

Die bydrae van Stefans Grové se *Raka* tot die Raka-diskoers

The contribution of Stefans Grové's Raka to the Raka discourse

MATILDIE THOM WIUM

Odeion Skool vir Musiek

Universiteit van die Vrystaat

matildiethomwium@gmail.com



Matildie Thom Wium

MATILDIE THOM WIUM behaal in Maart 2013 'n PhD aan die Universiteit van Stellenbosch met 'n verhandelings getiteld "Contextual Readings of Analysis and Compositional Process in Selected Works by Arnold van Wyk (1916–1983)". Vir hierdie projek was haar promotors proff. Stephanus Muller (Stellenbosch), Timothy Jackson (North Texas) en Nicholas Cook (Cambridge). Sy doseer sedert 2007 musiekteorie en musikologie aan die Odeion Skool vir Musiek aan die Universiteit van die Vrystaat.

MATILDIE THOM WIUM obtained her PhD in March 2013 from Stellenbosch University with a dissertation entitled "Contextual Readings of Analysis and Compositional Process in Selected Works by Arnold van Wyk (1916–1983)". For this project, her promoters were Professors Stephanus Muller (Stellenbosch), Timothy Jackson (North Texas) and Nicholas Cook (Cambridge). Since 2007 she has lectured music theory and musicology at the Odeion School of Music at the University of the Free State.

ABSTRACT

The contribution of Stefans Grové's Raka to the Raka discourse

N. P. Van Wyk Louw's epic poem Raka (1941) is one of the most significant works in the Afrikaans literary canon. In the seven decades since its first publication, it has given rise to a varied interpretive discourse, comprising, of course, literary criticism, but also translations, and – importantly for the present context – creative responses (literary or otherwise) to the poem, in which the original functions as an intertext or a subtext.

Stefans Grové (b. 1922) composed such a creative response to Raka, subtitled A symphonic poem in the form of a concerto for piano and orchestra (1996), and this article argues that this work makes two unique contributions to the Raka discourse: It complicates the rigid dualisms in the poem that many previous readings have identified in the poem, and it contributes to a postcolonial understanding of the Afrikaner in Africa.

Most early interpretations of Van Wyk Louw's Raka centre on the identification of specific dualisms in the piece that are understood to represent its conceptual core. An obvious example of such a dualism is Koki/Raka, also understood as good/evil, where Koki represents the prophetic outsider that tries to defend cultural heritage, and Raka represents the primitive and violent forces

that threaten the continued existence of culture. A related dualism (emerging from the Koki/Raka dualism) is culture/nature, which is also understood as good/evil, since “nature” in this reading stands for the absence of or disregard for culture. More recent interpretations, partaking of a postmodern spirit, have sought to understand such dualisms in terms of a relationship with an Other that is different rather than evil, and have criticised a perceived colonialist import in the “message” of the poem, especially in its traditional interpretations. This article illustrates Stefans Grové’s contribution to such more recent responses to Van Wyk Louw’s poem.

Stefans Grové’s *Music from Africa* series has attracted some musicological criticism concerning issues that are especially pressing in his *Raka* concerto: his “Africanist” series of compositions have been criticised as neo-colonialist and inauthentic, since they present self-composed materials in an African-inspired style as “African” music, thereby displacing “authentic” Africa. In a composition based on a text as central to Afrikaner culture as *Raka*, the question of authenticity is especially pressing, since the subtext highlights questions about the Afrikaner’s place in Africa. Stephanus Muller (2006:26) has argued that Grové’s *Raka* “restores to [Afrikaner culture] (and art music with it) its local space”, and this article interrogates Muller’s observation musically.

Grové uses similar musical materials (pentatonic diatonicism) to represent the African landscape (including bird call transcriptions) and Koki’s tribe that lives within it, and the representation of the tribal music bears some affinity to the tonal structures implied by the *uhadi*. In this way, the music portrays an idealised pre-industrial life that critiques the negative impact that Western colonialism has had on the intimate relationship between Africa and her people. Moreover, the identification of Africa with the tribe through musical materials complicates the dualism nature/culture. *Raka*’s (chromatic) musical materials contrast with those of Koki/the tribe/the African landscape, and yet this dualism (*Raka/Koki*) is also problematised in the music by means of the instrumentation: although the piano most often represents *Raka*, it is also involved in the characterisation of the other set of concepts, nature/tribe/Koki.

A structuralist interpretation of Van Wyk Louw’s *Raka* as sign might understand the Afrikaans poetry as the signifier and the events of the story as the signified. Because the story is set in an idealised fantasy of pre-industrial Africa and told in the voice of cultivated Afrikanerdom, authentic Africa can be understood to function as a “silent signified” in such a reading. By contrast, Stefans Grové’s piano concerto replaces the Afrikaans poetry that has acted as the signifier with a musical narration that silences, so to speak, the voice of the Afrikaner and bestows a voice on the African landscape and its original inhabitants (through the transcribed bird calls and the possible connection with the *uhadi*), thereby contributing to a postcolonial interpretation of Van Wyk Louw’s *Raka*. In this way, Grové’s *Raka* strives to relocate the Afrikaner in Africa through an aesthetic gesture, offered in conjunction with the expression of the desire for a profound bond with the land and the wealth of its indigenous cultures.

KEY WORDS: Stefans Grové, *Music from Africa* series, *Raka* discourse

TREFWOORDE: Stefans Grové, *Music from Africa* series, *Raka*-diskoers

OPSOMMING

Die besondere plek wat N. P. van Wyk Louw se epiese gedig *Raka* in die Afrikaanse letterkunde beklee, het in die sewe dekades sedert sy eerste publikasie aanleiding gegee tot ’n “*Raka*-diskoers”, bestaande uit letterkundig-wetenskaplike interpretasies van die gedig asook vertalings en kreatiewe werk (literêr of andersins) waarby *Raka* as interteks of subteks funksioneer. Hierdie artikel voer aan dat Stefans Grové se *Raka* – *a symphonic poem in the form of a concerto for piano and*

orchestra (1996) ’n besondere bydrae tot hierdie diskoers maak, te wete die komplisering van dualismes wat dikwels in tradisionele lesings van die epos aangewys is, en die uitdrukking van ’n nuwe, postkoloniale begrip van die Afrikaner in Afrika deur die lens van die Raka-verhaal.

Die dualisme tussen Raka en die stam waarvan Koki deel is, word gekompliseer deur die gebruik van die klavier om Raka én die stamlewe voor te stel, en die teenstelling natuur/kultuur word gekompliseer deur die gebruik van verwante musikale materiaal vir die voorstelling van Koki, die stamlewe en die natuur.

Die problematisering van die kultuur/natuur dualisme bied die moontlikheid van ’n bydrae tot ’n postkoloniale lesing van die epos, waarby die spontane verbondenheid van die mens aan die natuur as ideaal voorgehou word, sodat die versteuring van so ’n balans (soos byvoorbeeld deur die koloniale vestiging van Westerse kultuur) afgewys word. Omdat Grové se musikale uitbeelding van gebeure wat in Van Wyk Louw se epos gesuggereer word, die Afrikaanse versvertelling verplaas, kan aangevoer word dat die Afrikalandskap dus ouditief op die voorgrond tree (byvoorbeeld deur die uitbeelding van outentieke voëlgesang) terwyl die Afrikaner eerder in die agtergrond teenwoordig is.

