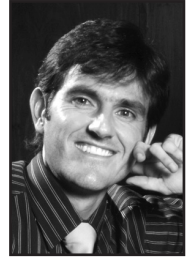


Die eksotiese element in Stefans Grové se musiek: 'n manifestasie van “kulturele vertaling”

The exotic element in the music of Stefans Grové: a manifestation of “cultural translation”

WALDO WEYER

Skool vir Musiek, Noordwes-Universiteit, Potchefstroom
Waldo.Weyer@nwu.ac.za



Waldo Weyer

WALDO WEYER het op agtjarige ouderdom met klavieronderdig begin, en het as sewentienjarige die finale eksamen van Unisa met lof geslaag. In dieselfde jaar word hy ook gekeur om in die radioprogram, “Ons jeug maak musiek” op te tree. Na matrikulasie aan die Hoërskool Lichtenburg studeer hy klavier onder prof. Gerhard Koornhof aan die destydse PU vir CHO. In 1997 verwerf hy die BMus-graad en LRAM onder leiding van leermeesters Hamish Milne en Patsy Toh aan die Royal Academy in Londen. In 1998 verwerf hy ook die BMus-graad aan die PU vir CHO en die Voordraerslisensiaat van Unisa. Onder leiding van Truida van der Walt voltooi hy sy MMus-studie in klavieruitvoering cum laude in 2003. In 2005 en 2006 tree hy op as amptelike begeleier van UNISA se nasionale en internasionale Sangkompetisies. Hy ontvang meestersklasse van o.a. Helmut Deutsch (Duitsland), Frank Heneghan (Ierland), Tim Ehlen (VSA), Thomas Hecht (NZ), Caroline Oltmanns (VSA) en Joseph Banowetz (VSA). In 2007 neem hy op uitnodiging deel aan meestersklasse o.l.v. Ilya Itin (Rusland) by die Golandsky Instituut, Princeton University in die VSA. Orkesoptredes behels uitvoerings saam met die Pro Musica-orkes en die voormalige COSA (Chamber Orchestra of South Africa). Waldo is sedert 2000 dosent in klavier en musikpedagogie aan die Noordwes-Universiteit.

WALDO WEYER started his piano studies at the age of eight and at seventeen passed the UNISA Final examination cum laude. In the same year he was chosen to appear in the radio programme “Ons jeug maak musiek”. After matriculation at the Lichtenburg High School he enrolled at the then PU for CHE and studied piano with prof. Gerhard Koornhof. In 1997 he completed the BMus degree and LRAM at the Royal Academy of Music in London where he studied under Hamish Milne and Patsy Toh. In 1998 he also completed his BMus degree in Potchefstroom, and received the Performance Licentiate of UNISA. He completed a Masters Degree in Piano Performance cum laude in 2004 under Truida van der Walt. He participated in masters classes with Frank Heneghan (Ireland), Joseph Banowetz (USA), Helmut Deutsch (Germany), Tim Ehlen (USA), Thomas Hecht (New Zealand), and Caroline Oltmanns (USA) and he often performs at festivals in Grahamstown and Potchefstroom. In 2005 and 2006 he served as an official accompanist during the National and International UNISA Singing Competitions. In 2007 he was invited to participate in masters classes offered by Ilya Itin (Russia) at the Golandsky Institute, Princeton University (USA). Orchestral performances include concerts with the Pro Musica-orchestra as well as the former COSA (Chamber Orchestra of South Africa). Waldo is currently a senior lecturer in Piano and Piano Pedagogy at the North West University’s School of Music.

ABSTRACT

The exotic element in the music of Stefans Grové: a manifestation of “cultural translation”

This article pays homage to Stefans Grové, “composer of Africa”, who turned ninety last year. Grové is one of a trio of South African composers who are regarded as the “founding fathers of South African art music”, Arnold van Wyk and Hubert du Plessis being the other two. Grové would, however, eventually distinguish himself from his two colleagues with his Music of Africa series in which he is able to fuse musical features from both Western and African traditions. This hybrid style started to develop in 1984 at the height of apartheid and it was a conscious decision on his part to follow this new direction as composer: a bold move at the age of 62. Grové still composes to this day. His work is considered a rapprochement between Western music and his physical African space and this unique contribution in style has gained him international recognition (Muller 2006a:2-3). Today Stefans Grové is featured in seminal music dictionaries such as the New Grove Dictionary of Music and Musicians as well as in music encyclopaedias in Germany, the Netherlands, Italy, France, Sweden, Britain and Slovenia (Grové 1990:28).

This article will explore the exotic element as a differentiating agent in music and how it is manifested as a cultural translation. The interdisciplinary study between cultural theory and music has increasingly developed into a topic of current interest, especially where the use of exotic elements invites discourse within the global and postcolonial contexts (Mason 1991:167).

Betzwieser (1995:228) traces the utilisation of exotic elements as far back as 900 AD between Arabic cultures and the south of Spain, whereas this practice in musical terms began much later at the end of the 18th century. The transaction between cultures for aesthetic purposes, however, had already occurred during the Italian Renaissance and can be viewed as a procedure of cultural exchange where the main aim was to enhance and/or develop new representational qualities in sculpture and the art of painting (Campbell & Milner 2004:12-3).

Grové is involved in a similar transaction with African cultures – with the added nuance of engaging with the exotic element of an Other, however. He develops his new and differentiating style in which the exotic merges seamlessly with the Western elements of his music. A study of one of the piano études from Grové’s Songs and dances from Africa will illustrate how this assimilation between Self and Other does not promote, but rather resist a Western hegemony. It is argued that the composer in quintessence has reversed a statement he made almost sixty years ago; that a fusion between African influences and a Western style can produce nothing of real substance. A narrative by the composer illustrates how the exotic is perceived and then interpreted to act as an inspiration for the creation of a new work of art. A subsequent narrative will describe the understanding of this assimilation as the beginning of a cultural translation.

To understand the concept of cultural translation entails that a certain perception is presupposed: the existence of specific differences between cultures and the way in which these differences are interpreted. In this sense Campbell and Milner (2004:1) maintain that interpretation in itself is a form of translation and that meaning changes (my emphasis) in such a transaction of cultural translation. They explain that during the Renaissance in Italy styles and fashions were imitated and distributed to other centres, but this always coincided with a strong sense that differences remained important. One could argue that these specific differences carry the strong impact of the exotic that asserts itself in a subsequent interpretation and therefore translation.

The exotic element both initiates and mediates a translation between cultures. The composer, as a perceiver, relies on the ambiguity of an interpretation of the exotic. This interpretation is the enriching and inspiring dynamic that lies within a cultural translation and from which a new and original work of art develops.

KEY WORDS: Cultural translation, exotic, mbira, thumb piano, South African composers, South African music, cultural exchange, mutual translation, cultural theory, assimilation

TREFWOORDE: Kulturele vertaling, eksotiese, mbira, duimklavier, Suid-Afrikaanse komponiste, Suid-Afrikaanse musiek, kulturele uitruiling, wedersydse vertaling, kultuurteorie, assimilasië

OPSOMMING

Hierdie artikel word gewy aan ’n “komponis van Afrika”, ’n reus van die Suid-Afrikaanse musiektooneel, wat in 2012 sy negentigste verjaardag gevier het. Stefans Grové is nog steeds aktief besig om te komponeer en om met ongekende kreatiwiteit en verbeeldingrykheid sy insig in en belewenis van Afrika as kunstenaar uit te beeld. Grové het gedurende die laaste drie dekades internasionaal bekend geword vir veral sy sogenoemde Afrika-reeks waarin hy sy unieke styl gevestig het. Hy het verskeie toekennings vir komposisie verower, onder andere twee eredoktorsgrade, en sy naam verskyn in die vernaamste Engelse, Duitse, Nederlandse, Franse, Italiaanse, Sweedse en Sloweense ensiklopedieë (Grové 1990:28). Grové is op 23 Julie 1922 in Bethlehem in die Vrystaat gebore en het sy voorgraadse opleiding aan verskeie Suid-Afrikaanse inrigtings ontvang. In 1953 het hy met ’n Fulbright-beurs sy nagraadse studie in die VSA voortgesit. Twee jaar later verwerf hy ’n MA in musiekwetenskap aan die Harvard Universiteit, en hy ontvang ook ’n gesogte beurs om onder die bekroonde Aaron Copland by die Tanglewood-somerskool te studeer. Hy word in 1956 as lektor in teorie en komposisie aangestel by die Peabody Musiek-konservatorium in Baltimore, Maryland. In 1972 keer Grové terug na Suid-Afrika en is sedert 1973 dosent en later professor in komposisie aan die Universiteit van Pretoria (Grové 1990:28).

In die daaropvolgende dekade begin Grové geleidelik om ’n vroeëre opinie, naamlik dat tradisionele Afrika-elemente nie as produktiewe bron van inspirasie vir ware Suid-Afrikaanse kunsmusiek kan dien nie, te hersien. Die gevolg was dat hy op die ouderdom van 62 jaar ’n koersverandering as komponis ingeslaan het.

