

Afrikaans en Musiek. Kantaantekeninge van iemand wat aan die kant teken

Afrikaans and Music. Notes from the Sideline

WINFRIED LÜDEMANN
Departement Musiek
Universiteit van Stellenbosch
E-pos: wl@sun.ac.za



Winfried Lüdemann

WINFRIED LÜDEMANN is 'n emeritus professor in Musiekwetenskap aan die Universiteit Stellenbosch en voormalige voorsitter van die Departement Musiek. Hy het wyd en oor 'n verskeidenheid onderwerpe gepubliseer, insluitend Suid-Afrikaanse musiek en 'n biografie oor die Duitse komponis Hugo Distler (Augsburg, 2002). Sy lewendige belangstelling in Afrikaanse musiek berus in gelyke mate op wetenskaplike betrokkenheid en praktiese ervaring as komponis.

WINFRIED LÜDEMANN is an emeritus professor of Musicology at Stellenbosch University and former chair of the Department of Music. He has published widely on a diverse range of topics, including South African music and a biography of the German composer Hugo Distler (Augsburg, 2002). His keen interest in Afrikaans music derives in equal measure from scholarly engagement and practical experience as composer.

ABSTRACT

Afrikaans and Music. Notes from the Sideline

Against the backdrop of ever present questions about the role of Afrikaans in the current South African context various aspects of the relationship between Afrikaans and music are examined. To begin with, the article argues for the recognition of vocal music as a distinct linguistic domain. As the intersection between musical and linguistic forces, it is a domain that functions according to principles that differ from those present in the domains of spoken language, and which are the subject of general or sociolinguistics. To illustrate this point, a general overview of the genres and compositional techniques of vocal music is provided, from medieval times up to the present. The specifically musical characteristics of the Afrikaans language are then examined and compared to those of other languages. These include aspects such as the sound and pronunciation of phonemes, principles of accentuation and characteristics of pitch distribution. They represent musical potential which can be exploited by composers if they are sensitive to such characteristics in the language they are setting to music. They are also of interest to singers. The various challenges of setting specifically Afrikaans texts to music are highlighted. It is asked whether a century of much celebrated Afrikaans literature, including

the Afrikaans translation of the Bible and the Afrikaans hymnal, has resulted in an equivalent repertoire of music. Regrettably, the overall yield is quite low, despite a number of significant contributions to the art song genre by foremost composers like Arnold van Wyk and Hubert du Plessis. Consequently, it is argued that the remarkable flowering of Afrikaans literature over this period did not lead to a concomitant production of vocal music, least of all in the area of choral music. In addition, it is shown that those composers who have produced vocal music prefer the work of poets of the older generations, and it is asked why the work of younger poets generally is not considered to have the same musical potential or to generate the same degree of musical interest. Moreover, it seems that in the minds even of intellectuals who profess to have a love for Afrikaans and have a stake in its continued existence as a language of culture, the natural musical manifestation of their language is to be found in popular music. It is lamented that the presence of Afrikaans in the genres of art song and choral music does not feature more prominently in the consciousness of speakers of the language and that composers do not provide them with sufficient suitable material to change the imbalance. An overview of the relatively small repertoire of published secular and sacred Afrikaans choral music is provided and its stylistic traits are examined. The focus is on collections of choral music published by official cultural and church organisations, because these can be seen to be broadly representative of the membership of their respective organisations. It is found that, on the whole, this repertoire of choral music is quite limited in scope as far as stylistic techniques are concerned. In the majority of examples composers do not go beyond simple arrangements of existing hymns or songs and even less do they venture into tonal territory beyond that of nineteenth-century conventions. This goes to show that composers of choral music have not yet fully realised and exploited the potential of setting Afrikaans words to music, least of all in the musical vocabulary of our time. By contrast, the current vibrant interest in choral singing amongst many young South Africans of all cultures is mentioned. This bodes well for the future of the genre. It also provides opportunities for social and cultural interaction amongst the participants and for experimentation in concert programming. Conductors, composers, organisers and sponsors should seize this opportunity to create a culture of Afrikaans choral music that can add a worthy voice to the cultural diversity of South Africa.

KEY TERMS: Afrikaans, language domains, linguistics, intersection between language and music, choral music, art song, genres of vocal music, Afrikaans music, cultural diversity

TREFWOORDE: Afrikaans, taaldomeine, taalwetenskap, kruispunt tussen taal en musiek, koormusiek, kunslied, genres van vokale musiek, Afrikaanse musiek, kulturele diversiteit

OPSOMMING

Teen die agtergrond van vrae oor die toekoms van Afrikaans stel hierdie artikel vokale musiek as 'n eie "bestaansdomein" van taal aan die orde. Die spesifiek musikale kenmerke van Afrikaans in vergelyking met ander tale word ondersoek asook die implikasies daarvan vir die komponis van Afrikaanse musiek. 'n Kritiese oorsig word verskaf oor toonsettings van Afrikaanse tekste van die afgelope eeu, veral wat kunsliedere met klavierbegeleiding en verwerkings van Psalms en Gesange betref. Die betekenis van die huidige opbloei van koormusiek in Suid-Afrika word geskets en 'n pleidooi word gelewer dat koormusiek erken word as 'n belangrike domein waarin Afrikaans as kultuurtaal bestaan.

Persoonlike woord vooraf

Hierdie artikel word geskryf vanuit die perspektief van 'n nie-Afrikaanssprekende buitestander wat van die kantlyn af na ontwikkelinge rondom Afrikaans kyk. As geleentheidskomponis het ek 'n aantal beskeie bydraes tot Afrikaanse koormusiek gelewer en ek het in hierdie verband baie besin oor die musikale potensiaal van die Afrikaanse taal in vergelyking met ander tale waarin ek ook gekomponeer het. Teen my aanvanklike vooroordeel in het Afrikaans my as musiektaal toenemend begin fassineer. Ek het agtergekom dat die potensiaal daarvan as taal vir koormusiek nog nie behoorlik ontdek en ontgin is nie. Dit is hoe die titel van hierdie artikel verstaan moet word.

INLEIDING

Die konteks waarbinne enige gedagtewisseling oor Afrikaans vandag moet plaasvind is die uiteenlopende kragte wat in ons huidige tyd en samelewing op die taal inwerk. Hierdie kragte sluit in (sonder aanspraak op volledigheid):

- onlangse besluite deur historiese Afrikaanse universiteite om Engels as akademiese verstektaal te vestig. Dit beteken dat die voortbestaan van Afrikaans as akademiese taal in gedrang is;
- pogings van Afrikaans om weg te breek van sy beeld as taal van die onderdrukker en die soeke na 'n nuwe en vrye identiteit binne 'n kultureel diverse samelewing. Hierdie nuwe vryheid beteken dat Afrikaans nie meer in die kele van nie-Afrikaanssprekendes afdedwing sal word nie. Dié twyfelagtige eer kom nou weer Engels toe, soos onlangse gebeure rondom haarstyl en taalpraktyk by vooraanstaande Engelse skole getoon het;
- pogings om Afrikaans los te maak van die heerskappy van selfaangestelde kultuurbase en “taalbulle” en om meer erkenning te gee aan die volle verskeidenheid van gebruikers van die taal;
- die spanning tussen die aanspraak van Afrikaans om as 'n inheemse taal van Afrika erken te word, maar om terselfdertyd as brug tussen Europa en Afrika te dien. Onlangse oproepe tot dekoloniserings dryf dié spanning op die spits;
- demografiese verskuiwings met uiters verreikende gevolge vir die natuurlike aanwas van Afrikaanssprekendes. Hier verwys ek na emigrasie asook verengelsing van groot dele van die voorheen Afrikaanssprekende bevolking.

