

“Afrika-Voorstellings”: Stefans Grové se *Liedere en danse van Afrika* as fiksies¹

“*African Inventions*”: Stefans Grové’s *Liedere en danse van Afrika as fictions*

THOMAS POOLEY

Universiteit van Suid-Afrika, Pretoria

pooletm@unisa.ac.za



Thomas Pooley

THOMAS POOLEY is ’n dosent in musiekwetenskap aan die Universiteit van Suid-Afrika en ’n PhD-kandidaat aan die Universiteit van Pennsylvania. Sy proefskrif is ’n kognitiewe studie van Zoeloe-liedprosodie wat navorsing in kognitiewe wetenskap, linguistiek, etnomusikologie en kognitiewe musiekteorie betrek. By die laasgenoemde instansie was hy ’n Benjamin Franklin-genoot en ’n Booth Ferris-genoot, en die Penfield Research Award is aan hom toegeken. Hy het artikels gepubliseer in die vaktydskrifte *African Music*, *Musicus*, en *South African Music Studies*, sowel as die geredigeerde versameling *Topics in Musical Universals*. Thomas het verskeie referate gelewer in Suid-Afrika, die Verenigde State en Frankryk. Sy studie het begin aan die Universiteit van KwaZulu-Natal (BAMusiek, BAHonneurs, *summa cum laude*) waar hy die Cecil Renaud Scholarship ontvang het, die UKZN voorgraadse klavierbeurs en die UKZN Spesiale Honneursbeurs. Hy het sy MMus (*cum laude*) aan Wits behaal met ’n proefskrif oor Suid-Afrikaanse kunsmusiek. Gedurende hierdie tydperk was hy ’n lid van die Suid-Afrikaanse Musiekprojek en is die NRF Prestigious Masters Scholarship aan hom toegeken. Hy het lesings aangebied in musiekwetenskap en etnomusikologie aan Wits, UPenn en UNISA.

THOMAS POOLEY is a lecturer in musicology at the University of South Africa and a PhD candidate at the University of Pennsylvania. His dissertation is a cognitive study of Zulu song prosody that draws on research in cognitive science, linguistics, ethnomusicology, and cognitive music theory. At Penn he was a Benjamin Franklin Fellow and a Booth Ferris Fellow, and was awarded the Penfield Research Award. He has published in the journals *African Music*, *Musicus*, and *South African Music Studies*, as well as the edited collection *Topics in Musical Universals*. Thomas has also read numerous papers in South Africa, the United States, and France. He began his studies at the University of KwaZulu-Natal (BAMusic, BAHonours *summa cum laude*) where he was recipient of the Cecil Renaud Scholarship, UKZN Undergraduate Piano Scholarship, and UKZN Special Honours Scholarship. He earned his MMUS (*cum laude*) at Wits with a dissertation on South African art music. During this time he was a member of the South African Music Project and was awarded the NRF Prestigious Masters Scholarship. Thomas has lectured in musicology and ethnomusicology at Wits, UPenn and UNISA.

¹ Die outeur bedank graag prof. Izak Grové vir die vertaling van die artikel in Afrikaans.

ABSTRACT

“African Inventions”: Stefans Grové’s Liedere en danse van Afrika as fictions

Stefans Grové’s Music from Africa series is the product of many “African inventions”. This analysis of the piano études, the Liedere en danse van Afrika (1988–1990), reflects on the nature of these inventions – both as studies and as discoveries – and the techniques used to engineer them. What is the relationship of these inventions to African music? How are they similar to earlier traditions of exoticism, primitivism, and cross-culturalism in Western art music? How are “African” musical techniques and practices engineered or alluded to and how do they figure in the context of Grové’s mature style?

If there are programmatic elements to the études they are not obvious. The focus of these analyses is not, therefore, on the intertextual web of allusions created by Grové in his own titles, texts, and programmes but in the sound structures themselves. Grové’s works are situated both in relation to local and international trends in cross-cultural art music and as a function of his own stylistic development. By making sense of Grové’s inventions as fictions, rather than as ethnographic representations of authentic “indigenous elements”, the article points to their unique syncretic qualities. In so doing it offers a counter to the discourse on Africanist elements in South African art music that has sought to essentialise such elements as authentic representations of tradition.

Two contrasting impulses are described in the études. The four “dances” (1, 3, 5, and 7) are taken to embody elements of Grové’s energy-driven music where rhythmic and percussive features are dominant and melody intermittent. The three “songs” (2, 4, and 6), on the other hand, are more reflective in character. Two are titled night-songs and the third invokes twilight. These are not conventional nocturnes (Chopin-Debussy) or nachtmusik (Schumann-Bartók), but are by turns melodic, repetitive, and colouristic. It is here that we find the most overt “African” references but also the more exoticist ones.

