

Stimulus en afstand in die komposisies van Stefans Grové: Ter wille van 'n stilistiek van die Suid-Afrikaanse komposisiepraktyk¹

Stimulus and Distance in the Compositions of Stefans Grové: Towards a Stylistics of South African compositional Practice

GREGORY BARZ

Vanderbilt University, Nashville Tennessee/
Odeion Musiekskool, Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein
Greg.barz@gmail.com



Gregory Barz

GREGORY BARZ is medeprofessor vir Musiekwetenskap (Etnomusikologie). Sy publikasies sluit in: *Singing for Life: Music and HIV/AIDS in Uganda* (Routledge), *Music in East Africa* (Oxford), en *Performing Religion* (Rodopi), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (mederedakteur, Oxford); asook tydskrif- en ensiklopedie-artikels en resensies. Hy lewer voordragte en referate deur die hele Verenigde State, Afrika, Brittanje en Kanada. Verskeie toekennings en stipendia sluit in 'n Fulbright Research Fellowship. Hy het opgetree as redakteur vir *Ethnomusicology*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, en redakteur van opnames vir *World of Music*. Onlangse navorsing sluit in musiek as mediese terapie vir MIV/VIGS in Afrika. Sy doseertaak by Vanderbilt Universiteit sluit in Afrika-musiek, Jazz, Blues en World Music. Hy het ook onderrig gegee by die Universiteit van Chicago, 1990/91, en Brown Universiteit, 1993. Hy is fakulteitslid van die Universiteit van Dar es Salaam, Tanzanië, 1993/94, die Universiteit van Alberta, 1996/97, die Ohio State University, 1997/98, Blair School sedert 1998 en Bloemfontein sedert 2011.

GREGORY BARZ is Associate Professor of Musicology (Ethnomusicology). His publications include *Singing for Life: Music and HIV/AIDS in Uganda* (Routledge), *Music in East Africa* (Oxford), and *Performing Religion* (Rodopi), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (co-edited, Oxford), in addition to journal and encyclopaedia articles and reviews. He presented lectures and scholarly papers throughout the United States, Africa, Great Britain, and Canada. Numerous grants and awards include a Fulbright Research Fellowship. He was an editor for *Ethnomusicology*, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, and recording review editor for *World of Music*. His recent research includes music as medical intervention regarding HIV/AIDS in Africa. His teaching task at Vanderbilt University includes African Music, Jazz, Blues and World Music. He also taught at University of Chicago, 1990/91, and Brown University, 1993. He is a member of faculty of the University of Dar es Salaam, Tanzania, 1993/94, University of Alberta, 1996/97, Ohio State University, 1997/98 Blair School since 1998, and the Odeion Music School, Bloemfontein since 2011.

¹ Hierdie artikel is 'n aangepaste en vertaalde weergawe van 'n video-referaat tydens die Grové-simposium van Augustus 2012 by die Odeion Musiekskool, en verskyn hier met toestemming van prof. Barz. Die oorspronklike opname kan op die Musiekskool se webwerf besigtig word.

ABSTRACT***Stimulus and Distance in the Compositions of Stefans Grové: Towards a Stylistics of South African compositional Practice***

This article is an initial result of my research visit in 2011 to the composer Stefans Grové. In the academic study of music literature, whether in ethnomusicology or historical musicology, we frequently find ourselves confronted with issues of identity. We typically couple investigation into compositional identity with a glance to change and adaptation over time; i.e. we observe, document and are curious about how, for example, communities respond to change; how traditions are borrowed and preserved; how urbanization affects culture; and yes, how an individual composer responds, adapts and gives voice to change. Stefans Grové sees himself “between the West and Africa, ... in an in-between state...”.

The question of Grové’s positioning in the South African music landscape poses several further questions: A composer in Africa? A composer of Africa? An African composer? A South African composer? There’s a difference – between adapting Africa, and adopting Africa; between being in Africa and being of Africa; and from a compositional perspective, being out of Africa, or not of Africa.

Grové sees a clear difference between what the British composer William Walton attempted in 1952 in his commissioned work for the city of Johannesburg, and what he himself accomplishes in his compositions. His feeling is that when composers are not from Africa, actively attempt to incorporate an African element, they frequently do it by having Africa floating on top of the music’s surface, without being integrated into the overall texture of what he calls the spirit of musical sensibilities.