Grové begin in 1984, 10 jaar vóór die eerste demokratiese verkiesing in Suid-Afrika, om Afrika- en Westerse musiek te verenig in die *Sonate op Afrika motiewe*. Hierin vermeng hy Euro- en Afrosentriese style op onderskeidende wyse, en vandag is hy internasionaal bekend vir sy uitgebreide en wyd-uiteenlopende Afrika-oeuvre. In hierdie artikel val die klem op Grové se gebruik van die eksotiese element en sal aangedui word hoe ’n interpretasie daarvan ’n kulturele vertaling bewerkstellig. Meer nog, in vergelyking met ander Westerse en Afrika-komponiste is Grové se Afrika-geïnspireerde idioom, waarvan die assimilasië en herfatsoenering van Afrika-beelde en tradisionele elemente kenmerkend is, by uitstek die simbool van ’n *rapprochement* tussen die diverse kulture van Suid-Afrika (Muller 2006a:1-7).

INLEIDING

Hierdie artikel is ’n poging om kulturele vertaling¹ in Grové se Afrika-musiek in perspektief te plaas. Die beweegrede om Grové as komponis vanuit ’n sodanige invalshoek in oënskou te neem

¹ “Kulturele vertaling” is die Afrikaanse vertaling uit die Engelse “cultural translation” soos gebruik deur Stephen J. Milner (professor in kulturele studies aan die Universiteit van Manchester) en Stephen J. Campbell (professor in kunsgeskiedenis aan Johns Hopkins Universiteit). Albei is redakteurs van die boek *Artistic Exchange and Cultural Translation in the Italian Renaissance City* (2004), ’n kernwerk in die interdisiplinêre studie wat kultuurteorieë met betrekking tot die kunsgeskiedenis ondersoek.

spruit voort uit die artikel “Music and the Global Order” waarin Martin Stokes (2004)² soos volg skryf in sy beredenering van die posisie wat musiek in ’n globale orde beklee:

Often music is used as a metaphor of global social and cultural processes; it also constitutes an enduring process by and through which people interact within and across cultures. (Stokes 2004:47)

Hy argumenteer vervolgens dat dit noodsaaklik geword het vir die musiekwetenskap om die musikale genres en style, gebruike en prosesse, wat tussen kulturele grense sirkuleer, opnuut te ondersoek en te kontekstualiseer. Vanuit ’n kultuurteoretiese oogpunt beskou, kan die kwessie van kulturele vertaling dus nuwe lig werp op veral die Afrika-reeks van Grové. Robert Schumann se *Von fremden Ländern und Menschen, Kinderszenen, Op. 15 no. 1*, kan as mimeties beskou word om hierdie interesse wat die kunstenaar oor eeue heen jeens vreemde (lees *eksotiese*) kulture koester, musikaal vas te vang. Hierbenewens skryf Torop (2002:593) in die artikel “Translation as translating as culture” dat vertaling as aktiwiteit, en vertaling as resultaat van die aktiwiteit, onafskeidbaar is van die konsep kultuur. Die fokus in hierdie ondersoek is dus hoe Grové die eksotiese beskou en ervaar en hoe dit voorts as kulturele vertaling in sy Afrika-reeks manifesteer. Nie alleenlik volg Grové hierdeur ’n eeueoue tradisie nie (soos hieronder aangetoon sal word), maar dit beklemtoon ook hoe sy musiek op ’n sosiopolitieke vlak betekenisvol funksioneer deur ’n vertaling tussen kulture te bewerkstellig.

Die artikel begin met ’n kontekstualisering van die konsep “kulturele vertaling” maar daarna vernou dit na die eksotiese element as ’n belangrike faktor hiervan. In plaas daarvan om die eksotiese element in die Afrika-reeks te analiseer, is besluit om (weens die beperkte omvang van die artikelformaat) aandag te gee aan Grové se persepsie van die Afrika-klankwêreld, met behulp van ’n narratief waarin die eksotiese sentraal staan en hoe die proses van vertaling hierna verloop. As illustrasie hiervan volg ’n bestudering van ’n klavierwerk van Grové waarin dié kwintessensiële Afrika-instrument as sulks vertaal word. Die keuse vir die werk is gemaak op grond van die baie spesifieke musikale aanduiding, *esotico*, aan die begin van die werk. As finale argument sal betoog word dat Grové hom nie skuldig maak aan die sogenaamde “consumption of difference” nie en dat hy nie ’n hegemoniese verhouding teenoor Afrika-kulture in sy musiek vestig nie – daar bestaan nie ’n Westerse estetiese hiërargie nie, maar eerder die artikulasie van ’n translokale konteks in sy musiek. Sy Afrika-reeks bewerkstellig ’n kulturele vertaling in die nuwe globale orde van musiek en behoort eerder beskou te word as ’n interaktiewe en wedersydse definisie van ’n interkultuur (vergelyk Stokes 2004:47-9 in dié verband).

KONTEKSTUALISERING

Milner en Campbell (2004:4) wys daarop dat die konsep “kulturele vertaling” gedurende die afgelope jare in verskeie vakgebiede soos byvoorbeeld geskiedenis, antropologie, religieuse studies, die letterkunde en musiekwetenskap neerslag gevind het. Hulle verduidelik voorts dat navorsing in dié verband nie slegs impakstudies van verskillende kulturele kontekste op spesifieke praktyke behels nie, maar ook dat daar ondersoek ingestel word na hoe kulture ’n outoriteit (vergelyk *Lat. hegemonia*) wil verseker of teenstaan.³ ’n Vertaling tussen kulture behels dus die spesifieke dinamika wat ontstaan wanneer kulture in interaksie met mekaar verkeer.

² Martin Stokes is King Edward Professor in musiek aan King’s College, London en ’n deskundige op die gebied van etnomusikologie en antropologie.

³ Kulture kan streef om hegemonies te wees maar sekere kulture (veral in die kunspraktyk) wil ’n sekere kulturele sentrum bewustelik weerstaan (kyk Milner & Campbell 2004:5 in hierdie verband).

In die hedendaagse Suid-Afrika het ons elke dag te make met 'n unieke spel tussen 'n verskeidenheid kulture en 'n manifestasie daarvan kan op vele terreine bespeur word. In ons alledaagse lewe leer en leen ons by mekaar en dit word dikwels in die kunste weerspieël. Dit is as't ware invloedde wat deur middel van 'n herinterpretasie as oorspronklike kunsobjekte (hetsy musiek, beeldhouwerk of skilderkuns, letterkunde of teater) vir die waardering van Suid-Afrikaners daargestel word. Beskou 'n mens byvoorbeeld die skilderkuns van Irma Stern of beleef die operawêreld van Sibongile Khumalo, ervaar ons kunswêreldde wat lank reeds sprekend is van die wedersydse invloedde van Westerse en Afrika-tradisies en waar kunstenaars hul *unieke* stem vind. Dit vergelyk goed met voorbeelde wat in die kunsgeskiedenis van Italië gevind word, waar die impuls tot *differensiasie en individualisering* tussen Italiaanse state en sosiale groepe gedurende die Italiaanse Renaissance (Milner & Campbell 2004:1) besonder betekenisvol is.

Die interaksie tussen kultuurgroepe kan egter ook 'n “weersin” of “weerstand teen” behels. Dit is interessant as in gedagte gehou word dat Stefans Grové (1952:74) self meer as dertig jaar voor sy eerste werk in die Afrika-reeks verskyn, sou skryf dat 'n fusie tussen die Westerse tradisie en swart Afrika in musikale terme nie iets volhoubaars en gebalanseerd kan voortbring nie.⁴ Walton (2007:19) skryf dat een van Grové se mees blywende herinneringe is hoe hy as jong seun geluister het na die sang en handeklap van swart vrouewerkers in fantastiese jukstaposisie met die klavierklanke van sy moeder wat Beethoven se *Waldstein-sonate* oefen; uiterste pole en op die oor af heel moontlik onversoenbaar.

Juis in hierdie kontrapunt, wat 'n diep indruk op die jong Grové gemaak het, lê daar die vraagstuk opgesluit of die groot kontras tussen die Westerse bekende en die klankbeeld van Grové se eksotiese “Ander”⁵ moontlik die katalisator is wat die vertaling tussen kulture en verbeeldingryke fusie in sy musiek vele jare later sou voortbring. Shepherd en Wicke (1997:4,32) verduidelik naamlik hoe 'n kunsvorm as 'n menslike aktiwiteit deur 'n sosiale karakter daargestel word. Dit volg dus dat kulturele teorie die musiekwetenskap verder kan aanvul indien bogenoemde vraagstuk binne dié konteks ondersoek sou word. Nicholas Cook is ook in sy veelbesproke *Music, imagination & culture* (1990:4) van mening dat

[A] musical culture is, in essence, a repertoire of means for imagining music; it is the specific pattern of divergences between the experience of music on the one hand, and the images by means of which it is represented on the other, that gives a musical culture its identity.

