

Die verband tussen vroeë apartheidsintellektualisering, Afrikanermusiekhistoriografie en die ontluiking van 'n apartheidsestetika in die toonkuns

Carina Venter

Carina Venter: Departement Musiek, Universiteit Stellenbosch

Opsomming

Epistemologiese afhanklikheid van Europese verwysingspunte kenmerk dikwels analitiese modelle van Suid-Afrikaanse kunsmusiek en kunsmusiekhistoriografie. 'n Tipiese voorbeeld is die beskrywing van Stefans Grové se musikale styl aan die hand van sy artistieke aangetrokkenheid tot die werk van J.S. Bach, Olivier Messiaen en Paul Hindemith (Muller en Walton 2006:3). Hierdie soort koestering van estetiese genealogieë wat sigself aanhoudend terugverbeel na Europa, veronderstel die noodwendigheid van 'n Europese paradigma vir Suid-Afrikaanse kunsmusiek. Meer nog: die Grové-voorbeeld illustreer die voortsetting van 'n nasionale program gerig deur sekere propagandistiese idees, die soort ideologiese vertrekpunte wat Afrikaners se "eie" ryk kultuurerfenis verhef tot dié van verligte (Europese) ras in "donker Afrika". In teenstelling met so 'n Eurosentriese (en problematiese) beskouing poog die teoretisering van Afrikanerkultuur in hierdie artikel om 'n kontekssensitiewe kultuurbegrip van Suid-Afrikaanse kunsmusiek in die 20ste eeu te formuleer. Die interpretatiewe raam wat hier geskep word, put uit 'n konstellasië verwante ideologieë wat krities gelees kan word uit kern historiografiese tekste en geselekteerde primêre dokumente in die argief van die komponis Arnold van Wyk.

Trefwoorde: kultuur, ras, kunslied, Afrikanernasionalisme, apartheidsintellektualisering, musiekhistoriografie, boereplaas, Anton Hartman, Arnold van Wyk, F.J. Du Toit Spies, Geoffrey Cronjé, Jan Bouws, J.M. Coetzee, M.L. de Villiers, Nico Diederichs, Piet Meyer, Mimi Coertse

Abstract

Affiliations between early apartheid intellectualisation, Afrikaans music historiography and apartheid aesthetics: Western culture, Afrikaner nationalism and "O, Boereplaas"

One of the much-rehearsed models of self-explication characterising art music and historiography in South Africa is epistemologically rooted in Europe (Muller and Walton 2006:3). The tracing of aesthetic genealogies to Europe uncritically accepts certain strands of nationalist propaganda, including beliefs that declared Afrikaners to be Europeans in possession of a superior cultural and racial standing in "dark Africa". In contrast, the

approach offered here will aim at a more nuanced construction of a broader 20th-century culture framed by a critical understanding of these ideologies as propelled by South African historiography.

Furnishing the Afrikaners with a (pre-) history rooted in antiquity constituted a pressingly urgent project for apartheid ideologues. Examples – unsurprisingly saturated with the language of Afrikaner nationalism – proliferate. Spies (1963:33) locates Afrikaner origins not in the 17th-century Cape, but in the Greek, Roman and Christian roots of Western civilisation. The tacit cultural implication of such an argument is profound: as a Western culture derived from antiquity, Afrikaner culture from the 17th to the 20th centuries could be expected to replicate European cultural and artistic patterns. Van der Westhuysen (1963:59) interestingly counterpoints Spies's argument with his suggestion that colonists were confronted by a rough "bodem" ("soil" or "virgin land") which had to be tamed and domesticated; there was little time, and even less cause, for artistic practice.

Geoffrey Cronjé, the apartheid ideologue rendered infamous by J.M. Coetzee's 1996 essay, takes a view similar to that of Van der Westhuysen, but contributes to the topos of a rough "bodem" the presence of "barbarians": "Concerning the Afrikaners, the extraordinary fact is that he, in pioneering circumstances and in actual fact surrounded by barbarians and heathens, [...] and almost without any contact with the lands of his descent, preserved and embodied the protestant faith and Western living values in their purest forms in his nationness" (Cronjé 1963:92; my translation).

It is furthermore instructive that a similar myth of origin, posing as an epistemological window on Western culture in South Africa, has found its way into the writing of perhaps the most influential of early South African music historiographers of Western art music, Jan Bouws. Bouws (1946:12) reports that an incipient Afrikaner cultural project in the early years of colonisation was significantly curbed by a "wild bodem" that had to be subdued. It is difficult not to read into this argument that Afrikaner (or Western, as our protagonists insist) culture is directly contingent upon the subjugation of both "bodem" and "barbarian". Yet, true creativity cannot be stymied. Instead of producing works of art akin to those in European centres, the attempts of the Boer tribe yielded what Van der Westhuysen (1963:49) dubs the first Afrikaner-European-derived cultural product, the Afrikaner "Boereplaas" (Boer farm).

All the elements of the ideological narrative unpacked thus far are present, and more clearly articulated, in Diederichs (1936:1, 19, 54): the importance of physical geographical dominance, the abstraction, in retrospect, of this dominance to defend – that which is true and spiritual – Afrikaner culture, the assignment of the national essence to the philosophical sphere of the spiritual, and the elevation of art as a reason for the defence of a territory.

The circularity and opportunism of the nationalist argument can now be stated. Cronjé, Bouws and others suggest that the development of white high culture was stunted by the immediate needs of "taming" a "bodem" during the first two and a half centuries of South African colonisation. In the 20th century this argument is reversed: the notion of a superior white culture is offered as justification for the physical dominance of space by Afrikaners. Diederichs (1936:1) subordinates this entire system to the locus of the national: occupying the same space as the true national spirit, it could be argued that the cultural artefact – the poem, the painting, the composition – becomes the iconic artefact in which notions of the national and the cultural are conflated. An apotheosis of 20th-century culture in South Africa, then, locates nationalism and high culture in a shared metaphysical space. It is in this context that Van der Westhuysen's identification of the *Boereplaas* as the first Afrikaner cultural

“product” becomes pivotal. The *Boereplaas* is both a physical place and an imagined space that is protected and dominated. Only after the country had been “tamed” could the pioneers living there find time to give expression to higher cultural values. The *Boereplaas* is the central pivot to notions of space, domination, culture and spiritual truth.

There is no better or more focussed metaphor for what is being argued abstractly here than the Afrikaans art song “O, Boereplaas”. Moreover, the latter belongs to a genre that, in South Africa, has accumulated much social and political baggage. For Bouws (1957:35–6) the Afrikaans art song had to be foundational to a national musical idiom, and a cultural weapon in the so-called Afrikaner struggle against “verengelsing” (anglicisation). Another instance of this accumulation is triggered by the presence of the “Afrikaner mother” in the lyrics to “O, Boereplaas”. Cronjé dedicated his 1945 book entitled *'n Tuiste vir die nageslag* to “Afrikanermoeders as protectors of the blood-purity of the Boerenasie” (Coetzee 1996:168; my translation). Coetzee went on to demonstrate that the “Afrikanermoeder is a morphological figure of introversion, exclusion, enclosure, embrace”, that “looks forward to a lexicon in which there will be hundreds of entries for emotionally charged nouns starting with Afrikaner [...]” (1996:168; my translation).

The song “O, Boereplaas” suffers from drably conventional musical devices. It is set to a poem by the 19th-century Afrikaans poet C.F. Visser. The music was composed by the Welsh-born Johannes Joubert (1894–1958), who also composed under the name Hayden Matthews. The harmonic surface is seamless and never breaks the mould of primary chords. The melodic range of the soprano is mostly enclosed into an octave and rhythmic devices border on lulling monotony. However, a close look at the text and the setting for soprano voice conjures extramusical connections with the writings of Cronjé and Van der Westhuysen. The soprano who declares her deepest affections for the *Boereplaas*, the “moederhuis” (maternal home) and the “moedertaal” (mother tongue) could be read as representative of the Afrikanermoeder (Afrikaner mother), the keeper of purity in the Afrikaner home. Her presence and her purity are instantiated musically: the vocal line eschews chromatic digression, and the composition never departs from the home key of F major. The “Afrikanermoeder”, then, literally and metaphorically inhabits the home of Afrikaner posterity, the *Boereplaas*.

