

Van opera tot "politopera"? Nuwe strominge in Suid-Afrikaanse operakomposisie en -resepsie

Mareli Stolp

Mareli Stolp, navorsingsgenoot, Departement Visuele Kuns, Kunstgeskiedenis en Musikologie, Universiteit van Suid-Afrika

Opsomming

Operakomposisie in Suid-Afrika het veral sedert 2010 opvallend toegeneem en dit is opmerklik dat die temas van nuutskeppings in die operagenre toenemend resoneer met onderwerpe en inhoud wat vir Suid-Afrika ter sake is. Die meerderheid van Suid-Afrikaanse operas wat sedert 2010 gekomponeer is, kan gekoppel word aan 'n model wat deur Richard Taruskin (2003) voorgestel is: hierdie werke poog om ter sake te wees ten opsigte van politieke en sosiale aktualiteite in Suid-Afrika vandag – soms deur gebruik te maak van geskiedkundige temas, maar ook deur kommentaar te lewer op die huidige samelewing. Hierdie artikel het ten doel om bondige oorsigte van agt operas wat sedert 2010 gekomponeer is, aan te bied, tesame met 'n kritiese beskouing van sekere aspekte van die werke. Daar word ook besin oor die posisie van opera as kulturele artefak binne die Suid-Afrikaanse konteks. Opera is, per definisie, 'n kunsvorm wat vertelling en musiek kombineer; komponiste soos Bongani Ndodana-Breen reken hierdie kombinasie is tipies van Afrikaïese kultuur, en dat opera dus 'n wesenlike posisie binne Suid-Afrikaanse kulturele produksie kan beklee. Ek stel dit in hierdie artikel dat die moontlikhede nog verder ontgin kan word om opera konseptueel sterker aan kultuurpraktyke eie aan Afrika te verbind.

Trefwoorde: komposisie; opera; resepsie; Suid-Afrika; Suid-Afrikaanse / Afrika-musiek

Abstract

From opera to "politopera"? New developments in South African opera composition and reception

Opera composition in South Africa has been on the increase, especially since 2010. A general observable trend in these compositions is the connection, through dramatic and thematic material, to topics and concerns relevant to the current South African historical moment. In this sense, these works may be connected to a model suggested by Richard Taruskin (2003), who posits that emergent American audiences for opera in the 1980s and 1990s were likely to support opera that had social and political relevance and the capacity to "monumentalise" historical experience. This is offered as a possible explanation for the increase during those decades in opera composition that dealt with topical political concerns (John Adams's *Nixon in China* and *The death of Klinghoffer*, for example) and American

history (such as *The voyage* by Philip Glass, composed to commemorate the quincentenary of Christopher Columbus's journey to the "New World").

This article begins with a short overview of opera composition, performance and reception in South Africa, especially in the years preceding the dawn of democracy in 1994. It is noted that in the early years of South Africa's democracy Western art music generally, and opera specifically, went through a period of anxiety, where criticism of government support for Western cultural practices was commonplace and support for opera and other Western art music forms decreased dramatically.

The article continues to provide overviews and critiques of eight South African operas composed and performed since 2010: *Five: 20 – Operas made in South Africa* by Bongani Ndodana-Breen (*Hani*); Martin Watt (*Tronkvoël*); Peter Klatzow (*Words from a broken string*); Hendrik Hofmeyr (*Saartjie*); Peter Louis van Dijk (*Out of time*); *Winnie, the opera* by Bongani Ndodana-Breen; *The Mandela trilogy* by Allan Stephenson, Mike Campbell and Peter Louis van Dijk; and *Die poskantoor* by Braam du Toit. These works may be connected to Taruskin's model in that they deal with topics and concerns relevant to contemporary South Africa, depicting the lives of political figures significant to the anti-apartheid struggle, historical figures as well as contemporary South African life.

The descriptions of these operas provided in the article are based mainly on audio-visual material, either available in the public domain or provided to the author. The analyses proffered are therefore not score-based, and are meant to be read as the author's opinion and not statements of fact. In addition to my own insights and opinions on the operas, I draw on criticisms and comments published by others in the public domain. The critique presented in this article engages with the musical and dramatic material of these operas in order to offer perspectives as to the effectiveness of the works in portraying significant political and cultural material relevant to present-day South Africans. It also explores the effectiveness of these works in portraying the gravitas of South African politics, history and contemporary life through musical and dramatic means. The use by some composers of African musical elements and influences in their operas is highlighted and critiqued, as are instances where the author feels that a significant disconnect is palpable between the subject matter and musical means employed to portray the dramatic content.

The notion of musical accessibility is explored and problematised as a potential tactic employed by composers to increase support for operatic works: many of the operas under discussion here were marketed specifically as musically accessible, arguably in an endeavour to convince audiences not usually supportive of so-called high art to attend the performances. It is also posited, however, that inaccessibility of musical material does not necessarily have to negatively influence the impact of an operatic work or its capacity to portray serious subject matter. This notion of access is further related to the thematic content of these works referred to above: it is posited that accessible, relevant topics are purposefully chosen by composers in order to increase support for the operatic genre among South African audiences.

As a cultural practice inherited from the West, opera does not maintain an uncomplicated position in Africa. A further aim of the article is to theorise a context for opera composition in present-day South Africa, especially in terms of how this genre may be conceptualised as a cultural practice with strong connectability to African cultural traditions, such as storytelling through music, singing, dance and acting. Ndodana-Breen, two of whose works are discussed in this article, has stated that he views opera as by definition relevant to African cultural practices, such as storytelling through music. Neo Muyanga, another South African composer who has composed opera in recent years, has made strong arguments to the

same effect, and agitates for a reconceptualisation of opera in present-day South Africa to align it with the popular mainstream. The conclusions reached in this article support Muyanga's invitation to South African composers to rethink the role of opera as South African cultural artefact, and to explore ways in which this artefact may be developed into a medium accessible to and significant for all South Africans.

Keywords: opera; composition; culture; politics; South Africa; African music.

1. Agtergrond

In 'n 2003-artikel getiteld "Sacred entertainments" maak die musikoloog Richard Taruskin die waarneming dat in die laat 1980's en deur die 1990's, opdragte vir nuwe operakomposisie in die VSA sterk toegeneem het. Hy merk verder op dat die meerderheid van hierdie werke rondom werklike gebeure en aktuele onderwerpe geskep is:

It is testimony to a new consensus among composers and their patrons that contemporary classical music can and should have the sort of topical relevance more usually found in popular culture, and that works relevant to the topical concerns of the contemporary cultural elite are the ones that will be (and should be) rewarded. (Taruskin 2003:111)

Taruskin voer met ander woorde die argument dat nuwe ontluikende gehore vir opera dikwels ook lede is van 'n ontwikkelende middelklas, en dat hierdie groep moontlik meer geneig is om opera te ondersteun wanneer die werke toepaslik op hedendaagse aktuele onderwerpe en kwessies is. Hy noem dat 'n moontlike rede vir die opbloeï in operakomposisie te doen het met die ontwikkeling van 'n nuwe gehoor vir klassieke musiek oor die algemeen, maar ook spesifiek vir opera: "It seemed that the new interest in opera had to do with new sources of money to support it. It was tied, that is, to the interests of new patrons" (Taruskin 2003:110).

Taruskin verwys na verskeie operavorbeelde om sy argument te ondersteun: Philip Glass se opera *The voyage* wat in 1992 ter viering van die 500-jarige herdenking van Christopher Columbus se reis na die "Nuwe Wêreld" geskryf is; *The great Gatsby* deur John Harbison van 2000, wat gebaseer is op F. Scott Fitzgerald se gelyknamige boek; en William Bolcom se 1999-opdrag vir 'n opera gebaseer op Arthur Miller se bekende teaterstuk *A view from the bridge*.¹ 'n Verdere ontwikkeling van hierdie tendens is die gebruik van geskiedkundige en aktuele gebeure as vertrekpunte vir operakomposisie. John Adams het reeds in 1987 sukses behaal met sy opera *Nixon in China*, wat gekonseptualiseer is rondom Richard Nixon se 1972-besoek aan China; so ook die opera *The death of Klinghoffer*, wat die moord van 'n Joodse toeris deur Palestynse terroriste in 1985 aan boord van die toeristeskip *Achille Lauro* as onderwerp het.

Taruskin wys 'n onderskeid uit tussen die Amerikaanse operas van die laaste twee dekades en die *Zeitoper*-beweging wat na die Eerste Wêreldoorlog (Taruskin 2003:112) 'n oplewing ervaar het:

Where in the disillusioned aftermath of World War I audiences enjoyed an operatic genre that debunked the myth of timeless art, in the super-affluent, triumphant post-Cold War decade audiences sought through art the monumentalization of their own historical experience.

Waar die *Zeitoper* van byvoorbeeld Kurt Weill (*Die Driegroschenoper; Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*) en Ernest Krenek (*Johnny spielt auf*) doelbewus 'n vervreemdingseffek tussen werk en gehoor vooropgestel het, meen Taruskin dat opera in die 1990's en 2000's oor die algemeen eerder poog om verbintenis tussen gehoor en materiaal daar te stel, veral in terme van die onderwerp wat deur die opera aangespreek word.²

Die oplewing in Amerikaanse operakomposisie asook -opdragte gedurende die laaste 20 jaar, gekenmerk deur 'n noue verbintenis van die meerderheid daarvan met aktuele onderwerpe, vind weerklank in onlangse neigings in Suid-Afrika.³ Reeds in die vroeë jare van Suid-Afrika se demokrasie is 'n oplewing in plaaslike operakomposisie te bespeur, en die temas van hierdie werke hou dikwels verband met materiaal uit die Suid-Afrikaanse geskiedenis, asook aktuele sosiokulturele onderwerpe.⁴ By uitstek het Roelof Temmingh in die 1990's belangrike bydraes gelewer. Hy skep in 1994 die werk *Enoch, prophet of God*, wat die lewe van Enoch Mgijima en die sogenaamde Bulhoek Slagting van 1921 uitbeeld; *Buchuland* (1998) is geskoei op die verhaal van die Elandskloof-gemeenskap, 'n groep bruin Suid-Afrikaners wat in 1962 van hul grond onteien is en gedwing is om hulle tuiste te verlaat.⁵

Verskeie ander voorbeelde van operas deur Suid-Afrikaanse komponiste kan hierby gevoeg word, alhoewel hierdie operas nie noodwendig met Suid-Afrikaanse geskiedenis of aktuele onderwerpe verbind kan word nie. Dit sluit in: Hendrik Hofmeyr se *Lumukanda* (1995), wat die Nguni-verhaal van Lumukanda soos opgeteken deur Credo Mutwa vertel, asook *Die laaste aand* (2001), gebaseer op die digkuns van C. Louis Leipoldt;⁶ *Amarantha* (2000) en *Valley song* (2005) deur Thomas Rajna, wat die Amerikaanse skrywer Wilbur Daniel Steele en Athol Fugard se gelyknamige werke onderskeidelik as vertrekpunte gebruik; en Hans Huyssen se 2005-opera *Masque*, wat beskryf word as 'n "kulturele dialoog" tussen Afrika en Europa, met 'n libretto deur die komponis (Huyssen 2005).