The “dances”, on the other hand, construct a more obtuse relationship to Africa. Each of the four is characterised by strong motoric rhythms and harsh, percussive harmonies, with clusters of broken chords, ostinato elements, and bravura octave passages. If the “songs” tend toward the exotic then the dances are more akin to earlier modernist practices. Clear precedents are found in the piano music of Bartók, Stravinsky, Debussy, Ravel, Prokofiev, and others, and we may describe this particular brand of Africanist art music as subsumptive. It is through the “African” context that Grové provides for the interpretation of these études (through titles, texts, and commentaries) that they take on an “African” gloss. “Primitive” qualities emerge more transparently in these contexts even if none or few of these structures are “essentially” or “authentically” of Africa. Nevertheless, Grové’s skill in engineering a novel syntax for the dances is remarkable in itself. It draws on a very wide range of references, some of which are generic features of (southern) African traditions, but most of which are often neither explicitly exoticist nor ethnographic in presentation. Altogether, Grové has constructed an imagined, syncretic image of “Africa” that reifies “tradition” in a timeless, ethnographic present. This creates a caricature that ignores the complex culture-historical relations of the musics and peoples in question.

In the Liedere en danse van Afrika there are features that may be interpreted as generic representations of indigenous African techniques as well as constructions that draw on a long legacy of exoticism and primitivism in Western art music. Commentary on this music has tended to focus on the nature of the “African elements” or their origins rather than the novelty of the syntax. Instead of reducing “Africa” and “African music” to a series of generic properties or procedures this article offers an alternative reading that positions these works as “African inventions”: as fictions that create their own unique “African” presence which is unabashedly syncretic and which need no longer be tethered to stereotypes of “indigenous” or “authentic” “African elements”. Such claims to authenticity tend to undermine the very politics to which they aspire.

KEY WORDS: Stefans Grové, Africa Music series, Songs and dances of Africa, African Inventions, Mbira Song, musical exoticism

TREFWOORDE: Stefans Grové, Afrika Musiek-reeks, Liedere en danse van Afrika, Afrika-voorstellings, Mbira-lied, musikale eksotiek

OPSOMMING

Stefans Grové se Musiek uit Afrika-reeks is die produk van baie “Afrika-voorstellings”. In hierdie analise van die klavier-etudes, die *Liedere en danse van Afrika* (1988–1990), word besin oor die aard van hierdie voorstellings of invensies – beide as studies en as ontdekkings – en die tegnieke wat gebruik is om hulle te implementeer. Die artikel demonstreer fasette van hierdie studies wat geïnterpreteer mag word as generiese verteenwoordigers van inheemse Afrika-tegnieke, sowel as konstruksies wat gebaseer is op ’n ouer erfenis van eksotiek en primitivisme in Westerse kunsmusiek. In plaas daarvan om “Afrika” en “Afrika-musiek” te reduseer tot ’n reeks generiese eienskappe of prosedures suggereer hierdie artikel ’n alternatiewe lesing wat hierdie werke plaas as “Afrika-voorstellings”: as fiksies of verdigsels wat hulle eie unieke “Afrika-teenwoordigheid” onbeskaamd sinkretiseer, en nie langer aan stererotipes gekoppel kan word soos “inheemse” of “outentieke” “Afrika-elemente nie”. Sulke aansprake op egtheid of outentisiteit neig naamlik daartoe om dieselfde denke waarna hulle streef, te ondermyn.

INLEIDING

Voorstellings is ontdekkings. Hulle mag gesoek word, daar mag op hulle afgekom word, hulle kan bewimpel word, maar almal konstrueer iets nuuts. In Stefans Grové se *Musiek van Afrika*-reeks vind ons sulke ontdekkings. In hierdie analise van die klavier-etudes, die *Liedere en danse van Afrika* (1988–1990), word besin oor die aard van hierdie “Afrika-voorstellings” asook oor die tegnieke waardeur hulle gesmee is. Wat is die verhouding van hierdie voorstellings tot Afrika? Hoe rym hulle met vroeëre tradisies van eksotiek, primitivisme, en kruiskulturalisme in Westerse kunsmusiek? Grové situeer sy werk in verhouding tot plaaslike en internasionale tendense in kruiskulturele kunsmusiek, asook met die funksie van sy eie stilistiese ontwikkeling. Deur Grové se invensies of voorstellings te lees as fiksies, eerder as etnografiese vergestaltungen van outentieke “inheemse elemente”, kom ons tot waardering van hulle unieke sinkretiese kwaliteite in sintaksis en styl.

DIE “MUSIEK VAN AFRIKA”-REEKS

[I]n 1984 I found myself on a stylistic Road of Damascus because I felt that I, as an African, had to anchor my music in Africa. Jean Cocteau had written that the more a poet sings from the family tree, the truer his song shall be. In that year I started making ethnic characteristics of African music the basis of my style. And the further I move from 1984, the more concentrated these ethnic elements become. (Grové in Muller 2006:53)

Grové se reis “as ’n Afrikaan” word ’n werklikheid deur sy ontmoeting met “Afrika”. Hoe meer toegespits die konsentrasie is op Afrika-“etniese elemente”, hoe meer verweef raak die “groter waarheid” van sy lied. Lied en self is nog onderskeibaar, maar “Afrika” en “Afrikaan” omsluit mekaar in ’n wedersydse verhouding. Volgens so ’n beskouing, kenteken 1984 die oomblik van konsepsie vir die “Afrika”-reeks maar ook die oorsteek van ’n punt van ooreenstemming. Dit is naamlik deur afstand (“the further I move”) eerder as deur nabyheid, dat selfkennis bereik word. Die spoor van hierdie verwydering en die gepaardgaande wending tot Afrika-“etniese elemente” is ’n kenmerk van die *Liedere en danse van Afrika* en latere werke soos *Nonyana: die seremoniële*

danseres (1994). Gekomponeer tydens die dekade van Suid-Afrika se demokratiese revolusie – ’n tydperk van uiterstes, van geweld, verwoesting, onsekerheid en hernuwing, bied hierdie werke ’n kontrapunt tot die ontplooiing van Grové se eie “lied”.