While not purposely drawing on pre-existing African melodies, Grové nevertheless composes his own melodic devices, in the spirit of African typical melodies. Listening to Grové’s musical compositions one becomes aware of a composer who has been exposed to, immersed in and surrounded by African expressive culture since a very early age. To a certain extent Africa, in the form of African music, has, in his own words, “entered his system” so that it has become a co-extensive and integral part of his musical sensibilities.

Grové feels that as an artist, he reacts to a stimulus, makes it his own, and then through his compositions he shares the original stimulus with others. As a composer he does more than skim the surface of the African landscape. His roots are in fact firmly planted in the African soil, so that he cleverly both consumes and produces African music. Thus the initial question that motivated my research interest – Is Grové a composer in or of Africa – is rendered insignificant in the larger scale of the composer’s vision. The distance between the original musical object, the stimulus, and the re-performings, if you will, of that object, forces a rethinking of what it means to be a cultural musical interlocutor in the South Africa of the twenty-first century.

Grové makes clear compositional choices – calculated, but often unpredictable musical choices – and has done so throughout his career. These choices have thankfully taken us all in a musical direction that we can now point to as a critical moment in the history of integration of South African musical cultures.

KEY WORDS: Stefans Grové, Songs and Dances from Africa, Nonyana, African stimuli, William Walton, Afrocentric

TREFWOORDE: Stefans Grové, Liedere en danse van Afrika, Nonyana, Afrika-stimuli, William Walton, Afrosentrië.

OPSOMMING

In die akademiese studie van musiekliteratuur word mens gereeld gekonfronteer met sake rakende identiteit. ’n Tipiese ondersoek sou die kompositoriese identiteit benader deur kennis te neem van verandering en aanpassing oor ’n periode heen, dit wil sê waarneming van die invloed van verandering op gemeenskappe, hoe tradisies geleen en bewaar word, en ook hoe die individuele komponis reageer op, aanpassings maak en uitdrukking gee aan verandering. Stefans Grové se siening van homself as “tussenstaatlik”, tussen Westers en Afrikaan, laat vrae ontstaan soos: ’n Komponis in of van Afrika? Grové sien ’n verskil in byvoorbeeld William Walton se benadering tot “Afrika-musiek” in sy destydse opdragwerk (1952) vir die stad Johannesburg, en sy eie benadering. Waar eersgenoemde bloot Afrika-elemente op die oppervlak laat dryf, poog hyself om integrasie te bewerkstellig binne die geheeltekstuur van die komposisie. In dié proses het die oorspronklike afstand van die stimulus daarop neergekom dat hy sy posisie as tussenganger tussen kulture deeglik moes deurdink.

Grové maak duidelike kompositoriese keuses, en het dit so gedoen deur sy hele loopbaan heen. Hierdie keuses het ons almal in ’n musikale rigting gestuur wat ons kan identifiseer as ’n kritieke oomblik in die geskiedenis van die integrasie van Suid-Afrikaanse kulture.

Die opmerkings wat ek vandag wil maak, vorm die kern van ’n meer omvangryke studie van die Suid-Afrikaanse komposisiepraktyk, en word grotendeels gebaseer op persoonlike ervaring met Grové se komposisies, en op kritiese literatuur oor sy lewe en werk, meer spesifiek die publikasie van Stephanus Muller en Chris Walton, *A Composer in Africa* (2006). Maar miskien meer spesifiek wil ek put uit die aangename reeks onderhoude wat ek in 2011 met die komponis aan huis in Pretoria gehad het, en waartydens ek hom allereers met die vraag “Is u nie ’n komponis van Afrika nie?” gekonfronteer het.