Sedert 2010 neem plaaslike operakomposisie opvallend toe, en dit is opmerklik dat die temas van nuutskeppings in die operagenre toenemend aktuele onderwerpe en inhoud weerspieël. Die meerderheid van die operas wat sedert 2010 gekomponeer is, kan gekoppel word met die model wat Taruskin voorstel: hierdie werke poog om van toepassing te wees ten opsigte van die eietydse politieke en sosiale aktualiteite in Suid-Afrika, soms deur gebruik te maak van geskiedkundige temas, maar ook deur kommentaar te lewer op die huidige sosiale en politieke bedeling. Treffende voorbeelde hiervan sluit die volgende in: vyf werke wat in 2010 in opdrag van Cape Town Opera gekomponeer is, naamlik die sogenaamde *Five: 20 – Operas made in South Africa*-reeks deur Bongani Ndodana-Breen, Martin Watt, Hendrik Hofmeyr, Peter Klatzow en Peter Louis van Dijk; die opera deur Bongani Ndodana-Breen wat in 2011 die eerste maal uitgevoer is, *Winnie: the opera; The Mandela trilogy* van 2011, 'n driedelige werk met libretto's deur Michael Williams en musiek deur Allan Stephenson, Mike Campbell en Peter Louis van Dijk; en die 2014-opera *Die poskantoor*, met musiek deur Braam du Toit en 'n libretto deur Tertius Kapp.⁷

Hierdie artikel het ten doel om bondige oorsigte van die bogenoemde operas aan te bied, asook 'n kritiese beskouing van sekere aspekte van die werke. Hierdie oorsig is nie bedoel om volledig of omvattend te wees nie, maar moet gesien word as 'n beginpunt vir verdere navorsing rakende komposisie en uitvoering asook resepsie van opera in eietydse Suid-Afrika. Ek meen dat die gedeelde eienskap van hierdie werke, naamlik aktualiteit, 'n tendens in onlangse Suid-Afrikaanse operakomposisie is. 'n Moontlike verklaring vir hierdie neiging (wat aansluit by Taruskin se argument) is dat dit ten doel het om opera meer aantreklik te maak vir 'n ontluikende musiekpublik: al word opera dikwels beskryf as 'n elitistiese, Westerse kunsvorm, dra die aktualiteit van die onderwerpe tot 'n mate by tot die toepaslikheid en belang van die werke vir 'n eietydse Suid-Afrikaanse publik.

2. Opera in eietydse Suid-Afrika

Veral tydens die eerste jare na die einde van apartheid is opera en operaproduksie dikwels as verteenwoordigend van elitistiese, Eurosentriese kultuur gesien (Burton-Hill 2013; Davies en Davies 2012; Roos 2010:62). Gedurende die 21 jaar sedert die einde van apartheid het opera egter toenemend aan populariteit gewen. Daar is 'n duidelike toename in sangers vanuit die voorheen benadeelde bevolkingsgroepe wat opleiding in klassieke sang ontvang en as professionele operasangers loopbane maak; gehore vir opera is ook toenemend besig om te groei (Davies en Davies 2012; Roos 2010; Spector 2014; Spector 2015; Spies 2010).

Roos (2010:193) meen dat die veranderinge in die sosiale en politieke omgewing sedert 1994 'n beduidende impak op operaproduksie in Suid-Afrika gehad het:

It is safe to assume that production trends will always change, but the social and political changes in South Africa during the past two decades have had an unprecedented and specific impact on the production of opera. With the change of political dispensation in 1994, the gates of creative possibility were flung wide open as producers had renewed artistic and intellectual access to the Western and African worlds. In theory, the new dispensation brought with it a freedom of association and the possibility to develop local opera production and composition into something new and unique.

Ten spyte van toenemende afnames in staatsbefondsing⁸ – nie alleen vir operaproduksie nie, maar oor die algemeen vir wat gesien word as “Westerse Klassieke Musiek” – is daar tans verskeie groepe wat gereeld operas op die planke bring, onder andere Cape Town Opera, Opera Africa en Gauteng Opera (vroeër bekend as die Black Tie Ensemble).⁹ Sheila Davies maak die stelling dat opera in Suid-Afrika 'n besondere oplewing ervaar (sy praat van “the boom in South African opera”) sedert die begin van die 21ste eeu (Davies en Davies 2012:58).

Van die operas waarna in die vorige afdeling verwys is, is ses deur Cape Town Opera vervaardig (die *Five: 20*-reeks asook *The Mandela trilogy*) en twee is deur onafhanklike produksie maatskappye op die planke gebring (*Winnie: The opera* en *Die poskantoor*).

Dit is opvallend dat advertensieveldtogte vir hierdie werke sterk op die toeganklikheid daarvan gefokus het. Dit dui moontlik daarop dat die vervaardigers voel dat opera steeds in Suid-Afrika gesien word as 'n elitistiese, Westerse kunsvorm en 'n voorbeeld van “hoë kuns” (*high art*), eerder as 'n kunsvorm wat toeganklik en van belang vir die algemene publiek is. Eersgenoemde mag wel die geval wees, alhoewel opera binne die algemene Westerse kunsmusiekdiskoers dikwels nié as so gewichtig as sogenaamde absolute musiekvorme (simfonie, ensemble, instrumentale musiek) beskou word nie (Parker 2001). Aan die ander kant is dit interessant dat Suid-Afrikaanse operaproduksies soos *The Mandela trilogy* in die buiteland as “folk opera” (*Abendzeitung München*) en “musical” (Opernetz.de) beskryf word, eerder as “opera”. Hierdie oënskynlike teenstrydigheid word later in hierdie artikel verder toegelig.

Wat volg, is kort beskrywings van die agt operas waarna vroeër verwys is, asook kritiese beskouings van hierdie werke in terme van tematiese inhoud, musikale materiaal en die impak van die werke binne die Suid-Afrikaanse sosiale en kulturele konteks. Dit val buite die bestek van hierdie artikel om volledig met die oeuvres van die operakomponiste hier onder bespreking om te gaan; die kritiek wat aangehaal en deur my uitgespreek word, moet dus gelees te word in die spesifieke konteks van die werke wat hier ter sake is, en nie as algemene kritiek van die komponiste nie.

2.1 Five: 20¹⁰

Die vyf komponiste wat deur Cape Town Opera genader is om operas van 20 minute lank te komponeer, is gevra om Suid-Afrikaanse onderwerpe as inhoud te gebruik (Spies 2010:79). Die werke in die *Five: 20*-reeks is *Hani* deur Bongani Ndodana-Breen, wat die moord op Chris Hani in 1993 as vertrekpunt neem; *Saartjie* deur Hendrik Hofmeyr, wat handel oor die lewe van Saartjie Baartman; *Tronkvoël* deur Martin Watt, gebaseer op gedigte wat Breyten Breytenbach tydens sy gevangenskap gedurende die apartheidsjare geskryf het; *Words from a broken string* deur Peter Klatzow, met verwysing na die werk wat die taalkundige Lucy Lloyd in die 1870's onder die San-gemeenskap gedoen het; en *Out of time* deur Peter Louis van Dijk, wat 'n minibustaxi as sentrale vertrekpunt gebruik om 'n storielyn rondom vreemdelingshaat te bou. Die basiese orkestrasie is voorgeskryf, maar elke komponis het sy eie onderwerp en libretto's gekies.

Spies (2010:89) meen dat die vyf operas, wat telkens omstrede dog belangrike onderwerpe deur middel van toeganklike musikale materiaal aanspreek, 'n belangrike nis in die kultuurlewe van Suid-Afrika vul. Die komponis Michael Blake (2010) spreek egter kritiek uit ten opsigte van die teenstrydigheid wat daar bestaan tussen die ernstige onderwerpe van veral die operas van Klatzow, Hofmeyr en Van Dijk en die musikale materiaal wat geskep is om hierdie onderwerpe uit te beeld:

In three of the works (Klatzow, Hofmeyr and Van Dijk), the disconnect between the seriousness of subject matter and lightweightedness of musical idiom was surprising: lightweight here meaning an operatic idiom that borders on musical theatre, or that emphasises romantic lyricism, even sentimentality, and generally makes for undemanding listening. Skilled and well crafted, yes, but much of the music was not profound. (Blake 2010:42)

Blake se opinie kan hier deels gelees word as kritiek op die musikale inhoud van hierdie operas: Blake is van mening dat die diepgaande inhoud van die onderwerpe skade ly as gevolg van oppervlakkige musikale benaderinge.

Toeganklikheid van musiek hoef natuurlik nie noodwendig afbreuk te doen aan die dramatiese impak van 'n werk nie: vele komposisies in byvoorbeeld die "Mistieke Minimalisme"-styl van Arvo Pärt of Henryk Gorecki slaag daarin om toeganklik te wees sonder om impak te verloor. Ek is dit wel eens met Blake dat die breuk tussen die musikale en dramatiese inhoud in die Klatzow-, Hofmeyr- en Van Dijk-operas opmerklik is; dit is moontlik hierdie breuk, eerder as bloot die faktor van toeganklikheid van die musiek, wat problematies is. Ndodana-Breen en Watt se werke, meen Blake, worstel beide met kwessies rondom identiteit: Xhosa-identiteit in die eerste geval, en Afrikaner-identiteit in die tweede. Blake meen dat in hierdie werke die musikale materiaal effektief met die onderhawige onderwerpe verbind word; ek is dit met hom eens.

Ndodana-Breen integreer op subtiele wyses verskillende musikale idiome uit Afrika met Westerse kunsmusiek: saam met 'n ryk simfoniese tekstuur en dramatiese vokale materiaal is sterk invloede van Afrikaïese koorsangtradisies (*African choralism*) te bespeur. Die komponis se gebruik van die marimba, nou verweef met timbres eie aan die Westerse simfonieorkester, is evokatief van klankwêreld inheems aan Afrika; die libretto is ook gedeeltelik in Xhosa. Ndodana-Breen slaag daarin om 'n musikale integrasie te skep tussen die "Westerse" eienskappe van Chris Hani, die protagonis van die opera, en dié karaktereienskappe wat hom sterker aan Afrika verbind. Hani was 'n politikus wat 'n Westerse opvoeding ontvang het en die ideale van die Westerse politieke filosofie van kommunisme onderskryf het; tog het hy sy vormingsjare in die landelike Transkei binne die

tradisionele Xhosakultuur deurgebring. Die hoofonderwerp van Ndodana-Breen se opera het te make met 'n tradisionele Xhosaritueel: die opgrawing van iemand wat gesterf het met die hoop dat die gestorwene insig en ingryping in die toekoms teweeg sal bring. Tshonyane (Hani se Xhosa-stamnaam) bestaan in Ndodana-Breen se opera as beide 'n Westerse en 'n Afrika-figuur, en die musikale benadering beeld hierdie verweefdheid effektief uit.

