

Oorwegings vir die dekolonisering van die verwante musieksoorte van Westerse en Suid-Afrikaanse kunsmusiek

Etienne Viviers

Etienne Viviers, MASARA Nisenteit, Skool vir Musiek,
Noordwes-Universiteit (Potchefstroomkampus)

Opsomming

Hierdie artikel bespreek die bevraagtekening van Westerse en Suid-Afrikaanse kunsmusiek binne Suid-Afrika sedert die afskaffing van wetlike apartheid, meer spesifiek in 'n konteks waar die dringende kwessie van dekolonisering reeds-gevestigde “nuwe” Suid-Afrikaanse ideologieë soos versoening en transformasie toenemend verplaas. Met hierdie artikel se vraag oor wat dekolonisering vir die verwante musieksoorte van Westerse en Suid-Afrikaanse kunsmusiek beteken, word daar gekyk na 'n openbare diskoers waarin hierdie musieksoorte alreeds lank van Eurosentrisiteit beskuldig word of andersins in 'n krisisliteratuur teen daardie bevraagtekening verdedig word. Ondersoek word ingestel na die koloniale nalatenskap van Westerse kunsmusiek, internasionaal en in Suid-Afrika, met die doel om te bepaal in watter mate hierdie ingevoerde musieksoort as vreemd of tuis op Suid-Afrikaanse bodem gereken kan word. Daar word veral gefokus op die Amerikaanse musikoloog Richard Taruskin se idee dat Westerse kunsmusiek 'n vorm van musikale kolonialisme verteenwoordig wat die skepping van ersatz nasionale kunsmusiekstyle aanmoedig. Dit lei tot 'n vraag en bespreking, aan die hand van Frantz Fanon se skrywe oor nasionale kultuur, oor of dekoloniale kunsmusiekkomposisie in Suid-Afrika herskeppend nasionaal of eerder idiolekties van aard moet wees. Die soeke in hierdie geval is na 'n breër en meer omvattende definisie van Suid-Afrikaanse kunsmusiek, maar ook na weë vir Suid-Afrikaanse kunsmusiek om aan die huidige dekoloniseringsgesprek deel te neem.

Trefwoorde: dekolonisering; Eurosentrisiteit; Fanon, Frantz; idiolekte; kolonialisme; nasionale kultuur; nasionalisme; Suid-Afrikaanse kunsmusiek; Taruskin, Richard; welstand; Westerse kunsmusiek

Abstract**Considerations for the decolonisation of the related music types of Western and South African art music**

This article discusses the questioning of Western and South African art music that has taken place inside South Africa since the disbandment of legalised apartheid. More specifically, this discussion concerns a context where new and urgent ideas are being established that aim to move beyond a contemporaneous and continuing power imbalance among South Africa's diverse cultures, thereby both challenging and displacing already established "new" South African ideologies such as reconciliation and transformation. The protest actions and violence on South African university campuses over the past two years – together with similar civil protest actions, including and since the Marikana massacre – have positioned newer, more probing ideas than reconciliation and transformation on the foreground, with the aim of finding solutions for the continuing structural inequalities that maintain any coherence in our society as cosmetic and superficial. My reference in this instance is to the ubiquitous #MustFall hashtags, but more specifically in the context of music education at universities and primary and high schools, also the so-called decolonisation of knowledge, social practices and living environments which so-called "woke" and sometimes militant activists require as a condition for social wellbeing.

With a question as to what decolonisation means for the related music types of Western and South African art music, this article examines a public discourse in which these two music types have already long been accused of Eurocentrism, or have otherwise been defended against that line of questioning in a crisis literature. Consequently, the historical and present-day positions of Western and South African art music inside the academy and society are considered, with the aim of determining to what degree these two music types and their teaching traditions can participate or not participate, in a non-hegemonic manner, in the establishment and maintenance of a decolonised music knowledge and music world.

In developing a reciprocal connection between music and society, the article makes reference to the paradigms of the British ethnomusicologist John Blacking and the South African musicologist Klaus Heimes. Holding to the axiomatic conviction of such a reciprocal connection, I maintain that where a society like the "new" South Africa is continually coming undone or falling to pieces, music and music education can make a contribution to halting and undoing such developments. Nevertheless, I argue that this music-making and education needs to be culturally sensitive, and that colonial models of music uplift work against the aims of decolonisation as an avenue towards social wellbeing.

This leads into a discussion of the colonial legacies of Western art music and South African art music. An inquiry is made into the colonial legacy of Western art music, internationally and in South Africa, with the aim of ascertaining to what degree this imported music type can be regarded as strange or familiar in a South African context. Reference is made to ideas of the South African musicologist Christopher Ballantine concerning the typical colonial nature of university music departments in South Africa. Although Ballantine's writing in this instance was published more than three decades ago, it is discussed as remarkable that he already predicted for the 1980s a type of social and academic revolution that is similar to the current #MustFall activism and decolonisation debates. Although some of the changes Ballantine predicted in the 1980s occurred, many of his predictions read as being three

decades too early within the current socio-political context. Thus reference is made to various contemporary discussions and acts of activism that aim to force the decolonisation discussion on to the agendas of university music departments. The article then focuses on a reading of the exiled South African musician Jan Buis, who already foresaw in the early 1990s how this type of activism against especially Western art music would call its very survival into question.

After my discussion of Buis's ideas I give an overview of the crisis literature that has tried to defend Western and South African art music against accusations of Eurocentricity over the past three decades. These accusations amount to a questioning of especially Western art music, on account of how its diverse genres were originally imported from places in Europe, something that necessarily links Western art music's foreign origins with the European origins of South Africa's historical white settler communities. An important example of such crisis literature is located in a publication of the composer and music pedagogue Henk Temmingh's writings for the journal *South African Music Teacher*. In this article it is shown how Temmingh's intellectual strategy is to defend Western art music by simply considering it as better than other music types, and by universalising its relevance to mankind. My argument then is that any universal outlook on the relevance of specifically Western art music is incompatible with any attempts towards decolonisation, and that this music cannot shed its Eurocentricity without being defended against extinction long before it has undergone any kind of metamorphosis towards decolonisation. I argue that any hope for art music to decolonise in South Africa necessarily relies on the related music type of South African art music, and not on the Eurocentric mother culture's Western art music. With this in mind I turn to a discussion of the American musicologist Richard Taruskin's ideas about music and nationalism, which is then linked in the following section of the article with Frantz Fanon's ideas about national culture.

Special focus is given to Taruskin's idea that Western art music constitutes a form of musical colonialism that encourages the creation of ersatz national art music styles. To explain this, he makes special reference to Dvořák's Ninth Symphony, which presents American composers with an example of how to achieve an American compositional school and American art music style. This would involve subjecting indigenous music (e.g. "American Indian" music or "Negro" spirituals) to treatment in the fashion of Western art music, which is itself an unmarked or universal mother tongue. Taruskin consequently considers Western art music and the 19th-century conservatories that propagated this music type throughout the world as colonial. Their aim, he argues, is to universalise the Germanic mother culture's music while simultaneously encouraging non-universal or national styles of art music in other countries. In a local context this would require South African composers to unlock the themes and motives of native folk music or African music into a South African art music style. Taruskin maintains that this type of nationalism undermines the creative freedom of composers and sees it as a straightjacket to be avoided as much as other types of political nationalism. He instead makes use of the ethnomusicologist Mark Slobin's argument that people and their musical cultures have become idiolectic by nature.

This leads me into a discussion of the Martinique psychiatrist Frantz Fanon's writings on national culture in his 1963 book *The wretched of the earth*. I construct a question around Fanonian decolonisation's preoccupation with the national, while bearing in mind Taruskin's criticism of any compositional style that aims to be national. In analysing Fanon's ideas, I am particularly drawn to his suggestion that decolonial intelligentsia should bring an

archaeological approach to bear on precolonial culture, and thus shore it up – post-colony – into something national. Ultimately, I argue against Taruskin’s dislike of the national and its concomitant slide into nationalism, with an idea that decolonisers may want to rediscover the colonially obliterated national aspects in their own cultures before embracing idiolects. This argument is then applied to the position of South African composers and South African art music, with a question and discussion as to whether decolonial art music composition in South Africa should be re-creatively national or rather idiolectic by nature. My view leans towards the kind of pluralism that can embrace both the national and the idiolectic. The search in this instance is for a broader and more wide-ranging definition of South African art music, but also for avenues for South African art music’s participation in the current social project of decolonisation.

Keywords: colonialism; decolonisation; Eurocentricity; Fanon, Frantz; idiolects; national culture; nationalism; South African art music; Taruskin, Richard; wellbeing; Western art music

1. Inleiding

Nuwe denkstrome wat verby ’n hedendaagse en voortdurende magswanbalans tussen diverse kulture wil beweeg, is besig om in Suid-Afrika pos te vat, en juis deur die “nuwe” Suid-Afrikaanse ideologieë van versoening en transformasie op kritiese maniere uit te daag. Die afgelope twee jaar se protesaksies en geweld op Suid-Afrikaanse universiteitskampusse – tesame met soortgelyke burgerlike protesaksies, insluitend en sedert die slagting van Marikana – stel gevolglik nuwer, indringender idees as versoening en transformasie op die voorgrond, met die soeke na oplossings vir die voortdurende strukturele ongelykhede wat enige samehorigheid in ons samelewing kosmeties en oppervlakkig hou.

My verwysing hier is na die alomteenwoordige #MustFall-hutsmerke, maar meer spesifiek in die konteks van musiekonderrig by universiteite en laer- en hoërskole, ook die sogenaamde dekoloniserings van kennis, sosiale praktyke en lewensomgewings waarop die “wakker” (Engels: “woke”) en somtyds militante aktiviste as ’n voorwaarde vir maatskaplike welstand aandring. Die ideologie van dekoloniserings sal vorentoe nog strawwer druk op die ewewig van ons universiteite, skole en breër samelewing uitoefen as wat die “nuwe” Suid-Afrika se ideale van versoening en transformasie nog ooit gedoen het. Die hoofrede hiervoor is dat daar inderdaad alreeds transformerende strukturele veranderinge gedurende die postapartheid tydperk plaasgevind het, en dat hierdie verandering ’n tipe kritieke massa van bewuswording begin ontken. By universiteite is daar ’n meer verteenwoordigende demografie van studente as twee of drie dekades gelede, asook ’n effens meer getransformeerde kurrikulum, met die gevolg dat ’n groter aantal protagoniste met geletterdheid in kritiese denke afkomstig vanuit strominge soos Marxisme en kontinentale filosofie aksies soos dekoloniserings teweeg wil bring wat ’n regverdiger wêreld in Suid-Afrika kan skep.