INLEIDING

N. P. van Wyk Louw se epiese gedig *Raka* (1941) beklee ’n sleutelposisie in die Afrikaanse letterkunde. Hennie van Coller en Anthea van Jaarsveld (2010a:25-26) noem dit “een van die belangrikste boekpublikasies in Afrikaans” en ’n “seminale teks”. Van der Berg en David (2007:49) gaan so ver as om te skryf dat *Raka* “mitiese proporsies aangeneem het in die Afrikaanse letterkunde”.¹ Hierdie besondere plek in die Afrikaanse letterkundige kanon het in die sewe dekades sedert die publikasie van die epos aanleiding gegee tot die ontstaan van wat Hennie Aucamp (2005) ’n “Raka-diskoers” noem. By die inhoud van so ’n diskoers is natuurlik letterkundig-wetenskaplike interpretasies van die gedig inbegrepe, maar ook vertalings en kreatiewe werk (literêr of andersins) waarby *Raka* as interteks of subteks funksioneer.

Die spektrum van skeppende bydraes tot die Raka-diskoers is wyd. In hul beskrywing van die “herlesings” en “herrealisasies” van die epos noem Van Coller en Van Jaarsveld (2010a) 17 items insluitende vertalings in Engels, Duits en Kwanyama, literêre werke (mees onlangs die satiriese *Raka – die Roman* deur Koos Kombuis), radioverwerkings (bv. dié van Truida Pohl in 1989), dansteater, ballet (bv. die Kaapstadse Stadsballet se produksie met choreografie van Frank Staff in 2004), skilderkuns en musiek (o.a. Peter Klatzow se *Orchestral Piece, based on Raka* van 1966, Graham Newcater se balletmusiek van 1967 en Stefans Grové se klavierkonsert van 1996, waarom dit in hierdie artikel gaan). Aucamp noem twee aanpassings wat nie in Van Coller en Van Jaarsveld se lys verskyn nie, te wete die houtsneë van Cecil Skotnes en Ina Rousseau se gedig “Die era van Raka” uit *Kwixsilwersirkel* (1978). Op die gebied van musiek maak Stefans Grové (geb. 1922) twee bydraes tot die diskoers. Sy kreatiewe bemoeienis met N. P. van Wyk Louw se *Raka* begin reeds in 1948,² slegs sewe jaar na die verskyning van die versdrama, toe hy sy eerste groot orkeswerk, die *Elegie vir strykers*,³ komponeer na aanleiding van die klaaglied aan die einde van die epos (Grové 2002:231). Byna vyftig jaar later baseer hy ’n werk van groter skaal op Van Wyk Louw se gedig, naamlik *Raka – a symphonic poem in the form of a concerto for piano and orchestra* (1996).

¹ Eie vertaling uit Engelse opsomming van die artikel.

² Van Coller en Van Jaarsveld meld die datum verkeerdelik as 1984.

³ Die Fulbright Beurs is vir hierdie komposisie aan Grové toegeken.

As intertekstuele kunswerke maak elkeen van hierdie herwerkings bepaalde interpretatiewe bydraes tot die Raka-diskoers, of anders gestel, bydraes tot die *Wirkungsgeschichte* van Van Wyk Louw se teks. In hierdie artikel word die vraag gestel watter sodanige bydraes Stefans Grové se simfoniese toondig-klavierkonsert van 1996 tot die diskoers maak. 'n Literatuurstudie sal die vraagstukke in die resepsiegeskiedenis van die komposisie en van Grové se *Music from Africa*-reeks waarvan dit deel vorm, belig. Hierdie vraagstukke sal die vertrekpunte vorm vir die daaropvolgende ontwikkeling van 'n interpretasie van Grové se komposisie en vir die besinning oor die betekenis van hierdie kunswerk binne die konteks van die Raka-diskoers.

DIE RAKA-DISKOERS: 'N KORT OPSOMMING

Die belangrikste wetenskaplike bydrae om die Raka-diskoers te begin dokumenteer is dié van Van Coller en Van Jaarsveld. Hulle groepeer die resepsie van die epos in agt interpretatiewe klusters. Vir die doel van hierdie artikel word die eerste drie van hierdie klusters, wat die mees wydverspreide interpretasies verteenwoordig, kortliks hier bespreek.

Die eerste twee klusters sluit nou by mekaar aan in dié sin dat beide 'n skerp dualisme in die versgedig verstaan tussen Koki, wat die "goeie, edele en intellektuele" verteenwoordig, en Raka, wat aan die ander kant die "bose, barbaarse en primitiewe" verpersoonlik. In die eerste lesing staan Koki vir die "eensame, profetiese enkeling wat die kultuurwaardes wil bewaar; Raka die aanslag van die aardse, primitiewe kragte wat deur geweld wil heers". Ander dualismes wat met hierdie siening geassosieer word, is "woord ... teenoor daad; kultuur teenoor natuur" en "historiese besef teenoor onmiddellike vitaliteit" (Van Coller en Van Jaarsveld 2010a:33).

Die tweede kluster neem die botsing tussen natuur en kultuur (wat reeds in die eerste kluster inbegrepe is) as die primêre betekenis van *Raka*. In hierdie interpretasie staan kultuur, taal, asook verstandelike en geestelike vermoëns vir menslike beskawing, wat in konflik kom met die teenoorgestelde magte van die primitiewe, wat gekenmerk word deur die afwesigheid van taal en kultuur.

Die interpretasies en outeurs wat Van Coller en Van Jaarsveld in die eerste twee klusters groepeer, word ook in Van der Berg en David (2007) se analise saam bespreek as "vroë interpretasies", dit wil sê voor 1960. Dit blyk uit Van der Berg en David se bespreking dat hierdie interpretasies tot 'n mate beïnvloed is deur Van Wyk Louw se eie essays, veral ten opsigte van sy denke oor die konflik tussen die "massamens" en die "geestelike aristokraat".

Die derde kluster ontspring uit die dissipline van dieptesiëlekunde, waarvolgens Raka met die onbewuste/onderbewuste in verband gebring word en Koki met die bewuste. Van Coller en Van Jaarsveld wys daarop dat hierdie interpretasie die implikasie het dat hoewel Raka en Koki "teenpole" is, hulle nie op eenvoudige wyse as boos en goed geklassifiseer kan word nie. Volgens Van Coller en Van Jaarsveld baan hierdie lesing dus die weg vir latere postmoderne interpretasies "waar Raka gesien word as 'anders', maar nie noodwendig 'boos' nie" (2010a:35).

Van Coller en Van Jaarsveld wys in hul tweede artikel daarop dat die tradisionele interpretasie van *Raka*, soos hierbo uiteengesit in die eerste twee klusters, funksioneer binne 'n "bykans koloniale" paradigma wat groot klem plaas op die kommer om die beskerming van "'Westerse' kultuurwaardes" (2010b:126). Hulle verduidelik vervolgens dat 'n postkoloniale lesing van die epos toenemend na vore tree waarin bydraers tot die Raka-diskoers 'n ongemak registreer met die versgedig se waargenome "vyandigheid teenoor die Ander" (2010b:127). Hul slotsom is dat 'n dieptesiëlekundige interpretasie (voortspruitend uit die derde kluster hierbo) ook toenemend gevolg word omdat dit die moontlikheid bied om 'n tydlose interpretasie van die versdrama te maak: die "stryd" tussen Raka en Koki "is van argetipiese aard en kan nie bloot vertaal word tot die ewige botsing van goed en kwaad nie" (2010b: 127).