Milner en Campbell (2004:2) definieer 'n vertaling tussen kulture verder ook as 'n sekere proses van kulturele uitruiling. Hierdie proses word in hoofsaak gebruik om te beskryf en te definieer hoe

[...] a self-consciously distinct group (this may be a population, an elite, a profession, an ethnic, or religious enclave) articulates itself in relation to another in an act of self-definition which may involve an assimilation and refashioning of an ‘other’... (My beklemtoning.)

Bogenoemde is ongetwyfeld van toepassing op Suid-Afrika. Sedert die konstitusionele beëindiging van apartheid in 1994 was dit vir vele 'n baie bewuste besluit om deel te word van die herge-definieerde reënboognasie, al dan nie. 'n Proses van kulturele uitruiling is op alle terreine van die sosiale samelewing tasbaar aan die gang gesit sodat die gebeurtenisse van 1994 nie net die Afrika-

⁴ Aaron Copland maak 'n soortgelyke uitspraak oor inheemse Amerikaanse musiek, maar inkorporeer tog uiteindelik Indiaanse elemente in van sy werke. Grové sou 4 jaar ná sy uitspraak oor inheemse Afrika-musiek onder Copland studeer (Perlove 2000:51).

⁵ Die term “eksoties” word hier doelbewus gebruik omdat die outoriteit wat die Westerse tradisie in die postkoloniale konteks gehandhaaf het (veral geargumenteer deur Edward Said in sy *Orientalism*) toe nog sterk binne hierdie konteks gehandhaaf is.

Renaissance inlui nie, maar mens wil glo dat dit uiteindelik ook die vertaling tussen kulture wêreldwyd beïnvloed het. Dit is egter na ontstellende voorvalle van xenofobie in 2008 in onder andere Suid-Afrika, dat UNESCO 2010 as *The international year for rapprochement of cultures* verklaar. Musiek figureer prominent in die organisasie se jaarprogram om hierdie idee van 'n uitreiking tussen kulture te kommunikeer en te vergestalt (Bokova 2010). In hierdie lig gesien, is die skrywer van mening dat die sosiopolitieke impak van Stefans Grové se oeuvre, en spesifiek sy Afrika-reeks, nie geïgnoreer kan word nie.

'n Beskouing van Grové se musiek volg dus binne die kontekste van Cook (1990) asook Milner en Campbel (2004), soos hierbo uiteengesit. Deur middel van hierdie benadering kan bepaal word hoe die konsep van 'n kulturele vertaling in sy musiek neerslag vind. Daar sal aangetoon word dat:

- a) Grové se ervaring van die Suid-Afrikaanse musiekkultuur vir hom as komponis 'n ryk repertoire van inspirasie inhou en dat hy sy innerlike en persoonlike belewing van musikale affekte voorstel deur middel van sy klankbeelde en gepaardgaande programme (titels, narratiewe, intertekste, ens.);
- b) Grové, bewus van sy identiteit⁶ as professionele komponis, 'n proses van kulturele vertaling onderstreep waar hy deur middel van assimilasie en/of herfatsoenering van 'n "Ander" homself op onderskeidende wyse in sy Afrika-reeks definieer in verhouding tot ander Westerse en Afrika-komponiste.

In hierdie artikel sal egter ook verder geargumenteer word dat daar 'n bindende faktor tussen hierdie twee kontekste bestaan, naamlik die eksotiese element. Hierdie sienswyse word gegrond op die basiese beginsel dat die eksotiese element die *onderskeidende* of *differensieerbare* en *unieke* faktor is, waarvolgens 'n toeris die onderskeid sou tref tussen een lokaliteit en sy mense teenoor 'n ander.⁷ In die beperkte ruimte van artikelformaat is dit nie moontlik om reg te laat geskied aan die breë spektrum van Afrika-invloede in Stefans Grové se musiek nie, maar deur 'n nadere bestudering van sy *Mbira-lied op 'n nagbriesie gedra* uit *Liedere en danse uit Afrika* vir klavier, sal aangedui word hoe Grové se gebruik van die eksotiese element beduidend is vir die komponis se impuls tot *individualisering* en *differensiasie*. Laasgenoemde is naamlik kenmerkend van beide Grové se Afrika-reeks (kyk Muller 2006b:25) asook 'n vertaling tussen kulture (kyk Milner & Campbell 2004:1).⁸

⁶ Die Engelse term "self-conscious" word in 'n antropologiese konteks as vakterm gebruik om aan te dui dat 'n kultuur 'n bewuste identiteit handhaaf. Die Afrikaanse term "selfbewus" word dus nie in hierdie konteks gebruik nie (sien hieronder) omdat dit die negatiewe konnotasie van onsekerheid het. Kyk ook Grenier en Guilbault (1990:383-5) in hierdie verband.

⁷ Kyk Bruno Deschênes (2010:69-71) waar spesifiek verwys word na die Westerse belangstelling in die nie-Westerse, veral ten opsigte van die eksotiese. Die invloed van globalisering word aangespreek en hoe dit die identiteite van kulture beïnvloed. Kofi Agawu (1995:380-395) beredeneer in sy artikel "African Rhythm" die ideologie van 'n sogenaamde "verskil" tussen Westerse en Afrikamusiek. Sy betoog om ook die ooreenkomste te erken is beduidenswaardig, maar beklemtoon terselfdertyd die spesifieke rol wat die eksotiese speel in 'n sodanige vergelyking.

⁸ Vir volledige analyses van die *Liedere en danse uit Afrika* word verwys na A. F. Johnson se ongepubliseerde B Mus (Hons) Skripsie (1992), Universiteit van Petoria.

Die eksotiese element

Om die vertaling tussen kulture te verstaan, beteken dat 'n sekere persepsie voorveronderstel word naamlik die bestaan van baie spesifieke verskille tussen kulture en hoe die verskille geïnterpreteer word. Campbell en Milner (2004:1) verduidelik in hierdie sin dat interpretasie op sigself 'n vorm van vertaling is en dat *betekenis verander* (my beklemtoning) in so 'n transaksie van kulturele vertaling.⁹ Gedurende die Renaissance in Italië is style en modes byvoorbeeld van een sentrum na 'n ander versprei en nageboots, maar dit het altyd gepaardgegaan met 'n teenwig waar spesifieke verskille die botoon voer.

Hier kan terugverwys word na die groot kontras wat Grové ervaar wanneer die *Waldstein-sonate* en die sang van Afrika-vroue saamklink. Sy persepsie van *spesifieke verskille* tussen twee kulture is hier ter sake en word onderskryf deur die eksotiese “Ander”. Die eksotiese element is dus 'n onderskeidende faktor en kunstenaars het reeds oor eeue heen die eksotiese bykans voyeuristies¹⁰ gebruik as aanvanklike inspirasie vir 'n komposisie of andersins as 'n bepaalde stylidee vir 'n werk. Locke (2008:339-41) verwys in sy artikel oor die musikaal eksotiese na die Franse skrywer Henri Stendhal wat in sy *Mémoires d'un touriste* (1854) skryf oor die eksotiese as “rare besienswaardighede”; die toeris móét dit sien en as buitestander vind hy/sy dit besonder interessant. Vir die inheemse persoon, daarenteen, is dit 'n prosaïese aspek van hul lewens. Daar bestaan gevolglik 'n onderliggende paradoks in die woord “eksoties” omdat dit tegelyk die alledaagse en die ongewone verteenwoordig, afhangend van die interpreteerder se persepsie. Die persepsie van die eksotiese behels dus die interpretasie van baie *spesifieke* attribute. Vir die doel van hierdie artikel is die fokus op die interpretasie en persepsie van die komponis, Stefans Grové. Sy beleving van musiek in hierdie konteks sal later aan die hand van 'n narratief uit die pen van Grové self voorgehou word, waardeur die effek van die eksotiese in musiek beter omskryf en uiteindelik as kulturele vertaling verstaan kan word.

Betzwieser (1995:226-7) dui aan dat die term “eksoties” 'n veeltal van verskillende fenomene en strominge saamvat. Die hoofkenmerk is die invloed van die eksotiese op Europese kuns deur middel van volksvreemde oftewel ekso-europese elemente. Locke (2008:335) verskaf 'n volledige uiteensetting van die verskillende eksotiese dialekte wat komponiste in musiek gebruik waaronder die volgende die algemeenste gelys word:

Turks (alla turca) – Mozart

Hongaars-sigeuner – Haydn, Schubert, Brahms

Spaans – Bizet, Rimsky-Korsakov, Ravel, Bernstein

Midde-Oosters – Verdi, Saint-Saëns, Balakirev

Indonesies (javaanse gamelan) – Debussy, Poulenc, Britten, Harrison

Verre-Oosters – Puccini, Mahler, Lehár

⁹ Ole Kühl (2006) skryf oor die vloeiende betekenis van musiek in sy artikel *The semiotic gesture*, en dat dieselfde stuk musiek verskillende betekenisse vir verskillende mense kan inhou. Die omvang van die artikel laat nie 'n semiotiese analise toe van die werk wat hieronder bestudeer sal word nie. Dit sal egter van belang wees om deur middel van 'n sodanige analise te bepaal hoe die persepsie van die eksotiese element in die Mbira-lied van Grové deur verskillende kulture as musikale geste geïnterpreteer word en watter betekenis telkens aan 'n spesifieke geste geheg word. Musikale semiotiek is 'n betreklike nuwe dissipline in die musiekwetenskap en behoort nuwe betekenisse te gee aan die konsep van 'n vertaling tussen kulture. Resepsie tussen individu en komposisie is hier ter sprake en Eero Tarasti is die toonaangewende eksponent in musikale semiotiek.