In die akademiese studie van die musiekliteratuur, hetsy etnomusikologie of historiese musiekwetenskap, word mens telkens gekonfronteer met kwessies oor identiteit. Diegene van ons wat al lank in die land is, kan jare bestee in die soeke na antwoorde soos: Was Schubert gay? of: Was Richard Strauss ’n Nazi-simpatiseerder? of: Is Mendelssohn se musiek ’n uitdrukking van ’n bewustelike onderdrukking van ’n Joodse identiteit? Weer eens, sulke vrae oor komponiste kan fassinerend wees, wanneer ons met verwagtinge deur hulle partiture en tekste blaai. Maar sulke vrae is moontlik oorvereenvoudigd as gevolg van die feit dat hulle ons nie werklik ver neem nie. Wat veel meer insigte bied, en moontlik selfs meer interessant is, is die herformulering van sulke vrae. So sou mens kon vra: Wat kan Schubert se onderdrukte seksualiteit aan die lig bring oor sy benadering tot komposisie ten opsigte van vorm en struktuur? Wat kan Strauss se affiliasie met Duitse politieke partye in sy tyd aan ons meedeel in verband met groter sake wat betrekking het op verwagtinge en politieke beskerming? Of miskien nog interessanter in die geval van Mendelssohn: Waarom is dit belangrik om meervoudige vlakke van kultuur, godsdiens en musiekstyle binne die werk van ’n bepaalde komponis te identifiseer, as dit nie ’n bedoelde musikale vernuwing kan blootlê nie? Miskien sal ons na hierdie lesing die vraag na of Grové as komponis *van* of *in* Afrika is, ook by hierdie lys toevoeg.

In die etnomusikologie sou dit tipies wees om die ondersoek na kompositoriese identiteit te koppel aan ’n kennisname van veranderinge en aanpassings met verloop van tyd. Ons neem dus waar, dokumenteer en is byvoorbeeld nuuskierig oor die vraag hoe gemeenskappe reageer op verandering, hoe tradisies geleen en bewaar word, hoe verstedeliking kultuur affekteer, en, ja, hoe ’n individuele komponis reageer, aanpas, en ’n stem verleen aan verandering – nie slegs teenoor sy of haar geesgenote nie, maar teenoor ’n volk.

Stefans Grové het my 'n verhaal vertel wat geëindig het met die woorde: “Jy sien dus dat ek baie naby gekom het aan die bron van my inspirasie: Afrika.” Die verhaal beskryf 'n nag van slapeloosheid vir die komponis. Buite op die stoep het hy 'n man uit die verte hoor sing. Soos die sang nader gekom het, het die komponis die sang nageboots, totdat die sanger nader gekom het, en begin het om mee te doen, sodat 'n soort duet ontstaan het. 'n Ou swart man met 'n wit baard het nader gekom, en die twee het voortgegaan met 'n reeks musikale response. Nadat Grové hom kos gegee het en 'n paar woorde gewissel het, het die ou man weer aangestap, terwyl die twee hulle wedersydse musikale kommentare voortgesit het. In Grové se woorde: “Daar was 'n intense *crescendo* en *decrescendo* tydens die nag se musikale ontmoeting met die ouer swartman.”

U sal my verskoon wanneer ek my refleksies oor Stefans Grové se komposisies begin deur sulke kwessies van identiteit te bespreek. Terwyl ons hierdie kwessies benader, mag u uself dalk afvra wat op die spel is wanneer ons die omvang van die saak op dié wyse beperk, en dit sou inderdaad 'n goeie vraag wees. 'n Onlangse artikel in die *New York Times* het die verhaal vertel van 'n jong blanke Suid-Afrikaanse vrou wat die stad vir die eerste keer besoek het. Toe sy haar bestemming teenoor die jong Nigeriër noem wat die lughawe-taxi bestuur het, is sy as gevolg van haar aksent met 'n voorspelbare wedervraag beantwoord: “Waar kom jy vandaan?” Op haar antwoord het hy sy vraag herhaal: “Nee, nee, waar kom jy vandaan? Is jy 'n Afrikaan, soos ek?” Die vrou het gestruikel oor 'n gepaste antwoord, want, gee sy toe, sy het haarself nog nooit vantevore afgevra of sy inderdaad 'n Afrikaan was nie. Toe sy antwoord: “Europa”, vra die taxibestuurder haar of sy al ooit in Europa was, waarop haar antwoord “Nee” was. “Aha”, antwoord hy toe, “dan is jy tussen twee wêrelde, sonder wortels”.

Volgens Stefans Grové: “Jy sien, ek is 'n Afrosentriese komponis. Dit beteken ek is tussen die Weste en Afrika, ek bestaan in 'n tussen-staat.” Dit kom neer op wat Martina Viljoen geïdentifiseer het as die vermoë van musiek om gelyktydig manifestasies van identiteit te verabsoluteer, en kultuurkritiek te beoefen.