In 1961 the “wonder of Afrikaans” was celebrated at a festive occasion of which De Wet (1976:154) has left us the following description:

On the morning of 30 April, people stream to the Voortrekker monument in their thousands. By late afternoon, the amphitheatre is packed out with 40 000 people. By 17:30 Advocate Swart and Mrs Swart arrive and are escorted to their seats. Mimi [Coertse] receives the honour to be seated next to the governor-general [C.R. Swart], decked out in her black velvet coat with white fur collar. Proceedings are opened by the chair of the FAK, Dr. H.B. Thom. Then comes the time for Mimi to sing. While the sun sets in a golden glow, she positions herself in front of the microphone. “I know that my Redeemer lives” sings Mimi from the Messiah of Handel. Her marvellous and pristine voice fills every corner of the large amphitheatre while 40 000 people fall silent. As dawn descends and the moon rises over the rantjies, she continues with five Afrikaans songs. The last of these is O, Boereplaas, and as Mimi sings the first notes, all present join in with soft humming. At the end of this beautiful old song – which only Mimi can really sing! – 40 000 people rise to their feet and heartily sing along with South Africa’s greatest soprano. Unashamedly, tears flow from Mimi’s eyes. (My translation.)

This powerful description transforms “O, Boereplaas” into a two-way window through which we can both reflect on Afrikaner historiography and presage the Afrikaner dream of the (then) future. Telescoped back in time and scripted in the art song is the first Afrikaner cultural product, the *Boereplaas*, its transformation into a home for Afrikaner posterity through white domination of the “bodem”, the posting of the pure Afrikanermoeder as eternal keeper of the white race and the fainting echoes of British colonialism. Telescoped forward in time, “O, Boereplaas” is the Afrikaner republic that would come into being only a month after this performance. And perhaps in the tears of the singing Afrikanermoeder is the prescience of the demise of the Afrikaner republic and its great hero, Dr. H.F. Verwoerd, and the dying sounds of Afrikaner colonialism in Africa.

This example seems to suggest that not only did apartheid theorisation and intellectualisation change and infiltrate early South African music historiography, but it seeped into the musical expression and aesthetic ideals of the Afrikaners. Viewed in this way, discourse points the way to apartheid aesthetics.

Keywords: culture, race, art song, Afrikaner nationalism, apartheid intellectualisation, music historiography, *boereplaas*, Anton Hartman, Arnold van Wyk, F.J. du Toit Spies, Geoffrey Cronjé, Jan Bouws, J.M. Coetzee, M.L. de Villiers, Nico Diederichs, Piet Meyer, Mimi Coertse

1. Die kulturele taal van Afrikanernasionalisme

In 1963 verskyn ’n bundel opstelle met die titel *Die Westerse kultuur in Suid-Afrika*. Die referate is gelewer tydens ’n spesiale geleentheid by die Universiteit van Pretoria en byeengebring onder redaksie van Geoffrey Cronjé (die eerlose apartheidsideoloog wat danksy die werk van J.M. Coetzee (1996) onder hernude kritiese aandag gekom het). As geheel bied die tekste ’n reeks verduidelikings vir die vestiging en vooruitgang van Westerse kultuur in Suid-Afrika. In ’n bydrae deur F.J. Du Toit Spies >word die oorsprong van die Afrikanervolk soos volg geskets:

Die Afrikaanse volk is tog ’n verlengstuk van die Westerse beskawing. So gesien, het die Afrikanervolk nie in 1652 of 1657 in die skadu van Tafelberg begin nie, maar mens kan ook die Griekse, Romeinse en Christelike wortels van die Westerse beskawing as die begin aantoon. (Spies 1963:33)

Die poging om ’n geskiedenis vir die Afrikaner te ontwerp neem hier die vorm aan van ’n prehistoriese naelstring gekoppel aan Antieke Griekse, Romeinse en Christelike beskawings.

Spies se stelling is geensins ’n nuwe of verrassende strategiese ingryping van tydgenootlike Afrikaner geskiedskrywers nie. Van belang hier is die kulturele gevolge van hierdie (wan)voorstelling. ’n Mens sou naamlik kon verwag om in Afrikanerkultuurpraktyke wat so ondubbelsinnig voorspruit uit antieke beskawings “as verlengstuk van die Westerse beskawing”, aanduidings te vind van florerende Europese kulturele en artistieke tradisies. So sou ’n mens dus kon verwag dat Suid-Afrikaanse artistieke praktyke van die 18de en 19de eeue bepaalde ooreenkomste sou toon met die artistieke produksie van die Europese Verligting en Romantiek.

Tog, ten spyte van Spies se kulturele optimisme, bied H.M. van der Westhuysen in dieselfde bundel opstelle 'n interessante verklaring vir wat hy beskryf as 'n gebrekkige kulturele bydrae van die Afrikaners in die eerste 200 jaar van Afrikanervestiging:

Dit is te verklaar uit hoofde van die feit dat hulle, eintlik net 'n handjievol gevestigde pioniers, ander noodsaaklike aanvoorwerk gehad het om te verrig: 'n woeste bodem moes getem en bewoonbaar gemaak word met 'n voltagse program aan fisiese arbeid van allerlei slag; die godsdienstige en sedelike vorming vir instandhouding van die Christelik-beskaafde mens moes volgehou word; daar moes selfgenoegsame inrigting gemaak word vir eie huishouding en gesinslewe, dikwels onder omstandighede van gebrek aan byna alle elementêre lewensgeriewe wat 'n gewone oorsese Europese gesin geken het; daar moes met inspanning en natuurlike vernuf 'n doeltreffende praktiese kennis uit die alledaagse ervaring opgebou word om aan die primêrste lewensbehoefte te kon voldoen. In die kort, daar was min tyd oor vir en nog minder aanleiding tot kunsbeoefening. (Van der Westhuysen 1963:59)

Die perke en eise wat 'n "bodem" gestroop van beskawing aan die koloniste gestel het tot ongeveer 1900, word hier aangevoer as die rede vir die gestremde groei van 'n Suid-Afrikaanse "Westerse kultuur". Van der Westhuysen verduidelik dat die tyd en energie van koloniste in beslag geneem is deur 'n woeste "bodem" wat getem (bewoon en bewerk) moes word sodat dit kon dien as 'n tuiste vir 'n "Westerse" Afrikanerkultuur. Terwyl hy aandring op die bestaan van 'n estetiese bewussyn onder koloniste, beskryf Van der Westhuysen die afwesigheid van 'n lewende kulturele tradisie (soortgelyk aan wat mens in Europese kultuursentra sou vind) as simptome van 'n gebrek aan tyd en gerief.

'n Soortgelyke verduideliking kan gelees word in Cronjé se bydrae in dieselfde bundel. Die "bodem" waarvoor Cronjé skryf, is woes, maar in teenstelling met Van der Westhuysen se opvatting is die "bodem" nie leeg nie; Cronjé (1963:92) se beskaafde Bybelvolk het te kampe gehad met "barbare" en "heidene":

Wat die Afrikanernasie betref, is die merkwaardige feit egter dat hy in pioniersomstandighede, as't ware omring deur barbare en heidene, byna sonder die invloed van die georganiseerde kerk en die skool, en met so te sê geen aanraking met die lande van herkoms, tog die Protestantse godsdienst en Westerse lewenswaardes suiwer bewaar en in sy eie nasieskap gestalte laat kry het.

Dit is insiggewend dat juis hierdie oorsprongsmite in die werk van seker die mees invloedryke vroeë geskiedskrywer van Afrikanermusiek in Suid-Afrika, Jan Bouws, gevind kan word:

Die onderwys het in die eerste tyd egter nog maar min onder die aandag van die bestuur geval. Daar was ander sake: Die nuwe en wilde land sou hom nie maklik laat tem nie, en dit sou nog lank 'n belemmerende faktor ook in die kultuurverspreiding beteken. (Bouws 1946:12)

Bouws skets 'n situasie waarin 'n wilde en ongetemde land kulturele vooruitgang en veral musikale ontwikkeling (Bouws se primêre belang) vertraag het.

Bostaande aanhalings (uit tekste verteenwoordigend van vroeë apartheidsintellektualisering en Afrikaanse musiekhistoriografie) skep 'n samehangende narratief: in die 19de eeu, toe die kanon van Westerse kunsmusiek in die nuutverbeelde Europese museum van musikale werke gevestig is, is die kulturele en kreatiewe uitlewing van Afrikanerpioniers aan bande gelê deur die imperatief om eers 'n "bodem" te tem en te onderwerp aan "Westerse" waardes. Hierdie stremming gee direk aanleiding tot, volgens Van der Westhuysen, die Afrikaner se eerste grootse kulturele bydrae: die Afrikanerboereplaas.