Martin Watt gebruik vir die orkestrasie in *Tronkvoël* slegs strykers, wat sonder vibrato speel; hierdie instrumentasie verleen aan die opera 'n kil, ongenaakbare tekstuur, wat die onderwerp goed ondersteun. Die musiek bly deurgaans tonaal, alhoewel sensitiewe gebruik van dissonansie (veral in die wisselwerkings tussen Breyten Breytenbach en die tronkbewaarder Boerseun) effektief bydra tot die intensivering van emosionele oomblikke. Gereelde gebruik van oop vyfdes skep 'n gevoel van barheid in hierdie werk, en Watt se benadering is deurgaans intiem eerder as dramaties, wat die inhoud van die opera effektief onderskraag. Watt eindig die opera met 'n besetting vir mannekoor en solis van die bekende proteslied "Senzeni na?" ("Wat het ons gedoen?"); die Breytenbach-karakter sing in Afrikaans, met die koor as begeleiding. Hierdie treffende slot koppel 'n lied wat tradisioneel verbind word met swart Suid-Afrikaners wat onder apartheid te na gekom is, met 'n wit Suid-Afrikaner wat soortgelyk gely het as gevolg van sy opstand teen die apartheidsregime.

Hofmeyr en Klatzow gebruik historiese figure as vertrekpunte; volgens Blake weerspieël die musikale materiaal verbintenisse met ouer Europese opera en ander Westerse kunsmusiek-idiome (Blake 2010). Hofmeyr maak in sy opera *Saartjie* gebruik van die volle simfonieorke, en duidelike verwysings na die Franse kabaret uit die vroeë 20ste eeu, 19de-eeuse Italiaanse *Bel Canto*-aria en selfs die ekspressionisme van die vroeër 20ste eeu tipies van Schönberg en Berg is opmerklik. Tydens die opening van die werk, asook later in die verloop daarvan, siteer Hofmeyr die Afrikaanse volksliedjie "Al lê die berge nog so blou" – 'n opvallende keuse, as in gedagte gehou word dat teen die tyd van Saartjie Baartman se dood in 1815 Afrikaans nog nie 'n algemeen-gebruikte of -erkende taal was nie, en die liedjie eers in 1937 in die *FAK Sangbunde*¹ opgeteken is. Dit is moontlik dat Hofmeyr homself hier verbind met postmodernistiese komposisionele gebruike, waar aanhaling, pastiche en satire byvoorbeeld gebruik word deels om die grense tussen sogenaamde "hoë" en "lae" kuns te verswak. Dit val buite die bestek van hierdie artikel om indringend met die moontlike dieper betekenisse van hierdie estetiese besluit om te gaan; ek sou wel by Blake aansluit deur dit te stel dat Hofmeyr se musikale voorstelling van Baartman – 'n tragiese figuur in die wêreldgeskiedenis, wie se behandeling beide in Suid-Afrika en in Europa uitermatig aanduidend van rassisme, seksisme en kolonialisme is – nie die ernstigheid van die tema of die impak van hierdie geskiedkundige figuur tot sy reg laat kom nie.

Klatzow maak gereeld gebruik van die marimba in sy opera *Words from a broken string*, alhoewel 'n soortgelyke evokasie van Afrikamusiek soos in Ndodana-Breen se opera hier afwesig is. Buiten die marimba kan die orkestrasie deurgaans verbind word met Westerse simfoniese tradisies. Dit is opvallend dat die vokale materiaal en begeleiding vir die San-karakters, en dié van Lucy Lloyd en die Constable, duidelik verskil. Die San se vokale lyne is deurgaans staties en eendimensioneel (Spies 2010:87) met minimale en yl orkestrale begeleiding (in terme van sowel harmonie as orkestrasie), terwyl Lucy Lloyd en die Constable se materiaal telkens deur ryker orkestrale teksture en dekoratiewe melodiek gekenmerk word. Alhoewel nie noodwendig die komponis se eksplisiete oogmerk nie, skep hierdie jukstaposisie die idee dat die Westerse personae van Lloyd en die Constable meer gesofistikeerd en ontwikkel is as dié van die San-karakters. Eenvoudige majeur-/mineurtonaliteit is oorheersend; die vokale materiaal vir die wit karakters veral wys sterk verbintenisse met Westerse operatradisies van die 19de eeu. Geen poging word aangewend om verwysing na die musiek van die San by die Westerse orkestrasie en komposisionele benadering te betrek nie.

Van Dijk se werk lewer kommentaar op rassisme en vreemdelinghaat, maar volgens Blake (2010:45) is die musikale benadering hier te naby aan musiekteater om werklik die impak van hierdie eietydse probleme te onderskraag. Van Dijk slaag wel daarin om in *Out of time* 'n oortuigende musikale skets van eietydse Suid-Afrika te skep, soos ervaar deur inwoners van veral townships en middestedelike gebiede: georkestreerde verwysings na kwaito en house-musiek word byvoorbeeld in die openingstonele gebruik. Die musikale inhoud hou wel sterk verband met musiekteatertradisies, veral in terme van die ongekompliseerde tonaliteit, orkestrasie wat gereeld gebruik maak van koperblaas en perkussie, en koorsang wat ritmies en melodies herinner aan gebruike kenmerkend van musiekteater. Die gebruik van 'n verteller versterk die musiekteaterverbintenis. 'n Verwysing vroeg in die opera na Mozart se Papageno/Papagena-aria uit *Die Zauberflöte* het 'n komiese effek; dit word egter onmiddellik opgevolg met dramatiese materiaal wanneer die hoofkarakter die slagoffer word van 'n vreemdelinghaat-onderonsie. Hierdie dramatiese inhoud gaan gepaard met musikale materiaal wat aan rolprentmusiek herinner: herhaalde patrone gespeel deur die kontrabas en kontrafagot, vinnige stygende figure in die strykers saam met timpani-crescendo's en die evokasie van geweeskote deur middel van die snaardrom is effektief sonder om subtiel of oorspronklik te wees. Hierdie tegnieke verbind die werk eerder aan die musiekteatergenre as aan 'n opera-idioom. Soortgelyke kommentaar is van toepassing op die moeder se aria aan die einde van die werk. Alhoewel die werk se verbintenis met musiekteater nie noodwendig as negatief gesien hoef te word nie, is die sterk ont koppeling tussen musikale materiaal en dramatiese inhoud wel opmerklik, en na my mening nie heeltemal geslaagd nie.

Dit blyk duidelik uit die advertensieveldtogte wat gebruik is om hierdie reeks te bemark dat uitbreiding van Suid-Afrikaanse operagehore 'n sentrale oorweging was. Michael Williams, die besturende direkteur van Cape Town Opera, maak die volgende stelling:

Five: 20 hopes to entice new audiences into theatres to see opera in short bites – musical sandwiches rather than a full course. It is an opportunity to extend the reach of African-made music and give a taste of the work of five seasoned South African composers and adept storytellers. (GIPCA 2010)

Williams “verkoop” hierdie werke as toeganklik (“opera in short bites”) eerder as uitdagend; daar word geïmpliseer dat operas tipies lang en vermoeiende werke is, maar dat in die geval van *Five: 20* die algemene publiek die werke maklik verstaanbaar sal vind. Ek lees hierdie stelling in 'n negatiewe lig: in die eerste plek word geïnsinueer dat Suid-Afrikaanse gehore nie in staat is om uitdagende musikale materiaal te waardeer nie; verder word kompleksiteit, diepgaande betekenis en intensiteit in 'n soort jukstaposisie geplaas teenoor toeganklikheid, wat as eweknie vir eenvoud en naïwiteit geskets word. Soos vroeër opgemerk, kan musiek toeganklik wees sonder dat afbreuk aan dramatiese inhoud gedoen word. Dit is verder opvallend dat Williams hier musikale toeganklikheid eerder as die belang van die aktuele onderwerpe van die operas as trekpleister probeer gebruik. Daar is 'n eggo hier van Taruskin se stelling: “[N]ew interest in opera [...] is tied to the interests of new patrons” (Taruskin 2003:110), alhoewel Taruskin eerder die argument maak dat die dramatiese eerder as die musikale inhoud vir ontluikende gehore van belang is. Ek sou argumenteer dat die vooropgestelde idee dat operagehore in Suid-Afrika noodwendig “toeganklike” werke bo uitdagende komposisies verkies, krities beskou moet word.

Alhoewel vier van die vyf komponiste gekies het om geskiedkundige onderwerpe as temas vir hul operas te gebruik, is daar opvallende verskille in hul benaderinge. Ndodana-Breen en Watt se werke verwys na onlangse apartheidsgeskiedenis, en beeld karakters uit wat hulle teen die onderdrukkende regime verset het; beide komponiste se musikale benaderinge spreek van respek vir en bewussyn van die erns van hul gekose onderwerpe, en die musikale materiaal onderskraag die tematiek. Die musikale erns en diepte van Ndodana-

Breen en Watt se werke ontbreek tot 'n mate in die operas deur Hofmeyr en Klatzow, en die komposisies het nie soortgelyke impak as *Hani* of *Tronkvoël* nie. Dit is moontlik om aan te voer dat waar Klatzow en Hofmeyr dalk meer waarde geheg het aan die idee van “toeganklikheid” in opera (in terme van musikale inhoud) as sosiale of kulturele impak, Ndodana-Breen en Watt gekies het om te worstel met die moeilike, gewelddadige onlangse geskiedenis van Suid-Afrika, en dat die musiek vir hierdie operas dienooreenkomstig sterker en meer oortuigend oorkom.

2.2 Winnie: The opera¹²

Winnie: The opera, gekomponeer deur Ndodana-Breen met die libretto deur Mfundu Vundla en Warren Wilensky, is op 28 April 2011 vir die eerste keer in die South African State Theatre in Pretoria uitgevoer. Die idee om 'n opera te skep rondom die lewe van Winnie Madikizela-Mandela is reeds in 2004 deur Ndodana-Breen en Wilensky (ook die vervaardiger van die opera) gekonseptualiseer, terwyl hulle in Kanada woonagtig was. 'n Vroeër weergawe van die werk, getiteld *The passion of Winnie*, is in 2007 in Toronto, Kanada, op die planke gebring (York 2011). Die uitvoering is nie goed ontvang nie, en is in die pers as “tattered, confused and theatrically starved” beskryf (York 2011). In 2007 is die werk as 'n digitale opera vervaardig (opnames van die werk is beskikbaar gestel as beeldmateriaal, en die opera is nie lewend uitgevoer nie), met Kanadese studente wat onsuksesvol die Xhosa-libretto probeer baasraak het. Die 2011-opera is egter nuut benader, met Suid-Afrikaanse sangers en die libretto in Xhosa én Engels.

