benoem en in enkele gevalle slegs Duits (uitsluitend die Lutherse musiek).

Nie net verskaf Grové tweetalige titels nie, maar ook die bewegings van meerdelige komposisies word in verskeie gevalle in beide Afrikaans en Engels gegee. In die geval van *Liedere en danse van Afrika* (1988-1990) word die name van bewegings in Afrikaans, Engels en ook Duits gegee.

Hierdie stel études was voorgeskryf vir die 6de Unisa Transnet Internasionale Klavierkompetisie. Daar nie alle internasionale deelnemers noodwendig Engels magtig is nie, was dit sinvol om ook 'n Europese taal in te sluit.

Grové maak ook van Afrikaans, Engels en Duits gebruik in die aantekeninge en motto's by komposisies. In die meeste gevalle word die tekste in slegs een taal aangebied. Verklarende aantekeninge by komposisies is oorwegend in Engels terwyl motto's, wat meer persoonlik van aard is, soms in Afrikaans en soms in Duits is.

Die moontlikheid bestaan dat meer bygevoegde tekste tot komposisies oorspronklik in meer as een taal deur die komponis ingesluit is. Die werkslys (Muller & Walton 2006: 95-128) kon weens 'n gebrek aan voldoende spasie nie al die tekste insluit nie. In die geval van *Afrika Hymnus I* (1991) word daar byvoorbeeld in die lys slegs 'n verkorte weergawe van die aantekeninge in Engels aangebied; die gedrukte bladmusiek van die komposisie bevat meer omvattende aantekeninge in beide Afrikaans en Engels. Dit is dus moontlik dat daar by ander komposisies soortgelyke vertaalde aantekeninge bestaan.

Wat opmerklik is van al Grové se eie vertalings, is dat geen betekenis in die vertaalproses verlore gaan nie. Die tekste se inhoud word ewe effektief oorgedra ongeag die taalkeuse.

#### **5.4.3 Titels van werke**

'n Minderheid van Grové se komposisies het "tradisionele" titels gegrond op musiekterminologie, byvoorbeeld *Quintet for harp and string quartet* (1954). Titels wat buitemusikale inligting bevat, word aangetref by 106 werke. Werke met beskrywende titels kan in verskillende groepe ingedeel word.

Die eerste groep bestaan uit vokale en koorwerke waarvan die titel afgelei word van die eerste reël van die teks, byvoorbeeld *Er sprach aber auch* (1993), of dieselfde titel deel as die teks, byvoorbeeld *Psalm 74* (1974). Hierdie is nie 'n ongewone verskynsel nie, maar 'n gebruiklike praktyk in die benoeming van vokale en koorwerke.

Die tweede groep komposisies kan beskryf word as karakterstukke. Die titel dra by om die karakter van die musiek vas te vang en die uitvoerder te lei in die interpretasie van die werk. In die eenvoudige en kort komposisies wat Grové vir die Unisa-Musiekeksamens gekomponeer het, maak hy deurlopend gebruik van titels om die karakter of atmosfeer van die stuk te beskryf. Die titels van stukkies voorgeskryf vir die beginnersgrade, graad 1 tot 3, verwys na begrippe waarmee jong kinders bekend is soos *Wals van die olifantjie* en *Swaiende takke* (beide 1981 en voorgeskryf vir die graad 3-eksamen). Die musiek beeld in alle gevalle die titel duidelik uit en die musikale en tegniese vereistes kan suksesvol deur jong kandidate bemeester en vertolk word.

Soos wat die begrip vir abstrakte konsepte toeneem namate kinders ouer word, pas Grové se temas en materiaal aan by die gemiddelde kind se verhoogde vermoëns in die hoër grade. In die meer gevorderde grade verg begrip van die titel se betekenis meer kognitiewe vaardighede, byvoorbeeld *Aubade*, voorgeskryf vir graad 6, en *Fanfare*, voorgeskryf vir graad 7. *Aubade* word wel vergesel van die volgende nota deur die komponis wat die konsep verduidelik:

'n *Aubade* is 'n oggendlied. Die jubeltoon is in hierdie stuk vervang met 'n innig gevoelde groet aan die vroeë morestond, as dit net begin skemer. Dit sluit as het ware aan by 'n naglied.

Dit is vir Grové belangrik dat die titel nie in geheimsinnigheid gehul word nie, maar dat die uitvoerder die inspirasie en karakter van die stuk begryp (Grové 2006a).

Die derde groep titels is suggereer 'n vertelling, verhaal of insident. Voorbeelde van sulke komposisies is die ballette *Alice in Wonderland* (1960) en *Pinocchio* (1988) en die simfoniese gedig *Raka* (1995/6) vir klavier en orkes. Laasgenoemde werk is gegrond op die epiiese gedig met dieselfde naam deur N.P. van Wyk Louw.

Vir Izak Grové (2001b: 64) wil die kleurryke titels van veral die “Musiek uit Afrika”-komposisies selfs verdere moontlikhede bied:

Titels bied meestal evokasies van aanskoulike voorstellings wat helaas nog wag vir die begenadigde choreograaf, voordat die potensiaal van hierdie werke die werklike “Afrika-musiekteater” kan word wat eintlik daarmee bedoel word.

Die titels van sommige komposisies kon netsowel dié van 'n dramatiese letterkundige werk gewees het. Die verhaal agter die werk *Die nag van 3 April* (1975) is nie alombekend nie, maar die titel laat heelwat moontlikhede aan die verbeelding oor. Die ware agtergrond vir die werk is egter nie heeltemal so duister soos dié gesuggereer deur 'n vrugbare verbeelding nie. Met sy terugkeer na Suid-Afrika in 1972 het Grové 'n ou vervalde skoolgeboutjie buite Pretoria betrek. Die plek is grotendeels deur Grové self gerestoureer. In 1975 het 'n verwoestende haelstorm egter heelwat skade aangerig en ondermeer talle van die pasvervangde vensters gebreek. Die meubels binne was besaai met haelstene en Grové was mismoedig in die aangesig van soveel ellende. Hy het hierdie emosies probeer weergee in die komposisie (Hinch 2006: 11).

Sommige titels gee geen besliste inligting oor die komposisie nie, maar suggereer wel betekenis buite die musiek self. Die titel bestaan in sommige gevalle slegs uit een woord wat 'n abstrakte konsep verteenwoordig. Voorbeelde van sulke titels is *Daarstelling* (1972), *Stelling vir latere uitbreiding* (1983), *Stimmen* (2003) en *Kettingrye* (1978).

Die titel *Kettingrye* hou by nadere beskouing verband met die ineenskakeling van die verskillende seksies in die komposisie wat deur

middel van terugverwysing 'n eenheid vorm. Izak Grové (1998: 101-102) lewer die volgende kommentaar oor die verband tussen Grové se komposisie en die teks wat daarmee verband hou:

Hy slaag daarin om met die orkeswerk *Kettingrye* (1978), die hoogs oorspronklike titelgewing met unieke insigte ten opsigte van klankkleurkombinasie en musikale vorm te verbind. Die byskrif by die tweede Cadenza uit die werk, "...penskets in donker lyne..." is illustratief van hierdie obsessie met musikale uitdrukking.

Die laaste groep titels het betrekking op kultuur of kultuurpraktyke. *Drie Japanese liedere* (1974) roep 'n ander kulturele beeld voor oë as *Sewe liedere op Boesman-verse* (1990). In beide gevalle word 'n spesifieke volk met unieke kulturele praktyke en die gepaardgaande aannames en stereotipes (korrek of andersyds) voorgestel deur die titel. Die verwagting word geskep dat die luisteraar iets van die vooropgestelde idees in die musiek sal kan herken. Ander voorbeelde is *Vladimir se tafelronde* (1982), wat dui op 'n Russiese invloed, en die vanselfsprekende *Jewish Folksongs* (1993).

Daar is verskeie verwysings na Afrika in die titels van Grové se komposisies, byvoorbeeld die *Sonate op Afrika-motiewe* (1984) en *Ses beelde uit Afrika* (1999). In sommige komposisies word die Afrika-kultuur wat betrekking het gespesifiseer soos *Concertato overture: Five salutations on two Zulu themes* (1986).

Oor die komposisie *Maya* (1978) skryf Rörich (1987: 88):

The Hindu word Maya means illusion and it is the contemplation of the two planes of reality and unreality (or illusion) which was the inspiration for the work. Thus Grové is again expressing metaphysical concepts which are at once inextricably linked yet diametrically opposed. Implicit in his expression of these two planes is the concept that reality is illusion, and *vice versa*.

Die titel wil dus die luisteraar bystaan om die musiek se filosofiese betekenis te snap.

#### 5.4.4 Bewegings van groter werke

Die gebruik van beskrywende bewegingstitels in stede van die konvensionele musiekterminologiese benamings (byvoorbeeld *Adagio*, *Moderato* of *Presto*), word reeds in Grové se vroegste werke aangetref. *Stemmingsbeelde*, voor 1947 gekomponeer, word ingelei deur die deel *Sonderlinge tweegesprek* gevolg deur nog vier dele met beskrywende titels. Die werk eindig met 'n *Fantastiese droom*.

Die titel *Vier klavierstukke* (1947) word versterk deur die titels van die vier stukke in die stel waarvan die eerste *Scaramouche* en die tweede *Elektron* is. Net so bestaan die volgende stel klavierstukke in 1975 met dieselfde titel, naamlik *Vier klavierstukke*, uit dele genaamd *Sanguinies*, *Tweespalt*, *Nagmusiek* en *Apodikties*. Die tweede hiervan word bespreek in die outobiografiese artikel deur Grové wat in dieselfde jaar verskyn (1975b: 71):<sup>4</sup>

Onlangs het ek 'n monoloog geskryf, getiteld: *Die jong moeder in Saal F12*, 'n *skisofreniese geval* en toe 'n klavierstuk met die opskrif *Tweespalt*, daarop baseer, en dit aan drie mense voorgespeel. Eers vir 'n studente. Haar reaksie: "uitdrukkingvolle, sterk musiek. Ek hou daarvan". Toe vir 'n klaviersdosent: "Deprimerend. Goed geskryf hoor, maar tog deprimerend". Laastens vir 'n ou vriend: "Dit is 'n outobiografie". Hy ken my natuurlik beter.

Die monoloog handel oor 'n jong moeder in 'n sielsieke-inrigting [...] Sy is vasgevang tussen haar gewetenswroeging en haar verlange en liefde vir haar kind, wat in 'n ander hospitaal met brandwonde lê. Daar is 'n denkbeeldige kat, wat soms in haar oor spin en wat sy telkens optel en begin sus. Die kat word kind en die kind word gewetenswroeging. Die kalmte moduleer na angs. Dan daal rustigheid weer neer. Sy praat weer met die kind-kat, dan sien sy skielik 'n kinderbeentjie deur die plafon groei. 'n Nuwe klimaks volg, maar dan voel sy weer na die kat-kind ens. Hier is dus twee sterk, kontrasterende stemminge.