Hierdie artikel beskou die verwante musieksoorte van Westerse en Suid-Afrikaanse kunsmusiek se historiese en voortdurende posisies binne die Suid-Afrikaanse akademie en samelewing, met die doel om te bepaal tot in watter mate hierdie twee musieksoorte en hul onderrigtradisies op niehegemoniese maniere kan deelneem of nie kan deelneem nie aan die vorming en handhawing van ’n dekoloniale musiekkennis en musiekwêreld. Soos wat die

volgende afdeling van hierdie artikel duidelik maak, is veral die moontlikheid dat hierdie musieksoorte nie kan of mag deelneem nie 'n idee wat alreeds swaar aan historiese bagasie, meer bepaald “Eurosentrisme”, dra. Want anders as met ingevoerde sportsoorte soos sokker (Hendrik Hofmeyr in Bezuidenhout 2007:20), of ingevoerde kossoorte soos mielies (Herbst 2006:208), word die bestaansreg van uitvoerende kunste soos Westerse en Suid-Afrikaanse kunsmusiek gereeld plaaslik aan bevraagtekening onderwerp. Hierdie bevraagtekening het gebeur ten spyte van die feit dat die Suid-Afrikaanse Grondwet en handves van regte multikulturele diversiteit as 'n ononderhandelbare fondament van die samelewing vooropstel, met die implisiete begrip dat die teenwoordigheid van 'n groot verskeidenheid musieksoorte (net soos 'n groot verskeidenheid landstale) noodsaaklik vir die land se multikulturele demokrasie en sosiale welstand is (Lüdemann 2009a; Lüdemann 2009b).

Van die mees fundamentele gewaarwordinge oor musiek het in elk geval daarmee te doen dat dit 'n menslike praktyk is waarvan die sosiale element samelewings help reguleer: die Britse etnomusikoloog John Blacking (1973) gebruik byvoorbeeld die omgeruilde idees van “humanly organized sound” en “soundly organized humanity” om hierdie aksiomatiese oortuiging te kommunikeer, dat die mensdom en musiek in onderlinge verwantskap met mekaar staan. Die Suid-Afrikaanse musikoloog Klaus Heimes (1985:138) maak weer gebruik van die sosiologie van musiek om ook soos Blacking in 'n Suid-Afrikaanse konteks te redeneer dat daar 'n wederkerige wisselwerking tussen 'n samelewing en sy musikale produkte bestaan. ('n Verandering in die een lei noodwendig tot veranderinge in die ander.) Met so 'n oortuiging sou die argument dus bestaan dat musiek en musiekonderrig, in die geval waar 'n samelewing soos die “nuwe” Suid-Afrika voortdurend verbreek, 'n daadwerklike bydrae kan lewer om so 'n proses te kniehalter en ongedaan te maak. Maar presies watter musieksoorte en watter musiekonderrig so iets kan vermag, het natuurlik te doen met die betrokke magte wat besig is om druk op daardie samelewing uit te oefen.

Dit is eenvoudig nie so dat enige musiek en enige musiekonderrig fundamenteel harmonie en welstand in enige samelewing kan skep nie. Inteendeel, samelewings sal in verskillende kontekste sekerlik spesifieke musieksoorte en spesifieke benaderings tot musiekonderrig benodig om samehang te bevorder. Dit is 'n argument vir kulturele sensitiviteit in benaderings tot musiekonderrig, maar terselfdertyd ook 'n erkenning dat die dikwels normatiewe waardes en estetika van Westerse en Suid-Afrikaanse kunsmusiek nie op almal van toepassing gemaak moet word nie. Daar kan dus pogings wees (en daar is, soos bv. BUSKAID) om onderrig in vroeë musiek uit die barok- en voorbaroktydperk in townships en plakkerskampe te gee, met die doel om samehorigheid en welstand in die betrokke gemeenskappe te bevorder. Maar musikale uitreikingsprogramme kan weens die kunsmusiekagtergrond van hul bestuurders en onderwysers baie maklik die ondenkende assimilasië van 'n koloniale “beskawingsmissie” as die enigste moontlikheid vir musikale verryking voorhou.

Waar een of meer musieksoorte deur kolonialisme as 'n hegemoniese kultuurpraktyk daargestel is, moet kritiese vrae oor die bevoorregting van spesifieke tradisies gevra word, in soeke na antwoorde oor watter ander moontlike musieksoorte ook voordelig vir 'n gemeenskap of samelewing se welstand kan wees. Indien Westerse kunsmusiek, tesame met die verwante nasionale stroom van Suid-Afrikaanse kunsmusiek, deel van Suid-Afrika se oorgeërfde koloniale nalatenskap is – iets wat my navorsing ook as aksiomaties aanvaar – dan is hierdie musieksoorte uiteraard deel van die koloniale “probleem” wat dekoloniseringsaktiviste wil probeer oplos. Dit kom dan neer op 'n vraag oor watter

musieksoorte en watter musiekonderrigtradisies binne die konteks van dekolonisering met iets soos sosiale welstand kan help. Kortom: Wat beteken dekolonisering vir Westerse en Suid-Afrikaanse kunsmusiek wanneer hierdie musieksoorte 'n belangrike deel van Suid-Afrika se koloniale nalatenskap verteenwoordig? Die afgelope jare se protesaksies en bewusmaking bied belangrike teoretiese invalshoeke waaruit mens die plaaslike probleem van Westerse en Suid-Afrikaanse kunsmusiek se maatskaplike waarde, bestaansreg en oorlewing en voortbestaan op produktiewe maniere kan bestudeer.

Vir eers is dit egter nodig om 'n duidelike onderskeid tussen die verwante musieksoorte van Westerse en Suid-Afrikaanse kunsmusiek te tref, nie net om afsonderlike betekenis aan hierdie twee begrippe te koppel nie, maar ook om 'n indruk te gee van watter musiek by hierdie terminologie ingesluit en uitgesluit word. *Kunsmusiek* verwys eerstens na die kulturele praktyk wat algemeen as “klassieke musiek” verstaan word, maar binne 'n Suid-Afrikaanse konteks dan juis op maniere wat Indiese “klassieke musiek” of Afrika se tradisionele “klassieke musiek” uitsluit (Stolp 2012:30); gevolglik: die musiek van internasionale komponiste soos Bach, Beethoven en Brahms, asook plaaslike komponiste soos Arnold van Wyk, Hubert du Plessis en Stefans Grové. Die kultureel bedagsame uitweg met hierdie drasties vernoude definisie van kunsmusiek is om spesifiek na “Westerse” en “Suid-Afrikaanse” kunsmusiek te verwys wanneer mens van dinge soos simfonieë, blaasorkeste, kamermusiek, operas, oratoriums en Lied-konserte praat. *Westerse kunsmusiek* verwys dan na die internasionale tradisie van meestal historiese wit manlike komponiste se “klassieke musiek”, terwyl die term *Suid-Afrikaanse kunsmusiek* na 'n lokale variant van hierdie internasionale styl verwys wat volgens 'n 19de-eeuse nasionalistiese ideologie gekonstateer is, waar elke nasie sy eie kunsmusiek en eie volksiel vanuit musikale volksoorspronge moet ontdek en uitbou (Bouws 1982:181–5). Ten spyte daarvan dat eiesoortige volksmusiektradisies hierdie nasionale kunsmusieksoorte se oorspronge besiel, word die nasionale kunsmusieksoorte so aangepas dat hulle almal morfologies en sintakties aan Westerse kunsmusiek verwant bly, omdat hulle van dieselfde musikale hulpbronne gebruik maak: dieselfde Westerse instrumente en instrumentasie, dieselfde harmoniese grondslag vir komposisie, dieselfde estetika en waardestelsel.

Wat die alreeds genoemde belangrike teoretiese invalshoeke van die afgelope jare se protesaksie en bewusmaking betref, wil ek die plaaslike probleem van Westerse en Suid-Afrikaanse kunsmusiek se maatskaplike waarde, bestaansreg en oorlewing en voortbestaan in 'n dekoloniserende omgewing met die volgende indringende aanhaling uit J.M. Coetzee se roman *Youth* toelig en dan verder formuleer:

Deeper than pity, deeper than honourable dealings, deeper even than goodwill, lies an awareness on both sides that people like Paul and himself, with their pianos and violins, are here on this earth, the earth of South Africa, on the shakiest of pretexts. This very milkman, who a year ago must have been just a boy herding cattle in the deepest Transkei, must know it. In fact, from Africans in general, even from Coloured people, he feels a curious, amused tenderness emanating: a sense that he must be a simpleton, in need of protection, if he imagines he can get by on the basis of straight looks and honourable dealings when the ground beneath his feet is soaked with blood and the vast backward depth of history rings out with shouts of anger. (Coetzee 2002:17)

Hierdie teks sny deur tot op die teerste senupunt van die huidige dekoloniseringsdebat. Dit opper 'n vraag oor die regmatige teenwoordigheid op Suid-Afrikaanse bodem van wit mense, tesame met die spesifieke kulturele praktyke wat hulle hier beoefen. Verder voer dit aan dat dit op een of ander manier onvoldoende vir wit mense is om die smal pad te bewandel en met eer te lewe wanneer hulle huidige posisie in die samelewing aan hierdie land se gewelddadige koloniale geskiedenis gemeet word. Wat Westerse en Suid-Afrikaanse kunsmusiek betref – die roman se klaviere en viole en hierdie artikel se onderwerp – raak die Coetzee-aanhaling aan 'n vermoede dat hierdie twee verwante musieksoorte, ten spyte van meer as 'n eeu se institusionele verskansing en bevoorregting, miskien op die wankeligste van voorwendsels binne Afrika teenwoordig is. In hierdie ongenaakbare opvatting van die Suid-Afrikaanse geskiedenis staan die uitgangspunte van postkolonialisme en dekolonisering duidelik in opposisie met die liberale of neoliberales etos waarvolgens hierdie land huidige bestuur word: anders as postkolonialisme en dekolonisering, wat 'n etiese en histories bewuste verantwoording van die geskiedenis verteenwoordig, kom liberalisme en veral neoliberalisme dikwels op 'n beskouing van Suid-Afrika se lewensruimte buite die land se traumatiese geskiedenis neer.