Die gevaar by al hierdie tendense is dat Afrikaans sy status as kultuurtaal sal verloor en slegs nog as 'n omgangstaal gebruik sal word. Afrikaans as kultuurtaal is die fokuspunt van hierdie artikel.

HOOFDEEL

Vir die hierop volgende redenasie rondom taal en musiek word die konsep van taaldomeine aan die orde gestel.¹ Dié konsep word gebruik om na verskillende **bestaans-** en **gebruiks-**domeine van taal te verwys, byvoorbeeld omgangstaal, akademiese taal, administratiewe taal, besigheidstaal, die taal van regspraak, die taal van godsdiens en teologie, ens. Dit gaan dus om die **bestaan** (of in die huidige konteks: die voortbestaan) van 'n taal en hoe dit in hierdie verskillende domeine manifesteer. Elkeen van die domeine word onderskei deur 'n bepaalde woordeskat en gebruikskonvensies. Dat die koppeling tussen taal en musiek eweneens 'n domein is waarin taal bestaan, word selde in navorsing gereflekteer.

Gesonge taal het te alle tye en in alle kulture 'n belangrike bestaansdomein van taal verteenwoordig, vanaf die eenvoudigste volksliedjie of die mees spontane religieuse uitroep of towergeprewel tot by die mees verheve vokale kunsmusiek. Trouens, in die evolusie van die vroegste mense was woord en klank, taal en musiek waarskynlik onlosmaaklik aan mekaar gekoppel, dalk selfs een en dieselfde verskynsel.² Maar selfs al beskou ons taal en musiek vandag as afsonderlike kommunikasievorme, verteenwoordig vokale musiek 'n uitdrukkingsvorm waarin albei 'n aandeel het. Dit vorm 'n kruispunt waar die eiesoortige kragte op mekaar inwerk en iets genereer wat meer is as die som van sy dele. Dit is 'n interessante uitdaging om die aard van hierdie kragte en hulle verhouding tot mekaar te probeer verstaan.

Maar eers 'n paar algemene opmerkings om te wys hoe die musikale taaldomein 'n plek is waar taal 'n bestaan het wat anders is as dié van gesproke taal. 'n Interessante voorbeeld hiervan is dat musiek 'n belangrike aandeel het in die huidige voortbestaan van die uitgestorwe taal Latyn, omdat dit in gesonge vorm aan baie mense bekend is, al het hulle nooit Latynonderrig ontvang nie. Dit is verder interessant dat Afrikaanse komponiste van vokale musiek vandag dikwels Latynse tekste toonset, sodat hulle musiek as neutraal beskou kan word, en vir alle kultuurgroepe ewe aanvaarbaar kan wees en terselfdertyd die bagasie wat Afrikaans nog met hom dra, kan ontkom. 'n Derde voorbeeld: wie sou vandag nog van die Duitse digter Wilhelm Müller (1794–1827) en sy poëtiese wêreld weet as dit nie was vir die aangrypende toonsettings van Franz Schubert (1797–1828) nie? Vokale musiek verteenwoordig dan ook een van die domeine waarin die Afrikaanse taal sy bestaan het. So leef voorbeelde van outydse of streeks-Afrikaans tot vandag toe nog voort in talle van die liederwysies. Dink maar aan woorde soos “O beskerm my deur u Almag as die kwade my genaak”, wat in die *Magaliesburgse Aandlied*

¹ In algemene taalwetenskap word die konsep van taaldomeine veral gekoppel aan die werk van Joshua Fishman. Hudson (1980: 78) beskryf dit soos volg: “... domains are congruent combinations of a particular kind of speaker and addressee, in a particular kind of place, talking about a particular kind of topic.” Vgl. ook Spolsky (1998: 34 en 122). Besinning oor die voorkoms van “sublanguages” as “restricted semantic domains” kan in Kittredge en Lehrberger (1982) gevind word. In die inleiding tot hierdie boek skryf hulle: “The idea of a sublanguage as part of a natural language, with a grammar of its own, was developed in a systematic way by Zellig Harris [...] This notion of sublanguage is like that of *subsystem* in mathematics. Harris argues that although the set of sentences in a sublanguage is a subset of the set of sentences in the whole language, the grammar of the sublanguage is not necessarily included in the grammar of the whole language; rather the two grammars intersect” (1). Die begrip taaldomein soos wat dit in die huidige artikel aanwending vind, sluit by dié van Fishman en Kittredge & Lehrberger aan, sonder om daarmee identies te wees. Veral die idee dat die wetmatighede in 'n taaldomein anders kan wees as dié van die taal as geheel sal in hierdie artikel verder ontwikkel word.

² In Engels word die term “musilanguage” graag in dié verband gebruik (sien Brown 2000). Steven Mithen (2005) wy selfs 'n hele boek aan hierdie onderwerp.

voorkom. Soortgelyke uitdrukkings sal in sogenaamde Maleier- of Griekwamusiek behoue gebly het. Om saam te vat: vokale musiek verteenwoordig ’n bestaansdomein van taal wat vanuit ’n taal- asook musiekwetenskaplike perspektief ’n interessante navorsingsterrein is. Dit geld spesifiek ook vir ’n besinning oor Afrikaans en musiek.

Vervolgens word enkele aspekte van die kruispunt tussen taal en musiek sistematies bespreek, voordat meer oor Afrikaans en musiek gesê word, naamlik: die verskillende genres waarin vokale musiek neerslag vind, die spesifieke verhouding tussen woord en toon in sodanige komposisies en die spesifieke vormkragte wat in hierdie verband ter sprake is.

Sonder aanspraak op volledigheid kan die volgende **genres** in hierdie verband genoem word: Eerstens seker die volkslied, gevolg deur die geestelike of kerklied. Gedurende die 16^{de} en 17^{de} eeue was die madrigaal die belangrikste vorm van sekulêre musiek in Europa. In die genre van opera (maar ook in gewyde musiek soos kantate en oratorium) word tradisioneel tussen resitatief en aria onderskei. Die Italiaanse taal en opera word sodoende feitlik sinoniem. In Duitsland word gedurende die 19^{de} eeu die kunslied met klavier- en later met orkesbegeleiding geskep en verteenwoordig die natuurlike en vanselfsprekende musikale neerslag van die Duitse liriese poësie van daardie eeu. In die 20^{ste} en 21^{ste} eeue is dit die (hoofsaaklik) Anglo-Amerikaanse populêre lied in sy vele fasette (van ligte pop- tot sosiaal-kritiese rockmusiek) wat wêreldwye aanklank vind. Ander voorbeelde is motette, toonsettings van die mis, koraalverwerkings, ensemble-liedere, volksliedverwerkings en later die 20^{ste}-eeuse koorlied. Vanweë sy kort geskiedenis word Afrikaans in slegs enkele van hierdie genres verteenwoordig.