In *Tweespalt*, wat vir die linkerhand geskryf is, beweeg die musiek op twee vlakke. Die bestendige vlak word verteenwoordig deur bes' wat deurgaans gehoor word. Daaronder, soms laag, soms hoër, soms

---

<sup>4</sup> Inhoud, leestekens en taalgebruik word weergegee soos in die oorspronklike bron.

daarin verstrengeld, is die stormagtige element. Geensins het ek gepoog om die juiste sekvens van gebeure van die verhoogstuk in die verklankte weergawe te volg nie, maar slegs die idee van die twee vlakke.

Toe het ek die verhoogstuk aan die drie luisteraars gegee om te lees, en die musiek het nuwe betekenis gekry. Die program het dus hul insig verhoog.

Hierdie “eksperiment” wat Grové op sy eie komposisie uitgevoer het, illustreer weereens hoe belangrik die kommunikasie van betekenis vir hom is.

Die klavierduet *Maskers* (1999) kry verdere betekenis met inagneming daarvan dat elk van die drie dele die masker van 'n gees uitbeeld, naamlik die watergees, naggees en oorlogsges. Met die toevoeging van die titels van die bewegings, word die fabelagtige betekenis van die musiek bevestig.

'n Komposisie soos *Sielvoël* (1998) ontbreek uit die staanspoor nie aan verbeeldingsinspirasie nie. Wanneer die vier bewegingstitels tot die hooftitel gevoeg word, vergroot die mitiese betekenis van die musiek onmiddellik: *Aanroeping, Eenwording van liggaam en siel, Droomliedere teen Middernag* en *Ekstatiese vlug*.

Die kleurvolle beskrywende bewegingstitels van *Flitsbeelde* (2004) illustreer Grové se liefde vir die natuur. Elkeen van die bewegings is opgedra aan 'n spesifieke lid van sy gesin. 'n Mens sou kon bespiegel oor hoe dié feit verder bedra tot die inhoud van die musiek. Die titels *Die mank leeu, Dwarrelkringe van die naaldekokker* en *Maskerades van die swartkeel geelvink* wil komiese beelde in 'n ligter luim voorstel, terwyl kalmte straal uit *Die peinsende skoenlapper* en *Die kalm seeperd*.

In die Strykkwartet *Gesang van die Afrika-geeste* (1993) benoem Grové die bewegings: *Ritornello, Aimu, Ritornello, Dxui, Ritornello, Mamilambo, Ritornello* en *Impundulu*. Die titels in Afrika-tale prikkel onmiddellik die



belangstelling, juis vanweë die verskuilde betekenis vir diegene wat nie vertrou is met Afrika-tale nie. Dit word opgeklaar in die komponis se uitgebreide notas wat die komposisie vergesel.

Om verskeie redes is bogenoemde titelgewing ongewoon: eerstens die gebruik van die Afrika-tale en tweedens die afwisseling van bewegings deur dele getiteld *Ritornello*. Die eenwording van Afrika- en Europese elemente word nou nie alleen aangetref in Grové se musiek-idiom nie, maar word ook sterk verteenwoordig in hierdie titelgewing. Waar verwysings na Afrika in die ander “Musiek uit Afrika”-komposisies meer subtiel plaasvind in ’n Westerse taal (alhoewel Afrikaans ook streng gesproke as ’n inheemse Afrika-taal beskou moet word), word die Afrika-verwysing beklemtoon deur die gebruik van Afrika-tale. Hierdie komposisie verwys nie na Afrika op ’n oorsigtelike wyse nie, maar spesifiseer vier verskillende volke se inheemse gelowe. Die meeste van die ander Afrika-komposisies verwys na ’n algemene Afrika of slegs na een kultuur.

Laastens is dit opvallend dat Grové, wat gewoonlik uit die staanspoor betekenis wil vestig deur sy gebruik van titels, in *Gesang van die Afrika-geeste* die insig uitstel tot na die verklarende notas gelees is. Hierdie tegniek dwing die luisteraar tot deelname deurdat hy onwillekeurig wel die notas sal lees en dan ook waarskynlik met meer aandag na die musiek sal luister in ’n poging om die verskillende kulture verteenwoordig in die werk te kan onderskei.

Grové se verklarende aantekeninge tot die Strykkwartet verskyn in Muller en Walton (2006: 111) slegs in Engels, maar word in die partituur ook in Afrikaans gegee. Hierdie aantekeninge verduidelik die belangrike funksie wat die voorvadergeeste in die volke van Afrika vervul. Vier kulture word verteenwoordig, naamlik die Akamba, Boesmans, Xhosas en Sjonas.

### 5.4.5 Uitvoeraanduidings in die bladmusiek

Grové se behoefte om die betekenis en uitdrukking van sy komposisies so duidelik moontlik vir beide die uitvoerder en luisteraar te maak, vind ook uiting in die bladmusiek van sy werke. Hy gebruik in sy komposisies die standaard musiekterme geleen uit die Europese tale soos dit die gebruik is. Die terme word aangevul deur frases en soms hele paragrawe in Afrikaans en ook Engels, wat die uitdrukking en aksie spesifiseer wat die uitvoerder moet gebruik en oordra. In *Tokkate* (1965) word die tempo aangedui as “so vinnig as moontlik met oordrewe aksente!”. Grové se literêre talent kom na vore in die aanduidings wat dikwels poëties van aard is, byvoorbeeld “mat en meedoënloos” in die lied vir stem en klavier *Puberteit* (1982).

As ’n reël wil dit voorkom asof Grové nie huiwer om ruimskoots uitvoeraanduidings in sy komposisies te voorsien nie. Sy motto in die verband blyk “eerder te veel as te min” te wees. Dinamiese aanduidings word in die fynste besonderheid aangeteken in al sy komposisies wat geraadpleeg is. Artikulasie verskyn nie net in die bladmusiek nie, maar word soms ook omskryf in uitvoeringsnotas, byvoorbeeld in *Nonyana*: “*Staccatissimi* must be played with strong attack and great crispness”. In hierdie stuk word ook die pedaalgebruik in die notas genoem: “Pedalling indications should be strictly observed in order to ensure the intended clear articulation, ‘smudging’ or sympathetic resonance” (Grové & Jordan 1994: 1).

In dieselfde bundel bladmusiek verskyn *Time and the land II* deur Barry Jordan waar die nota vir die pedaalgebruik die volgende aanbeveel: “Pedalling has been indicated very sparingly, but should of course be used throughout the piece as the pianist sees fit” (Grové & Jordan 1994: 10). Hierdie verskil in benadering tot die mate van vryheid veroorloof aan die uitvoerder, dui nie noodwendig die een komponis se onverskilligheid en die ander se diktatorskap aan nie. Dit demonstreer eerder Grové se noukeurige aandag aan die fynste besonderheid van sy komposisies om

die betekenis so akkuraat moontlik weer te gee. Ook kan hiervan afgelei word dat sonder die spesifieke klankeffek wat Grové verlang, die komposisie nie so effektief oorgedra kan word nie en dat van die betekenis verlore sal gaan.

In die *Vyf liedere op tekste van Ingrid Jonker* (1982) sluit Grové se uitvoeraanduidings in stemming aan by die poësie. In *Lied van die Lappop* is die oorheersende stemming in die gedig een van magteloosheid, willoosheid en oorgawe aan die onvermydelike. Grové dui aan dat die begeleiding gespeel moet word “met slap bewegings”. Die toonkleur wat só geproduseer word, sal aansluit by die teks en die stemming wat in die uitvoering geskep word, intensifiseer. In hierdie lied word die sanger aanbeveel om “eentonig (geen vibrato)” te sing. In *Windliedjie* is die instruksie bo-aan die stemparty “onrustig en intens”. In die gedig is magteloosheid ook ’n tema, maar in hierdie geval met ’n angstige ondertoon wat deur die begeleiding geëggo word. Die gedig *Puberteit* het ’n gewetenlose, koudbloedige en vreesge vulde atmosfeer wat herhaal word in Grové se aanduiding in die bladmusiek “mat en meedoënloos” en in maat 12 “intens”. Heelwat aksente en dinamiek-aanduidings in die musiek verhoog die spanning wat uit die staanspoor in die teks bestaan. Verlange wat herinner aan rou, is die stemming van *Ek het gedink...* en die toonsetting begin in die stemparty met ’n fermata bokant ’n rusteken en die instruksie “mymerend”. *Ontnugtering* is die laaste kontrasterende werk waarin siniese woede in beide teks en musiek die stemming is (Rörich 1988: 29-47).

Grové se aanduidings rakende die uitvoering van sy komposisies vereis gehoorsaamheid van die uitvoerder. Dit is moeilik om te bepaal of gebruikelike musiekterme dieselfde impak sal hê en of die boodskap so sterk oorgedra kan word soos deur Grové se eie frases.

#### 5.4.6 Tekste deur ander skrywers

Grové se keuse van tekste vir sy liedere is bykans uitsluitlik gedigte van hoogstaande Afrikaanse digters soos Jan F.E. Celliers, Abraham Fouché, Ingrid Jonker, Eugène Marais, Petra Müller, D.J. Opperman en Toon van den Heever. Die uitsonderings op hierdie reël is die vier liedere *Zulu Horizons*. Die skrywer van die Engelse tekste is Benedict Vilakazi.

Die titel van *Gesang van die Afrika-geeste* (1993) se laaste deel, *Impundulu*, is ook die titel van 'n gedig van A.G. Visser. Grové se aantekeninge tot die musiek bevat 'n uittreksel van 15 reëls uit die gedig. Die tweede deel van hierdie werk, *Aimu*, het bykomend tot Grové se eie notas, 'n aanhaling van vier reëls van Birago Diop, die Senegalese skrywer. Vervat in Grové se aantekeninge is 'n aanhaling van Laurens van der Post wat betrekking het op die vierde deel van die werk, naamlik *Dxui*, die Skepper van alle dinge volgens die Boesmans.

Grové se toonrealisering van die epiese gedig *Raka* deur N.P. van Wyk Louw het eers in 1995-96 ontstaan alhoewel Grové reeds as jong man die behoefte gehad het om 'n toondig daarop te baseer. In 1948 komponeer hy die *Elegie* vir strykkorke wat die treurlied vir Koki uitbeeld. Bykans 'n halfeeu later gebruik Grové die volle verhaal as agtergrond vir 'n komposisie. Hy besluit op die concerto-vorm om die dualistiese aard van die werk uit te beeld waar die klavier as individu geskets word teenoor die gemeenskap wat uitgebeeld word deur die orkes. Grové (1996: 45) beskryf hoe die verhaal en die musiek by mekaar aansluit:

Daar is ses taferele. Die eerste skets die toneel by die rivier in die vroeë oggend. Warrelende newelwolke wat oor die water hang, met insekte-geluide – nog half nag, amper dag. Geleidelik word die voëls wakker (egte Transvaalse voëlgeroep), en eindelijk word die werklid van die vroue by die kabbelende stroom gehoor. En dan skielik stilte, 'n onheilspellende stilte. Raka het verskyn, eers sag dreigend en dan later oprysend in sy volle gestalte. Dit is die tweede deel, waarin die klavier sy eerste verskyning maak om die Raka-wese te vergestalt.

Eers ontplooi hy sy volle geweld. Klavier, sowel as orkes skets sy angswekkende gestalte. Maar later word sy dans sagter en kleiner en verleideliker, maar die vrees van dié wat dit aanskou, word nie kleiner nie. Uiteindelik huppel hy weg tussen die palmietgras, waardeur hy so skielik verskyn het.