Die eerste belangrike aksie waarby die witman reeds drie eeue gelede onmiddellik na sy aankoms in Suid-Afrika betrokke geraak het, was om die nuwe bodem te beset. Sy eerste groot skepping sou word die inrigting van veilige woonplek [...] Die gemeenskaplike taak was om 'n onherbergsame streek vir Westers beskaafde mense bewoonbaar te maak. Uit hierdie gesamentlike aksie tree die eerste kulturele produk te voorskyn wat 'n magtige behoudende en vormende invloed op die Afrikaner sou gaan uitoefen: die boereplaas as selfgemaakte woonoord [...] Die Afrikaanse boereplaas het die wieg geword van 'n nuwe Westerse nasie met 'n eie landelike kultuurpatroon [...] nie alleen is dit 'n kultuurproduk van die allergrootste betekenis nie, maar dit het ook self 'n kultiverende faktor in die vorming van die Westerse leefwyse hier te lande geword. Die boereplaas was nog altyd 'n bewaarplek van die Wes-Europese gees en vormlewe, en tegelyk die bakermat van die voortgesette ontwikkeling daarvan in Afrika. (Van der Westhuysen 1963:49)

Die topos van 'n "ontembare land" wat ongeskik is vir "kulturele gesofistikeerdheid" word hier uitgebou. Die Afrikaners se sogenaamde beskawingsdaad – die beteueling van die "barbaarse bodem" – loop uit op 'n kulturele baken, en selfs 'n produk (in Van der Westhuysen se woorde), wat vorm verleen aan 'n Wes-Europese geestelike lewe. Totale beheer van die land word dus indirek geïmpliseer as 'n voorvereiste vir die bestaan en beoefening van 'n "Westerse kultuur" en die Afrikaner-boereplaas raak die essensiële kulturele instrument ter bemagtiging van hierdie "Westerse kultuur". Binne hierdie historiese begripsopstelling verduidelik Van der Westhuysen dat die 20ste eeu 'n era van ontwikkeling en vooruitgang in die Afrikaner se kuns en kultuur behels (1963:58). Daardeur word ook geïmpliseer die suksesvolle onderwerping van die "bodem".

Terwyl hierdie tipe teoretisering 'n ideologiese raam bied vir die simboliese betekenis van "Westerse kunsmusiek" vir Afrikanernasionalisme in die 20ste eeu, vertel die realiteit van kunsmusiekbeoefening in die ooreenstemmende tydperk 'n ander storie. In Suid-Afrika was die algemene publieke belangstelling in kunsmusiek gedurende die 20ste eeu betreurenswaardig. Die ontwikkeling van 'n "Westerse kultuur" in Suid-Afrika – klaarblyklik in sinkronie met Europa – het geen Boere-Bach, -Beethoven of -Brahms opgelewer nie. Elk van die skrywers wat tot dusver aangehaal is, verswyg deurgaans die gebrekkige Afrikanermusiekpraktyk wat hul teoretisering onder verdenking plaas.

Dit is wel waar dat daar in die vroeë 20ste eeu 'n aantal belowende komponiste na vore getree het. Stephanus Muller identifiseer Arnold van Wyk (1916–1983), Stefans Grové (1922–), Hubert du Plessis (1922–2011), Stanley Glasser (1926–), John Joubert (1927–), Priaulx Rainier (1903–1986), Blanche Gerstman (1910–1973) en Rosa Nepgen (1909–2000)

as die pioniers van 'n ontluikende Suid-Afrikaanse klankwêreld op plaaslike en somtyds ook internasionale verhoë (Muller en Walton 2006:2). Geen van hierdie komponiste kon egter deur konsekwente internasionale sukses die globale musikale verbeelding aangryp nie. Meer nog, op enkele uitsonderings na was die standaard van plaaslike musiekbeoefening deur die vorige eeu onmiskenbaar laer as dié in Europese of Noord-Amerikaanse sentra. Waar dit musiek aangaan, word Van der Westhuysen se “era van snelle kulturele en artistieke groei” dus in perspektief geplaas wanneer die ooreenstemmende praktyk in ag geneem word.

Ten spyte hiervan is die neiging om die 20ste eeu te verbeel as 'n era waartydens die “Westerse kultuur” in Suid-Afrika floreer het, inderdaad ook teenwoordig in gesprekke tussen musici van die tyd. In 'n brief van 1961 haal die komponis A. van Wyk vir Anton Hartman aan aangaande die invloed van Republiekwording op die Suid-Afrikaanse artistieke klimaat. Hartman voorsien 'n periode van ongekende kulturele groei na Republiekwording (en mens sou ook hierin kon lees dat Republiekwording en die gevolglike kulturele vooruitgang 'n metaforiese konsolidasie van die Afrikanerboereplaas kan beteken) (Muller 2008:293). Terwyl “Westerse kultuur” egter voorgedou is as simbolies beduidend van 'n “triumfantelike” en “verhewe” Afrikanerryk in Afrika, bied die persoonlike ervarings van komponiste 'n ander venster op die sogenaamd ontwikkelde “Westerse kultuur” in Suid-Afrika. In 'n brief aan die SAUK kort voor sy dood skryf Van Wyk (een van die mees prominente Suid-Afrikaanse komponiste van die 20ste eeu):

Ek (en, ek kan u verseker, alle Suid-Afrikaanse komponiste) voel oortuig daarvan dat die SAUK en veral die SATV nie wêrelik belangstel in ons nie en dat dit sinneloos is om iets aan die saak te probeer doen. En as daar wel sin in is, voel ek bitter ontevrede dat ek in hierdie laat stadium van my lewe, kosbare tyd en energie moet bestee aan 'n onplesierige noodsaaklikheid soos die skryf van hierdie (baie moeilike) brief. Die sterkste gevoel wat ek op die oomblik het is dat ek vir u moet sê ek wil voortaan absoluut niks met die SAUK te doen hê nie – omdat die minagting en vernedering wat 'n mens van die Korporasie moet verduur nie die paar muf krummeltjies wat hy jou kant toe laat kom wêreld is nie. Of kom ons stel dit so: as ek heenkyk oor die amper halfeeue wat ek met die SAUK te doen gehad het, sien ek amper meer onplesierigheid en geringskatting as iets anders. In die afgelope sowat tien jaar het sake vererger, en in die laaste vier jaar veral het die SAUK baie duidelik vir my uitgespel wat hy werklik van my dink. Ek voel nou baie sterk dat ek nooit eintlik die mas by die SAUK opgekom het nie, dat ek dit ook nooit sal regkry nie en dat ek nie eers meer wil probeer nie, want as ek kyk na sommige mense wat wel u guns geniet voel ek nogal trots daarop dat ek nie die paal haal nie. (Van Wyk 1981)

Hedendaagse historiografie neem graag aan dat daar 'n gevestigde wedersydse ondersteuning tussen die apartheidstaat en sogenaamde “blanke” komponiste bestaan het, 'n verstandhouding wat verseker het dat komponiste die grootheid sou verklank van die tydgenootlike politieke bestel in ruil vir onbepaalde finansiële en institusionele ondersteuning. 'n Mens kan inderdaad argumenteer dat Van Wyk – wetend of nie – bygedra het tot die voortsetting van staatsideologieë deur die wyse waarop hy onkrities werk geskep het gedurende apartheid. Dit is egter nie die sentrale fokus van hierdie argument nie. Wat hier van belang is, is dat Van Wyk die nasionalistiese propaganda ontken van 'n 20ste eeu ryk aan

kulturele en spesifiek musikale produksie. Ons lees hier 'n teenstrydigheid tussen die uitsprake van akademici wat gepoog het om apartheid ahistories te intellektualiseer aan die een kant, en die ervaring van 'n komponis soos Van Wyk wat werkzaam was binne hierdie sogenaamde era van “ongekende kulturele groei”.

As 'n mens Van Wyk se opvatting sou aanvaar omtrent die gebrek aan belangstelling van die SAUK (en by implikasie die apartheidstaat), is dit interessant dat 20ste-eeuse nasionalistiese diskoers in Suid-Afrika so gefassineerd was met die verbeelding van 'n bruisende “Westerse” Afrikanerkultuur.

Een verklaring sou verskaf kon word deur hierdie fassinatie te lees as leë retoriek, 'n diskoers waarbinne die intellektuele argitekture van Afrikanerskap die Afrikaner wou verbind met die kultuurerfenis van Europa om sodoende Afrikaners te onderskei van die “ander” in Afrika. Maar dit is ook moontlik dat die redes vir die eensydige en gedrewe teoretisering van “Westerse kultuur” in apartheidsdiskoers 'n ander betekenis het. Terwyl apartheid immer dieper verstrengel geraak het in die tekstuur van die alledaagse lewe in Suid-Afrika, en tesame met 'n drastiese toename in georganiseerde weerstand teen apartheid, het dit duidelik begin word dat die “lekker lewe” van die Afrikaners geen “ewige lewe” sou wees nie.¹ Prominente Afrikanerstemme in politieke kringe het die beperkte leeftyd van apartheid erken, 'n gewaarwording met ingrypende implikasies. Vir Afrikaners het dit 'n herbesinning ontketen en 'n bevraagteken van die essensie van hulle volkwees en die reg om te woon in 'n land wat hulle beskou het as hul enigste woonplek. In hierdie eksistensiële *Angst* het kultuur in Suid-Afrika die sinies-gedrewe regverdiging geword vir 'n onwerkbare sisteem.