¹⁰ Die bywoord “voyeuristies” word gebruik omdat woordeboeke die term onder meer as “treffend en opwindend anders” beskryf.

Betzwieser (1995:228) voer die wortels van eksotiese gebruike in Europa so ver terug as 900 nC, waar vir bykans drie eeue 'n kulturele uitruiling in die suide van Spanje met Arabiese kulture geïnisieer is. Die etimologiese oorsprong word egter teruggevoer na die Franse byvoeglike naamwoord *exotique* wat deur Rabelais so vroeg as 1548 gebruik is om ekso-europese fauna en flora te klassifiseer.¹¹ Die gebruik van die term in estetiese terme, en spesifiek in 'n musikale konteks, kom eers teen die einde van die 18de eeu voor. Tog word eksotiese elemente reeds gedurende die 17de eeu deur JS Bach gebruik. Ringe (1965:117) dui aan dat die verminderde vierde interval¹² in die trionsonate vir orrel, *Nun komm der Heiden Heiland*, byvoorbeeld as 'n metonimie van die heiden beskou kan word en boonop 'n tipiese interval is van populêre melodieë wat vandag nog in Wes-Turkye gesing word.¹³ Ringe tipeer die interval as eksoties; tog word dit nie so ervaar nie, alhoewel dit nie algemeen in Bach se tonale idioom is nie.

Die volgende vraag word gevolglik gestel: sou 'n opdragwerk van Grové uit sy Afrika-reeks wat byvoorbeeld in Duitsland uitgevoer word, voldoen aan Schumann se droom van vreemde (en by implikasie *eksotiese*) mense en lande?¹⁴ Met ander woorde, sal die luisteraar weggevoer word na Afrika wanneer daar na die werk uit die Afrika-reeks geluister sou word?¹⁵ Locke (2008:335) voer in dié verband aan dat:

Phrases like 'Musical exoticism' or 'the exotic in music' refer primarily to matters of style: the particular collections of devices (scales, rhythmic figures, pedal points, instrumental combinations, and so on) that composers have long used to indicate one or another exotic locale or people.

Watkins (2011:404) verwys ook na Schumann wat in 'n resensie van 'n Schubert-simfonie sou opmerk dat die werk hom laat dink aan die stad Wene. Daar word dan afgelei dat 'n kennis van die musiek se plek van oorsprong die musikale begrip kan bevorder – 'n tipe verstaan wat landsgrense oorsteek. Watkins verduidelik verder dat dié tipiese opvatting van Schumann, naamlik die bestaan van 'n sinergie tussen 'n aardse en musikale landskap, baie goed aansluit by navorsing wat tans gedoen word oor musiek en plek. In teenstelling hiermee is Muller (2006b:25) egter van mening dat 'n sodanige sinergie nie noodwendig in Grové se Afrika-oeuvre bespeur kan word nie. Hy argumenteer soos volg:

...[I]t's creative individualism ... makes diversity the single most common denominator of the composer's 'African series', and while the name of 'Africa' is invoked over all this difference, it would be fanciful to say that these compositions *evoke* 'Africa' in any sense. Grové's ... disputed success in *denoting* 'Africa' is not immediately apparent in or through his soundscapes, but rather through the concurrent structures of titles, fables, dreams, intertexts, narratives and descriptions.

¹¹ Remak (1978:53-54) bemoei hom in die fynste besonderhede met die definisie en fenomeen van die eksotiese. Die etimologiese oorsprong vanuit die Griekse *exotikos* en die Latynse *exoticus* het beide die Griekse adjektief en bywoord *exo* wat 'n tyd-ruimtelike betekenis inhou.

¹² 'n Interval verwys in musiekterme na die afstand tussen twee opeenvolgende note/toonhoogtes. So sal 'n interval van 'n tweede byvoorbeeld as trapsgewys beskryf word, terwyl 'n derde oor een noot sal "spring".

¹³ Remak (1978:54) wys daarop dat die eienskappe van minderheidsgroepe en subkulture in Europa tot en met die 19de eeu ook as eksoties beskou is.

¹⁴ Hier word verwys na Schumann se *Kinderszenen, Op. 15 no. 1, Von fremden Ländern und Menschen*. sien inleiding.

¹⁵ Grové merk in die onderhoud van 26 November 2011 op dat hy in die afgelope paar jare nou betrokke geraak het by Europa as gevolg van vele versoeke vir opdragwerke vanuit dié kontinent.

Tussen Lock en Muller ontstaan derhalwe 'n vraagstuk oor die voorstellingswaarde van Grové se musiek en beide uitgangspunte regverdig dus 'n dieper ontleding van die aangeleentheid. Dit lei onder meer tot die vraag oor hoe die luisteraar Grové se klankwêreld versoen met die non-klankwêreld van sy beskrywings, titels, subtekste, en dies meer. Voorts moet afgevra word hoe dit die vertaling van betekenis van een kultuur na 'n ander sal affekteer – met ander woorde, op watter wyse sal die luisteraar 'n begrip van Grové se musiek vorm en sodoende 'n konkrete verhouding (ten minste ten opsigte van die kunste) tussen 'n Afrika- en 'n Westerse kultuur daarstel?

Die persepsie van Grové se klankwêreld

Cook (1998:84) dui aan dat die moderne musiekwetenskap 'n beter balans behoort te handhaaf tussen 'n enersyds komposisie-gebaseerde en andersyds resepsie-gebaseerde benadering tot musiek en dat die duidelike interaksie tussen die twee benaderings nie meer geïgnoreer kan word nie. Die verstaan van musiek begin deur midde-in dit te wees. Dit word hieruit duidelik dat die betrokkenheid van alle partye (komponis, uitvoerder en luisteraar) meewerk om 'n begrip van musiek te vorm. In die geval van Grové se Afrika-reeks kan op hierdie manier 'n vertaling tussen die Afrika-elemente en die Westerse tradisie bemiddel word.

'n Midde-in-die-musiek wees beteken hier dat 'n werklike persepsie ter sprake is vir beide Grové én die interpreteerder van sy musiek. Veit Erlmann¹⁶ (2004:3) suggereer in sy boek *Hearing Cultures Essays on Sound, Listening and Modernity*:

[I]t is possible to conceptualize new ways of knowing a culture and of gaining a deepened understanding of how the members of a society know each other ... The ways in which people relate to each other *through the sense of hearing* ... provide important insights ...¹⁷

Vervolgens kan aan die hand van 'n voorbeeld aangedui word hoe die gehoorsintuig 'n baie gefokusde, sintuiglike deelhebber is in die komponis se spesifieke persepsie van eksotiese klank. Grové se narratief hieronder wys hoe die komponis se klankomgewing 'n direkte verhouding met 'n ander kultuur bewerk. Die komponis se besondere benadering tot ouditiewe persepsie kan gesien word as 'n proses van kulturele vertaling en kan uiteindelik neerslag vind in 'n kunsobjek (in hierdie geval 'n musikale komposisie).¹⁸ Let veral op hoe die onbekende (en by implikasie die *eksotiese*) element geleidelik vir Grové 'n bekende word; hy ken en verstaan dit en so sal die eksotiese in sy musiek vir hom ook eg en logies verweef word met die Westerse tradisie. Grové vertel soos volg:

...Ek het destyds aan slapeloosheid gely en snags soms ure lank voor op die stoep gesit. En toe een Saterdag nag het dit gebeur. Dit moes so teen drieuur gewees het.

¹⁶ Veit Erlmann is 'n professor in Etnomusikologie en Antropologie aan die Universiteit van Texas in Austin, VSA.

¹⁷ Erlmann bemoei hom met die ontwikkeling van die etnografiese oor, en alhoewel bogenoemde aanhaling hierna verwys, stel hy dit ook vanuit 'n holistiese oogpunt.

¹⁸ In *Culture and Imperialism* (1993) argumenteer Edward Said in die breë dat daar genoeg bewyse is van hoe Westerse komponiste in hul omgang met nie-Westerse musiek in werklikheid 'n "nuwe inklusiwiteit" bereik om nuwe lewe in hul kunsvorm te blaas. In die slotparagraaf sal verder aandag geskenk word aan die kwessie van 'n sosiokulturele identiteit.

Ver in die ooste het ek 'n swartman hoor sing soos hy met die pad aangekom het. Hy was nog so vér dat ek net flentertjies van sy lied kon hoor. Ná so tien minute kon ek dit duideliker hoor. Ek gaan langs een van die pilare staan en aap sy eerste frase na, so hard soos ek kon, sodat hy my moes hoor. Stilte. Ek herhaal dit en luister en toe kom dit weer van sy kant. Ek sing dit weer na, terwyl hy blykbaar eers luister of ek dit reg doen. Toe trek hy los met die tweede frase en wag om te hoor of ek dit snap. Ek laat hom met opset wag en hy sing dit weer. Eers toe sing ek dit na. Dit is asof hy bly is dat ek dit regkry.