Dan volg 'n tussenspel. Nagmusiek. Die gemeenskappie probeer weer hul vroeëre vrede vind, maar ten spyte van die rustige musiek, heers daar 'n ondertoon van onrus.

In die vierde deel word Koki uitgebeeld, die gespierde atletiese Koki, die hoop van die gemeenskap. Koki se strydrop word deur die gemeenskap beaam, in die oproep-en-antwoord trant van die inheemse volke. As deel van die vierde deel vind die kragmeting tussen Koki en Raka plaas. Die karakter van elk word deur hul onderskeie Leitmotive gekenmerk.

Nadat Koki verslaan is, volg die vyfde deel, waar sy moeder sy strydbesoedelde liggaam in die nag reinig.

Esoteriese musiek, oermusiek van 'n oerwese uit Afrika wat in die nag kla van gebeurtenisse uit 'n oertyd. Drie kontrabasse wat in flageolette in die hoogte 'n klaaglied laat opstyg en die klavier wat met die nag saamsmelt, terwyl 'n eensame marimba soos 'n natuurgeluid 'n refrein laat hoor. En dan die finale: Raka kom terug as die oorheerser. Hy dans sy oorwinningsdans!

Grové (1952a: 16) gebruik ook hierdie gedig as 'n voorbeeld om sy standpunt oor die waardering van kuns te stel in 'n akademiese artikel:

In baie gevalle, veral ten opsigte van die moderne musiek, beweer luisteraars dat hulle die stemming van 'n stuk miskien net so goed as die ingewyde kan snap, maar dat hulle nie die tegniese prosedure begryp waarvolgens dit opgebou is nie. Net so gebeur dit ook dat 'n mens 'n gedig, sê maar "Raka", kan snap sonder dat jy iets verstaan van die bimetriese grondslag waarop die gedig in hierdie geval opgebou is.

Grové het lank met die verhaal van *Raka* saamgeleef voordat hy 'n grootskaalse komposisie gebaseer op die teks geskep het. Die gedig verskyn ook as voorbeeld in sy akademiese artikels. Daar bestaan geen twyfel dat Grové hierdie teks intensief en vir baie lank bestudeer het, voordat hy hom gereed gevoel het om *Raka* te "toonset" nie. Die gebruik van teks en titelgewing word dus nie net lukraak deur Grové bygevoeg tot die musiek ter wille van effek nie, maar vorm inherent deel van die boustene van betekenis in die komposisie.

Grové gebruik in *Afrika Hymnus II* die houtsneebeeld *African Madonna* deur Ernst Mancoba as inspirasie. Vir Grové is dit die vrede en tydloosheid van die beeld wat hy in die musiek wil weergee in die derde deel van die komposisie. Alhoewel die beeld streng gesproke nie teks, behalwe in die titel, bevat nie, word dit hier genoem weens die buitemusikale betekenis wat dit tot Grové se komposisie voeg.

#### 5.4.7 Bygevoegde tekste deur Grové self

Grové is die outeur van die libretto van sy opera *Die borse wind* (1983). Die werk is egter nog nooit opgevoer nie. Grové is ook die skrywer van die tekste vir *Cantata profana* (1959) en *Concerto burlesco: Gaudeamus igitur: Grepe uit die lewe van 'n eerstejaar* (1982).

Benewens die bogenoemde tekste, wat gesing word, voeg Grové ook by sekere komposisies tekste wat gewoonlik in die programnotas verskyn. Hierdie aantekeninge kan onderverdeel word in notas en motto's. Eersgenoemde is gewoonlik verklarend en laasgenoemde meer persoonlik van aard.

Die komposisie *Maya* (1978) word onderskryf deur 'n motto van Grové, naamlik "Ontrafeling en bevestiging". Soos voorheen genoem, is "maya" die woord vir "illusie" in Hindoe. Die begrip dui op die oorpeinsing van realiteit teenoor illusie. Die motto vul die betekenis van die titel aan.

Die titel *Stimmen* (2003), vir die ongewone kamermusiekkombinasie klavier en perkussie-ensemble, word deur die volgende aanhaling uit Christa Wolf se *Kindheitsmuster* deur die komponis aangevul:

Solche Stimmen nun, haufenweise. Als hatte jemand eine Schleuse hochgezogen, hinter der die Stimmen eingesperrt waren.

Such voices, many of them - as if someone had opened a sluice behind which they had been held captive.

Die komponis voeg 'n soortgelyke motto by die *Concertino for Flute, Viola and Chamber orchestra* (2005): “Tagesstimmen und Nachtflöten in ewiger Flucht”.

Die bygevoegde tekste van albei komposisies lei tot die bewuswording van 'n bonatuurlike atmosfeer. Ook opvallend is die gebruik van Duits in die motto's van beide komposisies. Hierdie werke is van dié gekomponeer sedert 1984 wat geen voor die handliggende verwysings na Afrika bevat nie. Tog word die werke tesame met ander werke sonder direkte verwysings na Afrika, soos *Drie Meditasies vir kamerorkes*, 'n nommer toegeken in die “Musiek uit Afrika”-reeks.

Die drie bogenoemde werke, naamlik *Maya*, *Stimmen* en *Drie meditasies vir kamerorkes*, het 'n meer subtiele verbintenis tot die “Musiek uit Afrika”-reeks. Daar is geen verwysing na Afrika in die titels of tekste van die komposisies nie. Grové het dus genoeg selfvertroue ontwikkel in sy Afrosentriese styl om, sonder die teenwoordigheid van 'n direkte verwysing, 'n Afrika-verband te bevestig.

Dit mag wees dat Grové nou, ná twintig jaar vanaf sy eerste tree op die nuwe stylroete, voldoende tuis voel in sy persoonlike inheemse selfgeskape klankwêreld en styl, om direkte verwysings na Afrika onnodig te ag. Dit kom voor asof hy, veral in die laaste vyf jaar, eerder wegbeweeg van direkte verwysing na Afrika in die betiteling van sy werke. Slegs een werk, *Dance song for the Nyau Dance* (2003), het in hierdie tyd 'n direkte verwysing na Afrika in die titel. Grové (2006a) verduidelik dat daar 'n “tweespalt” bestaan in die titelgewing van sy werke. Soms kry hy inspirasie uit 'n titel waaraan hy dink, 'n beeld voor sy geestesoog of 'n klank. In ander gevalle komponeer hy eers die musiek en soek dan 'n geskikte titel wat die uitdrukkingswaarde van die musiek sal aanvul. Volgens hom (Grové 2006b) is die proses en sy toepassing daarvan “seker nie so logies as wat verwag word nie”.

Titels en/of bewegingstitels verwys steeds na buitemusikale betekenis in die meeste werke behalwe die *Quintet for piccolo, two flutes, alto flute and harp* (2004). Die enigste tekstuele aanwyser van die werk, “Dedicated in friendship and esteem to John Hinch”, gee geen leidraad tot betekenis nie behalwe dat ons weet dat Hinch self ’n fluitis is. Hiermee word nie geïmpliseer dat Grové wegbeweeg van sy verbintenis tot die kultuurskat van die kontinent nie, maar slegs dat hy vertrou genoeg in sy klankmiddele het dat hy dit onnodig ag om direkte aanwysers in sy tekste te gebruik om die verband met sy inheemse klank uit te spel.

Hinch (2006: 12) ondersoek Grové se komposisies met betrekking tot die fluit en kom tot die gevolgtrekking dat hierdie werke minder Afrika-elemente bevat as sy ander komposisies:

When questioned about the lack of ‘African’ elements in his flute works, especially in the recent Trio, Grové retorted enigmatically and with a deep chuckle: ‘I don’t know why there isn’t; maybe it is because it is based on a legend that I concocted myself. That legend is not very typically African, and maybe that’s the reason why it is not so African as some of my other pieces’. He declined to elucidate further.

Die komposisie waarna die aanhaling verwys is die trio vir fluit, tjello en klavier, *Sielvoël (Soulbird)*.

Grové (2006b) beaam Hinch se aanhalings en wys daarop dat hy in 2001, toe daardie onderhoud met Hinch gevoer is, nog nie soveel werke vir fluit geskryf het nie. Grové verduidelik verder dat daar binne sy Afrosentriese styl ’n ander styl bestaan wat daarmee parallel loop. Die geringe stylwending het die eerste keer te voorskyn gekom in *Portrait of a clarinet dancer* (1999). Dit is volgens Grové ’n meer emosionele styl as die gekontroleerde uitdrukking van sy “strenger” Afrika-werke. Hy verbind ook die komposisie waaraan hy ten tye van die onderhoud (2006b) gewerk het (vir stem, fluit en klavier) met dié stylwending, asook *Drie meditasies vir kamerorkes* (2004). Grové bevestig dat Hinch dus ten tye van die onderhoud in 2001 korrek was in sy aanname. Hy wys ook daarop dat dit



nie van die hede af terugskouend die geval is wanneer sy totale werkslys in ag geneem word nie.

Grové se notas wat *Siel/voël* vergesel (Muller & Walton 2006: 112) lui soos volg:

In many cultures, from the Ancient Egyptian to the present, the Soul is considered to take the shape of a bird. It is also believed that, after death, the Soul is turned into a song bird. The four Tableaux depict the initial invocation of the waiting soul bird and the eventual unification of body and soul. Tableau 3 recalls dream songs at midnight and Tableau 4 a flight of ecstasy from the sleeping body.

Die titels van die verskillende dele van die werk is:

- Tableau 1. Aanroeping  
The invocation
- Tableau 2. Eenwording van liggaam en siel  
Embodiment of body and soul
- Tableau 3. Droomliedere teen middernag  
Dream songs at midnight
- Tableau 4. Ekstatiese vlug  
Flight of ecstasy

Muller (2000: 142) haal die onderstaande fabel aan wat deur Grové geskryf is. Dit het verskyn in die programnotas van die Obelisk-konsert op 23 Julie 1998 waar *Siel/voël* uitgevoer is:

Once in far away times, in a far away, far away land lived an ancient people in a desert-like landscape where the sun shone hot during the day and the stars seemed very bright and near at night. And so, one night, when everyone was asleep and the chieftain of this tribe of soulless people sat alone next to the dying fire, he suddenly saw a bright shooting star. The star became a strange bird which settled in the tree next to the old man, and began to sing a plaintive song of great longing. The chieftain spoke to the bird and asked the reason for its sadness. The bird answered that it was a soul without body, and only visible to the chieftain. It said that the chieftain was a body without a soul – like an animal. If the two of them could be unified they would be wise like the spirits of their ancestors; like the sun, the moon and the wind. And so it happened that body and soul became united. Then

suddenly at midnight shooting stars began to rain from heaven and each turned into a bird, a soul bird. And they began to sing their dream songs of yearning to become part of the other tribe members. Towards dawn each of the souls had found a body, and all rose from the ground and flew towards the rising sun to meet with him, and to become wise like him.

