

Mistieke klankwêrelde in Stefans Grové se musiek met spesifieke verwysing na sy *Towermusiek* vir klavier

Mystical soundscapes in Stefans Grové's music with specific reference to his Haunting Music for piano

INETTE SWART

Skool vir Musiek, Noordwes-Universiteit, Potchefstroom

Inette.Swart@nwu.ac.za



Inette Swart

INETTE SWART is tans 'n postdoktorale navoringsgenoot aan die Noordwes-Universiteit, Potchefstroom. As pianis wen sy die UNISA PJ Lemmer Musiekstudiebeurs vir Voordraers sowel as die UNISA DJ Roode Musiekstudiebeurs vir Onderwysers, wat haar in staat gestel het om die *Artistic Training Certificate* aan die Fryderyk Chopin Universiteit in Warskou, Pole, te voltooi. Die Ernest Oppenheimer Memorial Trust studiebeurs word ook aan haar toegeken. Vroeëre kwalifikasies sluit in 'n meestersgraad aan die Eastman School of Music in Rochester, NY. Haar leermeesters was Proff Joseph Stanford, Jan Kadlubiski en Nelita True. Inette se debuut-CD, *Chopin Plus*, word in 2011 genomineer vir die SAMA-toekennings. Sy voer reeds vir die afgelope tien jaar die werke van Stefans Grové plaaslik sowel as in die buiteland uit.

Haar doktorale proefskrif (Universiteit van Pretoria) is bekend gestel by die Changing Faces of Psychotherapy Congress te Sun City, Suid-Afrika, en by Mentales Stärken in Heidelberg, Duitsland. 'n Artikel gebaseer op die dissertasie is gepubliseer in die *Australian Journal of Music Education*.

INETTE SWART is currently a postdoctoral fellow at North-West University, Potchefstroom. As pianist, she won the UNISA PJ Lemmer Scholarship for Performers as well as the UNISA DJ Roode Scholarship for Teachers, which enabled her to obtain the Artistic Training Certificate at the Fryderyk Chopin University in Warsaw, Poland. She was also awarded the Ernest Oppenheimer Memorial Trust study grant. Prior studies include a Master of Music degree from the Eastman School of Music in Rochester, NY. Her teachers were Professors Joseph Stanford, Jan Kadlubiski and Nelita True. Inette's début CD, *Chopin Plus*, was nominated for the SAMA awards in 2011. She has performed the works of Stefans Grové for the past ten years, both locally and abroad.

Her doctoral thesis (University of Pretoria), was presented at The Changing Faces of Psychotherapy Congress at Sun City, South Africa, and at Mentales Stärken in Heidelberg, Germany. An article based on aspects of her dissertation has been published in the *Australian Journal of Music Education*.

ABSTRACT

Mystical soundscapes in Stefans Grové's music with specific reference to his Haunting Music (for piano)

Stefans Grové's compositional ideas often come to him in dreams. This article explores the processes inherent in the creation, re-creation by the performer, and appreciation of Grové's unique soundscapes, where the silences between the notes and the overtones are often as important as the dissonances – which he describes as “colourful harmonies” – themselves.

Grové's music is often regarded as relatively inaccessible and elusive. This article explores how it can be better understood if the listener can develop the ability to appreciate its programmatic nature, to draw on strong visual imagination when “translating” sound into images, and to approach his music with openness to non-traditional structures and harmonies. Only by these means can access be gained to the richness of the mystical soundscapes and musical imagery.

Primarily an autodidact, the 90-year-old Grové underwent a gradual stylistic transformation during his career; his oeuvre ranged from music rooted in the neo-classical, impressionist and expressionist styles of the Western tradition, to the predominantly African inspiration of the post-1984 period. The transitions between these periods are not sharply demarcated but rather constitute a gradual development. Neither is his African-inspired style exclusive of the other styles, as is evident in such recent works as *8 Lieder nach Texten von Conrad Meyer* for soprano, flute and piano (2007) and *Haunting Music* (2010). The latter, a work for solo piano, has strong similarities to *Gaspard de la nuit* by Maurice Ravel. Both works belong to the impressionist style, both are programmatic works and both contain strong mystical elements. Fascinated by the supernatural, Grové chose a fantastical programme for this work, which consists of three separate pieces, namely *Strange valley of the mists*, *Wandering through an enchanted forest* and *Hobgoblin at midnight*. The work by Maurice Ravel, in turn, is based on three phantasmagoric poems by Aloysius Bertrand, namely *Ondine*, *Le Gibet* and *Scarbo*, which deal respectively with a water nymph, a man on the gallows, and an evil dwarf. Grové briefly alluded to drawing inspiration from Ravel but later denied this – an argument is made for musical borrowing at the subconscious level. Similarities between the works are not to be found in the melodic material per se, but in melodic gestures, rhythm, character, style and programmatic content. Correspondences in the first piece include falling melodic opening motifs, the evocation of water and mists through shimmering effects and similar accompaniment patterns; in the second, notated in both cases on three staves, rhythmically almost identical pedal points, representing the knocking of the hanged man's feet against the gallows and footsteps through a forest respectively; and in the second and third pieces, the complete fading away of sound at the end. A diabolical nocturnal apparition provides the inspiration for both the third pieces; in both, the composer uses pianistic acrobatics encompassing a wide range on the keyboard.

If properly understood, the complexities and dynamics inherent in the creation of Grové's music can be translated effectively by the performer into the soundscapes that originated in the composer's imagination. This entails a process of “re-creation” by the performer.

The author first encountered Grové as a lecturer in her class at the University of Pretoria, and she later, as a performer and exponent of his works, received generous guidance from the composer himself. The article is interspersed with four Vignettes depicting the circumstances at the time. As in Grové's own use of chain form, the Vignettes look first forward and then back in chronological time. Essential elements in the performance of his music, as illustrated throughout in the comparison of these works, include the exquisite control of sound and overtones, the ability to create a rich variety of timbres, the dramatic use of silence, a secure sense of rhythm and fluency in articulation.

The processes of “creation”, “re-creation” and “appreciation” all entail application of the mind, not least on the part of the listener. The mystical in Grové’s music can be appreciated through a thorough understanding of the programme which inspired any given creation, keeping track of the permutations of the original germ cells throughout a work, and imagining what can happen but has not necessarily happened. In Strange valley of the mists, according to Grové himself, the imagination must lead to what the listener thinks is there, and not to what he or she sees.

Grové draws inspiration from indigenous African music and cultures, and especially from Venda legends. Many scholars and performers regard Stefans Grové as one of the most important composers in Africa. He has an unlimited musical imagination with regard to sources from which he chooses to draw upon for inspiration, his musical language and the creation of unconventional sounds and structures. By transcending our traditional way of listening to music, we can gain access to his special soundscapes and unique musical idiom.

KEY CONCEPTS: Stefans Grové, soundscape, musical imagination, programme music, African inspired, impressionist, germ-cell permutations, chain form, *Gaspard de la nuit*, *Haunting music*, mysticism, re-create

TREFWOORDE: Stefans Grové, klankwêreld, musikale verbeelding, programmusiek, Afrika-invloed, impressionisties, kiemsel, kettingvorm, *Gaspard de la nuit*, *Towermusiek*, mistiek, herskep

OPSOMMING

Nuwe idees vir komposisies kom dikwels in drome na die komponis Stefans Grové. Hierdie artikel ontgin die prosesse wat inherent is aan die skep, herskep en waardering van Grové se unieke klankwêreld, waar die stiltes tussen die note, asook die botone, dikwels net so belangrik soos die dissonante self is – wat hy “kleurvolle harmonieë” noem. Dié musiek van Grové verg van die luisteraar ’n begrip van die programmatiese aard daarvan, sowel as ’n sterk visuele verbeelding, die vermoë om klank in beelde te kan “vertaal” en ’n ontvanklikheid vir nietradisionele strukture en harmonieë. Die musikale styl van hierdie 90-jarige komponis het ’n geleidelike transformasie gedurende sy loopbaan ondergaan, van musiek wat in neoklassieke, impressionistiese en ekspressionistiese style van die Westerse tradisie ingebed is, tot die post-1984 musiek wat Afrika verklank. Sy *Towermusiek* vir klavier vertoon sterk ooreenkomste met *Gaspard de la nuit* van Maurice Ravel – albei is impressionistiese, programmatiese werke, en albei bevat sterk mistieke elemente. Hy put inspirasie uit Afrika-kulture, -melodieë, en -ritmiek, en veral uit Venda-legendes, maar soos wat duidelik word in hierdie artikel, strek sy musikale verbeelding dan ook vanaf dit wat hy by die huis hoor tot ver anderkant ons landsgrense. Deur ons tradisionele musiekbeluistering te oorskry kan ons ook toegang kry tot Grové se besondere klankwêreld.

