

Hans Huyssen se *Little Portrait of the World: Allegorical Wind Quintet with Narration* (1993)

Martina Viljoen en Nicol Viljoen

Martina Viljoen en Nicol Viljoen, Odeion Skool vir Musiek, Universiteit van die Vrystaat

Opsomming

Die Suid-Afrikaanse komponis Hans Huyssen se *Little Portrait of the World: Allegorical Wind Quintet with Narration* (1993) staan binne sy oeuvre uit as 'n besinnende werk wat op sosiaal-kritiese wyse na die portret as interpretatiewe stylfiguur verwys. Die werk is uniek in dié opsig dat dit geensins met die oogmerke van Huyssen se postapartheid komposisies in verband gebring kan word nie. In laasgenoemde werke, wat elk vanuit 'n sterk kontekstuele raamwerk gestalte verkry, vertroebel die komponis skeidslyne tussen die hede en die verlede met opset, maar ook tussen botsende kulturele omgewings en identiteite. Ofskoon soortgelyke toespelings in *Little Portrait of the World* gemaak word, stel die diepergaande boodskap van dié werk 'n universeelgeldende morele probleem.

Die navorsingsvraag wat in hierdie artikel ondersoek word, wentel om die mate waartoe programmatiese en simboliese elemente van storievertelling in *Little Portrait* meewerk om die komponis se verbintenis tot kwessies van 'n eksistensiële aard te belig. Hierdie vraag hou verband met die mate waartoe sy musikale konseptualisering van die werk die boodskap daarvan oordra. Die vraagstelling betrek Lawrence Kramer (1990) se idee van musikale hermeneutiek, waarby die uitgangspunt is dat musiek oor diskursiewe betekenis beskik, en dat sodanige betekenis kritiese interpretasie nie alleen veronderstel nie, maar dit ook bemiddel.

Die vernaamste bevinding wat in hierdie verband na vore tree, is dat die stylfiguur van die portret in *Little Portrait* as hermeneutiese “venster” dien (vergelyk Kramer 1990), waarby interpretatiewe toegang tot die moreel-etiese seggingskrag van die komposisie verleen word. Dit blyk dat Huyssen se doelbewuste veelvlakkige fragmentering van die musiek die morele verbrokkeling voorstel wat sentraal tot die “verhaal” van die komposisie staan. Binne die konteks van ander tekstuele middele lewer die stylfiguur van die portret 'n kragtige blik op die menslike siel en die voortdurende stryd tussen goed en kwaad wat innig verbonde aan alle menslike “waarheid” is. Vanuit hierdie meer “universele” funksie kan *Little Portrait* moontlik as 'n voorbeeld van “openbare kuns” verstaan word.

Trefwoorde: Hans Huysen; hermeneutiese “venster”; Lawrence Kramer; *Little Portrait of the World*; metafoorontleding; musiekproduksie en -reproduksie; openbare kuns; sosiale betrokkenheid; Suid-Afrikaanse kunsmusiek

Abstract

Hans Huysen’s *Little Portrait of the World: Allegorical Wind Quintet with Narration* (1993)

South African composer Hans Huysen’s *Little Portrait of the World: Allegorical Wind Quintet with Narration* (1993) is exceptional within his oeuvre for its reflectiveness that refers to the portrait as interpretative trope, introduced here from a socio-critical point of departure. The work is unique in that it does not relate to the aims of Huysen’s post-apartheid compositions. In those works, each conceptualised from the point of departure of a powerful contextual framework, the composer deliberately obscures boundaries between present and past, but also between clashing cultural milieus and identities. Although similar allusions are made in *Little Portrait of the World*, in this work the underlying message of a universally valid moral problem is emphasised.

The research question posed by the article focuses on the degree to which programmatic and symbolic elements of storytelling in *Little Portrait* aid in highlighting the composer’s commitment to matters of an existential nature. This question is related to the ways in which the musical conceptualisation of the work foregrounds its message. In this regard, Lawrence Kramer’s (1990) idea of musical hermeneutics is of relevance, not only regarding his conviction that music has discursive meaning, but also with reference to his idea that critical interpretation is not only presumed by such meaning, but also mediated by it.

From this point of departure the most important finding is that the trope of the portrait in *Little Portrait* functions as a hermeneutic “window” (Kramer 1990), so that an interpretative entry into the moral-ethical dimension of the work is enabled. Furthermore, it becomes evident that Huysen’s deliberate multi-level fragmentation of the work represents the idea of moral disintegration which is central to the “story” of the composition. Within the context of other forms of textual signification the trope of the portrait powerfully highlights human identity and its ongoing conflict between good and evil, which, in turn, is intricately related to any idea of human “truth”.

In order to situate *Little Portrait* in terms of Huysen’s broader oeuvre, it was noted that in his post-apartheid works the composer intensively engages notions of music as a multicultural “language”. However, it is clear from his own statements that he does not intend to focus such efforts within the terrain of any ideological or political programme. Rather, he aims to facilitate a “political” message of a higher order, namely a play of differences from which relational dialogues, and the negotiation of meaning and understanding between different cultural groups, may emanate. This point of departure differs considerably from that of politically-oriented post-apartheid works, such as Philip Miller’s *Rewind: A Cantata for Voice*,

Tape and Testimony (2006) which has as its explicit aim to foreground the atrocities of apartheid in a most realistic manner.

Little Portrait is conceived from yet another conceptual basis. This composition interrogates human experience by way of allegory, and from this point of departure suggests that art music may serve as social critique. Thus, it was found that in the last movement of the composition the composer employs citations from Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray* in a manner that impacts on its musical and structural dimensions. Yet contrary to Wilde's work the composer's allegorical meaning-making does not suggest that art is removed from human existence, or that it transcends natural life. Instead, his theme is explored in departing from the centuries-old moral conflict between good and evil. In terms of his use of musical parameters Huyssen projects a cynical view of "music about music" and conceives *Little Portrait* as a representation of moral degeneration where no redemption is to be found.

Ultimately, it was established that a possible frame of interpretation for this work is Kim Miller and Brenda Schahmann's notion of "public art" which points to works of art which, contrary to politically conscious works, do not comment on colonialism, apartheid, liberation, or even concepts of remembering, but nevertheless take on an important social role in their engagement with existential human issues. It is from this more "universal" point of departure that *Little Portrait of the World* is understood as a powerful expression of social commentary.

Keywords: Hans Huyssen; hermeneutic "window"; Lawrence Kramer; *Little Portrait of the World*; metaphor analysis; music production and reproduction; public art; social involvement; South African art music

1. Inleiding

As eietydse Suid-Afrikaanse komponis wat poog om sy komposisies binne spesifieke kontekste te plaas, belig Hans Huyssen sosiale bewustheid as 'n belangrike aspek van sy werk (Viljoen 2005:115). Terwyl hy 'n verskeidenheid van kontemporêre kulturele invloede in sy werk reflekteer, is hy ook die enigste Suid-Afrikaanse komponis wat 'n passie vir die histories-ingeligte uitvoering van vroeë musiek uitleef, en beskou hy die konsertsaal nóg as 'n museum waarin "ou" musiek bewaar moet word, nóg as 'n laboratorium vir eietydse eksperimentering (Huyssen s.j.). Huyssen sien sy komposisies eerder as 'n artistieke speelveld waarin skeidslyne tussen die hede en die verlede, maar ook tussen teenstellende kulturele omgewings en identiteite, bewustelik vertroebel word (Huyssen s.j.).¹ Met hierdie konseptuele spel wil hy nie alleen aan bepaalde intellektuele standpunte gestalte gee nie, maar beoog hy ook om sy gehoor op interaktiewe wyses in die uitvoering van sy komposisies te betrek. In sy postapartheid oeuvre vloei tradisionele Afrikaëse en Europese kunsmusiektradisies ineen op wyses wat 'n betekenisvolle dialoog tussen hierdie teenpole wil bemiddel – en hierdeur 'n uitdaging aan die luisteraar stel. Volgens die komponis se uitgebreide programtoeligting wil hy met hierdie teenstellings 'n spesiale aanspraak op sy luisteraars maak, en moet sulke kontrasterende elemente nie as oppervlakkige kruiskulturele musikale vermenging gesien word nie. Eerder wil die komponis 'n platform vir interkulturele

gesprek daarstel. In *The Songs of Madosini* (2002), die Afrika-opera *Masque* (2005) en *Ciacona & Tshikona* (2007), asook die meer onlangse *Concerto for an African Cellist* (2013), bereik hy hierdie ideaal op konkrete wyse deurdat groepe spelers vanuit verskillende kulture elk 'n eie, outentieke musikale wêreld verklank – dog intensief saamwerk om 'n bepaalde werk te realiseer.² Musikale identiteite vloei dus vrylik ineen, maar baken terselfdertyd 'n eie, oorspronklike ruimte vir die uitdrukking van kulturele selfheid af. 'n Méér ambisieuse doelwit is Huyssen se oogmerk om 'n komposisionele styl daar te stel wat multikulturaliteit binne die huidige Suid-Afrikaanse kunsmusiekkonteks op uitgesproke, dog geloofwaardige, integriteitvolle wyse verklank (vergelyk onder meer Huyssen 2005).³

In die geheel kan Huyssen se komposisies moontlik gesien word as 'n bewustelike terugkeer na bepaalde biografiese en kulturele wortels – 'n proses wat hy deurentyd op 'n ontginning van komposisionele “roetes” baseer. Hierdeur word dit vir hom moontlik om bepaalde musikale en/of geografiese verbindings in sy komposisies te suggereer waarin sy eie lewensverloop en die blootstelling aan verskillende kulturele wêreldes naspeurbaar is.⁴ Dié aspek van sy werk verleen aan sy oeuve 'n besondere reikwydte in terme van die artistieke seggingskrag en verwysingsraamwerk daarvan. Dit speel egter ook in op sy eiesoortige aanwending van komposisionele middele deurdat hy deurgaans oënskynlik onversoerbare musikale patroonmatighede in sy werke ontgin. Hierdie komposisionele strategie word egter nie op enige voor die hand liggende wyse ten toon gestel nie; eerder slaag Huyssen daarin om tonale en ritmiese verwikkeldheid as 't ware in sy komposisies te verberg (Viljoen 2008:25).