Wanneer dit by die **woord-toon-verhouding** in vokale musiek kom het komponiste oor die eeue heen ’n uitgebreide en hoogs gedifferensieerde repertoire van tegnieke ontwikkel om woorde in al hul nuanses van klank en ritme te toonset, te harmoniseer, te interpreteer, uit te beeld, te deklameer, te simboliseer of met instrumentale begeleiding aan te vul of in te klee. Musiektegnieke strek vanaf eenstemmigheid, elementêre meerstemmigheid en noot-teen-noot koraalstyl tot by die mees komplekse polifonie, meerkorigheid of – in ons tyd – koorimprovisasie en die benutting van die toevalselement. Alle kleur- of timbreoontlikhede van die mensestem word ontdek en ontgin, vanaf die mees welklinkende en natuurlike *bel canto*, via die kunsmatige castratostem tot by botoonsang of stemverwringing in soul- en rockmusiek. Selfs elektroniese manipulasie van die stemtimbre word in eietydse komposisies aangewend. Elkeen van hierdie tegnieke ontgin spesifieke botoonsamestellings waartoe die stem in staat is. Dit is potensiaal wat in gesproke taal nie ontgin word nie.

’n Verdere kwessie is die uiteenlopende **vormkragte** wat in taal en musiek werksaam is. Die twee is selde in volkome balans. In strofiese volks- of kerkliedere, in die Gregoriaanse *cantus*, in die Bybelse psalms, in liturgiese resitatief of in die operaresitatief is musikale vormkragte aan dié van die teks ondergeskik.³ Daarenteen voer musikale vormkragte byvoorbeeld in die (da capo-) aria in operas of oratoria die botoon. Die motet of die kunslied kan iewers tussenin geplaas word. In die eersgenoemde gevalle bly die sintaktiese struktuur van die teks onaangetas. Maar in die ander geval kan die sintaksis ’n omvorming ondergaan wat in gesproke taal nie gebruiklik is nie. Die beginsels van goeie vorming en verstaanbaarheid van sinne, wat byvoorbeeld deur middel van teorieë soos “generative” en “universal grammar” verklaar word, word dan ophef of maak nie meer saak nie. Samehang en verstaanbaarheid word nou deur die vereistes van “musikale sintaksis” (= musiekvorm) geskep. Die mees

³ In die geval van strofiese liedere kan die teenoorgestelde verhouding ook geld: as die melodie vir die eerste strofe ontwerp is, maar onveranderd vir die ander strofes herhaal word, kan dit soms tot verkeerde aksentuering in die latere strofes lei.

ooglopende voorbeeld hiervan is die soms oordadige herhaling van woorde of sinsnedes, wat vergeleke met die gesproke taal selfs alle retoriese uitbreiding ver oorskry. In die aria “Rejoice greatly, o daughter of Zion” uit G.F. Händel (1685–1759) se *Messiah* word die woord “rejoice” in geheel sestien keer herhaal, terwyl daar vanaf maat 20 ’n melisma⁴ met 49 note op die lettergreep “-joice” gesing word. In sy dubbelkorige motet *Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf* gun J.S. Bach (1685–1750) homself meer as 40 mate om hierdie ses woorde uit te komponeer. In hierdie seksie kom die woorde “Der Geist hilft” alleen in die sopraanparty van Koor I tien keer voor. Ook hy maak van melismatiese verlenging van ’n enkele lettergreep gebruik. Heel aan die begin van die werk word die woord “Geist” in die sopraan van Koor I byvoorbeeld uitgereek oor nie minder nie as 25 note. Na aanleiding van hierdie voorbeelde kan beweer word dat komponiste soos Händel en Bach die stem, ten spyte van hulle fyn aanvoeling vir waartoe hierdie menslike orgaan in staat is, eintlik maar soos ’n instrument gebruik en die teks heeltemal aan musikale vormkragte onderwerp. In teenstelling tot Mendelssohn se klavierstukke getiteld *Liedere sonder woorde*, sou Bach se motet as ’n *concerto met woorde* beskryf kon word.

In meerstemmige verband word die sintaktiese ordening van taal aan nog verdere wysigings onderwerp. So gebeur dit dat (soos in die genoemde motet van Bach) in die styl van 16^{de}-eeuse meerstemmige vokale musiek, waar die stemme een na die ander in nabootsing van mekaar inval, verskillende dele van dieselfde sin gelyktydig gehoor kan word. In Adrian Willaert (1480–1562) se motet *Ave Regina coelorum* byvoorbeeld verskyn die vier kanonies nabootsende stemme in die volgende rangskikking:

Canon duorum temporum fuga in Subdiapente
5

The image shows a musical score for a canon. It consists of four staves. The top staff is labeled 'Ad longum' and contains the lyrics 'A - ve Re - gi - - na coe - lo -'. The second staff contains the lyrics 'A - - ve Re - gi -'. The third staff contains the lyrics 'A - ve Re - gi - na coe - lo - rum, coe - - lo - rum Ma -'. The bottom staff contains the lyrics 'A - ve Re - gi - na . coe - lo - - - - rum'. The music is written in a style characteristic of the Renaissance, with a focus on rhythmic and melodic imitation between the voices.

Notevoorbeeld 1

Adrian Willaert: Motet *Ave Regina coelorum* (Fellerer 1965:31)

Die sintakties sinvolle volgorde van woorde, wat in gesproke taal essensieel is, word dus deur die musiek buite werking gestel. Dit is juis hierdie veelstemmige “gelyktydigheid van die opeenvolgende”, die opskorting van chronologiese volgorde – en wat op sigself dalk as afbeelding van die transendente sfeer of die ewigheid vertolk kan word – wat tydens die Konsilie van Trente (1545–1563) in die Rooms-Katolieke kerk tot weerstand teen die “onverstaanbare” komplekse polifonie van die musiek van die Renaissance gelei het.

’n Ander voorbeeld van musiek waarin die gewone konvensies van verstaanbaarheid van taal opgehef word, kom voor in gevalle waar verskillende tekste gelyktydig aangebied word. Dit word met groot vrug in opera aangewend en is ’n kunstgreep wat ten doel het om verwardheid of teenstrydigheid tussen persone so aan te bied dat linguïstiese onverstaanbaarheid maar

⁴ ’n Reeks note op ’n enkele lettergreep.

musikale sinvolheid tot stand kom. Verteenwoordigend van die ontelbare voorbeelde is die beroemde sekstet in die derde bedryf van W.A. Mozart (1756–1791) se opera *Die huwelik van Figaro*. Die verskillende emosies wat by die betrokke karakters tot uitdrukking kom wanneer die identiteit van die hoofkarakter Figaro se werklike ouers onverwags openbaar gemaak word, word deur die komponis treffend saamgesnoer tot 'n komplekse musiekensemble.

Dergelike jukstaposisie kan ook aangewend word om een teks kommentaar te laat lewer op 'n ander een. In die grootskaalse openingskoor van J.S. Bach se Matteuspassie lewer die sopraanparty kommentaar (“O Lamm Gottes unschuldig ...”) op die koor se woorde “Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen ...”. Hierdie werk word gewoonlik as 'n voorbeeld van meesterlike kontrapunt voorgelou, maar vanuit die perspektief hier ter sprake, naamlik dié van vokale musiek as taaldomein, wys dit hoe tekste met verskillende betekenis op die basis van 'n musikaal samehangende struktuur (in hierdie geval dié van kontrapunt) in verband met mekaar gebring kan word. Die gewone taalkundige sintaksis word hier dus met musikaal-strukturele beginsels aangevul of oorkoepel om 'n betekenis aan die woorde te gee wat hulle andersins nie sou hê nie.

Die isoritmiese motet van die dertiende-eeuse Franse Ars Nova neem hierdie tekstuele pluraliteit tot die uiterste. In Guillaume de Machaut (1300–1377) se motet *S'il estoit nulz/ S'amours tous amans joir/Et gaudebit cor vestrum* verskyn die volgende Franse en Latynse tekste gelyktydig in die driestemmige tekstuur van die komposisie (hier saam met 'n Engelse vertaling, volgens Davison en Apel 1949: 245):

S'il estoit: If there is anyone who should complain of harm received from love, I should indeed complain without restraint ...