Nou begin ons antifonie weer van vooraf. Hy het intussen veel nader gekom en ek kan die woorde al hoor. Nou begin ek die woorde ook sing. Ons albei se geesdrif loop oor. Die maan breek telkens deur die verflenterde wolkies en my duetgenoot en ek hou nog steeds met ons beurtsang vol. Toe hy so oorkant die windpomp was, loop ek na die draad toe en gaan hom daar inwag. Ek kan die donker figuur al op die lang, wit pad sien. Nou sing ons dat hoor en sien vergaan. Hy wag nie meer vir my tussen die frases nie, want ek ken mos nou die lied self. Toe hy regoor my was, kom hy nader en hou ook aan die lendelam draadheining vas en swaai dit heen en weer op die polsslag van die lied ... Uit "Beurtsang van die Eensaamheid" in *Hoofstad*, 30 April 1982 (Walton & Muller 2006:81-2)

Hierdie narratief is sprekend van die fokus op die "Ander". Grové spits sy ore en die onbekende melodie word geleidelik 'n bekende. 'n Mens kan dit egter 'n "nuwe" bekende noem, maar dit het steeds die unieke andersheid waarna *fyn* geluister word. In die konteks van "hearing cultures" skryf Carter (2004:45) dat "aktiewe luister", soos Grové hier doen, historiese, kulturele en sosiale situasies oproep en dat die luisterproses 'n middel word om nuwe simbole vir die verstaan daarvan te skep – vir Grové dus 'n inspirasie om komposisies te skep.¹⁹ Waar Carter egter skryf in die konteks van linguistiese kommunikasie, is Grové betrokke in 'n proses van musikale beleving, wat selfs as musikale kommunikasie beskryf kan word. Carter verduidelik naamlik dat die nuwe simbole (vir Grové beteken dit 'n nuwe idee vir 'n komposisie) verrys uit die dialoog (vir Grové die antifoön of wisselsang) – uit die heen en weer van 'n (mis-)verstaan en die meerduidigheid waaruit hulle ontwikkel (interpretasie), word 'n nuwe tradisie geskep (vir Grové 'n nuwe differensieerbare komposisie). Die antifoön van Grové se narratief kan, volgens die woorde van Carter (2004:45), geïnterpreteer word as dat "Instead of a monologue *à deux*, from which ambiguity is removed, ... they enact a dialogue in which *differences* make a *difference*." (My beklemtoning)

Die eksotiese element (van die "Ander") inisieer én bemiddel dus 'n vertaling tussen kulture. Die komponis, as waarnemer, maak staat op die meerduidigheid wat die interpretasie van die eksotiese daarstel. Hierdie *interpretasie* van die eksotiese is die verrykende en inspirerende dinamika wat in 'n kulturele vertaling opgesluit lê en waaruit unieke en oorspronklike kunswerke ontwikkel.

Ek het 'n soortgelyke ervaring gehad, maar as voyeuristiese buitestander. Die eksotiese element kon ek eerstehands in Gabarone, Botswana, beleef en uiteindelik sou dit my help om 'n ander musikale kultuur in Grové se *Mbira-lied* te verstaan. 'n Midde-in-die-musiek wees het my as toeris laat ontwaak om met oë *en ore* waar te neem. Die fokus op die eksotiese element was allesoorheersend. By die aanhoor van die musiek wat twee mans uit Zimbabwe op hul mbiras gespeel het, en die sosiale konteks waarin dit geskep is, het 'n kulturele vertaling begin.

¹⁹ Hier verwys ek terug na Cook (1990:4) se definisie van 'n musikale kultuur as 'n bron vir die verbeelding van musiek.

Die Mbira-instrument

Die mbira word deur vele beskou as die mees tipiese Afrika-instrument en dit het in die afgelope twee dekades baie gewild geword (Azim 2012).²⁰ In terme van Azim se werk om die mbira wêreldwyd bekend te stel en binne die konteks van Stokes se globale orde van musiek, is dit ook noodsaaklik om die betoog van Catherine King (2002:19) vir Glaadh (Globalising Art, Architecture and Design History) in oënskou te neem. Sy is van mening dat:

... [I]t is part of the continuing European colonial myth that considering issues of cultural diversity means studying ‘non-Western’ art. ... Issues of cultural diversity can also be considered by reviews that explore the way that ‘Western’ traditions have entailed the interactions of cultural diversities within their self-styled borders.

Waar die skrywer aanvanklik oorweeg het om die spesifieke eienskappe van die mbira ook hier weer te gee, is dit egter heroorweeg, en sal slegs gefokus word op Grové se *interpretasie* van die mbira. Dit wil sê, eerder as om weer ’n fundamentele binêre snyding te maak en gevolglik die algemene opvatting van “the West” teenoor “the rest” sodoende te onderskryf (vergelyk King 2002:19 in dié verband) sal gepoog word om die proses van ’n kulturele vertaling te omskryf en beter te verstaan. Azim se bydrae om die mbira globaal bekend te maak is prysenswaardig omdat dit noodsaaklik is dat die tradisies van nie-Westerse musiek verder bestudeer word. Tog kan haar bydrae myns insiens verder uitgebou word deur ook te kyk hoe Grové sy persoonlike ervaring van die eksotiese en die differensieerbare komponent van die mbira, musikaal vergestalt. Soos reeds verduidelik is, is musiek vloeibaar en verander betekenis tydens die interpretasie daarvan. Die verskille wat ontstaan wanneer die *Mbira-lied* op die klavier uitgevoer word, bring gevolglik insiggewende meerduidighede mee.²¹ Dit is juis hierdie meerduidighede wat ’n vertaling oor kultuurgrense heen kenmerk. Cook (1990:5) wys byvoorbeeld op die kinestetiese aspek wanneer die mbira gespeel word. Vinger-/duimpatrone bepaal dikwels die melodiese inhoud en nie andersom, soos dit in klavierspel die geval is, nie. Hierdie spesifieke verskil kan reeds as voorbeeld van ’n kulturele vertaling verstaan word.

Mbira-lied op die nagbriesie gedra

Die *Mbira-lied* is een van 7 klavieretudes wat deel vorm van die *Liedere en danse uit Afrika*, nommer vyf in die Afrika-reeks. Grové het dit tussen 1988 en 1990 gekomponeer en dui in die partituur aan dat inspirasie vir die werke geput is uit ’n verskeidenheid landelike episodes uit Suid-Afrika. Waar ander werke uit sy Afrika-reeks dikwels meer uitgebreide programme en narratiewe bevat om die wesenseienskappe van die werk aan die luisteraar te kommunikeer, het hierdie klavieretudes slegs die beskrywende titels om die interpretasie te ondersteun.²² Verder het

²⁰ Dié geweldheid kan waarskynlik toegeskryf word aan die sterk eksotiese aantrekkingskrag van die instrument. Erica Azim is ’n Amerikaanse vrou wat reeds in die sewentigerjare met die mbira kennis gemaak het. Vandag is sy bekend vir haar vrywillige werk om die mbira wêreldwyd bekend te maak. Haar blog op die internet is insiggewend en ’n belangrike bydrae tot die etnomusikologie.

²¹ Hier word terugverwys na Carter wat in *Hearing Cultures* daarop wys dat juis die verskille ’n verskil maak. So sal ’n toeris se belewing van dieselfde eksotiese lokaliteit meerduidige betekenis kry in byvoorbeeld verskillende weersomstandighede, of gedurende die nag teenoor die dag.

²² Grové het die titels slegs aan die begin van die partituur verskaf, en nie as ’n titel by elke etude self nie – soortgelyk aan die twee boeke van *Préludes* deur Debussy, waar laasgenoemde ’n titel (“impressionistiese” indruk) aan die einde van die komposisie suggereer. ’n Studie van etude nr. 6

ses van die sewe etudes Italiaanse tempo-aanduidings (bv. Allegro con molto energico [*sic*]; Molto tranquillo, senza rubato; Allegro appassionato; Allegro tempestuoso; Presto tempestuoso) terwyl slegs die *Mbira-lied* die aanduiding *esotico* het. Hiér is gevolglik 'n addisionele aspek by die komposisie betrokke en dit vertoon inderdaad vreemd tussen die ander liedere en danse van Afrika.

Ten einde die *esotico*-element van die *Mbira-lied* te verstaan, kan ondersoek ingestel word na Grové se komposisiestyl en hoe hy die eksotiese eienskappe van die Afrika-instrument assimileer en/of herfatsoeneer.