Die gevolg is dat sy musiek wel as “moeilik” ervaar mag word – maar nooit as ontoeganklik nie (Viljoen 2008:25–6). Dié eienskap van sy oeuve kan aan die hand van sy verbondenheid tot sintaktiese kompleksiteit verklaar word; 'n kompleksiteit wat egter steeds getemper word deur sy uitgesproke behoefte om te kommunikeer (sien onder). Hierdie paradoks is geen toevalligheid nie, maar kan eerder as 'n deurlopende kenmerk van Huyssen se oeuve beskou word.⁵

Daar kan dus in Huyssen se benadering 'n tipe kommunikatiewe estetika veronderstel word wat 'n aktiewe luisteraarsreaksie op 'n bepaalde stel konteksgekleurde verwagtinge wil ontlok. Hierdeur stel sy werke die eis van 'n besonder intensiewe medewerking tussen homself as komponis, die uitvoerder(s) van sy werke, en die gehoor of luisteraar.⁶ Soos wat reeds gesuggereer is, beteken dit nie dat Huyssen se komposisies onverstaanbaar is nie. Nietemin maak hy dit duidelik dat hy ook nie ten doel het om slegs toeganklike musiek te skryf nie, maar dat hy eerder 'n spesifieke artistieke visie nastreef waarby hy sy gehoor nie noodwendig tegemoetkom nie. In 'n onderhoud oor die filosofie onderliggend aan sy komposisionele benadering verduidelik hy dat luisteraars soms beswaar maak dat sy musiek té gekompliseerd is (Huyssen, soos aangehaal in Viljoen 2008:29). Vir hom as komponis setel die probleem egter primêr by die gehoor, wat hy oor die algemeen as konvensioneel georiënteerd en bevooroordeeld beskou (Viljoen 2008:29). Om hierdie rede stel hy nie daarin belang om sy musiek meer toeganklik te maak nie – ook al is dit vir hom baie belangrik om verstaan te word. Dit is egter vir hom genoeg dat sommige luisteraars betekenisvolle momente in sy musiek ervaar, wat hom aanspoor om op sy onkonvensionele, dikwels kompromislose pad voort te gaan: “[W]hat seems to be important here is that at some stage one must ‘overcome’ tradition, as the rigid, sacrosanct, untouchable,

anonymous authority that prohibits contemporary movement and the establishment of new traditions” (Huysen soos aangehaal in Viljoen 2008:29).

Speelsheid en ’n ontginning van verbeeldingryke verhaalmatige elemente is reeds hier bo as belangrike elemente van Huysen se oeuvre genoem (en hierin setel nogmaals die paradoks van die “onverstaanbare” (die gekompliseerde sintaktiese) en die “verstaanbare” (die toeganklike semantiese)). ’n Verdere belangrike kenmerk van veral sy meer onlangse komposisies is kwessies van identiteitsvorming, wat met name in sy Afrika-opera *Masque* (2005) gestalte verkry. Kwessies van identifisering en nie-identifisering word egter reeds op subtiële wyse in *Little Portrait of the World: Allegorical Wind Quintet with Narration* (1993) belig.⁷ In onlangs gepubliseerde werk maak Huysen (2012:50) dit duidelik dat sy belangstelling in die konsep van “andersheid” nie slegs op esteties-artistieke oorwegings berus nie, maar dat hy dit eerder vanuit ’n filosofiese benadering fundeer:

[T]he task of establishing and maintaining equal relationships across differences [...] entails a continuous effort at “translating”, re-lating in the sense of re-aligning, stepping over, negotiating, finding and holding common or new ground, as prerequisite for communication of the transfer of meaning. The concept of translation is crucial in this regard. As the prefix “trans-” indicates, there is a border, an obstacle, an impediment to be overcome, requiring a dedicated stepping over/beyond/across. These actions are cumbersome, but in my view imperative.

Hierdie agtergrond dien as vertrekpunt vir ’n bespreking van Huysen se *Little Portrait of the World* soos in hierdie artikel uiteengesit. Hierby is die veronderstelling dat die skep van ’n spesifieke, sosiaal-georiënteerde artistieke ruimte die komponis in staat stel om ’n vraagstuk van ’n dieper sosiaal-etiese aard in *Little Portrait of the World* te belig. Die navorsingsvraag wentel om die mate waartoe Huysen programmatiese elemente van storievertelling en van simboliek in die werk aanwend ten einde kwessies van ’n eksistensiële aard te belig. Verder word die mate waartoe sy musikale konseptualisering van die werk dié boodskap uitdra, ondersoek. Uiteindelik word daar gevra hoe die werk binne Huysen se oeuvre geplaas kan word.

Die metode wat by die ontleding ter sprake is, is Lawrence Kramer (1990) se idee van musikale hermeneutiek. Kramer (1990:1) redeneer naamlik dat musiek oor diskursiewe betekenis beskik en dat sodanige betekenis kritiese interpretasie nie alleen veronderstel nie, maar dit ook bemiddel. Hierdie betekenis is egter nie voor die hand liggend nie, omdat dit vanuit tekstuele elemente na formeel-musikale aspekte “vertaal” word. Sodoende noop dit die “leser”, in die teoretiese sin, tot interpretasie; ’n handeling wat volgens Kramer (1990:6) die open van ’n hermeneutiese “venster” noodsaak.

Kramer (1990) se model het geen uitgebreide bekendstelling binne onlangse musikologiese literatuur nodig nie – ook nie in die Suid-Afrikaanse konteks nie. Ofskoon sy raamwerk steeds as een van die mees belangwekkende onder die vroeë “nuwe”-musikologiese bydraes beskou kan word, is dit nog nie in plaaslike werk by die ontleding van ’n Suid-Afrikaanse komponis se werk betrek nie.⁸ Nietemin is dit besonder gepas in die konteks van die huidige bespreking, aangesien Kramer se klem op die betekenisgenererende aard van musiek van toepassing is in ’n konteks waarin simboliek ’n bepalende rol ten opsigte van

interpretasie speel. Waar simboliek verder met sosiaal-morele implikasies gekoppel word (soos in die geval van die werk wat hier bespreek word), verleen Kramer se hermeneutiese benadering toegang tot 'n dieper betekenisdimensie. In hierdie opsig is dit sy uitgangspunt dat dié tipe interpretasie spesifieke metodologiese uitdagings stel:

Once that window opens, the text appears, or at least may appear, not as a grid of assertions in which other modes of meaning are embedded but as a field of humanly significant actions. [...] This is not, of course, to say that it has suddenly become obvious how to interpret music; what is obvious is that we still lack the techniques for that. But we should know how to develop the techniques we need; analyzing the hermeneutic attitude at work has given us our clue. In order to practice a musical hermeneutics we must learn, first, how to open hermeneutic windows on the music we seek to interpret and, second, how to treat works of music as fields of humanly significant action. (Kramer 1990:6)

Kramer (1990:9–10) sonder drie hermeneutiese middele uit wat betekenisvolle, sosiaal-relevante toegang tot die musikale teks verleen. Die aanname onderliggend aan die interpretasie wat hier onder aangebied word, is dat Huyssen se *Little Portrait of the World* (1993) 'n aanwending van elk belig:

- Tekstuele verwysings. Hieronder sluit Kramer tekste in wat getoonset is, titels, puntdigting, programme, partituurnotas, en soms selfs partituuraanwysings.
- Aanhalings wat 'n komposisie direk met 'n literêre werk, visuele kunswerk, spesifieke plek of historiese oomblik verbind, of met ander komposisies of met stylvoorbeelde wat nie versoenbaar is met die dominante styl van die komposisie wat ontleed word nie (parodie).
- Stylfigure wat 'n strukturele impak op die werk het. Hierdie kategorie beskou Kramer (1990:10) as die mees implisiete, en daarom die mees betekenisvolle hermeneutiese konstruk, aangesien so 'n stylfiguur oor die algemeen as 'n tipiese ekspressiewe handeling binne 'n bepaalde kulturele of historiese raamwerk funksioneer.

