

Yemoja in momente: 'n Uitvoerderperspektief

Yemoja in moments: A performer's perspective

MARELI STOLP

Rhodes Universiteit, Grahamstad

M.Stolp@ru.ac.za



Mareli Stolp

MARELI STOLP behaal die grade BMus (2002) en MMus (2006) by die Universiteit van Pretoria, as student van Joseph Stanford. Sy ontvang die Unisa Suid-Afrikaanse Musiekstudiebeurs (1999), die Vladimir Viardo Prys (1999), en die Pretorium Trust Beurs (2002). Gedurende hierdie tydperk voltooi sy ook die Unisa Onderwyslisensiaat Diploma (2001) en Unisa Uitvoerderslisensiaat Diploma (2002), beide met onderskeiding.

Gedurende die jare 2003–2006 studeer sy aan die Conservatorium van Amsterdam, Nederland, onder Håkon Austbø. Mareli ontvang die graad BMus in 2006, met 'n spesialisasie in musiek van die 20ste eeu. Tydens haar studietydperk in Nederland tree sy op saam met verskeie ensembles, onder andere die “Ensemble voor Nieuwe Muziek”, “De Nieuwe Opera Akademie” en die “Orkest van de Conservatorium van Amsterdam”. Tesame met Kanadese tjellis Sybil Shanahan vorm sy in 2008 die groep “Duo Afri-Can” en bied uitvoerings aan in Italië, Switserland en Nederland.

Mareli is sedert 2006 aktief betrokke as uitvoerder en onderwyser in Suid-Afrika. Sy voltooi in 2012 die graad PhD (musiek) onder leiding van Prof Stephanus Muller aan die Universiteit van Stellenbosch, en is tans lektor in musiek aan Rhodes Universiteit, Grahamstad.

MARELI STOLP completed her Bachelor of Music (2002) and Master of Music (2006) degrees at the University of Pretoria, South Africa, as a student of Joseph Stanford. During this time, she received numerous prizes and awards, such as the Unisa South African Music Scholarship (1999), the Vladimir Viardo Prize (1999), and the Pretorium Trust Bursary (2002). She completed the Unisa Teacher's Licentiate Diploma (2001) and the Unisa Performer's Licentiate Diploma (2002), both with distinction.

Between 2003–2006, she was a student at the Conservatory of Amsterdam, where she studied with Håkon Austbø. She completed a Bachelor of Music Degree at the Conservatory of Amsterdam, The Netherlands, in 2006, specialising in music of the 20th Century. While in the Netherlands, she worked with numerous ensembles, such as the “Ensemble voor Nieuwe Muziek”, “De Nieuwe Opera Akademie” and the Orchestra of the Conservatory of Amsterdam, and performed widely in the Netherlands and Belgium. With her duo partner, Canadian cellist Sybil Shanahan, she formed the group “Duo Afri-Can” in 2008, and has performed in Italy, Switzerland and the Netherlands. Since 2006, Mareli has been active as teacher and chamber musician in South Africa.

She completed a PhD (Performance) at the University of Stellenbosch with Professor Stephanus Muller in 2012, and is currently employed as a fulltime lecturer by Rhodes University, Grahamstown.

ABSTRACT***Yemoja in moments: A performer's perspective***

The compositional output of South African composer Stefans Grové has, in the past, often been analysed in a context of Afrocentrism. This approach is understandable, given the political landscape of the country during the years before and directly after the end of apartheid. This article will posit a reading of Grové's oeuvre that moves beyond this Afrocentric approach, and suggests an analytic strategy that allows for new insights and interpretations of meaning in Grové's music.

The ways in which musical meaning is created for the performer, composer and listener is inherently different. When performers have the possibility to meet and engage with the composer of a work, an added dimension of meaning must be negotiated: there exists a tension between composers' understanding of a composition and that of performers; performers must ultimately balance their own interpretations of compositions with those of the creator of the musical works. As a frequent performer of Grové's compositions for piano, I have been able to work with the composer in a close manner, and he has shared his own thoughts on some of the piano works with me. These encounters led to particular understandings of his compositions, further enriched by my own interpretation of the works. The contributions of the composer during my initial process of assimilating and working on the composition Yemoja: Great Mother of the Waters played an important part in my understanding of the meaning of this music; this engagement with the composer also provided the initial impetus to analyse this work from a performer's perspective.

The ways in which musical meaning is engaged by music analysts differ from how this meaning is discovered by performers. The outcome of a traditional analysis of music is discursively articulated; performers' analysis of music usually becomes implicit in the way the music is performed. A central tenet of the approach followed in this article is that performers, as receivers of meaning, are uniquely positioned to analyse musical compositions with which they are performatively engaged. It will be posited here that performers' approaches to analysis are encapsulated within a matrix of different types of involvement with the musical work, and that these conditions allow for an engagement with the music which is "bodily" as well as analytical in nature. This approach suggests that meaning can be revealed through engagement with the embodied experience of music: there resides implicit musical meaning within the performing body, which can be made explicit through a self-reflexive approach to performers' subjective experiences of meaning while performatively involved with the work. Such an analytic strategy is rooted in phenomenological musical analysis, but departs from this method in that the insider perspectives of performers serve as primary input, rather than the listening experience of analysts.

The ideas put forward in this article will be explicated through a "bodily" or "somatic" analysis of Stefans Grové's Yemoja: Great Mother of the Waters for piano. Issues of form, as well as an examination of tempo as structural element will be discussed. The conclusions presented here are based on the embodied knowledge of the performer of this music, engaged with through a body-based analysis of the music.

KEY WORDS: Music, meaning, performance, analysis, Afrocentrism, phenomenology, Stefans Grové

TREFWOORDE: Musiek, betekenis, uitvoering, analise, Afrosentrisme, fenomenologie, Stefans Grové

OPSOMMING

Analises van Stefans Grové se komposisies fokus dikwels op idees rondom Afrosentrisme in sy werk. As uitvoerder van Grové se werke vir soloklavier vind ek egter dat die Afrosentriese benadering tot die verstaan van Grové se oeuvre soms beperkend kan wees. Die “verstaan” van musiek word eng verbind met die uitgebreide diskoers rondom musiek en “betekenis”. Die manier waarop musiek verstaan word deur uitvoerders is nie dieselfde as die manier waarop dit deur ’n luisteraar verstaan word nie, en daar bestaan ook ’n onderskeid tussen komponiste se verstaan van of bedoeling met ’n werk en dit wat uiteindelik deur uitvoerders of luisteraars begryp word. Verder word musiekuitvoering en -analise van musikale komposisies in musikologiese diskoers dikwels as twee verskillende aktiwiteite gesien wat verskillende tipes resultate oplewer. Daar bestaan ’n wesenlike verskil tussen die uitsette van die analis en uitvoerder: eersgenoemde se projek het ’n diskursief geartikuleerde resultaat, terwyl die resultaat van die uitvoerder se analise gewoonlik implisiet in die uitvoering self vervat word. Hierdie artikel beweer dat dit moontlik is om analise vanuit die uitvoerdersperspektief te benader, en dat so ’n benadering belangrike insigte tot die kennisveld kan bydra. Uitvoerders se verstaan van ’n werk word gegrond op ’n konstellasie van verskillende tipes betrokkenheid by die werk, wat elk diverse parameters vir die verstaan van die werk skep. Dit is die doel van hierdie artikel om te toon hoe, deur middel van ’n self-refleksiewe proses, hierdie verskeie dimensies van verstaan op mekaar kan inspeel en mekaar kan aanvul. ’n Analise van Grové se 1999-komposisie *Yemoja* vanuit die uitvoerdersperspektief dien as gevallestudie.