Botha (2007) identifiseer in sy studie van Grové se *Concertino* verskeie kiemselle asook melodiese en ritmiese aspekte wat eie is aan die komponis se styl. Daar word slegs verwys na die kenmerkende gebruik van die pentatoniese toonsisteem in die *Mbira-lied* waarop die werk eksklusief gebaseer is, naamlik D-mol, E-mol, G-mol, A-mol en B-mol. Hieronder volg egter 'n lys van al die kiemselle en ander tipiese ritmiese en melodiese eienskappe van Grové se komposisies wat ook in die *Mbira-lied* neerslag vind:

Kenmerkende eienskappe van Grové se styl in die *Mbira-lied*:

- Melodiese intervalle: majeur tweedes, mineur derdes, rein vierdes
- Dalende melodiese kontoere
- Onreëlmatige ritmes: 3+2- en 2+3-groeperings en vyfnootgroepe
- Herhaalde note

Die kiemselle waarop Botha (2007) dui, is duidelik waarneembaar in die volgende uittreksel uit die *Mbira-lied* en is sprekend van die werk as geheel.

Die vraag ontstaan dus of daar enige ander musikale aspekte gevind kan word wat die spesifieke differensieerbare element van die eksotiese mbira in die *Mbira-lied* vaslê. 'n Kort oorsig oor die aspekte in Grové se Afrika-reeks wat pre-1984 in sy komposisies voorkom, asook tegnieke en gebruike wat ander werke in die Afrika-reeks kenmerk, kan moontlike antwoorde verskaf.

In 'n onderhoud met Muller (2007:20) stel Grové onomwonde:

Contrary to the beliefs of many musicologists, my Afrocentric style did not form a complete break from my previous style. It is a continuation of my energy-driven music, but with the addition of 'African' rhythmic groupings, descending tendencies in my phrase construction and, of course, the ostinato element.



Figuur 1: Grové, *Mbira-lied op die nagbriesie gedra*, mate 5-6

was aanvanklik vir die skrywer presies net dit – 'n studie van 'n genommerde etude en waavan die gebruikelike programme en beskrywings van die komponis nie bekend was nie. Groot was die verbasing toe die mbira-uitvoering deur twee spelers in Botswana dadelik klanke van die “sesde klavieretude” herroep het. Die titel van die spesifieke etude, *Mbira-lied op die nagbriesie gedra*, is eers later “ontdek”.

Oorkoepelend beskou, is dit dus noodsaaklik om te verstaan dat die komponis se “werk in sy huidige Afrika-styl beskou kan word as ’n sintese van tegnieke uit sy vorige stylperiodes” (Jordaan 2010:18). Vergelyk ook Izak Grové se insiggewende artikel in dié verband (2001:62-5). Hierin word verduidelik hoe ouer stylkenmerke soos die *acciaccatura*, die miniatuur-motief en dissonante akkoord-repetisies uiteindelik “waarmake” van sy Afrika-musiek sou word. Hinch (2009:35-7) sonder die gebruik van pedaalpunte uit en wys saam met Rörich (1987:97) ook op die strukturele gebruik van die herhaalde noot in die onderskeie stylperiodes van Grové se musiek. Izak Grové verduidelik ook laastens hoe die komponis die Afrika-georiënteerde improvisasiekuns in sy strukture vestig, deurdat die ekonomiese Afrika-motief onderwerp word aan die motief-manipulasiebeginsel van die Westerse tradisie. ’n “Eindelose groeiproses” word deur die voortdurend variërende motiefstrukture veronderstel (Grové 2001:65).

Die finale vaslegging van Grové se Afrika-reeks is gesetel in sy algemene primêre komposisieproses waar beelde ervaar word as ’n inspirasie en wat Grové bestempel as die sogenaamde Duitse *Einfall* (sien Muller 2007:20-1 in dié verband). In ’n onderhoud met Rörich (1992:50) word dit duidelik dat hierdie *Einfall* ná 1984 die definiërende Afrika-dimensie verkry met beskrywende titels en narratiewe wat geïnspireer is deur Afrika.

Soos reeds aangedui, bestaan daar nie ’n omvattende program vir die klavieretudes soos vir ander werke in die Afrika-reeks nie. Die titel van nommer 6 sou egter geïnterpreteer kon word as verteenwoordigend van die deurnag bira-seremonies waartydens musiek van die mbira die geeste van afgestorwe voorvaders kontak. Die etude vorm dus ook deel van ’n beduidende versameling van komposisies waarin Grové die idee van die nokturne ontgin. Hinch (2009:38) verduidelik breedvoerig hoe Grové se nagmusiek-werke “all effectively invoke the African night”, maar dat die tegnieke wat aangewend word (*glissandi*, fluittone, *caesuras*, *fermatas*, hoë gedempte (viool) klanke, eteriese timbres, herhaalde mineurderdes, statiese harmonieë) ook reeds voor 1984 in sy werke voorkom. In sy onderhoud met Muller (2007:20-21) stel Grové dit duidelik dat hy nog lank nie die uitdrukkingsmoontlikhede van die nokturne-styl heeltemal ontgin het nie, en nou geïnteresseerd is om meer beweeglike werke te skep, waarvan die *Mbira-lied* ’n voorbeeld is.

Verskeie ander tekens kan in die musiek gevind word wat die spesifieke aspekte van die mbira, ook in ’n sosiale konteks, aanspreek. Die feit dat ’n mbira-uitvoering altyd ’n ensemble tussen twee spelers is, word in die musiek deur ’n dialoog verteenwoordig. In ’n onderhoud met Grové (Grové 2011) wys hy op die tweegesang wat deurgaans in die eerste twee notebalke vergestalt word (sien figuur 2 hieronder).²³ Soos vereis word, is die stemming in albei mbiras dieselfde en ’n komplekse ritmiese kontrapunt word ook deur die dialoog geskep. Hierdie melodiese en ritmiese polifonie word nog meer kompleks deur ’n tipe *ostinaat*²⁴ op die derde notebalk verteenwoordig, wat die note bevat wat as delikate slae op ’n klein trom gespeel sou word om die mbira-spel te begelei (Grové 2011).

²³ Die *Mbira-lied* is ’n instrumentale werk en Grové (2011) poog om, eie aan sy neo-impressionistiese styl (let op die drie notebalke wat herinner aan Debussy-Preludes), ’n atmosfeer te herroep. Hoewel mbira-musiek sonder sang mag voorkom, verkies die Shona-kultuur dat een van die spelers gewoonlik ook die voorsanger (*kushaura*) is, terwyl ander mbira-spelers, of enige ander omstander (*kudaira*) in antwoord hierop sal saamsing. Hierteenoor bestaan egter ook die magure-sangstyl waarin sangers probeer om die mbira na te boots (Azim 2012).

²⁴ ’n *Ostinaat* is ’n herhaalde ritmiese of melodiese patroon, gewoonlik in die basparty (Otterman & Smit 2000:183).

Esotico: ♩ = c. 80

The musical score consists of two systems of three staves each. The top staff of each system is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked 'Esotico: ♩ = c. 80'. The first system includes a quintuplet (5) and a triplet (3) in the treble staff, followed by a 'simile' section. The second system includes a 'mf' dynamic in the treble staff and a 'p' dynamic in the bass staff.

Figuur 2: Mbira-lied op die nagbriesie gedra, mate 1-6. Die intrede van die “tweede” mbira in maat 3 begin die dialoog.

Met ’n deursigtige tekstuur slaag Grové daarin om die subtiele klingelklanke van die mbira na te boots. Grové (2011) waarsku teen te veel pedaalgebruik en verduidelik dat die klavier se besondere toonkleur werklik na vore kom wanneer die pedaal nie gebruik word nie. Keurige en versigtige pedaalgebruik in die *Mbira-lied* sal dus sekere eksotiese kwaliteite van die mbira na vore bring omdat die artikulasie sodoende meer imiterend is van die tangent wat met die duim en voorvinger gepluk word. Terselfdertyd sal die basnote ’n klankkwaliteit verkry wat ’n voorstelling van die tromslae naboots. Onomatopoeie is ook te vinde in die gebruik van die acciaccatura wat vanaf maat 3 deurgaans voorkom. Dit verklank die tipiese speeltegniek op die mbira, waar ’n linkerduim (wat albei rye tangente bespeel) sou glip van die boonste ry na die onderste ry, of waar die regterduim vinnig opgevolg word met ’n noot deur die regterwysvinger op die enkelry tangente. ’n Kenmerkende gebruik van die acciaccatura vervul dus in die *Mbira-lied* ’n baie spesifieke funksie, naamlik om die andersoortige speeltegniek op die klavier na te boots. Grové (2001:65) verwys na die “afwesigheid van ‘werklike’ instrumente uit Afrika” en dat “vindingryke simulaties” in ’n Westerse komposisie-idiom hierdie instrumente verteenwoordig.

Die komponis is ook in struktuur getrou aan die sikliese beginsel wat toegepas word in Shona-musiek. Die musiek het eintlik geen begin of einde nie en ’n mbira-lied kan 3 minute of 300 minute lank wees. Hoewel daar frases gevind kan word, is dit nie op die beginsel van Westerse frasestrukture gebaseer nie (Azim 2012). Dit handel in die etude eerder om die herhaling van ’n patroon met variasie sodat die improvisatoriese karakter, wat so eie is aan mbira-musiek, na vore kom.