S'amours: If love were to make every lover rejoice at the beginning, he would lessen his worth, for no lover would have the great pleasure that one enjoys in serving a lady of honour ...

Et gaudebit cor vestrum: And your hearts shall be glad.

Die derde stem verwys na die godsdienstige Latynse *clausula* vir die fees van Hemelvaart, gebaseer op Johannes 14, 18: Non vos relinquam orphanos, vado et venio ad vos et gaudebit cor vestrum (Ek sal julle nie as wese agterlaat nie; Ek kom weer na julle toe [en julle harte sal bly wees]).⁵

S'il estoit nulz

S'il e- stoit nulz qui pleindre se de-ust pour nul mes- chief que d'amour re- ce-
S'a- mours tous a- mans jo- ir au com-man- ce-

ET GAUDEBIT COR VESTRUM

Notevoorbeeld 2

Guillaume de Machaut: Motet *S'il estoit nulz / S'amours tous amans joir / Et gaudebit cor vestrum* (Davison & Apel 1949: 44)

⁵ Verdere bespreking hiervan kan gevind word in Baltzer (1997). Die vertaling wat hier aangebied word is gebaseer op dié bron.

In hierdie voorbeeld gaan dit dus nie net om tekste met heeltemal uiteenlopende betekenis nie, maar ook om verskillende tale. Boonop word die grens tussen die geestelike en sekulêre verwysingsfere opgehef.

Die musikaal gelyktydige teenwoordigheid van verskillende uitsprake in verskillende tale kan ook die doel hê om politieke protes, kulturele diversiteit of kulturele versoening te verwoord en te toonset. Van die legio voorbeelde hier ter sprake sou die musiek van Johnny Clegg en die groepe *Juluka* en *Savuka* uitgesonder kon word, spesifiek 'n lied soos *Asimbonanga*.⁶

Karlheinz Stockhausen (1928–2007) eksperimenteer in sy deels elektroniese werk *Gesang der Jünglinge* (1965, gebaseer op 'n apokriewe lofgesang van die drie jong mans in die vuuroord in Daniël 3) met die suiwer klankmatige aspekte van die mensestem en taal en met verskillende grade van verstaanbaarheid daarvan. Plek-plek bly net nog die foneme van die woorde oor. Van taal as 'n sintakties samehangende en semanties sinvolle ordening van woorde bly slegs nog die klank van die mensestem oor.

Musici ontgin hierdie veelvuldige moontlikhede van hoe om taal te toonset al vir eeue lank en die beskrywings hierbo is vir iemand wat met musiekgeskiedenis vertrou is, niks nuuts nie. Die rede waarom dit hier nogtans uitgelig word, is om aan te toon dat die musikale taaldomein deur beginsels, moontlikhede en konvensies gekenmerk word wat meer kompleks is as dié van taal sonder musiek en dus vanuit beide 'n taal- en musiekwetenskaplike oogpunt 'n vrugbare terrein van ondersoek kan wees.

Hierdie oorwegings word vervolgens op Afrikaans as musikale taaldomein toegepas. Hoe lyk hierdie domein, watter vrae bring dit na vore en watter kwessies verdien verdere ondersoek?

Ten eerste die kwessie van die singbaarheid van Afrikaans. Dit is bekend dat sommige tale makliker sing as ander. Dit het te make met die foneme, die timbre en die aksentuering wat eie is aan 'n taal, en hoe dit verklank word in die toonsetting. Italiaans word dikwels vanweë sy stemplasing en die suiwer fonetiese klinkers voorgehou as die mees natuurlike musikale taal. isiZulu is seker nog 'n beter voorbeeld. Afrikaans sing daarenteen moeiliker. Afgesien van die stemplasing agter in die keel, wat 'n relatief donker timbre tot gevolg het, en die musikaal onaantreklike keelklanke, bied die talle diftonge vir sangers 'n aansienlike uitdaging. Vooraanstaande koordirigente soos Philip McLachlan en Acáma Fick ontwikkel dan ook 'n vorm van Afrikaanse uitspraak vir hulle kore wat hierdie natuurlike nadele oorkom deur die uitspraak van woorde te verplaas vanuit die keel na voor in die mond, sodat die foneme 'n ligter kleur kry.⁷

'n Verdere kwessie is die eienskappe van ritme, aksentuering en toonhoogte wat kenmerkend is van 'n taal en ter sprake moet kom wanneer daar oor die verhouding tussen taal en musiek nagedink word. Breedweg kan daar tussen tonale en nie-tonale tale onderskei word. Vir die doel van hierdie ondersoek sal by die verhouding tussen nie-tonale tale en musiek volstaan word, omdat Afrikaans 'n voorbeeld van 'n nie-tonale taal is. Thrasybulos Georgiades het in sy baanbrekende studie *Musik und Sprache* (Engels: *Music and Language* 1982) sommige aspekte van hierdie verhouding ondersoek en uitgewys dat 'n taal se individuele eienskappe telkens tot eiesoortige verklankings lei, wat verreikende musikale gevolge kan hê. Om te kyk hoe sy gedagtes op Afrikaans toegepas kan word, is dit nodig om 'n kort samevatting van Georgiades se bevindinge te gee. Hy toon byvoorbeeld aan dat daar 'n fundamentele verskil

⁶ Musikale polistilistiek sonder woorde kan met dieselfde doel aangewend word, soos bv. in Hans Roosenschoon se instrumentale komposisie *Timbila*.

⁷ Vergelyk die verskillende LP- en CD-opnames van hulle werk. Daar kan terloops beweer word dat Engels en Russies nog moeiliker sing as Afrikaans.

tussen Grieks of die Romaanse tale en 'n Germaanse taal soos Duits is. In eersgenoemde tale val die aksent van 'n woord nie saam met die lettergreep wat die kern- of stambetekenis van die woord bevat nie, maar eerder met die lettergreep wat die infleksie van 'n woord of die plasing daarvan binne die sinsbou verduidelik:

In Latin the act of speaking is not completely identical with the meaning. [...] Latin [...] distributes its accents according to principles other than meaning. Thus one and the same word can be accented differently according to the particular form in which it is presented. [...] The language [...] distributes the accents not according to their meaning but rather in order to clarify the sentence structure, to indicate the function of the word within the context of the sentence, to show, for instance, whether nominative or genitive case, singular or plural number, is intended. (Georgiades 1982:50)

Hy illustreer dit aan die hand van verskillende verbuigings van die woord *adorare*: *adoráre*, maar *adóro*, *adorátio*, *adoratiónis* (ibid. 50). In Duits, daarenteen, is die beklemtoning heeltemal anders:

The German language, however, behaves differently. [...] German retains the same accentuation throughout all of the different forms. [...] Here the spoken language coincides entirely with the meaning. The content of meaning not only is represented indirectly by means of the sentence structure, but is realized directly in the sound. [...] The accentuation [...] is nothing other than the emphasis appropriate to the syllable which carries the meaning; and this syllable, of course, always remains the same with each basic word. [...] How great is the significance thus attached to accentuation, in that it becomes the vehicle of meaning, that it seems to take on the power of creating the word! And how fundamentally does this transform the task of music! (Georgiades 1982:50-51)

Die verbuigings van die Duitse woord *verehren* word gebruik om dit te illustreer: *veréhren*, *ich veréhre*, *veréhrte*, *wir veréhren*, *veréhrten*, *die Veréhrung*, *der Veréhrung* (ibid. 50).