Vignette 1

Ons is ’n klein derdejaarsklassie musiekstudente – geweldig uitgedun in ’n kort tydjie met meer en meer klasmaats wat besluit het dat musiekstudie nie vir hulle is nie. Min besef ons watter besondere mens voor ons staan wat vanjaar vir ons Musiekgeskiedenis gaan aanbied. Die professor praat saggies – dwing ons om te luister – en ons is verstom hoe hy komplekse partiture met die grootste gemak op die klavier demonstreer. Ek dink by myself dat slegs die brein van ’n komponis ’n partituur so vinnig kan reduseer vir twee hande en geensins ’n belangrike tema of lyn oor die hoof sien nie. Daardie neurone

en sinapse is waarskynlik ’n bietjie anders ontwikkel as in die deursneemens, probeer ek myself troos. Hy is so nederig, die studente se respek soms ontbrekend. Ek twyfel steeds of party hom werklik waardeer het vir wie hy is. Min het ek geweet dat ek gedurende die volgende tien jaar prof Grové se musiek sou uitvoer, ook in die buiteland. Ek word gevra om *Nonyana die seremoniële danser* (vir klavier) in ’n baie kort tydjie te leer vir sy 80ste verjaardagkonsert by die Universiteit van Pretoria. Die baie note memoriseer makliker as wat ek verwag het – daar is ’n logika in hierdie man se werk.

Stefans Grové word beskou as een van die belangrikste komponiste in Afrika en volgens Stephanus Muller ook as dié voorste komponis-kritikus van die 20ste eeu op die vasteland (Muller 2007b:76). Sy musiek is al beskryf as “geleë op die grense van ons tradisionele verstaan van musiek, daar waar tradisionele musiekkennis ontoereikend word, daar waar die musiektaal na die evokatiewe oorgaan om die misterieuse en die magiese uit te beeld” (Spies 2009:134). In e-poskorrespondensie uit Amsterdam met Bertha Spies skryf die orrelis Gerrit Jordaan dat dit jammer is dat Grové se musiek vir baie mense nog ’n geslote boek is (Spies 2009:134). ’n Rede vir die ontoeganklikheid van Grové se musiek mag wees dat hy hom nie laat voorskryf deur die tradisionele manier van verstaan nie maar die vryheid neem om nuut te dink en daarom eintlik ’n pionier is, selfs in ’n tyd waar die waarnemer as die maatstaf van die betekenis van ’n kunswerk voorgehou word (Spies 2009:139). Dit wil dus blyk dat ’n nuwe manier van luister die sleutel inhou om ’n groter waardering vir Grové se musiek by gehore te kweek. Daar lê werk voor om sy musiek meer toeganklik te maak vir ’n wyer gehoor.

Nadat Grové 18 jaar in die VSA deurgebring het, keer hy in 1972 terug na Suid-Afrika. Sedertdien kan sy skeppingsperiode in drie fases ingedeel word (Walton 2007:67). Die begin van die laaste fase, 1984, is dan ook die tydstop waar Grové begin om elemente van inheemse musiek in sy Westerse styl in te weef en om op hierdie manier ’n unieke styl te skep (Walton 2007:63-73). In ’n onderhoud met Stephanus Muller beskryf hy dit as nie soseer ’n abrupte breuk met sy vorige styl nie maar eerder ’n voortvloeiing van sy energie-gedrewe musiek met die toevoeging van Afrika-ritmes, dalende melodiese frases en die ostinato-element (Muller 2007a:20). Sy musiek is programmaties van aard en die “vertaal” van die program na die musikale uitbeelding daarvan – en die moontlike terugvertaling daarvan – vorm ook een van die uitdagings wat hierdie “nuwe” manier van luister inhou.

Die relatiewe ontoeganklikheid van Grové se musiek is waarskynlik te wyte aan ’n onderwaardering van die belewenis van sy klankwêreld en van die belangrike funksie van die verbeelding in die “medeskeppingsproses” (Grové 2012) by die luisteraar. Izak Grové merk dat Stefans Grové se karige tematiese materiaal en kort motiewe waarop hy werke in sy Afrika-oeuvre telkens baseer die “fantasie van die skeppende gees” voor “groot uitdagings” plaas (Grové 2001:65). In 1982 reeds betreur Stefans Grové mense se onderontwikkelde verbeeldings in *Uit herinneringe se wei* (*Die Hoofstadsketse*). Volgens hom het mense vaal geword en het die Boheemse ras, beskryf as kleurrike mense met sterk persoonlikhede wat “slegs soveel geneem het as wat hulle aan die gemeenskap gegee het”, verdwyn (Grové 2007:77).

’N NUWE MANIER VAN LUISTER

Hierdie artikel se doel is om aan die leser insig te verleen in Grové se unieke klank- en verbeeldingswêreld. Uit my eie ervaring as uitvoerder van Grové se klavier- en kamermusiekwerke en soos ook weer eens bevestig in my onderhoud met die komponis self (Grové 2012), word dit duidelik dat die sleutel lê in ’n begrip van sy literêre mistiek, verwysings na die mitiese, asook

in die verstaan van die komponis se uitbeelding van sy eiesoortige klankwêreld en waardering vir sy unieke instrumentale kleureffekte (Izak Grové 1996:2). Hierdeur kan die misterie wat sy musiek soms vir die luisteraar inhou, moontlik opgeklaar word.

Europese gehore en resensente begin as't ware nou sy musiek ontdek en is opgewonde daaroor (Jordaan 2012). Die aanvaarding van 'n komponis in Europa is 'n deurslaggewende toets. Reeds in 1955 word sy *Sonate vir Fluit en Klavier* bekroon met die New York Bohemian Club Prize. Intussen het daar 'n transformasie plaasgevind vanaf sy Eurosentryse styl tot dié wat geïnspireer is deur Afrika. Die doel met hierdie artikel is om Grové se musiek meer toeganklik te maak vir gehore, insluitend Suid-Afrikaners en die mense wie se kultuurskatte in die eerste plek as inspirasie gedien het vir sy Afrika-styl, deur 'n nuwe manier van luister daarvoor voor te stel.

Ek volg 'n narratiewe benadering (Creswell 2013:10-11) in hierdie vergelykende studie omdat dit my die beste in staat stel om Grové se musiek en wêreld vir die leser (of luisteraar) te "herskep", op soortgelyke wyse as wat 'n uitvoerder dit sou doen. Om komponiste se geskrewe "skeppings" in klank te "herskep" (Temmingh 1999), om musikale idees soos neergeskryf in die partituur lewend te maak deur dit aan die luisteraar te ontplooi, is immers my werk as pianis, maar nie aldag poog ek om klankbeelde in woorde te omskep nie. Ek hoop dat my woorde duidelik genoeg sal spreek en die leser in staat sal stel om dit terug te kan vertaal in die klanke van Grové se verbeelding.

Verskeie elemente word hieronder vergelyk, en Grové se unieke klankwêreld word onder meer vergelyk met dié waaraan tradisionele ore gewoond is, maar die klem val op die vergelyking van sy impressionistiese benadering tot die mistieke in *Towermusiek* (opgedra aan Silvia Belfiore) met dié van Ravel in *Gaspard de la nuit*, wat albei sterk programmatiese werke vir soloklavier is. Ek het hierdie twee werke gekies as agtergrond waarteen ek Grové se spesifieke stylkenmerke, sy literêre inslag, visuele verbeelding en unieke benadering tot komposisionele skepping uitlig. Sy *Towermusiek* vir klavier vertoon sterk ooreenkomste met *Gaspard de la nuit* van Maurice Ravel. *Towermusiek* is die komponis se eie, informele vertaling van die Duitse titel *Zauberhafte Musik*. Ek neem die vryheid om die komponis se vertalings asook my eie vertalings vir die onderskeie dele hier te gebruik.

Nog 'n Suid-Afrikaanse komponis en tydgenoot van Grové, Arnold van Wyk, het inspirasie geput uit die musiek van Ravel. Izak Grové trek ooreenkomste tussen Van Wyk se *Nagmusiek* vir klavier en Ravel se *Miroirs* (Grové 2008:6). Hierdie is 'n voorbeeld waar die invloed van 'n groot komponis soos Ravel verskeie style inspireer: Arnold Van Wyk se terugskouende, meer romantiese interpretasie en dikker teksture, in teenstelling met Stefans Grové se vooruitskouende, meer "moderne" en dissonante gebruik van klankbeelde, deursigtige teksture en programmatiek.

Vignette 2

Dit is 2012. Tien jaar het verloop sedert ek prof Grové die eerste keer ontmoet het. Die komponis word vanjaar 90. Hy is steeds soos altyd, maar daardie uitsonderlike brein het sedertdien nog tien ryke jare met musiek omgegaan. In die wêreld het heelwat dinge intussen verander. Ek wonder hoeveel ure op 'n *iPod* nodig sou wees om die mense met minder verbeelding na dieselfde hoeveelheid musiek te laat luister! Die meeste het immers oorfone nodig, en vir baie sny hierdie oorfone hulle amper af van wat om hul aangaan; dit maak 'n eie musikale verbeeldingswêreld vir hulle toeganklik terwyl hulle vervelige alledaagse take verrig. Prof Grové was altyd gewillig om uitvoerders leiding te gee, maar hy was nooit voorskriftelik nie en altyd ontvanklik vir 'n nuwe benadering tot sy werk. Vandag, 21 Junie 2012, ontmoet ons om oor sy musiek te gesels. Soos in die derdejaarsklas

is hy die persoon wat uittreksels op die klavier speel: vandag wil ek weet hoe dink hy oor sy eie musiek. Gou begin hy praat oor hierdie musiek in sy kop, oor sy musikale drome, sy klankwêreld, sy belangstelling in die bonatuurlike, en oor die kreatiewe proses in die algemeen.

Programmusiek: musikale verbeelding sonder weerga

Stefans Grové begin ons gesprek dadelik deur te benadruk dat sy musiek programmusiek is en dat hy beskrywende titels verkies. Hy beklemtoon dat sy vorms sy eie gewaarwordings is, in teenstelling met tradisionele vorms wat hy beskryf as nie sy eie nie, maar “’n aangeleerde ding” (Grové 2012). Hy sê dat sy verbeelding geprikkel word deur dinge wat hy sien, deur dinge waaroor hy droom en deur buite-omstandighede.