’n Laaste voorbeeld wat dui op Grové se vertrouwdheid met die mbira is veral beduidend. Die omvang van die mbira is drie oktawe en die *Mbira-lied* voldoen ook aan hiërdie tegniese punt. Die uiterstes in register verskyn in maat 15 en 17 (sien figuur 3 maat 15), maar in die onderhoud gee Grové (2011) te kenne dat hy nie bewus was van dié beperking nie.



Figuur 3: Mbira-lied op die nagbriesie gedra, maat 13–15. Die omvang van drie oktawe in maat 15 (D-mol tot D-mol⁶ word nie oorskry nie).

Dit wil gevolglik voorkom asof daar selfs op ’n onderbewuste vlak ’n instelling is om spesifieke karaktereienskappe van die Afrika-instrument te herken. Die fyn waarnemingsvermoë van kunstenaars is hier ter sprake en aangesien die komponis nie bewus was van die feitlike gegewe van die omvang nie, is Grové se geoefende oor (soos in die narratief hierbo) die sintuiglike deelhebber om die vertaling tussen musikale kulture (kyk Erlmann 2004:14) te bewerkstellig.

Alhoewel die *Mbira-lied* ’n getroue weergawe van die eksotiese mbira verteenwoordig omdat dit meer direk verklank word, hoef Grové nie ander tegnieke te ontwikkel om dit te bereik nie. Intendeel, die assimilasië van musikale idees uit die Westerse tradisie met programme en musikale verbeeldings van ’n Afrika-kultuur vertoon logies en naatloos.

Tog is die *Mbira-lied* opvallend anders in een opsig en beliggaam dit ’n beduidende *esotico*-atmosfeer in vergelyking met die ander etudes in die *Liedere en danse*. Izak Grové (1998:108) wys hier naamlik op die liriese aspek van die “liederere” in die stel en dat dit van die komponis se mees liriese oomblikke verteenwoordig; ’n sterk kontras met die “aggressiewe toonrepetisies” en sy “bevoorkeurde tokkate-lineariteit” asook komplekse ritmiese permutasies (kyk Stanford 1996:173-4).

Al die bogenoemde komposisietegnieke verteenwoordig ’n proses van kulturele vertaling waar die komponis homself projekteer in die sfeer van ’n ander. Grové se verklanking van die mbira op die klavier is ’n herinterpretasie en die *Mbira-lied* verkry ’n meerduidige betekenis op die Westerse instrument deurdat die eksotiese aspek van die mbira, die andersheid daarvan, des te meer op die klavier in reliëf geplaas word (kyk Milner & Campbell 2004:5). Dit wil egter voorkom asof Grové se metode om die eksotiese in sy Afrika-komposisies te bemiddel, ’n baie spesifieke werkswyse voorveronderstel. Locke (2007:471-533) argumenteer in ’n breër oorsig oor die eksotiese in musiek, dat komponiste hoofsaaklik binne twee paradigmas werk. Die een is ’n “Exotic Style Only”-paradigma en hy verwys hier na Mozart se *Rondo alla Turca* (die derde beweging uit sy *Sonate in A majeur, K331*) waar musieknote ’n besliste stylverandering verteenwoordig. Die ander is ’n “All Music in Full Context”-paradigma waar die komponis se musiek nie ’n stilistiese andersheid beliggaam nie, maar waar die uitbeelding van die eksotiese “Ander” na vore kom omdat dit gewoon in ’n eksotiserende konteks geplaas word. Hierdie styl sou Grové s’n beskryf en wat meer is, bewys ’n buitengewone respek vir die eksotiese. In Stokes (2004:48) se woorde vind daar nie ’n “consumption of difference” plaas nie, maar eerder ’n interpretasie van die andersheid binne ’n Eurosentriese konteks.

SAMEVATTING

Die bestudering van musiek in tandem met die sosiale wetenskappe (o.a. Geskiedenis, Antropologie, Sosiologie) is onvermydelik en in antwoord op Kerman (1985:170-1) se betoog het kulturele studies ten opsigte van musiek in die afgelope twee dekades besondere aandag geniet. Tog het Stefans Grové reeds as jong musiek kritikus en kunstenaar geworstel met die probleme van die Suid-Afrikaanse komponis; om meer presies te wees: “die verkryging van ’n nasionale musiekidoom wat elke komponis van ’n kultureel ‘jong’ land die een of ander tyd raak” (1952:69).

Waar Nicholas Cook ’n midde-in-musiek-wees bepleit (soos hierbo verduidelik) eerder as die uitruil van idees oor musiek, het ek in hierdie artikel gepoog om aan te dui op welke wyse komponis en luisteraar aktief by die musiek betrokke is of kan wees. ’n Narratief het die persepsie van Grové in ’n wêreld van klank illustreer, en op interpretatiewe wyse is verduidelik hoe sy Afrika-reeks as ’n kulturele vertaling verstaan kan word. Grové kon die probleem waarna Kerman (1985:161) in nasionalistiese musiek verwys (“what to do about the vernacular tradition”) suksesvol aanspreek.

Dié komponis se koersverandering op 62-jarige ouderdom bewys hoe hy bewustelik ’n “vroeëre” identiteit op dinamiese wyse in ’n nuwe musikale kultuur beliggaam. Kofi Agawu (1995:389-390) spreek homself sterk uit oor die ideologie dat musiek uit Afrika so wesenlik verskil van Westerse musiek en is van mening dat musikoloë nie die potensiaal vir ’n simbiose raaksien nie. Dit wil egter voorkom asof Grové, ten spyte van sy eertydse antagonistiese uitspraak jeens die volksmusiek van Afrika, ses dekades later onomwonde bewys het dat hy binne sy eie lokale idoom en ’n stilistiese paradigma van strukturele orde, motief-bewerking, toonkleur, harmonie, tekstuur en polifone ritmiek juis daarin slaag om ’n simbiose te bewerkstellig. Hierdie simbiose, en spesifiek in die *Mbira-lied* waarin die eksotiese sentraal staan, is ’n fundamentele bewys van die kulturele vertaling – ’n wedersydse uitruiling van artistieke identiteit – wat in sy Afrika-reeks neerslag vind.

’n Laaste vraagstuk ontstaan egter binne die konteks van ’n kulturele vertaling en wedersydse uitruiling tussen kulture, naamlik: wat behels die onderhandeling van ’n uitruiling vir die “Ander” en watter betekenis hou dit in vir ’n wedersydse vertaling tussen kulture aan die suidpunt van Afrika?

Born en Hesmondhalgh (2000:31) wys daarop dat, in die teoretisering oor musiek en ’n sosiokulturele identiteit, daar ’n behoefte is om te erken dat musiek nuwe identiteite kan konstrueer en ook bestaendes kan reflekteer. Grové se Afrika-reeks is ’n uitstekende voorbeeld hiervan en versoeke van opdragwerke uit Europa getuig hiervan (Grové 2011). ’n Terugblik in die kunsgeskiedenis bring verder aan die lig dat vele opdragwerke ’n proses van kulturele *uitruiling* behels het en dat die proses dikwels ’n *wedersydse* vertaling tussen kulture bewerkstellig het. In die Italiaanse Renaissance het ’n *onderhandeling* tussen die betrokke partye (kulture) plaasgevind en die gesamentlike doel was om nuwe uitdrukkingsmoontlikhede in die kunste (veral beeldhouwerk en skilderkuns) te skep (Milner & Campbell 2004:31-2). Die kontrakte van opdragwerke gedurende die betrokke era bevestig op dié wyse ’n uitruiling van idees en bepaal ook die inhoud en doel van die vereiste kunswerke wat aangevra is. Laasgenoemde sou van toepassing op Grové kon wees, maar as komponis slaag hy veral daarin om die uitdrukkingsmoontlikhede van musiek te ontgin. Ek sal afsluit met nog ’n narratief om te illustreer hoe die voorstellingswaarde van Grové se musiek ’n translokale konteks artikuleer, oor grense heen uitreik en as ’n interaktiewe en wedersydse definisie van ’n interkultuur funksioneer (kyk Stokes 2004:47-9 in dié verband).

Alhoewel Grové (2011) nie deur politiek gemotiveer word om sy Afrika-reeks te komponeer nie, moet die sosiopolitieke betekenis van sy nuwe identiteit as “komponis van Afrika” egter hier in perspektief geplaas word, veral omdat die digotomie van Self en Ander ter sprake is. In veral die musiekwetenskap van die “nuwe” Suid-Afrika geniet dié kontensieuse onderwerp (vergelyk

Olwage 2002 en Bräuninger 1998 se diskoers in hierdie verband²⁵) tans baie aandag. Dit sal myns insiens ’n jammerte wees indien Grové se uitsette in die Afrika-reeks betrek word by hierdie akademiese debat. In Grové se musiek is die eksotiese nie minder of meer belangrik nie; soos reeds genoem, is dit vir die komponis as ’t ware ’n bysaak (Grové 2011) en ’n diepgaande simbiose tussen Self en Ander kan gesien word as ’n weersin teen ’n Westerse estetiese hiërargie – ’n hegemonie word teengestaan. So vertel Joseph Stanford, professor in klavier aan die Universiteit van Pretoria, dat ’n les waartydens een van sy studente die bekende en virtuose werk *Nonyana*²⁶ van Grové uitgevoer het, eens onderbreek is deur ’n swart nagraadse student van Venda. Sy het toevallig by sy studio verbygloop en was verras om musiek te hoor wat haar herinner aan die musiek van Venda. Dit ten spyte van die feit dat die musiek van *Nonyana* nie “Afrika” in ’n eksotiese sin as sulks evokeer nie (kyk Walton 2007:30; Muller 2006b:25).