In die laat sewentigerjare skryf Gerrit Viljoen² byvoorbeeld:

[D]ie mees fundamentele regverdiging vir Afrikaner-oorlewing was nie fisies of ekonomies van aard nie, maar die kwaliteit en appèl van ons intellektuele en sosiale beleving, die etiese waardes wat hierdie beleving rig, en die interpretasie en verklaring van die lewe in ons kuns – kortom, ons kulturele lewe. (Aangehaal in Giliomee 1994:541; my vertaling)

Die sirkelgang en opportunistiese van 'n nasionalistiesgestemde kultuurargument raak hier duideliker. Cronjé en sy mede-akademici het die “kultuurgestremdheid” van die “blankes” in Suid-Afrika gedurende die eerste 250 jaar van die koloniale bestel verstaan aan die hand van 'n dringende opdrag om 'n “barbaarse land” te tem, 'n opvatting wat ook in die werk van die musiekhistorikus Bouws te vinde is. Die omgekeerde van hierdie argument word aangetref in die 20ste eeu, wanneer die vestiging van Afrikaneroorheersing die belange van die Afrikaner aandryf. Nou word 'n verhewe “blanke” kultuur voorgehou as die regverdiging en rede vir die onredelike grondbesetting en grondbesit van die Afrikaners. In ander woorde gestel: wanneer die Afrikaners uiteindelik die land onderwerp het wat sogenaamd tot aan die begin van die 20ste eeu hulle kulturele groei beperk het, word kulturele prestasie aangevoer vir die besetting van 'n geskatte 87 persent van die grond in Suid-Afrika: “die kwaliteit en appèl van [hul] intellektuele en sosiale wese, en die verklaring van die lewe in hul kuns” (in Viljoen se

woorde), vereis dit. 'n Mens lees in hierdie ontdekking 'n wederkerigheid tussen apartheid en kultuur wat die ontstaan en die verval van apartheidsideologie krities belig.

'n Aantal opmerkings kan gemaak word oor die sogenaamde “trae kulturele groei in Suid-Afrika” en die verskillende ideologiese afleidings wat terugskouend (en regverdigend) gemaak is. Soos reeds aangetoon, was apartheidsideoloë terdeë bewus van die kulturele armoede van die Afrikaner in die eerste 250 jaar van koloniale besetting. As regverdiging vir hierdie historiese ongerymdheid met die Afrikaner as kultuurvolk, figureer die “wildernis” wat “getem” moes word alvorens kulturele ontwikkeling kon posvat. 'n Meer waarskynlike opvatting sou egter wees dat die “wildheid” van die land nie die rede was vir die gebrek aan “kulturele groei” onder Afrikaners nie, maar eerder dat daar 'n teenstrydigheid heers tussen die werklike (musikale) prestasies van Afrikanerkultuur en die terugskouend-verbeelde kulturele gesofistikeerdheid van die Afrikaners.

Hierdie opvatting word ondersteun deur Van Wyk se pessimistiese diagnose van die tydgenootlike omstandighede van kunsmusiek in Suid-Afrika. Die ideologiese onderbou van Afrikanernasionalisme, veral waar dit kultuur aangaan, veronderstel dus op twee verskillende vlakke 'n misleidende en terugskouende argument. Die eerste is op die vlak van historiese narratief of tyd, waar 'n “verhewe kultuur” eers beskryf word as afwesig, en dan voorgehou word as regverdiging vir die latere geografiese oorheersing van die Afrikaners. Die tweede misleidende argument het te make met 'n problematiese idee oor klas. Die narratief waarop “blanke” meerderwaardigheid berus, neem aan dat “blank” gelykstaande is aan “elitekultuur”, terwyl historiese bewyse eerder aandui dat die oprig van 'n “blanke” setlaarskolonie onderneem was deur wat vandag beskou sou word as 'n merendeels ongeletterde werkersklas.

Afrikaanse geskiedskrywing kenmerkend van nasionalistiese narratiewe bevestig die idee dat kultuur aangewend was as simboliese regverdiging vir 'n onwerkbare en siniese politieke bestel. 'n Sprekende voorbeeld is 'n 1936-publikasie van Nico Diederichs,³ wat skryf:

[...] dat hierdie werkie daartoe mag bydra om by ons deur die politiek en politieke verdeeldheid gemartelde Afrikaner-nasie die gedagte te laat posvat dat die politiek nie die hoogste en die blywendste is nie, maar dat daar bo die politiek 'n ewiger en edeler terrein is, waarin ons almal, ten spyte van partypolitieke verdeeldheid, nog nasionaal een kan wees. (Diederichs 1936:1)

Vir Diederichs is politiek (en by implikasie ook mag) ondergeskik aan nasionalisme. Maar dit is byna ondenkbaar dat Afrikaneroorheersing moontlik sou wees in die afwesigheid van 'n gespierde Afrikanernasionalisme. Hoe voed nasionalisme dan idees oor Afrikanerkultuur, lewensruimte en die topos van 'n ontombare land? Diederichs (1936:54) antwoord as volg:

Die nasie is vry wat homself *geestelik* bevry het deur homself te wees en te word en deur sy *eie-aard suiwer* en *louter* te bewaar. En hierdie *geestelike nasionale vryheid* moet gedurig verower en verwerf word. Onvry is 'n nasie, nie net as hy sy *eie geestelike persoonlikheid* verloën en prysgee vir vreemde ideale wat met sy *diepste wese* nie strook nie, maar ook as hy die *hoogste in hom* laat verdor en ontaard weens te grote toewyding aan die laere materiële en ekonomiese lewe. (My kursivering)

Frases soos *geestelik*, *geestelike nasionale vryheid*, en *diepste wese* stu verby die perke van politiek in die rigting van die metafisiese, 'n domein wat veral vanaf die 19de eeu deur kuns beklee word.

Tot dusver is die argument 'n goed-geartikuleerde verromantiseerde een. Diederichs (1936:19) vervolg:

Die *geestelike besit* van 'n mens word nie aan hom gegee nie; hy moet dit *verower*. Dit word nie *geërf* nie, maar *verwerf*. Die *vol-geestelike mens* is nie wat ander of omstandighede van hom maak nie, maar is wat hy geword het in en deur homself. Sy *ware besit* is nie dit wat van buite na hom aangedra is nie, maar *dit wat hy self deur eie inspanning en opoffering vir hom toegeëien het*. (My kursivering)

Die metafisiese word hier die lokus waarbinne Afrikanernasionalisme vermeng word met kreatiewe strewes. Dit is 'n ontmoetingsruimte wat opgeëis moet word, wat toegeëien moet word deur inspanning en opoffering. Diederichs verwoord elk van die elemente wat deel is van 'n kulturele Afrikanerideologie: die belangrikheid van fisiese/geografiese oorheersing, die terugwerkende abstrahering van hierdie oorheersing om die sogenaamd geestelike en verhewe te bewaar, die situering van 'n nasionale essensie binne 'n filosofies-geestelike sfeer, en die bevordering van verhewe kultuur om die oorheersing van fisiese terrein te regverdig. Die sirkel is voltooi. Die kulturele artefak – gedig, skildery, musikale komposisie – groei tot 'n ikoniese artefak wat die eenwording van die nasionale en die kulturele moontlik maak. Diederichs (1936:36) bevestig so 'n opvatting:

Uit al die voorafgaande sal dit nou ook al duidelik wees dat daar net een rigting is waarin hierdie antwoord gesoek mag word en dit is die rigting van die geestelike of kulturele lewe. Wanneer nasionalisme 'n lewensbeskouing is en wel 'n lewensbeskouing wat uitgaan van die nasie as sy sentrale idee, dan kan dit nie anders as om in die nasie iets hoogs en verhewens te sien nie. Anders sou dit as lewensbeskouing self nie hoog of verhewe wees nie. Die hoogste nou wat die wese van 'n nasie kan uitmaak, is nie sy grondgebied, sy afstamming, sy politieke mag of ander dergelike faktore nie. Die hoogste in 'n nasie is sy geestelik-kulturele lewe en dit is dan ook hierin dat die essensiële van 'n nasie in werklikheid te vinde is.

Die nasionaalgerigte beskouing sien dus die nasie as hoog en verhewe.