Dis ’n weksoggend, iewers aan die einde van die winter, 2009. Ek kuier by Stefans Grové by sy huis in Muckleneuk. Die winteroggendson belig die klavier in Stefans se sitkamer. Ons gesels ’n bietjie; dan word die klavier oopgemaak. Ek speel *Yemoja*. Nog met horte en stote, want dis moeilike musiek en nog nie heeltemal onder my vingers nie. Ek haal die einde. Stefans gee my ’n klop op die skouer en sê, goed, nou kan ons begin werk.

Ons werksproses het min te doen met tegniek. Dit is eerder ’n soort verbeeldingsreis waarop Stefans my neem. *Yemoja* is ’n mitiese karakter, sê hy. Sy is die “great mother of the waters”: soms teer en sag, soms brutaal. Die hele werk is vol van hierdie soort spanning tussen donker en lig, teerheid en woede, want dit alles bestaan in die een persoon, in *Yemoja* self. Jy moet nie die veranderinge in atmosfeer antisipeer nie, sê hy. Elke oomblik moet net “gebeur”. Jy moet self die geweldige kontras voel, in die manier hoe jy die musiek benader. Jy moet *Yemoja* verstaan voor jy haar kan speel.

Die “verstaan” van musiek word eng verbind met die uitgebreide diskoers rondom musiek en “betekenis” (“music and meaning”). Hierdie diskoers is beduidend vir komposisie en uitvoering binne die Westerse kunsmusiek-konteks.¹ Ten beste word die “verstaan” van musiek op ’n meervlakkige manier benader, sodat kanonieke musiekwerke uit die Klassieke en Romantiese tydperke byvoorbeeld anders verstaan kan word as werk wat in die twintigste eeu gekomponeer is.² Die manier waarop musiek verstaan word deur uitvoerders is nie dieselfde as hoe dit deur ’n luisteraar verstaan word nie, en daar bestaan ook ’n onderskeid tussen komponiste se verstaan van of bedoeling met ’n werk en dit wat uiteindelik deur uitvoerders of luisteraars begryp word.

¹ Dit val buite die raamwerk van hierdie teks om volledig met die diskoers rondom musiek en betekenis om te gaan. Sien o.a. Kramer (2001); Robinson (1997); Tolbert (2001); Treitler (1997).

² Sien Ferrara (1984: 358); Lochhead (1986:9); Lochhead (1995).

In die geval van twintigste-eeuse komposisies is dit soms moontlik vir uitvoerders om direkte kontak met komponiste te hê. Indien sulke kontak tussen komponis en uitvoerder plaasvind, beïnvloed dit die verstaan van die werk, nie noodwendig alleenlik vanuit die oogpunt van die uitvoerder nie, maar soms ook in terme van die komponis se konsepsie van die musiek. Die interaksie tussen komponis en uitvoerder en die effek daarvan op albei partye se verstaan van die musiek, is multidimensioneel en moet dikwels deur fyn onderhandeling en balansering van belange bestuur word. Stefans Grové se aanmoediging aan my om Yemoja as karakter te “verstaan” was ook ’n aanmoediging om sy werk as geheel te verstaan. Dit is egter onvermydelik dat daar ’n gaping sal bestaan tussen Grové se verstaan van sy eie werk en my interpretasie of begrip daarvan. Hierdie artikel gebruik as vertrekpunt die idee dat ’n wisselwerking of onderhandeling tussen komponis en uitvoerder en komposisie direk (maar dikwels onaantoonbaar) tot die betekenis van ’n werk bydra.

In musikologiese diskoers word musiekuitvoering en -analise van musikale komposisies dikwels as twee verskillende aktiwiteite gesien wat verskillende tipes resultate oplewer. Daar bestaan ’n wesenlike verskil tussen die uitsette van die analis en uitvoerder: eersgenoemde se projek het ’n diskursief geartikuleerde resultaat, terwyl die resultaat van die uitvoerder se analise gewoonlik implisiet in die uitvoering self vervat word. Tog vorm analise gewoonlik deel van die uitvoerder se voorbereidingsproses, alhoewel die resultate van hierdie analitiese prosesse nie noodwendig diskursief geartikuleer word nie en dus beperk word tot die uitvoerder se persoonlike ervaringsveld.

In hierdie artikel word gestel dat dit moontlik is om analise vanuit die uitvoerdersperspektief te benader, en dat so ’n benadering ’n belangrike bydrae tot die kennisveld kan maak. Uitvoerders se verstaan van ’n werk word gegrond op ’n konstellasie van verskillende tipes betrokkenheid by die werk, wat elk diverse parameters vir die verstaan van die werk skep. Verskeie faktore skep ’n matriks waarbinne uitvoerders tot insig oor musikale komposisies kom. Die fisiese meganika van spel, die tegniese problematiek en die lyflikheid van uitvoering stel een dimensie van hierdie komplekse konstellasie voor. Die emosionele artistieke interpretasie van die werk manifesteer op ’n ander vlak as beliggaamde kennis. Die verstaan van ’n musikale komposisie wat deur middel van die uitvoerder se lyflike en beliggaamde ervaring van die musiek teweeg gebring word, lei wel tot insae in die analitiese problematiek van die werk, alhoewel die kennis wat op hierdie wyse ingewin word, uniek is aan die spesifieke uitvoerder se perspektief. Wanneer hierdie kennis op ’n self-refleksiewe wyse geïnterpreteer en geartikuleer word, word die analise breër toeganklik.

Die uitvoerder is uniek geposisioneer om ’n bydrae te maak tot die verstaan van musikale werke deur middel van analise, wat vanuit die matriks van praktiese kennis (insluitend die fases van voorbereiding en die eventuele uitvoering van die komposisie) plaasvind. As pianis het ek toegang tot ’n verstaan van musiek vervat in die fisiese meganika van spel, wat deur middel van ’n interpretasie van die lyflike ervaring van die musiek tydens die aanleerproses, oefenproses en eventuele uitvoering blootgelê word. Daar word verder voortgebou op beliggaamde kennis, veral in terme van die emosionele artistieke inhoud van komposisies wat in hierdie vorm van kennis vervat word. Verder kan ek my verstaan van die werk verdiep deur middel van interaksie met die skepper van die werk, die komponis. Hierdie kombinasie van invalshoeke maak ’n multi-dimensionele benadering moontlik. Dit is my doel met hierdie artikel om te toon hoe, deur middel van ’n self-refleksiewe proses, hierdie verskeie dimensies van verstaan op mekaar kan inspeel en mekaar kan aanvul. ’n Analise van Grové se 1999-komposisie *Yemoja* vanuit die uitvoerdersperspektief sal dien as gevallestudie.

I KOMPLEKSITEIT VAN DIE UITVOERDER/KOMPONIS-SITUASIE

My betrokkenheid by Stefans Grové se musiek het reeds in 1988 begin, toe ek op sewejarige ouderdom 'n kort werk deur hom uit die Unisa Graad 1 sillabus gespeel het. Sedertdien het ek verskeie werke van Grové by my repertoire gevoeg, insluitend twee groot “suites” vir klavier (*Liedere en danse van Afrika* en *Images from Africa*), die *Sielvoël-trio* vir klavier, tjello en fluit, asook ander ensemblewerke. Ek was verskeie kere 'n gas in Grové se musiekkamer, en het die voorreg gehad om telkens met hierdie komponis te kon praat oor sy musiek en sy insette in my kreatiewe proses te ervaar.