Trots vertel hy dat hy die vorige Maandag (18 Junie 2012) ’n *Klavierkwintet* gebaseer op ’n Venda-legende voltooi het. Daarin speel drome ’n rol, en die vier dele heet onderskeidelik *The dark and mysterious pool*, *Three maidens bewail the sad lot awaiting them*, *The terrible sacrifice* en *A lone survivor surfaces from the water; grateful to be alive, but still trembling with fear* (hy gesels hieronder oor die program vir hierdie werk). Die tweede, derde en vierde dele het na hom gekom in drome. Hy vertel dat hy soms, wanneer hy nie kan slaap nie, in sy gedagtes komponeer, wat sy taak die volgende dag geweldig vergemaklik. Hy wil reeds Vrydag (22 Junie) begin met sy volgende werk, naamlik ’n altvioolconcerto vir Jean-Louise Moolman, gebaseer op ’n poëtiese meditasie wat sy vrou, Alison Marquard, geskryf het. Hy vertel dat sy joga doseer. Soos die oorspronklike jogameditasie heet hierdie werk *Reis na die kristal*.

In die beskouing van Grové se werk is die fokus op die verbeelding, die vermoë om scenario’s wat “moontlik kan gebeur” in die verbeelding op te roep en met klanke te verbind. Die visuele speel ’n primêre rol, maar tog, met verwysing na *Vreemde vallei in die newels* uit *Towermusiek*, moet die verbeelding “lei na wat jy dink is daar, maar nie na wat jy sien nie” (Grové 2012). Die program word uitgebou vanaf die oorspronklike kiemstel waarop permutasies volg; die identifisering van die kiemstel en die deurgaanse herkenning daarvan in verskeie kontekste is essensieel tot die verstaan van die logiese onderbou van, asook die samebindende elemente in, Grové se werke (Botha 2007). Om gehore meer insig in sy musiek te gee, hou Grové daarvan om oor die werke te praat of om die program waarop ’n werk gebaseer is, as inleiding by die partituur self by te werk. As iemand na sy musiek luister sonder om van die program te weet, kan so ’n persoon volgens hom slegs ’n waardering daarvan as absolute musiek maak. Hy vind dat die begripsvermoë van die gehoor baie verhoog word deur sy besprekings. Deur die belewenis in woorde om te sit kan mense dan insae kry in sy verbeeldingswêreld. Hy beskryf self die agtergrond tot sy onlangs voltooide *Klavierkwintet*:

Die Venda-legende waarop ek my *Klavierkwintet* gebaseer het, handel oor ’n geheimsinnige donker poel water en onder is daar ’n reuseluslang – die bewaker van fertiliteit. Van tyd tot tyd moes van die jong meisies in die poel gegooi word om die slang te voed en om goeie reëns en oeste te verseker. Die tweede deel handel oor die drie meisies se klaaglied oor die lot wat voorlê, en die derde deel oor die vonnis wat voltrek word. Ek wou nie die werk op ’n donker manier eindig nie, toe het ek besluit dat daar een oorlewende sal wees. In die *Finale* kom die oorlewende uit die water op.

Stefans Grové put inspirasie uit sy omgewing: wat hy sien, stimuleer volgens hom in sy verbeelding ’n onwerklikheid, ’n fantasie. Hy bestudeer ook ander kulture as ’n waarnemer van hulle gebruike, en het veral baie van sy programme vir werke wat hy aan sy gehoor “meedeel” uit die Venda-

legendes gekry. Nog 'n voorbeeld is *Gestalten in die newel* vir die Kaapstadse Filharmoniese Orkes wat in Januarie 2012 voltooi is (2012):

Dit handel oor die San-kultuur – ek sien hul kultuur as verteenwoordigend van gebeurtenisse wat in die newel van die geskiedenis gesetel is. Die geboorte van mense, die ontdekking van lig – hulle glo dat aan die begin daar een was wat lig onder die arm gehad het, die lig is gesteel, die dief agternagesit, en toe gooi hy die lig op en die lig word die son.

Styltransformasie

Grové beskryf sy ontwikkeling as komponis as 'n geleidelike ontwikkeling, 'n proses van deur verskeie stadiums gaan sonder om as komponis duidelik afgebakende grense tussen hierdie fases te beleef. Volgens hom kan hierdie fases ingedeel word in onderskeidelik die impressionistiese, die neoklassieke, die ekspressionistiese en die Afrika-geïnspireerde fases. Impressionistiese en neo-Barok kwaliteite is reeds te bespeur in sy vroeëre werke terwyl hy gedurende sy Amerikaanse verblyf 'n persoonlike styl, gekenmerk deur timbre-modulasie, ontwikkel (Grové 2012). Die impressionisme is kleurgebonde en kleur is ook die vormgewende aspek daarvan. Hy sê dat hy teruggekeer het na die kleuraspek van die impressionisme in sy huidige periode. Die *Towermusiek* is 'n voorbeeld hiervan.

Grové se Afrika-tuiskoms het ook die ontstaan van sy Afrika-styl voorafgegaan. Chris Walton (2007:67) verdeel dit in drie stadia: sy terugkeer na Suid-Afrika in 1972; die positiewe invloed wat sy huwelik met Alison Marquard (in 1977) op hom en sy musiek gehad het; en die artistieke inkleur van Afrika-beelde in sy werk vanaf 1984 tot op hede. Walton verwys ook na insidente waar Grové melodiese idees oorgeneem het uit swartmense se sang (Walton 2007:68).

Die outodidaktiese aard van sy vorming as komponis het moontlik die ongeforsede ontwikkeling van sy styl vergemaklik. Hy verwys weer na die opmerking van sy leermeester Aaron Copland dat daar twee tipes outodidakte bestaan, naamlik “the bad ones and the good ones”. Copland het bygevoeg: “Fortunately, you are one of the good ones” (Grové 2012).

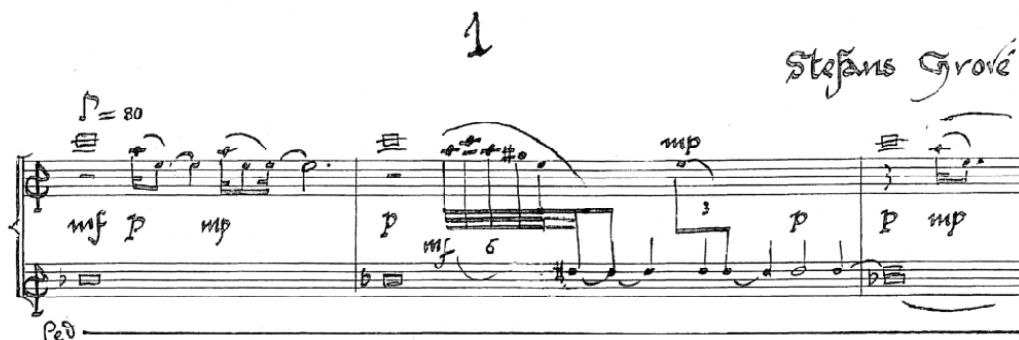
Tradisionele beskouing van musiek versus dié van Grové

Stefans Grové hou nie van die woord “komponeer” nie, maar gebruik eerder “samestelling” – komposisie is vir hom “die georganiseerde samestelling van gedagtes” (Grové 2012). Verder verduidelik hy dat dit 'n reeks denkbearde (“Einfälle”) is wat aan die werk is in die samestelling van 'n stuk musiek en verwys na Paul Hindemith se boek *A Composer's World* (1952) waar die konsep van “Einfälle” uiteengesit word. Soms weet selfs die komponis nie waar dit vandaan kom nie of wanneer dit gaan kom nie, maar as die aanvanklike “Einfall” eers neergeskryf is, maak dit 'n gedagtegang los: “Een ‘Einfall’ stimuleer ander ‘Einfälle’” (Grové 2012).

'n Voorvereiste daarvoor om Grové se hantering van musikale strukture te verstaan, is om eers tradisionele vormleer opsy te skuif. Die twee basiese vorms waaraan elke musiekleerling vroeg reeds blootgestel word, is tweeledige (AB) en driediedige (ABA) vorm. Grové daarenteen maak dikwels gebruik van wat hy “kettingvorm” noem: A, B, C, D, ensovoorts. Die eerste kennismaking met 'n idee is volgens hom 'n vlugtige waarneming, asof 'n mens by punt A, B, en C verbystap. Wanneer hy by 'n later punt aankom, kyk die luisteraar terug en wonder wat by punt A en B gebeur het. Dit word dan ontwikkel en die terugbeskouing is altyd meer ontwikkel as die eerste gewaarwording van 'n idee (Grové 2012).