Georgiades toon aan dat hierdie verskille in aksentuering nog 'n verdere implikasie kan hê wanneer dit by die verklanking daarvan kom. Terwyl in Latyn die beklemtoonde en onbeklemtoonde lettergrepe min of meer gelykwaardig langs mekaar staan, is die onbeklemtoonde lettergreep in Duits ondergeskik aan die beklemtoonde een. Hy illustreer dit aan die hand van die volgende twee woorde, waar die eerste lettergreep telkens die aksent dra: *pǎ-těř* teenoor *Vát-ěř* (ibid. 50). Wanneer dit by die verklanking van so 'n woord kom is die implikasie dat in Duits die beklemtoonde lettergreep nie net 'n ritmiese aksent het nie, maar ook 'n verskil in toonhoogte kan verteenwoordig. Georgiades voeg by:

Since meaning and sound, meaning and speech now coincide completely with one another in the German language, the musical setting of language is also obliged to concern itself with meaning. Here music cannot be the mere vehicle of language as in Latin (ibid. 55).

As ritme en toonhoogte reeds aanwesig is in 'n teks wat getoonset word, gee dit aan die komponis nie net die geleentheid om die inherente woordmelodie te hoor en te ontgin nie, maar, meer nog, om 'n bepaalde interpretasie daaraan te gee. Dit geld ook vir die plasing van sulke woorde in die konteks van 'n frase of sin. Net soos van 'n woordmelodie kan daar dan van die melodie van 'n frase of sin gepraat word. Vanselfsprekend kan 'n komponis hierdie potensiaal ignoreer, soos dit in die meeste populêre musiek gebeur, andersyds is dit potensiaal wat deur 'n sensitiewe komponis verbeeldingryk ontgin kan word.

Omdat Afrikaans tot die Germaanse taalfamilie behoort kan die dinge wat Georgiades hierbo oor die verskil tussen Latyn en Duits sê net so toegepas word op Afrikaans. Die vraag is nou tot watter mate komponiste wat Afrikaanse tekste toonset bewus is van hierdie eienskappe en potensiaal van die taal, en dit ontgin. Dit is 'n vraag wat verder gaan as net die korrekte skandering van woorde deur middel van musiek. Dit gaan veel meer oor die klankwêreld wat in 'n komponis se verbeelding kan ontstaan as hy/sy ontvanklik is vir die spesifieke woord-melodie wat in 'n Afrikaanse teks aanwesig is.

Die begrip klankwêreld neem die ondersoek nou nog 'n stap verder, weg van die strukturele eienskappe van taal en klank na die verbeeldingswêreld wat deur woorde of musiek geskep word. Dit lei dan tot die vraag of en hoe die wêreld wat deur 'n teks geskep word in eenklank gebring of aangevul kan word met die andersoortige wêreld wat deur musiek geskep word. Waar daar by die vroegste mense vermoedelik 'n simbiotiese verhouding tussen linguïstiese en musikale vorme van uitdrukking was, het evolusie en die ontwikkeling van beskawing meegebring dat die twee uitdrukkingsvorme selfstandig geword het en in afsonderlike rigtings beweeg het. Nogtans is daar voorbeelde waar teks en musiek feitlik in eenklank met mekaar verkeer. Volksliedere of vokale musiek van 'n elementêre godsdienstige aard sou as voorbeelde genoem kon word. In sulke gevalle is dit moeilik om te dink dat die een sonder die ander kan bestaan. In ander gevalle vul die musikale inkleding die teks aan met 'n kwaliteit wat dit voorheen nie gehad het nie. Die mate waarin die wêreld van die teks met die wêreld van die musiek in eenklank is of in spanning daartoe verkeer sal in verskillende soorte vokale musiek telkens verskil. Dit is ook nie noodwendig staties nie, soos die wyd verspreide kontrafakpraktyk aantoon.⁸ Hoe ver die twee wêreldes van mekaar verwyder kan wees wat in vokale musiek met mekaar in verband gebring kan word, kan in die vierde deel (*Urlicht*) van Gustav Mahler (1860–1911) se tweede simfonie (die sogenaamde “Opstandingsimfonie”) waargeneem word. Die kinderlik-naïewe volksgedig “O Röschen rot!” uit *Des Knaben Wunderhorn* word in hierdie werk deur die komponis verhef tot ware simfoniese wêreldbeskouingsmusiek.

Hierdie gedagtegang kan uitgebrei word vanaf individuele gevalle tot by hele repertoriums van vokale musiek. So kan byvoorbeeld beweer word dat die groot aantal Latynse liturgiese tekste van die Middeleeue hul musikale ekwivalent in die Gregoriaanse *cantus* of die polifoniese mis gevind het. Soortgelyk het die Duitse Bybelvertaling van Luther tot die ontstaan van die 17^{de}-eeuse Duitse motet gelei, terwyl die 19^{de}-eeuse Duitse kunslied sonder die gelyktydige opbloeï van Duitse liriese poësie ondenkbaar is. Daarenteen is 20^{ste}-eeuse rockmusiek feitlik sinoniem met die Engelse taal, selfs al kom die musikante uit die vasteland van Europa of Skandinawië.⁹ Gevolglik sou gevra kon word of Afrikaanse prosa en digkuns op sy beurt ook 'n natuurlike musikale ekwivalent gevind het? Moes die fenomenale ontwikkeling van Afrikaanse dig- en skryfkuns oor die kort periode van eenhonderd jaar nie tot 'n ewe fenomenale liedkuns gelei het nie? Of: moes die vertaling van die Bybel of die beryming van psalms in Afrikaans nie ook tot 'n opbloeï in gewyde Afrikaanse musiek gelei het nie? Ongelukkig is die antwoord: Nee, die wêreld(e) wat deur Afrikaanse letterkunde geskep is, is nie op gelyke skaal met die klankwêreld van musiek aangevul nie. Tot op datum het gewyde Afrikaanse

⁸ Om maar net een voorbeeld te noem: die gesang *O Heer, uit bloed en wonde* (*Liedboek van die Kerk*, no. 387), wat gebaseer is op Paul Gerhardt se *O Haupt voll Blut und Wunden* (1656; deur die aangrypende harmonisasies in J.S. Bach se *Matteuspassie* het dié lied vir baie mense 'n onlosmaaklike assosiasie met Christus se lyding gekry), maak gebruik van 'n melodie van Hans Leo Hassler (1601) vir die sekulêre liefdeslied *Mein G'müt ist mir verwirret*. Die melodie word ook deur die Amerikaanse sanger Paul Simon gebruik vir sy gewilde treffer *American Tune*.