Die aantekeninge wat Grové by die bladmusiek van *Sielvoël* gevoeg het, is duidelik 'n akademiese opsomming van die bogenoemde fabel. Die oorspronklike fabel is egter meer betowerend en dus ook meer betekenisvol as die opsomming daarvan. Dit het 'n onwerklike fantasievolle verteltrant wat in die leser 'n behoefte laat om dit weer te lees. In dié kort verhaal van minder as 250 woorde, skep Grové 'n volledige verbeeldingswêreld. Hierdie fabel kan as 'n juweeltjie in Grové se kort woordkuns beskou word.

As die musiek van *Sielvoël* dan minder duidelike Afrika-elemente bevat, ten spyte van die "Musiek uit Afrika" nr. 19 wat aan die werk toegeken is, soveel te beter. Dit beteken dat Grové sy eie verbeeldingskontinent in hierdie musiek weergee. Hierdie persoonlike wêreld bestaan uit die stel betekenis wat Grové sy eie gemaak het en wat hom gevorm het as mens en kunstenaar. Grové haal in sy credo in die programnotas (Joubert 1987:13) immers Cocteau aan: "Hoe meer 'n digter uit sy eie stamboom sing, des te egter word sy lied".

Grové (2006b) voel dat sy musiek self baie na aan Afrika is. Oor die teorie dat die musiek afhanklik is van titels en woordteks vir betekenis wat aan Afrika gekoppel kan word, sê hy:

Nee. Miskien verwag hulle iets primitiefs. Ek verteer Afrika, skaaf die primitiwiteit af en omskep dit in kunsmusiek. Tot iets gesofistikeerds. Maar die musiek is Afrika-musiek.

Myns insiens kan Grové se komposisies elk beskou word as 'n sisteem waar interafhanklikheid tussen al die betrokke elemente bestaan. Elkeen van die "onderdele" het in hierdie sisteem geen behoefte na onafhanklikheid nie. Die doel van elke gedeelte van die sisteem is om te

verseker dat die sisteem as geheel optimaal funksioneer. In die geval van Grové se komposisies word die verskillende tekste en verskillende musikale elemente binne 'n komposisie versmelt met die gemeenskaplike doel om betekenis optimaal oor te dra.

Waar buitemusikale bydraes voorkom, moet dit, soos in die kunslied, gesien word as 'n inherente deel van die betekenis van die werk. Sommige elemente in 'n werk is nie meer gelykwaardig as ander nie. 'n Versteuring of verwydering van 'n deel van 'n werk, byvoorbeeld die teks, sal die geheelindruk ingrypend verander. Betekenis sal verlore gaan, want die werk is dan onvolledig.

Die sistemiese aard van Grové se komposisies lei tot beter oordrag van betekenis. Dit sou sinneloos wees om die musiek en teks te skei waar die komponis die teenwoordigheid van beide vereis.

#### **5.4.8 Musiek uit Afrika**

Vanaf 1984 maak Grové gebruik van buitemusikale verwysings na Afrika in sy komposisies bekend as "Musiek uit Afrika". Grové is 'n inboorling van Suid-Afrika en verstaan die gebruike en tradisies van die inheemse volke. Hierdie kulture sal nie noodwendig so goed deur 'n nie-Afrikaan weergegee kan word nie. Grové openbaar 'n diep insig en respekvolle waardering vir die fabels en verhale wat in sy werke weergegee word.

Grové (2006b) het die eerste keer van Afrika-musiek kennis geneem op die ouderdom van ses. Hy verduidelik dat hy 'n musikale bewuswording van Afrika vanaf 1973 herleef het. In die ballet *Waratha* (1976) maak hy vir die eerste keer gebruik van etniese materiaal en beskryf die komposisie as 'n leerproses. Die ontwikkeling van sy "Musiek uit Afrika"-styl (of Afrosentriese styl) word deur Grové beskou as 'n gistingsproses wat oor baie jare gestrek het.

Heelwat betoë is gerig deur musiekwetenskaplikes soos Anton Hartman (1954) en Jacques Malan (1982b) oor die waarde van 'n nasionalistiese klank vir Suid-Afrika.

Grové kan egter nie as 'n nasionalistiese komponis beskou word in die enger sin van die woord nie. Eerstens is hy nie 'n lid van die volke wat hierdie deel van sy oeuvre inspireer nie. Tweedens is heelwat van sy Afrika-musiek gebaseer op die legendes en tradisies van volke in Afrika, maar nie noodwendig Suid-Afrika nie. Grové se “Musiek uit Afrika” is wel 'n unieke voorbeeld van 'n nasionale, of eerder kontinentale, klank. Geen ander Suid-Afrikaanse komponis het tot op hede, met soveel sukses of op so 'n groot skaal, die etniese Afrikamusiek en Westerse kunsmusiek verenig nie.

Die “Musiek uit Afrika”-komposisies word geïnspireer deur die beelde, fabels en gebruike uit die Afrika-kulture. Grové maak eerder gebruik van sy eie tematiese materiaal wat generiese Afrika-elemente bevat. Kenmerke van etniese Afrikamusiek word deur Grové ingespan soos die roep-en-respons-idee in *Nagritus* uit *Afrika Hymnus I* (l. Grové 2001b: 64). Verskeie werke het liriese dele wat deur titelgewing verbind word aan die rustige nagmusiek wat deel vorm van die musiek van Afrika-volke, byvoorbeeld die lied van die ou vrou in *Raka*. Die energieke en soms wilde danse kenmerkend van Afrika-kulture vind ook gereeld 'n plek in Grové se komposisies, byvoorbeeld *Dance song for the Nyau dance* (2003).

Grové word nie net deur die mitiese aspekte van Afrika geïnspireer nie, maar ook deur die natuurlewe eie aan die kontinent. In *Afrika Hymnus I* en *Beelde uit Afrika* (1999) word voëlroepes in die musiek nageboots.

Die nostalgie wat die titels en die vertellings kenmerk, is veral opvallend in die Afrikamusiek en word uitgewys deur Izak Grové (1998: 103):

Grové se Afrika-oeuvre openbaar by voorkeur 'n naïewe romantiese hunkering na 'n vervloë Afrika-idealisme, van wye ongerepte vlaktes en sondeurdrenkte voorspoed, kommerlose danse, besete toordokters, en 'n geromantiseerde nagatmosfeer.

Negatiewe eienskappe soos bloedvergieting, burgeroorloë, korrupsie, wedywering en wraak, wat eweneens kenmerkend (maar nie uniek nie) van Afrika-kulture is, vind geen verteenwoordiging nie. Dit is opvallend afwesig in Grové se werk terwyl dit in ander kunstenaars se skeppingswerk voorkom, byvoorbeeld in die romans van Wilbur Smith.

Izak Grové (1998: 104) beskryf Grové se Afrosentriese styl as volg:

Grové se onlangse werk kan gesien word as 'n werkbenadering waarin beide pole ontgin word, sonder dat die een die ander uitsluit of oorheers: waar die tegniese versorging en komposisieprosedures onmiskenbaar Westers vertoon, is die basiese materiaal en musikale boustone – hoewel vanuit 'n hoogs persoonlike perspektief – nie anders te vertolk as behorende tot Afrika nie.

Grové het hom tot nog toe daarvan weerhou om met inheemse Afrika-instrumente te eksperimenteer. Hy benader Westerse instrumente opnuut in 'n poging om dieselfde effek as die nagebootste Afrika-instrument te kry. Hy oorkom probleme met instrumentasie deur tegniese innovasie. Die verwysing in titels, bewegings en tekste na sekere Afrika-instrumente is dus 'n aanwyser vir die uitvoerder of luisteraar, byvoorbeeld die deel *Mbira-lied* in *Liedere en danse uit Afrika*.

## **5.5 Komposisies met geen buitemusikale inhoud**

Daar is van Grové se komposisies wat geen ooglopende buitemusikale inhoud het nie, byvoorbeeld *Partita* (1963). Hierdie werke is egter in die minderheid. Dit is nodig om daarop te let dat beperkte inligting beskikbaar is oor hierdie komposisies.

'n Voorbeeld van 'n werk wat met die eerste oogopslag geen buitemusikale toevoegings het nie is die *Simfonie 1962* waaroor Grové (1975b: 71) die volgende skryf:

My Simfonie 1962 lok altyd die reaksie uit: “watter tragiese musiek”. Geen program word gegee nie en die reaksie is dus die geheelindruk, maar as ek die omstandighede moet skets en aan die luisteraars moet vertel wat daar werklik agter die stuk steek, die toestand moet skets waaruit dit gegroei het, sal die werk se uitdrukking, as toonstuk, byna verdubbel word.

Grové (2006b) verklaar egter dat die meeste van die komposisies met geen bekende buitemusikale inhoud nie werklik toevoegbare agtergronde het nie. Die voorafgaande aanhaling verduidelik hy soos volg:

As ek iets kan fabriseer sal die uitdrukking verhoog word. Ek glo baie daaraan dat die uitdrukkingswaarde van die musiek self gekoppel kan word aan die titel. Dis eintlik wat ek hier bedoel het. En ek word meer en meer bewus dat die titel is eintlik nodig om die luisteraar te help in die waardering van die stuk. Soos die nuwe fluitstuk. Dit heet nou “Lig en skadu”. Die eerste deel is “Lewensvreugde”, die tweede een heet “Afskeid” en die derde deel heet “Herinnering”. Die derde is eintlik 'n herontwikkeling van die eerste deel. Dus die luisteraars sal die lewensvreugde kan koppel aan die musiek self. Die “Afskeid” is treurig. Maar “Herinnering” sal nou verduidelik moet word dat dit 'n deurwerking is van die eerste deel. Maar oor die algemeen is my titels só, dat dit belangstelling prikkel, dink ek, in alle beskeidenheid gesê.

Dit blyk dus dat daar aangeneem kan word dat waar werke wel bykomende betekenisvolle inligting het, hierdie inligting nie deur Grové van die luisteraar weerhou sal word nie.

## 5.6 Samevatting

Grové se musiek word baie spesifiek aan taal en plek en dus kultuur gekoppel. Die juiste oordrag van betekenis met behulp van taal, maar deur musiek, is Grové se doel. Hy gebruik tekstuele aanwysers nie alleen as hulpmiddels nie, maar as deel van die komposisie vanaf sy eerste inspirasie. Sy werke moet holisties beskou word om eerder insluitend as

uitsluitend te wees. Grové (1960:8) staan die oppervlakkige bestudering van musiek teë en beskou die ideale leermeester as volg:

[D]it is iemand wat meer in 'n stuk sien as slegs die note en vertolkingsvoorskrifte, maar wie soos 'n geneesheer en sielkundige 'n diep insig in die weefsel en persoonlikheid van 'n toonstuk openbaar.

Om agtergrond te vermy in die studie van enige komposisie deur enige komponis, sou 'n fout wees. Die moeilike sosiale omgewings waarbinne Grové homself sy lewe lank bevind, mag nie as irrelevant beskou word nie. Die aanbeveling vir 'n toekomstige biografis sou wees om te bepaal hoeveel hierdie probleme Grové se lewe en werke beïnvloed het. Die invloed op sy komposisies word slegs oppervlakkig genoem in hierdie studie. Daar is dus ruimte vir 'n meer intensiewe studie daarvan.