Integrale elemente van Grové se musikale styl is sy nietradisionele sin vir tonaliteit, ritme en struktuur, die belangrikheid van stilte en botone, duidelikheid van artikulasie en fyn beheer van klankproduksie. In teenstelling met die tradisionele beskouing van musiek in terme van dissonansie en konsonansie, spanning en ontspanning, erken Grové nie die term “dissonans” nie maar praat hy wel van “kleurryke harmonieë”. Die ontstaan van hierdie harmonieë berus op sy gebruik van intervalle: “Die een is meer kleurryk as die ander; die keuse hang af van die inhoud” (Grové 2012). Hy plaas die klem veral op daardie intervalle wat nie tradisionele toonaarde soos majeur of mineur (die derde skep altyd sulke kwaliteite) oombliklik na die luisteraar se verbeelding sal bring nie. Hy gebruik tertsgoënteerde akkoorde afwisselend met kwartharmoniek terwyl sy gelyktydige gebruik van verskillende harmonieë nie as bedoelde “bitonaliteit” gesien behoort te word nie (Izak Grové 1996:4). Vir hom hou die interval van die volmaakte vierde¹ ’n aardse karakter in (Grové 2012). Verder assosieer Izak Grové (2012) dalende vierdes en ostinaatpatrone (laasgenoemde sal later in hierdie artikel bespreek word) met Stefans Grové se nabootsing van Afrika-kwaliteite en merk op dat dit met komposisietegnieke wat as “Westers” beskou kan word gekombineer word (Izak Grové 1996:4). ’n Voorbeeld hiervan kom voor in die openingsmotief van *Vreemde vallei in die newels* waar Grové die volmaakte vierde kies as openingsmotief. Dit is in teenstelling met Ravel se gebruik van die majeur derde as openingsmotief (in die linkerhandparty) in *Ondine*. Afgesien van die intervalverskille toon die openingsmate van die twee werke sterk atmosferiese ooreenkomste.

Voorbeeld 1a: Grové: *Vreemde vallei in die newels* mate 1-3



Voorbeeld 1b: Ravel: *Ondine* mate 2-3



¹ Die volmaakte vierde speel ’n prominente rol in musiek gebaseer op Oos-Europese volksmelodieë soos dit ook in die musiek van Béla Bartók en Zoltán Kodály geïnkorporeer is. ’n Eienaardige eienskap van ou volksmelodieë is die gereelde gebruik van die sprong van ’n volmaakte vierde (Vinton 1966:242). In hierdie konteks is dit veral die pentatoniese toonleer wat gestalte gee aan volmaakte vierdes (Antokoletz 1981:9). Grové gebruik ook hierdie interval in sy Afrika-geïnspireerde musiek.

In maat 8 beweeg Grové weg van die aardse karakter van die motief en voeg die meer intense tritonus (verminderde vyfde) daarby. Daarna gebruik hy die volmaakte vyfde in maat 13 met 'n suggestie van die verminderde vyfde (tritonus) bygevoeg in die vorm van 'n *acciaccatura*.

Voorbeeld 2a: *Vreemde vallei*, mate 7-8

Voorbeeld 2b: *Vreemde vallei*, mate 13-14

Uiteindelik keer hy terug na die oorspronklike vierde in maat 31, wat reeds vooruitgehoop is in maat 3. Waar die interval van die majeur negende eers slegs op die agtergrond was, vorm dit hierdie keer deel van die melodie; oombliklik daarna word die majeur sewende geskep (begin van maat 32, albei ingesluit in blokkie), wat in hierdie gedaante die tritonus sowel as die volmaakte vierde insluit. Dit is ook 'n voorbeeld van hoe die komponis effektief gebruik maak van "kiemselpermutasie" (Botha 2007) – die dalende volmaakte vierde is die oorspronklike kiemsel.

As uitvoerder vind ek dat die hantering van stiltes, asook fluisterklanke en botone, die sleutel hou tot die suksesvolle uitvoering van die komponis se werk. Grové se musiek verteenwoordig "'n wêreld waarin 'n mens leer om fyn te luister na die ragfyn detail van die kameeformaat, 'n klankwêreld waarin stilte belangrik is'" (Spies 2009:134). Indien daar nie daarin geslaag word om die spanning deur die stiltes te behou nie, loop die uitvoerder(s) gevaar om die gehoor se aandag te verloor. Soms, wanneer die akoestiek van die saal nie ideaal is nie, rus die onus op die uitvoerder(s) om die gehoor as't ware bewus te maak van die teenwoordigheid van sagte botone. Grové se klankbeelde is gevolglik uiters verfyn en subtiel – 'n uitvoerende kunstenaar kan 'n leeftyd daaraan wy om sy of haar klankproduksie op die instrument of die stem te verfyn, en om

Voorbeeld 2c: Vreemde vallei, mate 32-34

7
Lento ← ♩ = ♩ →

pp con tenerezza

♩ = 80

p

pp

mf

hulle tegniese beskikking tot kleurmoontlikhede uit te brei. Dit is 'n algemene wanopvatting dat eietydse musiek 'n krasser klankproduksie vereis: nóg Grové die musikus nóg Grové die komponis sou kras klanke aanmoedig. As luisteraar het Grové 'n waardering vir die hele spektrum van musiek, maar hy sê van hedendaagse musiek dat daar soms te veel elemente is wat nie betekenis het nie (Grové 2012). Grové beklemtoon dat hy in vier verskillende instrumente opleiding ontvang het, naamlik klavier, altviool, orrel en fluit, en dat hierdie vier wêreld hom toegang gebied het tot die mentaliteit van blaas-, stryk- en klaviatuurinstrumente. Hy luister met die oor van 'n instrumentalis wat weet hoe dit voel om dit uit te voer; dus het hy 'n medeskeppende benadering tot ander musiek. Hy voeg by dat hy musiek gedurig hoor en dat daar die heeltid musiek in sy kop is (Grové 2012).

Die luisteraar moet nie Stefans Grové se ritmiek vanuit die tradisionele probeer verstaan nie, aangesien hy self verklaar: “Ek is nie iemand vir vasgestelde metrum nie en het al vroeg van wisselende metrum in my werke gebruik gemaak” (Grové 2012). Waar hy byvoorbeeld volksmelodieë in sy musiek geïnkorporeer het, het hy die reëlmatige ritme daarvan verander na sy eie onreëlmatige ritmes (sien Walton 2007:69). Hierdie herfatsoenering van die metrum weerspieël nie net sy eie liefde vir onreëlmatige metrum nie, maar hou hom ook in pas met 'n gebruik eie aan kontemporêre komponiste dwarsoor die wêreld (Read 1978). In dié verband dui Grové aan dat hy in sy *Liedere en danse uit Afrika* ook 'n Xhosa-lied gebruik in no. 4, waarvan hy die ritmiek verander en die atmosfeer behou het (Grové 2012).

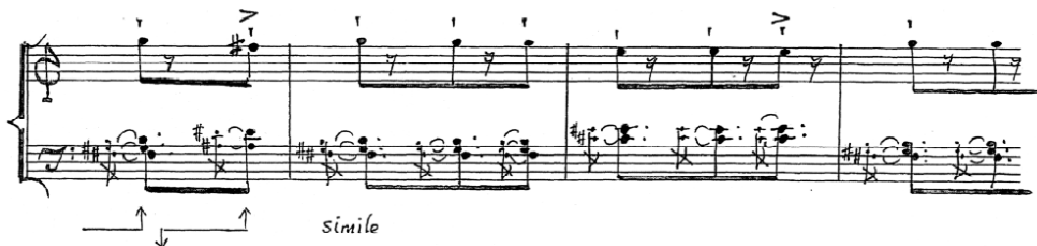
Onortodokse verbinding tussen legato en staccato is kenmerkend van Grové se styl. Hy demonstreer dit self op die klavier. Waar verskillende partye op die klavier, of verskeie instrumente in die orkes saam voorkom, speel die een legato terwyl 'n ander terselfdertyd dieselfde noot staccato speel. Hy gebruik hierdie tegniek ook met akkoorde wanneer een oorgebind word en die ander tegelykertyd gespeel en daarna weggelaat word. Hierdie staccato-legato verbintenis kom

tussen note op dieselfde toonhoogte voor, of teen die oktaaf (Grové 2012), maar soms wend Grové ook hierdie tegniek op verskillende toontrappe aan (Jordaan 2008:63-65). In voorbeeld 3a uit *Poltergees* (Towermusiek) kom oorgebinde *acciacaturas* teen *staccato*'s voor.

Voorbeeld 3a: *Poltergees*, mate 59-63



Voorbeeld 3b: *Poltergees*, mate 84-87



Na analogie van die komponis se konsep van struktuursamestelling, hoewel dit moontlik tog ietwat onbewustelik kan wees, het ek vooruitgegaan in chronologiese tyd, en gaan ek nou vir 'n oomblik terugkyk na die ontstaan van die *Towermusiek*.

Vignette 3

My selfoon lui. Dit is prof Grové. Hy vertel my dat hy 'n nuwe werk vir klavier geskryf het en vra my om dit te leer. "Dit is *Towermusiek*", sê hy. Hy noem dat daar 'n ietsie van *Gaspard de la nuit* daarin is. Opgewonde wonder ek watter klankwêreld hy hiermee geskep het. Maar ek is ook benoud oor die verwysing, aangesien die werk deur Ravel vanuit 'n tegniese asook interpretatiewe perspektief een van die mees uitdagende werke in die ganse klavierrepertorium is. Ek besluit dit is dalk wys om eers na die musiek te kyk voor ek finaal instem om dit te leer! *Towermusiek* is kompleks maar op 'n ander manier as die Ravel. Daar is minder note om te leer, maar die ritme is baie meer uitdagend. Ek stem in om die werk te leer. Ongelukkig val prof Grové en doen 'n heupfraktuur op en die konsert word uitgestel. Hy herstel vinnig en volkome en die konsert vind 'n jaar later plaas op Sondag 2 Oktober, 2011, in die ZK Matthews gehoorsaal by Unisa. By hierdie geleentheid voer ek ook die Fluitsonate uit saam met Merryl Monard. Hier het 'n ongelooflike styltransformasie plaasgevind, dink ek.