Grové se reis in Afrika was nie ’n geïsoleerde geval nie. Afrika-kunsmusiek was ’n kenmerk van die laat-apartheidperiode (1980–1994), namate komponiste gereageer het op radikale omwentelinge in die Suid-Afrikaanse samelewing en nuwe patrone van produksie en resepsie. Ek het elders hierdie fenomeen en die institusionele omstandighede van die ontstaan daarvan bespreek (Pooley 2010/2011). Ons fokus tans op die feit dat Grové se musiek op sigself genome in ’n knelpunt is, naamlik die ontmoeting van Weste en Afrika wat wesenlik is aan sy persoon, ook as die produk van die breër sosiopolitieke landskap. Dit vloei daaruit voort wanneer ons die “Afrika”-werke beskou in die konteks van sy oeuvre as ’n geheel.

Gedurende sy eerste ses dekades het Grové vir sy komposisies grotendeels gewerk vanuit gevestigde bronne, met as sy belangrikste modelle figure soos Bach, Brahms, Strawinski, Debussy, Ravel, Bartók en Hindemith. Ten spyte van die impak van sulke invloede, beskryf Izak Grové (2001a) sy ryper musiek as idiosinkraties en grotendeels behorende buite die twintigste-eeuse komposisie-kaders. Sedert sy wending na ’n self-verklaarde “Afrosentriese” styl in 1984, het verskeie nuwe elemente na vore getree.

What distinguishes the elliptical style of the post-1984 music from what preceded it can be described broadly as melodic and rhythmic impulses derived mostly from generic African source material (as opposed to techniques of quotation or collage). From a melodic point of view centripetal, but most saliently *descending* melodies, can be discerned as general characteristics of this style, whilst rhythmically rapidly changing metra and rhythmic groupings of two, three or five are common. Given the fact that Grové’s music has always been rhythmically complex and the fast sections often energy-laden motoric drives, it follows that in terms of musical re-positioning (not to say innovation), it is above all the melodic parameter that is used by Grové in his quest for an African sound. (Muller 2000:55)

Hierdie ritmiese en melodiese eienskappe is die studie-objek van die onderstaande analises. Hulle behoort nie as onbetwisbaar “Afrika”-verwant beskou te word nie, maar eerder as konstruksies of “invensies”. Die komponis se “soeke na ’n Afrika-klank” sluit byvoorbeeld nie kenmerkende eienskappe uit sy vroeër musiek uit nie. “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 ‘Africa’-rhythmic groupings, descending tendencies in my phrase construction and, of course, the *ostinato* element” (Stefans Grové in Muller 2007:20). Soos aangetoon sal word, is hierdie tipe “Afrika”-neigings inderdaad verspreid oor sy oeuvre.

Sekere musikoloë beskou die “Afrika”-elemente op gesigwaarde. Joseph Stanford skryf, “Hierdie musiek is ’n verwysing na die primitiewe en tog gekompliseerde ritmiek van swart musiek in Afrika” (Stanford 1994:174). Andere plaas dit binne die breër diskoers van eksotiek, primitivisme en kruiskulturele musiek vanaf die laat-negentiende en twintigste eeue. Michael Blake (1998) en Chris Walton (2006), byvoorbeeld, beweer dat hulle nader staan aan die modernisme van Strawinski en Bartók en die wyse waarop hulle volksmateriaal uit Oos-Europa in hulle musiek inkorporeer en transformeer (Walton 2006:28). Maar hierdie “inkorporering” word dikwels misgekyk: “an uninitiated listener might not always be able to tell which of Grové’s works were ‘African influenced’ and which were the earlier, ostensibly ‘Western’ ones” (Walton 2007:20). In sulke gevalle is dit die diskoers rondom die werke, eerder as herkenbare “etniese elemente” wat ’n “Afrika”-interpretasie suggereer: “Grové’s (possibly disputed) success in denoting ‘Africa’ is not immediately (if ever) apparent in or through his soundscapes, but rather through the concurrent structures of titles, fables,

dreams, intertexts, narratives and descriptions” (Muller 2006:53). Indien die etudes programmatiese elemente bevat, is hulle nie ooglopend nie. Die fokus van hierdie analises is dus nie op die intertekstuele web van verwysings wat Grové se eie titels, tekste en programme suggereer nie maar op die klankstrukture self. Hoe word “Afrika”-musikale tegnieke en praktyke ingespan of opgeroep en hoe figureer hulle in die konteks van Grové se ryper styl?

ANALISES: *LIEDERE EN DANSE VAN AFRIKA*

Die volgende analises van die sewe klavier-etudes verskaf ’n oorsig en ’n evaluering van elkeen van die “Afrika-voorstellings of invensies”.