Grové (1975b: 71) se musiek is vol van die menslike oorsprong van sy inspirasies:

Ek hou daarvan – die woorde: “dit is 'n outobiografie”. Ek hou van mense wat só luister na my musiek, want dit is musiek, nie om musiek se onthalwe nie, maar musiek wat ek uit die lewe geruk het, of liever, uit die lewe wat my kunsbroer, die skrywer (goed of sleg) uit die lewe geruk het.

Om die lewende verhaal agter die komposisie te soek met behulp van Grové se tekste, moet dus die uitgangspunt van die interpretasie en studie daarvan wees. Dit is tot die voordeel van die luisteraar dat Grové vele talente het. Die kombinasie van woordkuns en komposisie in die oordrag van betekenis maak die betekenismoontlikhede duideliker. Filosofiese onderwerpe raak só meer toeganklik vir beide die komponis en die luisteraar.

Grové se gebruik van woordkuns in sy musiek is te alle tye funksioneel en effektief. Volgens Grové (2006b) is dit vir hom baie belangrik dat die betekenis van die musiek so duidelik as moontlik aan die luisteraar oorgedra word. Deur sy gebruik van woordkuns in sy komposisies, word

insig in en interpretasie van die musiek vergemaklik. Dit lei tot dieper waardering van Grové se werke.



## HOOFSTUK 6

### GEVOLGTREKKING

#### 6.1 Inleiding

Stefans Grové (1960: 7) se credo as musikus en dosent lui: “Ek glo aan die nastrewe van veelsydigheid in my vak”. Hierdie veelsydigheid word geopenbaar deur die vierledige bydrae wat hy lewer as akademikus, komponis, skrywer en resensent tot die kunsewre in Suid-Afrika. Hierdie studie het gepoog om die leemte in navorsing met betrekking tot sy bydrae as woordkunstenaar en sy kombinasie van teks en musiek in sy komposisies te vul. Die gevolgtrekkings word in die volgende afdelings uiteengesit.

#### 6.2 Beantwoording van die sekondêre vrae

6.2.1 Wat is die verskille en ooreenkomste tussen letterkunde en musiek?

Die doel van alle kunste is die kommunikasie van betekenis. Deur die verskille en ooreenkomste tussen musiek en letterkunde te bepaal, kan vasgestel word hoe die oordrag van betekenis en inligting in ’n kunswerk aangevul kan word. Die betekenis van ’n interdisiplinêre kunswerk word dus verhoog deur die gebruik van verskillende media van kommunikasie.

Die belangrikste ooreenkomste tussen musiek en letterkunde vir die doel van hierdie studie is:

- Musiek en letterkunde word waargeneem deur die gehoorsintuig;
- Die ontwikkeling van beide ’n komposisie en letterkundige werk vind plaas met verloop van tyd;
- Beide kunsvorme kan visueel voorgestel word en daarom is dit moontlik om dit ouditief te herproduseer;

- Die luisteraar moet oor 'n goeie geheue beskik om die ontwikkeling binne die werk te verstaan;
- Temas word in letterkunde en musiek gebruik om 'n kunswerk te ontwikkel;
- Kultuurkonteks het 'n beduidende uitwerking op betekenis in letterkunde en musiek en moet in ag geneem word wanneer 'n kunswerk bestudeer word;
- Musiek en letterkunde is beide gestandaardiseerde betekenisvolle menslike praktyke met die doel om te kommunikeer.

Die belangrikste verskille tussen musiek en letterkunde kan soos volg opgesom word:

- Toonhoogte, toonduur, toonkleur en toonsterkte is boustene wat gebruik word in beide musiek en letterkunde, maar kan nie met dieselfde presiese in die letterkunde gebruik word as in musiek nie;
- Tydsverloop is meer buigbaar in letterkunde as in musiek;
- Tematiese materiaal word verskillend aangebied en ontwikkel in letterkunde en musiek;
- Betekenis kan baie duidelik en spesifiek oorgedra word in letterkunde, maar dit is nie moontlik in musiek nie;
- Waar lesers se ervaring van dieselfde letterkundige werk heelwat ooreenkomste sal toon, kan verskillende luisteraars dieselfde komposisie heeltemal verskillend ervaar.

Die betekenisvolheid van 'n werk word verhoog wanneer daar meer as een medium van kommunikasie binne die werk betrek word. Om dan 'n multimedia-werk se totale betekenis te verstaan, is dit nodig om alle inligting met betrekking tot die werk te oorweeg. In die geval van die kombinasie van musiek en letterkunde kan 'n komposisie binne 'n sekere verwysingsraamwerk geplaas word deur die toevoeging van woordteks. Die woordteks is dan die luisteraar se gids tot die komponis se bedoelde betekenis van die musiek.

Die totale betekenis van 'n kunswerk is afhanklik van die kulturele konteks waarin die werk ontstaan en voortbestaan. Die konteks moet dus altyd bygereken word in die bepaling van 'n werk se betekenis. Daar sal 'n verlies van betekenis wees wanneer een van die kunsvorme uit 'n multimedia-kunswerk verwyder word.

### 6.2.2 Watter ander komponiste was ook skrywers?

Die volgende komponis-skrywers is geïdentifiseer en kortliks bespreek: E.T.A. Hoffmann, Cornelius, Wagner, Nietzsche, Satie en Berners.

Die bogenoemde komponis-skrywers het elk op verskillende maniere bydraes gelewer. Hulle werke is nie bestudeer met die oog daarop om ooreenkomste met Grové se werk te identifiseer nie, maar as agtergrond tot die studie van Grové se bydraes.

### 6.2.3 Wat is die rol van musiek in Grové se prosa?

Grové se kreatiewe skryfwerk bestaan uit kortverhale en sketse. Sy kortverhaalbundel *Oor mense, diere en dinge* verskyn in 1975. Die verhale in die bundel steun sterk op outobiografiese materiaal. Musiek speel 'n noemenswaardige rol in drie van die verhale. In *Oggendhimne* word reeds in die titel verwys na musiek. Musiek word in die vertelling deurgaans gebruik as beskrywende hulpmiddel en om die atmosfeer daarin te illustreer. In *Sprinkaan in die stad* word musiek gebruik om die milieu waarin die verhaal afspeel te skets. 'n Orrelis en orrelbouer verskyn as newekarakters in die verhaal *Basaartyd*. Musiek skep vir die hoofkarakter 'n hoogtepunt in haar bestaan in die verhaal se tydsverloop. In die ander verhale in die bundel kom verwysings na musiek wel sporadies voor, maar speel nie 'n beduidende rol nie.

In 1982 en 1983 publiseer Grové 36 kortverhale en sketse in die koerant *Hoofstad*. Soos in die kortverhaalbundel steun sommige van hierdie vertellings ook op outobiografiese materiaal. Daar word ook belangrike

historiese feite meegedeel oor belangrike figure in Suid-Afrikaanse kunsmusiek en die werkinge van die uitsaaiwese voor hedendaagse tegnologie. In verhale soos *Die klokke*, *Suster Anna se triomflied* en *As die duiwel die koorgalery invaar* vorm musiek deel van die tematiese materiaal waaruit die verhale ontwikkel. In ander verhale word musiek eerder aangewend as beskrywende hulpmiddel. Heelwat van die vertellings bevat geen verwysing na musiek nie.

Grové se verhale steun dus slegs gedeeltelik op musiek as tematiese materiaal. Musiek speel meestal, in die verhale waarin dit wel voorkom, 'n beskrywende en ondersteunende rol. 'n Belangrike bydrae wat sy verhale lewer, is die groot hoeveelheid outobiografiese inligting wat daarin vervat word.

Die gevolgtrekking word dan gemaak dat Grové se verhale nie afhanklik is van musiek vir betekenis nie, met die uitsondering van dié verhale waar dit deel van die tematiese materiaal vorm.

#### 6.2.4 Wat is die rol van woordkuns in Grové se musiek?

Vir Grové is dit belangrik om die betekenis van sy komposisies so toeganklik en verstaanbaar as moontlik vir die luisteraar te maak. Hy wend dus woordkuns aan om die betekenis van sy musiek te verhelder. In die meeste gevalle word Grové se komposisies geïnspireer deur 'n titel waaraan hy dink en waaraan hy 'n beeld voor sy geestesoog koppel. Hy komponeer dan die musiek volgens die titel. Waar hy wel eerste die musiek komponeer, soek hy dan 'n titel uit wat die betekenis van die komposisie aanvul en verhoog. Vir Grové speel die titel en ander tekste wat by sy komposisies gevoeg word 'n onweglaatbare rol in die betekenis van die musiek.

Grové wend 'n verskeidenheid tekste aan in sy komposisies, byvoorbeeld titels, die titels van die bewegings van groter werke,

uitvoeraanduidings in die bladmusiek, bykomende verklarende notas tot komposisies, motto's en vertellings in die vorm van fabels en verhale. Al die genoemde tekste is vanselfsprekend nie teenwoordig in al sy komposisies nie.

Die tekstuele toevoegings word meestal meertalig aangebied om dit vir soveel moontlik luisteraars verstaanbaar te maak.

Grové se Afrosentriese stylwending kom in 1984 in sy musiek na vore. Hy gebruik generiese etniese elemente in die musiek en ook in die titels wat die werke vergesel. Hy stuur dus die betekenis van die werke in 'n kultuurspesifieke rigting met behulp van woordkuns.

### **6.3 Beantwoording van die primêre navorsingsvraag: Wat is die verband tussen Grové se komposisies en woordkuns en hoe kan kennis van hierdie verhouding die begrip vir sy werk verhoog?**

Konteks, kultuur en omgewing het 'n beduidende invloed op Grové se produktiwiteit as skrywer en komponis. Dit is opvallend dat hy tydens sy verblyf in die buiteland min kreatiewe werk gelewer het. Sedert sy terugkeer na Suid-Afrika in 1972 komponeer hy onverpoos en hoewel hy die laaste paar jaar nie meer tyd het om kreatief te skryf nie, vervul woordteks 'n baie belangrike funksie in sy musiek.

Volgens Grové het hy in beide mediums slegs 'n geringe stimulus nodig om die skeppingsproses te inisieer. 'n Verdere ooreenkoms in Grové se benadering tot sy verhale en die woordkuns by sy musiek is sy gebruik van optimistiese materiaal. Dit is opvallend dat hy wegstroom van neerdrukkende temas in sy eie tekste asook die tekste van ander skrywers wat by sy musiek gebruik word. In sy verhale kom 'n positiewe instelling teenoor die milieu van die verhaal gewoonlik na vore.

Die skeppingsproses verloop verskillend vir Grové in verskillende mediums. Hy bewerk en herbewerk sy komposisies noukeurig terwyl sy verhale selde herskryf word. Teks, of beelde wat verklank word in teks, is in die meerderheid van sy komposisies die oorspronklike inspirasie vir die musiek. Die musiek is afhanklik van die meegaande woordteks vir totale betekenis in komposisies waar tekstuele toevoegings bestaan.

Die gevolgtrekking word gemaak dat Grové die komponis afhanklik is van Grové die woordkunstenaar om die betekenis van sy werke oor te dra. Woordteks vorm 'n integrale deel van sy komposisies, veral ten opsigte van die totale betekenis van 'n werk, maar musiek speel 'n baie kleiner rol in sy verhale. Hierdie betrokkenheid van woordteks wissel egter in intensiteit van komposisie tot komposisie. Eerder as om 'n veralgemeende stelling oor teksgebruik in Grové se komposisies te maak, moet elke werk eerder op sy eie beoordeel word. Die meerderheid van sy komposisies is egter wel afhanklik van die meegaande woordkuns vir betekenis.