OOREENKOMSTE TUSSEN *TOWERMUSIEK* EN *GASPARD DE LA NUIT*

Agtergrond tot *Gaspard de la nuit*

Gaspard de la nuit is 'n driedelige programmatiese werk gebaseer op onheilspellende gedigte van Aloysius Bertrand (1845a & 1845b), onderskeidelik ingelei deur uittreksels uit werke van Brugnot, Goethe en Hoffmann (Bruhn 1997:185; Goethe 2001; Hoffmann 1817). Dit maak staat op die verbeelding, gestimuleer deur helder beeldspraak, om die verband deur te trek na die musiek. Grové doen dieselfde in sy *Towermusiek*, ook 'n suite bestaande uit drie aparte dele wat elk op 'n afsonderlike program gebaseer is. Hierdie musiek toets die luisteraar se visuele sowel as klankverbeelding. Soos wat die vergelyking voortbou in die bespreking hieronder, en verder geïllustreer word deur notevoorbeelde en die dialoog tussen my en die komponis, sal daar verwys word na Grové se program vir sy *Towermusiek*. Die program vir *Gaspard de la nuit* sal egter reeds ter agtergrond kortliks hier bespreek word.

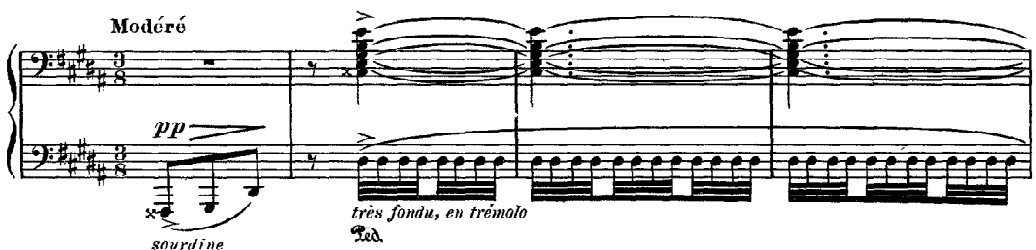
Maurice Ravel se *Gaspard de la nuit*, oftewel *Duiwel van die nag*, bestaan uit drie dele gekies uit Bertrand se oorspronklike gedigte – *Le Gibet* kom egter nie uit *Gaspard de la nuit* nie maar uit *Pièces Détachées Extraites du Portefeuille de L'auteur* (1845b). Al drie dele beeld nagtelike tonele uit en ondertone van donkerte, misterie en vrees skemer deurgaans sterk deur in die hele werk (Eccles 2004:11).

Ondine is 'n waternimf wat probeer om 'n sterfling te verlei. Met die openingsnote van die melodie in die linkerhandparty smee die waternimf: “Luister, luister, dit is ek, Ondine.” (Kyk voorbeeld 1a). Die komponis gaan voort om die pragtige sterrenag en die beeldskone, sluimerende meer uit te beeld deur middel van glinsterende begeleidingsfigure (Eccles 2004:12). Daar is 'n verwysing in die gedig na 'n paleis op die bodem van 'n meer in 'n driehoek van vuur, grond en lug (“fire, earth and air”) (Bertrand 1845a).

Le Gibet speel af in 'n vorige eeu by 'n verlate galg net buite 'n dorpie. Die gedig handel oor 'n herhaalde stampgeluid wat eers aan die einde geïdentifiseer word as die gelui van 'n klok vanaf die stadsmuur, agter die horison, en die voete van 'n opgehangde man wat teen die galg klop (Bruhn 1997). Hierdie geluid word verklank in die musiek as 'n herhaalde B-mol pedaalpunt wat deurgaans teenwoordig is.

Scarbo is 'n bose dwerg wat om die waarnemer se bed dans en weer verdwyn, terwyl die waarnemer telkens wonder of die bose dwerg werklik daar is. Om die sinistere atmosfeer te skep, stel Jan Spies (1991:76-85) voor dat die uitvoerder hom of haar kan verbeel dat die drie openingsnote beteken “Sien ek hom?”.

Voorbeeld 4: Ravel, *Scarbo*, mate 1-4, openingsmotief



Scarbo se toertjies, gelag, gedans en die krap van sy vingernaels aan die satyn van die bedgordyne (Bertrand 1845a), en hoe die dwerg groter, deursigtig en bleek word en uiteindelik uitgeblus raak en verdwyn, word alles baie realisties in die musiek vergestalt.

Voorbeeld 5: Scarbo, mate 58-83, die dwerg dans



Die ontstaan van die *Towermusiek*

Oor die ontstaan van hierdie werk vertel Grové dat hy gedink het hy wou graag iets met 'n bonatuurlike agtergrond vir klavier skryf, dat hy dit voorgestel het aan SAMRO en dat hulle die opdrag toe aan hom gegee het. Hy beskryf die musikale idioom hier as "'n soort impressionistiese klankwêreld" (Grové 2012).

Op die vraag of hy 'n verband sien tussen Ravel se *Gaspard de la nuit* en *Towermusiek* antwoord Grové dat die ooreenkomste nie bewustelik was nie. Grové beklemtoon dat hy Ravel ver agter hom gelaat het maar dat hy onthou wat hy daaruit geleer het.

Ek het ook tot die gevolgtrekking gekom dat dit 'n ietwat onbegonne taak is om die aard van die inspirasie vas te pen. In 'n geval soos wat in hierdie artikel bespreek word, waar die komponis slegs terloops 'n verband tussen die werke genoem het en homself skynbaar later weerspreek het, laat dit vrae ontstaan. Die mees voor die hand liggende rede hiervoor kan wees dat die inspirasie moontlik heeltemal op 'n onderbewuste vlak plaasgevind het: hy kon moontlik die werk in die geheel in sy verbeelding oproep, hetsy deur na die werk te luister of – met 'n verbeelding soos Grové s'n – deur slegs die titel *Gaspard de la nuit* te hoor. Later het die komponis moontlik self die ooreenkomste raakgesien, en dit aan my genoem. Hy kon dit egter nie as sodanig onthou toe

ek hom tydens ons gesprek hieroor gevra het nie, omdat sy konstruksie van *Towermusiek* nie doelbewus op *Gaspard de la nuit* geskoei was nie. Die rol van die onderbewussyn is al in korrespondensie tussen Sergei Rachmaninoff en Joseph Yasser beskryf (Yasser 1969:324-5). Op die vraag of die eerste tema van sy Derde Klavierkonsert ontleen is aan Russiese nasionale bronne, was Rachmaninoff se antwoord dat die oorsprong daarvan nie liturgies van aard is of in volksmusiek lê nie, en dat syns insiens Yasser daarna as onderbewustelik sal verwys (Yasser 1969:324-5).

In hul artikel oor musikale ontlening plaas Henriëtte Van Rensburg en Bertha Spies (2011) die fokus op intervalle, terwyl dit in die geval van Grové en Ravel kort melodiese fragmente (intervalle) soos die dalende kwart, ritme, karakter, styl, en programmatiek is wat die uitvoerder genoop het om die vlugtige verwysing na *Gaspard de la nuit* deur die komponis in meer diepte te ondersoek.

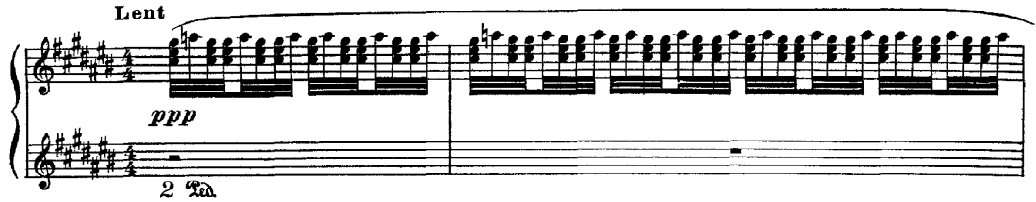
Deel 1: *Vreemde vallei van die newels en Ondine*

Ravel se program (of Bertrand se gedig, 1845a) vra dat die luisteraar in die verbeelding moet luister na die water en die gefluister, terwyl Grové se program vra dat die luisteraar in sy verbeelding na die misoortrokke vallei moet kyk. Albei is droomverskynsels. Grové vertel dat hierdie deel 'n towervallei voorstel wat oortrek is met mis. Hierdie vallei bestaan nie werklik nie en die luisteraar kyk van 'n sekere hoogte af na die vallei, wonder wat versteek is onder die mis, en raak bewus daarvan dat dit 'n droomverskynsel is: "Jy verbeel jou jy kyk, maar die vallei is in 'n newel oortrek en jy wonder, as jy die newel wegneem, hoe die vallei sal lyk. Jou verbeelding moet jou lei na wat jy dink is daar, maar nie na wat jy sien nie" (Grové 2012).