2. *Little Portrait of the World* as allegorie

Kramer (1990) se benadering veronderstel dat die komponis 'n bemiddelende rol ten opsigte van interpretasie speel deur belangrike betekenisgewende rigtingwysers in musikale tekste aan te bring. In die geval van Huyssen se oeuvre speel sulke rigtingwysers inderdaad 'n belangrike verklarende rol. Die inleidende uiteensetting hier bo het reeds aangedui dat literêre assosiasie van besondere belang in hierdie komponis se werk is. 'n Oorsigtelike blik oor sy oeuvre toon dat hy dikwels titels vir sy werke kies wat buitengewoon beskrywend van aard is en dat sy komposisies 'n wye spektrum programmatiese elemente insluit of suggereer. Sy programnotas is meestal uitgebreid van aard, en in teenstelling met dié van komponiste wat nie graag oor hul werk uitbrei nie, sluit dit dikwels stellings oor sy komposisionele filosofie en benadering in.⁹

Ook in die geval van *Little Portrait of the World* verskaf Huyssen uitgebreide verklarende notas in die partituur. Dié werk, wat hy as “’n allegoriese kwintet vir houtblasers” beskryf, is in 1993 tydens ’n buitelandse verblyf van 14 jaar in Duitsland geskryf. Die werk bestaan uit vyf dele wat elk ’n verskillende houtblaasinstrument belig, en is soos volg gestruktureer:

I: Umtshingo (Bugandese lied); fluit

II: Sappho-fragment; Meleagros-fragment; “aulos” (hobo)

III: Hêrhorn; Franse horing

IV: Basson Continue; fagot

V: More like a sax; klarinet.

Huyssen (1993:2) verduidelik sy oorkoepelende komposisionele strategie, wat sterk op die beginsel van strukturele kontras berus, soos volg:

In this work, *five* different texts from *five* different realms and times, spoken in *five* different languages by *five* different persons, obviously all of different ages and characters, are allegorically associated with the *five* different instruments of the quintet. Each movement represents a certain historical period, by referring to a typical literary theme of philosophy. At the same time each especially features the instrument that originated during that epoch, or which played a distinct role at the time. Each of the *five* movements combines music and text, which is played back from tape. Needless to say, this is done in *five* different ways.

Die komponis se beskrywing van die vyf tekste, soos aangebied in die partituur, skets ’n kronologiese historiese verloop waarby elke teks ’n eie didaktiese (allegoriese) stelling met betrekking tot ’n bepaalde epog inneem. Huyssen (1993:2) stel die eerste teks soos volg bekend:

As the most ancient and magical of the five instruments, the *flute* has the first word. Together with a little poem and a short story told by a young girl from Buganda it represents a pre-historic (at least timeless) form of tradition.

Hierdie deel, getitel “Umtshingo”, is gebaseer op ’n simboliese Afrika-legende wat die vernietiging van die goeie en van ’n ideale wêreld uitbeeld. Die Bugandese kinderrympie waarop die legende berus, gee Huyssen (1993:32) soos volg weer: “Kagwa sweer dat die aardse dinge vernietig sal word as die hemele vergaan.”

Die jong meisie se aangrypende lied vertel die storie van kinders wat langs die meer gaan speel. Hulle ouers waarsku dat hulle nie een van die kleipotte waarmee hulle speel, moet breek nie, omdat ’n monster dan vanuit die meer te voorskyn sal kom. Dit is onvermydelik dat een van die kleipotte breek en hiermee kom hulle idilliese bestaan tot ’n einde (Huyssen 1993:32). Die legende draai dus rondom die vernietiging van die kleipot as simbool van volmaaktheid en ongeskondenheid, ’n onafwendbare verloop van die lewe.

Die twee tekste wat in Deel II (“Aulos”) aangewend word, ontleen uit die klassieke antieke literatuur en kan as mites in balladevorm gelees word (Huysen 1993:32–3). Eerstens gebruik die komponis fragment 16 uit die Griekse digter Sappho se poëtiese geskryfte, wat beskryf hoe Helena van Troje haar man, dogter en ouers verlaat weens haar liefde vir Paris (koning Priam van Troje se seun).

Die tweede teks wat ingesluit word, is ’n kort fragment van Meleagros wat die krag van die lamp as simbool van lig en van die ontmaskering van die leuen – die geliefde se ontrou – besing. Weer eens gebruik die komponis in hierdie deel twee tekste wat op die verval en vernietiging van hoop en idealisme dui, asook op liefdesontrou wat ’n gesin en ’n geliefde gebroke laat. Die instrument wat hier aangewend word, is die hobo, wat saam met ’n jong manstem gehoor word (Huysen 1993:2):

Roughly following the course of history, the *oboe* is the next instrument to appear, and is associated here with the aulos. Along with it, two examples of antique Greek love lyrics are presented (one by Sappho and another by Meleagros), recited by a young man in a clear aesthetic voice, which represents all the virtues and ideals of the time.

In Deel III (“Hêrhorn”) gebruik Huysen (1993:33) ’n Middeleeuse teks van Heinrich der Vogelaer, “Raubenschlacht”. Hier handel dit oor die offers wat vir goud (materiële besit) gebring word. Die digter beskryf ’n gewelddadige veldslag met flitsende swaarde, bloed wat oor gras en blomme vloei, en die lyke van gestorwe soldate; ’n epiiese sage wat die gewelddadige uitoefening van mag ter wille van materiële gewin suggereer. In hierdie geval word die Franse horing gebruik (Huysen 1993:2):

Interrupting and disturbing this mood, the *horn* as a crude war instrument, entangled in scenes of battle, introduces the medieval age. The fighting is portrayed by vivid rough-voiced commentary in Middle High-German dialect.

Die teks waarop Deel IV, “Basson Continue”, gebaseer is, is enkele grepe uit *Reflexions, ou Sentences et Maximes Morales* (1868) van die 18de-eeuse Franse skrywer Francois de Rochefoucauld (Huysen 1993:34). Hierdie stellings, wat elk individueel as ’n aforisme gelees kan word, en snydende ironiese uitsprake bevat, dui op die komplekse verweefdheid van goed en kwaad binne die menslike bestaan, asook die vernietigende implikasies daarvan vir die individu. In hierdie deel wend die komponis ’n fagot aan, en bou hy die musikale gegewe vanuit die basis van ’n kwasibaroklyn.

Die mees siniese en dekadente tekste wat in *Little Portrait of the World* geïnkorporeer is, en wat struktureel die meeste impak op die komposisie uitoefen, is ’n reeks passasies vanuit Oscar Wilde se bekende *The Picture of Dorian Gray* (1891). Die boek beeld die morele verval en uiteindelijke selfvernietiging uit van ’n onskuldige jong man wat volgens die opvatting van sy vriend, die skilder Basil Hallward, een van die hoofkarakters van die boek, die mooiste man is wat die aarde nog ooit bewandel het, en daarby ook suiwer van inbors. Die impak van die portret op Dorian is van so ’n aard dat hy die wens uitspreek om daarmee plekke te ruil, sodat die skildery kan verouder, en hy self vir ewig jonk kan bly. Hierdie wens word ’n werklikheid, hoewel Dorian dit agterkom eers toe hy sy verlowing met die jong

aktrise Sybil Vane verbreek en sy as gevolg daarvan selfmoord pleeg. Hierdie gebeure laat Dorian koud, want hy beskou sy verloofde se dood slegs vanaf 'n estetiese afstand. Op hierdie stadium kom hy egter agter dat sy portret verander het en dat 'n wrede trek om die mond bespeur kan word. Dorian steek die portret gevolglik in 'n solderkamer weg sodat hy nie deurentyd daarmee gekonfronteer word hoe sy afbeelding steeds afstootliker raak na gelang van sy toenemende moreel-bedorwe optrede nie.

Wanneer sy vriend Basil Hallward hom met sy gebrek aan morele aanspreeklikheid konfronteer, steek Dorian die skilder met 'n mes dood – waarop sy hand in die portret met bloed bedek word. Dorian se eertydse verloofde, Sybil Vane, se broer begin onraad vermoed, maar voordat hy verdere ondersoek na Dorian se optrede kan instel, sterf hy skielik in 'n jagongeluk. Omdat hy beseft dat hy die dood vrygespring het, meen Dorian dat hy goedgunstig teenoor 'n jong dame optree deur haar nie te verlei nie. Sy verwagting is om in die portret 'n meer gunstige afbeelding van homself te sien – maar al wat sigbaar is, is 'n nuwe uitdrukking van sluwe valsheid. Hierop val Dorian die portret aan en steek sy afbeelding in die hart. Hy sterf, en die portret beeld vanaf daardie oomblik weer die jong, ongeskonde Dorian Gray uit.

In die lig van hierdie verhaal is die volgende uittreksel uit Huyssen se gekose teks vir deel V (“More like a sax”) veelseggend in terme van die onderliggende dekadente sinisme wat die teks projekteer (Wilde soos aangehaal in Huyssen 1993:35):

Live! Live the wonderful life that is in you! Let nothing be lost upon you. Be always searching for new sensations. Be afraid of nothing! [...]

We are punished only for our refusals. Every impulse that we strive to strangle broods in the mind and poisons us. The only way to get rid of a temptation is to yield to it. Resist it, and your soul grows sick with longing for the things it has forbidden to itself, with desire for what its monstrous laws have made monstrous and unlawful [...].

Huyssen sluit sy verklarende notas oor die werk soos volg af: “The resignation and scepticism of these aphorisms finally give way in the last movement to the openly cynical and decadent thoughts of Oscar Wilde. The *clarinet* finally comes into its own right – even though in this case it ought to sound more like a saxophone in order to attain the appropriate atmosphere for the seductive female voice quoting some intriguing passages from *The Picture of Dorian Gray*.”