Diederichs skryf verder dat die essensie van 'n nasie in sy geestelik-kulturele wese verwikkel is. Vir hom beklee hierdie geestelik-kulturele nukleus van 'n nasie die mees verhewe plek in die nasionale kollektief. *Geestelike* en *kulturele* word hier afwisselend gebruik as sinonieme verteenwoordigend van dieselfde metafisiese ruimte.

'n Apoteose van 20ste-eeuse kultuur in Suid-Afrika situeer, volgens Diederichs, nasionalisme en hoë (verhewe) kultuur binne 'n gesamentlike en dus gedeelde metafisiese ruimte. Hierdie metafisiese ruimte word, soos reeds bespreek, gevoed deur 'n wederkerigheid tussen kultuur en grond/land/woongebied. Met hierdie konteks in gedagte kan ons nou weer terugkeer na Van der Westhuysen se identifisering van die boereplaas as die eerste kulturele produk "eie" aan die Afrikaner. Die boereplaas is 'n fisiese en verbeelde ruimte wat beskerm, beheer en

gedomineer moet word. Slegs na die inrig van hierdie instelling kon sy inwoners (die Afrikanerpioniers) die gerief en tyd vind om uitdrukking te gee aan hulle verhewe kulturele waardes. Die boereplaas is die kern, die spilpunt waarom idees oor ruimte, dominasie, kultuur en geestelike waarheid rangskik om sodoende 'n Afrikanernasionale paradigma en taal te vorm.

2. Die kunslied

'n Oorsig oor die musikale uitsette van Suid-Afrikaanse komponiste in die 20ste eeu – komponiste soos byvoorbeeld Nepgen en Du Plessis – toon dat vokale komposisie, en in besonder die Afrikaanse kunslied, 'n uitsonderlike plek in die konteks van Suid-Afrikaanse kunsmusiek beklee. In Bouws se *Suid-Afrikaanse komponiste van gister en vandag* (1957) kenmerk 'n voorkeur vir die kunslied byvoorbeeld die musikale uitsette van (uitsluitlik blanke) komponiste.⁴

Die voorkeur vir die kunslied as genre is egter anakronisties in die 20ste eeu, aangesien dit vervleg is met 19de-eeuse diskoerse wat byvoorbeeld die uiteenlopende verskille tussen die kunslied en ander genres van 'n groter skaal beklemtoon. Die kunslied met sy beperkte besetting (meestal slegs twee uitvoerders) kry gestalte in 'n intieme uitvoeringsruimte wat radikaal verskil van operahuise of konsertsale. In teenstelling met sy musikale voorgangers was die kunslied nooit primêr bestem vir howe en kerke nie, maar eerder vir die salons van die aristokrasie en later ook vir die middelklasburgery wat deel uitgemaak het van 'n ontluikende openbare sfeer. Die term *salon* is afkomstig uit Frankryk, maar die kunslied het sy oorsprong in die salons van Oostenryk, waar die genre nou verbonde is aan veral Franz Schubert.⁵

In 19de-eeuse Europese kultuur is die kunslied onafskeidbaar van die salon en 'n gesofistikeerde salonkultuur. Gereelde salongangers – 'n elite bestaande uit rykes en regeerders – was die toeskouers van hierdie nuwe artistieke genre. Taruskin (2005) beskryf 19de-eeuse *lieder*-uitvoerings aan die hand van 'n definisie van die Romantiek wat hy aan Peter Gay ontleen. Gay verstaan die Romantiek stilisties as 'n “omslagtige oefening in kollektiewe afgeslotenheid” (Taruskin 2005:75; my vertaling). Die kunslied in die vroeë 19de eeu word dus hoofsaaklik met 'n elite Europese gehoor geassosieer, en verklank binne die intieme ruimte van die salon 'n openbare vertoon van elite-insluiting en privaatheid.

In teenstelling met 19de-eeuse Europese modelle word die ontstaan en ontwikkeling van die kunslied in Suid-Afrika nie vergesel deur die vestiging van 'n salonkultuur nie. Die elite-kultuur wat die ontstaan van die kunslied in Europa begelei, vind neerslag in Suid-Afrika binne die konteks van 'n elite ras. Die Afrikaanse kunslied, waarvan die komponiste, uitvoerders en toeskouers hoofsaaklik blank was, adem 'n etos van die Afrikaner as 'n elite en 'n verhewe ras.

Terwyl 'n rasse-elite in Suid-Afrika die Europese elite-kultuur – veral binne die konteks van die kunslied – vervang, migreer die kunslied in Suid-Afrika vanaf sy tuiste in die Europese salon (met konnotasies van effeminiteit) na die intieme ruimte van die Afrikanerhuis. Die

Afrikanerhuis of moederhuis is, soos hier onder aangetoon sal word, 'n heilige kulturele instelling vir die Afrikaner.

In *Suid-Afrikaanse komponiste van gister en vandag* sluit Bouws 'n hoofstuk in wat handel oor die lewe en werk van Nepgen, 'n komponis wat hoofsaaklik bekendheid verwerf het vir haar bydrae tot die Afrikaanse lied. In die openingsparagrafe van die hoofstuk merk Bouws (1957:65) dat die oeuvres van Suid-Afrikaanse komponiste oorwegend bestaan uit lieder:

Wanneer 'n mens afgaan op eerste indrukke wat die Suid-Afrikaanse musiekproduksie maak, sou jy byna glo dat dit uitsluitend 'n liedkuns moet wees. Dit mag wees dat die skyn bedrieg, of dat die Afrikaanse kultuurstryd in die eerste plek die indruk gee van 'n táálstryd.

Bouws (1957:65) gee wel toe dat die voorkeur vir die kunslied – 'n genre wat min eise stel ten opsigte van infrastruktuur – bloot prakties van aard sou kon wees. Maar hy vervolg dan met 'n ander verklaring vir die populariteit van die genre in Suid-Afrikaanse (hier gelees Afrikaner-) kunsmusiek. Die belangrikheid van die kunslied lê, vir Bouws, daarin dat die genre 'n kragtige invloed kan uitoefen in die sogenaamde “kultuurstryd” van die Afrikaner. Hierdie “kultuurstryd”, wat Bouws aansien as 'n “taalstryd” met sy oorsprong in die 19de eeu, intensiveer in die 20ste eeu. Omdat die Afrikaanse kunslied gevoed kon word vanuit 'n ontluikende Afrikaanse letterkunde, het dit 'n musikale genre van voorkeur geword, een waardeur musiek 'n rol kon speel in die “kultuurstryd” van die Afrikaner.

Die stryd was teen 'n groeiende sogenaamde “verengelsing” wat, veral na die tweede Anglo-Boereoorlog, volgens die meeste Afrikaners 'n bedreiging was. Bouws skryf in hierdie verband soos volg in 'n hoofstuk oor die kunslied (terloops ook die enigste genre waaraan 'n afsonderlike hoofstuk gewy word in die betrokke boek): “Die verengelsing van die musiklewe, miskien nie so dadelik opvallend as op die taalgebied nie en daardeur minder alarmerend, het meer as op watter ander terrein die eie kultuur teruggedring of verstik” (Bouws 1946:70).

Elders skryf Bouws (1957:31):

In die beginjare van ons eeu het die Afrikaanse lied dit maar swaar gekry om tot ontplooiing te kom. Tog was daar, behalwe Bosman [di Ravelli], nog wel ander wat die gevaar van volledige verengelsing op hierdie kwesbare kultuurgebied opgemerk en aangewys het. So het b.v. “Onze Jan” in sy bekende toespraak “Is het ons ernst?” sy toehoorders in Stellenbosch daarop gewys dat op die meisieskole met 'n Hollands-Afrikaanse bestuur amper uitsluitend Engelse liederes gesing word. Maar met dergelyke vasstellinge het die Afrikaner in sy kultuurstryd nog op die verdediging gebly.

'n Patologiese vrees vir sogenaamde verengelsing pols deur die diskoers wat Bouws hier konstrueer, en in die geval van musikoloë (soos Bouws) en komponiste wat gemoeid geraak het met hierdie stryd, was die kunslied 'n primêre arena vir 'n taal-/kultuurstryd. Vir hierdie kultuurstryders was onwrikbare weerstand teen Engelse invloede die aangewese weg na 'n

die kulturele identiteit en erfenis. Anders gestel: die gebruik van Afrikaanse tekste binne 'n musikale konteks impliseer, ten minste vir Bouws, besliste weerstand teen verengelsing.