1. Stampdans

Daar is twee hoofmotiewe in die “Stampdans” wat die materiaal verskaf vir die res van die werk. Die eerste word uiteengesit in mate 1-7 en bestaan uit staccato oktawe en kort herhaaldenoot-figure wat, tesame met die gesinkopeerde aksente (*sforzando*), die gebare voorstel vir ’n kragtige dans. Die tweede motief (maat 8) verskaf die kontras deur ’n volgehoue pianissimo van herhaalde akkoorde oor ’n dalende neiging in die begeleiding (sien figuur 1). Deur die verskeie permutasies, transposisies en afleidings, verleen hierdie twee idees eenheid en struktuur aan die werk. Hierdie tegniek van motief-ontwikkeling is ’n kenmerk van die komponis se ryp styl en word in al die dans-etudes gebruik.

Sekere eienskappe van die “Stampdans” vertoon generiese “Afrika”-trekke, soos beskryf deur Muller (2007), Walton (2006), en Grové self. Party is reeds sigbaar in figuur 1, insluitend ’n (1) non-metriese ritmiese struktuur met (2) ’n deurlopende onderliggende polsslag, (3) onreëlmatige groeperingspatrone en (4) oormatige gebruik van herhaling. (5) Die oorwig van kwart-, tweede-, oktaaf- en kwintintervalle verleen aan die musiek sy kenmerkende dissonansie. Grové se vermyding van diatonies funksionele hierargieë en sameklanke veroorsaak dat konvensionele melodieë, akkoordprogressies en toonleerstrukture grotendeels afwesig is, of nie tradisionele patrone volg nie. Mens sou kon beweer dat hierdie harmoniese palet aan die werk ’n primitiewe glans verskaf – veral in die gebruik van kwarte en kwinte – maar hierdie kwaliteit verskil nie veel van die aanwending deur vele ander modernistiese komponiste, of selfs Grové se vroeër musiek nie.

Hierdie verskillende “Afrika”-elemente stel nog nie op sigself genome ’n integrale verhouding met Afrika-musiekpraktyke daar nie (trouens, mens sou kon sê dat elk ’n belangrike voorganger in Westerse kunsmusiek het). Dit is hoe dit toegepas word vir die “gebaarlike” kwaliteit van die dans wat sentraal is in die sukses van hierdie voorstellings. Ritme, artikulasie en dinamika word ingespan om die “dans”-gebare te bewerkstellig. Hierdie ingeboude choreografie kan as ’n fiktiewe tegnologie beskou word. Dit skep ’n nuwe “Afrika”-musiekstyl uit uiteenlopende elemente, waarvan geeneen inherent Afrika-gebonde is nie, maar wat in kombinasie ’n sinkretiese identiteit vorm.

Die voorstelling van hierdie samehangende danssintaks is ’n kenmerk van die vier onewegenommerde etudes (1, 3, 5, en 7) en verskyn ook in latere werke. Die konstruksie van die dans berus op onreëlmatige groeperings van 2, 3, en soms 4 of 5 agstenote. Dit suggereer ’n stampbeweging deur die afgemete, bewustelik-geaksentueerde struktuur teenoor alternerende *sforzandi* en staccato’s in beide hande. Die effek is dat die musiek voorwaarts gedryf word. Kommas en tenuto’s voorsien momente van rus, om die choreografie te voltooi. Die kombinasie van hierdie polsgedrewe musiek met sy onreëlmatige aksente en artikulasie skep ’n maniese, kompulsiewe karakter tiperend van die dans-etudes.

Allegro con molto energico $\text{♩} = c. 92$



Figuur 1: “Stampdans”: *allegro con molto energico*, mate 1-9.

2. 'n Naglied in die verte

Die tweede etude kontrasteer met die vinnige pas van die eerste: dit is stadiger, *Molto tranquillo*, en het 'n melodiese karakter. Die “Naglied” verskyn in die middelstem bokant die herhaling van enkele note in die buitense registers (asof “uit die verte”). Tegnieise prosedures in hierdie stuk ontlok verskeie “Afrika”-interpretasies. Byvoorbeeld, die tik van 'n enkele toon boots miskien die speeltegniek van 'n boog (soos die Zoeloe *umakhweyana*) na, waarby 'n takkie die gesplete snaar tik terwyl botone selektief resoneer en 'n melodie daarteen gesing word. Daar is ook ander meer generiese eienskappe, waarvan party ook in die eerste etude voorkom, en al bogenoemde ritmiese tegnieke insluit. Dit is in die melodiese elemente dat ons iets nuuts ontdek. Die hoofverskil is die gebruik van 'n eenvoudige melodie wat meermalig herhaal word en beperk is ten opsigte van omvang. Hierdie etude skilder 'n harde, modernistiese klankskap wat presisie in uitvoering sowel as deursigtigheid met minimale versagting deur die una corda-pedaal vereis.

Dit is die melodiese element in Grové se post-1984 musiek wat die meeste as “Afrika” geëtiketteer word, en dit is wat die wesenlike kontras verskaf met die vinnige danse van die siklus.²

² Izak Grové skryf, “Grové se ‘terugkeer na Afrika’ word sedert 1984 ten sterkste in sy melodiese aanwending uitgebeeld. Om Afrikaan-wees te suggereer, maak hy meestal van dalende melodiese gebruik. Intervalspronge is klein, met dalende vierde-intervalle prominent” (Grové 2001a:455).