Vir die uitvoerder volg die aanleer van nuwe, voorheen onbekende werke 'n bepaalde trajek, spesifiek tot elke nuwe komposisie. Daar is die aanvanklike “ontmoeting”, of eerste kennismaking met die musiekteks. Elke herontmoeting bring dan dieper insig, beter begrip van die vorm, die “geografie” van die werk, meer persoonlike betekenis geheg aan die musikale substansie van die komposisie. Dele van hierdie proses is bloot tegniese: welke vingersetting; pedaalgebruik; is die tempo haalbaar? Terselfdertyd verdiep die interpretatiewe proses. Wanneer, soos wat soms die geval is, die komponis uit die staanspoor self betrokke is by die uitvoerder se assimilasiëproses, word dié proses daardeur beïnvloed.

Grové se bydraes tot my interpretasie en uitvoering van sy musiek word gekenmerk deur 'n digotomie tussen teksspesifisiteit en verbeelding. Enersyds maak Grové aanspraak daarop dat die fyn detail vervat in die teks eerbiedig word, veral in terme van dinamiek en pedaalgebruik; andersyds lê die kern van sy betrokkenheid juis by die skep van 'n verbeeldingswêreld waarbinne die werk geïnterpreteer kan word. Die fokus, in my ervaring, is gewoonlik eerder op hierdie verbeeldingsaspek van die interpretasie as op tegniese oorwegings. Soos hierbo vermeld: die verstaan van *Yemoja*, in Grové se eie woorde, lê primêr in die verstaan van haar “karakter”.

Uitvoerders het 'n behoefte aan 'n eerlike interpretasie van die teks soos dit deur die komponis op papier vasgelê is; tog is die sleutel tot so 'n soort interpretasie nie noodwendig beperk tot “korrekte” voordrag van die spesifikasies van die teks nie, maar word dit gedryf deur die mees oortuigende verstaan van die bedoeling met die werk. Hiermee kan bedoel word dít wat in die komponis se verbeelding bestaan, maar ook die “bedoeling” of energie van die materiaal self.

Daar bestaan 'n musikologiese spanning rondom idees van outentisiteit of betroubaarheid in terme van die komponis se geskrewe teks en die uitvoerder se interpretasie daarvan. Die “histories geïnformeerde uitvoeringspraktyk”-diskoers, wat veral in die sewentigerjare begin opspraak maak het, spreek veral die kompleksiteit van die verhouding tussen teks en nosies van outentisiteit in uitvoering aan (sien byvoorbeeld Taruskin 1995, Haynes 2007). Hierdie spanning raak selfs meer kompleks wanneer die uitvoerder direkte toegang tot en kommunikasie met die komponis het, want dié soort situasie noodsaak die uitvoerder om meer krities te dink oor die implikasies en onderhandelbaarheid van teksbetroubaarheid en persoonlike kreatiwiteit.

Die persoonlike kreatiwiteit van uitvoerders is verwickel met die lyflikheid van hul verhouding met die musiek. Die besluite in terme van interpretasie wat deur die uitvoerder gemaak word, is onafskeidbaar deel van 'n fisieke en beliggaamde betrokkenheid by die werk. Interpretasie projekteer die spesifikasies en beperkings aangedui in die teks, en bou daarop voort om die inhoud van die musiek te verstaan en die betekenis daarvan oor te dra (tot die mate wat die teks hierdie betekenis kan saamvat). Die uitvoerder ontwikkel egter ook 'n metafisiese vlak van verstaan. Hierdie vlak van verstaan vervat 'n balansering van die verbeeldingswêreld van die betrokke komponis sowel as dié van die uitvoerder. In my geval verskaf dít wat ek sien as die kreatiewe “draad” of onderstroom van 'n komposisie, die artistieke *Gestalt* van die werk, die sterkste impetus

vir my interpretasie van die komposisie. Dit word gedeeltelik geopenbaar deur die teks, maar is ook gesetel in my eie unieke insig in die artistieke onderstroom van die betrokke werk.

Die verstaan van die artistieke onderstroom van werke is moeilik om te verwoord, omdat dit in die kreatiewe, skeppende sfeer bestaan eerder as in die teoretiese. Die problematiek van die metafisiese verstaan van 'n werk hou verband met die teoretiese polemieke waarna hier bo in verband met historiese uitvoeringspraktyk verwys is, maar is uiteindelik nie dieselfde nie, en is potensieel ryker as die suiwer teoretiese polemieke. Uitvoerders se subjektiewe interpretasie van die *Gestalt* of artistieke essensie van 'n komposisie kan na ander analitiese gevolgtrekkings lei as wat vir die teoretikus as logies voorkom.

II AFROSENTRISME

Analises van Grové se oeuvre fokus dikwels op idees rondom Afrosentrisme in sy komposisies (Johnson 1992; Pooley 2008; Muller 2007; Walton 2006; Walton 2007).³ Dit is opvallend dat, alhoewel Grové self na sy werke wat sedert 1984 gekomponeer is as “Afrosentries” verwys, die idee van Afrosentrisme nooit in ons gesprekke rondom die uitvoering van sy werke 'n rol gespeel het nie. Alhoewel verskeie van die titels van Grové se werke wel 'n duidelike verbintenis met Afrika skep (“Mbira-lied op die nagbriese gedra”, of “Dans van die toordokter” uit die *Liedere en danse uit Afrika*, byvoorbeeld), vind ek dat die musikale materiaal selde 'n eksplisiete verband met elemente van musiek uit Afrika toon. Stephanus Muller merk dat die titels eerder as die inhoud van Grové se werke dikwels 'n groter rol speel in die kontekstualisering daarvan as Afrosentries: “If a work is called ‘Afrika Hymnus’, for example, we need not look for ‘Africa’ anywhere except, precisely, in the name” (Muller 2000:143).

Die situering van “Afrika” in Grové se “Musiek uit Afrika” (die benaming van Grové se werke wat sedert 1984 gekomponeer is) is nie voor die hand liggend nie, en hierdie aspek van sy oeuvre is al vele male deur musiekwetenskaplikes ondersoek (sien Walton 2006; Walton 2007; Pooley 2008; Muller 2006; Muller 2007). Grové se manier om Afrika-elemente te integreer met Westerse musiek is dikwels nie onmiddellik na te speur nie: daar is gereelde gebruik van Westerse tonaliteit en melodiek, selfs binne die konteks van 'n werk wat as Afrosentries bestempel word (Pooley 2011:55).

Verskeie historiese en politieke faktore het bogenoemde analises van Grové se oeuvre beperk tot kontekste van Afrosentrisme, sodat alternatiewe analitiese strategieë gevolglik nie genoegsaam oorweeg is nie. Gedurende die laat-apartheid periode (ongeveer 1980 tot 1994) en veral in die daaropvolgende oorgangstydperk, het Suid-Afrikaanse akademici dit noodsaaklik geag om die wanpraktyke van apartheid vanuit 'n akademiese konteks aan te spreek, veral waar hierdie praktyke met nosies van waardeoordeel in terme van kennis verbind was (sien Allen 2004; Ansell 2005; Muller 2000; Muller 2004; Pooley 2008). Die sterk fokus op die verband tussen musiek en mag, analises van Suid-Afrikaanse kunsmusiek as simbool van apartheidsideologie (Pooley 2008, 2012) en die problematisering van Afrosentrisme in Westerse kunsmusiek het 'n belangrike verskuiwing van fokus en vernuwing in Suid-Afrikaanse musikologie vermag. Terselfdertyd het dit moontlik veroorsaak dat politieke analises van Suid-Afrikaanse kunsmusiek voorkeur gekry het ten koste van ander benaderings.