Sou hierdie kulturele weerstand beperk wees tot die gebruik van Afrikaanse tekste, of sou dit ook hoorbaar verklank wees in die musikale materiaal van tydgenootlike liederkomponiste? Bouws se antwoord is oorvereenvoudig: komponiste soos Grové en Van Wyk, meen hy, het geen inklusiewe musikale ruimte geskep vir volksmusiek en dergelike elemente nie, 'n toedrag van sake waarvoor hy negatief gevoel het. Vir Bouws, so wil dit voorkom, is volksmusiek as die aangewese musikale idioom vir werklike weerstand teen verengelsing beskou.

Was die Afrikaanse kunslied, soos Bouws meen, 'n wapen in die "kultuurstryd" deur taal of was taal eerder 'n noodsaaklike konteks vir die resepsie van die kunslied in Suid-Afrika? Beide perspektiewe is moontlik. Afrikaanse tekste kon 'n intensivering in die belangstelling en uitset van die Afrikaanse kunslied tot gevolg gehad het; met hierdie proses onderweg kon Afrikaners die kunslied inlyf as 'n wapen in hul kultuurstryd teen verengelsing. Dit is dus ook geensins verrassend nie dat die erkenning van "Die Stem" as volkslied as 'n triomfantlike moment vir die vestiging van Afrikanerkultuur beskou is. Bouws (1946:70) beskryf hierdie moment as volg: "Na die erkenning van die eie taal in 1925 en die eie vlag in 1928, was die aanvaarding van die eie Volkslied in 1936 die afsluiting van 'n worsteling om baas te wees in eie huis."⁶

Die kunslied was dus 'n integrale rolspeler in die (self)bestemming van die Afrikaner tot 'n rang wat Bouws beskou het as "baas in eie huis". Terwyl die sege van "Die Stem" vir Bouws "baasskap" in die hand werk, sal hy die komponis van hierdie "eie volkslied", M.L. de Villiers, tot Moses-Messiaanse status: "Hy [M.L. de Villiers] voel dat hy 'n sending moet vervul. Hy moet sy volk die juiste pad na 'n eie, 'n nasionale musiek wys" (Bouws 1957:35).

Volgens Bouws (1957:36) beskou De Villiers die lied as die basis vir nasionale musiek. Hierdie idee (van die lied as teelaarde vir nasionale musiek) reflekteer moontlik eerder Bouws se historiografie as De Villiers se musikale en nasionale oogmerke en strewes. Wat egter van belang is hier, is die retoriese ruimte wat Bouws se diskoers deel met verwante idees in Afrikanernasionalistiese kringe. Vir Bouws is daar 'n wederkerigheid tussen Afrikaanse tekste en musiek binne die konteks van 'n kulturele stryd teen verengelsing; vir apartheidsideoloë is daar 'n konstante wisselwerking tussen Afrikanerkultuur (of Westerse kultuur) as 'n meganisme om 'n "wilde bodem" te tem en Afrikanerkultuur as kulturele impuls om blanke oorheersing (terugskouend) te regverdig en uit te brei. Nasionalistiese en musiekhistoriografiese skrywes oor die kunslied deel dus 'n diskursiewe ruimte waarbinne die tematisering van fisiese en kulturele oorheersing saamgedink moet word met 'n metaforiese vermenging van idees oor grond en kultuur. Die kunslied "O, Boereplaas" kan gelees word as 'n gefokuste metafoer vir die argument wat hier gestel word.

3. "O, Boereplaas"

Coetzee (1996:168) wys daarop dat Cronjé sy bundel *'n Tuiste vir die nageslag* (1945) opgedra het aan sy vrou en ook aan alle “Afrikanermoeders” as die beskermers van die bloedsuiwerheid van die Boerenasie. Coetzee verstaan die karakter van die sogenaamde Afrikanermoeder metafories as ’n morfologiese figuur gekenmerk deur “introversie”, “eksklusiwiteit”, “geslotenheid” en “omhelsing”. Hierdie figuur, skryf Coetzee (1996:168), sien uit na ’n leksikon bestaande uit honderde emosioneel-gelaaide selfstandige naamwoorde, elk voorafgegaan deur “Afrikaner”: “Afrikanermoeder, Afrikanergesin, Afrikanerbloed, Afrikanerplaas”.

Piet Meyer, Afrikanerintellektueel en later ook hoof van die SAUK, was ’n ywerige teoretiseerder van juis so ’n utopiese leksikon. ’n Goeie voorbeeld is sy boek *Die Afrikaner* (1940), onder redaksie van Geoffrey Cronjé en Nico Diederichs. Meyer stel die dominante figuur van die “Afrikanervader” aan as hoof van die huisgesin (1940:62). Oor die “Afrikanermoeder” skryf hy: “In die Afrikaanse geskiedenis speel die vrou veral die rol van saambindster van die gesin” (1940:62).

Die Afrikanermoeder as “saambindster” – hier voorgeskryf deur ’n Afrikanerman – klink saam met prominente temas wat ons reeds aangetref het in Cronjé se skryfwerk. Cronjé se verbeelding neem hom een stap verder wanneer hy die Afrikanermoeder aansien as beskermers van die bloedsuiwerheid van die Boerenasie.

In Meyer se hande ontkiem die leksikon van Afrikanernaamwoorde (soos uitgewys deur Coetzee) tot ’n heelal van moedernaamwoorde. Die simboliese ruimtes van “moederhuis” en “moedertaal” is nou vervleg met die rol van die Afrikanermoeder as “saambindster” en “waakster oor bloedsuiwerheid”, rolle wat die bepaler “moeder-” eggo. Dit is ook beduidend dat die boereplaas (Van der Westhuysen se eerste Afrikanerkultuurprodukt) bevolk word deur ’n lewende leksikon van selfstandige naamwoorde – soortgelyk aan Coetzee se leksikon van Afrikanernaamwoorde - wat die bepaler “moeder-” bevat. Die boereplaas is ’n geslote, afgebakende metaruimte waarbinne die suiwerste en edelste van Afrikanerwaardes in die wêreld gebring en beskerm word: moedertaal en moederhuis. Meyer (1940:59–60) skets verder ’n byna heilige oorsprong en afsonderlike roeping vir sy volk:

Hollanders, Franse en Duitsers het nie as gevolg van omstandighede bymekaar gekom en hulself saamgeorden tot ’n Afrikaanse volk nie, maar God het deur hulle ’n nuwe volksgemeenskap, die Afrikaanse volk, as geloofseenheid in aansyn geroep om onder Sy bestier ’n afsonderlike taak tot eer van Sy Naam te volbring.

Vroeër in hierdie artikel is daar verwys na die neiging om Afrikaners histories te anker in ’n prehistoriese narratief waarvan die oorsprong in die Antieke Griekse beskawing te vinde is. Hier vind ons egter ’n ander oorsprongsnarratief. Volgens Meyer is Afrikanerherkoms nie gesetel in ’n oorwegend Europese setlaarsgemeenskap aan die Kaap nie, en ook nie in die vermenging van hierdie gemeenskap met inheemse Suid-Afrikaners nie. Die Afrikaner is – byna letterlik – bestem deur sy God wat terselfdertyd aan hom ’n afsonderlike roeping toevertrou het. Meyer (1940:72) openbaar elders hierdie afsonderlike roeping: “Voogdyskap

oor die naturel soos in die Afrikaanse staatsvorm verwerklik, word aanvaar as deel van die Afrikaanse roepingsvervulling waarvoor die Afrikaner teenoor God verantwoordelik is.”

Voogdyskap oor die “naturel” is, vir Meyer, ’n godgegewe gebod en die taak van die (“blanke”) Afrikaner in Afrika. Dis ’n afsonderlike roeping wat uitgewerk moet word aan die hand van afsondering en totale apartheid. Hierdie afskeiding – ’n troop van afsondering en afgesonderdheid – wat ons aantref in Meyer se weergawe van die Afrikanerroeping en ook in die afgesperde ruimte van die boereplaas, ontwikkel as ’n topos in Afrikaneridentiteitsgeskrifte en -historiografie. In hierdie diskoers word die boereplaas veel meer as bloot Van der Westhuysen se “eerste kulturele produk”.

Die boereplaas as bakermat of geboorteplek (geboortegrond) is ook ’n metafisiese ruimte – ’n Afrikanertent van ontmoeting – waarbinne die God van die Afrikaners ’n afsonderlike roeping aan ’n uitverkorene volk gee: die Afrikaner as patriarg en voog vir die swart nasies in Afrika. Meyer (1940:49) self bevestig so ’n interpretasie van die boereplaas wanneer hy skryf: “In die Afrikaanse plaashouing is die wesensinhoud van die Afrikaanse Calvinistiese Wêreldbeeld gekonkretiseer, daarin kom die geestelike en stoflike waardes as ’n Christelik saamgeordende geheel tot verwerkliking [...]”