Die 2011-produksie is deur onder andere die Suid-Afrikaanse Department of Arts and Culture en Mfundu Vundla ('n suksesvolle vervaardiger van Suid-Afrikaanse televisiereekse) befonds. Geoffrey York (2011) skryf dat die begroting vir die opera byna \$1,2 miljoen was (hierdie inligting kon nie uit ander bronne bevestig word nie).

Dit is noemenswaardig dat die Suid-Afrikaanse regering, wat in die jare kort na die einde van apartheid befonding vir onder andere operaproduksie dramaties afgeskaal het (Roos 2010:64; Spector 2014), in die geval van Ndodana-Breen se opera die projek beduidend finansiële ondersteun het. Dit spreek moontlik van 'n groeiende besef dat opera nie slegs tot 'n elitistiese wit gehoor kan spreek nie, maar dat dit oor die vermoë beskik om verskillende Suid-Afrikaanse gehore te bereik. Trouens, die argument word telkemale gemaak dat opera – 'n vertelling van 'n verhaal deur middel van musiek – 'n kunsvorm is wat spesifiek tot Afrikakulture spreek: “Opera is essentially storytelling, through song and acting, and that has existed in Xhosa culture and all African cultures [...] South Africans have a great hunger to hear their own history, told by their own storytellers, rather than by foreigners” (Ndodana-Breen in York 2011).

In 'n onderhoud met die joernalis Brooks Spector (2011) maak Ndodana-Breen 'n soortgelyke stelling:

Black South Africans are drawn to it [opera] because we see a parallel to the way we treat music in our culture. In the West there is a compartmentalization, but not in Africa. Music is part of a bigger thing than just singing. Opera is structured, organised storytelling with singing and great melodies.

Ndodana-Breen bou hier op die basiese tegniese definisie van wat *opera* beteken: die vertelling van 'n verhaal deur middel van musiek en sang. Uiteraard bestaan daar beduidende verskille in die estetiese en kulturele grondslag van opera in die klassieke Westerse idioom en die kultuurpraktyke eie aan Afrika waarna Ndodana-Breen hier verwys; waarvoor Ndodana-Breen en ander Suid-Afrikaanse komponiste argumenteer, is 'n

vernuwende interpretasie van die operagenre om aan te sluit by praktyke eie aan Afrikaïese kulture.¹³

Ndodana-Breen het in 2010 ook 'n belangrike figuur uit Suid-Afrika se geskiedenis as bron vir operakomposisie gebruik: sy werk vir die *Five: 20*-reeks handel oor Chris Hani, voormalige leier van die Kommunistiese Party van Suid-Afrika en hoof van die gewapende vleuel van die ANC, Umkhonto we Sizwe. Opera is dus, in beide hierdie gevalle, gebruik om onlangse geskiedenis in dramatiese vorm oor te dra, deur die uitbeelding van eietydse politieke figure.

Spector (2011) beskryf die tendens om hedendaagse politiek en kontroversiële drama met die tradisionele Westerse musiekgenre van opera te verbind as “politopera”. In die geval van Ndodana-Breen se *Winnie* word Europese musikale karaktereienskappe ('n vol simfonie-orke, die deurgaanse gebruik van Westerse musieknotasie en oorwegend Westerse tonaliteit) gekombineer met inheemse invloede, deur byvoorbeeld volksmusiek eie aan die Transkei (waar Winnie Madikizela grootgeword het) te gebruik, en dele van die libretto in Xhosa aan te bied.

Soortgelyk aan in *Hani* maak Ndodana-Breen in hierdie werk verwysings na Xhosa-rituele: reeds in die opening word voorstellings van die voorsate (*ancestors*) betrek om 'n narratief van pyn en verlies voorop te stel. Ek stel voor dat hierdie tegniek dien om, reeds uit die staanspoor, die lewe van Winnie Madikizela-Mandela met die pynlike Suid-Afrikaanse geskiedenis te verbind: alhoewel Madikizela-Mandela wel deur die verloop van die opera nie slegs as skuldlose figuur uitgebeeld word nie, slaag die openingstoneel daarin om onmiddellik haar lewe binne die konteks van die traumatiese apartheidsgeskiedenis te plaas. Die inleiding tot die tweede bedryf dien 'n soortgelyke doel. Dit word vergesel van beeldmateriaal wat op 'n skerm agter teen die verhoog geflits word wat die armoede van Suid-Afrikaanse township-lewe, die landelike omgewing van Madikizela-Mandela se jeug, kort tonele van haar dae as aktivis (Helen Joseph en ander anti-apartheidsaktiviste word ook kortliks gewys), en tonele uit apartheid-Suid-Afrika uitbeeld. Madikizela-Mandela word nou verbind met die onstuimige Suid-Afrikaanse geskiedenis. Die hoofstorielyn in hierdie opera word duidelik geskoei op Madikizela-Mandela se persona as vryheidsvegter, anti-apartheidsaktivis en struggle-held, eerder as op die skandale en intriges wat haar latere lewe gekenmerk het. In hierdie opsig sou Ndodana-Breen se werk verbind kon word met dit waarna Taruskin verwys as 'n soeke na 'n “monumentalisering” of verheerliking van historiese ervaring: die opera dien as 'n soort konkretisering van die apartheid-struggle, asook van Winnie Madikizela-Mandela se rol daarin.

Ndodana-Breen poog in *Winnie* én *Hani* om integrasie van musikale invloede uit Europa en Afrika te bewerkstellig. Hierdie benadering, in kombinasie met sy keuse van onderwerpe uit onlangse Suid-Afrikaanse geskiedenis, kan gesien word as 'n strategie om opera aantreklik en toepaslik te maak vir nuwe ontlukende Suid-Afrikaanse gehore, wat invloede van beide die “globale Weste” en Afrika kan herken en waardeer. Ndodana-Breen se benadering sluit aan by die ontwikkelinge in operakomposisie in die VSA en Europa waarna vroeër verwys is, waar opera toenemend verbind word met aktuele gebeure en onderwerpe, en dikwels gekoppel word aan nasionalistiese temas. Wilensky beskryf tydens 'n onderhoud die opera as “an education [...] an important historical story, a story that hasn't been told; people don't know their history.”¹⁴

Alhoewel Ndodana-Breen, Wilensky en Vundla geensins 'n hagiografiese voorstelling van Winnie Madikizela-Mandela vooropstel nie, is die sterk nasionalistiese onderstrominge in die opera onmiskenbaar. Madikizela-Mandela het die première van die werk bygewoon, en na afloop daarvan die gehoor gelei in krete van “Amandla, Ngawethu!”, die bekende

ANC-strydkreet, gevolg deur “Viva, ANC! Viva, President Mandela! Viva, President Jacob Zuma, viva!”.¹⁵ Sy voeg ook by (nadat die meerderheid van die gehoor spontaan die proteslied “Winnie Mandela” begin sing): “I’m sorry. I forgot that this was not a rally.” Die opera blyk hier nie net ’n “monumentalisering” van historiese gebeure te geskep het nie: dit vul gelyktydig die rol van kulturele artefak *en* politieke konstruk, en die impak van die werk lê bes moontlik juis in hierdie kombinasie van die politiese en die estetiese.

2.3 The Mandela trilogy¹⁶

Die besturende direkteur van Cape Town Opera, Michael Williams, het in 2010 met die idee vorendag gekom om ’n musikale huldeblyk vir Nelson Mandela te skep om saam te val met die 2010-Wêreldbekersokkertoernooi (Cape Town Opera 2015). Die produksie se oorspronklike titel was *African songbook: A tribute to the life of Nelson Mandela*, en die musiek is geskryf deur Allan Stephenson, Peter Louis van Dijk en Mike Campbell. Die 2011-produksie is onder die nuwe titel, *The Mandela trilogy: A folk opera on the life of Nelson Mandela*, bemark (Mandela Trilogy 2015); dit is ook beskryf as “A musical tribute to the life of Nelson Mandela” (Cape Town Opera 2015).¹⁷ Alhoewel die operagenre veral tydens die later 20ste eeu nie meer maklik gedefinieer of afgebaken kan word nie (Philip Glass se *Einstein on the beach* of György Ligeti se *Le Grande Macabre* is byvoorbeeld verwyder van tradisionele definisies van die genre), bly dit opvallend dat *The Mandela trilogy* oorspronklik bemark is as “opera”, ten spyte van die feit dat slegs een deel van die werk (dié deur Peter Louis van Dijk) streng gesproke as “opera” herken kan word. Die openingsdeel word deur Allan Stephenson beskryf as “oratorio” (alhoewel hierdie deel met aksie, dekor en kostuums uitgevoer word, in teenstelling met die algemeen-aanvaarde definisie van *oratorium*). Mike Campbell se bydrae tot die trilogie is nou verbind met musiekteater en bevat verskeie verwerkings van Suid-Afrikaanse jazz-nommers, ligte musiek asook protesmusiek uit die apartheidstydperk. Ek wil aanvoer dat deur die werk as “opera” te bemark, die Cape Town Opera-geselskap dit moontlik probeer verbind het met ’n idee van “hoë kuns”, maar dat die inhoud van die werk so saamgestel is dat dit maklik by Suid-Afrikaanse en internasionale gehore aanklank sou vind.

Die werk is rondom drie tydperke in die lewe van Nelson Mandela gestruktureer. Die openingsdeel, met musiek deur Allan Stephenson, beeld die vormingsoomblikke van Mandela se jeug in die Transkei uit; tradisionele Xhosa-melodieë word met ’n Westerse klassieke idioom verweef. Mike Campbell, ’n musikant en komponis in die jazztradisie, leun sterk op invloede uit sogenaamde Sophiatown jazz vir die tweede deel, wat saamval met Mandela se aktivistiese tydperk voor sy gevangenskap op Robbeneiland.¹⁸ Die laaste deel, met musiek deur Peter Louis van Dijk, is ’n beskouing van Mandela se jare op Robbeneiland en sy uiteindelijke vrylating en lewe in die “Nuwe Suid-Afrika”.

Evans (2012) beskryf die struktuur soos volg:

Writer/director Michael Williams’s use of a different composer for each act has its own logic: Allan Stephenson’s *Qunu Oratorio*, set in the Transkei and sung in Xhosa, presents traditional music; Mike Campbell’s vibrant jazz and blues numbers make up the unashamedly Broadway-style second act, while Peter Louis van Dijk’s prologue and interval tie into his third act.