In “Naglied” “sweef” die melodie deur die tekstuur van die alternerende buitestemme deur dinamiese kontras sowel as register- en ritmiese verplasing. Die geleidelik dalende kontoer sou as die “roep” gesien kon word, met ’n “respons”-figuur in maat 5 (sien figuur 2), ’n gebroke-akkoordpatroon wat herhaal totdat beide lyne se stemvoering kruis, en oorvleuel in mate 17-18 en die lied uitdoof aan die einde. Etlike van die “Afrika-voorstellings” maak gebruik van (1) ’n dalende melodie met (2) ’n beperkte omvang in (3) ’n sikliese vorm met (4) ’n roep-en-respons-alternering wat (5) uitdoof eerder as in ’n kadens sluit. Hierdie is almal generiese kenmerke van Suider-Afrika-liedtradisies.

Molto tranquillo, senza rubato ♩ = c. 88 ♩ = ♩

The musical score for 'Naglied in die verte' measures 1-7 is presented in a three-staff format. The top staff contains the melody, starting with a piano (*p*) dynamic and a *senza ped.* marking. The middle and bottom staves provide harmonic support. Measure 5 features a *mf* dynamic marking. The score includes several *simile* markings indicating phrasing. The tempo is marked as *Molto tranquillo, senza rubato* with a tempo indicator of ♩ = c. 88 ♩ = ♩.

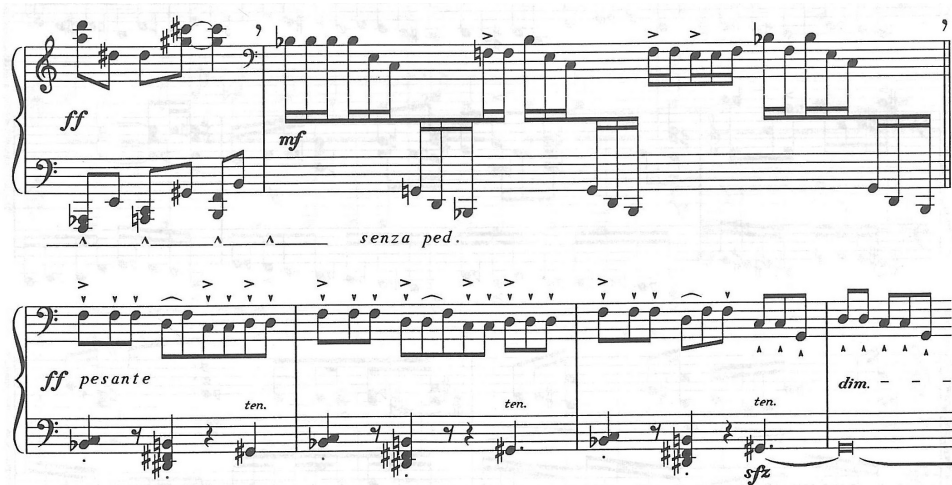
Figuur 2: “’n Naglied in die verte”, mate 1-7.

3. Begroeting van die nuwe dag

Die derde etude is gebaseer op kort motiewe wat in die eerste vier mate (sien figuur 3) verskyn, en die res van die werk bestaan grotendeels uit permutasies van hierdie materiaal. Dit verskaf ’n eenheid wat organies eerder as staties is, maar die beperkte tonale bronne in die “dans”-etudes skilder ’n monochrome beeld. Die fragmentariese inleiding en sy oorspoeling in ’n vlugge *allegro* en finale *accelerando* het al ’n programmatiese interpretasie van die “aanbreek van oggend en ’n nuwe dag” ontlok (Zwamborn 1995:69). Oor die algemeen beklemtoon die titels van al die etudes telkens strukturele eienskappe, maar bly deurgaans evokatief eerder as programmaties.



Figuur 3: “Begroeting van die nuwe dag”, mate 1-4.



Figuur 4: “Begroeting van die nuwe dag”, mate 22-27

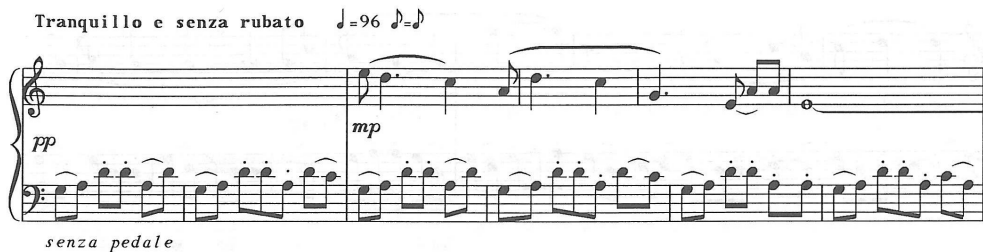
Die hoofmotief van “Begroeting van die nuwe dag” is die regterhandfiguur in mate 2-3. Dit kom meermale voor in verskillende gedaantes maar in besonder in die regterhand in mate 23-27 en 33-36, en in die linkerhand in mate 29-33 en 36-38. Figuur 4 toon ’n omspeling in mate 24-26. Ritmiese kenmerke van die eerste twee etudes is behou: die stuk is a-metries en mate word gebruik om frase-eenhede te demarkeer, eerder as om metriese aksente te spesifiseer. In die koda – gemerk *più mosso* en met identiese funksie as in die eerste etude – versnel die stuk tot ’n vinnige slot, met verdere variante van die aanvanklike motiewe, nou omlyn in bravura-oktaafpassasies.