Die verbandhoudende momente van postmoderne interpretasie en dieptesielkundige lesing is ook in Van der Berg en David se lesing teenwoordig. Hulle bespreek veral Koos Kombuis se *Raka die roman* as literêre voorbeeld van so 'n herlesing, waarby die gevolgtrekking die invloed van psigoanalise laat blyk: “Raka is steeds 'n bedreiging vir die Afrikaner as volk, maar die bedreiging kom van binne die indiuidue” (Van der Berg & David 2007:64).

STEFANS GROVÉ SE *RAKA* IN DIE RAKA-DISKOERS

In die afgelope dekade het drie publikasies verskyn wat begin om die navorsingsvraag van hierdie artikel te beantwoord. In 2002 publiseer Izak Grové 'n artikel “Die *fyn, fyn net van die woord* verklank: N. P. van Wyk Louw se *Raka* in musiek” waarin hy Graham Newcater se ballet en Stefans Grové se klavierkonsert bespreek in terme van hul intertekstuele behandeling van die epos. In 2005 reageer Stephanus Muller op Hennie Aucamp se bogemelde artikel in *Die Burger* deur 'n kort bespreking van die hydrae van Grové se klavierkonsert tot die Raka-diskoers, en in 2010 publiseer Van Coller en Van Jaarsveld 'n reeks van twee artikels waarin hulle 'n aantal “herskrywings” van *Raka* bespreek.

Izak Grové verduidelik dat by musikale aanpassings van digkuns, soos die Newcater en Grové-komposisies wat hy bespreek, die komponis “na vore [tree] as *interpreteerder* van die teks”, en dat hierdie rol noodwendig tot gevolg het dat die komponis “bepaalde unieke sienings/persepsies van die oorspronklike digwerk ... vorm” (Grové 2002:227). Grové wys vervolgens op die veelduidigheid van Van Wyk Louw se gedig as 'n eienskap daarvan wat 'n veelheid van interpretasies kan toelaat (Grové 2002:227).

Die aanpassing van 'n verbale na 'n musikale medium impliseer volgens Grové (2002:228) dat musiek die narratiewe funksie van die teks moet oorneem, sodat “die teksverloop as ‘verduideliking’ van ‘gebeure’ ... met musikale middele en tegnieke vervang/‘vertaal’ word”. In hierdie verband wys hy op die musikale uitbeelding (by beide Newcater en S. Grové) van gebeure wat in die epos slegs gesuggereer word, soos die geveg tussen Koki en Raka en die klaaglied van die ou vrou ná Koki se dood. Grové meen dat sulke aanpassings neerkom op 'n “voltooiing” van die gedig in die medium van musiek, en voer aan dat hierdie praktyk dus betekenis *toevoeg* tot die epos eerder as om bloot betekenis wat reeds daarin geënkodeer is te realiseer. In die geval van die Stefans Grové klavierkonsert wys Izak Grové in hierdie verband op die invoeging van 'n stemmingskeppende openingsdeel wat “'n rustige vroegoggendstemming in die kraal” voorstel, die pastorale gedeelte ná die verskyning van Raka wat 'n “nuwe rustigheid” uitbeeld, en die verpersoonliking van Van Wyk Louw se “ou vrou” as Koki se moeder vergestalt. Hierdie wysigings word later in die artikel verduidelik as 'n kompromis tussen die uitbeelding van die verhaal-handeling van die epos en die tradisionele afwisseling van stadige en vinnige dele as “psigologiese voorvereiste” van meerdelige komposisies: hy skryf dat in die derde en vyfde deel (die terugkeer na rustigheid in die kraal en die toneel met Koki se moeder) die “musikaal emosionele oënskynlik bo die tekstuele gegewe seëvier” (Grové 2002:231). Izak Grové beperk hom by die aanwysing van betekenis-toevoegings tot Van Wyk Louw se epos dus tot die voor die hand liggende wysigings aan die verhaal self, terwyl hierdie artikel meer op die abstrakte betekenisinhoudelike dimensies toegespits sal wees.

Wat die verhaalverloop betref, bied Grové aan die einde van sy bespreking van die klavierkonsert 'n tabel aan waarin hy die dele van Van Wyk Louw se epos met die dele van Stefans Grové se klavierkonsert belyn en die musikale vormverloop aantoon. Sy belyning (Grové 2002:233) is soos volg:

TABEL 1: Izak Grové se Belyning van Van Wyk Louw se epos met Stefans Grové se klavierkonsert

Dele in Van Wyk Louw se Epos	Deelopskrifte in Grové se Klavierkonsert
1 (Die Koms van Raka)	1 (Oggendtoneel by die Rivier)
	2 (Raka verskyn)
	3 (Tussenspel: Die Lewe in die Kraal word weer Rustig)
2 (Koki)	4 (Koki, en die Geveg met Raka)
3 (Die Dans)	
4 (Die Jag van Raka)	5 (Koki se “Moeder” reinig sy Liggaam by die Nagvure)
5 (Die Nag)	6 (Raka keer terug as Oorwinnaar)

Hoewel sodanige belyning nie die hooffokus van hierdie artikel vorm nie, moet daar egter gemeld word dat ’n nadere studie van die verhaalverloop van die epos suggereer dat hierdie belyning effens gewysig behoort te word. Indien die eerste deel van Grové se klavierkonsert ’n oggendtoneel uitbeeld (soos inderdaad in die deelopskrif gestel word), speel dit af vóór die opening van Louw se epos “In die loom namiddag...”. Die tweede deel van Grové se klavierkonsert is beslis gebaseer op die vertelling in die eerste deel van Louw se epos soos Izak Grové dit ook het, maar die derde deel van die klavierkonsert, waarin die terugkeer van ’n rustige stemming in die kraal in Stefans Grové se deelopskrif gesuggereer word, kan myns insiens verstaan word as uitbeelding van die opening van die tweede deel van Louw se epos, waarin die stamlede met hul dagtaak voortgaan, maar Koki ingedagte is oor Raka en dit nie oplet nie:

In die silwer oggend toe die wêreld nog koel
 en winderig was en net die kraal reeds ’n poel
 van warm son, het Koki uitgegaan;
 ver op die lande het hy die vroue sien staan
 soos kraaie in die groen, waartussen blink
 die nag se waters; maar hul gewink
 en pla-pla-roep, die het hy nie gewaar,
 en nie die mans wat van die kraalhek staar
 waar hulle lui lê in die son of aan die slyp
 van ’n skerp wapen was...