The Mandela trilogy breek weg van tradisionele benaderings tot operakomposisie deurdat meer as een komponis betrek is om ’n enkele werk te skep. Die samebindende faktor is die libretto, geskryf deur een persoon (Michael Williams). Uiteenlopende stilistiese benaderinge is ’n kenmerk van die musikale materiaal; dit is ook die aspek van die werk wat die sterkste kritiek ontvang het. Evans merk op dat stilistiese teenstrydighede ontstaan as gevolg van die

beduidende verskille tussen die komponiste se estetiese benaderings, en dat hierdie werk bes moontlik eerder as 'n musiekblyspel beskryf kan word (Evans 2012).

Soortgelyke kritiek word uitgespreek deur Verity Quaitie (2012):

It is perhaps to be expected that an opera about such a turbulent period in history would combine an eclectic array of musical styles. Yet, initially, I found the extreme juxtapositions of oratorio with musical theatre and finally John Adams-esque opera disorientating.

Hierdie soort kritiek sou bes moontlik nie geopper gewees het as die werk uit die staanspoor as musiekteater eerder as "opera" bemark is nie.

Soortgelyke kritiek as dié wat Blake uitgespreek het rakende die *Five: 20-operas* word ook geopper in verband met *The Mandela trilogy*. Lesley Stones skryf in 'n artikel vir die *Daily Maverick* van 15 Augustus 2011 met die titel "*Mandela Trilogy* a glorious tribute sanitised by Hollywood":

[T]he "Mandela Trilogy" is a great piece of theatre, but with too much of a Hollywood happy ending [...] the depth and brutality of the struggle seem glossed over [...] This is a sanitised version of history, and although that doesn't belittle the struggle, it does make it seem that peace and reconciliation were easily achieved. Perhaps that doesn't matter for local audiences who know the truth, but as a show that's bound to go international I wanted it to have more bite. (Stones 2011)

The Mandela trilogy het wel Suid-Afrikaanse geskiedenis as tema en kan dus oënskynlik aansluit by die tendens om aktuele en relevante Suid-Afrikaanse onderwerpe uit te beeld. Tog is daar probleme met hierdie werk, veral wat betref die keuse van komponiste.

Vir die uitbeelding van Mandela se jeug in landelike Transkei is 'n komponis betrek met weinig (indien enige) ervaring van tradisionele Xhosamusiek (terwyl daar verskeie komponiste aktief is in Suid-Afrika wat wel noue verbintenisse met hierdie kultuur het). Stephenson se musiek kan slegs in 'n oppervlakkige sin met Xhosamusiek of -kultuur verbind word (musikale verwysing na inheemse Xhosavolksmusiek kom wel voor en die teks is in Xhosa), maar die benadering is selde evokatief van óf Xhosamusiek en -kultuur óf die landskap van Nelson Mandela se jeug.

Church (2012) maak dié stelling:

There is some concession here to Xhosa culture, but nowhere near enough – Stephenson has tamed the thrilling vividness of the real village sound, and the performers seem constrained. Further dialogue increases the sense of awkwardness, with lines like "Would you care for a sherry?" set with wildly inappropriate intensity.

Quaitie (2012) sluit hierby aan:

Personally, I found Allan Stephenson's orchestrations of traditional Xhosa songs a little disappointing, even unsettling. Here the production is meant to be proudly South African and although the all-South African cast appear on stage in traditional costume singing entirely in Xhosa, the music felt like a watered-down version of this colourful culture. I felt that Xhosa song had been tamed here to fit more neatly into a

Western framework and this raised questions for me given the anti-apartheid “We Are One” message of the production.

Die sangstyl van die hoofkarakters in die middelgedeelte van die trilogie (met musiek deur Mike Campbell) toon weinig verbintenis met operasang, en sluit eerder aan by musiekteatergebruik.¹⁹ Die twee sangers wat in Suid-Afrika die hoofrolle in hierdie gedeelte vertolk het, Aubrey Poo en Gloria Bosman, is in drama en musiekteater (Poo) en as jazz-sanger (Bosman) opgelei. Campbell het onder andere dele uit Todd Matshikiza se jazz-opera van 1959, *King Kong*, in sy komposisie vir die trilogie gebruik; die nommer “Back o’ the moon” uit Matshikiza se werk word gebruik met die musikale materiaal bykans onveranderd, maar die oorspronklike teks aangepas. Matshikiza se refrein, “Back o’ the moon boys” word byvoorbeeld verander na “Come to Kofifi”; elders word die teks in Matshikiza se oorspronklike werk, “Right in front is the Back o’ the moon” verander na “Come on down to the hotspot in town”. Matshikiza word nie erken in enige van die bemarkingsmateriaal wat ek kon vind nie.²⁰ Campbell skryf ook ’n weergawe van “Pata pata”, die populêre liedjie wat in die 1950’s bekend gemaak is deur Miriam Makeba, in die trilogie in. Daar word ook na die proteslied “Meadowlands” verwys. “Meadowlands”, oorspronklik geskryf deur Strike Vilakazi en ook deur Miriam Makeba uitgevoer, word gereken as een van die belangrikste protesliedere in Suid-Afrika se geskiedenis. Campbell se gebruik van musiek uit die historiese Suid-Afrikaanse ligtemusiek- en jazzkanon het moontlik ten doel om *The Mandela trilogy* met die Suid-Afrikaanse strugge-geskiedenis te verbind; alhoewel hierdie tegniek dalk wel ’n impak op Suid-Afrikaanse gehore kon hê, is dit moeilik om te bepaal of internasionale gehore die historiese belang van hierdie musikale verwysings sou kon begryp, veral omdat daar nie eksplisiet in die bemarkingsmateriaal of programnotas daarna verwys is nie.

Peter Louis van Dijk (wat ook die musiek vir die voorspel en kort tussenspel aan die einde van die eerste deel gekomponeer het) se musiek vir die finale deel van die trilogie is die maklikste verbindbaar met tradisionele definisies van “opera”. Die materiaal sluit koorsang, solo-aria, resitatief en ensemblenommers in en begeleiding word deurgaans deur ’n vol Westerse simfonieorkes verskaf. Die dramatiese inhoud van die teks word tot ’n mate ondersteun deur die musikale materiaal, alhoewel die estetiese benadering deurgaans afgelei eerder as vernuwend oorkom. Ek sluit aan by die kritiek wat uitgespreek is deur Evans en Quate, dat die kontras in estetiese benadering tussen die drie dele van hierdie werk so ekstreem is dat dit afbreuk doen aan die indruk en impak wat die werk in sy geheel maak.

Dit is moontlik om aan te voer dat *The Mandela trilogy* uit die staanspoor vir internasionale gehore gekonseptualiseer is, en dat die fokus daarom was om hierdie werk en die politieke en geskiedkundige inhoud daarvan so “toeganklik” – genotvol, vermaaklik, maklik verstaanbaar – as moontlik vir daardie publiek te maak. Dit is, soos Stones ook uitwys, gedoen ten koste van die erns en waardigheid van die onderwerp. As sodanig het die werk moontlik minder potensiaal as byvoorbeeld Ndodana-Breen se werke (*Winnie: The opera; Hani*) of dié van Watt (*Tronkvoël*) om ’n indruk te maak op Suid-Afrikaanse gehore of om ’n wesenlike bydrae tot opera in Suid-Afrika te lewer.

2.4 Die poskantoor

Bemaking vir Braam du Toit en Tertius Kapp se 2014-opera *Die poskantoor* het sterk daarop gefokus dat dit ’n Afrikaanse werk is. Soos ook die geval was met bemaking vir die *Five: 20-operas* (sien hier bo), is daar sterk klem gelê op die idee dat opera “toeganklik” kan wees, in hierdie geval veral vir Afrikaanssprekende gehore wat selde (indien ooit) opera in hulle moedertaal te hore kry.²¹ Die produksie is befonds deur die Clover Aardklop

Nasionale Kunstefees wat tot 2015 jaarliks in Potchefstroom aangebied is; Afrikaanse kunstefeeste trek groot gehore vir spesifiek Afrikaanse drama- en musiekproduksies, en *Die poskantoor* is gevolglik spesifiek as 'n Afrikaanse opera bemark.²² Die vervaardigers het ook grootskaals gebruik gemaak van bemarkingsmoontlikhede wat deur die sosiale media gebied word: kort films met die hoofkarakter (gespeel deur Magdalene Minnaar) wat musikale materiaal en kostuums uit die opera ten toon stel, is in die aanloop tot die première wyd versprei; hierdie benadering, wat die opera byna as 'n produk soortgelyk aan rolprent- of televisievermaak verkoop het, het waarskynlik ten doel gehad om gehore wat nie in die eerste plek opera sou ondersteun nie, na die produksie te lok.²³

Die verhaal wat in *Die poskantoor* vertel word, is toeganklik: die opera handel oor gebeure in 'n poskantoor op 'n klein landelike dorpie, Karkaskraal, en die aksie word gebou rondom interaksies tussen die poskantoorwerkers. Tertius Kapp se libretto het ontstaan as 'n radiodrama, en vertel die verhaal van 'n jong wit poskantoorwerker, Grethe, wat saam met haar vroulike kollegas verdruk word deur die manlike posmeester Smit, 'n wit man wat deur Kapp beskryf word as "magsbehep, met besonder min mag; oordrewe, pretensieuse formaliteit".²⁴ Grethe word in die openingstoneel romanties verbind met Napoleon, 'n bruin motorwag. Aanvanklik staan Napoleon saam met Grethe en die ander poskantoorwerkers – Ronel, 'n ouer wit vrou, en Saartjie, 'n jong bruin meisie – teen posmeester Smit, maar soos die aksie ontknoop, skaar Napoleon hom by die posmeester; die vrouens staan uiteindelik saam op vir hulle regte, en seëvier oor die mans, wat vermoor word en wie se liggaamsdele per pos weggestuur word.

Kapp se galgehumor slaag daarin om verskillende vorme van magstryd oortuigend uit te beeld, sonder dat die opera ooit openlik polities word. Die dramatiese inhoud het hier dus nie te make met aktuele of geskiedkundige onderwerpe eie aan Suid-Afrika nie, maar gebruik eerder 'n fiktiewe verhaal om breër algemene sosiale kwessies aan te sny. Die magspel tussen die welgestelde wit posmeester en die verarmde Napoleon kan geïnterpreteer word as 'n metaforiese uitbeelding van ekonomiese ongelykhede in Suid-Afrika, spesifiek tussen wit Suid-Afrikaners (bevoordeel onder apartheid) en swart Suid-Afrikaners soos Napoleon.

'n Gesprek tussen Grethe en posmeester Smit in deel twee van die libretto dien as voorbeeld (Kapp 2014):

Posmeester Smit: Maar kyk net hierdie nuwe hoed!

Grethe: Gekoop met armes se warme bloed.

Posmeester Smit: My knope is blink gepoleer!

Grethe: Ek hoor al minder; hy praat al meer; hy eet croissants gesmeer met vrees; ek hou my lyf hier bitter posduif; maar niks is niks te rapporteer; en op straat klink steeds die honger kreun; van die staat se vergete seun.