Laasgenoemde verskynsel vind moontlik plaas omdat die toenemende verekonomisering (*economisation*) van mense en alle menslike aktiwiteite – insluitende musiek – uitsluitlik die klem op huidige en toekomstige ekonomiese waarde lê (Mbembe 2016:39–40). Alhoewel hierdie kommodifisering van musieksoorte iets is wat alreeds indringend deur Marxistiese ontleders van musiek bespreek is, konsentreer die argument omtrent musiek in hierdie artikel nie op daardie aspek van kapitalisme en neoliberalisme nie. Dit konsentreer eerder op hoe die huidige neoliberale orde dit noodsaak dat ons as individue en gemeenskappe in die Suid-Afrikaanse projek en stryd om rassegeregtigheid nuwer verbintenisse en wederkerighede moet ontdek (Mbembe 2016:44). In hierdie konteks bly die groot verskeidenheid musieksoorte of taalsoorte in Suid-Afrika ter sake, solank as wat die beoefening en bevordering daarvan 'n radikale gelykop deling en universele inklusiwiteit aanmoedig. En dekolonisering is die spesifieke metode wat in gedagte gehou moet word om so 'n proses aan die gang te sit.

In my bespreking van Westerse en Suid-Afrikaanse kunsmusiek se moontlikhede om aan die vorming en handhawing van 'n dekoloniale musiekkennis en musiekwêreld te kan deelneem of nie te kan deelneem nie, kyk ek eerstens na die koloniale nalatenskap van Westerse en Suid-Afrikaanse kunsmusiek in Suid-Afrika, tweedens na die bevraagtekening, inkrementele wegmaking en verdediging van daardie nalatenskap oor die afgelope drie dekades, derdens na die wisselwerking van kolonialisme en nasionalisme as aspekte van hierdie twee verwante musieksoorte, en vierdens na dekolonisering en nasionalisme as 'n moontlike weg waardeur Suid-Afrikaanse kunsmusiek binne die huidige sosiopolitieke omstandighede aan die postapartheid-Suid-Afrikaanse maatskaplike projek kan deelneem.

2. Kunsmusiek se koloniale nalatenskap in Suid-Afrika

Die Suid-Afrikaanse musikoloog Christopher Ballantine (1983:53–4) skryf in 'n toonaangewende referaat dat universitêre musiekdepartemente in Suid-Afrika tipiese koloniale instansies is, oorwegend gevorm deur die ingevoerde tradisies, praktyke en doelwitte van Europese musiekdepartemente. Verder meen Ballantine dat die maatskaplike

funksie van musiekdepartemente in Suid-Afrika grootliks geag word as om 'n bepaalde stel koloniale waardes en 'n bepaalde koloniale manier van leef te beskerm en bevorder.

Alhoewel Ballantine se skrywe alreeds meer as drie dekades gelede gepubliseer is, en daar intussen merkbare veranderinge – insluitend sluiting en ontbinding – by sommige hoëronderrig-musiekdepartemente plaasgevind het, is dit nietemin so dat ander musiekdepartemente baie konserwatief Duits, of ten minste Eurosentries, gebly het in die kurrikulum en konsertprogramme wat hulle aanbied (Stolp 2012). Dan is daar ook 'n nasionale musiekgraderingseksamen – op die Victoriaanse (tog weer eens Germaanse) koloniale model van Associated Board Royal Schools of Music en Trinity College se musiekgraderingseksamen gebaseer (Malan 1979:44–5, 52–3; Lucia 2007:181–3) – wat reeds dekades lank Eurosentriese repertorium, musiekontleding en musiekteorie vir duisende skoolleerders voorskryf, en wat sodoende die grootste en mees langdurige impak van alle kurrikuluminisiatiewe op die aard van Suid-Afrikaanse musiekonderrig het. Wat in die konteks van Ballantine se skrywe werklik verstommend is omtrent hierdie konserwatiewe musiekonderrigwêreld, is dat hy alreeds vir die 1980's 'n maatskaplike en universitêre omwenteling soortgelyk aan die huidige #MustFall-aktivisme en dekoloniseringsdebatte voorspel het. Dit wil sê, Ballantine se vooruitskating van veranderinge in die status quo was in sommige opsigte met drie dekades te vroeg gewees:

Now if the scenario that I have sketched for the 80s is correct, I expect to see the beginnings of a process in which our music-department activities will lose their taken-for-granted apolitical character; what we do as music departments will increasingly become a matter for debate, for dispute even; the cosy security of our colonial music traditions will more and more be thrown into question by the growing ferment both inside and outside our universities.

This ferment will of course have conflicting and contradictory components: most starkly, the contradictory pressures arising from the right and from the left; from, on the one hand, those social groupings seeking some kind of conservation of the established order, and on the other hand those seeking the creation of a new social dispensation. What I am suggesting is that in the 80s these antagonisms are likely to reach critical proportions – of a kind and a degree that will penetrate even the sound-proofed walls of our music departments. (Ballantine 1983:53)

Rolspelers wat die afgelope drie dekades in universiteite se musiekdepartemente werksaam was, sal op 'n verskeidenheid strukturele veranderinge kan wys wat aanduidend daarvan is dat Ballantine se voorspelde sistemiese omwentelinge alreeds in 'n mate plaasgevind het. Dit sluit kurrikulumveranderinge by 'n verskeidenheid van ons universiteite se musiekdepartemente in – veral wat die bestudering van etnomusikologie en populêre musiek betref – asook die toenemende getalle van sogenaamde “nieblanke” studente wat nou as musiekstudente by hierdie voorheen hoofsaaklik wit musiekdepartemente ingeskryf is. Maar soos wat die volgende aanhaling wys, is daar nietemin iets in Ballantine se skrywe wat op die meer ingrypende revolusie van dekolonisering dui, alhoewel *dekolonisering* – of *revolusie* – nie 'n term is wat hy tóe gebruik het nie:

Increasingly during the 80s the question of *what* one teaches and researches in music departments – as elsewhere – is likely to become an issue with social and political connotations. Perhaps the most obvious instance of this will be the presence or

absence of a serious ethnomusicological engagement with African music: and not just its mere presence either, for the *direction* of these ethnomusicological studies, and the *purpose* of such studies, will also be very centrally at issue. [...] Musicology, for instance will lose its taken-for-granted character: urgent questions are likely to be raised about not only its scope – the objects it deems worthy of study – but also about its methodology: in other words about the extent to which it maintains its conservative, positivistic traditions, or engages with other, more critical, more self-reflexive, more sociological approaches. The practice of composition within our departments will also be interrogated, under a barrage of questions about the inherent Eurocentricity of most South African composition, its lack of any deep, structural engagement with our social, historical and geographical predicament, or with the indigenous music of our land. Not even musical performance will be exempt from such questions – questions asked for instance about the training of performers in the execution *only* of European instruments, and in the execution of an *exclusively* Eurocentric repertoire. And similarly for music education: every one of these questions is likely to be aimed at our music-education programmes, as we are called on to account for the particular set of biases that we require our prospective school-music teachers to impose on future generations of unsuspecting school-children. (Ballantine 1983:54)

In terme van etnomusikologiese en musikologiese studie het die voorspelde veranderinge wat Ballantine noem tot 'n mate alreeds plaasgevind. Inderdaad is daar steeds 'n groot aantal konserwatief-positivistiese navorsing wat verskyn – veral aanlyn beskikbare magisterverhandelinge en doktorsale proefskrifte. Maar die benutting van uitgangspunte vanuit die “nuwe” musikologie, tesame met 'n doelgerigte samesmelting van die land se etnomusikologiese en musikologiese verenigings in 2006, het terselfdertyd ook tot 'n opbloeï van meer kritiese, selfrefleksiewe en sosiologies-bewuste navorsing gelei. Wat die beoefening van komposisie en praktiese musiekuitvoering betref, is daar egter beduidende weerstand teen 'n tipe transformasie wat die juk van kolonialisme probeer afskud (Pooley 2011; Stolp 2012). Nietemin begin daar in die huidige klimaat druk uitgeoefen te word wat selfs hierdie konserwatiewe terreine van musiekstudie uitdaag tot dekolonisering: besettings van musiekbiblioteke, veldtogte op sosiale media asook kollokwiums en kongresse wat dekolonisering toenemend bespreek, dra alles by tot die verdere realisering van die sistemiese omwentelinge wat Ballantine alreeds in die 1980's vir Suid-Afrika se musiekwêreld voorspel het.

As navorsingstema is daar nog baie min in Suid-Afrika oor die onderwerp van musiek en dekolonisering gepubliseer. 'n Samehangende diskoers is wel besig om vorm aan te neem, danksy referate by die jaarkongres van die South African Society for Research in Music (SASRIM) – spesifiek die krities-teoretiese referate van Stephanus Muller en Larissa Johnson by die 2016-kongres in Bloemfontein, asook 'n paneelbespreking by dieselfde kongres – en ander gesprekvoering wat op die internet plaasvind, in sosiale media natuurlik, maar ook op die webdagboeke van Mareli Stolp en Gwen Ansell. Tot dusver blyk baie van hierdie gesprekke met aktuele onderwerpe gemoed te wees: Wat is die posisies van ons land se musiekdepartemente in hierdie militante tydvak van #MustFall en dekolonisering? Word musiekdepartemente net soos biblioteke met brandstigting geteiken? Kan “gehalte”-musiekonderrig enige aanpassings en tegemoetkominge in musiekleerplanne oorleef?