3. Die komposisie as figuratiewe stelling: woord, toon, betekenis

Vanuit die gemelde agtergrond kan daar op hierdie punt van die bespreking beweer word dat Huyssen met *Little Portrait of the World* 'n simboliese uitbeelding van die historiese stryd tussen goed en kwaad belig.

'n Verdere subteks is egter ook in die komposisie aanwesig, waarmee 'n bepaalde musiekhistoriese verloop van verbrokkeling aan die hand gedoen word. Hierdie sekondêre

kommentaar konstrueer die komponis aan die hand van stellings vanuit sy programnotas, wat daarop dui dat die woord-toon-verhoudings wat in die werk bewerkstellig word, ook 'n bepaalde historiese ontwikkeling (en uiteindelijke verval) weerspieël. Terwyl woord en toon in die eerste deel op 'n baie noue interaksie van parameters dui, was dit die komponis se bedoeling om hierdie verbintenis in elk van die volgende vier dele verder te laat verbroekel, totdat 'n akteur in die laaste deel op die verhoog verskyn en die voordrag van die teks – wat tot op daardie stadium as 'n klankopname gespeel is – oorneem (Huysen 1993:2):

In the last movement the music is nothing more than a moody background, the text being linked to it solely on an emotional level. This is blatantly revealed after the slow intro, when an actor (or actress) bursts onto the stage and takes over the recital of the text, while the music now comes from the tape – a lax and easy-going background track [...].

Volgens die komponis se aanwysings in die partituur het die spelers die keuse om die verhoog op hierdie stadium te verlaat terwyl 'n voorafvervaardigde klankopname die werk voltooi (Huysen 1993:2). Hierdeur voeg Huysen 'n verdere kritiese dimensie tot *Little Portrait of the World by*, waardeur hy kommentaar lewer op die invloed van tegnologie op musiekproduksie – en wil hy daarmee aan die hand doen dat “lewende” kunstenaars uiteindelik moontlik nie meer nodig sal wees nie, maar deur tegnologiese reproduksie vervang kan word.

In terme van die musikale dimensies van die werk is dit interessant om daarop te let dat Huysen 'n bepaalde eensoortigheid van uitdrukking in al vyf bewegings volhou. Ofskoon die verweefdheid van allegorie en teks in hierdie werk uiters treffend is, toon die musiek dat die komponis nie die vyf “ruimtes” wat hy aan die hand van die geprojekteerde teksverhaal konstrueer, stilisties projekteer nie, maar eerder dat dit, volgens die aanhaling hier onder, sy oogmerk is om tipiese musikale idiome te illustreer. Nogtans behou hy in al vyf bewegings 'n tipe estetiese “eenheid” deur middel van die konsekwente gebruik van 'n intellektuele, gestroopte modernistiese styl waarin die musiek en die dieperliggende historiese subteks oënskynlik min met mekaar te doen het. Moontlik is hierdie strategie toe te skryf aan die komponis se doelwit om die musiek nie slegs as “stilistiese nabootsing” in elke beweging te projekteer nie, maar om die noteteks ook as deel van 'n kritiese oordenking in te span (Huysen 1993:2):

A final word concerning the adaptation of different musical styles in each movement: these are no attempt to *imitate*, but rather to *illustrate* certain typical idioms. The performance thereof should strive for a high degree of abstraction, so as not to directly *present*, but rather *re-present* the music; to consciously approach the eclectic idiom on a level, where it is not music “in the first instance” but, rather more reflected, *music about music*.

Indien Huysen se breë komposisionele uitset vanuit hierdie perspektief in ag geneem word, is dit duidelik dat hierdie werkwys vir hom 'n ongewone strategie is. Trouens, die tipe kulturele interaksie en die skep van 'n multikulturele dialoog in die komponis se meer onlangse teksgebaseerde werke, wil, soos wat reeds gesuggereer is, juis op 'n fyn musikale omlyning van spesifieke kontekste dui waarby bepaalde geografiese en historiese “plekke”

of situasies ter sprake kom – “plekke” wat, soos wat daar ook reeds aangevoer is, moontlik selfs aan outobiografiese toespelings gekoppel sou kon word in dié opsig dat dit die komponis se eie diverse, eklektiese kulturele en professionele mondering reflekteer (Viljoen 2012:197). Uitnemende voorbeelde van dié tipe stilistiese teenstelling kom veral voor in Huyssen se opera *Masque* (2005). In daardie konteks streef die komponis baie duidelik daarna om kontraste, verskille, weersprekings en teenstrydighede musikaal te huisves, en gevolglik tradisionele Afrika-, Renaissance-, Barok- en modernistiese orkestrale asook jazz-style teenoor mekaar te stel, elk met die oog op die metaforiese konstruksie van ’n baie spesifieke geografiese of kulturele “ruimte” (sien Viljoen 2008:115 asook Huyssen 2005).

Op hierdie wyse bemiddel *Masque* komposisionele “roetes” wat artistiek na spesifieke musikale en geografiese oorspronge herlei kan word. Hierdeur doen die komponis aan die hand dat sowel musikale as kulturele identiteit in dié komposisie aan ’n onbepaalbare, intens vloeibare kontekstualiteit onderworpe is, dog terselfdertyd histories “gewortel” is. Huyssen speel dus die teenpole van “verskil” en “kontinuiteit” musikaal-produktief teen mekaar af en skep hierdeur simbolies ’n ruimte vir transformasie waarin die konsep van selfheid beide in terme van die hede en ook in terme van die nalatenskappe van die verlede verreken kan word.

Die pessimistiese wêreldbeeld wat hy in *Little Portrait* skets, staan in sterk kontras tot die produktiewe blik op verskuiwende identiteitskonsepte wat in *Masque* na vore tree. Samebindende faktore is dat die idee van die masker as belangrike metaforiese konsep in *Masque* figureer, terwyl die portret as sleutel tot ’n spekulatiewe uitleg van Huyssen se nadenke oor individuele en gemeenskaplike morele gedrag in *Little Portrait* dien. Albei werke spreek kritiek uit teen die idee van tegnologiese “vooruitgang”. Nietemin skyn die komponis twee konseptueel uiteenlopende ruimtes in dié werke te skep.

Met betrekking tot *Little Portrait* is dit eerstens van belang dat tekstuele verwysing deurentyd aangewend word (vergelyk die eerste van Kramer se drie figuratiewe strategieë (1990:9–10)). In dié verband is dit nie slegs Huyssen se ooglopende gebruik van die gekose teksgedeeltes waarop die werk berus nie, maar reeds die titel van die komposisie in sy geheel, asook die subtitels vir die onderskeie dele van die werk, wat ’n konteks konstrueer waarvolgens die komposisie verstaan kan word. Dit is egter veral die titel se verwysing na allegorie, asook die komponis se uitgebreide partituurnotas (Huyssen 1993:34 e.v.) wat ’n hermeneutiese “venster” op die komposisie open. Ofskoon die vyf teksgedeeltes wat aangewend word met die eerste oogopslag geen verband met mekaar hou nie, toon ’n nadere bestudering daarvan – as allegoriese uitings – dat hierdie tekste as ’n pessimistiese “wêreldgeskiedenis” gelees kan word wat elk as aforisme die verweefdheid van goed en kwaad beklemtoon.¹⁰

Ofskoon die vyf tekste vanuit hierdie perspektief ’n neerdrukkende narratief suggereer, is dit spesifiek in terme van Kramer (1990:9) se tweede strategie dat ’n bepaalde “kronologie” of “geskiedenis” aan die uittreksels gekoppel kan word, en wel in die verbinding daarvan met literêre werke wat spesifieke tydperke, plekke of historiese oomblikke oproep.

Dit is egter in die laaste deel van die werk dat die stylfiguur van die portret die mees duidelik waarneembare strukturele impak op die komposisie uitoefen (vergelyk Kramer 1990:10 se

derde strategie). Dit is ook in hierdie deel dat die (terug)verwysing na die stylfiguur van die portret, soos aanwesig in die werk se titel, as die mees betekenisvolle hermeneutiese konstruk figureer. Kramer (1990:10) beskryf sulke figuratiewe verwysing naamlik as die méés implisiete van die onderskeie meganismes wat hy uitlig, dog uitsonderlik betekenisvol in hul werking deurdat dit oor die algemeen as tipiese ekspressiewe handeling binne 'n bepaalde kulturele of historiese raamwerk funksioneer en op hierdie wyse 'n sterk boodskap dra. Met verwysing na die stylfiguur van die portret argumenteer Laurie Schneider (1985:283–4) inderdaad dat die portret as negatiewe voorstelling van identiteit oor eeue heen in verband gebring is met gevaar, ydelheid, die dood en die duiwel. As kaatsing van die menslike siel (Schneider 1985:288) neem die stylfiguur in hierdie opsig 'n sterk moraliserende funksie aan.

Benewens die bekende figuratiewe toepassing van die portret in *Dorian Gray*, waar dit aan die konsep van waarheid en aan die siel as wesensuitdrukking van die menslike bestaan gekoppel word, word 'n histories belangwekkende aanwending ook in James Joyce se *Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) aangetref. In die laasgenoemde werk is die hoofkarakter Stephen Dedalus 'n fiktiewe “masker” vir Joyce se eie persona (sien Joseph Carroll 2005 se toespeeling hier onder dat *The Picture of Dorian Gray* ook outobiografiese elemente bevat). In Joyce se *Portrait* dien die konstruk van die portret nie slegs 'n middel tot satiriese kommentaar nie, maar ook as figuratiewe voorstelling van die steeds groeiende “afstand” tussen die jong kunstenaar en sy Rooms-Katolieke geloof, familie en land.