³ Sedert rofweg 2000 ondergaan Grové se musiek verdere transformasie. Hy begin toenemend eksperimenteer met stylelemente wat nie so duidelik aan Afrika gekoppel kan word nie. Alhoewel die titels van Grové se werke sedert 2000 nie altyd eksplisiet na Afrika verwys nie, groepeer hy steeds hierdie werke onder “Musiek van Afrika” (Muller 2007:20).

Dit is nie die doel van hierdie artikel om 'n kritiese beskouing van die politiese implikasies van Afrosentrisme in Grové se werk aan te bied nie, maar eerder om 'n analitiese strategie voor te stel wat potensieel 'n nuwe perspektief op Grové se oeuvre en meer spesifiek die komposisie *Yemoja* kan bied. Die metodologie sal dus hier nie gebruik maak van 'n bestaande teoretiese-analitiese model nie, en sal ook poog om weg te beweeg van die neiging om Grové in 'n noue Afrosentriese konteks te benader. In hierdie artikel sal daar eerder 'n analise voorgestel word wat die komplekse konstellasie van faktore eie aan die uitvoerder se subjektiewe ervaring van die komposisie as vertrekpunt gebruik.

III FENOMENOLOGIE EN ANALISE

Die analise van *Yemoja* wat hier aangebied word, word ingelig deur my lyflike betrokkenheid by die speel van die musiek: die kennis wat in die fisiese, meganiese interaksie met die musiek vervat word asook die interpretasie van beliggaamde kennis verweef in die artistieke onderstroom van die werk. Die lyflike benadering tot analise stel die gebruik van fenomenologie as teoretiese raamwerk voor. Die analise aangebied in hierdie artikel kan as fenomenologies beskou word.

Alhoewel fenomenologie as 'n filosofiese diskoers al sedert die vroeë jare van die twintigste eeu algemeen bekend is, is die toepassing van hierdie teorieë in 'n musiekkonteks 'n relatief onlangse ontwikkeling.⁴ Judith Lochhead stel dit tydens die 1986-vergadering van die *Music Theory Society of New York State* dat die fenomenologiese benadering in die studie van musiek 'n relatief onlangse ontwikkeling in beide musiekteorie en musikologie is (Lochhead 1986:9; sien ook Ferrara 1984:358).⁵ Gedurende die 1980's is verskeie tekste gepubliseer waarin fenomenologie as analitiese meganisme aangewend word (sien Clifton 1983; Lewin 1986; Lochhead 1982; Lochhead 1986; Smith 1995). Die benadering van hierdie tekste is egter beperk tot die analise se fenomenologiese ervaring. Ek wil hier die moontlikheid ondersoek om die ervaring van die uitvoerder as fenomenologiese vertrekpunt te gebruik.

Lawrence Ferrara lewer oortuigende kritiek op die algemeen aanvaarde bevoordeling van 'n analitiese model bo die persoonlike ervaring van die musiek deur die analise. Hy stel dit as volg (Ferrara 1984:356):

Standard theoretical designs in music theory tend to result in a dominant position of the method in relation to the work. The method dominates the work by forcing what one can know and report about that work into the matrix of categorical characteristics that constitute the method. The analyst cannot remain 'open' to all of the potential dimensions of meaning that might emerge in a work; the method forms a conceptual obstacle between the analyst and the music. The method decides what musical data should and can be collected and how that data can be treated. Implicitly, there is no experiential person, no 'knower'.

Ferrara postuleer dat, wanneer die ervaringsleer van die analise as sentraal in die analitiese proses gesien word, dit hierdie proses potensieel verryk. 'n Fenomenologiese benadering tot musiekanalise is gegrond op die idee dat *wat* 'n mens hoor, beïnvloed word deur *hoe* 'n mens

⁴ Dit is nie die doel van hierdie artikel om 'n omvattende studie van fenomenologie aan te bied nie, en daar sal dus gefokus word op die toepassing van fenomenologie in analitiese strategieë.

⁵ 'n Studie van die literatuur rondom musiek, analise en fenomenologie laat dit blyk dat, alhoewel daar gedurende die 1970's en 1980's relatief baie aktiwiteit in hierdie veld plaasgevind het, daar min soortgelyke literatuur beskikbaar is vanuit die laaste twee dekades.

hoor. Eerder as om 'n werk te benader deur middel van 'n netwerk van analitiese vrae of posisies, stel die fenomenologiese benadering voor dat die analis reageer op vrae wat as't ware "deur die werk self" gestel word, in hoe die musiek in 'n verhouding staan tot die analis (Ferrara 1984:356).

Lochhead postuleer dat die fenomenologiese ervaring sterk fokus op musiek as gehoorde fenomeen (Lochhead 1986:9). Volgens haar lê die spesifieke waarde van fenomenologiese analise daarin dat veral kontemporêre musiek dikwels buite die parameters van bestaande kategorieë val, wat die toepassing van 'n voorafbepaalde teoretiese model kompliseer. Ferrara voel dat die meeste teoretiese sisteme en modelle faal wanneer daar gepoog word om hierdie modelle op atonale en elektroniese musiek van toepassing te maak (Ferrara 1984:358). Dit is veral in sulke gevalle waar 'n fenomenologiese perspektief alternatiewe moontlikhede vir verstaan kan bied. Die tonale landskap van *Yemoja* kan byvoorbeeld nie verbind word met enige herkenbare toonaard, modus of toonklassegroepering ("pitch class") nie. Tog bestaan daar 'n koherensie of samehang in die klankwêreld wat deur Grové geskep word: verskillende musikale momente in die luisterervaring openbaar wel 'n verbintenis met mekaar. Hierdie verbintenisse word openbaar deur oop beluistering eerder as deur konvensionele analitiese strategieë. In 'n atonale werk soos *Yemoja* sou Ferrara en Lochhead se idees dus spesifiek van toepassing kon wees.

Hierdie soort fenomenologiese benadering het dus die luisterervaring as vertrekpunt. Die analitiese proses begin met 'n "oop" beluistering van die musiek, waar enige vlak van betekenis toeganklik is (hetsy ontologies, semanties of sintakties). Volgens Ferrara is die doel van hierdie soort "oop" beluistering om die analis te oriënteer ten opsigte van die werk. Die beluistering word as "oop" beskryf omdat die analis kan reageer op enige vlak van betekenis in die werk. So 'n "oop" beluistering word dan gevolg deur 'n refleksiewe beskrywing van die luisterervaring (Ferrara 1984:359).

Die fenomenologiese benadering soos beskryf deur Lochhead en Ferrara is primêr gemik op die analis, wat deur middel van die luisterervaring tot subjektiewe insae in die werk kom, en dan deur middel van nabetraging en self-refleksiwiteit 'n analise van die werk produseer. Die luisterervaring geskied in hierdie geval as't ware "van buite": die analis is nie self betrokke by die uitvoering behalwe as luisteraar nie. Alhoewel Ferrara deur sy benadering poog om deur middel van oop beluistering die posisie van "experiential person" of "knower" te beklee, is uitvoerders myns insiens beter geposisioneer om as ervare individu of "knower" op te tree.