Posmeester Smit: Ag, die armes sal altyd met ons wees.

'n Magspel tussen man en vrou is ook opvallend. Alhoewel posmeester Smit aanvanklik vir Napoleon verwerp, vorm hulle weldra 'n alliansie teen die vrouens in die poskantoor; en teen deel vier van die opera word die vrouens gedwing om soos slawe in die poskantoor te werk ten aanskoue van die mans, wat as slawedrywers optree. Die vrouens se uiteindelige oorwinning oor posmeester Smit en Napoleon kan gelees word as 'n kommentaar op die dikwels negatiewe en neerdrukkende omstandighede waaronder te veel vrouens in Suid-Afrika leef; die uiteinde van die opera lees soos 'n soort metaforiese aanmoediging vir vroue om teenstand teen die status quo bied.

Alhoewel nie geskoei op verhale rondom Suid-Afrikaanse historiese of politieke figure nie, hou *Die poskantoor* dus wel nou verband met Suid-Afrikaanse aktualiteite: die wanbalans

tussen armoede en rykdom, magsongelykheid tussen mans en vrouens, spanning tussen wit en swart Suid-Afrikans, en selfs die omstrede posisie wat Afrikaans as taal in postapartheid Suid-Afrika beklee. Kapp se libretto gebruik humor en satire om hierdie ernstige temas uit te beeld.

Magdalene Minnaar, wat die hoofrol in die opera vertolk en ook die vervaardiger is, verbind *Die poskantoor* met die Italiaanse subgenre *opera buffa* of “komiese opera”:

Benewens 'n skreeusnaakse (en soms stout en onvoorspelbare) libretto handel die storie oor alledaagse gebeure, met doodgewone mense, in kontreitaal. Dan is die musiek ook, soos met *operabuffa*, toeganklik en beskrywend. (Minnaar, in Janse van Rensburg 2014)

Alhoewel die opera as “komies” bemark is, en ten spyte daarvan dat daar wel oomblikke van humor voorkom, bly die kernmateriaal ernstig: dit handel hier oor 'n distopiese “nuwe” Suid-Afrika, waar die meeste van die magsverhoudinge tipies van apartheid vir alle praktiese doeleindes onveranderd gebly het; selfs waar nuwe alliansies gevorm word (tussen die welgestelde wit posmeester en die arm bruin motorwag), lei dié uiteindelik slegs tot verdere misbruik van mag – in hierdie geval ten koste van die vroulike poskantoorwerkers.

Du Toit se musiek word deurgaans gekenmerk deur 'n postminimalistiese idioom, met funksionele tonaliteit en minimale dissonansie as karaktereenskappe. Die musiek van *Die poskantoor* sou moontlik soortgelyke kritiek kon uitlok as dié geopper deur Michael Blake in verband met die *Five: 20-operas*: dat die musikale materiaal nie genoeg verband hou met die erns van die inhoud nie. Tog maak die komiese inslag van Kapp se libretto myns insiens genoegsaam toelating vir die toeganklikheid van Du Toit se musiek om die betekenis van die teks oortuigend uit te beeld. Ek meen ons het hier 'n voorbeeld waar eenvoud in musikale materiaal tog dramatiese effek bewerkstellig en ondersteun (soortgelyk aan die vroeër verwysing na die minimalistiese oeuvre van byvoorbeeld Pärt en Gorecki); ek sou dit stel dat die breuk tussen dramatiese materiaal en musikale inhoud waarna verwys is in die konteks van Hofmeyr en Klatzow se werke nie kenmerkend van Du Toit se komposisie is nie.

Die poskantoor is vir 'n klein kamerensemble van sewe spelers georkestreer, en Du Toit slaag daarin om, deur middel van effektiewe kombinasies van die verskillende toonkleure en tegniese vermoëns van die instrumente, die dramatiese effekte van die teksinhoud te ondersteun. Du Toit (self Afrikaanssprekend) maak oortuigende gebruik van medeklinkers asook plofklanke tipies van die taal om emosie en klem oor te dra. 'n Goeie voorbeeld kan gevind word in die openingsmateriaal, met die woorde “Ag, wat 'n háglike plek, wat 'n afgrýslike gat, wat 'n vieslike, verskriklike, vervloekte dorpie waarin ons woon.” Die beklemtoonde lettergrepe in “háglike” en “afgrýslike” byvoorbeeld, val telkens op langer nootwaardes, voorafgegaan deur relatief snel sestiende-note, wat die “g”-klank beklemtoon.²⁵ Jaco Bouwer, die regisseur van die opera, wys op die spanning tussen die “verhewendheid” van opera as Westerse kunsmusiekgenre en die alledaagse omgewing waarbinne *Die poskantoor* afspeel. Hierdie spanning word effektief onderskraag deur Du Toit se musikale benadering: hy maak binne die partituur musikale verwysings na Afrikaanse populêre musiek, temas uit Mozart-operas en Napelse liederes ('n soortgelyke tegniek as die aanhaling en pastiche waarvan Hofmeyr, soos vroeër genoem, in sy opera *Saartjie* gebruik maak), wat saam met sy eie kenmerkende musiektaal die idee van twee verskillende wêreldes – gewone plattelandse dorpie en verhewe Westerse kunsvorm – effektief ondersteun.

Alhoewel *Die poskantoor* 'n fiktiewe verhaal vertel, verbind die tematiek van die werk wel die opera met die Suid-Afrikaanse aktualiteit. Die medium van komiese opera stel die werk in

staat om politieke en sosiokulturele kommentaar te lewer sonder om 'n openlike politiese posisie in te neem of te ondersteun (anders as wat die geval is in Ndodana-Breen en Watt se operas, waar 'n politiese posisie wel ingeneem word). As sodanig lewer dit 'n belangrike bydrae tot kunsmusiek in Suid-Afrika, en veral tot operakomposisie.

3. Ten slotte

Operakomposisie en -resepsie beklee 'n komplekse posisie binne die Suid-Afrikaanse kulturele konteks. Sedert die einde van apartheid word daar gereeld kritiek uitgespreek teen kunsvorme wat as oormatig "Westers" gesien word; 'n algemene neiging om eerder kulturele artefakte en praktyke eie aan "Afrika" te bevorder het kenmerkend geword van ons kultuurlandskap. Komponiste sowel as uitvoerders voer aan dat opera, in die mees basiese definisie daarvan (vertelling van 'n verhaal deur middel van sang en musiek), 'n kunsvorm is wat nie net van belang vir kulture binne Afrika is nie, maar inderdaad ook as eie aan Afrika gesien kan word. Tog blyk dit uit opinies wat algemeen in die media en op nasionale beleidsvlak uitgespreek word dat dié genre steeds dikwels as Westers gesien word, en as onlosmaaklik verbind met elitistiese Europese kultuurpraktyke (Jordan, in Jacobson 2005; Spector 2011, 2014). Ten spyte hiervan is daar wel sedert 1994 'n oplewing in operakomposisie en -resepsie te bespeur. Verinheemsing van Europese werke – bestaande komposisies wat verwerk is om byvoorbeeld van instrumente eie aan Afrika gebruik te maak, vertaling van dié komposisies uit Europese na Afrikatale, het na die einde van apartheid algemene praktyk geword; voorbeelde sluit onder andere in die 1998-produksie *La Bohème: Noir*, 'n weergawe van Puccini se *La Bohème* met slegs swart uitvoerders en met die aksie oorgeplaas na 1976-Soweto; *U-Carmen eKhayelitsha*, 'n 2005-verfilmde verwerking van Bizet se opera; en die 2007-produksie *Impempe Yomlingo*, waarin Mozart se *Die Zaubерflöte* herskryf is vir marimba, tromme en township-perkussie en die verhaal in hedendaagse Suid-Afrika afspeel.

'n Verdere ontwikkeling in operakomposisie en -resepsie is die toename in nuutskeppings, veral sedert 2010. Buiten die werke wat hier bespreek is, kan ook verskeie ander werke genoem word: *Ziyankomo and the forbidden fruit* deur Phelelani Mnomyi (gekomponeer in 2012); Philip Miller se 2013-werk *Between a rock and a hard place: A dictionary of a mining accident*; Sibusiso Njeza se *Madiba: The African opera*, gekomponeer en uitgevoer in 2014; *Heart of redness*, 'n opera wat in 2015 deur Neo Muyanga gekomponeer is en gebaseer is op die gelyknamige boek deur Zakes Mda; en in November 2015 die opvolgprojek van die *Five: 20*-reeks, naamlik *Four: 30*, met werke deur Robert Fokkens (woonagting in Brittanje), Adrian Mohr, Sibusiso Njeza en Angelique Mouyis.

Dit is duidelik dat opera toenemend gesien word as 'n genre wat die potensiaal het om tot 'n breë Suid-Afrikaanse publiek te spreek. Die genre op sigself – 'n kombinasie van musiek, drama en vertelling – blyk van belang vir en eie aan Suid-Afrikaanse kultuurpraktyke te wees. Wat verder blyk uit die voorbeelde van die nuutgekomponeerde operas wat hier bespreek is, is dat komponiste toenemend ook poog om die inhoud van operas te verbind met kwessies wat van toepassing is op hedendaagse Suid-Afrika. Waar Westerse kunsmusiek histories gesien is as elitisties en eksklusief, word daar tans gepoog om opera te skep wat toepaslik en aktueel is, gebaseer op onderwerpe wat tot 'n breër Suid-Afrikaanse publiek spreek.

Die operagenre het histories 'n noue verbintenis met idees van nasionale identiteit.²⁶ Dit is moontlik om die verskillende voorbeelde van verinheemsing van opera (veral in die jare kort na die einde van apartheid) in hierdie konteks te lees: hierdie praktyke het moontlik ten doel

gehad om Europese werke te transformeer om van belang te wees ten opsigte van die Suid-Afrikaanse nasionale identiteit. Die operas onder bespreking in hierdie artikel neem die verbintenis tussen nasionale identiteit en opera nog 'n stap verder: nou word nuwe werke gekomponeer wat, deur middel van musikale materiaal én tematiek, spesifiek poog om met die hedendaagse Suid-Afrika verbind te word. Hierdie benadering het die potensiaal om opera vanuit sy marginale posisie, waar dit meestal net vir 'n kulturele elite toeganklik is, nader aan die hoofstroom te bring. As aanvaar word dat opera, soos Ndodana-Breen en ander aanvoer, 'n kunsvorm eie aan Afrika is wat daadwerklik tot Afrikane spreek, kan die koppeling van hierdie genre met belangrike, aktuele onderwerpe moontlik die volgende stap wees om opera 'n belangrike plek in Suid-Afrikaanse kultuurpraktyk te verseker.