⁹ 'n Voorbeeld is die Duitse groep Scorpions.

musiek op enkele uitsonderings na nie veel meer as konvensionele verwerkings van die psalms en gesange opgelewer nie.¹⁰ En ten spyte van werklik treffende bydraes deur komponiste soos S. le Roux Marais, Arnold van Wyk, Hubert du Plessis, Rosa Nepgen, Pieter de Villiers, Roelof Temmingh en – in ons tyd – Hendrik Hofmeyr op die terrein van die sololied met klavierbegeleiding het hierdie liedkuns in die bewussyn van die meeste Afrikaanssprekendes vandag geen spore agtergelaat nie. Die meeste van hierdie komponiste het op die gebied van sekulêre koormusiek wel ook enkele bydraes gelewer. Nogtans vind Afrikaans vandag in die bewussyn van selfs diegene wat as kenners en bewaarders van hul taal en letterkunde beskryf kan word sy musikale neerslag in die genre van die populêre sololied met kitaar- of “band”-begeleiding, beide sekulêr en gewyd, soos in die musiek vanaf Anton Goosen en Laurika Rauch tot by Koos Kombuis, Karen Zoid, Bok van Blerk, Snotkop en die magdom ander musiekgroepe wat op KYKNet, RSG of Radio Kansel gehoor of gesien kan word.¹¹ Onlangs is ’n grootskaalse projek deur die dogter van Ingrid Jonker, Simone, van stapel gestuur om die gedigte van haar moeder te laat toonset: en wel in die styl van populêre musiek.¹² Dat hierdie soort musiek, om dit van ander style af te grens, as “kontemporêr” geklassifiseer word, spreek reeds boekdele, asof daar geen ander eietydse musiek in Afrikaans bestaan nie.¹³ ’n Kritiese vraag sou wees: is dit al wat daar oor Afrikaans en musiek te sê is, begin en eindig die musikale teenwoordigheid van Afrikaans vandag in die “kontemporêre” populêre lied? Dit kan tog nie die volledige prent wees nie! As Afrikaans daarop aanspraak maak om ’n kultuurtaal te wees dan behoort daar ook ’n wyer en meer uitdagende musikale teenwoordigheid van die taal te wees. Die kans dat daar tog nog ’n deurbraak op die gebied van die kunslied met klavierbegeleiding sal kom, is gering; dié genre spreek vandag eenvoudig nie meer tot genoeg mense nie. ’n Deurbraak is egter op ’n ander gebied moontlik, naamlik op die terrein van koormusiek. Die omstandighede is tans baie gunstig dat Afrikaans in hierdie domein ’n besondere opbloeï kan beleef, sekulêr én geestelik. Die eerste tekens is reeds daar dat toonsettings vir koor van gedigte uit die skat van eenhonderd jaar se letterkunde asook van tekste uit die nuwe Bybelvertaling of die *Liedboek van die Kerk* na vore begin kom.

¹⁰ Enkele komposisies van Pieter van der Westhuizen, Chris Lamprecht en, meer onlangs, Niel van der Watt verteenwoordig uitsonderings op hierdie algemene stelling.

¹¹ Volgens ’n berig in *Eikestadnuus* (10 November 2016) is Karen Zoid onlangs as beskermvrou van die WAT se skema “borg ’n woord” aangewys. Volgens dr. Willem Botha, hoofredakteur en uitvoerende direkteur van die *Woordeboek van die Afrikaanse Taal* (WAT) is sy “gevra om beskermvrou te word omdat sy ikoniese status in die Afrikaanse musiekwêreld geniet en wyd gerespekteer word. Sy is eenvoudig buitengewoon begaaf en het aanhangers onder alle generasies.”

¹² “Flamedrop reik binnekort, in samewerking met befaamde digter Ingrid Jonker se dogter Simone (en haar man Ernesto van Sound Action), ’n baie opwindende dubbel-CD uit. *Die kind is nog jonger*-CD bevat gedigte wat deur 36 kunstenaars getoonset is weens die vyftigste herdenking van Jonker se tragiese dood. Dit oortref die basiese vermaaklikheidspotensiaal deurdat die versameling ook dien as bewaring van Jonker se legende, haar woorde, taal, geskiedenis en kultuur. Jonker se passievolle gedigte kry nuwe lewe met ’n wye verskeidenheid musikante in ’n aantal style: akoesties, pop, rock, elektronies, metal en nog meer. Die drie dosyn verwerkings sluit populêre en nuwe kunstenaars in, asook legendes, veterane, prysweners en bydraes van die buiteland (soos Engeland, Duitsland, die VSA). [...] Die kunstenaars sluit in Anton Goosen, Jennifer Ferguson, Die Naaimasjiene en Mavis Vermaak” (LitNetMusiek 2016-04-12).

¹³ Dit is hoe dit geruime tyd in die amptelike programboekies van die Woordfees op Stellenbosch gedoen is: kontemporêr teenoor klassiek, ongeag of die “klassieke” rubriek ook eietydse musiek bevat. En die kontemporêre deel van die program trek dan natuurlik ook ander borge.

Koorsang en koormusiek ondervind in Suid-Afrika vandag 'n ongekende opbloeï. Die gewildheid van koorsang en koorkompetisies in ons Swart gemeenskappe is lank reeds spreekwoordelik en die repertoire wat in daardie omgewing ontstaan het, is aansienlik in omvang en gehalte. Maar ook die gehalte en diepte van koorsang in ons nie-Swart gemeenskappe word vandag wêreldwyd erken en bewonder. Koorkompetisies in die buiteland en plaaslike kompetisies soos die ATKV se *Applous* bevestig dit: ons kore en ons koorsang is eersterangs. Ons geld wêreldwyd as een van die mees aktiewe koorlande. En die deelnemers aan hierdie oplewing is grootliks jongmense; letterlik honderde van hulle. Die kerkkore van ouds, met die skril-bewende stemme van bejaarde tannies en die bom-bas-tiese stemme van joviale ou ooms bepaal al lank nie meer die koorlandskap nie. Die deelname van hoë getalle jongmense voorspel dat koorsang 'n geweldige toekomstpotensiaal het. Maar: hoeveel van die musiek wat gesing word is Afrikaans of Suid-Afrikaans? Ongelukkig bitter min. Verreweg die meeste musiek wat deur ons kore gesing word kom uit die buiteland. Wat is die redes hiervoor, want dit behoort tog nie so te wees nie? Het ons dan nie die kore, die dirigente, die komponiste, die digters en die infrastruktuur om Afrikaanse koormusiek as 'n eiesoortige repertoire te vestig nie? Die kore en infrastruktuur het ons beslis.¹⁴ Dit wil egter voorkom asof ons talle uitstekende dirigente nie sterk genoeg daarvan oortuig is dat hulle musiek uit eie bodem behoort te bevorder as hulle aan die musiekkultuur van die land wil bou nie. Die gevolg is dat komponiste nie die nodige musiek lewer nie, ás hulle oor die vermoë beskik om sulke musiek te kan voorsien. 'n Ewe groot hekkie is die gebrek aan eietydse tekste wat geskik is vir toonsetting vir koor. 'n Ondersoek na die koormusiek van een van ons mees produktiewe koorkomponiste, Hendrik Hofmeyr, toon aan dat hy dikwels gebruik maak van digters van die ouer geslagte, soos Eugène Marais, C. Louis Leipoldt, Boerneef, D. J. Opperman en verskeie van hulle tydgenote.¹⁵ 'n Ander beduidende komponis van koormusiek, Hans Roosenschoon toonset by voorkeur tekste van Adam Small. Hofmeyr en Roosenschoon is nie geïsoleerde gevalle nie. Is dit 'n aanduiding dat die werke van jonger digters hulle oor die algemeen nie so geredelik leen tot toonsetting soos dié van hul ouer eweknieë nie? Vind die verbeeldingswêreld, verwysingsvelde of beeldspraak van hierdie digters nie meer aanklank by die eerder klassiek georiënteerde komponiste nie? Die antwoord op dié vraag is kompleks en sluit seker die waarskynlikheid in dat sulke digters glad nie aan potensiële toonsetting van hul gedigte dink wanneer hulle skryf nie, soos dit by Duitse digters in die 19^{de} eeu wel die geval was.