Hier tref ’n mens ’n verruiming van Van der Westhuysen se idee van die boereplaas aan. Die “eerste Afrikaner kulturele produk” omsluit nou ook “geestelike” en “stoflike” aspekte. In die intieme ruimte van die Afrikanerhuis is dit die geestelike (die roeping van die Afrikanervolk) en die materiële (die fisiese geboorte van ’n Afrikanernageslag) wat versmelt tot die essensie van die Afrikanervolk.

Die opdra van Cronjé se boek aan Afrikanermoeders as die bewaaksters oor Afrikanerbloedsuiwerheid, en die sentraliteit van die Afrikanermoeder in die (meta)fisiese bestel van die boereplaas, dui op die belangrike posisie wat bloedsuiwerheid beklee in die kollektiewe en individuele psigologie van die Afrikaner en sy idealisering van ’n bloedsuiwer nasie. Die ideaal van bloedsuiwerheid is ook teenwoordig in die skryfwerk van musikoloë en apartheidsideoloë. Vir Bouws moet ’n Afrikanerkunsmusiek organies groei vanuit Afrikanervolksmusiek. ’n Karakter-estetika met ’n suiwer Afrikaneroorsprong moet dus Afrikanerkunsmusiek kenmerk, oorspronge wat Bouws in Afrikanervolksmusiek vind (1957:78–80).⁷

Die verwesenliking van hierdie ideaal vereis die versamel en opteken van volksmusiek regoor Suid-Afrika – mens dink onwillekeurig aan ’n Boere-Bartók – sodat komponiste van kunsmusiek toegang kan verkry tot hierdie rou en suiwer volksbronne. Bouws meld volksmusiekversamelaars soos Jo Fourie en Willem van Warmelo wat elk tydens ’n aantal landswye reise die optekening van volksmusiek onderneem het. Maar vir Bouws se suiwer Afrikaner-utopie is die blote versamel en noteer van volksmusiek alleen onvoldoende. Volksmusiek moet die grondstof verskaf vir Afrikanerkunsliedere en ander vorme van kunsmusiek, maar volksmusiek wat nie verhef word tot kuns-artefak nie, beklee, so wil dit voorkom, ’n mindere posisie op Bouws se suiwerheidsindeks. Bouws haal in hierdie verband die Afrikanerkomponis Cromwell Everson aan (wat self volksmusiek versamel en

gedokumenteer het): “Dit kom my voor asof Suid-Afrikaanse Boere musiek al die krag en voedsel het vir die magtige raamwerk van die simfonie” (Bouws 1957:80).⁸

Bouws se suiwer kultuur-utopie vind ook weerklank in die skrywes van Cronjé. Cronjé skets ’n kulturele wêreld waarop ’n suiwer Afrikanerskap afgeëts is. Hy skryf:

In die tweede plek moet egter beklemtoon word dat ons Westerse kultuurbevordering alhier by uitnemendheid ’n eie kragsontplooiing moet wees, want alleen op die wyse kan ons ons inheemsheid handhaaf en uitbou. Ons kulturele identiteit en individualiteit moet ongeskonde bly. Ons moet nie veramerikaans of verengels of vernederlands of ver-wat-ook-al nie. Ons moet steeds wees wat ons self is. (Cronjé 1963:111)

Vir Cronjé is dit van belang dat die kulturele vorming en beleving van die Afrikaner uniek en tipierend van ’n Afrikanernasionale gesindheid moet wees. Wanneer hy skryf van ’n ongeskonde (ongekontamineerde) kulturele identiteit vir die Afrikaner, is daar ’n duidelike naklank van sy obsessie met rassesuiwerheid wat hier insypel in kultuurdiskoers. Cronjé (1963:111), ewig besig om ’n konkrete tyd en plek vir ’n Afrikaner-utopie te skryf, is weer aan die woord:

Ten derde is dit noodsaaklik dat die bodemgebondenheid van ons kultuur nie verbreek moet word nie. Al het die stad oorheersend in ons kultuurlewe geword, sal die platteland altyd ’n eie bydrae lewer wat onmisbaar en kultuurverrykend sal bly. Ons platteland moet Blank wees om Westers te kan bly.

Die topos van ’n “bodem” wat telkens neerslag vind in die Afrikanerdiskoers, maak hier nog ’n verskyning. Vir Cronjé is die wese van Afrikanerkultuur ’n bodemgebondenheid, ’n verbintenis wat te alle tye bewaar en beskerm moet word. Ten einde Afrikanerkultuur en -bodemgebondenheid te bewaar, moet die platteland uitsluitlik blank bly. Dit is duidelik dat Cronjé se intellektualisering van blanke meerderwaardigheid nie sonder paradoks geskied nie: hy verbeel ’n kulturele Afrikaner-utopie wat suiwer bly juis omdat die versoeking van veramerikaansing, verengelsing, vernederlandsing, of ver-wat-ook-al weerstaan word; en dan meen hy verder dat die platteland blank moet bly om die Westerse karakter van die Afrikaner te bewaar. Met ander woorde, Cronjé se vertrekpunt is ’n suiwer Afrikanerkultuur wat “eie” is aan die Afrikaner, maar tegelykertyd is dit ook ’n kultuur waarvan die essensie Westers moet wees. Die platteland, meen hy, sal altyd ’n wesenlike bydrae tot so ’n kultuur lewer.

Hier bo is reeds daarop gewys dat die boereplaas die uitstaande kulturele en gemeenskapsinstelling is, een waarvan die wortels in die platteland geanker is. Ons vind dus hier ’n digverweefde paradoksale verbinding van verwante temas, een wat Afrikanerskap omsluit en waarbinne die boereplaas, die Afrikanermoeder, kultuur en suiwerheid vermeng. Tot dusver het hierdie artikel verbande gelê tussen die idealisering van die boereplaas, die verheffing van die Afrikanermoeder, die uitbreiding van Afrikaans as moedertaal en die poging om met die kunslied as belangrikste voertuig daardie taal te veruniverseel. ’n Obsessiewe bemoeienis met suiwerheid kenmerk deurgaans die intellektuele binnewerke van

apartheid. Die narratief wat in hierdie artikel ontvou, word nêrens meer konkreet uitgebeeld nie as in die immergewilde kunslied "O, Boereplaas".

O, Boereplaas

O boereplaas, geboortegrond!
Jou het ek lief bo alles.
Al dwaal ek heel die wêreld rond,
waar so gelukkig, so gesond?
O boereplaas, geboortegrond!
Jou het ek lief bo alles.

O moederhuis, waar ooit so tuis?
Jou het ek lief bo alles.
Die wêreld, rykdom, prag en praal
kan jou verlies my nooit betaal.
O moederhuis, waar ooit so tuis?
Jou het ek lief bo alles.

O moedertaal, o soetste taal!
Jou het ek lief bo alles.
Van al die tale wat ek hoor,
niks wat my siel ooit so bekoor.
O moedertaal, o soetste taal!
Jou het ek lief bo alles.

Woorde: C.F. Visser

Musiek: "Der Tannenbaum", gewysig; verwerk: Dirkie de Villiers

Met die eerste oogopslag is dit duidelik dat Johannes Joubert se toonsetting van 'n gedig deur C.F. Visser uit oninteressante en deurgetrapte musikale gebruike put.⁹ Die harmoniese oppervlak is glad en soomloos, en die musikale idioom oorskry nooit die perke van primêre akkoorde nie. Die melodiese omvang van die solo-sopraanstem is nouliks groter as 'n oktaaf, terwyl die ritmiese eentonigheid van die komposisie sussend op die luisteraar inwerk. Wanneer Joubert se geykte liedkonvensies saamgedink word met die idees van skrywers soos Cronjé en Van der Westhuysen, raak interessante hermeneutiese werk moontlik.

Die sopraanstem wat haar diepste geestelike verwantskap vir die boereplaas, moederhuis en moedertaal in melodie beliggaam, kan gelees word as verteenwoordigend van die Afrikanermoeder, die bewaakster van bloedsuiwerheid in die Afrikanerhuishouding. Haar suiwerheid word musikaal ondersteun: die vokale lyn weerstaan chromatiek, en die begeleiding verlaat nooit die tuis-toonsoort van F-majeur nie. Die Afrikanermoeder (be)vestig letterlik en figuurlik haar intrek in die tuiste vir 'n Afrikanernageslag, die moederhuis.