Tog is dit opmerklik dat opera, ten spyte van transformerende praktyke in terme van inhoud en komposisionele tegniek, steeds oorwegend deur 'n Westerse lens beskou word. Die operas wat hier bespreek is, is nie "verkoop" as voorbeelde van 'n kunsvorm eie aan die Suid-Afrikaanse kultuurpraktyk nie; bemarkingsveldtogte het eerder daarop gefokus om te beklemtoon dat opera wel toeganklik kán wees (met ander woorde die aanname is dat die vorm nié toeganklik is nie); die uitgangspunt skyn te wees dat opera 'n Westerse, elitistiese vorm van "hoë kuns" is, en dat Suid-Afrikaanse gehore "ten spyte daarvan" wel opera sou kon geniet. Daar word dus 'n wesenlike verskil voorop gestel tussen "opera", 'n kunsvorm wat vertelling en musiek kombineer en per definisie dus tot Suid-Afrikane sou kon spreek, en "Opera", die konstruk wat gesien word as verteenwoordigend van Westerse vorme van "hoë kuns".

Neo Muyanga (2015) maak die volgende stelling: "What needs to be done now is to bring opera into a popular mainstream and to accept that in South Africa, at least, opera can and ought to have very much less to do with cultural purity, conservatism or elitism than we might believe."

Muyanga meen verder dat dit noodsaaklik is vir Suid-Afrikaanse komponiste om die uitdaging te aanvaar om opera binne 'n eg Suid-Afrikaanse konteks te konseptualiseer:

To achieve that aim, opera must once again be made to change. Just as it had to be transformed from what was once a lyrical and passionate Italian preoccupation into a grand French obsession, then, much later, into a symbol of German intellectual distinction, it now has to be maskanda-rised through a kind of harmonic alchemy into a black musical celebration.

Muyanga bepleit 'n totaal nuwe benadering tot operakomposisie, gegrond op die basiese definiërende kenmerk van opera (vertelling van 'n verhaal deur middel van sang en musiek) en aangepas om Suid-Afrikaanse kultuurpraktyke in te sluit. Dit sou byvoorbeeld moontlik wees om komposisietegnieke en musikale elemente eie aan kulture uit Afrika te inkorporeer binne operakomposisie, eerder as om 'n Westerse fokus te behou (daar is in die voorgaande gedeelte na verskeie voorbeelde verwys). Dit is deels waarna Muyanga verwys wanneer hy pleit vir 'n "maskandarisering" van opera. Die kwessie van notasie is ook van belang: operageselskappe soos Cape Town Opera en Opera Africa dring aan op volledig uitgeskrewe partiture, byna sonder uitsondering vir simfonie-orkeste of Westerse ensemble. Dit, terwyl die meerderheid swart Suid-Afrikane musiek aanleer deur tonika-solfa-metodes of deur middel van gehoor, en nie deur musieknotasie van 'n partituur af te lees nie. Die idee dat 'n opera vanuit gesamentlike kreatiewe prosesse sou kon groei, word nie tans deur baie komponiste ontgin nie (Muyanga is hier 'n uitsondering); tog sou ek aanvoer dat die komposisieproses 'n sentrale deel is van hoe opera sou in 'n Suid-Afrikaanse konteks kon transformeer.

Pallo Jordan, 'n voormalige minister van kultuur, maak in 2005 dié stelling:

There is nothing wrong with someone from Soweto wanting to sing Verdi, but it's a bit like exporting spaghetti to Italy [...] What the Italians want to see is not someone imitating an Italian composer. They want to see someone from Africa doing something African. (In Jacobson 2005)

Sekere van die operas hier onder bespreking kan wel tot 'n mate as geslaagd in terme van Muyanga en Jordan se kriteria beskou word. Die gebruik van Suid-Afrikaanse historiese temas asook die verwysings na sosiale en politieke aktualiteite verbind Nnodana-Breen, Watt, Van Dijk en Du Toit se operas nou met die hedendaagse Suid-Afrika. Nnodana-Breen se operas onderskraag verder die sinkretisme van die Suid-Afrikaanse sosiokulturele landskap deurdat verskillende tale, musikale eienskappe en kultuurpraktyke in sy werke verweef word. Alhoewel Hofmeyr en Klatzow se werke ook historiese Suid-Afrikaanse karakters as protagoniste gebruik, is daar egter weinig innoverende musikale benaderinge om die werke binne 'n beduidende Suid-Afrikaanse konteks te plaas.

Ek stel nie voor dat Suid-Afrikaanse operas se waarde noodwendig beoordeel behoort te word aan die hand van die kriteria wat hier bo genoem word nie. Ek wil wel by Muyanga aansluit deur die volgende stelling te maak: Suid-Afrikaanse komponiste het die geleentheid om opera nie slegs op 'n teoretiese vlak as 'n kunsvorm eie aan Afrika te beskou nie, maar om op 'n praktiese, kreatiewe wyse met hierdie idee te begin werk. Komponiste soos Muyanga het hierdie uitdaging reeds ter harte geneem; die veld is oop vir meer komponiste om verby die grense van komposisie te beweeg, en moontlik 'n oorspronklike, Suid-Afrikaanse estetika te ontwikkel.

Bibliografie

Arblaster, A. 1992. *Viva la Liberta – Politics in opera*. Londen: Verso.

Björkner, E. 2008. Musical theatre and opera singing – why so different? A study of subglottal pressure, voice source, and formant frequency characteristics. *Journal of Voice*, 22(5):533–40.

Blake, M. 2010. History never sounded so good. http://www.unisa.ac.za/contents/faculties/humanities/docs/9%203_BLAKE.pdf (1 September 2015 geraadpleeg).

Bokina, J. 2004. *Opera and politics from Monteverdi to Henze*. New Haven: Yale University Press.

Born, G. en D. Hesmondhalgh. 2000. *Western music and its others: Difference, representation, and appropriation in music*. Berkeley: University of California Press.

Burton-Hill, C. 2013. Music heals apartheid's wounds in South Africa. <http://www.bbc.com/culture/story/20131210-music-heals-apartheids-wounds> (1 September 2015 geraadpleeg).

Cape Town Opera. 2015. *The Mandela trilogy*.

http://www.capetownopera.co.za/index.php?option=com_content&view=article&id=96&Itemid=151 (23 Augustus 2015 geraadpleeg).

Church, M. 2012. *The Mandela trilogy*, Cape Town Opera, Millennium Centre, Cardiff.

<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/mandela-trilogy-cape-town-opera-millennium-centre-cardiff-7872288.html> (23 Augustus 2015 geraadpleeg).

Dalamba, L. 2011. Popular music, folk music, African music: *King Kong* in South Africa and London. *Situating popular musics: IASPM 16th International Conference Proceedings*.

Rhodes University, Grahamstown, 27 Junie – 1 Julie 2011.

<http://www.iaspm.net/proceedings> (23 Augustus 2015 geraadpleeg).

Davies, S.B. en J.Q. Davies. 2012. "So take this magic flute and blow. It will protect us as we go": Impempe Yomlingo (2007–11) and South Africa's ongoing transition. *The Opera Quarterly*, 28(1/2):54–71.

Dichanz, H. 2014. Freiheitskämpfer und Opernheld.

http://www.opernnetz.de/seiten/news/Muenchen_Mandela_Vorbericht_Dichanz_140506.htm (23 Augustus 2015 geraadpleeg).

Evans, R. 2012. *The Mandela trilogy*. Resensie.

<http://www.theguardian.com/music/2012/jun/21/mandela-trilogy-review> (23 Augustus 2015 geraadpleeg).

Fleming, T. 2009. "King Kong, bigger than Cape Town": A history of a South African musical. Ongepubliseerde PhD-proefskrif, University of Texas at Austin.

GIPCA. 2010. *Five: 20 – Operas made in South Africa*.

<http://www.gipca.uct.ac.za/project/five-20-operas-made-in-south-africa> (14 Augustus 2015 geraadpleeg).

Hannerz, U. 1994. Sophiatown: The view from afar. *Journal of Southern African Studies*, 20(2):181–93.

Hutcheon, L. en M. Hutcheon. 1998. Opera and national identity: New Canadian opera. *Canadian Theatre Review*, 96(6): 5-8.

Huyssen, H. 2005. Masque web brochure.

<http://www.huyssen.de/Masque%20web%20brochure.pdf> (14 September 2015 geraadpleeg).

Jacobson, C. 2005. Disarming cultural weapons. *Sunday Times*, 28 September (bladsynommer onbekend).

Janse van Rensburg, C. 2014. Clover Aardklop 2014: Magdalene Minnaar gesels oor *Die poskantoor*. <http://www.litnet.co.za/clover-aardklop-2014-magdalene-minnaar-gesels-oor-poskantoor> (16 Augustus 2015 geraadpleeg).

Kapp, T. *Die poskantoor*. Libretto privaat beskikbaar gestel.

- Karantonis, P. en D. Robinson. 2011. *Opera Indigene: Re/presenting first nations and indigenous cultures*. Londen: Ashgate.
- Klopper, D. 1999. Making a difference: Thabo Mbeki and the African Renaissance. *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa*, 11(2):21–33.
- Lajosi, K. 2008. Opera and nineteenth-century nation-building: the (re)sounding voice of nationalism. Ongepubliseerde PhD-proefskrif, Universiteit van Amsterdam.
- Mandela trilogy. 2015. <http://mandelatrilogy.com> (23 Augustus 2015 geraadpleeg).
- Muyanga, N. 2015. Make poor opera – an injunction to transform the genre yet again, only this time from the South. <http://wiser.wits.ac.za/content/make-poor-opera-injunction-transform-genre-yet-again-only-time-south-12146> (14 September 2015 geraadpleeg).
- Parker, R. (red.). 2001. *The Oxford history of opera*. Oxford: Oxford University Press.
- Quaite, V. 2012. Cape Town Opera: *The Mandela trilogy* at Wales Millennium Centre. <https://bachtrack.com/review-cape-town-opera-mandela-trilogy-cardiff> (23 Augustus 2015 geraadpleeg).
- Roos, H. 2010. Opera production in the Western Cape: strategies in search of indigenization. Ongepubliseerde PhD-proefskrif, Universiteit Stellenbosch.
- Spector, B. 2011. Politopera: the merging of modern politics and traditional musical drama. *Daily Maverick*, 3 April. <http://www.dailymaverick.co.za/article/2011-04-03-politopera-the-merging-of-modern-politics-and-traditional-musical-drama/> (29 Augustus 2015 geraadpleeg).
- . 2014. Madiba's song: Opera and the state of the New South Africa. *Daily Maverick*, 26 Mei. <http://www.dailymaverick.co.za/article/2014-05-26-madibas-song-opera-and-the-state-in-the-new-south-africa/> (29 Augustus 2015 geraadpleeg).
- . 2015. South African opera: The singing of memory. *Daily Maverick*, 12 Augustus. <http://www.dailymaverick.co.za/article/2015-08-12-south-african-opera-the-singing-of-memory/> (29 Augustus 2015 geraadpleeg).
- Spies, B. 2010. Five new South African short operas: a report. *Journal of the Musical Arts in Africa*, 7(1):79–90.
- Stokes, M. 1997. *Ethnicity, identity and music: The musical construction of place*. Londen: Bloomsbury.
- Stones, L. 2011. *The Mandela trilogy* a glorious tribute sanitised by Hollywood. <http://www.dailymaverick.co.za/article/2011-08-15-mandela-trilogy-a-glorious-tribute-sanitised-by-hollywood> (23 Augustus 2015 geraadpleeg).
- Sundberg, J., P. Gramming en J. Lovetri. 1993. Comparisons of pharynx, source, formant, and pressure characteristics in operatic and musical theatre singing. *Journal of Voice*, 7(4):301–10.
- Taruskin, R. 2003. Sacred entertainments. *Cambridge Opera Journal*, 15(2):109–26.