(Van Wyk Louw 1981:100)

Die karakteruitbeelding van Koki en sy ontsteltenis oor die bedreiging wat Raka vir sy stam inhou wat in die res van die tweede deel van Louw se epos beskryf word, asook Louw se derde deel waarin Koki sy stamlede probeer oortuig dat Raka doodgemaak moet word, korreleer met die vierde deel van Grové se klavierkonsert soos in Izak Grové se interpretasie. Louw se vierde deel, “Die Jag van Raka”, waarin beskryf word hoe Koki na Raka gaan soek tot die oomblik waar die geveg begin, stem egter ook nog steeds ooreen met die vierde deel van die klavierkonsert, wat die vertelling verder voer verby die einde van Louw se vierde deel tot by die gebeure wat hy slegs

impliseer, naamlik die geveg self en Koki se dood. Die vyfde deel van Grové se klavierkonsert is 'n uitbeelding van die lied van die “oudste van die vroue” wat in Louw se vyfde deel, “Die Nag”, beskryf word, en die sesde deel van die klavierkonsert wat die terugkeer van Raka beskryf, stem ooreen met die slot van Louw se epos, met ander woorde die einde van dieselfde deel, “Die Nag”. Hierdie gewysigde belyning kan soos volg voorgestel word:

TABEL 2: Gewysigde belyning van Van Wyk Louw se epos met Stefans Grové se klavierkonsert

Dele in Van Wyk Louw se Epos	Deelopskrifte in Grové se Klavierkonsert
	1 (Oggendtoneel by die Rivier)
1 (Die Koms van Raka)	2 (Raka verskyn)
2 (Koki - opening)	3 (Die Lewe in die Kraal word weer Rustig)
2 (Koki - vervolg)	4 (Koki, en die Geveg met Raka)
3 (Die Dans)	
4 (Die Jag van Raka)	
5 (Die Nag)	5 (Koki se “Moeder” reinig sy Liggaam by die Nagvure)

Van Coller en Van Jaarsveld se bespreking van Grové se klavierkonsert steun sterk op Izak Grové se artikel en fokus dus op soortgelyke wyse op wysigings aan die gebeure wat uitgebeeld word. Hierdie twee outeurs het ten doel om die verskillende *Raka*-verwerkings te klassifiseer volgens hul twee gekose tipologieë, en in die geval van Grové se klavierkonsert is die eerste kategorie waarvoor hul argumenteer, dié van *immutatio* soos in die tipologie van Van Gorp. Hierdie kategorie behels “verandering deur substitusie of vervanging” (Van Coller & Van Jaarsveld 2010b:114), en Grové se klavierkonsert behoort daartoe omdat “bestaande aspekte van die Louw epos vervang en verander is deur nuwe musikale elemente” (2010b:117). Verder identifiseer hulle ook die gebruik van ’n *adiectio*-bewerkingstrategie – met ander woorde “byvoeging of toevoeging” (2010b:114) – omdat gebeure wat Van Wyk Louw nie uitbeeld nie, wel in Grové se musikale narratief en deelopskrifte verskyn. Omdat Grové Van Wyk Louw se deelopskrifte vervang met subtitels wat “veel meer klem plaas op ’n realistiese verhaalverloop” (2010b:118), wys hulle ook Van Gorp se *detractio*-strategie (“weglating of suppressie”, 2010b:114) by Grové uit. In terme van Van Coller se eie tipologie sou Grové se werkswyses geklassifiseer kon word as “interpolasie”, “substitusie” en “permutasie” (2010b:117-118). Van Coller en Van Jaarsveld meen dat die concerto-idee die dualisme in Van Wyk Louw se epos ondersteun tussen Raka en die stam of die primitiewe en die beskawing. Ter staving van hierdie interpretasie, naamlik dat die concerto-idee die dualismes in Van Wyk Louw se epos musikaal uitbeeld, haal hulle Stefans Grové aan oor die rol van die klavier in sy *Raka* as uitbeelding van “die enkeling teenoor die gemeenskap, as Raka teenoor die bedreigdes. Maar sy funksie strek wyer as dit: dit verteenwoordig ook Koki enersyds, en andersyds word dit deel van die gemeenskap en die omringende natuur” (Stefans Grové aangehaal in Van Coller & Van Jaarsveld 2010b:118).

Van Coller en Van Jaarsveld sluit dus die gemaklikste aan by die tradisionele interpretasie van die epos soos hulle dit in hul eerste artikel uiteengesit het, waarby die dualismes in die epos die belangrikste komponente van die betekenislesing uitmaak en met die goeie en die bose in verband gebring word. Die laaste sin van Grové se uitspraak oor die rol van die klavier wil egter suggereer dat die aanwysing van dualismes in die epos wat deur die teenstelling van solo-instrument en orkes ondersteun sou word, 'n té simplistiese interpretasie van hierdie komposisie is. Juis hierdie punt word deur Stephanus Muller aangeraak in sy reaksie in *Die Burger* op Aucamp se bogemelde artikel "Die Raka-diskoers".

In hierdie kort artikel voer Muller (2005) aan dat die gevaar bestaan dat die Raka-diskoers "eng dualismes" in Van Wyk Louw se epos sou kon inlees of in-interpretêr. Voorbeelde van sulke eng dualismes is vir Muller "wit/swart, primitiewe mens/kultuurmens en selfs, in Aucamp se liedteks,⁴ oud/nuut". Muller argumenteer verder dat Grové se klavierkonsert 'n "komplekser spanning" toelaat, aangesien (en hier verskil sy argument van Van Coller en Van Jaarsveld s'n) die konserterende beginsel, die teenstelling van klavier en orkes, op so 'n manier toegepas word dat die klavier juis nie deurgaans één term in 'n dualisme voorstel en die orkes die ánder term in die dualisme nie. Muller verduidelik dat hoewel die konsertbeginsel 'n "ongekompliseerde 'stryd' tussen klavier en orkes" sou kon voorstel, Grové se instrumentasie tot gevolg het dat "die stryd hier nie ondubbelsinnig verdeel [is] tussen die solis en die orkestrale konteks nie" (Muller 2005). Muller voer aan dat die Afrika-geïnspireerde melodie wat in die eerste deel gehoor word en wat waarskynlik die lied van die vroue voorstel, die materiaal is waaruit die temakomplekse van Raka én Koki gegenereer word, wat vir Muller die moontlikheid laat "ontstaan ... om 'n Raka te skep van delikate poëtiese teerheid en wrede geweld sonder om te impliseer dat hierdie kragte uit twee opponerende agentskappe ontstaan. Die konflik wat ontstaan, is 'n komplekse ontrafeling van die veelkantige self: die moontlikhede van lig en donker, goed en sleg as 't ware geneties geprogrammeer in die enkele oer-melodiese fragment" (Muller 2005). Hoewel ek verder aan sal argumenteer dat die temakomplekse van Raka en Koki juis nié uit dieselfde musikale materiaal opgebou is nie, het Muller se argument dat Grové se musikale uitbeelding die moontlikheid bied om die dualismes wat dikwels in Van Wyk Louw se epos ingelees word, te kompliseer, tog meriete. Dit kon egter miskien beter gevoer gewees het met verwysing na die instrumentasie en die dubbelsinnige rol van die klavier. Soos blyk uit die komponis se stelling hierbo aangehaal, neem die klavier, benewens sy hooffunksie van die uitbeelding van Raka, ook deel aan die uitbeelding van Koki en die natuur, sodat, soos Muller tereg opmerk, die klavier en orkes nie hier deelneem aan die voorstelling van 'n "ongekompliseerde stryd" nie, maar 'n verwikkelde konflik. Op hierdie wyse het Muller se waarneming dat die musiek die "komplekse ontrafeling van die veelkantige self" belig, steeds oortuigingskrag, hoewel my eie interpretasie nie hierdie standpunt sal inneem nie. Hierdie interpretasie plaas Muller dus in die kader van die postmoderne en dieptesiëlekundige lesings van die epos soos uitgewys deur Van der Berg en David (2007) asook Van Coller en Van Jaarsveld (2010b).