Verder word daar ook binne die musikologiese dissipline kritiese vrae oor die huidige stand van sake in ons land se musiekdepartemente gevra. Maar dit is moeilik om vrae oor die sigbare tekort aan sistemiese transformasie by 'n verskeidenheid van Suid-Afrika se naskoolse musiekdepartemente te stel en te beantwoord sonder om in antagonistiese gesprekvoering betrek te word. Enige metodiese kritiek van byvoorbeeld 'n spesifieke musiekdepartement se kurrikulum of konsertprogram word geïnterpreteer as 'n salvo wat gemik is op die verskillende individue wat daardie kurrikulums en konsertprogramme saamstel en monitor. Om te noem dat daar tussen x aantal individue wat op 'n departement se webtuiste as akademiese personeel gelys word, 'n oorweldigende meerderheid is wat wit mense is wat spesialiseer in die onderrig en beoefening van Westerse kunsmusiek, word maklik verstaan as 'n aanval op die loopbaangeleenthede van mense met dieselfde velkleur. Dit is waarskynlik so dat die bevraagtekening van spesifieke musieksoorte metonomies glip, en daardeur as die bevraagtekening van spesifieke mense wat daardie musieksoorte beoefen, ervaar word.

Die uitgeweke musikant Johann Buis het alreeds in 1991, by die tiende simposium oor etnomusikologie op Grahamstad, voorspel dat hierdie soort aktivisme teen veral Westerse kunsmusiek noodwendig sou beteken dat die oorlewing en voortbestaan van hierdie soort musiek in gedrang gebring word:

Emerging from the Black Consciousness movement during the 1970s and 1980s, proponents of Black majority rule do not endorse Western art music as relevant in the new non-racial South Africa. This music, say many of these idealists, is foreign to the African heritage, is elitist and alienates people by race and by class. Music exposure and education in a new South Africa, they say, should be truly African. That is to say, training from primary school to university level should reflect the rich diversity of African art musics, vocal and instrumental styles and incorporate modern African-based popular music. (Buis 1991:14)

Buis se referaat vra die vraag of Westerse kunsmusiek (wat hy spesifiek aan Bach se musiek koppel) in die “nuwe” Suid-Afrika moet oorleef en voortbestaan. Regdeur die referaat word daar gewys hoe die uitsonderlikheid (“exceptionalism”) van hierdie musieksoort as 'n Eurosentriese kode in Suid-Afrika funksioneer wat bybetekenisse van eksklusiwiteit en bevoorregting vir hoofsaaklik die wit groep van die Suid-Afrikaanse bevolking onderskraag het. Buis oorweeg dus die oorheersende redes waarom die toe nog komende demokrasie se swart meerderheid nie Westerse kunsmusiek as 'n regmatige kulturele aktiwiteit van die breër Suid-Afrikaanse samelewing sou wou erken nie: eerstens is essensialistiese kulturele identiteite deur dekades se wetgewing afgebaken, en daarbenewens is hierdie gemaakte identiteite konstant deur propaganda wat “nie-blankes” van Westerse kunsmusiek vervreem het, versterk. Ideologiese voorskrifte wat kunsmusiek as Europees, wit en beskaafd uitgebeeld het – dit wil sê as iets “anders” wat die kulturele posisie van swart Suid-Afrikans transendeer – het noodwendig ook 'n wydverspreide bewustheid bevorder dat kunsmusiek elitisties, vervreemdend en uitheems tot Afrika se nalatenskap is:

Value-judgements that European music was superior and African music primitive have remained strong elements advancing isolation. As politicians try to find an equitable solution to establish a democratic society in South Africa, so musicians have to find a solution for a national musical culture which will embrace this nation's pluralism. (Buis 1991:14)

Binne hierdie konteks vind Buis dit verstaanbaar dat die swart meerderheid, wat onder andere deur die swartbewussynsbeweging gevorm is, skepties sou wees oor hoekom Westerse kunsmusiek in 'n demokratiese Suid-Afrika moet oorleef en voortbestaan. Inteendeel sou kritiese stemme vanuit die swart strugle veel eerder 'n kulturele beleid daarstel wat daarop gemik is om inheemse Afrika-kunsmusiek en populêre musiek te bevorder. Dit sou dan hopelik die opbloeï van 'n inheemse Afrika-bewussyn aanmoedig, ná eeue van onderdrukking en uitrangering. Met hierdie laaste stellings voorsien Buis klaarblyklik die Afrosentriese ideologie van Thabo Mbeki se "Afrika-renaissance", maar belangriker nog, ook die Afrosentriese ideale wat met dekolonisering geassosieer kan word. Afrosentriese denkstrome veroorsaak egter groot onsekerheid by diegene met Eurosentriese wêreldbeskouinge, en die volgende afdeling van hierdie artikel wys gevolglik hoe daar die afgelope twee dekades in Suid-Afrika geworstel en gewoeker is met kunsmusiek se Eurosentriese-beeld-probleem.

3. Die bevraagtekening van Westerse en Suid-Afrikaanse kunsmusiek: skandelige oorspronge as dwaalbegrip en Eurosentrisiteit as probleem

Die afgelope paar dekades in Suid-Afrika is daar 'n bevraagtekening – soortgelyk aan wat Buis noem en bespreek – van Westerse en Suid-Afrikaanse kunsmusiek wat algemeen in openbare diskoers plaasgevind het. Eerstens hamer hierdie bevraagtekening daarop dat die groot verskeidenheid genres van Westerse kunsmusiek oorspronklik vanuit plekke in Europa ingevoer is – iets wat uiteraard 'n verband trek tussen Westerse kunsmusiek se ingevoerdheid en die kolonisering van Suid-Afrika deur historiese wit setlaarsgemeenskappe wat hoofsaaklik vanuit Europa afkomstig is. Maar dit trek uiteraard ook 'n minder eksplisiete verband tussen Westerse kunsmusiek se ingevoerdheid en die ontginning en uitbouing daarvan in 'n nasionale variant soos Suid-Afrikaanse kunsmusiek. Met hierdie verbande wat bestaan kan Westerse, en in 'n mindere mate ook Suid-Afrikaanse, kunsmusiek as koloniserende praktyke beskou word, nie alleenlik omdat hulle as "beskaafde" kulturele praktyke deur generasies van koloniseerders beoefen was nie, maar ook omdat hul musikale morfologie en sintaksis by die musikale tradisies van alreeds inheemse bevolkingsgroepe geïnkorporeer is, soos in die geval van "swart" kerkmusiek.

Weens Suid-Afrika se komplekse geskiedenis van strukturele rassebevoorrouting en rasseskeiding word apartheid uiteraard ook outomaties aan hierdie koloniale bevraagtekening gekoppel, eerstens omdat dit as 'n voortsetting van kolonialisme se rassebeleid beskou kan word, maar ook omdat apartheid se ideoloë Westerse kunsmusiek volgens baie spesifieke koloniale paradigmas aan wit mense se kulturele identiteite gekoppel het (Muller 2000; Venter 2009; Stimie 2010). Enige probleemstelling oor kunsmusiek se etiese en maatskaplike waarde in vandag se samelewing raak dus aan die kulturele identiteit van wit mense; des te meer wanneer die geskiedenis betrek word met kolonialisme en dekolonisering as deel van die argument.

Die oorweldigende uitdaging met 'n koloniaal-dekoloniaal-probleemstelling is om met kritiese vraestelling deur rigied verskanste posisies te probeer sny sodat mens met beter insig kan bepaal wat alles die koloniale probleem se omvang behels en wat presies prakties gedroom kan word as dekoloniale oplossings vir hierdie probleem. Daar bestaan dus 'n vereiste vir moeilike vraagstelling wat moontlik 'n meer komplekse aard van die probleem en

oplossing kan blootlê. Met so 'n poging is dit veral nodig om van 'n belangrike voorbehoud kennis te neem wat aansluit by Nietzsche se konsep van die *skandelijke oorsprong* (of *pudenda origo*). Dit het te doen met 'n soort genealogiese denkwysie waar die oorsprong van 'n idee, praktyk of tradisie op een of ander manier sleg en skandelik geag word, sodat denkers daarvan oortuig word dat dit nodig en beter sou wees om hierdie idees, praktyke en tradisies eerder agter te laat (Srinivasan 2011:17). So kan iemand wat krities oor kunsmusiek se geskiedenis en huidige posisie in ons samelewing is, op 'n geroetineerde manier besluit dat daar iets vals en onwettig omtrent hierdie musieksoort is omdat die Suid-Afrikaanse oorsprong daarvan gedurende die koloniale tydperk te vinde is en uit die hand en mond van koloniale setlaars posgevat het. Maar met so 'n onmiddellike gevolgtrekking, sonder enige verdere kritiese vraestelling, kan mens baie maklik 'n genetiese dwaalbegrip (*genetic fallacy*) formuleer deur outomaties skandelijke sosiale, kulturele en politieke eienskappe aan Westerse en Suid-Afrikaanse kunsmusiek toe te skryf, selfs nou waar dit in postapartheid Suid-Afrika oorleef en voortbestaan.

Hierdie genetiese dwaalbegrip is dan gegrond op 'n indruk dat die betrokke musiektradisie met skandelijke genetiese merkers gedurende die koloniale tydperk besoedel is, met die gevolg dat daar nou iets in die musiek se "DNS" is wat dit onvanpas en selfs nadelig vir die huidige demokratiese bestel maak. Maar die verhouding tussen oorsprong aan die een kant en waarheid, regverdiging en waarde aan die ander kant is nie naastenby so eenvoudig as wat 'n diagnose van "skandelijke oorsprong" suggereer nie (Srinivasan 2011:17). In hierdie artikel se spesifieke voorbeelde van Westerse en Suid-Afrikaanse kunsmusiek is dit nie noodwendig so dat hierdie musieksoorte stilisties onvanpas en reddeloos is omdat dit nog altyd sleg was, nog steeds sleg is, voortaan sleg sal wees, en gevolglik op groot skaal afgeskaf moet word nie. Die musikoloog en musiekopvoedkundige Anri Herbst (2006:208) argumenteer binne hierdie konteks dat dit baie maklik sou wees om inheemse musikale kunstekennissisteme te romantiseer, en om terselfdertyd alle Westerse musiekonderrig en musisering te verban omdat dit uitheems is. Maar in so 'n proses word die mens se simbiotiese verhouding met antropologiese kultuurpraktyke vergeet. (Musieksoorte weerspieël volgens Herbst die sosiokulturele geskiedenis van 'n nasie, en is ook 'n aktiwiteit waaraan mense aktief moet deelneem as dit gaan oorleef en voortbestaan.) En dit mag dalk net die geval wees dat Westerse en Suid-Afrikaanse kunsmusiek op een of ander manier voordelig vir die huidige samelewing is; in welke geval die vernietiging en uitrangering daarvan 'n jammerte en 'n fout sou wees.