Die kompositoriese middele en wyse van motief-ontwikkeling en transformasie in hierdie etude is algemeen in modernistiese prosedures van twintigste-eeuse kunsmusiek. Die ostinato en tokkata-agtige figuraties en deklamatoriese suggesties (sien figuur 4) is al beskou as van Afrika-oorsprong of -ooreenkoms (sien Grové 2001a se stelling hierbo). Nogtans is hierdie styl van klaviatuur-komposisie reeds te vinde in Grové se pre-1984 werke asook dié van ’n lang reeks komponiste vanaf Bach tot Strawynski, Debussy, en Ravel. Die kombinasie van geaksentueerde dissonante, perkussiewe hantering van die instrument, en fortissimo herinner aan die soort “primitivisme” wat in vroeëre “modernismes” gebruik is om hierdie dans te dramatiseer. As “Afrika-voorstellings” skilder hulle die gewelddadige, verwronge beelde van mitiese rites, eerder as die etnografiese indrukke van ’n ingeligte toeskouer.

4. 'n Sagte lied in die skemering

Hierdie vierde etude is 'n tweestemmige invensie. 'n Kort melodiese figuur in die regterhand word gevarieer oor 'n herhalende opwaartse beweging in die bas. Die twee is nie gesinkroniseer nie, sodat die maatlyne vir die twee balke nie ooreenstem nie. Daar is ooreenkoms van motief-ontwikkeling tussen die materiaal en dit wat in latere stukke gebruik word – ooreenkomste wat gedeeltelik resulteer uit Grové se konsekwente gebruik van sekundes en kwarte; anders as die danse is hierdie stuk in die pentatoniese modus en benut slegs die wit toetse van die klavier (E, G, A, C, D).³ 'n Opvallende kenmerk is die konsekwente daling van die melodiese lyn in die regterhand wat E bereik aan die einde van elke sin. Dit kontrasteer met die kort opwaartse bewegings van die linkerhand wat 'n meer reëlmatige frasestruktuur en kleiner omvang het (sien figuur 5).

Die “Afrika-elemente” sluit verskeie tegnieke in wat reeds beskryf is, maar ook die regterhand-melodie self. Die komponis beweer dat dit afgelei is van 'n lied van Xhosa-vroue (hoewel daar nie een gespesifiseer word nie). Die begeleiding daarenteen, “is egter oorspronklik en impliseer die musikale boog (S Grové 1991:radio-onderhoud)” (Zwamborn 1995:71). Ons kan die “Afrika”-elemente hoor wanneer dit voorgestel is, maar die verwysing na die boog is bra breed, gegewe die diversiteit van boë en boogtegnieke soos beoefen in Suider-Afrika. Interessanter vir hierdie ondersoek, is die dalende melodiese lyn. In suidelike Bantoe-tale is dit 'n kenmerk van beide linguistiek en liedstrukture, en dit staan bekend as sinverbuiging (“declination”) (Rycroft 1967). Melodiese daling kom wyd voor in Suider-Afrikaanse “lied”-tradisies, en dit is daarom interessant dat Grové hierdie wending meer toegepas aanwend in die “lied”-etudes as in die “danse”.



Figuur 5: “'n Sagte lied in die skemering”, mate 1-18 (linkerhand).

5. Dans van die toordokter

Onder die inskripsie *Allegro tempestuoso*, is hierdie weer 'n vinnige, motoriese werk in die styl van 'n tokkate. Soos in die eerste twee danse, word die motiewe van die eerste twee mate die boustene vir die res van die werk. Die openingsakkoord is saamgestel uit kwarte en kwinte, en omlin die vertikale basis, terwyl drie motiewe in die tweede maat (waaronder 'n ineengeslote patroon, 'n dissonante parallelisme, en 'n ostinato-figuur) deurgaans herhaal. Alternering tussen hande, ineengeskakelde patrone, en ostinato-figure kom oral voor. 'n Herkenbare melodiese lyn ontbreek, en in plaas daarvan vind ons warrelende, hoekige strukture bestaande uit kwarte, kwinte en sekundes. “Parallelisme”-patrone kom algemeen voor, waar beide hande binne 'n beperkte omvang en as spieëlbeeweging volg (sien figuur 5). Herhaalde tone en akkoorde voorsien die ritmiese impetus terwyl kadense feitlik afwesig is. (Weer eens, vele van hierdie eienskappe kom ook voor

³ Benewens twee trioelversierings.

in etudes 1 en 3). As 'n “Afrika-voorstelling” bevat hierdie kort dans etlike generiese kenmerke: die ritmiese elemente van die vroeëre etudes word nou standaard, veral die ongemete, onreëlmatige groeperings in twee, drie en vier, bokant die konstante onderliggende polsslag. In hierdie dans is ostinato en ineenskakeling weer prominente kenmerke, maar Grové is nie besig om hiermee enige spesifieke tradisie na te boots nie. Dit is eerder die donker, onheilspellende karakter van die werk, met, by geleentheid, 'n pentatoniese greep, wat die toordokter skilder as 'n eksotiese figuur.