Hierteenoor stel die portret in Wilde se geval aanvanklik die hoofkarakter se ideale self voor, maar word hierdie identiteit mettertyd onherroeplik aan die realiteit van sy toenemend verdorwe en dekadente bestaan gekoppel. In albei aanwendings van die stylfiguur word 'n sterk bewussyn van die Christelike etos en die stryd tussen goed en kwaad geprojekteer. Ofskoon twee verskillende godsdienstige kontekste ter sprake is – dié van laat 19de-eeuse Puriteinse spiritualiteit en van gestrengte, vroeg 20ste-eeuse Rooms-Katolieke geloof – kan die stylfiguur in elk daarvan na die “oersonde” in die Tuin van Eden herlei word (die skending van die “beeltenis” van God).

Op hierdie punt word daar meer intensief op die musikaal-stilistiese inkleding van *Little Portrait of the World* en op die strukturele invloed wat die stylfiguur daarop uitoefen, ingegaan.

Soos voorheen opgemerk, trag die komponis geensins om die allegoriese inhoud van die werk op enige direkte wyse klankmatig te “vertaal” nie. Ongeag die instrument wat in 'n bepaalde deel figureer, en ongeag die simboliese betekenis onderliggend aan die onderskeie tekste, plaas Huyssen elke beweging binne die estetiese kader van 'n spaarsame modernistiese idioom, hoewel die musiek nooit aan atmosfeer ontbreek nie. Die indruk ontstaan gevolglik dat die musiek enige van die woordtekste sou kon huisves, en dat dit doelbewus nie in noue koppeling met die uiteindelijke tekskeuses gekonseptualiseer is nie. Die tekstuur van die musiek is deurgaans hoogs kontrapuntal, dog dit neig tot 'n eensoortige soort soniese landskap wat dwarsdeur die werk volgehou word en slegs in die laaste deel vryer ontwikkel word waar 'n sterker verband tussen woord en toon gevestig word. As uitnemende voorbeeld van dié skryfstyl word die eerste gedeelte van deel V (“More

like a sax”) hier onder as voorbeeld verskaf (die partituur is transponerend geskryf, en die klarinet in B is voorgeskryf):

V. more like a sax...

Text *frei* \downarrow ca 60

- There is no such thing as a good influence.....

Because to influence a person is to give him one's own soul.

Fl.

Ob.

Cl.

Hr.

Bsn.

molto espr. *mp* *f* *lunga* *p* *sfz* *f* *p* *f*

vibr. *sfz* *vibr.* *sfz* *vibr.* *sfz*

etc. *5* *5* *5* *5* *5* *5* *10*

Ⓢ clear amplitude-vibrato (tra-wa-wa effect) deutesches Latzshkerrbrato

He does not think his natural thoughts, or burn with his natural passions. His virtues are not real to him. His sins, if there are such things as sins, are borrowed.

$\text{♩} = 80$

molto ral. *molto ral.*

dim. *p* *p* *portamenti*

p cresc. *subito p*

mf *p* *p*

4 *4* *6* *5* *5* *7* *p*

He becomes an echo of some one else's music, an actor of a part that has not been written for him.

lusingando *f espr. legato* *accl. molto*

3 *5* *3* *5* *7* *5* *6* *7*

5 *6* *7*

3 *6* *5* *6*

cresc.

Voorbeeld 1: Huyssen, *Little Portrait of the World*: Deel V, mate 1–22

Volgens Kramer (1990:10) se uitgangspunt rondom die simbolies-strukturele belang van 'n stylfiguur word daar in die konteks van *Little Portrait* geredeneer dat die laaste deel van die werk, ten spyte van die betreklik hoë vlak van musikale abstraksie, simbolies gelaai is. Dit is ook in hierdie deel dat die werk se onderliggende pessimistiese narratief 'n hoogtepunt bereik. Terwyl elk van die vyf dele 'n eiesoortige boodskap van morele verval dra, is dit in die laaste deel dat dit die duidelikste blyk dat die prys vir die menslike neiging om begeerte bó deug te kies, tot verdelging lei. Hiervoor is Huyssen (1993:34–5) se uittreksels uit *Dorian Gray* by uitstek geskik, aangesien die onopgeloste konflik waardeur die boek se verhaal gekenmerk word, op diepe, selfvernietigende “skeuring” dui.

Om na Huyssen se musikale inkleding van dié gegewe terug te keer: daar kan aangevoer word dat die betreklik eensoortige musikale idioom van *Little Portrait* nie slegs met die pessimistiese wêreldbeeld van die komposisie of met die abstraktheid van Huyssen se modernistiese komposisionele taal te make het nie. Eerder gaan dit om die projeksie van 'n bepaalde vertroebeling van tonaliteit, met ander woorde, 'n soort tonale ontwrigting of “ontsporing”, wat dwarsdeur die werk ter sprake is, dog in die laaste deel meer duidelik na vore tree. Binne die konteks van die gekose tekste sou hierdie kenmerk van die werk as 'n projeksie van sinisme verstaan kon word: selfs waar die komponis oënskynlik 'n soort tonale “fatsoen” wil bewerkstellig, loop die tonale samestelling steeds op vertroebeling uit. 'n Uitnemende voorbeeld hiervan is die tonale gestalte van die laaste deel wat die tonaliteit van F majeur wil suggereer, maar wat dit terselfdertyd steeds bly ontwyk. Die gebruik van kontrapunt wat deurgaans in die komposisie aangewend word, wil ook 'n sterker tonale gestaltegewing van die werk suggereer, maar die ontwikkeling kom weer eens nooit tot wasdom nie.

Dit is veral in die laaste deel dat Huyssen 'n skerp kontras tussen die teenoorgestelde pole van goed en kwaad teken deurdat die musiek hier feitlik twee “gestaltes” aanneem. Reflektiewe, bykans statiese musiek, waarin die suiwerder melodiese lyne van die soloklarinet skoonheid en ongereptheid aan die hand skyn te doen, kontrasteer met die reeds genoemde vertroebelende lyne van die kontrapuntale tekstuur. Deel V van *Little Portrait* sou gevolglik, volgens die musikale inkleding van die teks, as driedelig gesien kon word: die eerste deel strek vanaf mate 1 tot 22, die tweede deel vanaf mate 23 tot 81, en die laaste deel vanaf mate 82 tot 93 (die teksgedeelte wat deur die bandmasjien gespeel word). Terwyl die eerste gedeelte van Deel V meer oordenkend van aard is, verander die musiek in die middeldeel om 'n meer speelse karakter te vertoon deur die kontrapuntale partye wat aansienlik meer aktief raak, asof dit die toenemende uitspattigheid en dekadensie van die teks wil reflekteer. Die laaste frase van die middelgedeelte toonset die woorde, “Be afraid of nothing ...!” wat op 'n tritonus eindig, 'n musikale “gebaar” wat reeds eeue lank as 'n voorstelling van onheil beskou word. Die laaste gedeelte van hierdie deel weerspieël 'n wanhopigheid in die frenetiese klarinetlopië wat deur die fagot oorgeneem word en as 'n banale musikale stelling eindig met verspreide staccato-“uitroepe” in al vyf instrumentpartye.

Text Live! Live the wonderful life that is in you! Let nothing be lost upon you. Be always searching for new sensations.

© alteration playback + live playing ad lib.

Text Be afraid of nothing!...

Voorbeeld 2: Huysen, *Little Portrait of the World: Deel V*, mate 74–81

Aan die einde van hierdie deel neem die musiek 'n feitlik banale karakter aan, en stel dit 'n bepaalde vervlakking voor waardeur die gekose woordteks wel betekenisvol uitgebeeld word – ofskoon die komponis dit moontlik nie so beplan het nie. Hierdie deel stel dus nie, soos wat die komponis in sy toeligting veronderstel (sien Huysen 1993:2), “ontspanne agtergrondmusiek” voor nie, maar vestig eerder, vir die eerste keer in die komposisie, 'n oortuigende woord-toon-verhouding. Die musiek “representeer” hier dus 'n bepaalde voorstelling van valsheid, wat selfs in die “skoonheid” van die melodiese lyn bespeurbaar is, deurdad dit iets wil voorstel wat dit nie (tonaal) toegelaat word om te wees nie. Die stylfiguur van die portret word hierdeur sterk geprojekteer. In hierdie beweging maak die komponis vir alternatiewe “eindes” voorsiening deurdad die instrumentaliste óf deur 'n voorafvervaardigde

klankbaan verdring word, óf die werk voltooi en tegnologie sodoende nie die oorhand verkry nie:

Eventually there is some interaction between the pre-recorded music and the instrumentalists, who, in the positive version, finally have the last say, and conclude the piece by playing live. In an alternative ending, however, which reveals a more pessimistic outlook on the influence of technology over music, the musicians leave the stage, ultimately quitting their task, not being needed anymore [...] (This is left to the decision of the performers according to performance circumstances.)