STEFANS GROVÉ SE *MUSIC FROM AFRICA*-REEKS

Om die navorsingsvraag van hierdie artikel bevredigend te kan beantwoord en voldoende te kan reageer op die drie publikasies (hierbo bespreek) wat reeds begin om Grové se *Raka* in die breër Raka-diskoers te plaas, is dit op hierdie punt nodig om die musikologiese besinning van Grové se Afrika-gesentreerde komposisies in oënskou te neem. Dit is welbekend dat Grové in 1984 'n

⁴ Muller bedoel Aucamp se "Prins Raka ruk en rol".

nuwe stylbenadering begin volg wat hy as “Afrosentrisme” beskryf. Ná hierdie “stilistiese kentering” (Grové 1996) begin hy ’n nuwe reeks, *Music from Africa*, waartoe al sy komposisies sedertdien behoort. Hierdie stap het gemengde reaksie by die musikologiese gemeenskap ontlok. Die belangrikste gespreksgenote in hierdie verband is Stephanus Muller en Chris Walton, wat die eerste boekpublikasie oor Stefans Grové die lig laat sien het in 2006. Daar is veral twee temas wat ten opsigte van die *Music from Africa*-reeks in die musikologie figureer, naamlik die aantying van neo-kolonialisme, en die vraag na outensiteit.

Neo-kolonialisme

Die mees kritiese stem om onlangs oor Stefans Grové se werk op te gaan, is dié van Thomas Pooley. In ’n artikel in *SAMUS* (Pooley 2010/11) beskryf hy Grové se *Music from Africa*-reeks as ’n uitdrukking van ’n eksotisistiese Afrikanisme gewortel in modernisme (2010/11:65). Omdat Grové in sy behandeling van die Afrika-geïnspireerde materiaal in sy komposisies beïnvloed is deur modernistiese komponiste soos Strawinski en Bartók, word sy musiek gesien as sou dit die Afrika-elemente *onderwerp* aan ’n Westerse raam. ’n Magsverhouding van neo-kolonialisme word dus hier veronderstel deur die oorheersing van die Westerse werkswyse oor die Afrika-materiaal. Pooley (2010/11:53-56) vergelyk Grové se *Music from Africa*-reeks met Kevin Volans se *African Paraphrases*, ’n reeks komposisies gebaseer op studies wat Volans in die 1970’s begin het, en bevind dat Volans se werk die meer eties-aanvaarbare praktyk van die twee verteenwoordig, omdat Volans die Afrikamusiek as “esteties primêr” behandel, terwyl die Afrika-elemente in Grové se werk nie sodanige voorrang geniet nie en eerder as “*objet trouvés*” [sic] of as koloristiese middel aangewend word. Hierdie etiese vraagstukke word dan met die politieke omstandighede in Suid-Afrika teen die einde van die Apartheidsera in verband gebring, waarby Pooley komposisies aanprys wat volgens hom ’n “ware versoening” of gelykstelling tussen Westerse en Afrika-estetika bewerkstellig, maar ’n Afrika-geïnspireerde styl waarby die Westerse paradigma steeds in sy opinie oorheers, veroordeel. Die enigste voorbeeld van Suid-Afrikaanse kunsmusiek wat vir Pooley ’n eties-polities verantwoordbare omgang met Afrikamusiek verteenwoordig, is Volans se *African Paraphrases*: “By treating the materials and practices of various African musics as art music, he contested segregationist ideology and validated such processes as on a par with Western music” (Pooley 2010/11:65). Stefans Grové, Peter Klatzow, Carl van Wyk en ander “establishment” komponiste word aan die ander kant soos volg beskryf:

What these composers had in common was the notion that a true ‘reconciliation of aesthetics’ was neither possible nor desirable and that the only viable, and later ‘desirable’, option was a brand of musical exoticism that incorporated African elements within a predominantly Western aesthetic. (Pooley 2010/11:56)

Die moontlikheid van ’n neo-kolonialistiese lesing van Grové se praktyke is reeds vier jaar tevore deur Chris Walton opgemerk (2006:68). Die neo-kolonialistiese lesing wat hy antisipeer, verskil subtiel van die argument wat Pooley maak in dié opsig dat Walton fokus op die “appropriasie” van Afrika-materiaal deur ’n Westerse komponis. Hoewel hy die geldigheid van so ’n argument nie sonder meer negeer nie, meen hy tog uiteindelik dat hierdie aantying aan die essensie van Grové se Afrika-geïnspireerde musiek verbygaan, en voer aan dat die “estetiese waarde van die resulterende musikale artefak” die appropriasie regverdig (eie vertaling uit Walton 2006:68).

Ten opsigte van die eties-politieke verantwoordbaarheid van Grové se praktyk argumenteer Walton ook die teenoorgestelde van Pooley deur daarop te wys dat Grové se praktyk Westerse en Afrika-materiale méér gelyk behandel as byna al sy voorgangers, met die enkele uitsondering van Kevin Volans se *White man sleeps* (1982) wat in ’n voetnoot vermeld word:

... Grové's use of Black African material was not necessarily politically expedient in the highly politicized climate of the mid-1980s. Despite the possibility of a neo-colonialist reading ... , Grové's compositions from 1984 onwards in fact seek to combine the Western and the African as more of a marriage of equals than almost any South African composer had attempted before. (Walton 2006:71)

Outentisiteit

Vir Pooley is die kritiek van neo-kolonialisme verknoop met die vraag na outensiteit. Hy meen dat Grové se praktyk outensiteit inboet deur 'n voorstelling van Afrika deur en vir die Weste met selfgevonde materiaal en dat só 'n praktyk hom skuldig maak aan 'n dubbele verplasing van die Ander (dit wil sê outentieke Afrika).

This method of imaging 'Africa' and 'Africans' is a mode of representation that has come under scrutiny of late. For instance, materials that Grové himself collected informally – usually unspecified or vaguely remembered – are incorporated as 'authentic' or 'typical' representations of African music. Too often these elements have been taken at face value by musicologists By incorporating such features in such a way that the 'other' remains hidden and at a distance, while still remaining the object of gaze, constructs a double displacement. (Pooley 2010/11:55)

Ook Stephanus Muller (2006:26) wys daarop dat die soeke na die "ander" (dit wil sê outentieke Afrika) in Grové se idioom telkens gefrustreer word, maar vir Muller hou hierdie waarneming verband met sy insig dat die vertrekpunt van Grové se musiek juis eerder die soeke na outensiteit is as Afrika self. In die volgende aanhaling bevestig hy die futiliteit van 'n politieke skrutinerings van Grové se Afrika-geïnspireerde musiek, en brei dan die argument verder uit met sy strukturalistiese begrip van die rol wat "Afrika" in Grové se musiek vervul as betekenaar ("signifier"):

To interrogate Grové's Africanicity (especially as a token of political good faith) is of no use. ... The characteristic of the signifier is to be a departure; and the signifying point of departure, in Grové's music, is not Africa; it is Authenticity, i.e. a restoration of (art) music as symbolic fact into a living social and cultural content. (Muller 2006: 25)

Hierdie argument lei Muller uiteindelik daartoe om aan te voer dat Afrika slegs in die titels en programme van komposisies aanwesig *hoef* te wees om hierdie vertrekpunt van outensiteit te beliggaam – 'n argument wat vir Pooley (2010/11:61) as bewys dien van die afwesigheid van outentieke Afrika (en dus die verplasing van die Ander) in Grové se *Music from Africa*-reeks. Muller se idee van outensiteit in Grové se musiek, wat miskien geparafraseer kan word as die soeke na 'n Suid-Afrikaanse kunsmusiek wat tuis hoort in Suid-Afrika, lei noodwendig tot die vraag na die plek van die Afrikaner in Afrika. Izak Grové registreer hierdie problematiek in sy artikel oor toonsettings van *Raka* wanneer hy skryf dat Stefans Grové se komposisie "kwalik binne 'n Afrikakonteks (selfs binne Afrikastreeksverband) as outentiek ervaar [kan] word, as 'wit' aanhaling van Afrika, en dit is ook nie as sodanig bedoel nie. Dit is die resultaat van 'n hoogs persoonlike kunsmusiekopvatting" (Grové 2002:231).