Alfred Pike verduidelik dat fenomenologiese analise fokus op die struktuur van 'n onmiddellike of direkte lewenservaring. In die geval van die fenomenologie van musiek skuif die fokus van 'n vooropgestelde teoretiese model na die affektiewe respons van die individu wat intiem by die musiek betrokke is (Pike 1972:262). Volgens Pike word fenomenologiese analise beperk tot spesifieke probleme met die doel om spontane beskrywings van subjektiewe ervaring daar te stel (Pike 1972: 266). Die "spesifieke probleme" waarna Pike hier verwys, dui op die kwessies wat algemeen in 'n analise van 'n musikale werk bestudeer word. 'n Fenomenologiese analise, aangebied vanuit die oogpunt van die uitvoerder, poog dus om analitiese kwessies aan te pak wat deur die persoonlike ervaring van die musiek aan die uitvoerder uitgelig word. As individu wat as ekspert ervaringsgewys musiek beleef as beliggende gebeurtenis, word uitvoerders se verstaan van komposisies onder andere bepaal deur 'n lyflike betrokkenheid by die musikale materiaal. Met ander woorde: uitvoerders se verstaan van musiek berus op die meganika van uitvoering; die fisieke, lyflike betrokkenheid by die musiek en die metamorfose daarvan vanaf teks tot klank, en ook op 'n metafisiese vlak van betrokkenheid by die artistieke *Gestalt* van die werk.

IV YEMOJA VANUIT 'N UITVOERDERSPERSPEKTIEF

Alhoewel verskeie musikale elemente as die primêre fokus in hierdie analise sou kon dien, sal daar in hierdie artikel hoofsaaklik op vormstruktuur gefokus word. Hierdie besluit is gegrond op my ervaring van *Yemoja*: die struktuur van die werk was vir my as uitvoerder aanvanklik problematies, en bly volgens my steeds een van die mees innoverende aspekte van die werk. Die analise word hier aangebied met die doel om 'n argument uit te maak vir momentvorm as moontlike verduideliking van Grové se vormstrategie. Twee aspekte van die proses van die uitvoerder en twee parameters van die musiek word hier aangebied ter illustrasie.

(i) Vorm

Grové dui deur die gebruik van caesura sekere verdelings aan in die struktuur van *Yemoja*. Buiten hierdie verdelings bestaan 'n verdere verdeling tussen mate 1 tot 26 (wat as 'n soort inleiding tot die komposisie gesien kan word), en die res van die werk. Mate 1 tot 26 word onderskei van die res van die werk deurdat die twee tempo-aanduidings hier – *Presto* en *Misterioso* – vir die res van die werk deur Tempo I (*Vivo*) en Tempo II (*Poco meno mosso*) vervang word. 'n Caesura word ook na maat 26 ingevoeg. Dit is egter interessant dat daar ook binne die inleidingsgedeelte 'n caesura gebruik word. Die openingsmateriaal tot en met maat 12 word op dié manier van die res van die inleiding onderskei. Dit is sinvol om die eerste caesura binne 'n breër konteks te interpreteer, en maat 1 tot 26 as 'n enkele deel te sien.

Indien Grové se caesuras gesien word as die primêre aanduidings van hoe die komponis die struktuur van die werk beskou, kan die volgende breë vormanalise aangebied word:

TABEL a)

I(a)	I(b)	III	IV	V
Maat 1 - 12	Maat 13 - 26	Maat 27 - 92	Maat 93 – 157	Maat 158 - 185
Inleiding	Inleiding	Tempo I	Tempo I en Tempo II	Tempo I – moontlike koda
	26 mate	66 mate	65 mate	28 mate

Indien seksies I en V as inleiding en koda gesien word (dit word nie spesifiek deur Grové so aangedui nie), bring hierdie eenvoudige analise 'n interessante strukturele balans na vore. Die inleiding en koda verskil getalsgewys met slegs twee mate, en die twee middelseksies met slegs een maat.

Dit sou sinvol wees om Grové se caesuras as primêre struktuurelement te sien, omdat die maatverdelings so 'n duidelike patroon voorstel. Hierdie patroon is egter eers aan my geopenbaar toe ek die hoeveelheid mate tussen caesura-afbakenings getel het. Die patroon is nie opmerkbaar as gehoorde fenomeen nie, veral omdat die afgebakende gedeeltes verskeie kommas en korter ruspunkte bevat wat ook as caesura “gehoor” kan word. Verder is die *Gestalt* van sekere gedeeltes wat binne dieselfde tempo-afbakening val nie altyd konsekwent nie (sien onder), wat verder die vormstruktuur soos deur die caesuras aangedui word, verdoesel.

Hierdie soort diskrepansie of teenstrydigheid tussen hoorbare struktuur en analiseerbare struktuur is nie buitengewoon nie.⁶ Buiten analiseerbare struktuur het uitvoerders toegang tot hoorbare struktuur sowel as dié aspekte van struktuur wat blootgelê word deur die fisiese meganika van spel. Uit my prosen van musiek aanleer, inoefen en uiteindelik uitvoer, word ek telkens gelei in my interpretasie van die struktuur van die werk, nie deur middel van suiwer musiekanalise nie, maar eerder deur die lyflikheid van die prosen van musiekmaak.

My benadering as uitvoerder tot die caesura tussen mate 92 en 93, en tussen mate 157 en 158, kan hier as voorbeeld dien. Daar bestaan ’n duidelike breuk in musikale materiaal tussen mate 92 en 93, waar die tokkate-agtige figurasies van die linkerhand en die perkussiewe aksente en acciaccaturas in die regterhand vervang word deur kwartnote in matige tempo en sagte dinamiek, met die aanduiding *cantabile e molto legato* (voorbeeld i).

Voorbeeld i (mate 91-93; maat 91 en 92 val nog onder die *Tempo Vivo* tempospesifikasie):

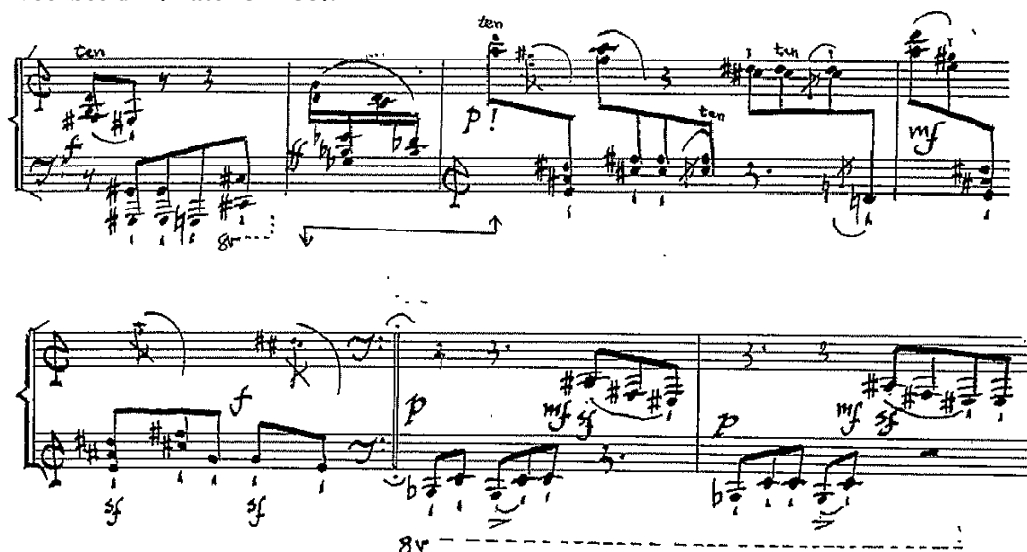


Die volgende oorgang is egter nie so duidelik nie: die speeltegniek in mate 157 en 158 vereis dieselfde perkussiewe aanslag, die tempo verander nie, en soortgelyke dinamiese kontraste kom in beide mate voor. Die musiek hier “voel” nie asof dit ’n belangrike strukturele breuk bevat nie, alhoewel die caesura aandui dat dit vanuit ’n analitiese oogpunt wel ’n belangrike strukturele skeidingsmoment verteenwoordig. Daar bestaan dus hier ’n teenstrydigheid tussen struktuur as gekomponeerde fenomeen en as ervaarde fenomeen (voorbeeld ii).