Hierdie bykomende dimensie tot *Little Portrait*, wat reeds gemeld is, vorm egter nie die kern van Deel V se betekenis nie, maar kan eerder as “sekondêre” kritiese kommentaar gesien word. In terme van Kramer (1990) se benadering “teken” hierdie deel, as hoogtepunt van hedonisme en selfvernietiging, eerder op starre wyse ’n “portret” van menslike identiteit wat aan enige verlossende transfigurasië ontbreek. Elk van die vyf dele van die werk funksioneer egter op unieke wyse as ’n provokasie waarin die botsende elemente van goed en kwaad as tonale (dis)funksie “vertaal” word. Huyssen se doelbewuste fragmentering van die musiek representeer gevolglik op één bepaalde vlak die verbodskeling wat sentraal tot die “verhaal” van hierdie komposisie staan, dog, op ’n ander vlak, ’n sterk moreel-etiese “boodskap” dra. Hierby lewer die stylfiguur van die portret ’n kragtige interpretatiewe blik op die menslike siel en die voortdurende stryd tussen goed en kwaad wat innig verbonde aan alle menslike “waarheid” is.

Binne die konteks van Huyssen se heterogene uitset kan hierdie reflektiewe werk as ’n portret van die menslike siel gesien word wat die tema van ontnugtering op ’n diepgaande wyse ontgin. Soos wat uit die bespreking blyk, stel die vyf dele hierdie narratief aan die hand van ’n pessimistiese “wêreldgeskiedenis” voor. Die komponis koppel ’n sekondêre verhaal van disintegrasie aan die komposisie, naamlik dié van die verval van lewende musikale uitvoering, wat toenemend deur die oorheersing van tegnologie bedreig word.

4. ’n Postapartheid blik op *Little Portrait of the World*

Binne die konteks van Suid-Afrikaanse postapartheid kunsmusiek is dit van belang om daarop te let dat Huyssen, nieteenstaande die sterk projeksie van ’n sosiale bewussyn in sy onlangse werk, nie direk met die probleem van apartheidspolitiek omgaan nie. Eerder is sy reaksie op die kompleksiteit van Suid-Afrikaanse kunsmusiek geleë in die aanwesigheid van ’n eties-morele onderstroming wat multikulturaliteit in sy onlangse werk “vier” én problematiseer. In die bespreking hier bo is daar aangedui dat hierdie dimensie van sy oeuvre op treffende wyse gedien word deur programmatiese elemente van spel en van storievertelling wat die komponis se verbintenis tot samelewingskwessies op boeiende wyses belig.¹¹ In onlangs gepubliseerde werk (Huyssen 2012:44) maak die komponis ook duidelik dat hy die problematiek van apartheid/postapartheid kunsmusiek in ons land grotendeels as ’n “buitestander” beleef het. Dit is moontlik veral om hierdie rede dat die fokus van sy postapartheid werk nooit openlik “politiek” is nie, maar dat esteties-artistieke vrae, asook die potensiaal vir interkulturele dialoog, hom eerder aangryp. In hierdie verband

verduidelik Huyssen (2012:44 e.v.) die oorwegings onderliggend aan sy *Songs of Madosini* (2002):

Ten years ago I embarked on a musical collaboration with Madosini, a veteran amaMpondo musician. At that stage, having just returned from a 14-year-long European sojourn, where I worked as a Baroque cellist and composer, I perceived South Africa's musical potential by and large from an external perspective. From this vantage point, the apparently unrelated und unmediated coexistence of African and Western traditions was conspicuous. This personal impression decisively motivated me to embark on a range of projects, aimed at transferring something of the unique quality of stylistically performed indigenous African music to the politically beleaguered and artistically isolated concert stages of "classical" Western music.

Hierdie stellings het betrekking op vraagstukke van identiteit en van komposisionele "eerlikheid" wat reeds geruime tyd sentraal tot die produksie en resepsie van postapartheid kunsmusiek staan, en met betrekking tot die werk van Stefans Grové, Hans Roosenschoon, Peter Klatzow, Hendrik Hofmeyr, Kevin Volans en Robert Fokkens tot intensiewe musikologiese polemieke gelei het. In hierdie opsig is dit met name Grové se "plasing" as komponis en dié van sy Afrika-geïnspireerde werke wat onder die loep gekom het. Gregory Barz (2013:132) tree toe met sy waarneming dat daar 'n aansienlike verskil is tussen "adapting Africa and adopting Africa; between being in Africa and being of Africa; and from a compositional perspective, being out of Africa, or not of Africa". Die kompleksiteit van hierdie dilemma word reeds vroeër deur Stephanus Muller (2006:53 e.v.) onderstreep wanneer hy argumenteer dat Grové die etiese en morele moeras kenmerkend van die nuwe Suid-Afrika se vestiging met sy *Musiek van Afrika*-versameling betree het. Thomas Pooley (2010, 2013) se bydraes tot hierdie diskoers is welbekend. In 'n waardering van die Suid-Afrikaanse komponis Peter Klatzow se werk, wat soortgelyke vraagstukke betrek, beklemtoon Robert Fokkens (2004:106) Klatzow se daarstelling van 'n eie, unieke "stem" – wat nietemin talle invloede (sowel plaaslik as internasionaal) weerspieël (sien ook eindnota iv). Terselfdertyd dui sy bespreking op die opportunistiese potensiaal van plaaslike strewes tot internasionalisering en die soeke na 'n waarneembare "Afrikaëse" identiteit.

Klatzow (2004:138 e.v.) self beskou kunsmusiekproduksie in die nuwe Suid-Afrika as "verwikkeld", aangesien oorwegings oor watter tipe kunsmusiek nou as verteenwoordigend gesien kan word, verdiep het met die verbreding van die kulturele speelveld sedert 1994 – en wys hy ook op die moontlikheid van kulturele opportunistiese, of selfs "plundering":

Living as we do now in a society in which cross-cultural influence is probably a necessary antidote to the cultural divides structured by Apartheid, one has to ask what legitimate, respectful methods of engagement could or should be explored. The appropriation of an indigenous music for glory and profit is clearly not acceptable.

In hierdie artikel is daar telkemale daarna verwys dat Huyssen in sy postapartheid oeuvre op intensiewe wyse met kunsmusiek as multikulturele "taal" gemoed is. Vanuit sy persoonlike uitsprake (vergelyk Huyssen 2005 en 2012) gaan dit hierby vir hom veral oor wat "gepaste" eietydse Suid-Afrikaanse kunsmusiek is – en nooit daaroor om bepaalde nasionalistiese subtekste te ontbloot of te dien nie. Eerder verbind hy hom tot wat hy as 'n "politieke

boodskap van 'n veel groter belang” beskryf, naamlik 'n spel van andershede waaruit verbandhoudende dialoë, die onderhandeling van betekenis en gemeenskaplike “verstaan” mag voortkom (Huysen 2012:67).

Dat hierdie uiters persoonlike “plasing” binne die terrein van Suid-Afrikaanse kunsmusiek tot dusver geen kontroversie binne die plaaslike musikologie ontlok het nie, laat die vraag ontstaan of die bogemelde debat versadiging bereik het. Matildie Thom Wium (in druk) se oordenking van Grové se *The Soul Bird Trio* (1998), wat hierdie polemieek deeglik in oënskou neem, suggereer dat dit nie die geval is nie. 'n Ander moontlikheid is dat plaaslike musikoloë min daarin belangstel om met 'n komponis in gesprek te tree wat sy musiek nie binne die (apartheids-)politiese kader plaas nie.

Little Portrait of the World staan egter los van hierdie tipe problematiek en kommunikeer 'n kragtige verbintenis tot die oordenking van 'n universeel-geldende morele vraagstuk. Hierdie gegewe laat 'n eie vraagstelling ontstaan, naamlik hoe dié werk binne Huysen se oeuvre gesien moet word.

Vanuit die oogpunt van onlangse postapartheid teoretisering mag Miller en Schmahmann (in druk) se idee van “openbare kuns” 'n moontlike antwoord bied. Hierdie skrywers voer naamlik aan dat 'n beduidende aantal postapartheid kunswerke wat op die apartheidsera kommentaar gelewer het, feitlik onmiddellik ná die eerste demokratiese verkiesing van 1994 ontstaan het. Ofskoon hierdie beweging saamgehang het met die doelbewuste befondsing van kunsvorme en/of kunstenaars wat voorheen uitgeskuif was, het dit ook spesifiek gedien om aan individuele en kollektiewe ervarings en sentimente rondom die apartheidbestel gestalte te gee. Hierdie tipe artistieke uitdrukkings het veral op kwessies van nasionale transformasie, nasionale identiteit en politieke versoening gefokus – en was spesifiek daarop gemik om die “storie” van apartheid te vertel.