By 'n besinning oor *Raka* is hierdie vraag besonder dringend aangesien die literêre subteks van die komposisie so 'n sleutelteks in die Afrikanerkultuur is, soos Muller (2006:26) opmerk: "In a sense, to compose a work like the ... piano concerto called *Raka*, is to stage a performance of (Afrikaner) culture ... In short, what is represented is (Afrikaner) culture itself ...". Muller

(2006:26) gaan dan voort om 'n vir hierdie artikel deurslaggewende insig te formuleer wanneer hy skryf: "But to represent Afrikaner culture, in the context of an adumbrated symbolic Africa, is to restore to it (and art music with it) its local *space*". Hier is dus 'n sinopsis van dit waarin die outensiteit van Grové se Afrika-werke vir Muller geleë is: 'n uitdrukking van Afrikanerkultuur wat sy plek, Afrika, terugvind as lokus. Hierdie idee is polities gesproke natuurlik ver van neutraal, aangesien die worsteling van Afrikanerkultuur om sy plek in Afrika te vind natuurlik ook gelees kan word as die koloniale verhaal van die worsteling van die Afrikaner om Suid-Afrika te besit en te oorheers. Hierdie artikel sal hierdie vraagstuk herbesoek nadat die inhoud van Grové se *Raka* en die bydrae wat dit tot die diskoers van Van Wyk Louw se *Raka* maak, beskryf is; op hierdie punt is dit egter belangrik om daarop te let dat die *landskap* van (Suid-)Afrika as lokale konteks vir Grové se *Music from Africa*-reeks 'n onlosmaaklike deel is van die konseptualisering daarvan, soos Walton (2006:69) ook uitgewys het.

DIE MUSIEK EN NARRATIEF VAN STEFANS GROVÉ SE *RAKA*

My eie begrip van die belyning van die narratief van Grové se komposisie met die vertelde gebeure in Van Wyk Louw se epos is uiteengesit in Tabel 2 hierbo. In hierdie afdeling stel ek nader ondersoek in na die musikale materiaal wat Grové gebruik om die karakters in die verhaal asook die natuurtonele voor te stel.

Die gedeelte van die werk waarin die uitbeelding van die natuuumgewing die meeste voorop staan, is die opening (Oggendtoneel by die rivier). Die tekstuur van hierdie toneel toon heelparty ooreenkomste met die tweede deel van Grové se *Afrika Hymnus I*: toontrosse vorm die agterdoek, waarop getranskribeerde voëlsang en 'n Afrikakultuur-geïnspireerde melodie wat die sang van vroue (*Raka*) of 'n vrou (*Afrika Hymnus*) voorstel, geponeer word.

Volgens die komponis, soos aangehaal in Ebersohn (2006:20), stel die toontrosse in *Raka* die vroegoggend-miswolke voor wat oor die water hang. Die agtergrondtekstuur in hierdie beweging word verder aangevul deur die harp en guiro, wat waarskynlik insekgeluide uitbeeld. Die rol van die toontrosse in hierdie tekstuur is dubbelsinnig: die materiaal skep 'n onheilspellende effek, miskien as gevolg van die assosiasie van die kluster-materiaal met die karakter van *Raka*, sodat dit moeilik vertolk kan word slegs as "neutrale" uitbeelding van miswolke oor die rivier soos die komponis dit bedoel het. Interessant genoeg skep soortgelyke agtergrondmateriaal in die tweede deel van *Afrika Hymnus I* nie so 'n effek nie (moontlik omdat dit daar 'n veel minder opvallende deel van die tekstuur is).

Die voëlroepe wat in die openingsdeel van *Raka* gebruik word, stem gedeeltelik ooreen met *Afrika Hymnus I*, hoewel hul waarskynlik op hertranskripsies van die oorspronklike voëlsang gebaseer is (daar is verskille tussen die notasies) en die toonhoogte (van volledige roepe) hier en daar met 'n halftoon aangepas is om in die tonale omgewing van *Raka* in te pas. Die voëlroepe in *Raka* is nie op die bladmusiek geïdentifiseer soos by *Afrika Hymnus* nie, maar 'n vergelyking tussen die musikale materiaal van die twee werke maak dit moontlik om die roepe van die Afrikaanse naguil (maat 12 e.v.), die bospatrys (maat 16 e.v.), die kardinaalspeg (maat 17 e.v.), die swartkopwielewaal (maat 18 e.v.), die heuglinse janfrederik (maat 18 e.v.), en die Piet-my-vrou (maat 20 e.v.) in *Raka* te identifiseer.⁵ Die tekstuur word voltooi deur die tema in die altviole en fagotte wat die sang van die vrou voorstel. Voorbeeld 1 is 'n uittreksel van enkele mate uit die openingsdeel waarop die tema van die vrou en party van die voëlroepe gemerk is.

⁵ 'n Aantal verdere voëlroepe kon nie geïdentifiseer word nie en wag op nadere ondersoek.

Heuglinse janfrederik

Pic.

Fl.

Ob.

C.A.

Clar.

Fag.

Cor.

Cor.

Trbe.

Guio

Arpa

Vl. I

Vl. I

Vl. II

Vl. II

Va.

Kardinaalspeg

Lied van die vroue

Kardinaalspeg

Lied van die vroue

Swartkopwielewaal

Bospatrys

[Onbekend]

dolce mf

mp

p

mf

pp

sf

pp

mf

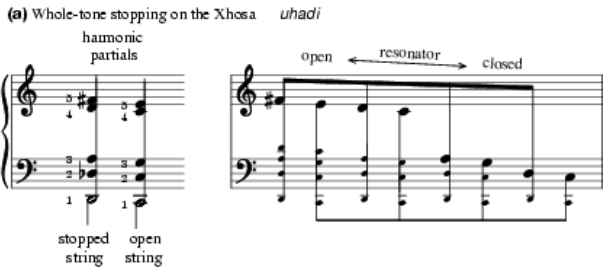
p

Voorbeeld 1: Raka, I, maat 17-19(2)

Die tema toon motief-ooreenkomste met die lied van die vrou in *Afrika Hymnus I* deur dalende wendings, kwart-intervalle, diatoniek met party pentatoniese suggesties. Die melodie van die tweede deel in *Afrika Hymnus I* is van Xhosa-oorsprong (Grové 1996), maar die melodie in *Raka* is nie só geïdentifiseer nie. In 'n lesing oor hierdie werk wat Grové by die Derde Unisa Orrelakademie aangebied het (Grové 1995), verduidelik hy dat hy sy komposisie op 'n lied gebaseer het wat met 'n musikboog en klein trom begelei is. Hierdie beskrywing verwys waarskynlik na die *uhadi*, 'n Xhosa-musiekboog.⁶ Die struktuur van die melodie in die opening

⁶ Onderhoude wat Gregory Barz met die komponis gevoer het, het onlangs aan die lig gebring dat Grové sedert die aanvang van sy *Music from Africa* reeks dikwels na opnames van Afrikamusiek geluister het wat deur Andrew Tracey gemaak is (sien Barz se bydrae in hierdie volume). Dit is denkbaar dat Grové hierdie Xhosa-lied in die vorm van een van hierdie opnames gebruik het.

van *Raka* suggereer moontlik dat dit ook geïnspireer is deur die *uhadi*, waarvan die resonerende botone twee drieklanke vorm wat 'n heeltoon van mekaar verwyder is (Rycroft 2001; sien Voorbeeld 2): in die vroue se tema in *Raka* beweeg die melodie telkens na D en C as doelwit-tone (sien Voorbeeld 1).