Grové het my meegedeel: “Vir my was dit nooit 'n doelwit om tradisionele Afrika-musiek te bevorder nie; dit was eintlik 'n kreatiewe stimulus. Daar is meer Ek in my musiek as Afrika-materiaal. Dis nie 'n 50-50-verhouding nie, dis altyd nader aan 70-30...”

'n Komponis *in* Afrika... *van* Afrika? 'n Afrika-komponis? 'n Suid-Afrikaanse komponis? Daar is 'n verskil – tussen die aanpassing van Afrika en aanvaarding van Afrika; tussen in Afrika te wees en van Afrika te wees; en vanaf 'n kompositoriese perspektief: om buite Afrika te wees, of nie van Afrika te wees nie. Hierdie simplistiese vrae het die aanvang gevorm vir my oorspronklike navorsing van Grové se musiek, maar het slegs gedien as 'n beginpunt vir ander, meer interessante ondersoek-areas.

Tydens 'n geleentheid waartydens ek William Walton se Johannesburg Feesouverture met Grové bespreek het – 'n opdragwerk uit 1966, vir die sewentigjarige herdenking van die stad se stigting – het beide van ons 'n onderlinge afkeer van die Britse komponis se bombastiese hantering van die Afrika-tema gedeel. Toe Walton oorspronklik genader is vir die werk, was die enigste voorwaarde dat dit die een of ander verwysing na Afrika moes bevat. Maar laat ons eers 'n klein ompad volg. Slegs 'n paar jaar vroeër, 1952, is die liedjies van ghitaarspelers soos Mwenda Jean Bosco, Losla Abelo, Patrice en Edouard Masengo op destydse 78 opm plate deur Gallotone vrygestel, die oudste plate-etiket in Afrika. Die seleksie van die spelers was eintlik per toeval. Die platemaatskappy het 'n navorsings- en opname-reis deur die Suid-Afrikaanse etnomusikoloog Hugh Tracey in 1949 befonds. Tracey is in staat gestel om wat hy ook al wou, op te neem, en dit was blote toeval dat hy Mwenda Jean Bosco se spel interessant gevind en opgeneem het. Bosco se toevallige ontdekking verminder geensins die kwaliteit van sy spel nie, maar het wel geïmpliseer dat daar moontlik baie meer ghitaarspelers was wat destyds soortgelyke musiek gespeel het. Deur middel van die opnames het hierdie spelers nuwe toegang verkry tot nuwe en groot gehore.

Bosco se pluk-speelstyl word gereeld toegeskryf aan tradisionele speeltegnieke, soos dié van die *mbira* van sentraal-Afrika. Dit ly geen twyfel nie dat sekere elemente van die tradisionele kultuur hulle pad gevind het na die Kongolese ghitaarstyle. Die bestaan van bottelritmes, dit wil sê ritmiese patrone wat op Fanta-koeldrankbottels gespeel word, wat ooreenstem met tradisionele instrumente soos ghongs en houtperkussie-instrumente, is duidelik. Die vrystelling van hierdie opnames van die Katanga-ghitaarspelers het waarskynlik ’n aansienlike invloed in ander dele van Afrika gehad. Hierdie “studiemateriaal”, wat neerkom op die isolering van slegs die ghitaar-party, dus as ’n stuk etnomusikologiese gereedskap, het reeds in 1952 die Osborn-prys vir die beste opname van Afrika-musiek verower! Volgens Hugh Tracey se notas op die omslag van die *Masanga*-vrystelling was die opnames slegs bedoel om Bosco se vaardigheid op die ghitaar ten toon te stel. ’n Vokale weergawe is later in dieselfde jaar deur Bosco self vrygestel, sodat luisteraars die musiek uiteindelik kon hoor soos dit oorspronklik bedoel is.

Ter wille van analise is musikante soos Bosco deur navorsers soos Tracey versoek om slegs individuele partye voor te speel, iets wat vir die meeste Afrika-musikante problematies was, en om goeie redes: die idee van spontane komposisie en spel bring mee dat die gelyktydige spel van minstens een ander speler ’n wesenlike voorwaarde vir alle deelnemers is. Vir ’n Afrika-gehoor sou dit onwaarskynlik en onnatuurlik wees om elemente weg te laat, soos byvoorbeeld Bosco se sang. Teks en instrumentale spel hoort eenvoudig saam. Want die sukses van Bosco se liedjies is grootliks bepaal deur die kwaliteit van sy tekste.