Die moontlikhede om die strekking en stemming van 'n Afrikaanse gedig in musiek om te sit is in die geval van die sololied met klavierbegeleiding reeds deeglik deur ons komponiste beproef, maar die medium van koorkomposisie bied heeltemal ander uitdagings en skep heeltemal ander moontlikhede. Ten eerste vereis die koorwerk 'n groter objektiwiteit in stemming as die eerder subjektiewe sololied. Tweedens: die komponis word uitgedaag om 'n wye verskeidenheid van kooridiomatiese komposisietegnieke te bemeester. Dit sluit die ontginning van taalinherente faktore in soos die kleur en ritme van woorde, asook die vermoë om melodielyne wat latent in die teks opgesluit lê te kan herken en daaraan 'n vokale gestalte te gee wat vir die koorsanger aantreklik is om te sing. As die komponis nie sy toevlug neem tot klavierbegeleiding nie, moet alle kleur- en stemmingseffekte deur die koormedium self gegeneer word. En derdens moet die komponis in staat wees om die spanning tussen taal- en musiekimmanente vormkragte, wat – soos ons gesien het – in alle vokale musiek aanwesig

¹⁴ Ons het uitstekende universiteitskore wat landswyd, in die buiteland en op televisie optree, daar is kompetisies soos die ATKV se *Applous* en koorfeeste soos KUESTA.

¹⁵ Sien Bylae 1.

is, op verbeeldingryke wyse te ontgin. Die vraag is of ons komponiste die vermoë het om dit te doen. Is hulle tegniek om vir koor te komponeer, veral onbegeleide koor, fyn genoeg ontwikkel om meer te vermag as slegs noot-teen-noot koraalstyl, pseudopolifonie, oppervlakkige toonskildering of deskantstemme wat nie net blote oktaafverdubbeling van een van die ander stemme in die toonsetting is nie? Het hulle genoegsame insig in musikale vormkragte om nie net liedverwerkings te maak nie maar ook selfstandige koorkomposisies? En dan die kritieke vraag: kan hulle dit in 'n eietydse toonspraak doen?¹⁶ Beskik hulle dus enersyds oor die tegniese gereedskap en kennis van die kooridoom om bo die genoemde beperkinge uit te styg en is hulle andersyds vertrouwd genoeg met die leefwêreld van die koorsanger om nie buitensporige eise aan hom of haar te stel nie? Is ons komponiste opgewasse vir die as't ware historiese taak om 'n werklik eietydse Afrikaanse koormusiektradisie te skep? Kan hulle uitstyg bo die soort patriotiese musiek wat aan apartheid gekoppel word en wat aan Afrikaanse musiek so 'n negatiewe bysmaak gegee het?¹⁷ Kan hulle wegbreek van die parogiale volksliedverwerkings wat tydens die apartheidsjare gereeld by die programme van universiteitskore ingesluit is? Kan hulle uitstyg bo die 19^{de}-eeuse toonspraak wat nog steeds in Afrikaanse gewyde musiek die botoon voer? Wat gevra word, is 'n eietydse Afrikaanse koormusiek wat vir die hele land van waarde is, want op sy beste verwoord die Afrikaanse digkuns 'n ervaringswêreld wat in Afrika gesetel is. In hierdie sin sal die bydrae wat Afrikaanse koormusiek tot die veelstemmige konsert van Suid-Afrikaanse musiek kan lewer dus heeltemal anders daar moet uitsien as in die vorige politieke bedeling: nie as meerderwaardige leier, wat in afsonderlikheid slegs sy eie stem hoor nie, maar as beskeie deelnemer, wat bewus is van sy agterstand vergeleke met die koortradisie van die Swart kore in ons land, maar wat die selfvertroue het dat sy bydrae van genoegsame belang is om saam met ander groepe aan die land se kultuur te bou. Die kans is goed dat Afrikaans dan ook 'n koortaal word wat, soos die Skandinawiese tale, buite die grense van die eie land gesing en gehoor sal word.¹⁸

Die uiterlike omstandighede dat dit kan gebeur, is tans baie gunstig en dirigente, kore, komponiste en digters moet die geleentheid aangryp. Die artistieke en sosiale voordele van koorsang en koormusiek is genoegsaam bekend. Dit is meer inklusief en minder elitisties as die

¹⁶ Om maar net enkele voorbeelde van onlangse publikasies van koormusiek te noem: van die 43 koorwerke in die *FAK Sangbundel Volume II* (2012) styg ongeveer 12 bydraes bo hierdie elementêre styleienskappe uit. In die *SAKOV 30 Feesbundel* (2010) is dit slegs ongeveer 3 uit die 18 koorwerke. En van die 48 vewerkings in die drie bundels van die heelwat ouer versameling *Kom loof die Heer* (1979, 1982 en 1986; in die bronnelys onderskeidelik by Cillié en Strydom gelys) is daar minder as 10 wat in stilistiese opsig enigsins uitstyg. Hierdie bundels is deur wyd erkende musiekorganisasies gepubliseer en die werke daarin kan dus sekerlik as verteenwoordigend van hulle genre geld. Naas verwerkings van ouer komposisies (Sweelinck, Schütz, Calvisius) bevat Niel Pauw (2001) se *20 Geestelike Koorwerke* 'n aantal eie werke. Ongeveer 'n derde daarvan is meer as eenvoudige toonsettings in koraalstyl. Maar selfs in hierdie meer veeleisende komposisies, met hul deels vernuftige kontrapunt, bly die toonspraak vasgevang in 19^{de}-eeuse tonale konvensies. In watter mate in al hierdie gevalle dalk nog onbewustelik oorblyfsels van die ou Calvinistiese musiekopvatting van onopgesmukte en woordgesentreerde musiek aanwesig is, met sy gepaardgaande inperking van die musikale verbeelding, eerder as gebrekkige komposisietegniek, sou afsonderlik ondersoek moet word.

¹⁷ Sien Lüdemann (2003).

¹⁸ Vir hierdie perspektief is ek dank verskuldig aan my kollega Martin Berger. Sweeds en Noorweegs is tale wat deur relatief klein bevolkings gepraat word, maar musiek in hierdie tale word as gevolg van die internasionale belang van die Skandinawiese koorkultuur wêreldwyd gesing. Musiek in Suid-Afrika se Afrikatale is reeds besig om so 'n deurbraak te maak, gegewe die buitelandse belangstelling in die vryheidsliedere wat deel van die Suid-Afrikaanse musiekkultuur geword het.

klavierbegeleide kunslied, sonder om artistieke gehalte te moet inboet. Die generasiegaping is ook nie die soort probleem wat dit by die kunslied is nie. Versoening en die viering van kulturele diversiteit in 'n veilige omgewing kan daarby gevoeg word. Net soos koormusiek in Sesotho, isiZulu of isiXhosa vandag deur die meeste nie-Swart kore gesing word, is hier 'n geleentheid vir koormusiek in Afrikaans om oor sy vroeëre grense heen uit te reik. Buitendien verskaf koorkonsertprogramme die geleentheid om musiek van verskillende style, soos klassiek, modern, populêr, Afrika en Afro-Amerikaans in te sluit en die onnodige grense tussen hierdie style af te breek. Maar kulturele versoening is nie net op die sosiale vlak van die koor as groep van mense of in programsamestelling moontlik nie, dit kan ook in die struktuur van die musiek self beproef word deur kultureel diverse stylelemente te verbind (sien Lüdemann (2008) en Bylae 2). As 'n musiekstruktuur, soos ons gesien het, verskillende dele van dieselfde teks, verskillende tekste, verskillende tale of selfs verskillende betekenisfere gelyktydig tot 'n samehangende geheel kan saambind, dan kan dit ook vir verskillende musiekstyle of musiekkulture geld.