Voorbeeld 2: Tone voortgebring deur die Xhosa *uhadi* (oorgeneem uit Rycroft 2001)

Die effek van die volledige tekstuur is dat die vroue se melodie die geheel anker, en hierdie melodie pas ook naatloos aan by die voëlroeptranskripsies, waarvan die meeste ook diatonies-pentatonies van aard is, sodat die effek van 'n spontane "ensemble" tussen die vroue-melodie en die voëlsang geskep word. Izak Grové beklemtoon dié aspek van Stefans Grové se komposisiestyl wanneer hy juis oor *Raka* skryf:

Die komponis se duidelike voorkeur vir beelde van 'n gelukkige en kommersvrye bestaan in 'n onbesoedelde naturomgewing vorm deel van sy stilistiese scenario, en vorm deel van 'n sterk persoonlik gemotiveerde, selfs outobiografiese ommekeer in sy stylgeskiedenis: die komponis se empatiese onthulling "... ek het huis toe gekom ..." is nie sonder 'n Damaskus-moment nie, 'n onomkeerbare artistieke bekering. (Grové 2002:231)

Die spontane behorendheid van die "Afrika-mens" (die term waarmee Stefans Grové ook homself beskryf) in Afrika word dus 'n ideaal wat musikaal vergestalt word in die openingstoneel van *Raka*. Die ideaal word ook verder verbeeld in die derde deel, waarin die lied van die vroue weer opklink, sonder die voël- en insekgeluide, maar met die klavier wat waarskynlik die kabbeling van water naby die kraal voorstel (sien Voorbeeld 3). Weer eens het die lied van die vroue en die natuurgeluid dieselfde diatonies-pentatoniese eienskappe.

Cl.

Fag.

Marimba

VI. I

VI. I

VI. II

VI. II

Va.

Vc.

mf dolce

mp

p non vibr.

non vibr.

p non vibr.

mp dolce

sord.

p

pizz.

Voorbeeld 3: Raka, III, maat 1-5

Hierdie uitbeeldings spreek teen die natuur/kultuur dualisme soos dit in die tradisionele lesing van die epos voorkom, te meer nog aangesien dit Raka is wat die “gelukkige en kommersvrye bestaan in ’n onbesoedelde natuuumgewing” versteur. Indien die tradisionele lesing van die epos ’n bemoeienis om die bewaring van sogenaamd “Westerse kultuurwaardes” ingehou het, kan ’n mens hier tot die gevolgtrekking kom dat Grové se *Raka* ook die postmoderne skepsis teenoor sulke waardes (en veral ook teenoor kolonialisme) begryp, waar die Westerse kultuur met sy vooruitgangsideologie dikwels onverskillig teenoor die natuur en die bewaring daarvan gestaan het.

In die tweede en vierde dele van die klavierkonsert word die karakters van Raka en Koki onderskeidelik bekendgestel. Izak Grové merk reeds die verband tussen Koki se tema en dié van die vroue in die openingsdeel op (Grové 2002:232). Beide temas word gekenmerk deur dalende kwarte en deur diatoniek waarby leitoonbewegings vermy word. Voorbeeld 4 wys die opening van Koki se tema in die vierde deel.

ten.

f

pp

f

3

Voorbeeld 4: Raka, IV, trompet, maat 1-8

Hierdie materiaal is ook die basis van die klaaglied vir Koki in die vyfde deel. Koki se karakter word in die besonder met die trompetseksie geassosieer, in die tweede deel en ook in die vierde waar sy karakter in die geveg met Raka op hierdie wyse uitgebeeld word. Ná sy sterwe word sy materiaal in die vyfde deel met flageolettone op twee solokontrabasse uitgevoer om die verwysing na sy persoon in sy moeder se klaaglied voor te stel (sien Voorbeeld 5).



Voorbeeld 5: Raka, V, kontrabasse, maat 1-3

Die wyse waarop Raka voorgestel word, is meer ingewikkeld, sodat Izak Grové die term “temakompleks” gebruik. Daar is meer as een tema wat die karakter van Raka voorstel (twee van die vernaamstes wat in die orkes gestel word, verskyn op Voorbeeld 6 en Voorbeeld 7). Sy karakter word geassosieer met die klavier en instrumente wat in hul laagste omvang speel. Sy tematiek is altyd chromaties, teenoor die diatoniek van die temas van die vroue en Koki, en sy handelinge word uitgebeeld met onreëlmatige ritmes en perkussiewe effekte.



Voorbeeld 6: Raka, II, fagot, tromboon, tjello en kontrabas, maat 9-10



Voorbeeld 7: Raka, II, kontrafagot, tuba en kontrabas, maat 243-245

Sy rol as die bese wat die rustige stamlewe in harmonie met die natuur versteur, is egter nie so ondubbelsinnig soos wat hierdie waarnemings suggereer nie: terwyl die chromatiek van Raka se temas sig differensieer van Koki, die stamlede en sommige natuuruitbeeldings (bv. die voëlgeluide en kabbeling van die water in die derde deel), assosieer daardie chromatiek hom aan die ander kant met die toontrosse wat die openingsdeel inlei. Indien daardie toontrosse die mis oor die rivier verteenwoordig, kan Raka dus ook op sekondêre wyse met die natuuruitbeelding

verbind word, sodat die kultuur/natuur dualisme en sy verwysing na die goeie/bose dualisme ook nog verder geproblematiseer word. Die argument wat hierbo gevoer is oor die rol van die klavier kan hierdie geproblematiseerde (of miskien selfs gedekonstrueerde) dualisme nogeens onderstreep: die klavier stel meestal die karakter van Raka voor, maar neem ook deel aan die natuur- en stamlewe-uitbeeldings (bv. in die derde deel).

Indien die meer komplekse begrip van dualismes in die epos een bydrae van Stefans Grové se *Raka* tot die Raka-diskoers is, is 'n verdere bydrae van Grové se werk die konstruksie van 'n nuwe, postkoloniale begrip van die Afrikaner in Afrika deur die lens van die verhaal van Raka.

'n Strukturalistiese interpretasie van Van Wyk Louw se *Raka* as teken (*sign*) sou die betekenaar (*signifier*) verstaan as die Afrikaanse vertelling in die vorm van die versgedig, en die betekende (*signified*) as die verhaaldebeure. Aangesien die verhaaldebeure in 'n fiksionele pre-industriële Afrikagemeenskap afspeel, terwyl die betekenaar die stem van die (gekultiveerde) Afrikaner verteenwoordig, sou 'n mens die plek van Afrika in Van Wyk Louw se epos as "swyende betekende" kon beskryf. Terwyl die tradisionele interpretasie van die epos boonop 'n waarskuwing inhou om Westerse kultuurwaardes te beskerm, is dit te verstane dat postkoloniale lesings meer en meer algemeen word in die Raka-diskoers, soos Van Coller en Van Jaarsveld uitgewys het (2010b:126-127).