Binne die kader van sodanige polities-bewuste kunsmusiek kan die Suid-Afrikaanse komponis Philip Miller se *Rewind: A Cantata for Voice, Tape and Testimony* (2006) as uitdruklike voorbeeld genoem word. Dié werk, geskryf om die eerste dekade ná die Waarheids-en-Versoeningskommissie te gedenk, bevat oorspronklike klankmateriaal van getuies van slagoffers, vryheidsvegters en onderdrukkers wat tydens die kommissie se sessies opgeneem is, en as solo-arias, kleiner ensembledele of koorstukke getoonset is. Terwyl die werk sterk Afrika-elemente bevat, is die doel daarvan nie om enige vorm van 'n gedeelde musikale “taal” te vind nie, maar eerder om 'n gepaste mondstuk daar te stel waardeur die gruwels van apartheid so realisties as moontlik teruggeroep kan word.¹²

As radikaal polities-geïnspireerde werk verskil Miller se *Rewind* egter grotendeels van 'n kategorie werk wat Miller en Schmahmann (in druk) as “openbare kuns” beskryf. Hierdie skrywers wys naamlik daarop dat daar, benewens die bogemelde polities-bewuste werke, terselfdertyd tydens apartheid en gedurende die post-apartheid tydperk kunswerke tot stand gekom het, wat nie met kolonialisme, apartheid, bevryding, of selfs met konsepte van geheue in verband gebring kan word nie. Hierdie tipes werke kwalifiseer dié skrywers as kunswerke wat, ofskoon dit nie Suid-Afrika se onlangse politieke geskiedenis gedenk nie, van beduidende sosiale belang is en 'n belangrike rol in die Suid-Afrikaanse openbare domein inneem.

Teenoor die domein van “polities-geïnspireerde kuns”, of dié van “openbare kuns”, beredeneer Baccarini en Urban (2013:474 e.v.) ’n teoretiese ruimte vir kunswerke wat nie slegs één fundamentele doel as bestaanreg het nie, maar wat ’n wyer spektrum van sosiaal-kulturele funksies onder die loop sou kon neem. Hierdie benadering sou moontlik gepas wees as ’n interpretatiewe aanloop tot Huyssen se oeuvre in die geheel, aangesien sy komposisies wissel van werke wat bloot vir die plesier daarvan beleef kan word¹³ tot dié wat besondere insigte belig, hetsy artistiek, pedagogies, of moreel, of werke wat meerdere van hierdie funksies vervul.¹⁴

5. Ten slotte

In die loop van hierdie artikel is daar enkele kere na Huyssen se Afrika-opera *Masque* verwys. Ook is daar aangedui dat *Little Portrait of the World* tot ’n sekere mate bepaalde elemente van dié opera vooruitloop. Viljoen (2006) argumenteer dat *Masque* ook tot die kategorie van “openbare kuns” behoort – dog as komposisie wat musiek as radikaal “reddende” krag projekteer. In terme van die troop van die “portret” wat in hierdie artikel as hermeneutiese “venster” aangewend is, sou *Masque* gevolglik as die uitbeelding van ’n gebroke wêreld beskou kon word – dog ’n wêreld waarin ’n reis van “donker” na “lig” voorgestel word in terme van die “verlossende” narratief.

Hierteenoor stel *Little Portrait of the World* diepgaande moreel-etiese vrae wat aan die werk ’n eiesoortige legitimiteit verleen. Die komposisie ondersoek en interpreteer gedeelde menslike ervaring aan die hand van allegorie, en doen op hierdie wyse aan die hand dat kunsmusiek ’n kritiese blik op die menslike bestaan mag bied. Soos hier aanvoer word, speel die stylfiguur van die portret hierby ’n besondere rol. Daar is bevind dat Huyssen dié hermeneutiese konstruk nie slegs in die titel van sy komposisie oproep nie, maar dit ook op uitvoerige wyse in die laaste deel van die werk ontgin, deurdat teksgedeeltes uit Oscar Wilde se *The Picture of Dorian Gray* hier op konkrete wyse ’n musikaal-strukturele impak uitoefen.

In kontras met Wilde se *Dorian Gray* suggereer die komponis se allegoriese betekenis-oordrag egter nie dat kuns van die menslike bestaan verwyder is, dat dit bo die natuurlike lewe verhewe is – of dat die menslike bestaan ’n onbevredigende plaasvervanger vir die “hoër” gebied van “die kuns” is – nie. Eerder onderstreep die werk, vanuit één perspektief, die “weerloosheid” van hedendaagse kunsmusiek as vervlietende verskynsel. Getrou aan sy verbintenis tot kompleksiteit ontgin die komponis sy tema egter ook vanuit ’n meer diepgaande vertrekpunt, en wel aan die hand van die eeue oue morele konflik tussen goed en kwaad, ’n diepgesetelde menslike stryd wat vanuit die Christelike perspektief na die sondeval in die Tuin van Eden herlei kan word.

In hierdie opsig versterk Huyssen se tekskeuses uit *Dorian Gray* die allegoriese impak van *Little Portrait*. Hierdie oordrag van betekenis vind sowel op die makro- as op die mikrovlak plaas. In *The Picture of Dorian Gray* beskryf Wilde byvoorbeeld hoe die hoofkarakter in die skilder Basil Hallward se Victoriaanse tuin voor sy eerste versoeking gestel word om hedonisme as sigbare gedaante aan te neem en sy siel aan kuns (en aan “kunsmatigheid”) te verkoop. Só word die blomme waarin hy sy gesig as onskuldige jong

man begrawe later vir hom blote verhandelbare besittings wat hy aan sy lapel dra, of wat hy as opium rook om aan sy dekadente bestaan te ontsnap. By wyse van allegorie sou ook hierdie insident as 'n verwysing na die "oersonde" in die Tuin van Eden, met Adam en Eva as gebroke "beeltenis" van God, verstaan kon word – 'n "gebrokenheid" wat deurentyd in "More like a sax" gesuggereer word.

In Huyssen se "blik op die wêreld" projekteer hy wel 'n siniese opvatting van "musiek óór musiek" en konseptualiseer hy *Little Portrait* as beeltenis van 'n steeds toenemende morele verval. Hiermee stroop hy dié komposisie van enige poëtiese of Romantiese opvattinge oor musiek as "reddende" of "verlossende" ruimte. Terselfdertyd dui sy aanwending van tekstmateriaal en simboliek daarop dat dié werk 'n ander, moontlik selfs méér verwikkelde aspek van musiek beklemtoon, naamlik die kritiese potensiaal daarvan. In teenstelling met die wêreld wat in *Masque* geprojekteer word, val die klem egter op onherroeplike gebrokenheid. In terme van die skildering van hierdie klein "wêreld" suggereer die komponis gevolglik geen antwoorde nie, maar eerder 'n dieperliggende, algemeen-menslike vraagstuk.

Daar sou ten slotte spekulatief daaroor besin kon word of postapartheid kunsmusiek nie tot 'n mate agter die front van kulturele simbiose en die ideologie van 'n bepaalde Nuwe-Suid-Afrikaanse utopie skuil nie. In hierdie opsig sou daar gewonder kon word of die strewe na postapartheid kunsmusiek as multikulturele "taal" nie tot so 'n mate op identiteit as "ideaal-wêreld" fokus dat die kritiese rol van musiek, wat so duidelik in *Little Portrait of the World* na vore kom, daardeur oorskadu word nie. In hierdie verband sou Adorno se denke oor die kritiese rol van kuns opgeroep kon word; soos Paolo Bolaños (2007:31) dit stel: "[A]rt does not promise us a utopia, for our conceptualizations of utopias will always fall short of capturing what is hoped for. The glimmer of hope which art evinces will always, and must be, negative, for it will not allow itself to be justified in terms of naïve conceptions of humanism, teleology, and divine providence" (sien ook Adorno 2004 en 2005).

'n Laaste vraag, wat hier oorgelaat word, is of daar in Huyssen se ontginning van die portret as interpretatiewe stylfiguur soos in die geval van Wilde en Joyce outobiografiese "dis-illusie" vermoed kan word.

Bibliografie

Adorno, Th. 2004. *Aesthetic theory*. Vertaal deur R. Hullot-Kentor. Londen: Continuum.

—. 2005. *Minima moralia: Reflections on a damaged life*. Vertaal deur E.F.N. Jephcott. Londen: Verso.

Baccarini, E. en M.C. Urban. 2013. The moral and cognitive value of art. *Ethics and Politics*, XV(1):474–505.

Barz, G. 2013. Stimulus en afstand in die komposisies van Stefans Grové: Ter wille van 'n stilistiek van die Suid-Afrikaanse komposisiepraktyk. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 53(2):131–7.

- Bolaños, P. 2007. The critical role of art: Adorno between utopia and dystopia. *Kritikē*, 1(1):25–31.
- Britten, B. 1967. On winning the first Aspen Award. In Schwartz en Childs (reds.) 1967.
- Carroll, J. 2005. Aestheticism, homoeroticism, and Christian guilt in *The Picture of Dorian Gray*. *Philosophy and Literature*, 29(2):286–304.
- De Gruchy, J.W. (red.). 2011. *The humanist imperative in South Africa*. Stellenbosch: Sun Press.
- Fokkens, R. 2004. Peter Klatzow: Perspectives on context and identity. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Musiekwetenskap*, 24:99–107.
- Huysen, H. 1993. *Little Portrait of the World: Allegorical Wind Quintet with Narration*. München: Hans Huysen.
- . 2005. Programnotas: *Masque* (28 Oktober).
- . 2011. New music for a new humanism. In De Gruchy (red.) 2011.
- . 2012. Music production in the intercultural sphere: challenges and opportunities. *Acta Academica Supplementum*, 1:43–71.
- . s.j. <http://www.huysen.de/Biography.html> (22 Junie 2015 geraadpleeg).
- Joyce, J. 1916. *A portrait of the artist as a young man*. New York: B.W. Huebsch.
- Klatzow, P. 2004. The composer's dilemma: Writing for time or place. *South African Journal of Musicology*, 24:135–41.
- McGrath, A. 1995. *The Christian theology reader*. Oxford: Blackwell.
- Miller, K. en B. Schmahmann (reds.). In druk. *Stone elephants and plastic presidents: Public art in South Africa, 1999–2014*. <https://wheatoncollege.edu/in-the-news/2015/03/25/art-as-hisstory/> (24 Junie 2015 geraadpleeg).
- Muller, S. 1999/2000. Protesting relevance: John Joubert and the politics of music and resistance in South Africa. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Musiekwetenskap*, 19/20:33–46.
- . 2006. Stefans Grové's narratives of lateness. In Muller en Walton (reds.) 2006.
- Muller, S. en C. Walton (reds.). 2006. *A composer in Africa: Essays on the life and work of Stefans Grové*. Stellenbosch: Sun Media.
- Pooley, T. 2010/11. "Never the twain shall meet": Africanist art music and the end of apartheid. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Musiekwetenskap*, 30/31:45–69.