Kenmerkend van my eie musikale prosen is die samevoeging van musikale materiaal volgens hoe die materiaal “voel”, die meganiese asook beliggaaamde ooreenkomste wat die materiaal toon. Musikale groeperings word vir my gevorm volgens die *Gestalt* wat sekere groeperings in gemeen het. Mate 157 en 158, byvoorbeeld, “voel” vir my soortgelyk in terme van hul musikale *Gestalt*; die caesura wat hul skei, ervaar ek as ’n kort breuk, gelaai met afwagting, ’n kortstondige verligting van die musikale spanning van die voorafgaande seksie, wat dan met net soveel intensiteit voortgesit word. My interpretasie van die vorm van *Yemoja* word dus gelei deur die lyflikheid van my ervaring van die musiek tydens die spel daarvan, eerder as deur teoretiese analise.

⁶ Olivier Messiaen (1908–1992), byvoorbeeld, maak gebruik van maksimale palindroomstrukture in werke soos *Par lui tout a été fait*, die sesde werk in die versameling *Vingt regards sur l'Enfant Jésus* vir soloklavier. In hierdie werk word die eerste 62 mate en mate 69 tot 80 in perfekte retrograde geskryf, sonder enige afwykings. Dit is egter onmoontlik om van hierdie fyn strukturelement bewus te word bloot deur middel van beluistering.

Voorbeeld ii (mate 154-158):



Tydens die aanleer- en oefenproses van hierdie werk het ek sekere ooreenkomste en samehange tussen groeperings van musikale materiaal gevind; dinge wat my daartoe gelei het om hierdie materiaal as “soortgelyk” te identifiseer en saam te groepeer as musikale “momente”. Hierdie “momente” toon sekere pianistiese, musikale of karakterooreenkomste (of ’n kombinasie daarvan). Ek het die volgende groeperings geïdentifiseer wat vir my vanuit ’n pianistiese oogpunt opvallend was:

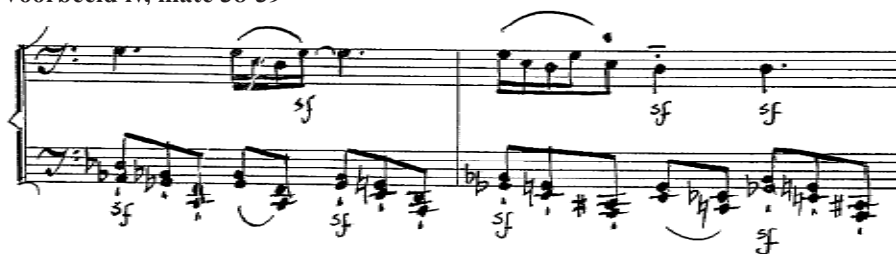
- Bas-register met perkussiewe aanslag: die musiek word in die basregister van die klavier gekonsentreer; die toevoeging van aksente suggereer ’n perkussiewe aanslag, selfs in ’n sagte dinamiek (voorbeeld iii, mate 1-7).

Voorbeeld iii, mate 1-7



- Ritmiese groepering wat herhaal: 3 agstenote, gevolg deur 2 agstenote, gevolg deur 3 agstenote (voorbeeld iv, mate 38-39).

Voorbeeld iv, mate 38-39



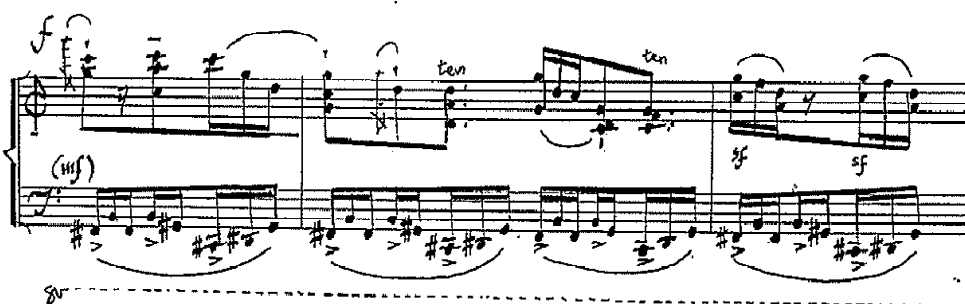
- Perkussiewe aanslag met *acciaccatura*: nootgroeperings in verskillende registers met verskillende ritmiese karakters word telkens voorafgegaan deur *acciaccatura*, dikwels met 'n gepaardgaande verskil in register (voorbeeld v, mate 61-63).

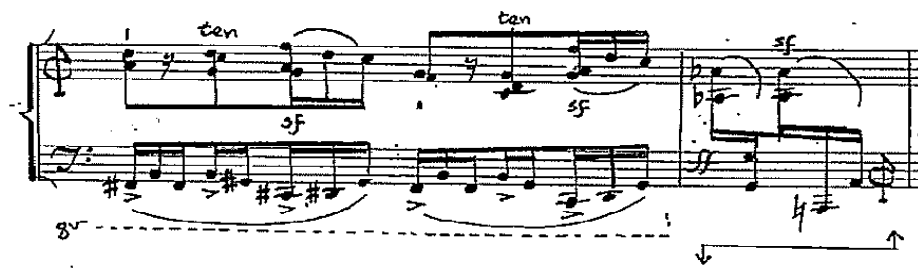
Voorbeeld v, mate 61-63



- Toccata, perkussief: snel-bewegende passasies gekenmerk deur perkussiewe aksente en die gebruik van ritmiese pedaal (voorbeeld vi, mate 130-133).

Voorbeeld vi, mate 130-133





- Toccata, *leggero*: Vinnige passasies, bykans sonder pedaalgebruik, wat 'n ligte aanslag en sagte dinamiek vereis (voorbeeld vii, mate 113-114).

Voorbeeld vii, mate 113-114



- *Cantabile* met bo-toon pedaal-effek: 'n melodie word saam met kort bondelakkoorde gespeel; die pedaal word sodanig aangewend dat die bo-tone van die bondelakkoorde saam met die melodie klink (voorbeeld viii).

Voorbeeld viii (maat 93):



Hierdie musikale “momente”, wat gedurende my aanleerproses van die musiek geïdentifiseer is, kan as die boustene vir ’n analise van *Yemoja* gebruik word. Alhoewel geen materiaal presies herhaal word nie, bestaan daar wel genoegsame ooreenkomste tussen verskillende momente dat dieselfde beskrywing van toepassing kan wees. Die musikale verloop tussen mate 85 en 113 sal hier as enkele illustrasie aangebied word.