Sedert die toenemende afskaffing van wetlike apartheid gedurende die laat 1980's en die 1990's het verskeie administrateurs, opvoedkundiges, praktisyns en navorsers van musiek hul bekommernis uitgespreek dat musiek se oorlewing en voortbestaan op kritieke maniere in demokratiese Suid-Afrika bedreig word (bv. Van Wyk 1989:91; Temmingh 1995:9; Otterman 1997:28; Solomon 1997:15–6; Lüdemann 2003:270; Spies 2010:21). Waar daar voorheen ruim befondsing vir kultuuraktiwiteite gekoppel aan veral Westerse kunsmusiek was, het 'n fundamentele omwenteling in kunstebeleid – in Junie 1996 deur die Departement van Kunste, Kultuur en Tegnologie in die *White Paper on Arts, Culture and Heritage* uiteengesit – hierdie musieksoort se maatskaplike waarde bevraagteken (Roos 2010:193; Roos 2012:142). Staatsubsidie vir instansies soos operahuise, orkeste en streeksrade vir die uitvoerende kunste is gevolglik in die laat 1990's onttrek. Hierdie verskraling van begrotings wat voorheen beroepsaktiwiteite in die kunsmusiekbedryf moontlik gemaak het, het musikante en gehore op voetsoolvlak geraak. En alhoewel 'n verskeidenheid privaatinisiatiewe daargestel is om die oorlewing en voortbestaan van Westerse en Suid-

Afrikaanse kunsmusiek te probeer verseker, heers daar steeds 'n vooringenomenheid by talle rolspelers in die kunsmusiekbedryf dat die toekomsvooruitsigte van hierdie musieksoort in Suid-Afrika baie onseker is.

Bekommernis oor Westerse en Suid-Afrikaanse kunsmusiek se oorlewing en voortbestaan in postapartheid Suid-Afrika is egter nie alleenlik in die werkskontekste van orkeste en operahuse ervaar nie, maar is ook verplaas na ander terreine, soos die musieksentrums van skole en die konservatoriums van universiteite waar musikante 'n baie groter deel van hul lewensinkomste moet probeer verdien. 'n Worsteling met die kulturele probleem van kunsmusiek se maatskaplike waarde, bestaansreg en gevolglike oorlewing en voortbestaan is opnuut in openbare skole se musieksentrums bevestig, waar soortgelyke privatiseringsmaatreëls as dié van operahuse, orkeste en streeksrade deur strukturele veranderinge in die staat se befondsing van musiekonderrig genoodsaak is. Organisasies soos die South African Society of Music Teachers (SASMT) het alreeds in 1992, met die geleentheid van hul 70ste algemene jaarkongres, 'n algehele besorgdheid oor die toekomsvooruitsigte van kunsmusiekonderrig in die nog ontluikende “nuwe” Suid-Afrika bespreek (Conrad 1992:25–7).

'n Oorsig van die tersaaklike vakliteratuur dui dus daarop dat daar in Suid-Afrika 'n beduidende musikologiese krisisliteratuur is wat met musiek se maatskaplike waarde, bestaansreg en oorlewing en voortbestaan bemoei is. Binne hierdie diskoers blyk daar amper uitsluitlik 'n geneigdheid te wees om op die lot van Westerse kunsmusiek te fokus; en hier is dit belangrik om te benadruk dat daar nie 'n soortgelyke letterkunde vir enige ander Suid-Afrikaanse musieksoorte bestaan nie. Maar in kunsmusiek se geval blyk daar 'n implisiete begrip of eksplisiete verduideliking te wees dat hierdie musieksoort – in die konteks van 'n huidige politieke, sosiale en kulturele krisis – “in 'n oorlewingstryd gewikkel is” (Lüdemann 2003:270). Daar word by die vermelde skrywers (die onderskeie verwysings regdeur hierdie afdeling van die artikel) veral op die kwessie van kunsmusiek se vermeende Eurosentrisiteit gefokus: Kan Eurosentriese musiek op die reg op oorlewing en voortbestaan in 'n demokratiese (lees: swart) meerderheidsbestel aandrang? (Kan enige musiek op enige regte aandrang?) Of is Eurosentriese musiek, soos wat Coetzee in die vroeër aangehaalde *Youth* aan die begin van hierdie artikel verduidelik, op die wankelrigste van voorwendsels teenwoordig op Suid-Afrikaanse bodem? Daar word by die onderskeie skrywers op 'n verskeidenheid maniere met Eurosentrisiteit as misplaaste kwessie of ware ongemaklike probleem omgegaan, maar bitter selde op maniere wat kolonialisme en dekolonisering – of selfs apartheid en transformasie – as geldige sake vir musiek erken en dit dan akkuraat probeer ontleed.

'n Toepaslike voorbeeld van 'n algemeen konserwatiewe en universalistiese wêreldblik omtrent Westerse kunsmusiek se Eurosentrisiteit verskyn in 'n tweetalige artikel van Henk Temmingh, die destydse president van die Suid-Afrikaanse Vereniging van Musiekonderwysers en die eertydse departementshoof van die Universiteit van Pretoria se Toonkunsakademie, wat in die joernaal *South African Music Teacher* gepubliseer is:

As hoof van 'n universitêre musiekdepartement, stel besorgde ouers dikwels hierdie probleem aan my: Die matriekdogter (of erger nog – seun) is getoets, kan feitlik enige beroep volg (want is intelligent en ambisieus), maar wil nou wragtig net musiek gaan studeer. Is dit verstandig? Is daar 'n toekoms? Gaan musiek in ons land bly bestaan? Poste word dan so kort-kort afgeskaf ...

I politely ask the parents and the scholar what they think my department deals in. I airily suggest soap powder, matches, filing cabinets ... I see them thinking – this is a strange man, this professor. No! I then say, with all the drama I can muster: *I deal in Western Art Music!* We make it, we create and re-create it, we eat and drink it, we live it. Western Art Music. No rubbish music, no nonsense, no cheap drivel, but Western Art Music. Of course, we do study and practice world musics, we do have a course in ethnomusicology. Especially in our country and in our times, it would be foolish not to do so. But basically and fundamentally we occupy ourselves with the great music of Western Civilisation.

And we do this, because this music has proved itself to be of very great value to mankind. It has proved itself for ages and it will always exist. Always (and please remember) *and everywhere in the world* people will want to listen to this music. They will want to play it themselves and they will want to study it. It is too great to be ignored, it is too valuable to be set aside. It has an utterly rich tradition and it is delightfully complicated.

Ek onderbreek my prekie aan bekommerde ouers om u te verseker dat Westerse Kunsmusiek ook in Suid-Afrika sal floreer, onafhanklik daarvan hoe ons land gaan ontwikkel. Ons mag (en sal waarskynlik, as gevolg van begryplike, dog uiteindelik misplaaste reaksie op “eurosentrisiteit”) laagtepunte beleef, maar ware kwaliteit kan nooit onderdruk word nie. Uiteindelik sal goeie musiek seëvier.

Temmingh se intellektuele strategie is kennelik om Westerse kunsmusiek te ag as iets wat eenvoudig beter as ander musieksoorte is (“no rubbish music, no nonsense, no cheap drivel”) en as iets wat daarom alreeds bewys is as meer waardevol vir die mensdom; gevolglik sal dit ook oorleef en voortbestaan, omdat hierdie grootse Westerse tradisie bloot nie anders kan nie (“ware kwaliteit kan nooit onderdruk word nie”). Die belangrikste deel van wat Temmingh skryf, is egter die klein deel in parentese heel aan die einde van sy prekie aan bekommerde ouers: die woorde “Ons mag (en sal waarskynlik, as gevolg van begryplike, dog uiteindelik misplaaste reaksie op ‘eurosentrisiteit’) laagtepunte beleef.” Dit is treffend omdat hy nooit die “begryplike, dog uiteindelik misplaaste reaksie” verduidelik nie – dit word inteendeel vertel op ’n manier wat iets onduidelik as vanselfsprekend beskou. Meer as 20 jaar later is dit nou moeilik om te verstaan wat presies Temmingh as begryplik dog misplaas bedoel het. Vanuit die huidige perspektief blyk die “begryplik dog misplaaste” reaksie eerder te wees hoe Temmingh Westerse kunsmusiek se Eurosentrisiteit verdedig deur dit te veruniverseel. En hy is nie die enigste verdediger van Westerse kunsmusiek wat dit probeer veruniverseel om dit nie-Eurosentries en relevant te maak nie. In twee ander voorbeelde gebruik die komponis Hendrik Hofmeyr (in Bezuidenhout 2007:20–1) en die universiteitsadministrateur Anthony Melck (1993:45–6) dieselfde argument aan die hand van Bach se musiek: die musiek van ’n Duitser uit die 18de eeu word nou regoor die wêreld gekoester, en daarvolgens word Westerse kunsmusiek van universele waarde geag. Hierdie skrywers is almal merkwaardig vir die manier waarop hulle ’n universalistiese narratief oor Westerse kunsmusiek as iets ekumenies voorhou, terwyl hulle eintlik ’n bepaalde etnosentriese uitgangspunt probeer normaliseer.

Sonder veel ontleding is dit duidelik dat voorstanders van hierdie universalistiese blik op Westerse kunsmusiek geheel en al teen enige dekoloniseringspogings gekant sou wees. My bedoeling met hierdie stelling is nie dat individue soos Temmingh, Hofmeyr en Melck teen

dekolonisering gekant is nie, maar eerder dat daar onvermydelik ’n teenstrydigheid tussen ’n universele koloniserende musieksoort en ’n plaaslikgeoriënteerde dekoloniserende impuls sal bestaan. Weens die “universele” sienswyse van invloedryke mense wat in Suid-Afrika met Westerse kunsmusiek gemoeid is, sal hierdie musieksoort gevolglik moeilik sy Eurosentrisiteit prysgee, en sal die beskermers daarvan dit teen uitsterwing verdedig nog lank voordat dit enige kreatiewe gedaanteverwisseling tot dekolonisering ondergaan het. Hierdie onbuigsaamheid is waarskynlik alreeds in die 1980’s bewys toe die komponis Kevin Volans sagkens ’n “Afrika-rekenaarvirus” in die hart van Suid-Afrikaanse kunsmusiek probeer plaas het met sy ikoniese komposisie *White man sleeps* (eerste weergawe 1982, tweede weergawe 1986) (Volans 2015). Sy idee is deur medekomponiste soos Peter Klatzow verwerp, en die moontlikheid dat Westerse en Afrika-musiekstyle ’n kreatiewe sintese kan ondergaan, is sedertdien uit gewoonte weggevuif met die Rudyard Kipling-frase “never the twain shall meet” (Pooley 2011).