Tans verkeer ons in 'n hoender-en-eier-situasie: Waar moet die deurbraak vandaan kom: van dirigente, komponiste, digters of borge? Die kenner van musiekgeskiedenis sal weet dat artistieke deurbrake nie beplan of gereël kan word nie, maar die gevolg is van kompleks-saamhangende faktore. Dit gebeur daar waar gunstige omstandighede op die terrein van die ekonomie, sosiale struktuur en institusies heers. 'n Bevorderlike intellektuele en artistieke klimaat asook beskikbare talent is verdere komponente. Dit wil voorkom asof die meeste van hierdie faktore tans by ons aanwesig is. As daar 'n besef ontstaan dat koormusiek 'n belangrike domein vir die voortbestaan van Afrikaans as kultuurtaal en tot voordeel van die land se kultuur as geheel kan wees, dan sal die borge en die opdragte aan komponiste ook na vore begin kom en sal digters en dirigente beslis hulle kant bring. Sal ons die getuies van so 'n geskiedkundige deurbraak wees? Of sal die huidige opbloeit van koorsang soos 'n komeet by ons verby beweeg om daarna weer spoorloos in die niet te verdwyn?

BIBLIOGRAFIE

- Baltzer, Rebecca. 1997. The Polyphonic Progeny of an *Et gaudebit*: Assessing Family Relations in the Thirteenth-Century Motet. In Dolores Pesce (ed.). *Hearing the Motet. Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance*. Oxford: OUP, pp. 17 – 27.
- Brown, S. 2000. The “Musilanguage” Model of Human Evolution. In N.L. Wallin, B. Merker & S. Brown (eds). *The Origins of Music*. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology, pp. 271-300.
- Cillié, G.G. & Louw, Barbara (reds.). 1979 en 1982. *Kom loof die Heer. Koorverwerkings van Psalms en Gesange vir kerk- en skoolgebruik*. Dele 1 en 2. Kaapstad: N.G. Kerk-Uitgewers.
- Davison, Archibald & Apel, Willi (red.). 1949. *Historical Anthology of Music (Revised Edition)*. Cambridge MA: Harvard University Press; Londen: Oxford University Press.
- Eikestadnuus. 2016. Ikoon Karen Zoid word Borg 'n Woord se beskermvrou. 10 November, 4.
- Fagan, Henry Allen. 1949. *Soos die windjie wat suis, en ander gedigte*. Kaapstad: Nasionale Pers.
- FAK-Sangbundel Vol. II. Pretoria: Die Federasie van Afrikaanse Kultuurvereniginge.
- Fellerer, Karl-Gustav. 1965. *Altclassische Polyphonie*. In die reeks Karl-Gustav Fellerer (red.) *Das Musikwerk. Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte*, Bd 28. Keulen: Arno Volk Verlag.
- Georgiades, Thrasybulos. 1982. *Music and Language. The Rise of Western Music as Exemplified in Settings of the Mass*. Vertaling deur Marie Louise Göllner. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hofmeyr, Hendrik. 2016. Lys van werke soos gevind in: The Living Composers Project. <http://www.composers21.com/compdocs/hofmeyrh.htm>. Besoek op 1 Desember 2016.
- Hudson, R.A. 1996. *Sociolinguistics (Second Edition)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kittredge, Richard & Lehrberger, John (eds). 1982. *Sublanguage. Studies of Language in Restricted Semantic Domains*. Berlyn – New York: Walter de Gruyter.
- Lüdemann, Winfried. 2003. *Uit die diepte van ons see: An Archetypal Interpretation of Selected Examples of Afrikaans Patriotic Music*. *South African Journal of Musicology*, 23:13 – 41.
- Lüdemann, Winfried. 2008. *Nkosi sikelel' i-Afrika. Uit Twaalf Koorliedere op gedigte van Henry Allen Fagan*.

- Mithen, S. 2005. *The Singing Neanderthals. The Origins of Music, Language, Mind and the Body*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- Nuwe F.A.K.-Sangbundel. 1961. Pretoria: Nasionale Boekhandel.
- Pauw, Niel. 2001. *20 Geestelike Koorwerke*. Eie publikasie.
- SAKOV 30 Feesbundel: Orrel-, koor- en instrumentale verwerkings uit die Liedboek van die Kerk 2001 (Vol. 1). Saamgestel deur Gerrit Jordaan en Daleen Kruger. Queenswood: SAKOV.
- Spolsky, Bernard. 1998. *Sociolinguistics*. Oxford: Oxford University Press.
- Strydom, Lourens & Theron, Elrina (reds.). 1986. *Kom loof die Heer. Koorverwerkings van Psalms en Gesange vir kerk- en skoolgebruik*. Deel 3. Kaapstad: N.G. Kerk-Uitgewers.

BYLAE 1

Van die 56 werke wat in die werklys by Hofmeyr (2016) gelys word, is 27 in Afrikaans, 15 in Latyn. Die Afrikaanse digters sluit in: Boerneef, D.J. Opperman, Ina Rousseau, C.M. van den Heever, N.P. van Wyk Louw, I.D. du Plessis, die Afrikaanse Bybel, Eugène Marais, Marlene van Niekerk, Elmientjie Thom, George Weideman en, Hennie van Coller.

Vir sy sololiedere maak hy, volgens dieselfde webwerf, gebruik van Afrikaanse digters soos: Elisabeth Eybers, Eugène Marais, S.V. Petersen, G.A. Watermeyer, D.J. Opperman, N.P. van Wyk Louw, Wilhelm Knobel, Hennie van Coller en Uys Krige.

BYLAE 2

Die komposisie waarna hier verwys word (Lüdemann 2008) kan van YouTube afgelaai word by <https://m.youtube.com/watch?v=o0LkA3n31Go>. Dit word gesing deur die Stellenbosch University Chamber Choir onder leiding van Martin Berger. Die teks dateer uit 1947 en is deur Henry Allen Fagan (1949:17) geskryf.

Nkosi sikelel' i-Afrika

Uit duisend monde word die lied gedra.
 Ek sluit my oë; soos 'n serafskoor
 val daardie stemme strelend op my oor:
 "Nkosi sikelel' i-Afrika" –
 ons vra U seën, o Heer, vir Afrika.
 Ek kyk en sien die skare voor my staan:
 Zoeloe en Kosa, Soeto en Sjangaan,
 en ook die blanke¹⁹ – vele volkre, ja –
 almal verenigd om Gods seën te vra
 op net een tuiste, net een vaderland,
 want die Alwyse het ons saam geplant
 en saam laat wortel in Suid-Afrika.

Nkosi sikelel' i-Afrika –
 seën, Heer, die land wat vele volkre dra.

Fagan het met hierdie gedig waarlik profetiese woorde gespreek, wat meer as veertig jaar later eers waar sou word, nadat 'n hele politieke era daarop gemik was om die presiese teendeel van sy visie te bewerkstellig. Waar daar tans vele aanduidings is dat ons die einde van nog 'n era, die era van die "reënboognasie" bereik het, moet daar gehoop word dat Fagan se woorde vorentoe nie hul relevansie sal verloor nie.

¹⁹ In die toonsetting is die oorspronklike bewoording hier effens gewysig.