Op verrassende wyse maak Stefans Grové se klavierkonsert juis 'n beduidende bydrae tot so 'n postkoloniale interpretasie deur sy aanpassing van die epos in musiek. 'n Strukturalistiese verstaan van Grové se *Raka* as teken (*sign*) sou die betekende (*signified*) steeds verstaan as die vertelde verhaaldebeure van Van Wyk Louw se epos, maar die betekenaar (*signifier*) is nou 'n musikale vertelling eerder as die versgedig. In hierdie musikale vertelling word die geluide van die Afrikalandskap konkreet voorgestel, en daarbenewens word 'n respekvolle en diep-verbonde leef van die mens-in-Afrika as ideaal verbeeld (deurdat die materiaal van Koki en sy stamlede tonale verbande toon met die voorstellings van voëlgesang en die kabbeling van water in die eerste en derde dele onderskeidelik). Grové se empatiese behandeling van die epos gee dus aan Afrika, die swyende betekende van Van Wyk Louw se verhaal, haar stem terug. Deur die verplasing van die teks van die versgedig self met 'n musikale vertelling, daarteenoor, tree die stem van die Afrikaner terug tot in die subteks – 'n subteks wat dus deur Grové se inkleding daarvan postkoloniaal vertolk word.

SAMEVATTING

In hierdie artikel is twee maniere aangetoon waarop Grové se klavierkonsert *Raka* 'n bydrae maak tot 'n postkoloniale, postmoderne en miskien selfs poststrukturalistiese interpretasie van Van Wyk Louw se epos. Ten eerste is gewys hoe Grové se musikale inkleding die dualismes van kultuur/natuur en goeie/bose meer kompleks aanbied, sodat elemente van die een term in die ander teenwoordig is. Hierdie waarneming is reeds deur Muller (2005) gemaak en kon hier in meer besonderhede uitgewerk word. Só, byvoorbeeld, word die lewe van Koki se stam (kultuur) in die openingsdeel uitgebeeld met musikale materiaal wat kenmerke deel met die uitbeelding van die voëlgesang (natuur). Vir hierdie skrywer sou dit egter 'n stap te ver wees om te argumenteer, soos Muller (2005) gedoen het, dat beide terme van sulke dualismes uit dieselfde bron ontspring, sodat 'n Jungiaanse lesing van die epos resulteer: die kontras tussen Koki en die vroue van die stam se diatoniese materiaal teenoor Raka se chromatiese materiaal word deurgaans volgehou.

Tweedens is aangetoon hoe Grové se *Raka* deelneem aan 'n hedendaagse postkoloniale interpretasiemoment in die Raka-diskoers, aanvanklik juis deur die problematisering van die kultuur/natuur dualisme, waarby die spontane verbondenheid van die mens aan die natuur as ideaal voorgehou word, sodat die versteuring van so 'n balans (soos byvoorbeeld deur die koloniale

vestiging van Westerse kultuur) afgewys word. Verder is die plek van Afrika in beide Van Wyk Louw en Grové se *Raka* ondersoek, en kon aangetoon word hoe Afrika verder op die voorgrond tree in Grové se werk deur die uitbeelding van outentieke voëlgiesang, en hoe die Afrikaner meer op die agtergrond tree deurdat 'n musikale uitbeelding van die gesuggereerde gebeure die Afrikaanse versvertelling van die oorspronklike epos verplaas.

Waar Afrika in die denke van Muller slegs optree as betekenaar (*signifier*) omdat dit verteenwoordig word in die titels van Grové se Afrika-geïnspireerde musiek, terwyl die soeke na outentieke Afrika in sy komposisies egter telkens gefrustreer word, kon ek aantoon hoedat in Grové se *Raka* die betekenaar 'n musikale narratief is waarin outentieke Afrika wel verteenwoordig word deur die transkripsie van voëlgiesang (en moontlik ook deur 'n onderliggende suggestie van die toonstruktuur van die *uhadi*).

Indien alle interpretasies van Van Wyk Louw se *Raka* op een of ander manier te make het met die worsteling van die Afrikaner om sy identiteit te vind en te vorm, verteenwoordig Grové se interpretasie die versugting van die hedendaagse Afrikaner om in/aan Afrika te behoort sodat, soos in Muller (2006:26) se formulering van Grové se projek, “die Afrikanerkultuur sy lokale spasie terugvind” in 'n estetiese gebaar aangebied tesame met die uitdrukking van die begeerte om 'n verbondenheid aan die land en die rykdom van sy inheemse kulture mee te maak.

BIBLIOGRAFIE

- Aucamp, H. 2005. ‘Die Raka-diskoers’, *Die Burger (By)*, 12 November, bl. 8.
- Ebersohn, J.W.S. 2006. Die Komposisionele Prosesse in Raka van Stefans Grové, Ongepubliseerde Magisterverhandeling: Universiteit van Pretoria.
- Grové, I. 1996. *Stefans Grové Afrika-Hymnus: Programaantekeninge vir laserskyf*, Claremont & Oude Meester Stigting.
- Grové, I. 2002. *Die fyn, fyn Net van die Woord* verklank: N. P. van Wyk Louw se Raka in Musiek. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 42(3):224-235.
- Grové, S. 1995. Die Orrelfantasie “Afrika Hymnus”, Derde Unisa Orrelakademie (ongepubliseerde lesing).
- Muller, S. 2005. ‘Maak dié klanke deel van kultuur’, *Die Burger*, 5 Desember, bl. 8.
- Muller, S. 2006. Imagining Afrikaners Musically: Reflections on the African Music of Stefans Grové, in Muller, S. & Walton, C. (eds) *A Composer in Africa: Essays on the Life and Work of Stefans Grové with an Annotated Work Catalogue and Bibliography*. Stellenbosch: African Sun Media.
- Pooley, T. 2010/11. “Never the Twain shall Meet”: Africanist Art Music and the End of Apartheid. *SAMUS*, 30/31:45-69.
- Rycroft, D.K. 2001. “Musical bow”. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [Online], Available: HYPERLINK “<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19417>” <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19417> [21 November 2012].
- Van Coller, H.P. & Van Jaarsveld, A. 2010a. Die Spore van Raka: Oor herskrywing en kanoniserings (Deel 1). *Tydskrif vir Letterkunde*, 47(1):25-40.
- Van Coller, H.P. & Van Jaarsveld, A. 2010b. Die Spore van Raka: Oor herskrywing en kanoniserings (Deel 2). *Tydskrif vir Letterkunde*, 47(2):113-128.
- Van der Berg, D. & David, D. 2007. Raka in die Psige van die Eietydse Afrikaner. *Stilet*, 19(1): 49-67.
- Van Wyk Louw, N. P. 1981. *Versamelde Gedigte*. Kaapstad: Tafelberg.
- Walton, C. 2006. Connect, only connect: Stefans Grové’s Road from Bethlehem to Damascus, in Muller, S. & Walton, C. (eds) *A Composer in Africa: Essays on the Life and Work of Stefans Grové with an Annotated Work Catalogue and Bibliography*. Stellenbosch: African Sun Media.