Daar bestaan dus beslis 'n verband tussen Grové se komposisies en die gebruik van woordkuns in sy musiek.

#### **6.4 Aanbevelings vir verder studie**

Daar is tydens die verloop van hierdie studie leemtes geïdentifiseer in die navorsing oor die lewe en werke van Stefans Grové:

- Dit word aanbeveel dat daar in die nabye toekoms 'n noukeurige en omvattende biografiese studie oor Grové geloods word.
- 'n Bespreking en ondersoek na Grové se bydrae as resensent is noodsaaklik. Grové se bydrae tot die ontwikkeling van musiekkritiek in Suid-Afrikaanse kunsmusiek bestaan uit honderde artikels en resensies wat tot dusver nie bestudeer is nie.

- 'n Omvattende studie oor die invloed van kultuur soos van toepassing op Grové is noodsaaklik, aangesien huidige verwysings daarna in die literatuur te kort skiet en in sommige gevalle tot wanvoorstelling lei. Verwysings na spesifieke kulture en kultuurpraktyke is in hierdie verhandeling slegs genoem. Dit laat die weg oop vir 'n uitgebreide studie daarvan soos van toepassing op Grové.

Dit is belangrik om te erken dat hierdie studie nie as finaal beskou kan word nie weens die volgehoue ontwikkeling van Stefans Grové as komponis en die uitbreiding van sy oeuure. Dit kan wel as vertrekpunt vir verdere studie dien.

## **6.5 Slotwoorde**

Stefans Grové se bydraes tot die kunste in Suid-Afrika kan deur min ander kunstenaars in die land geëwenaar word. Sy werkslys word steeds aangevul deur nuwe werke en sy komposisies bekleë 'n unieke plek in Suid-Afrikaanse kunsmusiek. Grové bewerk eenheid tussen sy Westerse kuns en Afrika-omgewing in sy "Musiek uit Afrika"-reeks. Hy gebruik woordkuns as uitdrukkingsmiddel in sy komposisies om die betekenis van die musiek te verhoog.

## BRONNE

ADORNO, T. 1973. *Philosophy of modern music*. New York: Continuum.

ADORNO, T. 1976. *Introduction to the sociology of music*. New York: Continuum.

ADORNO, T. 2002. *Essays on music*. Berkeley: University of California Press.

ALBRIGHT, D. 2004. *Modernism and Music*. Chicago: University of Chicago Press.

ARENDS, H. 1982. Pionier 'n besondere mens. *Hoofstad*, 23 Julie 1982.

BERNERS, LORD. 1998. *A Distant Prospect*. London: Turtle Point Press.

BERNERS, LORD. 1999a. *Collected Tales and Fantasies*. London: Turtle Point Press.

BERNERS, LORD. 1999b. *First Childhood*. London: Weidenfeld & Nicolson.

BERNERS, LORD. 2000. *The Girls of Radcliff Hall*. London: Cygnet Press.

BERNERS, LORD. 2001. *The Château de Résenlieu*. London: Turtle Point Press.

BETTMANN, O.L. 1995. *Johann Sebastian Bach: As his world knew him*. Toronto: Birch Lane.

BLOEMHOF, F. 1992. *Die begin in die kortverhaal*. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling. Universiteit van Stellenbosch, Stellenbosch.



- BOEKKOOI, P. 1992. Gevierde komponis: Stefans Grové. *Lantern*, 41 (21): 4-8.
- BROWN, C.S. 1987. *Music and Literature*. London: University Press of New England.
- DEAVILLE, J. 2001. Peter Cornelius. *Grove Music Online* ed. L. Macy (Geraadpleeg 1 September 2005), <<http://www.grovemusic.com>>
- DENORA, T. 2003. *After Adorno: Rethinking music sociology*. Cambridge University Press: Cambridge.
- DOBSON, D. 1956. *Robert Schumann on Music and Musicians*. London: Dobson.
- EBERSOHN, J.W.S. 2001. 'n Analitiese studie van Stefans Grové se Afrika Hymnus II. Ongepubliseerde B.Mus.Hons.-skripsie. Universiteit van Pretoria, Pretoria.
- EVANS, E. 1920. Modern British Composers, Lord Berners. *The Musical Times*, 1 January 1920: 9-13.
- FISCHER-DIESKAU, D. (transl. by J. Neugroschel). 1978. *Wagner and Nietzsche*. London: Sidgwick & Jackson.
- GROVÉ, A.P. 1982. *Letterkundige sakwoordeboek vir Afrikaans*. Pretoria: Nasou Beperk.
- GROVÉ, I.J. 1998. "Ek het hui toe gekom..." – Stefans Grové op 75. *Acta Academica*, 30(3): 89-114.
- GROVÉ, I.J. 2001a. Stefans Grové. *Grove Music Online* ed. L. Macy (Geraadpleeg 1 September 2005), <<http://www.grovemusic.com>>

GROVÉ, I.J. 2001b. Stefans Grové – uiteindelik tuis. *SAMUS*, 21: 62-65.

GROVÉ, S. s.a. *Key notes on his music*. Research centre for South African Music. Pretoria: HSRC.

GROVÉ, S. 1952a. Die nuwe musiek en sy tydgenote. *Standpunte* 7(1): 12-16.

GROVÉ, S. 1952b. Probleme van die Suid-Afrikaanse komponis. *Standpunte*, 7(2): 69-79.

GROVÉ, S. 1960. Credo. *The South African Music Teacher*, 59: 7-9.

GROVÉ, S. 1974a. *Vier monoloë*. Ongepubliseer.

GROVÉ, S. 1974b. Oor mense, diere en dinge: Basaartyd. *Huisgenoot*, 11 Oktober 1974.

GROVÉ, S. 1974c. Oor mense, diere en dinge: Winteroggend. *Huisgenoot*, 18 Oktober 1974.

GROVÉ, S. 1974d. Oor mense, diere en dinge: Kalwerliefde. *Huisgenoot*, 25 Oktober 1974.

GROVÉ, S. 1974e. Oor mense, diere en dinge: In die maanlig. *Huisgenoot*, 1 November 1974.

GROVÉ, S. 1974f. Oor mense, diere en dinge: Heimwee. *Huisgenoot*, 8 November 1974.

GROVÉ, S. 1975a. *Oor mense, diere en dinge*. Pretoria: Human & Rousseau.

- GROVÉ, S. 1975b. Toe en nou – 'n Selfportret. *Musicus*, 3(1): 68-72.
- GROVÉ, S. 1982a. Blomgedagtes by die Sewende Poort. *Hoofstad*, 23 Julie 1982.
- GROVÉ, S. 1982b. Kritiek vereis kundigheid. *Hoofstad*, 30 Julie 1982.
- GROVÉ, S. 1982c. Gedagtes by die Sewende Hek. *Odeionnuus*, April 1982.
- GROVÉ, S. 1982d. Uit herinnering se wei. *Hoofstad (Naweek-Voorskou)*, 26 Maart 1982.
- GROVÉ, S. 1982e. My stryd teen die skottelgoed lawaai. *Hoofstad (Naweek-Voorskou)*, 2 April 1982.
- GROVÉ, S. 1982f. Grappe lei toe byna tot chaos. *Hoofstad (Naweek-Voorskou)*, 23 April 1982.
- GROVÉ, S. 1982g. Beurtsang van die eensaamheid. *Hoofstad (Naweek-Voorskou)*, 30 April 1982.
- GROVÉ, S. 1982h. Vrede in rooi, 'n bo-aardse vrede. *Hoofstad (Naweek-Voorskou)*, 7 Mei 1982.
- GROVÉ, S. 1982i. Die stille kring in die lou son. *Hoofstad (Naweek-Voorskou)*, 14 Mei 1982.
- GROVÉ, S. 1982j. Die glasuurmonument in die mis. *Hoofstad (Naweek-Voorskou)*, 21 Mei 1982.
- GROVÉ, S. 1982k. Versies langs die Os. *Hoofstad (Naweek-Voorskou)*, 1 Junie 1982.

- GROVÉ, S. 1982l. In rook sal ek jou lied sien. *Hoofstad (Voorskou)*, 4 Junie 1982.
- GROVÉ, S. 1982m. Lig om 'n donker sirkel. *Hoofstad (Voorskou)*, 11 Junie 1982.
- GROVÉ, S. 1982n. As die duiwel die koorgalery invaar. *Hoofstad (Voorskou)*, 18 Junie 1982.
- GROVÉ, S. 1982o. Monna Osoro het gekom. *Hoofstad (Voorskou)*, 25 Junie 1982.
- GROVÉ, S. 1982p. Die iesegrimmige een. *Hoofstad (Voorskou)*, 2 Julie 1982.
- GROVÉ, S. 1982q. Gesette Violetta laat gehoor skater. *Hoofstad (Die Kunste in die Hoofstad)*, 9 Julie 1982.
- GROVÉ, S. 1982r. Kos, etiket, eetgewoontes. *Hoofstad (Voorskou)*, 16 Julie 1982.
- GROVÉ, S. 1982s. Petaljes om die teetafel. *Hoofstad (Voorskou)*, 6 Augustus 1982.
- GROVÉ, S. 1982t. Die klos in die koppie tee. *Hoofstad (Voorskou)*, 13 Augustus 1982.
- GROVÉ, S. 1982u. Dans van die gebakte kalkoen. *Hoofstad (Voorskou)*, 20 Augustus 1982.
- GROVÉ, S. 1982v. Man byt hond byna dood. *Hoofstad (Voorskou)*, 27 Augustus 1982.

GROVÉ, S. 1982w. 'n Sondeglips. *Hoofstad (Voorskou)*, 3 September 1982.

GROVÉ, S. 1982x. Viva Primavera-kind leef die lente. *Hoofstad (Voorskou)*, 17 September 1982.

GROVÉ, S. 1982y. Suster Anna se triomflied. *Hoofstad (Voorskou)*, 24 September 1982.

GROVÉ, S. 1982z. 'n Vol.slae metamorfose (3 briewe I). *Hoofstad (Naweek-Voorskou)*, 8 Oktober 1982.

GROVÉ, S. 1982aa. Con amore, o bella rosa! *Hoofstad (Naweek-Voorskou)*, 22 Oktober 1982.

GROVÉ, S. 1982bb. Epistola ad plebeium. *Hoofstad (Naweek-Voorskou)*, 29 Oktober 1982.

GROVÉ, S. 1982cc. Die leeskring. *Hoofstad (Naweek-Voorskou)*, 19 November 1982.

GROVÉ, S. 1982dd. Die klokke. *Hoofstad (Naweek-Voorskou)*, 26 November 1982.

GROVÉ, S. 1982ee. Toegang tot die kaart. *Hoofstad (Naweek-Voorskou)*, 10 Desember 1982.

GROVÉ, S. 1982ff. Ware kersvreugde vir 'n praghond. *Hoofstad (Naweek-Voorskou)*, 24 Desember 1982.