Figuur 6: “Dans van die toordokter”, mate 20-23.

6. Mbira-lied op die aandbriesie gedra

Onder die opskrif “esotico” is hierdie inderdaad die mees “eksotiese” van die etudes, soos tipies vir Grové se “nagmusiek”. Die melodie konformeer merendeels met 'n pentatoniese modus, en, soos die tweede etude, is dit beperk tot middelregister. Die onreëlmatige metrum (5/4), kruisritmes en onreëlmatige groeperings skep 'n vloed van kleur wat die “mbira-lied” “dra”. Die notasie strek oor drie sisteme, met die sopraanparty (*pianissimo*) 5-5-2 gegroep in agstenote. Die middelstem (*piano*) beslaan 'n klein omvang en het 'n cantabile-inslag; in die konteks van die etudes as geheel is dit uniek. Die laer party is ietwat langamer en beweeg rondom slegs twee toonhoogtes, E-mol en D-mol. Hierdie trekke, asook die pentatoniese materiaal, laat by die luisteraar 'n statiese ervaring. Anders as in Kevin Volans se *Mbira*, waar die materiaal, tegnieke en klankwêreld van die mbira nageboots word (Pooley 2008; 2010/2011), is Grové se invensie fiktief. “Afrika”-elemente is selde mimeties, geleen of getranskriebeer in hierdie etudes, en is byna altyd voorstellings van die verbeelding.

“Mbira-lied” is geen uitsondering nie, en berus op die soort eksotismes wat Derek Scott aanvoer in sy artikel, “Orientalism and musical style” (Scott 1998). Dit sluit die volgende eienskappe in, wat sigbaar is in figuur 7: (1) 'n pentatoniese modus geskryf vir slegs die swart toetse van die klavier (die antwoord op etude 4 wat slegs van die wit toets gebruik maak), en ritmiese elemente wat insluit (2) 'n “eksotiese”, onreëlmatige 5/4 metrum met (3) “kruis-ritmes” (4 teen 5 en 3 teen 5). Die idee van “Afrika”-musiek se ritmiese kompleksiteit is reeds 'n ou stereotipe (Agawu 2003) wat egter voortleef in die resepsie van Grové se werk (Stanford 1994). 'n Ander element wat aan die “oriëntalistiese” diskoers toegeskryf mag word, is die gebruik van (4) ornamente, en in die melodie ter wille van koloristiek. Dit is die konteks van die kenmerke wat hulleself as eksoties aanbied. In hierdie geval neig die intervale van 'n kwart en kwint om die “primitiewe” klankwêreld te bevestig. Meer daarvan verskyn in die ander “dans”-etudes waar hulle aaneengeryg word met latere weergawes van primitivisme en sinkreties dui op modernistiese komponiste, en verskuil word deur dissonante strukture.

Die essensie van hierdie “oriëntalistiese” eienskappe is dat hulle wortels teruggevind kan word in 'n negentiende-eeuse diskoers oor eksotiek wat ontstaan het van vroeë Europese ontmoetings met Afrika en die Ooste. Hulle is die produk van koloniale narratiewe van verskille,

wat begryp moet word nie net as fiksies nie, maar ook as magsdiskoerse wat praktyke van andere opsy wil skuif en vereenvoudig tot kenbare, inperkende, en dikwels neerhalende verwysingsraamwerke. Grové se onkritiese gebruik van sulke eienskappe in die laat-apartheidkonteks, soos dié van etlike ander Suid-Afrikaanse komponiste (Pooley 2007, 2008), is problematies en werp 'n onrusbarende skaduwee oor sy hele “Afrika”-projek.



Figuur 7: “Mbira-lied op die aandbriesie gedra”, mate 7-9.

7. Dans van die windgeeste

Die finale dans van die stel is gemerk *presto tempestuoso*. Soos die voorafgaande danse is dit vinnig en aggressief. Daar is twee kenmerke van hierdie dans wat dit egter onderskei van die vroeëres. Eerstens maak dit gebruik van 'n reëlmatige 6/8-maatslag (gegewe onreëlmatigheid in die groepering van note binne maatslae). Tweedens gebruik dit melodiese elemente meer dikwels en met groter deursigtigheid as die vroeër danse. Beide hande ontgin dissonante melodiere uit 'n relatief klein omvang, dikwels ook in parallelle beweging. Dissonante ostinato-figure en herhaling is gemeenskaplik, maar trekke van motief-ontwikkeling uit vroeër etudes word herhaal – soos die melodiese en begeleidingsfigure in mate 61-66 (sien figuur 8). Hierdie verwantskappe in motiewe verleen samehang aan die stel as geheel. Hulle verteenwoordig ook 'n opsomming van Grové se “Afrika-voorstellings” soos gevind in die *Liedere en danse* as geheel.



Figuur 8: “Dans van die windgeeste”, mate 61-66.