Om terug te keer maak ek ’n sprong van 4 jaar, na 1956, na ’n SAUK-uitsending vanuit die Johannesburgse stadsaal. Die komponis, William Walton, het toegegee dat sy enigste toegang tot die uitdrukkingskuns van die Afrika-kultuur enkele opnames van Tracey was, daaronder Bosco se vrystelling van *Masanga*. Sowat 3 minute en 30 sekondes na die aanvang van die ouverture is daar ’n skielike en luidrugtige intrede van die pouke, duidelik ’n belangrike aanwyser vir wat sou kom: niks anders nie as die inleidende mate van Bosco se *Masanga*!

In my bespreking van Walton se ouverture met Stefans Grové het hy verwys na Walton se verbete spannings en oplossings as bombasties, iets waarmee ek slegs kon saamstem. Trouens, tot vandag toe is dit vir my onduidelik waarom die komponis Spaanse kastanjette en Meksikaanse maracas moes gebruik vir die *Masanga*-melodie. Miskien sal jonger luisteraars dit ervaar as die evokasie van die eksotiese, wat die Andersheid op ’n unieke en ryk musikale manier kommunikeer. Die idee van Afrika word hier bekendgestel binne die konteks van die mees ongewone kultuurervaring wat Walton kon voortbring: die Nuwe Wêreld van Latyns-Amerika.

Uiteindelik is dit die ghitaar wat Afrika in die *Johannesburg Feesouverture* oproep, selfs in die afwesigheid daarvan. En dit was Bosco se *Masanga* wat Afrika met die res van die wêreld in verbinding gebring het, deur die aandeel van Hugh Tracey. Sodanig is die betekenis van die ghitaar in die geskiedenis van Afrika, en dié van die etnomusikoloog in sy of haar interpretasie van die musiek van Afrika.

Dit is interessant dat Grové Walton se pogings as voorbeeld van “kompositoriese knoeiwerk” bestempel. Hy reken dat wanneer komponiste van buite Afrika probeer om Afrika-elemente te inkorporeer, hulle dit dikwels doen deur Afrika op die oppervlakte van die werk te laat ronddryf, dit wil sê sonder om dit in die geheel te integreer in wat hy noem “die gees van musikale vanselfsprekendhede”.

Ooreenkomstig Grové se analise funksioneer die *Masanga*-melodie as ’n soort *cantus firmus* – ’n toevoeging van die melodie tot die komposisie self. Hy sien ’n duidelike verskil tussen Walton se poging en wat hy self in sy eie komposisies beoog. Hoewel hy nie vooraf bestaande melodieë gebruik nie, komponeer hy sy eie melodiese materiaal, maar in die gees van die tipiese Afrika-melodieë. Vir my is Grové se melodieë vergelykbaar met soortgelyke pogings deur Bartók, in sy

evokasie van die gees van die Hongaarse uitdrukkingskultuur. Maar daar is ’n verskil, selfs met Bartók, en dit is ’n verskil ten opsigte van soort, eerder as in subtiliteit.

Wanneer mens luister na Grové se musiek word mens bewus van ’n komponis wat reeds vanaf ’n vroeë ouderdom blootgestel is aan en omring is deur die uitdrukkingskultuur van Afrika. In sy eie woorde het Afrika sy sisteem binnegedring, sodat dit ’n integrale deel van sy eie musikale aanvoeling geword het. Op my vraag wat hy daarmee bedoel het, en my suggestie dat dit gaan om ’n bepaalde vorm van denke, het hy vinnig sy hand gelig en op sy hart geplaas, en gesê: “Nee, nee, dis hier. Hier binne.”