In maat 85 begin ’n musikale moment wat ek as “Toccata: *leggiere*” beskryf. Die pianistiese aanslag en die tegniek wat benodig word bly dieselfde tot in maat 88. Tussen mate 89 en 92 word die aanslag wat musikaal sinvol is meer aggressief tesame met ’n toename in toonvolume. Hierdie moment sou ek eerder as “Toccata: perkussief” karakteriseer. Maat 93 (’n relatiewe lang maat) bestaan uit ’n pentatoniese melodie wat gepaardgaan met kort, staccato-agtige bondelakkorde gevolg deur vinnige pedaalwisseling. Hierdie pedaaltegniek laat die pianis toe om die bo-tone van die bondelakkorde deur middel van die pedaalaksie te onderskep. Ek verwys na dié moment as “*Cantabile* met bo-toon pedaal-effek”. Hierdie moment duur telkens slegs een maat (alhoewel hierdie mate oor besondere lang lengtes beskik), en word tussen maat 93 en maat 103 telkens deur mate in Tempo I afgewissel. Hierdie mate in Tempo I verteenwoordig die moment wat ek as “Bas-register met perkussiewe aanslag” beskryf. Maat 104, alhoewel in Tempo I, vereis ’n soortgelyke pedaaltegniek as die moment wat ek beskryf as “*Cantabile* met bo-toon pedaal-effek”. Dit kan dus as ’n variasie op hierdie moment gesien word. Dit lei na drie mate (mate 110 tot 112) wat neig na die “Toccata: perkussief” tipe moment. In maat 113 begin ’n moment soortgelyk aan die “Toccata: *leggiere*” van maat 85.

In die verloop van 29 mate identifiseer ek dus tien verskillende momente. Die gereelde fluktuasie tussen musikale momente met verskillende karakters en pianistiese kenmerke kan as ’n soort mikrostruktuur beskryf word. Indien hierdie verdelings (vanuit my perspektief as uitvoerder as primêre struktuurelemente geïdentifiseer) as basis vir analise gebruik word, skep dit dus ’n heel ander beeld van die vormstruktuur as dit wat deur die caesura-verdelings aangedui word. Volgens hierdie skema word *Yemoja* dus uit ’n reeks kort musikale “momente” saamgestel, eerder as uit vier uitgebreide seksies wat in lengte eerder as musikale materiaal of fenomenologiese ervaring van die musiek met mekaar verband hou.

Fenomenologies manifesteer *Yemoja* as ’n opeenvolging van musikale momente. Die vormstruktuur soos bepaal deur caesura is nie natuurlik hoorbaar nie, veral as gevolg van die invoeging van verskeie kommas en fermata elders in die werk wat soortgelyke effekte as dié van die caesura skep. ’n Verdieping in die “verstaan” van *Yemoja* is afhanklik van ’n opheffing van gebondenheid aan “groter” vormstrukture, en eerder ’n fokus op die “momente” wat, skynbaar sonder lineêre kohesie of binne ’n makro-struktuur vormskema, op mekaar volg.

(ii) Tempo as struktuurelement

Grové gebruik twee hoof tempo-aanduidings in *Yemoja* wat na die inleidende deel van 26 mate ingestel word. Die aanduiding vir Tempo I (*Vivo*) is ’n gepunteerde kwartnoot gelyk aan ’n metronoomtempo van 112; Tempo II (*Poco meno mosso*) kry die aanduiding 69 metronoomslae per kwartnoot. Die inleidende deel se tempo-aanduidings hou verband met die jukstaposisie van vinnig/stadig soos teenwoordig in Tempo I en Tempo II: die openingstempo *Presto* staan in jukstaposisie met die tweede tempo-aanduiding, *Misterioso*. Dit is wel opmerklik dat, alhoewel *Presto* oor die algemeen as ’n vinniger tempo-aanduiding as *Vivo* geïnterpreteer sou word, die metronoomaanduiding vir Tempo I aansienlik vinniger is as dié van die *Presto* (’n kwartnoot gelyk aan 132 per metronoomtelling vir die opening, teenoor ’n gepunteerde kwartnoot gelyk aan 112 by Tempo I).

Binne die afbakenings van die *Vivo* en *Poco meno mosso* (asook in die inleiding se *Presto* en *Misterioso*) word kontrasterende musikale materiaal gebruik. Tempo is nie slegs ’n aanduiding van spoed nie, maar ook ’n karakteraanduiding. Tog, as tempo in *Yemoja* vanuit ’n fenomenologiese eerder as suiwer musiek-tegniese oogpunt geanaliseer word, sou ek postuleer dat sekere gedeeltes wat onder die afbakening van Tempo I (*Vivo*) val, eerder as *meno mosso* manifesteer. Alhoewel die tempo dieselfde bly in hierdie dele, verander die karakter van die musiek sodanig dat die uitvoerder die musiek as “stadiger” ervaar. Die fragmente in mate 54 tot 84 kan as voorbeeld dien.

Mate 72 tot 84, alhoewel in Tempo I (*Vivo*), is tegnies eenvoudiger as die voorafgaande seksie (mate 54 tot 71). Aktiwiteit word beperk tot die linkerhand, terwyl die regterhand dieselfde intervalle herhaal. Die materiaal vir die linkerhand val gemaklik onder die vingers, en die veranderinge in handposisie, alhoewel snel opeenvolgend, is haalbaar. Die materiaal is ook ritmies eenvoudig. Die musiek “voel” stadig wanneer dit gespeel word, as gevolg van die weinig tegniese uitdagings. Daarteenoor is die musikale materiaal tussen maat 54 en maat 71 tegnies veel meer uitdagend. Daar word deurgaans vinnig beweeg tussen uiterste registers; sterk dinamiese kontraste tussen *fortissimo* en *piano* vind snel opeenvolgend plaas; die regterhand moet vinnig opeenvolgende drieklanke in verskillende konstruksies speel; subtiële pedaalgebruik word gespesifiseer. Die konsentrasie van opeenvolgende musikale afwisselings wat gepaardgaan met tegniese uitdagings, lei daartoe dat die musiek as “vinniger” ervaar word as die volgende seksie, alhoewel die tempo-aanduiding vir beide gedeeltes dieselfde is.

Die jukstaposisie hier is nie een van tempo nie, maar wel van karakter. Alhoewel geen tempoverskil aangedui word nie, kan hierdie twee seksies (mate 54 tot 71, en mate 72 tot 84) as verskillende musikale momente gesien word: die karakter of *Gestalt* van hierdie “momente” verskil genoegsaam dat hulle in jukstaposisie teenoor mekaar gesien kan word. Die analis se “verstaan” van hierdie gedeeltes sou moontlik lei tot ’n samevoeging van die materiaal as deel van een tempospesifikasie, en ’n onderskeid in die materiaal sou gevolglik nie voor die hand liggend wees nie. Daarbenewens is die uitvoerder se “verstaan” van hierdie materiaal gesetel in die fenomenologiese ervaring van die verskillende karakters van hierdie seksies. Die *Gestalt* van die eerste deel is aggressief en kompleks – daar is ’n soort geweld in hierdie musiek, byna onspeelbaar as by Grové se tempo-aanduidings gehou word, meedoënloos in die volgehoue energie wat vereis word. Daarteenoor, alhoewel nie geskei deur caesura, fermata, tempo-aanduiding of ritmiek nie, manifesteer die daaropvolgende seksie as veel kalmer, byna speels, met elke *fortissimo*-uitlating onmiddellik gevolg deur ’n *diminuendo* en ontspanning van die musikale materiaal. As ’n fenomenologiese benadering dus gevolg word in die analyse van hierdie musikale materiaal, lei dit tot ’n verstaan van die musiek wat eerder verband hou met die karakter van die musikale materiaal as met die musiek-teoretiese aanduidings soos deur die komponis verskaf.