BEVINDING

Twee kontrasterende impulse word in die etudes aangetref. Die vier “danse” (1, 3, 5, en 7) word beskou as verteenwoordigend van Grové se energie-gedrewe musiek waar ritmiese en perkussiewe kenmerke oorheers en melodie tussendeur figureer. Die drie “liedere” (2, 4, en 6), aan die ander kant, het ’n meer meditatiewe karakter. Twee is getitel nagliedere en die derde suggereer skemer. Hierdie is geen konvensionele nokturnes (Chopin-Debussy) of *Nachtmusik* (Schumann-Bartók) nie, maar is om die beurt melodies, herhalend en koloristies. Dit is hierin dat die mees essensiële “Afrika”-verwysings geleë is – maar ook die mees eksotiese. Die “danse”, daarenteen, het ’n meer verskuilde relasie tot Afrika. Elk van die vier word gekenmerk deur sterk, motoriese ritmes en kras, perkussiewe harmonieë, met grepe gebroke akkoorde, ostinati en bravura oktaafpassasies. Waar die “liedere” neig na die eksotiek, is die danse eerder “like Africa perceived through the eyes of an earlier European modernism” (Blake 1998:78). Duidelike voorlopers hiervan kom voor in die klaviermusiek van Bartók, Stravinsky, Debussy, Ravel, Prokofiev, en andere, en hierdie spesifieke tipe Afrika-kunsmusiek sou kon geld as *ondergesteld* (“*subsumptive*”) (Pooley 2010/11). Dit is deur dié “Afrika”-konteks dat Grové ’n geleentheid bied vir die interpretasie van hierdie etudes (deur titels, tekste en kommentare) met “Afrika”-glans. “Primitiewe” kwaliteite skemer meer gereedelik deur in hierdie kontekste, selfs al is sommige van die strukture “werklik” of “outentiek” aan Afrika. Grové se vernuf in die daarstel van ’n nuwe sintaksis vir die danse is op sigself merkwaardig. Hy ontgin ’n wye reikwydte van verwysings, waarvan party wel van (suider-) Afrikaanse tradisies afkomstig is, maar die meeste is nóg eksplisiet eksoties, nóg etnografies in die aanbieding. Hulle bied ’n verbeelde, sinkretiese beeld van “Afrika” wat “tradisie” in ’n tydlose, etnografiese hede bevestig en laat die komplekse kultuur-historiese verhoudings van die kontinent buite rekening.

SLOT

Ons vind vele “Afrika-voorstellings” in Stefans Grové se musiek. Hierdie analyses verduidelik eienskappe wat as generiese verteenwoordiging van inheemse Afrika-tegnieke beskou kan word, en wat ook ontstaan uit ’n lang erfenis van eksotiek en primitivisme in Westerse kunsmusiek. Kommentare oor hierdie musiek neig om te fokus op die aard van die “Afrika-elemente” of hulle oorspronge, eerder as op die vernuwing van die sintaksis. Eerder as om “Afrika” en “Afrika-musiek” te reduceer tot ’n reeks generiese eienskappe of prosedures, word in hierdie artikel ’n alternatiewe begrip voorgelê wat hierdie werke as “Afrika-invensies” lokaliseer: as fiksies wat hulle eie unieke “Afrika”-teenwoordigheid onbeskaamd sinkretiseer, en wat nie afhanklik is van stereotipering as “inheemse” of “outentiek” “Afrika-elemente” nie. Sulke aansprake op outentisiteit neig om juis die denke waartoe hulle aspireer, te ondermyn.

BIBLIOGRAFIE

- Blake, Michael. 1998. Review. *South African Journal of Musicology*, 16:76-78.
- Grové, Izak. 2001a. “Ek het huis toe gekom...” – Stefans Grové op 75. *Acta Academica*, 30(3):89-114.
- Grové, Izak. 2001b. Stefans Grové 80 – Uiteindelik Tuis. *South African Journal of Musicology*, 21:62-65.
- Muller, Stephanus. 2000. *Sounding Margins: Musical Representations of White South Africa*. PhD Thesis: University of Oxford.
- Muller, Stephanus. 2007. A Composer in Africa: An Interview with Stefans Grové. *Tempo*, 61(240):20-27.
- Muller, Stephanus & Chris Walton. 2006. *A Composer in Africa: Essays on the Life and Work of Stefans Grové*. Stellenbosch: Sun Press.

- Pooley, Thomas. 2007. Organic unity in Hendrik Hofmeyr's Solo Piano Music. *Musicus*, 35(2):72-82.
- Pooley, Thomas. 2008. Composition in Crisis: Case Studies in South African Art Music, 1980–2006. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling: Universiteit van die Witwatersrand.
- Pooley, Thomas. 2010/2011. "Never the twain shall meet": Africanist art music and the end of apartheid. *South African Journal of Musicology*, 30/31:45-69.
- Rycroft, David. 1967. Nguni Vocal Polyphony. *Journal of the International Folk Music Council*. XIX.
- Scott, Derek. 1998. Orientalism and Musical Style. *The Musical Quarterly*. 82(2):309-355.
- Stanford, Joseph. 1994. Stefans Grové: Nonyana: The Ceremonial Dancer. *Musicus*, 24(1):172-182.
- Walton, Christopher. 2007. Composing Africa: Stefans Grové at 85. *The Musical Times*, 148:19-36.
- Zwamborn, Hanlie. 1995. Die Soloklavierwerke van Stefans Grové. Ongepubliseerde MMus-verhandeling: Universiteit Stellenbosch.