Voordat ek stilstaan by een van Grové se komposisies wat myns insiens sy besondere doelmatige verbintenis met die musikale eiensortighede van Afrika illustreer, stel ek graag die komponis aan die woord oor ’n betekenisvolle moment van verandering in sy komposisiestyl. Ek haal hom aan: “Ek het myself gesien as ’n Eurosentriese komponis wat nog te veel aan die buitekant was, in plaas daarvan om deel te word van hierdie kontinent ... Dus, soos ek gesê het, Afrika is ’n stimulus! Dit inspireer my deur sy musikale persoonlikheid ...”. Grové se konseptualisering van die uitdrukkingskultuur van Afrika as ’n stimulus kom neer op wat Stephanus Muller genoem het ’n rapprochement van Grové se omhelsing van die Suid-Afrikaanse mense en land, met sy eie opvoeding in die Westerse kunste. In Grové se eie woorde: “As mens hier leef, en jy beskou dié land as jou tuiste, sou ek dink dat mens die reg sal hê om musiek te komponeer op die manier van Afrika.” Op my vraag oor die proses van komposisie in die geval van ’n stuk soos die *Mbiralië op die nagbries gedra* (uit: *Liedere en danse van Afrika*), en of dit verskil van self die mbira te speel, was Grové se antwoord fassinerend; ek haal aan: “Nee, dit verskil nie. Ek kan steeds die oorspronklike geleentheid onthou toe ek self na mbiraspeel geluister het. Wat ek in my komposisies doen, is om te herbeleef.” Maar hy het vinnig toegevoeg dat hy in sy komposisies meer doen as net ’n mbiraspeeler voor te stel; hy kan ook sy eie herinneringe van beluistering daaraan toevoeg.

Toe ek Grové vir die laaste keer gesien het, het hy my ’n kopie van sy klavierstuk, *Nonyana, die seremoniële danseres* as geskenk gegee. Ons het toe reeds baie ure saam deurgebring, en voorbeelde van sy groterskaal werke bespreek en geanaliseer. Ek was dus gretig om te sien of hy gewillig sou wees om deur ’n komposisie van meer kompakte formaat te werk. Maar voordat ek die bladmusiek oopgemaak het, het hy geglimlag en genoem dat hy dit reeds geannoteer het met sy eie analise. Behalwe vir die gewone aanduidings van temas en seksies met lettername (A, B, C), was daar ook interessante opmerkings wat betrekking gehad het op die begin van temaseksies, en terwyl ek die gegewens gelees het, en sy illustrerende bewegings van die dans gesien het, het ek besef dat die vorm en struktuur van die stuk deur die materiaal self gesuggereer is, en deur die bedoelde bewegings. Toe ek na die aantekeninge verwys, het hy geglimlag en gesê: “Ek word dikwels geïnspireer deur liggaamsbewegings.”

Die musikale motief-middele wat in hierdie komposisies aangewend word verskaf die liggaamlike realiteit van die komponis as bemiddelaar van die essensie van Afrika. Ek haal aan: “Dit is asof ek jou as buitestander vertel wat Afrika is. Dit is dus ’n narratief.”

Grové reken dat hy as kunstenaar reageer op ’n stimulus, dit sy eie maak, om dan deur sy komposisie die oorspronklike stimulus met andere te deel. Op my aandrang om die Afrika-element te identifiseer, het hy geantwoord: “Dit is ’n narratief gebaseer op ’n werklikheid wat deel van my geword het. Wanneer ek ’n Afrika-sage hoor, konstrueer ek ’n drama daaruit met ’n Afrika-rolverdeling. Hierdie is ongeveer dieselfde ding, musikaal gesproke.” As ’n komponis doen Grové meer as om net oor die oppervlak van die Afrikaanse landskap te skeer. Sy wortels is ferm gevestig in die Afrikaanse grond, sodat hy op vernuftige wyse sowel verbruik as produseer.

Stefans Grové het eindelose geduld met my aan die dag gelê, in my pogings om sy kreatiewe produksie binne die postkoloniale politiek te herposisioneer. Die oorspronklike vraag wat my