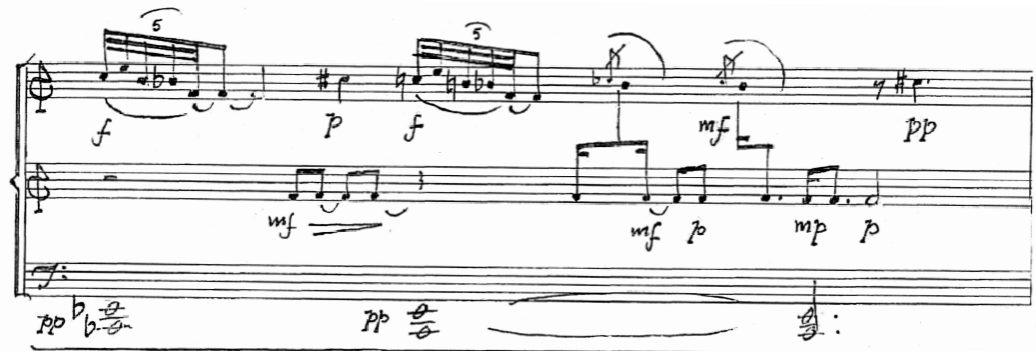
Ooreenkomste in die openingsmotiewe is in voorbeelde 1a en 1b bespreek. Die voorstelling van die rimpelings op die meer in Ravel se gebruik van die begeleidingsmotief deur die hele beweging, met die uitsondering van 'n kort stelling voor die einde van die deel (sien voorbeeld 10), word slegs by tye deur Grové nageboots. 'n Voorbeeld hiervan kan gevind word in mate 16 tot 18, waar die fragmente ooreenstem met die begeleidingsfiguur wat deurgaans deur Ravel in *Ondine* gebruik word (voorbeeld 7a en b).

Voorbeeld 7a: *Vreemde vallei*, mate 16-18

* Langsam aufheben. Lift slowly

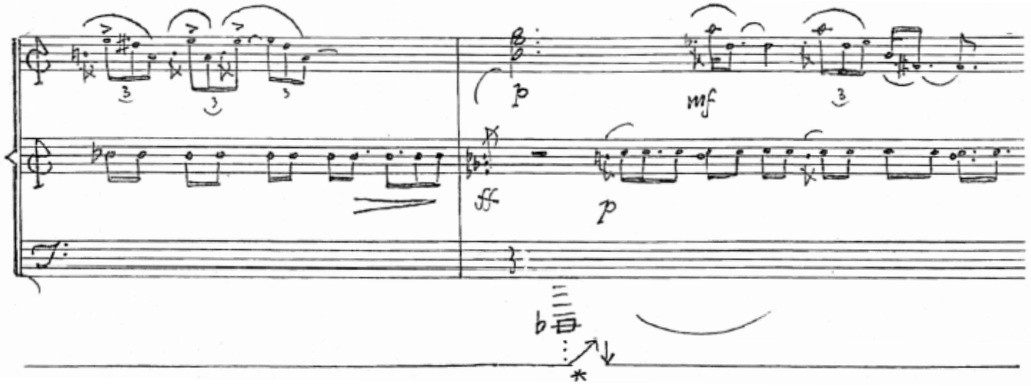
Voorbeeld 7b: Ondine, opening

Rimpelings op die meer sowel as sonstrale wat deurskemer in die mis leen hul tot sprankelende motiewe, soos dit deur die twee komponiste aangewend word. Anders as Ravel se uitbeelding van rimpelings (sien voorbeeld 7b hierbo), beeld Grové glinsterings in die mis uit, en het hy dus nie nodig om deurgaans 'n vinnige begeleidingsfiguur te gebruik nie.

Voorbeeld 8b: Vreemde vallei, maat 9*Voorbeeld 8a: Vreemde vallei, maat 5*

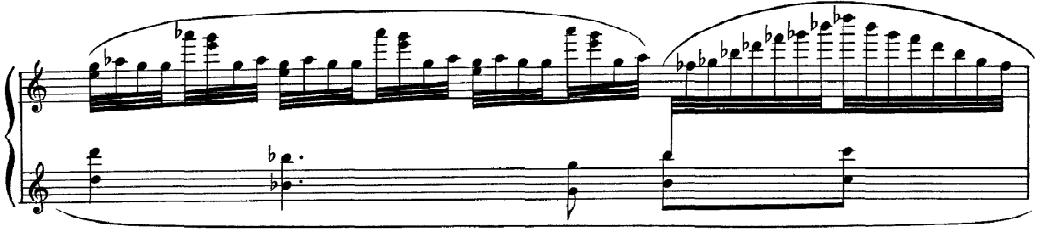
In voorbeeld 9 antisipeer Grové reeds die pedaalpunt wat weer prominent voorkom in die tweede deel van albei suites. Dit verleen 'n rustige atmosfeer aan die eerste deel en 'n meer geheimsinnige atmosfeer aan die tweede deel. In maat 14 van die eerste deel (voorbeeld 9) verskuif die pedaalpunt in die linkerhandparty van B-mol na C.

Voorbeeld 9: Vreemde vallei, mate 13-14

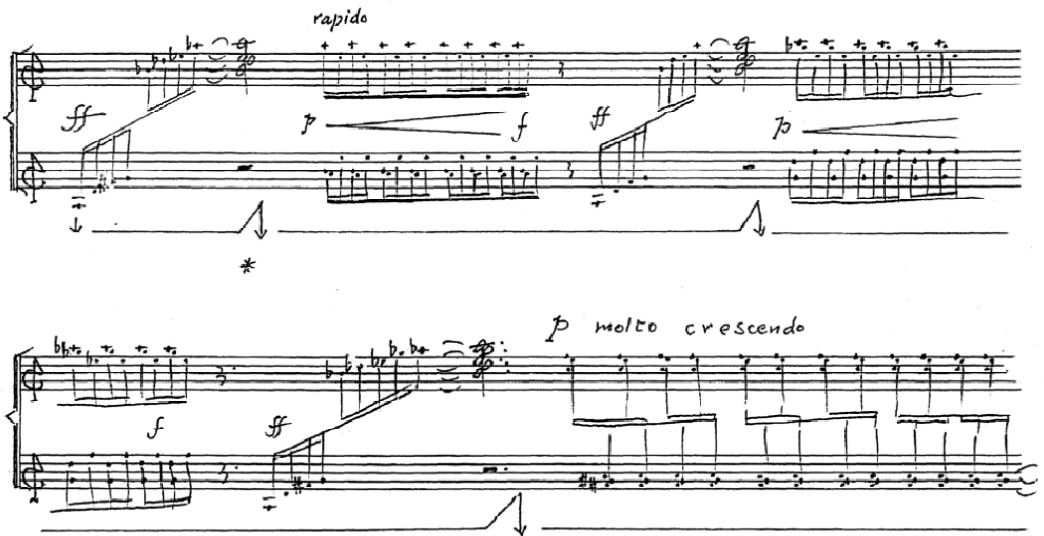


Die een onderbreking in Ravel se begeleidingsfiguur (vanaf maat 84 tot maat 87 in voorbeeld 10 hieronder), gevolg deur 'n uitbarsting van arpeggiopassasies, word deur Spies geïnterpreteer as die punt waar die man vir Ondine sê dat hy nie met haar kan trou nie omdat hy verlief is op 'n menslike vrou (1991:60). Direk na hierdie mededeling (maat 88) begin die waternimf huil, maar bars dan uit van die lag en verdwyn in die golwe, soos effektief uitgebeeld in die arpeggiofigure gemerk *Rapide et brillant* (Spies 1991:60).

Voorbeeld 10a: Ondine maat 83-88

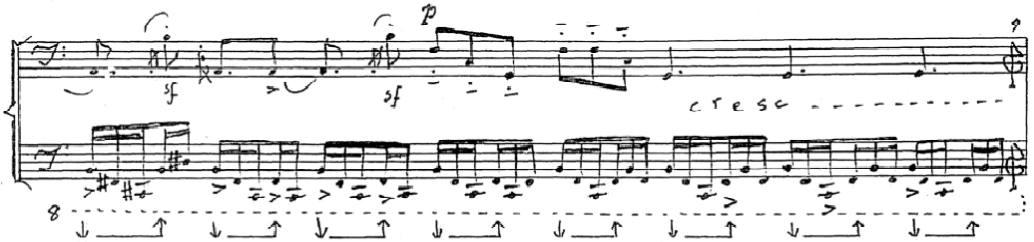
Voorbeeld 10b: Ondine, maat 47

In voorbeeld 11a gebruik Grové materiaal wat herinner aan Ravel se begeleidingsfiguur, terwyl albei komponiste akkoorde van die laagste na die hoogste noot vinnig uittê en dan oorbind in die akkoord (voorbeelde 11a en b). Sien ook spesifiek die begeleidingsfiguur in maat 17 van *Vreemde vallei* (voorbeeld 7a hierbo).

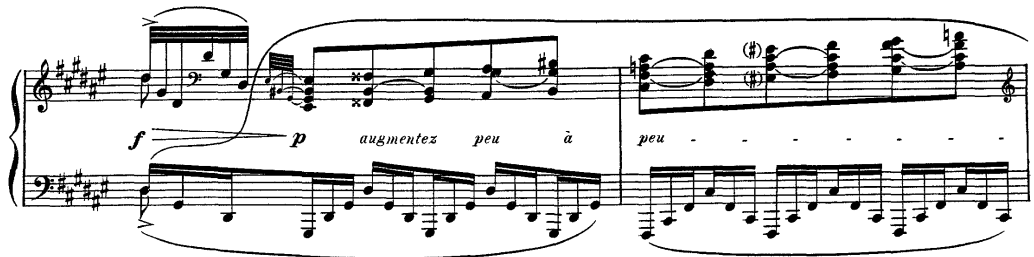
Voorbeeld 11a: Vreemde vallei, maat 27*Voorbeeld 11b: Ondine, mate 72-73*

Terwyl die melodiese idees sterk verskil, is daar ooreenkomste te bespeur in die atmosfeer wat geskep word deur die begeleidingsfigure in die linkerhandpartyte.