’n Kulturele vertaling is deur die *Mbira-lied* en *Nonyana* bemiddel, en as sulks is Grové se Afrika-reeks vrugbare grond om die nuwe musikologie verder te informeer. Indirek som Agawu (1997:127) ’n interaksie met Grové se musiek raak op wanneer hy skryf:

If you do not hear music as a translation of, or a supplement to, a verbal text, a historical representation, or some socio-cultural reality, then you are simply not hearing ‘the music itself’.

Die hoop word uitgespreek dat Grové se komposisies nog lank in konsertsale oor die wêreld heen sal opklink omdat dit in ’n globale orde van musiek meer beliggaam as net die oënskynlike – enersyds definieer dit ’n jong kulturele identiteit aan die suidpunt van Afrika met passie, deernis en begrip, en andersyds verteenwoordig dit ’n *rapprochement* tussen kulture.

BIBLIOGRAFIE

- Agawu, K. 1995. African rhythm. *Journal of the American Musicological Society*, 48(3):380-395.
- Agawu, K. 1997. Classical music and postmodern knowledge by Lawrence Kramer. *Music and Letters*, 78(1):127-129.
- Azim, E. 2012. Mbira. <http://www.mbira.org/instrument.html> [6 January 2012].
- Betzwieser, T. 1995. Exotismus. In Bärenreiter und Metzler (eds). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik, Sachteil Eng-Hamb*, 3. Zweiter Ausgabe. Kassel: Bärenreiter Verlag, pp. 226-234.
- Bokova, I. 2010. 2010, Year of the rapprochement of cultures. <http://www.unesco.org/en/2010-international-year-for-the-rapprochement-of-cultures/> [18 July 2011].
- Born, G. & Hesmondhalgh, D. 2000. *Western music and its others: difference, representation and appropriation in music*. Berkeley: University of California Press.
- Botha, M. C. 2007. Stefans Grové: *Concertino* vir klavier en kamerorkes – ’n analise. Pretoria: Universiteit van Pretoria. (Mini-verhandeling – D.Mus.).
- Bräuninger, J. 1998. Gumboots to the rescue. *South African Journal of Musicology*, 18:1-16.
- Campbell, S. J. & Milner, S. J. 2004. *Artistic exchange and cultural translation in the Italian Renaissance city*. Cambridge: Cambridge University Press.

²⁵ Kyk Grant Olwage se resensie van Kofi Agawu se *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions* (2003) (Olwage 2002:64) asook Bräuninger (1998:1-2). In laasgenoemde word die eksploitasie van die mbira via ’n voorbeeld gesuggereer, terwyl hiërdie artikel juis die *meerdereidige* resultaat van ’n sodanige voorstelling op die klavier wil beklemtoon en in ’n positiewe lig stel.

²⁶ *Nonyana* is ’n voortsetting van die komponis se *Liedere en danse uit Afrika*. Uitgebreide programnotas skets die toneel van die domba, ’n dansseremonie, waartydens die Venda-meisies by ’n inisiasieskool die veeleisende “Luislangdans” uitvoer.

- Carter, P. 2004. Ambiguous traces, mishearing, and auditory space. In: Erlmann, V. (ed.) *Hearing cultures: essays on sound, listening and modernity*. Oxford: Berg Publishers, pp 43-63.
- Cook, N. 1998. *Music: a very short introduction*. New York: Oxford University Press.
- Cook, N. 1990. *Music, imagination and culture*. New York: Oxford University Press.
- Deschêne, B. 2012. The interest of Westerners in non-Western music. *The world of music: readings in ethnomusicology*, 25(1-3):69-79.
- Erlmann, V. 2004. *Hearing cultures: essays on sound, listening and modernity*. Oxford: Berg Publishers.
- Grenier, L & Guilbault, J. 1990. "Aothority" revisited: the "Other" in Anthropology and popular music studies. *Ethnomusicology*, 34(3):381-397.
- Grové, I. 1998. "Ek het huis toe gekom..." – Stefans Grové op 75. *Acta academica*, 30(3):89-114.
- Grové, I. 2001. Stefans Grové 80 – uiteindelik tuis. *South African Journal of Musicology*, 21:62-65.
- Grové, S. 1952. Probleme van die Suid-Afrikaanse komponis. *Standpunte*, 17(2):7.
- Grové, S. 1990. *Liedere en danse uit Afrika*. Johannesburg: SAMRO.
- Grové, S. 2011. Mondelinge mededeling aan outeur. Pretoria. (Digitale opname van onderhoud gehou op 26 November 2011 in besit van outeur).
- Hinch, J. 2009. Stefans Grové: winds of change. *Journal of the Musical Arts in Africa*, 1(1):24-41.
- Jordaan, G.A. 2008. Die interpretasie en uitvoering van Stefans Grové se *Afrika Hymnus II*. Potchefstroom: Noordwes-Universiteit. (Mini-verhandeling – D.Mus.).
- Kerman, J. 1985. *Contemplating music: challenges to musicology*. Cambridge: Harvard University Press.
- King, C. 2002. Does cultural diversity start at home? *The art book*, 9(3):19.
- Kühl, O. 2006. The semiotic gesture. http://www.hum.au.dk/semiotics/docs2/pdf/kuehl_ole/semiotic_gesture.pdf [10 February 2012].
- Locke, R. P. 2007. A broader view of musical exoticism. *The Journal of Musicology*, 24(4):477-52. Fall.
- Locke, R. P. 2008. Doing the impossible: on the musically exotic. *Journal of Musicological Research*, 27:334-358.
- Mason, P. 1991. Exoticism in the Enlightenment. *Anthropos*, 86:1(3):167-174.
- Muller, S. 2006a. Place, identity and a station platform. In: Muller, S. & Walton, C. (eds). *A composer in Africa: essays on the life and work of Stefans Grové*. Stellenbosch: Sun Press, pp. 1-8.
- Muller, S. 2006b. Imagining Afrikaners musically: reflections on the African music of Stefans Grové. In: Muller, S. & Walton, C. (eds). *A composer in Africa: essays on the life and work of Stefans Grové*. Stellenbosch: Sun Press, pp. 17-28.
- Muller, S. 2007. A composer in Africa: an interview with Stefans Grové. *Tempo* 61(240):20-27.
- O'Malley, M. 2004. Subject matters: contracts, designs, and the exchange of ideas between painters and clients in Renaissance Italy. In: Campbell, S. J. & Milner, S. J (eds). *Artistic exchange and cultural translation in the Italian renaissance city*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 17-37.
- Otterman, R. & Smit, M. 2000. *Suid-Afrikaanse Musiekwoordeboek*. Kaapstad: Pharos.
- Olwage, G. 2002. Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions by Kofi Agawu, *South African Journal of Musicology*, 22:63-5.
- Perlove, N. 2000. Inherited sound images: Native American exoticism in Aaron Copland's duo for flute and piano. *American music*, 18(1):50-77. Spring .
- Remak, H. H. 1978. Exoticism in Romanticism. *Comparative Literature Studies*, 15(1):53-65.
- Ringer, A.L. 1965. On the question of "exoticism" in 19th century music. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 7:1(4):115-123.
- Rörich, M. 1987. Stefans Grové. In: *Composers in South Africa today*. Klatzow, P. (ed.). Kaapstad: Oxford University Press, pp. 77-101.
- Rörich, M. 1992. Stefans Grové at seventy. *Musicus*, 20(1):50-72.
- Said, E. 1978. *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- Shepherd, J. & Wicke, P. 1997. *Music and cultural theory*. Malden: Blackwell Publishers Ltd.
- Stanford, J. 1996. Stefans Grové – Nonyana: the ceremonial dancer. *Musicus*, 24(1):172-182.
- Stokes, M. 2004. Music and the global order. *Annual Review of Anthropology*, 33:47-72.
- Torop, P. 2002. Translation as translating as culture. *Sign Systems Studies*, 30(2):593-604.
- Watkins, H. 2011. Musical ecologies of place and placelessness. *Journal of the American Musicological Society*, 64(2):404-8. Summer.
- Walton, C. 2007. Composing Africa: Stefans Grové at 85. *The Musical Times*, 148(1899):19-36. Summer.
- Walton, C. & Muller, S. 2006. *A composer in Africa: essays on the life and work of Stefans Grové*. Stellenbosch: Sun Press.