belangstelling gemotiveer het, naamlik: Is Grové ’n komponis *in of van Afrika*, kom nou voor as net so onbelangrik as die vroeë waarmee ek begin het. Na my onderhoude met die komponis en my bestudering van sy partiture is daar beslis belangriker vroeë om te vroeë. Een daarvan hou verband met die identifisering van probleme van kategorisering inherent aan klassieke musiek in Suid-Afrika. Sy antwoord: “Ek is ’n Afrosentriese komponis. Ek is nóg Westers, nóg Afrikaan. Ek werk gemaklik in ’n tussenstaatlike omgewing.” Ek verwys graag weer na die verhaal oor Grové se nagtelike duet met ’n swartman. Die ontmoeting het Grové met slegs musikale herinneringe gelaat. Dit is duidelik dat die soort afstand tussen aanvaarde verskille in kultuur wat hy dikwels omskryf as sy “tussenstaatlike” status ’n ondersteuning bied vir die kreatiewe proses in die *Liedere en danse van Afrika*. Ek beveel dié stukke graag aan, ter wille van hulle digte strukturele samehang sowel as vir hulle koda-agtige uitbreidings wat die luisteraar verder voer na tematiese improvisasie. In die tweede stuk, ’n *Naglied in die verte*, hoor mens die *lesiba* – mondboog – met die voorskrif *senza pedale*, wat die boonste note van die klavier die voorkoms gee van botone in die mond geproduseer, soos die geval is met die speelwyse van die instrument. Die laer tone funksioneer as tromele wat die *lesiba* begelei. Beide dien as begeleiding van Grové se oorspronklike melodie in die styl van Afrika-musiek. Mens neem nie alleen die voor die hand liggende idee van afstand nie, maar kan ook die subtile idee van afstand tussen ons, die luisteraars, en die ons-verhouding met die komponis en sy musikale impulse waar.

Die oorspronklike stimulus vir hierdie etude was ’n opname van Hugh Tracey, wat Grové by die Universiteit van Pretoria bekom het. Daar is ’n duidelike kultuurafstand aan die werk in hierdie kreatiewe respons. Maar daar is ook ’n ander vlak van distansie wat die herformulering van my aanvanklike simplistiese vraag – is Grové ’n Afrika-komponis? – noodsaak. ’n Mens merk dat die *lesiba* steeds binne die Sotho-konteks² funksioneer, en uitsluitlik bekend geword het deur die bemoeienisse van ’n blanke voordraer en antropoloog Johnny Clegg, en ’n blanke komponis Stefans Grové. Die afstand tussen die oorspronklike musiekobjek, die stimulus, en die heruitvoerings – as mens wil – van daardie objek, dwing mens tot ’n heroerwering van wat dit beteken om ’n kulturele musikale deelnemer te wees in die Suid-Afrika van die 21ste eeu.

Ten slotte, Stefans Grové maak duidelike kompositoriese keuses – berekend, maar dikwels onvoorspelbaar, en het dit so gedoen deur sy hele loopbaan. En hoe kon dit anders gewees het vir ’n eietydse Suid-Afrikaanse komponis, wit of swart? Hierdie keuses het ons almal in ’n musikale rigting gelei wat ons nou dankbaar kan identifiseer as ’n kritieke oomblik in die geskiedenis van Suid-Afrikaanse musiekkulture. En dit maak eintlik logiese sin vir iemand wat onder die Amerikaanse komponis Aaron Copland gestudeer het. Ook Antonin Dvořák het na ’n ver land gereis om daar te doseer en te komponeer in ’n onderneming om sy eie wortels te vind, na ’n land waarheen beide Grové en Dvořák sou gaan, om eventueel te integreer. Vir Grové is die doelwit om Afrika te inkorporeer of in sy musiek voor die gees te roep, nie om die sogenaamde tradisionele musiek te bevorder nie, maar altyd toegespits te wees op die erkenning van sy respons op Afrika as musikale stimulus. Hy gee geredelik toe dat die Afrika in etlike van sy komposisies slegs bestaan in die vorm van Tracey se opnames, en ek sou in nederigheid suggereer, slegs in Grové se komposisies as respons. Afrika het Stefans Grové altyd voorsien van ’n kreatiewe stimulus. As ek weer eens terugkeer na my aanvanklike vraag of Grové ’n komponis *in of van Afrika* is – dink ek ons sou met ’n beter en meer genuanseerde antwoord vorendag kon kom. Ek hoop dat my vlugtige opmerkings die diepgevoelde waardering en bewondering wat ek vir Stefans Grové en sy musiek het, kon reflekteer. Ek wens hom graag geluk met hierdie vieringe van sy lewensukses, en ek wens hom graag ’n suksesvolle voortsetting van sy loopbaan toe. Baie dankie.

² Die outeur skryf die *lesiba* foutiewelik toe aan die Zoeloe-kultuur – I.J.G.