Voorbeeld 12a: *Vreemde vallei*, mate 23-26



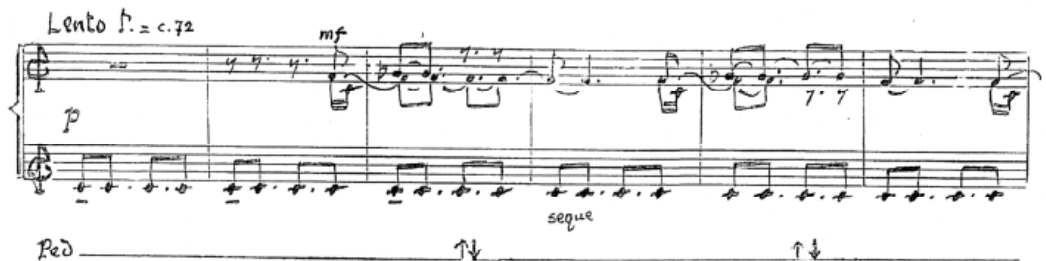
Voorbeeld 12b: *Ondine*, mate 62-63



Deel 2: Wandeling deur 'n betowerde woud en Le Gibet

Le Gibet (Die galg) en *Wandeling deur 'n betowerde woud* (Wandeling) speel albei in 'n woud af. Terwyl Ravel met sy gebruik van die pedaalpunt die luisteraar laat sien hoe 'n man aan die galg hang en 'n klok aanhoudend lui, skep Grové se pedaalpunt die indruk van lui, effe oneweredige voetstappe op 'n wandeltog deur die woud. Ravel se tempo-aanduiding is *Tres lent*, Grové s'n *Lento*. Grové se pedaalpunt (voorbeeld 13a) open met 'n effe simmetriese gebruik van sinkopee wat baie sterk herinner aan Ravel se pedaalpuntritme (voorbeeld 13c), waarna hy in voorbeeld 13b na nog 'n sterker nabootsing van Ravel se oorspronklike ritme beweeg.

Voorbeeld 13a: *Wandeling*, mate 1-6



Voorbeeld 13b: Wandeling, mate 31-34*a tempo*
Voorbeeld 13c: Le Gibet, mate 1-3**Très lent***Sans presser ni ralentir jusqu'à la fin*

Albei komponiste maak gebruik van drie notebalke vir groot gedeeltes van die stuk. *Le Gibet* sowel as *Wandeling* deur 'n betowerde woud eindig wegsterwend. In kontras met Ravel se deurgaansse pedaalpunt op B-mol, verander Grové die toonhoogte van die pedaalpunt voortdurend. Hier vind dus weer eens ontwikkeling of kiemselpermutasie plaas.

Voorbeeld 14a: Wandeling, mate 55-63

Voorbeeld 14a: Wandeling, mate 55-63 (vervolg)

Handwritten musical score for 'Wandeling, mate 55-63 (vervolg)'. The score is written on three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'pp' (pianissimo) at the beginning. The first staff has a 'mp' (mezzo-piano) marking. The second staff has a 'p' (piano) marking. The third staff has a 'mp' marking. The word 'perdendosi' is written above the second staff. The score ends with a double bar line and a '6' 46' marking.

Voorbeeld 14b: Le Gibet, mate 46-52

Handwritten musical score for 'Le Gibet, mate 46-52'. The score is written on two systems of staves. The first system has a treble clef staff and a bass clef staff. The second system has a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'p' (piano) at the beginning of the first system. The second system has a 'pp' (pianissimo) marking. The score ends with a double bar line and a '8' marking.

Deel drie: *Poltergees om middernag en Scarbo*

Grové vertel dat hy baie geïnteresseerd is in die bonatuurlike en gefassineer was deur die goëlstories wat die oumense vertel het. Sy een tante aan moederskant het goëlery meegemaak. Hy hou daarvan om musiek op 'n donker manier aan te bied.

Die derde deel uit die *Towermusiek* heet *Poltergees om middernag* en Grové vertel dat daar gesê word dat die Poltergees om middernag wakker word, asook dat daar beweer word dat poltergeesverskynings soms gewelddadig en ander kere nouliks waarneembaar is. Volgens hom is hierdie werk tekstueel en pianities verwant aan *Nonyana die Seremoniële Danser* (geskryf vir die Russiese pianis, Vladimir Viardo), asook aan *Yemoja* in die laaste deel uit *Beelde uit Afrika*.

Hy beklemtoon dat hier iets uitgebeeld word wat *kan* gebeur (moontlik skottelgoed wat val, deure wat klap of voetstappe), en nie wat noodwendig werklik *hoef* te gebeur het nie. Hy voeg by dat hierdie beweging so werklik is dat dit as 'n persoonlike waarneming van die verskynsel beskou kan word (Grové 2012).

Poltergees en *Scarbo* is albei fiktiewe, bese karakters. Terwyl Ravel se *Scarbo* sag, geheim-sinnig en huiwerig begin (voorbeeld 15b) voor die eerste uitbarsting (in voorbeeld 15c), maak Grové se *Poltergees* met 'n luide aankondiging sy opwagting (voorbeeld 15a). Die eerste kiemsel (maat 1 van *Poltergees*) in sy verskeie gedaantes kondig telkens verdere permutasies van die openingsidee aan. Die kenmerkende dalende karakter van Grové se melodiese motiewe soos dikwels te vinde in sy musiek wat spruit uit Afrika-inspirasie (Muller 2007d:55) vind hier gestalte in dalende passasies.

Voorbeeld 15a: *Poltergees*, mate 1-5

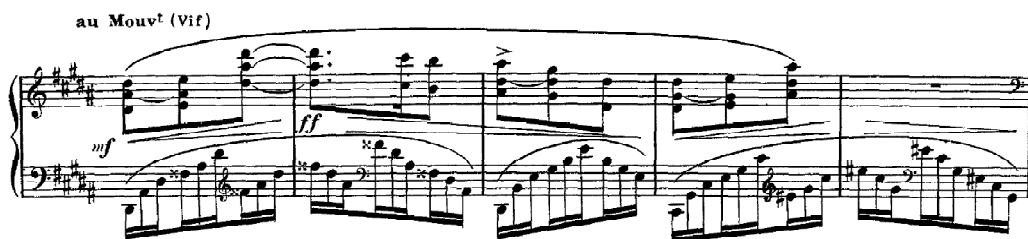
Confucio $\text{♩} = 138$ 3

Voorbeeld 15b: *Scarbo*, mate 1-4

Modéré

pp
sourde
très fondu, en trémolo
Red.

15c: *Scarbo*, aankondiging van eerste tema, mate 32-36



Die herhaalde *tremolo*-figuur in *Scarbo* (sien mate 1-4 in voorbeeld 15b hierbo) beeld moontlik bewerasie uit (Bruhn 1997), terwyl Grové se herhaalde note speel met die idee van die oneweredige ritme van die pedaalpunt uit die tweede deel en ook skermutselings wat dit in die verbeelding oproep. In *Poltergees* ontstaan daar dialoog tussen die herhaalde note (voorbeeld 16).

Voorbeeld 16: *Poltergees*, mate 40-44



Die pittigheid van *acciaccaturas* en *staccato*'s word deur albei komponiste gebruik om meer lewe te gee aan onderskeidelik die bese dwerg en poltergees se gedans en geskerts (voorbeelde 17a, b en c).

Voorbeeld 17a: Poltergees, mate 21-25

Handwritten musical score for 'Poltergees' (mats 21-25). The score is written for piano and features dynamic markings such as *p*, *mf*, *f*, and *pp*, along with crescendo and decrescendo hairpins. The music is in a minor key and includes various articulations like slurs and accents.

Voorbeeld 17b: Scarbo, mate 222-226

Handwritten musical score for 'Scarbo' (mats 222-226). The score is written for piano and features dynamic markings such as *p*, *mf*, and *pp*, along with crescendo and decrescendo hairpins. The music is in a minor key and includes various articulations like slurs and accents.

Voorbeeld 17c: Scarbo, mate 276-281

Handwritten musical score for 'Scarbo' (mats 276-281). The score is written for piano and features dynamic markings such as *ppp* and *pp*, along with crescendo and decrescendo hairpins. The music is in a minor key and includes various articulations like slurs and accents.

Soos in *Scarbo*, gebruik Grové pianistiese toertjies wat oor 'n wye omvang op die klavierbord strek (voorbeeld 18a, mate 72-73).

Voorbeeld 18a: Poltergees, mate 70-73

8^v

p mf

p ten tag f

8^v

sf sfz

8^v

Voorbeeld 18b: Scarbo, mate 11-31

En ac - cé - lé - rant

Vif

pp subito ff

8^v

8^v basso

Scarbo en *Poltergees* om middernag eindig albei as 'n geringe fluistering, asof die geeste in die nag verdwyn so geheimsinnig soos wat hulle verskyn het (Hoffmann 1817). Die luisteraar (en die uitvoerder) wonder amper of dit net 'n droom kon gewees het – sien voorbeeld 19 (*Poltergees*) en voorbeeld 5 (*Scarbo*) mate 614-626.