V SLOT

Met hierdie artikel is gepoog om die komplekse modaliteite en dimensies van musiekuitvoering as die vertrekpunt vir musiekanalise te gebruik. Die matriks waarbinne uitvoerders met musiek omgaan, word geskep deur hierdie uiteenlopende modaliteite: die fisiese meganika van spel en die begrip van die dieperliggende emosioneel-artistieke onderstroom van die werk. Vanuit hierdie kompleksiteit ontwikkel ’n beliggaaamde verstaan van die komposisie, ’n lyflike ervaring van die *Gestalt* van die musiek.

Die struktuur van *Yemoja* kan op verskillende maniere geïnterpreteer word. Die fenomenologiese musiekanalise wat hier toegepas is, het gelei tot die gevolgtrekking dat hierdie werk as ’n voorbeeld van momentvorm geanaliseer sou kon word. Hierdie gevolgtrekking is die resultaat

van 'n lyflike betrokkenheid by die werk, en is moontlik gemaak deur die uitvoerder se fisiese en artistieke betrokkenheid by hierdie komposisie.

Uitvoerders het toegang tot 'n verstaan van musiek wat nie vir die teoretiese analis bereikbaar is nie. Tensy die implisiete, subjektiewe kennis inherent in die uitvoerdersperspektief egter diskursief eksplisiet gemaak word, kan analise vanuit hierdie perspektief nie bydra tot kennis nie. Dit was die doel van hierdie artikel om, deur middel van een gevallestudie, te demonstreer hoe kennis inherent aan uitvoering met 'n meer konvensionele akademiese diskoers kan kommunikeer.

My “verstaan” van *Yemoja* blyk 'n soort risoom van verskillende vlakke van begrip te wees: die komponis se idees oor die werk; die insigte wat my praktiese omgang met die werk bring; die resultate van analise. En, soos wat die risoom in die natuur funksioneer, bly die verstaan van *Yemoja* iets wat heeltyd groei, verander en uitbrei. Elke uitvoering bring nuwe insigte, elke gesprek lei tot verdieping in die verstaan van hierdie musiek.

In my studie van *Yemoja* is ek deurentyd ontstem deur die ongewone vormstruktuur van die werk. Die opeenvolgende seksies, alhoewel individueel samehangend in terme van materiaal en karakter, bly onafhanklik van voorafgaande en opeenvolgende gedeeltes te bestaan. Geen individuele gedeelte lei duidelik na 'n opvolgende deel nie. My ervaring van die musiek is een van absolute non-lineariteit, asof die musiek uit opeenvolgende “momente” saamgestel is: die oorkoepelende struktuur blyk geheel onbepaald te wees.

Ek vra Stefans uit oor die vorm van *Yemoja*. Ek sê ek vermoed een van die redes hoekom die werk so geweldig moeilik is om aan te leer is omdat ek nie kan agterkom hoe die seksies op mekaar volg nie, hoe hulle inmekaar steek nie. Dis asof elke musikale moment heeltemal apart kan staan; daar is niks om die volgende moment in te lei of te antisipeer nie. Tog het elke moment iets in van vorige momente. Daar is deurgaans herinnering van vorige musikale materiaal, hoe klein ook al.

Stefans antwoord, ja, dit is presies wat hy in gedagte gehad het. Dit is soos om 'n lang pad te loop. Jy weet nooit wat volgende gaan kom nie. Tog is jy vol herinneringe van die pad wat agter jou lê; jy onthou nie perfek hoe elke ding gelyk het nie, jou geheue is nie presies nie. Elke nuwe moment het iets in van wat dit voorafgegaan het. Daar is 'n herinnering, onvolledig, maar daar.

BIBLIOGRAFIE

- Allen, Lara. 2004. Music and Politics in Africa. *Social Dynamics: A Journal of African Studies*, 30(2):1-19.
- Ansell, Gwen. 2005. *Soweto Blues: jazz, popular music and politics in South Africa*. New York: Continuum.
- Clifton, Thomas. 1983. *Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology*. Yale: Yale University Press.
- Ferrara, Lawrence. 1984. Phenomenology as a Tool for Musical Analysis. *The Musical Quarterly*, 70(3):355-373.
- Haynes, Bruce. 2007. *The End of Early Music: a period performer's history of music for the twenty-first century*. Oxford: Oxford University Press.
- Johnson, Alexander F. 1992. Stefans Grové “Liedere en Danse uit Afrika”: 'n Analise. BmusHons Dissertation: University of Pretoria.
- Kramer, Lawrence. 2001. *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Berkeley: University of California Press.
- Lewin, David. 1986. Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception. *Music Perception*, 3(4):327-392.
- Lochhead, Judith. 1982. The temporal structure of recent music, a phenomenological investigation. PhD Thesis: State University of New York at Stony Brook.

- Lochhead, Judith. 1986(a). Phenomenological Approaches to the Analysis of Music: Report from Binghamton. *Theory and Practice*, 11:9-13.
- Lochhead, Judith. 1986(b). Temporal Structure in Recent Music. *Journal of Musicological Research*, 6(1-2):49-93.
- Lochhead, Judith. 1995. Hearing New Music: Pedagogy from a Phenomenological Perspective. *Philosophy of Music Education Review*, 3(1):34-42.
- Muller, Stephanus. 2000. Sounding margins: musical representations of white South Africa. Dphil Dissertation: Balliol College, Oxford.
- Muller, Stephanus. 2007. A Composer in Africa: An Interview with Stefans Grové. *Tempo*, 61(240):20-27.
- Pike, Alfred. 1972. A Phenomenological Analysis of Emotional Experience in Music. *Journal of Research in Music Education*, 20(2):262-267.
- Pooley, Thomas. 2008. Composition in Crisis: Case Studies in South African art Music, 1980–2006. MA Dissertation: University of the Witwatersrand.
- Pooley, Thomas. 2011. Africanist Art Music and the End of Apartheid. *SAMUS*, (30/31):45-69.
- Robinson, Jenefer. 1997. *Music and Meaning*. New York: Cornell University Press.
- Smith, F. Joseph. 1979. *Musical Sound: Prelude to a Phenomenology of Music*. New York: Gordon & Breach.
- Taruskis, Richard. 1995. *Text and act : essays on music and performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Tolbert, Elizabeth. 2001. Music and Meaning: An Evolutionary Story. *Psychology of Music*, 29(1):84-94.
- Treitler, Leo. 1997. *Reflections on Musical Meaning and Its Representations*. Bloomington: Indiana University Press.
- Walton, Chris. 2006. Connect, only connect: Stefans Grové's journey from Bethlehem to Damascus, in *A Composer in Africa: Essays on the Life and Music of Stefans Grové*. Edited by S. Muller & C. Walton. Stellenbosch: SUN Press.
- Walton, Chris. 2007. Composing Africa: Stefans Grové at 85. *The Musical Times*, 148 (1899):19-36.