- . 2013. “Afrika-voorstellings”: Stefans Grové se “Liedere en danse van Afrika” as fiksies. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 53(2):170–82.
- Schneider, L. 1985. Mirrors in art. *Psychoanalytic Inquiry*, 5(2):283–324.
- Schwartz, E. en B. Childs (reds.). 1967. *Contemporary composers on contemporary music*. New York: Da Capo Press.
- Smith, S. 2007. Bringing life, death and sight to sound. *New York Times*, 10 Julie, bl. 10.
- Spies, B. 1999/2000. Op soek na ’n hermeneutiese venster. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Musikologie*, 19/20:71–82.
- Thom Wium, M. In druk. The place of Africa in Stefans Grové’s *The Soul Bird Trio* (1998). In Viljoen (red.) in druk.
- Viljoen, M. 2006. “An aesthetic of redemption”: Reading *Masque* as public culture. *Muziki: Journal for Music Research in Africa*, 3(1):114–33.
- . 2008. African and European voices: Speaking “in harmony” as contemporary authenticity. *Journal of the Musical Arts in Africa*, 5:19–36.
- . 2012. After universalisms: Music as a medium for intercultural translation. *Acta Academica Supplementum*, 1:198–211.
- Viljoen, M. (red.). In druk. *Musics of the Free State: reflections on a musical past, present, and future*. Zagreb: Hrvatsko Muzikološko Društvo.
- Wasserman, H. en S. Jacobs (reds.). 2003. *Shifting selves: Post-apartheid essays on mass media, culture and identity*. Kaapstad: Kwela Books.
- Wilde, O. 1992. *The picture of Dorian Gray*. Hertfordshire: Wordsworth Classics.

Eindnotas

¹ Die CD *Fynbos Calling* (Mucavi Records, 2004) is ’n uitstaande voorbeeld van die wyse waarop Huysen tradisionele Afrika- en vroeë Europese musiek teenoor mekaar stel. Hierdie opname, uitgevoer deur die Ensemble Refugium (periode-instrumente) en die Dizu Koedoehoringgroep (tradisionele Afrika-instrumente), bevat werke van Uccellini, Kapsperger, Bach en Telemann, asook Huysen, Plaatjies en Matotiyona. In die uitgebreide CD-toeligting word hierdie musikaal diverse samestelling teen die skouspelagtige agtergrond van die Kaapse fynbos as botaniese verskeidenheid aangebied. Die konteks wat só geskep word, dien as duidelike illustrasie van Huysen se betrokkenheid by natuurbewaring en omgewingskwessies. Huysen se *Proteus-variasies* (2006), wat weer eens ’n sterk

verbintenis met die Kaapse flora en fauna bevestig, het in 2010 die Helgaard Steyn-prys vir komposisie verower.

² Die volgende skakel kan gevolg word na 'n uittreksel uit *Masque*, asook 'n onderhoud met die komponis waarin hy die multikulturele aspek van sy musiek toelig: www.youtube.com/watch?v=mim8I5dOfn8.

³ Die *Concerto for an African Cellist* (2013), wat vir die tjellis Heleen du Plessis geskryf is, is 'n gepaste voorbeeld van hierdie tipe werke. 'n Uittreksel uit die vierde deel van die komposisie ("Mapfuchapfucha muMhembero") is beskikbaar by www.youtube.com/watch?v=P1Zx_7Hoezk.

⁴ Hierdie aspek van Huyssen se oeuvre word meer uitvoerig in Viljoen (2012) bespreek. Fokkens (2004:106) neem 'n soortgelyke veelvlakkige musikale identiteit in die werk van Peter Klatzow waar. In hierdie geval is dit egter 'n artistieke selfheid wat sowel 'n eie, unieke stem reflekteer as 'n veelvuldigheid van ander invloede weerspieël, waarvan die mees beduidende tot die Westerse kunsmusiekparadigma herlei kan word.

⁵ Dit is 'n paradoks in dié opsig dat Huyssen se komposisionele benadering kompleksiteit weerspieël, terwyl dit terselfdertyd nooit totaal ontoeganklik is nie. Kompleksiteit is nie onderliggend net aan Huyssen se musiek nie, maar ook aan sy gepubliseerde akademiese werk waarin hy sy filosofies-teoretiese benadering uiteensit; sien Huyssen (2011) asook Huyssen (2012).

⁶ Hierdie gesigspunt toon opvallende ooreenkoms met Benjamin Britten (1967) se komposisionele filosofie soos verwoord in sy gevierde essay "On winning the first Aspen Award".

⁷ Daar is geen kommersiële opname van hierdie werk beskikbaar nie. Ons dank aan die komponis wat 'n opname vanuit sy persoonlike versameling beskikbaar gestel het vir die doeleindes van hierdie artikel. 'n Partituur van die werk is beskikbaar in die Musiekbiblioteek van die Universiteit van die Vrystaat, met standnommer NSH6264.

⁸ Spies (1999/2000) ontgin die idee van 'n hermeneutiese venster in 'n artikel waarin sy musikaal-retoriese figure in Brahms se *Minnelied* as interpretatiewe middel aanwend. Sy verbind die konsep egter nie met Kramer se teoretisering nie, maar steun hoofsaaklik op die denke van Gadamer.

⁹ Uitnemende voorbeelde hiervan is Huyssen se uitgebreide programnotas vir sy opera *Masque* (sien Huyssen 2005), asook die uitvoerige inligting tot *Fynbos Calling* (Mucavi Records, 2002).

¹⁰ Hiermee word erkenning gegee aan Ian Drennan vir sy insiggewende insette oor die tekste waarop *Little Portrait of the World* gebaseer is. Vanuit 'n Christelike oogpunt is die stryd tussen goed en kwaad reeds in die vroegste skeppingskonteks aanwesig met Adam en Eva se sondeval. In hierdie tradisie word daar geglo dat die mens in 'n toestand van sondigheid gebore en hierdeur van God geskei word, sodat dit net die genade van Christus

se offer is wat die mens van ondergang kan red (McGrath 1995:212–3). Alle goedheid is van God afkomstig en die bestaan van die bese word toegeskryf aan natuurlike oorsake, soos natuurrampe en siektes, terwyl die bese ook 'n oorsprong kan hê in morele kwaad, of in menslike aksies wat leed en lyding vir ander veroorsaak, soos oorlog, uitbuiting en misbruik. Die Bybelse narratief van Adam en Eva se sondeval suggereer dat die bese in die wêreld toegeskryf kan word aan die sondige menslike natuur wat van nature eerder die kwade as die goeie wil doen – 'n standpunt wat in Wilde se *Dorian Gray* tot verdoemende uiterstes gevoer word.

¹¹ Besonder treffende voorbeelde van werke wat elemente van spel en van storievertelling belig, is *The Songs of Madosini* (2002), “*Bonjour*”, *dit le renard* (2001) en *6 Pieces for a Pianist and a Child* (1989/91). Die gewyde werk *A propos du malheur* (1998) berus op tekste van Simone Weil; in hierdie komposisie is lyding 'n oorheersende tema. Sosiale betrokkenheid blyk veral in die programmatiese inhoud van *Little Portrait of the World* (1993) en in die libretto van Huysen se Afrika-opera *Masque* (2005).

¹² Volg die skakel <https://www.youtube.com/watch?v=k4yJDiELGM> vir uittreksels vanuit die kantate.

¹³ Werke wat in hierdie kategorie val, sluit die *Concerto for Harp and Strings* (199) in, asook die *Lassus Fantasy* (1993/94), *4 Britting Songs* (1994/95) en die solokitaarwerke *Southern Nocturnal* (2003) en “*I fistula nomine ricordi*” (1999). Hierbenewens is daar die komponis se sogenaamde “experitainment”-werke wat onder meer die volgende insluit: *6 Piano Pieces for a Pianist and a Child* (1989/91), *Als flögen wir Davon ...* (2000), *4 Fibonacci Pieces* (1990/95) en die *Sequencer Essays* (1990/95).

¹⁴ Benewens *Little Portrait of the World* (1993) en die reeds genoemde *The Songs of Madosini* (2002), asook *Masque* (2005), kan die volgende werke binne hierdie kategorie uitgesonder word: *Silence where a song would ring* (2000), *Die Stimmen* (1992), *Andreas Gryphius Karfreitags-Sonett* (1992) en *Wir sind Verlassene in der Zeit* (2001).