Voorbeeld 19: *Poltergees*, mate 99-103

Handwritten musical score for *Poltergees*, measures 99-103. The score is written on three systems of staves. The first system shows a piano introduction with dynamic markings *ff*, *pp*, *mf*, and *pp*, and a *Ped.* (pedal) instruction. The second system shows a piano part with *dim* (diminuendo) and *pp* markings. The third system shows a piano part with *dim* and *pp* markings. The score is in G major and 2/4 time.

SLOT

Deur ons tradisionele oor en beluistering van musiek te verfyn, kan ons toegang kry tot Grové se klankwêreld en sy unieke musikale idioom wat dikwels as ontoeganklik beskou word. Die verbeelding speel 'n groot rol in die verbintenis tussen klank en beeld: 'n vermoë om die program van 'n werk te verstaan en in klank te vertaal asook 'n sensitiwiteit vir atmosfeer stel die luisteraar in staat om sy musiek ten volle te waardeer. Grové se musiek slaag die toets ook vanuit die perspektief van die uitvoerder: wanneer daar telkens nuwe lae betekenis gevind kan word in 'n stuk musiek, dien dit as bevestiging dat dit 'n goeie komposisie is. So was my ervaring van Grové se musiek dan ook, en hy verwys self hierna as "die X-faktor". Vir hom moet elke element in musiek betekenis hê, is die tyd vir eksperimentering nou verby, en is sy huidige werkwyse om terug te keer na vorige stylervarings. Soos duidelik blyk uit die vergelyking tussen Grové se *Towermusiek* en Ravel se *Gaspard de la nuit*, put Grové nie net inspirasie uit inheemse Afrika-

musiek nie maar leen hy ook van Westerse komponiste. Dit kan dan ook moontlik dien as antwoord op die vraag wat Stephanus Muller in 2007 gestel het, naamlik of die konvensie van “Afrika” Grové se laaste bron van musieklewe sou wees (Muller 2007d:60). Hierdie artikel het betoog dat die komponis se inspirasie en verbeelding grensloos is.

Vignette 4

Die beroemde vioolpedagoog, Dorothy de Lay, het ’n oneindige sin vir die moontlike.² Groot geeste, insluitend komponiste, uitvoerders en pedagoë, beskik oor formidabele verbeeldings, asook uitsonderlike deursettingsvermoë om gestalte te gee aan hulle idees. Meer nog, hulle is ’n inspirasie vir ander mense. John Tyrrell, mederedakteur van die internasionaal befaamde *New Grove Dictionary of Music and Musicians*,³ praat met groot lof van Stefans Grové as die mens wat hom as student geïnspireer het om ’n musiekdosent te wil word.⁴ Gesien in hierdie lig, en te oordeel aan hoe sy oudstudente (insluitende ek) hom as onderwyser en dosent onthou, kan Stefans Grové beslis getel word onder die groot geeste van die musiek.⁵

ERKENNING

Erkenning word gegee aan Prof. Bertha Spies vir gewaardeerde raad en insette tydens die skryf van hierdie artikel.

BIBLIOGRAFIE

- Antokoletz, Elliott. 1981. The Musical Language of Bartók's 14 Bagatelles for Piano. *Tempo*, New Series. 137 June, pp. 8-16.
- Bertrand, L. 1845a. Gaspard de la nuit: Fantaisies a la Manière de Rembrandt et de Callot. *The Project Gutenberg eBooks*. Beskikbaar by: <http://www.gutenberg.org/files/17708/17708-h/17708-h.htm>. [30 Junie 2012]
- Bertrand, L. 1845b. Pièces Détachées Extraites du Portefeuille de L'auteur. *The Project Gutenberg eBooks*. Beskikbaar by: <http://www.gutenberg.org/files/17708/17708-h/17708-h.htm>. [30 Junie 2012]
- Botha, T. 2007. Stefans Grové: *Concertino* vir Klavier en Kamerorkes – ’n Analise. Ongepubliseerde D-Mus mini-verhandeling. Universiteit van Pretoria.
- Bruhn, S. 1997. Images and Ideas in Modern French Piano Music: The extra-musical subtext in piano works by Ravel, Debussy, and Messiaen. *Aesthetics in Music*, no. 6. Ed. Edward Lippman. Stuyvesan: Pendragon Press.
- Creswell, J.W. 2013. *Qualitative Inquiry & Research Design*. Third Edition. Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Eccles, A. 2004. Gaspard de la nuit: Horror and elegance. *French Music*, Spring.
- Goethe, J.W. 2001. *Faust: A Tragedy: Interpretive notes, contexts, modern criticism*. Vertaal deur W. Arendt en geredigeer deur C. Hamlin. New York: W.W. Norton & CO.
- Grové, I. 1996. Programnotas vir die CD: *Afrika Hymnus*. Stellenbosch, SA: Die Oude Meester Stigting vir die Uitvoerende Kunste.

² Sand (2000:23).

³ Sadie, S. & Tyrrell, J (eds) (2001).

⁴ Tyrrell (2007:i-iv).

⁵ Sprenkle (2007), Zaidel-Rudolph (2007).

- Grové, I. 2001. Stefans Grové 80 – Uiteindelik tuis. *SAMUS* 21: 62-65.
- Grové, I. 2008. Lewe-in-werk: Outobiografiek in Arnold van Wyk se musiek. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 48 (1), Maart: 1-12.
- Grové, I. 2012. Grové, Stefans. *Oxford Music Online*, <http://0-www.oxfordmusiconline.com.innopac.wits.ac.za/subscriber/article/grove/music/11848?q=Stefans+Grove>. [26 September 2012]
- Grové, S. 2007. Appendix: The Hoofstad Sketches. In Muller & Walton (2007:75-94).
- Grové, S. 2010. *Zauberhafte Musik / Haunting Music from Music from Africa No 39*. Johannesburg: SAMRO.
- Grové, S. 2012. Persoonlike onderhoud met die skrywer op 21 Junie.
- Hindemith, P. 1952. *A Composer's World: Horizons and Limitations*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hoffmann, E.T.A. 1917. *Nachstücke. The Project Gutenberg eBooks*. Beskikbaar by <http://www.gutenberg.org/cache/epub/6341/pg6341.Ext>. [30 Maart 2013].
- Jordaan, G. 2012. South African concert organ repertoire: reflecting a search towards cultural identity. Presented at Research Seminar at the North-West University, Potchefstroom Campus. 25 June. Originally published as: Zuid-Afrikaanse orgelmusiek: Een zoektocht naar culturele identiteit. *Het Orgel* 108 (2012), nr. 4, 26-37.
- Jordaan, G.A. 2008. Die interpretasie en uitvoering van Stefans Grové se *Afrika Hymnus II*. Ongepubliseerde DMus-proefskrif. Potchefstroom: Noordwes-Universiteit.
- Muller, S. 2007a. A Composer in Africa: An Interview with Stefans Grové. *Tempo* 61 (240): 20-27.
- Muller, S. 2007b. Introduction to Appendix: The Hoofstad Sketches. In Muller & Walton (2007:75-76).
- Muller, S. 2007c. Place, Identity and a Station Platform. In Muller & Walton (2007:1-7).
- Muller, S. 2007d. Stefans Grové's Narratives of Lateness. In Muller & Walton (2007:49-62).
- Muller, S. & Walton, C. 2007. *A Composer in Africa: Essays on the Life and Work of Stefans Grové*. Stellenbosch: SUN Press.
- Ravel, M. 1990. *Gaspard de la nuit*. Parys: Durand.
- Read, G. 1978. *Modern Rhythmic Notation*. Bloomington: Indiana University Press.
- Sadie, S. & Tyrrell, J. (eds). 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. Oxford: Oxford University Press.
- Sand, B.L. 2000. *Teaching Genius: Dorothy de Lay and the Making of a Musician*. Portland, Oregon: Amadeus Press.
- Spies, B. M. 2009. Erelidmaatskap van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns aan Stefans Grové. *Musica* 37(1): 134-136.
- Spies, J. I. 1991. 'n Styltegniese ontleding van Ravel se *Gaspard de la nuit*. Ongepubliseerde MMus-verhandeling. Universiteit van Pretoria.
- Sprenkle, E.R. 2007. Stefan. In Muller & Walton (2007:29-40).
- Temmingh, H. 1999. Persoonlike kommunikasie met die outeur, November.
- Tyrrell, J. 2007. Foreword. In Muller & Walton (2007:i-iv).
- Van Rensburg, H. 2010. 'n Historiese perspektief op musikale ontlening met spesifieke verwysing na tematiek in die vrye orrelwerke van Buxtehude en Bach. Ongepubliseerde PhD-proefskrif. Potchefstroom: Noordwes-Universiteit.
- Van Rensburg, H. & Spies, B. M. 2011. Musikale ontlening en die voortbestaan van melodiese spore uit die verlede. *TD Die Joernaal vir Transdissiplinêre Navorsing in Suid Afrika*. 6(1) Julie:1-24.
- Vinton, J. 1966. Bartók on his own music. *Journal of the American Musicological Society*. 19(2) (Summer):232-243.
- Walton, C. 2007. Connect, only connect: Stefans Grové's Road from Bethlehem to Damascus. In Muller & Walton (2007:63-73).
- Yasser, J. 1969. The opening theme of Rachmaninoff's third piano concerto and its liturgical prototype. *Musical Quarterly*, 55:317-24.
- Zaidel-Rudolph, J. 2007. Stefans Grové: Teacher and Mentor. In Muller & Walton (2007:41-44).