GROVÉ, S. 1982gg. Afrika-hartklop by ons stad. *Hoofstad (Die Kunste in die Hoofstad)*, 31 Desember 1982.

- GROVÉ, S. 1982hh. Stoomkolosse vol romantiek. *Hoofstad (Naweek-Voorskou)*, 7 Januarie 1983.
- GROVÉ, S. 1982ii. Vakansies op 'n boereplaas is al geskiedenis. *Hoofstad (Naweek-Voorskou)*, 14 Januarie 1983.
- GROVÉ, S. 1987a. Programnotas by *Sonata op Afrika-motiewe vir Viool en Klavier (1985)*. Pretoria: TRUK.
- GROVÉ, S. 1987b. Wladimir se tafelronde. *Veritas*, II: 8.
- GROVÉ, S. 1990. *Sewe liedere op Boesman-verse*. Universiteit van Pretoria, Musiekbiblioteek MUSB 24454.
- GROVÉ, S. 1992a. Toe...en nou. *Obelisk nuusbrief*.
- GROVÉ, S. 1992b. Kunstenaars se lewe word so moeilik as moontlik gemaak. *Beeld – Kalender*, 8 Mei 1992.
- GROVÉ, S. 1992c. Oor jong en ou dinge. *Obelisk nuus*, Augustus 1992, nr. 1.2.
- GROVÉ, S. 1992d. *Liedere en danse uit Afrika*. Pretoria: UNISA.
- GROVÉ, S. 1993. *Strykkwartet Gesang van die Afrika geeste*. Universiteit van Pretoria, Musiekbiblioteek, MUSB 24453.
- GROVÉ, S. 1995. *Afrika Hymnus*. Lesing gelewer by die Derde Unisa Orrelakademie, Pretoria. Ongepubliseerd.
- GROVÉ, S. 1996. Raka, vir klavier en orkes. *Insig*, Februarie 1996: 45.

- GROVÉ, S. 1997a. Programnotas by *Stefans Grové, 'n Toonuitstalling*, Ou Mutual-Saal, Universiteit van Suid-Afrika, Pretoria, 24 Mei 1997.
- GROVÉ, S. 1997b. Programnotas by 'n Obelisk konsert, Ou Mutual Saal, Universiteit van Suid-Afrika, Pretoria, 22 November 1997.
- GROVÉ, S. 1997c. Twintigste eeuse musiek, kernaantekeninge. Musiekgeskiedenis 310. Ongepubliseerd. Universiteit van Pretoria.
- GROVÉ, S. 1997d. Suid-Afrikaanse Kunsmusiek, kernaantekeninge. Musiekgeskiedenis 320. Ongepubliseerd. Universiteit van Pretoria.
- GROVÉ, S. 1998. Programnotas by 'n Obelisk konsert, Musaion, Universiteit van Pretoria, 23 Julie 1998.
- GROVÉ, S. 2005. Telefoononderhoud met J. de Winnaar. 7 April 2005.
- GROVÉ, S. 2006a. Onderhoud met J. de Winnaar. 21 Augustus 2006.
- GROVÉ, S. 2006b. Onderhoud met J. de Winnaar. 9 Oktober 2006.
- GROVÉ, S. & JORDAN, B. 1994. *Two South African dialogues for Piano*. Johannesburg: SAMRO.
- HARTMAN, A. 1954. 'n Kwarteeu van Suid-Afrikaanse Toonkuns. *Standpunte*, 9(3): 31-36.
- HEILKE, T. 1998. *Nietzsche's Tragic Regime*. DeKalb: Northern Illinois University Press.
- HENNING, C.G. 1975. *Four South African Composers*. Pretoria: HSRC.

HINCH, J. 2006. Stefans Grové: The flute in his life. *A composer in Africa: Essays on the life and work of Stefans Grové*. Edited by S. Muller & C. Walton. Stellenbosch: Sun Press.

HOLLINGDALE, R.J. 2001. Friedrich Nietzsche. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition. Edited by S. Sadie. Vol. 17: 903-904. London: Macmillan.

HUMAN, K. 1994. *Willekeur*. Kaapstad: Human & Rousseau.

JOHNSON, A.F. 1992. *Stefans Grové: Liedere en danse uit Afrika – 'n analise*. Ongepubliseerde B.Mus.Hons.-skripsie. Universiteit van Pretoria, Pretoria.

JONES, B. 2003. *The music of Lord Berners (1883-1950): 'The Versatile Peer'*. Hampshire: Ashgate.

JORDAAN, H. Onderhoud met J. de Winnaar. Pretoria, 24 Oktober 2005.

JOUBERT, A. 2004. *Stefans Grové Bibliography*. Ongepubliseer.

JOUBERT, E.A. 1987. *'n Stylanalitiese bespreking van die Sonata op Afrika-motiewe vir Viool en Klavier (1985) van Stefans Grové*. Ongepubliseerde B.Mus.-skripsie. Universiteit van Pretoria, Pretoria.

KERMAN, J. 1992. Representing a relationship: Notes on a Beethoven concerto. *Representations*, 39: 91-92.

KÖHLER, J. 1998. *Nietzsche and Wagner: A Lesson in Subjugation*. London: Yale University Press.

KOSTELANETZ, R. 1993. *John Cage – Writer*. New York: Limelight Editions.



KRAMER, L. 1992. Music and representation: the instance of Haydn's creation. *Music and text: critical inquiries*. Edited by S.P. Scher. Cambridge: Cambridge University Press

KRAMER, L. 1995. *Classical music and postmodern knowledge*. Berkeley: University of California Press.

KRITZINGER, M.S.B., LABUSCHAGNE, F.J. & PIENAAR, P.D. 1972. *Verklarende Afrikaanse Woordeboek*. Pretoria: J.L. van Schaik.

MALAN, J.P. 1968. Die musiek en ander kunste. *Die Verband tussen die Kunste*. Redakteur G. Cronjé. Pretoria: Van Schaik.

MALAN, J.P. 1982a. Grové, Stefans. *South African Music Encyclopedia*, 2: 141-145. Cape Town: Oxford University Press.

MALAN, J.P. 1982b. Stefans Grové – 60 jaar. *Hoofstad*, 23 Julie 1982.

McGLATHERY, J.M. 1997. *E.T.A. Hoffmann*. New York: Twayne Publishers.

MELLERS, W. 1998. The velvet gentleman. *Modern Painters*, 10(3): 102-106.

MILLINGTON, B. 2001. Richard Wagner. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition. Edited by S. Sadie. Vol. 26: 931-971. London: Macmillan.

MULLER, S. 2000. *Sounding margins: Musical representations of White South Africa*. Unpublished dissertation for the degree D.Phil. University of Oxford, Oxford.

MULLER, S. 2006. Imagining Afrikaners Musically: Reflections on the African music of Stefans Grové. *A composer in Africa: Essays on the life and work of Stefans Grové*. Edited by S. Muller & C. Walton. Stellenbosch: Sun Press.

MULLER, S. & WALTON, C. 2006. *A composer in Africa: Essays on the life and work of Stefans Grové*. Stellenbosch: Sun Press.

NEUBAUER, J. 1986. *The emancipation of music from language*. Yale University Press: New Haven.

NEUBAUER, J. 1992. Music and literature: the institutional dimensions. *Music and text: critical inquiries*. Edited by S.P. Scher. Cambridge: Cambridge University Press.

NEUMANN, A.R. 1953. Musician or author? E.T.A. Hoffmann's decision. *Journal of English and Germanic philology*, 52(2): 174-181.

NEWCOMB, A. 1992. Narrative archetypes and Mahler's Ninth Symphony. *Music and text: critical inquiries*. Edited by S.P. Scher. Cambridge: Cambridge University Press.

NIETZSCHE, F.W. 1964 [1888]. *Ecce homo, Nietzsche's Autobiography*. Translated by A.M. Ludovici. New York: Russell & Russell.

ORLEDGE, R. 2001. Erik Satie. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition. Edited by S. Sadie. Vol. 22: 313-321. London: Macmillan.

PELSER, M. 1995. *Afrika-invloede in Stefans Grové se Afrika Hymnus I*. Ongepubliseerde B.Mus.IV-werkstuk. Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys, Potchefstroom.

PLATINGA, L. 1984. *Romantic Music*. New York: W.W. Norton.

PLUG, C., LOUW, D.A.J., GOUWS, L.A. & MEYER, W.F. 1997.  
*Verklarende en vertalende Sielkundewoordeboek*. Johannesburg:  
Heinemann.

RABINOWITZ, P.J. 1992. Chord and discourse: listening through the written word. *Music and text: critical inquiries*. Edited by S.P. Scher. Cambridge: Cambridge University Press.

RATHER, L.J. 1990. *Reading Wagner: a study in the history of ideas*. London: Louisiana State University Press.

RÖRICH, M. 1987. Stefans Grové. *Composers in South Africa today*. Edited by P. Klatzow. Cape Town: Oxford University Press.

RÖRICH, M. 1988. Stefans Grové's *Vyf liedere*. *South African Journal of Musicology*, 8: 29-47.

RÖRICH, M. 1992. Stefans Grové at seventy. *Musicus* 20(1): 50-72.

SCHAFER, R.M. 1975. *E.T.A. Hoffmann and Music*. Toronto: University of Toronto Press.

SCHER, S. P. 1985. E.T.A. Hoffmann. *European Writers*, 5: 261-289.

SCHER, S.P. 1992. *Music and text: critical inquiries*. Cambridge: Cambridge University Press.

SIMON, J. 2003. The Composer as Clown. *New Leader*, 86(6): 50-52.

SLOBODA, J. 1992. Empirical studies of emotional response to music, in Riess-Jones, M. & Holleran, S. (eds.). *Cognitive bases of musical communication*. Washington: American Psychological Association.

SOLTES, K.D. 1980. *Lord Berners: a survey of his ballets and an annotated bibliography of his life and works*. Unpublished dissertation for the degree M.Mus. Kent: Kent State University Graduate College.

SPRENKLE, E.R. 2006. Stefan. *A composer in Africa: Essays on the life and work of Stefans Grové*. Edited by S. Muller & C. Walton. Stellenbosch: Sun Press.

STANGER, C. 1992. The semiotic elements of a multiplan discourse: John Harbison's setting of Michael Fried's "Depths". *Music and text: critical inquiries*. Edited by S.P. Scher. Cambridge: Cambridge University Press.

TAYLOR, R. 1976. Music and mystery: thoughts on the unity of the work of E.T.A. Hoffmann. *The journal of English and Germanic philology*, 75(4): 477-491.

THERON, R. 1981. Hulde aan Hubert du Plessis en Stefans Grové – vanjaar sestig. *The South African Music Teacher*, 9: 101.

TREITLER, L. (ed.) 1998. *Source Readings in Music History*, 6: 102-103. Edited by R. Solie. New York: Norton.

UYS, J.H. 1947. Stefans Grové: Wording van 'n begaafde Afrikaanse komponis. *Huisgenoot*, 17 Januarie 1947: 24, 65, 66.

WARRACK, J. (transl.). 1981. *Carl Maria von Weber – Writings on Music*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

WHITE, H. 1992. Commentary: form, reference, and ideology in musical discourse. *Music and text: critical inquiries*. Edited by S.P. Scher. Cambridge: Cambridge University Press.