—. 2005. *The Oxford history of western music*. Deel 3. New York: Oxford University Press.

Taylor, T. 2007. *Beyond exoticism: Western music and the world*. Durham: Duke University Press.

York, G. 2011. *Winnie: The opera* – on home turf and ready for her close-up. <http://www.theglobeandmail.com/arts/music/winnie-the-opera---on-home-turf-and-ready-for-her-close-up/article597725> (9 September 2015 geraadpleeg).

Eindnotas

¹ Ander operas uit die 1990's sluit in *A streetcar named desire*, verwerk van die teaterstuk deur Tennessee Williams en met musiek deur André Previn, en Jake Heggie se opera *Dead man walking*, wat die memoires van gevangenes wat ter dood veroordeel is (opgeskryf deur die non Helen Prejean) as vertrekpunt gebruik (die verhaal was reeds 'n paar jaar tevore tot 'n Hollywood-rolprent verwerk) (Taruskin 2003).

² Dit is wel nie 'n eietydse tendens nie. Die geskiedenis van die noue verbintenis tussen opera en politiek is goed gedokumenteer (sien bv. Bokina 2004; Taruskin 2005); politieke onderwerpe is egter byna deur die bank deur middel van allegorie en simboliek uitgebeeld, en direkte verwysings na eietydse politieke onderwerpe (soos dié waarna Taruskin verwys) word eers in die 20ste eeu algemene praktyk.

³ 'n Omvattende oorsig van die geskiedenis van operaproduksie in Suid-Afrika val buite die bestek van hierdie artikel. Die geskiedenis van operaproduksie in Suid-Afrika word belig deur Hilde Roos in haar doktorsale proefskrif "Opera production in the Western Cape: strategies in search of indigenization". Wat duidelik blyk uit Roos se navorsing is dat operaproduksie gedurende die 19de en vroeër 20ste eeu deur Europese komposisies oorheers is; teen die 1960's het die College of Music in Kaapstad (vandag die South African College of Music by die Universiteit van Kaapstad) wel uitvoerings van Suid-Afrikaanse operas op die planke gebring. Erik Chisholm se opera *The pardoner's tale* (1961) en *Silas Marnier* (1961) deur John Joubert is voorbeelde van belangrike première's deur die kollege se operageselskap (Roos 2010:38). Roos (2010:51, 60) voer aan dat onder die provinsiale kunsterade, wat tussen 1963 en 1998 in beheer van geïnstitusionele kunsproduksie was, komposisie en produksie van Suid-Afrikaanse operas byna geen bestaan gehad het nie.

⁴ 'n Duidelike onderskeid moet wel getref word tussen die komposisie van Suid-Afrikaanse operas en die verinheemsing van bestaande operas, 'n tendens wat veral in die eerste dekade na die einde van apartheid algemeen was. Voorbeelde van laasgenoemde sluit in produksies soos *La Bohème Noir*, 'n verinheemde verwerking van Puccini se Italiaanse opera; *Impempe Yomlingo*, 'n hervoorstelling van Mozart se "Singspiel" *Die Zauberflöte* vir marimba-orkes en addisionele perkussie en teks in Xhosa; en die 2005-"opera-rolprent" *uCarmen eKhayelitsha*, 'n weergawe van Bizet se *Carmen*.

⁵ Die Elandskloof-inwoners was in 1996 die eerste groep wat grondrestitusie van die Grondeisehof ontvang het.

⁶ Hierdie werke is nog nooit uitgevoer nie.

⁷ *Heart of redness*, 'n opera wat in 2015 deur Neo Muyanga gekomponeer is en gebaseer is op die gelyknamige boek deur Zakes Mda, is die mees onlangse voorbeeld; die werk is in Augustus 2015 vir die eerste maal uitgevoer. Sibusiso Njeza se werk *Madiba: The African opera*, in 2014 gekomponeer en uitgevoer, sou ook by hierdie lys gevoeg kon word; ek het egter nie die werk gesien nie, en oudiovisuele opnames kon nie verkry word nie, wat 'n bespreking van die werk onmoontlik gemaak het. *Ziyankomo and the forbidden fruit* deur Phelelani Mnomiya (in 2012 gekomponeer) word nie hier bespreek nie; die werk, alhoewel 'n belangrike nuutskepping, is in Suid-Afrika slegs met klavierbegeleiding uitgevoer en is saam met uittreksels uit bestaande Europese operas aangebied, en bied nie genoegsaam ooreenkomste met die ander werke onder bespreking om saam met hulle gegroepeer te word nie.

⁸ Staatsbefondsing is nie totaal afwesig nie. Brooks Spector (2014) maak byvoorbeeld dié stelling in 'n artikel oor Njeza se *Madiba: The African opera*: "South Africa's government has gone into the business of underwriting and sponsoring the occasional opera as a kind of national building project." Befondsing vir die produksies wat in hierdie artikel bespreek word, het uit verskillende oorde gekom, insluitend privaat befondsing, finansiële ondersteuning deur die Aardklop Nasionale Kunstefees, Lotto-fondse asook ander staatsbefondsing.

⁹ Hierdie geselskappe bemark hulleself slegs onder hulle Engelse name; Afrikaanse name is nie in gebruik nie.

¹⁰ Oudiovisuele opnames van die operas is beskikbaar by <https://www.youtube.com/watch?v=QCJ7o18HKBI>. Die bladmusiek vir hierdie operas is nie geraadpleeg nie (die bladmusiek is nie gepubliseer nie), en ek het nie die uitvoerings bygewoon nie. Die bespreking wat hier aangebied word, is dus gebaseer op die beskikbare beeldmateriaal.

¹¹ Die Federasie van Afrikaanse Kultuurvereniginge (FAK) is in 1929 gestig; die sangbundel is deur die Afrikaner Studente Bond voorgestel en die eerste FAK Sangbundel is in 1937 gepubliseer.

¹² Ek is dankbaar teenoor Bongani Nnodana-Breen wat 'n oudiovisuele opname van die opera tot my beskikking gestel het.

¹³ Daar bestaan altyd die risiko met breë verwysings na konsepte soos "Afrika", "Afrika-kultuur", "die Weste" of "verinheemsing" dat die konsepte as eendimensioneel oorgedra word en ooreenvoelig word. Om in besonderhede elk van hierdie konsepte te bespreek en te problematiseer val buite die bestek van hierdie artikel; sien egter Born and Hesmondhalgh (2000); Karantonis en Robinson (2011); Stokes (1997) en Taylor 2007.

¹⁴ Die onderhoud is beskikbaar by <https://www.youtube.com/watch?v=nGn9M13XWak>.

¹⁵ 'n Kort rolprent van die gebeure is beskikbaar by <https://www.youtube.com/watch?v=tozZudTny2M>.

¹⁶ Dankie aan Lesley Liddle van Cape Town Opera wat oudiovisuele opnames van hierdie werk aan my beskikbaar gestel het. Die opnames is beskikbaar by <https://www.youtube.com/watch?v=RWqPMJT4LPM&feature=youtu.be> (lewende opname, Durban Playhouse 2011); <https://www.youtube.com/watch?v=an0wC3k0Rvc> (lewende opname, München 2014). Ek het nie toegang gehad tot die bladmusiek vir hierdie werk nie, en die bespreking is op die beeldmateriaal gebaseer.

¹⁷ Die 2014-uitvoerings in München, Duitsland, is aangepas en die openingsdeel (oorspronklik met musiek deur Allan Stephenson) is herkomponeer deur Van Dijk; hierdie nuwe weergawe is meestal in Engels, met min teks in Xhosa.

¹⁸ Die dekorontwerp vir die 2014-uitvoerings in München, Duitsland sluit onder andere “Back ‘o the moon” in, ’n verwysing na die 1959-jazz-opera *King Kong* deur Todd Matshikiza.

¹⁹ Dit val buite die bestek van hierdie artikel om ’n omvattende verduideliking van die sangtegniese verskille tussen opera en musiekteater oor te dra. Sien egter Björkner (2008) en Sundberg e.a. (1993).

²⁰ *King Kong* is die onderwerp van verskeie akademiese navorsingsprojekte, wat onder andere die werk ontleed in terme van musiek en ballingskap (Hannerz 1994), politiek (Dalamba 2011; Fleming 2009) en die resepsie van musiek gedurende apartheid (Dalamba 2011). Dit is onduidelik of Suid-Afrikaanse óf internasionale gehore die verwysing na Matshikiza se werk sou herken; *King Kong* se suksesvolle produksietydperk was van 1959 tot 1961; sedert 1979 is die werk nie weer uitgevoer nie, en die 1979-uitvoering was nie suksesvol of goed bygewoon nie (sien Fleming 2009).

²¹ Sien byvoorbeeld die volgende onderhoude en bemarkingsmateriaal: <http://maroelamedia.co.za/blog/nuus/sa-nuus/video-poskantoor-eerste-afrikaanse-opera-maroele-media/>; <http://www.netwerk24.com/vermaak/2014-09-08-wulpse-opera-in-kontreitaal>; <https://www.facebook.com/Aardklop/posts/832871010058972>.

²² *Die poskantoor* is wel nie die eerste Afrikaanse opera nie. Cromwell Everson komponeer in 1967 die eerste opera in Afrikaans, *Klutaimnestra*; dele van Roelof Temmingh se *Buchuland* is ook in Afrikaans.

²³ Van die beeldmateriaal is beskikbaar by <https://www.youtube.com/watch?v=jED5Z4HDIVk>; <https://vimeo.com/106609163>.

²⁴ My dank aan Tertius Kapp wat die libretto aan my beskikbaar gestel het.

²⁵ Ek is dankbaar teenoor Braam du Toit, wat ’n kopie van die bladmusiek aan my beskikbaar gestel het.

²⁶ Sien byvoorbeeld Arblaster (1992); Bokina (2004); Hutcheon en Hutcheon (1998); Lajosi (2008); Muyanga (2015); Taruskin (2005).