Uiteindelik moet die oorlewing en voortbestaan van Westerse en Suid-Afrikaanse kunsmusiek nie as ’n ononderhandelbare *sine qua non* hanteer word nie, ten spyte van die moontlikheid dat hierdie musieksoorte se verdwyning nadelig vir die land se kulturele en maatskaplike welstand kan wees. So ’n uitsterwing is nie ’n resultaat wat ek uit die staanspoor sou aanmoedig nie. Maar dit is iets waarvoor daar beduidend minder angs hoef te wees as wat die voorgaande krisisliteratuur weergee, omdat hierdie musiek hopelik juis op organiese maniere kan oorleef en voortbestaan deur ’n soort onherkenbare en dekoloniale gedaanteverwisseling te ondergaan. Enige hoop dat kunsmusiek in Suid-Afrika kan dekoloniseer steun egter op die verwante musieksoort van Suid-Afrikaanse kunsmusiek, en nie op die Eurosentriese moederkultuur se Westerse kunsmusiek nie. Bloot weens die naam daarvan suggereer Suid-Afrikaanse kunsmusiek die moontlikheid van ’n wegbreek van Eurosentrisiteit, sodat hierdie soort kunsmusiek baie makliker aan ’n dekoloniale kulturele program kan deelneem. Dit word ook minder universeel as die Germaanse weergawe van Westerse kunsmusiek geag, en het daarom minder hegemoniese potensiaal.

Met hierdie moontlikheid van ’n wegbreek van Eurosentrisiteit in gedagte ontleed ek in die volgende twee afdelings gesamentlik die probleem musikale kolonialisme se universele wêreldblik deur iets in die verwante musieksoorte van Westerse en Suid-Afrikaanse kunsmusiek te soek wat aan dekolonisering se wêreldblik gekoppel kan word. Daar word spesifiek op die gedeelde aspek van nasionalisme – of ten minste die “nasionale” – gesteun as ’n draaipunt wat hierdie gedagtegang moontlik maak.

4. Koloniaal en nasionaal: hoofstroom en rande

Die Amerikaanse musikoloog Richard Taruskin (1996:17) wys in ’n 1993-artikel vir die kunsteblad van die *New York Times* daarop dat alle 19de-eeuse konservatoriums buite die Duitssprekende lande ’n agentskap van musikale kolonialisme verteenwoordig. Sy stelling het daarmee te make dat hierdie instansies bepaalde idees van universaliteit en absolutisme aan Westerse kunsmusiek (tot ’n groot mate eintlik tog maar Germaanse kunsmusiek) gekoppel het en dit die wêreld deur versprei het. Dit is daarom ’n veruniverseelde Duitse nasionalisme – die idee dat die etiese waardes van hoofsaaklik Germaanse kunsmusiek universeel op die mensdom van toepassing is – wat Taruskin (1996:5) kritiseer as ’n vorm

van kolonialisme, en wat hy dan verder beskou as 'n sienswyse wat 'n hoofstroom/rande- (*mainstream/peripheries*) wêreldblik propageer.

Die spesifieke voorbeeld waarmee Taruskin hierdie stellings verduidelik is die 1993-eeufeesviering van Dvořak se New World-simfonie wat gedurende Dvořak se eerste jaar as direkteur van die National Conservatory of Music of America gekomponeer is.

Dvořak intended the work as an object lesson to his American pupils on how they might achieve an authentic American school of composition. As quoted by the critic Henry Krehbiel, Dvořak urged that they submit the indigenous musics of their country, namely Indian melodies and Negro spirituals, “to beautiful treatment in the higher forms of art”. That was his “nationalist” creed, and as a Bohemian subject of the Austrian crown, he practiced what he preached.

But as usual, what is most significant about this prescription was what it allowed to go unsaid. The “higher forms of art” that would justify and canonize the national were themselves considered not national but universal – or, to put it as a modern linguist would, “unmarked”. Yet they were national all along. They were German. Mrs. [Jeannette] Thurber’s [National Conservatory of Music of America], like all 19th-century conservatories outside the German-speaking lands, was an agency of musical colonialism. Dvořak was brought in to direct it not as a Bohemian or nationalist but as master of the unmarked mother tongue.

Like other colonialisms, this one sought justification in the claim that it could develop local resources better than the natives unaided. Like other colonialisms, it maintained itself by manufacturing and administering ersatz “national” traditions that reinforced dependence on the mother country. The benign picturesque “nationalism” Dvořak preached and practiced was of this type – a matter of superficially “marking” received techniques, forms and media with regionalisms (drones, “horn fifths”, polkas in place of minuets), as one might don a native holiday costume. (Taruskin 1996:18–9)

Die musikale koloniseringswaarde in die bostaande aanhaling gewys word, vind dus in twee interafhanklike fases plaas: eers word die Europese (Germaanse) moederkultuur se “universele” musieksoort – Westerse kunsmusiek – deur middel van konservatoriums die wêreld deur gelewer, wat dit dan effektief vir die ganse mensdom “veruniverseel”, dan ontstaan daar 'n vereiste dat gekoloniseerde plekke die universele musieksoort van Westerse kunsmusiek moet nastreef deur hul eie nie-universele en verwante “nasionale” musieksoorte vanuit eie volksoorspronge te genereer. Sogenaamde volksmusieksoorte wat alreeds bestaan, moet dus ontgin word en opgehef word met “beautiful treatment in the higher forms of art”, sodat daar 'n heeltemal nuwe en ersatz nasionale kunsmusieksoort geskep kan word: 'n plaaslike kunsmusieksoort – verwant aan Westerse kunsmusiek – wat 'n ander alreeds bestaande nasionale musieksoort, dikwels sonder enige Westerse trekke daarin, effektief koöpteer, aanpas en verplaas. Vandaar Taruskin se stelling dat hierdie tipe musikale kolonialisme regverdiging soek in die bewering dat dit plaaslike hulpbronne beter as die “natives unaided” kan ontgin. In 'n plaaslike konteks sou die verwagting dus wees dat Suid-Afrikaanse komponiste volksmusiek of inheemse Afrika-musiek se motiewe moet ontgin en sodoende opnuut die nasionale musieksoort van Suid-Afrikaanse kunsmusiek skep – 'n plaaslike nie-universele en verwante weergawe van die universele Westerse kunsmusiek. Gevolglik word die universele koloniale musieksoort, oftewel Westerse kunsmusiek, die

hoofstroommusiek, terwyl die ontginde nie-universele en nasionale musieksoort randmusiek heet – die reeds vermelde hoofstroom/rande-wêreldblik wat sulke kolonialisme aanmoedig.

Taruskin skryf verder dat hierdie kolonialistiese nasionalisme ’n dubbelbinding (*double bind*) verteenwoordig:

Dvořák’s Bohemianisms were at once the vehicle of his international appeal (as a “naif”) and the guarantee of his secondary status vis-à-vis natural-born Universals (say Brahms). Without the native costume, a “peripheral” composer could never achieve even secondary canonical rank, but with it he could never achieve more. If this was true for the mentor, how much truer would it be for the Americans whose “tradition” Dvořák purported to establish. (Taruskin 1996:19)

(Uiteraard sou dit ook waar wees vir Suid-Afrikaanse komponiste wat op hierdie gevestigde en algemene volksgeïnspireerde wyse ’n nasionale kunsmusiekstyl probeer skep. Stefans Grové, wat bekend daarvoor is dat hy Afrika-motiewe in sy musiek gebruik het, is ’n toepaslike voorbeeld.)

Gevolgtrek beskryf Taruskin nasionalisme as ’n euwel wat in musiek, soos op ander 20ste-eeuse terreine – mees opsigtelik in die politiek – ’n vervloeking en dwangbuis was. As deel van ’n gelykskakelende en effens verwarrende koppeling van *nasionalisme* as politieke ideologie en die *nasionale* as ’n komposisionele een, noem hy Amerikaanse komponiste wat hulle musiek baie suksesvol binne hierdie hoofstroom/rande-paradigma kon skep, tesame met ander wat uit hierdie binêre dubbelbinding wou wegbreek, maar wat gesukkel het om musiek volgens die meer hoofstroom “universele” internasionale estetika te komponeer:

Some American composers have successfully traded on it the way Dvořák did, particularly a greatly gifted left-leaning homosexual Jew from Brooklyn (a pupil of a Dvořák pupil), who managed to confect out of Paris and Stravinsky an ingratiating white-bread-of-the-prairie idiom that could be applied ad libitum to the higher forms of art. (But then, refused permission to relinquish his invented regionalisms, Aaron Copland ended his career embittered.) More often nationalism has been an invidious normative or exclusionary standard, a means of critical ethnic cleansing by which the legitimacy of American composers who do not choose to don a Stetson or grow an Afro can be impugned. (What business did Ellen Zwillich have vying with Mahler for a seat at the grown-ups’ table? He’s not part of her background, say I.)

But the demand that American composers – or any others – reflect their immediate geographical and temporal background (that is, stay put in their place) is not only patronizing or authoritarian. It betrays an altogether anachronistic idea of what anybody’s immediate background is in an age when all the world’s music, along with the music of all of history, is instantly available, electronically, to one and all. That does not mean that all must now partake in what Olivier Messiaen once called “the international gray on gray”. That, thankfully, is another anachronism, albeit of more recent vintage. The present, and the foreseeable future, is an era of idiolects. No one has a place to stay put in anymore, and beware of those who say that they do (or worse, that you do). (Taruskin 1996:19–20)

Taruskin sluit af deur aan die hand van die etnomusikoloog Mark Slobin te verduidelik dat ons almal vandag as individuele mense verteenwoordigend van individuele musiekkulture is, maar ook dat ons, as gevolg van die universele aard van hedendaagse bestaan, terselfdertyd verteenwoordigend van alle musiekkulture is. Volgens hom is die mees vervelige en regressiewe ding wat enige komponis kan doen, om hom- of haarself aan sy of haar nasionale musikale identiteit te verknog.