In 1961 is die “Wonder van Afrikaans” deftig gevier by ’n feestelike geleentheid by die Voortrekkermonument. Die vieringe het onder andere ’n optrede deur die goewerneur-generaal van Suid-Afrika, adv. C.R. Swart, behels. Wouter de Wet (1976:154), in sy hoedanigheid as biograaf van die sopraan Mimi Coertse, verskaf die volgende beskrywing van die feesdag:

Op die oggend van 30 April begin die mense in hul duisende na die Voortrekkermonument stroom. Laat die middag sit die amfiteater met 40 000 mense gepak. Adv. en mev. Swart arriveer om 17h30 en word na die sitplekke van die eregaste vervoer. Mimi ontvang die eer om langs hom te sit, uitgedos in haar swart ferweel jas met wit pelskraag. Die verrigtinge word geopen deur dr. H. B. Thom, Voorsitter van die F.A.K. En dan moet Mimi sing. Terwyl die son in ’n goue gloed sak, neem sy stelling in voor ’n mikrofoon. “Ek weet dat my Verlosser leef”, sing Mimi uit Händel se Messias. Haar wonderskone stem vul elke hoekie van die reuse-amfiteater, en 40 000 mense word stil. Soos dit donker word, en ’n silwer maan oor die rantjies verrys, vervolg sy met nog vyf Afrikaanse liedjies. Die laaste een is O, Boereplaas. En toe sy begin, begin almal saggies saamneurie. Teen die einde van hierdie mooi ou liedjie – wat net Mimi regtig kan sing! – staan die hele gehoor op en sing uit volle bors saam met Suid-Afrika se grootste sopraan. Onbeskaamd rol die trane oor Mimi se wange.

De Wet se beskrywing verbeel “O, Boereplaas” as ’n tweerigtingvenster wat (in 1961) terugskou op Afrikanerhistoriografie en vooruitskou op die toekoms. ’n Teleskopiese terugblik – een wat musikaal neerslag vind in “O, Boereplaas” – gedenk die eerste kulturele produk van die Afrikaner (die boereplaas), en die transformasie van hierdie instelling tot ’n tuiste vir die Afrikanernageslag verwek uit blanke oorheersing van ’n selftoegeëiende “bodem”, die suiwer Afrikanermoeder as bewaakster van blanke bloedsuiwerheid, en die sterwende weerklanke van Britse imperialisme. ’n Teleskopiese toekomsblik belig ’n utopiese ruimte wat resoneer in “O, Boereplaas”: die Afrikanerrepubliek wat tot stand sou kom slegs ’n maand na die reeds-vermelde uitvoering by die Voortrekkermonument. En dalk is daar, in die trane van die singende Afrikanermoeder, ’n profetiese klaaglied hoorbaar wat reeds die verbrokkeling van die Afrikanerrepubliek, die val van haar groot held H.F. Verwoerd, en die wegsterwende klanke van Afrikanerkolonialisme in Afrika betreur.

Hierdie uitvoering van “O, Boereplaas” suggereer die wyses waarop die intellektualisering en teoretisering van apartheid deurgaans op diskursiewe wyse Suid-Afrikaanse musiekhistoriografie beïnvloed het, en verder ook hoe hierdie spesifieke diskoers die estetiese en ekspressiewe ideale van die Afrikaners binnegesypel en gerig het. So gesien, wys die diskoers die weg na die formulering van ’n apartheidsestetika.

Bibliografie

- Bouws, J. 1946. *Musiek in Suid-Afrika*. Brugge: Voorland.
- . 1957. *Suid-Afrikaanse komponiste van vandag en gister*. Kaapstad: Balkema.
- . 1961. *Woord en wys van die Afrikaanse lied*. Kaapstad: HAUM.

- . 1969. *Die volkslied, deel van ons erfenis*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Coetzee, J.M. 1996. *Giving offense: Essays on censorship*. Chicago en Londen: University of Chicago Press.
- Cronjé, G. 1945. *'n Tuiste vir die nageslag: Die blywende oplossing van Suid-Afrika se rassevraagstukke*. Johannesburg: Publicite.
- . Sosiologiese faktore in die Westerse kultuurontwikkeling en kultuurbevordering in Suid-Afrika. In Cronjé (red.) 1963.
- Cronjé, G. (red.). 1963. *Die Westerse kultuur in Suid-Afrika*. Pretoria: Van Schaik.
- De Wet, W. 1976. *Onse Mimi*. Johannesburg: Perskor.
- Diederichs, N.J. 1936. *Nasionalisme as lewensbeskouing - en sy verhouding tot internasionalisme*. Bloemfontein: Nasionale Pers.
- Giliomee, H. 2003. *The Afrikaners: Biography of a people*. Kaapstad: Tafelberg.
- . 1994. "Survival in justice": An Afrikaner debate over apartheid. *Comparative Studies in Society and History*, 36(3):527–48.
- Meyer, P. 1940. *Die Afrikaner*. Bloemfontein: Nasionale Pers.
- Muller, S. 2008. Van Wyk's hands. In Olwage (red.) 2008.
- Muller, S. en C. Walton (reds.). 2006. *A composer in Africa: Essays on the life and work of Stefans Grové*. Stellenbosch: Sun Press.
- Olwage, G. (red.). 2008. *Composing apartheid: music for and against apartheid*. Johannesburg: Wits University Press.
- Spies, F.J. Du T. 1963. 'n Historiese analise van die faktore wat 'n vormende uitwerking op die wording van die Afrikaner en sy kultuur gehad het. In Cronjé (red.) 1963.
- Taruskin, R. 2005. The music trance. In Taruskin (red.), Vol. III. 2005.
- Taruskin, R. (red.) 2005. *The Oxford history of Western music*. Londen en New York: Oxford University Press.
- Van der Westhuysen, H.M. 1963. Die gestalte van die Westerse leefwyse by die Afrikaner. In Cronjé (red.) 1963.
- Van Wyk, A. 1981. Brief aan die SAUK, 20 November.
- Venter, C. 2009. The influence of early apartheid intellectualisation on early South African music historiography. Ongepubliseerde MMus-verhandeling, Universiteit Stellenbosch.

Eindnotas

¹Reeds in die vroeë vyftigs het Eben Dönges teenoor 'n buitelandse joernalis erken dat apartheid hoogstens drie generasies Afrikaners sou kon beskerm teen wat hy beskou het as 'n toenemende swart en bruin gevaar (Giliomee 2003:485). Giliomee skryf elders oor 'n toenemende skeptisisme rondom die ideale van apartheid na die Sharpeville-moorde van 1960 (2003:522). Giliomee noem spesifiek die name van Anton Rupert en Albert Geyer in hierdie verband (2003:522–3).

²Viljoen was voorsitter van die Broederbond tussen 1974 en 1980, waarna hy die ampte beklee het van minister van opvoeding en later minister van konstitusionele hervorming.

³Diederichs, 'n Afrikanerintellektueel en -nasionalis, was staatspresident van Suid-Afrika tussen 1975 en 1978 en ook vir 'n tydperk minister van finansies in John Vorster se regering.

⁴Sien in hierdie verband Bouws (1961) en Bouws (1969).

⁵Anders as volksliedjies of gewyde liedere is die kunslied 'n konsertstuk ongeskik vir samesang. Die kunslied is tipies 'n komposisie vir stem en klavier (alhoewel heelwat uitsonderings bestaan) waarvan die teks meermale 'n gedig is. Behalwe vir Schubert, het Robert Schumann en Johannes Brahms, en later Hugo Wolf en Richard Strauss belangrike musikale bydraes tot die genre gelewer.

⁶Dit is onduidelik van watter gebeurtenis in 1936 Bouws hier praat. Dit is eers heelwat later wat “Die Stem” tot nasionale volkslied verklaar word, en vanaf 1938 word beide “Die Stem” en “God Save the Queen” by amptelike geleenthede gebruik. Die artikelskrywer bedank Etienne Viviers vir hierdie inligting.

⁷In hierdie verwysing bespreek Bouws die moontlikheid van 'n 'n nasionale kunsmusiek wat gevoed word deur boeremusiek/volksmusiek. Terwyl hy nie onbetwisbaar aandui dat so 'n kunsmusiek in volksmusiek/boeremusiek gewortel moet wees nie, is dit 'n redelike afleiding. Sien in hierdie verband die tweede hoofstuk in Venter (2009).

⁸In hierdie hoofstuk spreek Bouws ontevredenheid uit oor die weglaat van Afrikanervolksmusiek uit komposisies deur Grové en Van Wyk.

⁹C.F. Visser is 'n Afrikaanse 19de-eeuse digter. Johannes Joubert (1894–1958), wat ook onder die naam Hayden Matthews gekomponeer het, is in Wallis gebore en het eers later na Suid-Afrika verhuis. Ironies genoeg kon Joubert nie Afrikaans praat of verstaan nie. Hy het met Visser se gedig kennis gemaak in 'n Engelse vertaling.