WHITTALL, A. 1990. Wagner's later stage works. *Romanticism*. Edited by G. Abraham. Oxford: Oxford University Press.

WILKINS, N. (ed.) 1980. *The Writings of Erik Satie*. London: Eulenburg Books.

WOLF, W. 1999. *Musicalization of Fiction, a study in the theory and history of intermediality*. Amsterdam: Atlanta.

## BYLAAG A

### **As die duiwel die koorgalery invaar**

(Hoofstad, 18 Junie 1982)

Die Engelse kerkmusici praat altyd van die *devil in the choir loft*. Onder Afrikaanssprekende koorleiers en orreliste kom jy selde dié uitdrukking die duiwel in die koorgalery teë, en jy wonder waarom.

Is die duiwel miskien Afrikaansgesind, of gebeur daar so min op Afrikaanse koorgalerye dat dit nouliks die moeite loon om daar te gaan peuter?

Hoe dit ook al sy, in my lang loopbaan as onder andere ook kerkmusikus, weet ek baie goed wat hierdie spreekwoord inhou. Ek het dit dikwels aan eie lyf moes voel.

In die kerke waar die koorgalery agter is, kom die gemeente dit gewoonlik nie agter as dinge skeef loop nie, behalwe as daar iets aan die uitvoering self haper. In die gevalle waar die koor vóór moet sing, is elke fout natuurlik opvallend.

Ek was in my loopbaan bedrywig in omtrent 'n stuk of sewe verskillende denominasies – veral in Amerika – en in geen een het die duiwel my gespaar nie.

Soos elke orrelis uit ervaring weet, is dit maklik om die gesangnommer verkeerd te lees en jou fout eers hier teen die einde van die eerste frase te merk. Om van ander glipse nie eens te praat nie!

Versigtigheid is die moeder van die porseleinkas, lui die ou Duitse spreekwoord, maar ten spyte van jou ingesteldheid tot versigtigheid ten alle tye, kom die glipse nog steeds van tyd tot tyd en altyd onaangekondig.

As jy, as orrelis, 'n glips begaan, het jy jouself te blameer, maar as die duiwel in die koor invaar, staan jy magteloos, soos dit menige kere gebeur het toe ek in Amerika orrelis en koorleier in 'n besonder groot en imposante kerk was.

Ek het 'n groot salaris verdien en selfs my koorlede is vir hul dienste betaal. Ek het altyd net jong sangers aangestel en almal was onder dertig.

Die musieksmaak van die gemeente was dié van beskaafde mense en dit was gevolglik 'n baie dankbare betrekking. Soos in die gevalle van daardie bepaalde denominasie, was die koorgalery hoog op die agterste galery en dus buite sig van die gemeente.

Soms, net voordat die koor sy belangrikste bydrae tot die diens moes maak, het iets snaaks gebeur en dan was die spul so dik van die lag dat hulle nie kon sing nie en ek gevolglik my inleiding lank moes uitrek.

Die spesiale feesdag, toe ons 'n Bach-kantate uitgevoer het, sal ek nooit vergeet nie. Alles het vlot verloop – selfs die orkes was goed. Dit was by die bas-aria waar die gelol begin het.

My bassolis was 'n besonder aantrekklike jong man van so om en by dertig en ek het nooit kon droom dat hy valstande het nie. Ná die aria hét ek geweet.

Dié bepaalde aria handel oor Satan as 'n giftige slang en die woorde *Du höllische Schlange* (jy, die hel se slang) word deurgaans gebruik. Die sj-spirante, veral aan die einde van *höllische*, en aan die begin van *Schlange* waar hulle direk opmekaar volg, het heftige aanslae gemaak op die arme man se kunsgebit.

So teen die helfte van die aria besluit die bostel: tot hier toe en nie verder nie. By die volgende *Schlange* vlieg die gebit uit en beland, soos ons later gehoor het, op die deftige hoed van 'n ou dame.

Toe sy iets op haar hoed hoor en voel land, voel sy met die hand en by die aanraking van die warm en nog klam voorwerp, gil sy verskrik uit.

Ek het niks van die petalje gemerk nie, net gehoor dat die man se skerp s-klanke ook nou so eienaardig dik spiranties word en toe hy klaar gesing het, sien ek toe die oumens-mond in die jong gesig. Ai tog!

As jy voor in die kerk musiseer, soos by spesiale geleenthede, is dit asof die koorgalery se duiwel dan éérs sy streke geniet. Soos een winteraand met soliste, koor en orkes.

Die konsertmeesteres het 'n lang swart rok aan, met knope van bo tot onder. Soms raak van die strykstokhare los en vorm 'n boog. Dit gebeur van tyd tot tyd met alle violiste.

Dié aand moes dit toe weer gebeur en juis gedurende 'n aria vir bas, solo viool en orrel. Die los haar vang toe een van die dame se knope hier naby die knie en met iedere opstryk, lig haar rok so effe op, kompleet asof dit begin asemhaal. Sy was vir 'n lang ruk magteloos om iets daaraan te doen.

Ek het vanaf 'n hoog opgestelde musiekrak dirigeer. Die hoogte kan 'n mens reguleer deur middel van 'n skroef. Opeens, gedurende die musiek raak die skroef op onverklaarbare wyse los, en die rak sak met 'n donderende knal.

As dit maar al was. Met die vinnige sak, val die partituur op die vloer. Ek tel dit op en hou dit in my linkerhand, terwyl ek nog steeds met die regterhand moet dirigeer. Was dit maar al!

Skaars 'n minuut later breek my gordelgespe en die broek dreig om toe te gee aan die normale werking van swaartekrag. Miskien was dit die gevolg van 'n skietgebed, in telegrafiese styl, wat die normale wette van



swaartekrag tog ten alle koste moes laat omkeer wat die broek laat bly het  
waar alle broeke moet bly.

Daar het nog ander dinge gebeur, maar hierdie laaste was die ergste.  
Baie aanhorders van dié mare meen dat ek hierdie laaste by lieg, net vir  
effek.

## BYLAAG B

### Suster Anna se triomflied

(Hoofstad, 24 September 1982)

Die klein, wit kerkie van die vissersgemeenskap is weer, soos gewoonlik, vasgepak op dié warm somermiddag. 'n Uur van die vurige preek is reeds verby en die helfte van die volgende nog maar half vol van die prediker se tirade teen die sonde en die verskriklike straf wat wag.

Die gemeente waai hulle koel met die traktaatjies wat by die deur uitgedeel is en hulle klap ook telkens daarmee na die lastige vlieë, die taai kerkvlieë wat tergend op neuse en nat voorkoppe kom sit en rondkruip, of soms in die klam hare verdwaal.

Selfs die galerytjie agter is volgepak met toegewydes en nuuskieriges wat na die prediker se vuur- en swaelwoorde kom luister.

Hier bo is geen stoele nie en almal staan styf ingeryg. Heel voor troon Suster Anna groot en lywig onder haar breë wit hoed wat soms vibreer as sy aangedaan raak of sing. Sy sing voor as dit by die sing kom en sy beaam die prediker se kragstellings van tyd tot tyd met 'n luide en vinnige Amen, of die herhaling van die vermaning.

Die prediker is reeds natgesweet, want die verskrikkinge wat hy vir die klomp sondaars hier voor hom met groot gebare soms uitskree, is harde werk.

Af en toe slaan hy so hard met die vuus op die fluweelkussinkie waarop die Bybel lê, dat die stof lank in die skuins sonstrale warrel. Dan skrik die mense eers en Suster Anna fluister haar eggo's.

Dan drink hy 'n slukkie water uit die glas op die rand van die kansel wat hy 'n paar keer al amper in sy drif omgestamp het, gluur die verlore skape lank in dreigende stilte aan, en gaan dan verder.

“Julle is 'n spul geveinsdes,” gaan hy voort, terwyl hy vorentoe en agtertoe wieg en asem skep vir die volgende kragwoorde.

“Ditsem, eerwaarde,” beaam Suster Anna van die galery af.

“Amen,” klink dit van 'n paar onder.

“Weet julle wat daar op julle wag?”

Almal sit gespanne. Selfs Suster Anna swyg.

“Ek sê vir julle wat daar op julle wag. Ek sê vir julle nou wat daar op julle wag!”

Weer doodse stilte. Net die gezoem van die vlieë. Die traktaatjies word op die skote gehou. Dan krul die vreeswoorde uit, eers sag uit die dieptes, dan stygend en luider.

“Daar – sal – 'n geween – wees, 'n geween,” en dan skiet die woorde die hoogte in, “en 'n gekners van die tande.” Sy stem breek aan die einde van die sin.

“Amen,” klink dit vurig en vinnig van Suster Anna.

“Amen,” klink dit sag van die gemeente.

Na hierdie dramatiese oomblik bly hy lank stil en staan hy roerloos, sodat die vreesboodskap kan insink.

Ou Vaal-Simon staan mankerig op, steek sy lang wysvinger in die lug en draal met sy kraakstemmetjie:

“Ma’, ma’ eerwaarde, wat dan nou van onsje mensje sjonner tanne? Hoe ka’ ons j dan nou knersj as ons j’ie tanne hettie?” Dan gaan sit hy weer om skeefkoppie te luister.

Die prediker wag so ’n oomblik en trek dan weer met die vuus op die kussinkie los, terwyl hy vinger in die lug maan.

“Aha! (pouse) Aha! (pouse) TANDE SAL VERSKAF WORD!”

“Halleluja!” kom dit van Suster Anna.

“En ek wil vir julle nóg ’n ding sê, julle geveinsdes. Ek wil nou vir julle nóg ’n ding sê!”

Weer wag hy en die spanning raak ondraaglik. Op die galery beur almal nou vorentoe, asof hulle wil sien wat daar nog wag.

Suster Anna probeer om die klam lywe agter haar terug te druk, maar hoe langer die prediker wag, hoe meer beur hulle vorentoe en met ’n onderdrukte geluid val Suster Anna oor die reling. Gelukkig kry sy die hanglamp beet en swaai heen en weer oor die gemeente.

“Oe, oe,” kerm sy saggies deur haar skrik.

Die mense onder merk niks. Hulle dink die oe, oe, is maar deel van Suster Anna se jammerklag oor dit wat nog gaan kom.

Maar die prediker het saam geskrik, saam met Suster Anna en die mense op die galerytjie. Plegtig sê hy: “Suster Anna daar bo is in ’n verknorsing en diegene wat opkyk, sal met blindheid geslaan word!”

Almal kyk verskrik in die dwarste. Net ou Vaal-Simon hou sy hand voor die een oog en kyk op. In sy kraakstemmetjie draal hy: “ma’ ek het mosj nogge oog.”

“Amen,” sê die prediker. “Kom ons sing.”

Al swaaiende aan die lamp sit Suster Anna bewerig-skril in.

“Hoog omhoog ...” en toe sing te lekker word, los sy.

Met die val rol haar hoed onder die baie voete in, maar sommer by die opstaan, gooi sy al kopagteroor met het hart naar boven. Sy is mos die voorsinger, jare gelede al gekies, en het nog nooit ’n gesang uitgesit nie, al was haar keel ook al hoe seer.