Naas Taruskin se verduideliking van hoe Westerse kunsmusiek 'n koloniale nalatenskap regdeur die wêreld propageer, is dit sy verduideliking van nasionale kunsmusieksoorte (“Amerikaanse kunsmusiek”, “Suid-Afrikaanse kunsmusiek”, “Engelse kunsmusiek” ens.) se regionalismes wat op die mees ooglopende manier by die debat oor dekolonisering aansluit. Soos wat ek in 'n volgende afdeling van hierdie artikel aan die hand van Fanon se idees verduidelik, is dit omdat een van die heel eerste instinkte met kulturele dekolonisering is om weg te breek van 'n vooringenomenheid met die koloniale, ten gunste van 'n groter betrokkenheid by die nasionale. Taruskin se vermaning dat enige voorskrif vir nasionale komponiste om hulself op nasionale terrein met nasionale musiekstyle besig te hou 'n vervloeking en dwangbuis is, of andersins die mees vervelige en regressiewe ding is wat hulle kan doen, dui daarop dat 'n benadering tot dekolonisering wat op die vestiging van 'n nasionale kultuur fokus, moontlik foutief en beperkend sou wees. Die vraag ontstaan egter of Taruskin se teenstelling van 'n universele Westerse kunsmusiek met 'n nasionale kunsmusiektradisie soos Suid-Afrikaanse kunsmusiek nie 'n oneweredige magsbalans skep en vestig wat komposisionele aktiwiteite op nasionale vlak outomaties as vervelig en regressief sal brandmerk nie. Met die gevestigde magswanbalans waar die koloniale en “universele” vorm van Westerse kunsmusiek in 'n hegemoniese posisie teenoor nasionale kunsmusieksoorte staan, is die versoeking tog sterk vir dekoloniseerders en ander patriotte om die opbloeï van 'n nasionale bewussyn te koester. En volgens Taruskin se argument blyk deelname – buite die gebruikelike dubbelbinding van Westerse en nasionale kunsmusiek – aan die “universele” vorm of andersins aan idiolekte veel meer produktief te wees.

Moontlik sou 'n ontleding soos Taruskin s'n aangaande nasionale komposisiestyle moet verskil in verskillende lande se unieke kontekste. In die VSA is dit waarskynlik so dat die voorsienbare toekoms, weens daardie land se oorvloed van kulturele en ekonomiese hulpbronne, uitsluitlik een van idiolekte is – 'n benadering tot komposisie waar kunsmusiek se komponiste in 'n radikale diversiteit uiting aan hul eie, unieke selfontdekte of selfgekoose musiekstyle kan gee, pleks van aan 'n nasionale styl of verskeie nasionale style. Maar hierdie welgestelde oorvloed van rykdomme herinner in elk geval aan 'n paradigma van Amerikaanse neoliberalisme. In 'n land soos Suid-Afrika, waar hulpbronne meer beperk is, en waar daar weens die bevolkingsamestelling ook beduidend meer druk uitgeoefen kan word om met die probleme en nalatenskap van 'n koloniale geskiedenis te worstel, staan musikale nasionalisme beduidend sterker op die voorgrond van ons komposisionele landskap. Ten spyte van 'n diverse kultuurlandskap, wat uiteraard idiolekte voor die hand liggend sou maak, en verder ook weens die feit dat Suid-Afrika se koloniale nalatenskap op meer onmiddellike maniere deur 'n groter segment van die samelewing beleef en waargeneem word, is die gebruikelike digotomie van 'n koloniale Westerse kunsmusiek en 'n nasionale musieksoort (hierdie keer nie noodwendig nasionale kunsmusiek nie) moontlik nog te oorweldigend of nog te dringend om vir 'n musikale landskap van postkoloniale en postnasionale idiolekte die nodige bestaansruimte te skep. Hiermee beskryf ek 'n teoretiese maar ook 'n praktiese dooie punt wat postkolonialisme en dekolonisering maklik kan sukkel om baas te raak: die skrale

moontlikheid om sig los te maak of weg te breek van die koloniale, weens gedeelde konsepte soos nasionalisme wat hierdie verskillende wêreldblikke inspireer en aan mekaar vasbind.

Hier ontstaan 'n moeilike vraag of daar in Suid-Afrika 'n meer legitieme noodsaaklikheid is dat dekoloniale kunsmusiek wel nasionale kunsmusiek moet wees. Wanneer mens in gedagte hou dat 'n koloniale musiekwêreld die oorspronklike nasionale musiek van prekoloniale kulture gekoöpteer en aangepas of selfs uitgewis het, dan is die behoefte aan 'n prekoloniale nasionalistiese impuls maklik verstaanbaar. Pleks van onmiddellik oorslaan na neoliberaale idiolekte, waar elkeen 'n unieke musiekstem kan koester, ontdek en beoefen (amper die Babelse kakofonie van wanneer elke mens sy eie taal praat), sal die dekoloniseerders dit miskien eerste so wil hê dat die prekoloniale nasionale musieksoorte 'n slag prominent moet figureer om dit wat kultureel verlore is te probeer herwin.

5. Dekolonisering en nasionale kultuur in die konteks van 'n toeploegingsang

Tot op hede is Suid-Afrika se geskiedenis op moeilike en nadelige maniere deur nasionalisme en daarmee gepaardgaande nasionale kultuur vorm gegee, iets wat ook in Suid-Afrikaanse kunsmusiek se geskiedenis waargeneem kan word. Nasionalistiese komposisies soos Arnold van Wyk se *Eeufeeskantate* (1938), Rosa Nepgen se *Die dieper reg* (1943), Stephen Eyssen se *Ons Boerwording* (1949), en Hubert du Plessis se *Suid-Afrika: nag en daeraad* (1966) het almal as individuele werke van 'n nasionale Suid-Afrikaanse kunsmusieksoort deelgeneem aan die uitbouing en handhawing van Afrikanernasionalisme voor en gedurende apartheid. Meer onlangse werke soos Bongani Ndodana-Breen se *Winnie* (2011) en die samewerkende trilogie Nelson Mandela-operas van Allan Stephenson, Mike Campbell en Péter-Louis van Dijk (2011) neem weer deel aan 'n musikale swart nasionale bewussyn wat ná apartheid die vroeëre musikale werke van Afrikanernasionalisme blyk na te streef. Tesame val hierdie lukrake lys van nasionale werke in die klas van nasionalisme waarteen Taruskin sulke hewige kritiek uitspreek, omdat hulle plaaslike praktyke gebruik om 'n Suid-Afrikaanse kunsmusiek uit nasionalistiese volksoorspronge te ontgin, maar belangriker, ook omdat hulle 'n amper steriele patriotisme van politieke nasionalisme se holrug-rituele nastreef.

Met 'n oog op die vraag of dekoloniseerders nasionalisme en nasionale kultuur moet omhels, help dit om te kyk na die werk van die Martinikaanse psigiater Frantz Fanon wat in sy boek *The wretched of the earth* (1963) 'n hoofstuk oor nasionale kultuur insluit. In hierdie hoofstuk noem Fanon dat daar 'n oorweldigende behoefte aan 'n nasionale kultuur onder voorheen gekoloniseerde kultuurmense bestaan:

For these individuals, the demand for a national culture and the affirmation of the existence of such a culture represents a special battle-field. While the politicians situate their action in actual present-day events, men of culture take their stand in the field of history. Confronted with the native intellectual who decides to make an aggressive response to the colonialist theory of pre-colonial barbarism, colonialism will react only slightly, and still less because the ideas developed by the young colonized intelligentsia are widely professed by specialists in the mother country. It is in fact a commonplace to state that for several decades large numbers of research workers have, in the main, rehabilitated the African, Mexican and Peruvian civilizations. The passion with which native intellectuals defend the existence of their

national culture may be a source of amazement; but those who condemn this exaggerated passion are strangely apt to forget that their own psyche and their own selves are conveniently sheltered behind a French or German culture which has given full proof of its existence and which is uncontested. (Fanon 1963:168)

Kreatiewe skeppers ontwikkel volgens Fanon dus 'n dekoloniale bewussyn waarin hulle die vorige beskawings (prekoloniale beskawings) van hulle betrokke lande herontdek en navors, met die doel om iets vergelykbaar met die koloniale moederkulture vanuit Frankryk of Duitsland te ontdek. Waar dit voorheen uitgemaak was dat daar niks behalwe prekoloniale barbaarsheid in 'n gekoloniseerde gebied was nie, fokus hierdie kultuurmense gevolglik op die ontdekking en herontdekking van wat ook al deur die koloniale beskawing oorweldig, onderdruk of vernietig is. Verder is dit merkwaardig dat Fanon 'n psigiese element aan hierdie opgrawende kultuurskepping koppel, wat verduidelik dat die Westerse beskawing baie meer sekuur en onbestrede staan met volle bewyse van sy kulturele waarde, terwyl die dekoloniale kultuur, wat homself ontdek en herontdek, 'n meer oordrewe benadering benodig.

Fanon skryf dat hierdie liefhebbers van 'n nasionale kultuur boonop onseker teenoor die kultuurskatte van die Westerse beskawing staan:

But it has been remarked several times that this passionate search for a national culture which existed before the colonial era finds its legitimate reason in the anxiety shared by native intellectuals to shrink away from that Western culture in which they all risk being swamped. Because they realize they are in danger of losing their lives and thus becoming lost to their people, these men, hot-headed and with anger in their hearts, relentlessly determine to renew contact once more with the oldest and most pre-colonial springs of life of their people. (Fanon 1963:168–9)

Fanon (1963:169) skryf dat hierdie woedende en passievolle argeologiese navorsing volgehou word en gedryf word deur die geheime hoop om, verby hedendaagse ellende, verby selfveragting, oorgawe en verloëning, een of ander pragtige en skitterende era te ontdek, waarvan die bestaan 'n rehabiliterende effek op gekoloniseerde nasies sal hê. Volgens hom kry die mense wat prekoloniale beskawings soek, uiteindelik niks om voor skaam te wees nie, maar eerder eer, glorie en plegtigheid. Die aanspraak op 'n nasionale kultuur rehabiliteer dus nie slegs 'n nasie met die hoop van 'n toekomstige nasionale kultuur nie, maar skep ook 'n psigiese ewewig by gekoloniseerde individue ("the native"). Dekolonisering word dus beskou as die manier om beide op nasionale en op individuele vlak 'n psigiese en kulturele skade te genees, en om sodoende welstand in 'n andersins verpletterde samelewing aan te moedig.

Die probleem van 'n kulturele toeploegingsangs by gekoloniseerdes kan verder verstaan word deur Ngũgĩ wa Thiong'o se beskrywing van kolonialisme se psigiese en kulturele skade in ag te neem:

But its [colonialism's] most important area of domination was the mental universe of the colonised, the control, through culture, of how people perceived themselves and their relationship to the world. Economic and political control can never be complete or effective without mental control. To control a people's culture is to control their tools of self-definition in relationship to others.

For colonialism this involved two aspects of the same process: the destruction or the deliberate undervaluing of a people's culture, their art, dances, religions, history, geography, education, orature and literature, and the conscious election of the languages of the coloniser. The domination of a people's language by the languages of the colonising nations was crucial to the domination of the mental universe of the colonised. (Ngũgĩ wa Thiong'o 1986:391)

In sy boek *Decolonising the mind* skryf Ngũgĩ wa Thiong'o (1986:392) verder dat daar by inheemse kinders in gekoloniseerde lande 'n losmaking en vervreemding van hulle onmiddellike omgewing plaasgevind het; 'n proses wat begin by die koloniale taal – in Ngũgĩ wa Thiong'o se geval, Engels. Volgens hom is hierdie losmaking daarna versterk in die onderrig van geskiedenis, aardrykskunde, musiek, en so meer, met 'n konstante wêreldbeskouing waar bourgeois Europa as die middelpunt van die heelal gereken word. Op dieselfde manier wat Ngugi wa Thiong'o Engels as 'n onderdrukkende koloniale taal beskou, kan mens die verwante musieksoorte van Westerse en Suid-Afrikaanse kunsmusiek ook as onderdrukkende koloniale tale beskou. Vir Suid-Afrikaanse kunsmusiek om op een of ander manier tot die handhawing van 'n dekoloniale psigiese ewewig en sosiale welstand by te dra, sal maniere uitgevind moet word waarop hierdie musieksoort – of dan ten minste die definisie van hierdie musieksoort – self 'n dekoloniale gedaanteverwisseling kan ondergaan.

Voordat ek daardie dekoloniale gedaanteverwisseling bespreek, is dit nodig om 'n aanduiding te gee van hoe merkwaardig daar 'n eenderse bekommernis oor kulturele oorlewing en voortbestaan by die dekoloniseerders se kultuur plaasvind as by kultuurmense wat met die Eurosentriese moederkultuur se posisie in die samelewing bemoei is. Die groot verskil is egter dat die kultuurpraktyke van die Westerse beskawing wel nog steeds bestaan en dat dit op 'n verskeidenheid plekke regoor die wêreld beoefen word, terwyl die meer plaaslike kultuurpraktyke wat Fanon en Ngũgĩ wa Thiong'o beaam op bepaalde maniere deur koloniale kultuur uitgewis en verplaas is. Om hierdie argument op kunsmusiek se posisie in Suid-Afrika van toepassing te maak: aan die een kant staan die alreeds beligte bekommernis oor die toekomstige uitwissing van Westerse en Suid-Afrikaanse kunsmusiek in hierdie land, ten spyte van die feit dat ten minste Westerse kunsmusiek baie sterk elders in die wêreld beoefen word, en aan die ander kant staan 'n bekommernis oor die verlede en hedendaagse uitwissing van inheemse musieksoorte wat volgens alternatiewe paradigmas ook as “kunsmusiek” geag kan word.

As gevolg van laasgenoemde dekoloniale toeploegingsangs, skryf Fanon sy argeologiese en nasionale benadering tot die herontdekking van voorkoloniale kultuur voor. Dit lyk of sy benadering op iets haalbaar dui, veral wat die loëning van prekoloniale barbaarsheid betref. Maar dit lyk terselfdertyd of hy 'n utopiese – spesifiek Arkadiese – register ontsluit waarin kultuurmense 'n soort eerste, onskuldige en onbevleete *nasionale* kultuur sou wou ontdek, maar dit dan *nasionalisties* op hulself en hul eie posisie in die wêreld van toepassing maak. Musiek – en veral kunsmusiek – is op uitsonderlike wyse daartoe in staat om hierdie utopiese registers van kultuurskepping op te roep. Dit is egter 'n moeilike proses wanneer die musiek wat hierdie utopiese registers moet oproep, amper glad nie meer beoefen word nie, of selfs nie meer bestaan nie. Hierdie projek sou dan byvoorbeeld vergelykbaar wees met hoe Afrikaners in die 1930's, deur 'n psigies getraumatiseerde dekoloniseringsproses weg van Britse kulturele invloede af beweeg het en 'n stel Arkadiese “Voortrekkerdeugde” van die 1830's op hulself van toepassing gemaak het; en verder sou dit byvoorbeeld ook

vergelykbaar wees met hoe Thabo Mbeki se reeds verwerpte ideologie van ’n “Afrika-renaissance” ’n herbore Afrikanistiese beskawing in die moderne samelewing wou vestig.

Met Fanon se argeologiese en nasionale kultuurwerk moet daar baie versigtig gedink word of dekolonisering konseptueel gelykstaande aan prekolonisering is. In daardie geval sou daar ’n fanatiese verwerping van enigiets modern of Westers in enige tipe Suid-Afrikaanse kunsmusiek moes plaasvind – dieselfde redenasie oor hoe prekolonialisme die verwerping van moderne geriewe soos Gucci en BMW as lewensitems noodsaak. Waar prekoloniale musieksoorte nog gereken word om voort te bestaan (en hoe bewys mens dit onomwonde met ongeskrewe musiektradisies?), sou ’n prekolonialiseringsprojek daardie musiek moet opbou en ondersteun teenoor beter ondersteunde musieksoorte. En waar prekoloniale musieksoorte nie meer bestaan nie, sou dit op baie kreatiewe maniere moes “herontdek” en “herskep” word. Alhoewel die argeologiese uitgangspunt konseptuele ruimte vir interessante kultuurwerk skep, is dit prakties uiteraard meer sinvol om die dekoloniale en die prekoloniale nie so uitdruklik met mekaar te verwar nie, bloot omdat die wêreld ook op onvoorspelbare maniere móét verander (die moontlike fout hier is om Eurosentries of neoliberal te lees, deur ook te skryf: bloot omdat die wêreld ook móét vorentoe beweeg). Dit sou moeilike en kritiese skeppende werk verg om vas te stel presies watter soorte kennis en kultuur gevolglik koloniaal (internasionaal?) van toepassing is, en watter soorte kennis en kultuur eerder dekoloniaal (nasionaal of andersins idiolekties?) uitgewerk en geskep moet word.

Bestaan daar ruimte in Fanon en Taruskin se onderskeie beskouinge omtrent nasionalisme en nasionale kultuur vir mekaar se afsonderlik dekoloniale en idiolektiese benaderings tot kultuurskepping? Ja en nee. Met hierdie vraag is dit nodig om ’n onderskeid tussen die nasionalisme van prekoloniale kunsvorme (spesifiek prekoloniale musiek) en die nasionalisme van Westerse kunsmusiek met plaaslike trekke (naamlik Suid-Afrikaanse kunsmusiek) te tref. Fanon se begrip van nasionale kultuur sal onafwendbaar musiek behels wat nie volgens gebruikelike Suid-Afrikaanse definisies van kunsmusiek as sulks geag word nie. Maar Taruskin se idiolekte – hier verwys ek slegs na komponiste se idiolektiese komposisionele stemme, nie individue se idiolektiese musieksmaak of na kulture se idiolektiese praktyke en kultuurskatte nie – kan wel die musiek insluit en waardeer wat Fanon se argeologiese benadering tot nasionale kultuur sou opgrawe. Behalwe: dekoloniale komponiste kan in hierdie geval nie met Taruskin se uitgangspunt saamstem dat om nasionaal-georiënteerde komponiste te wees die mees vervelige en regressiewe ding is wat enige komponis kan doen nie. Dit sluit dan verder ook aan by ’n vraag of dekolonisering ophou by ’n verwerping van kolonialisme se wêreldblik in ruil vir die nasionale, en of dit eerder beteken om verder oop te maak verby die koloniale wêreldblik na die res van die wêreld se idiolekte toe. Beteken dekolonisering se beklemtoning van die nasionale aspek dat ’n gedekoloniseerde kunsmusiek in Suid-Afrika slegs uit nasionalistiese Suid-Afrikaanse kunsmusiek sal bestaan, of is daar ook ruimte vir radikale pluralisme in hierdie paradigma?

Daar sal uiteraard dekoloniseerders wees wat die een of die ander van hierdie strategieë nastreef. Die groter uitdaging sou wees om die meerstemmigheid van ’n radikale pluralisme by ’n begrip van dekolonisering se nasionale belange te probeer inkorporeer; om nie een of die ander te kies nie, maar al twee. Hopelik kan ’n nasionale kunsmusieksoort soos Suid-Afrikaanse kunsmusiek sodoende wegbreek van die gevangenhoudende digotomie met Westerse kunsmusiek waarin dit gewikkel is, om konseptueel en morfologies en sintakties nie meer noodwendig verwant aan ’n Eurosentriese moederkultuurmusiek te wees nie. Hierdie opsie sou dan eerstens ’n dekoloniale gedaanteverwisseling verteenwoordig: Suid-Afrikaanse

kunsmusiek sal nie noodwendig meer vanselfsprekend as “klassieke musiek” op die manier van Westerse kunsmusiek verstaan word nie, maar eerder as ’n musieksoort wat argeologiese benaderings tot artistieke prekoloniale musieksoorte insluit. En hier dink ek spesifiek aan die kreatiewe argeologiese benadering van ’n komponis soos Hans Huysen. Maar hierdie soort pluralisme in musiekkomposisie sou tweedens ook verby Fanon se argeologiese benadering tot ’n prekoloniale nasionale kultuur moes beweeg – wat noodwendig ook beteken: verby die glip tot politieke nasionalisme wat dit onvermydelik sou verteenwoordig. Ander idiolekte as slegs die prekoloniale en slegs die nasionale sou oorweeg moes word as moontlike weë tot komposisionele skepping, bloot omdat nie almal in Suid-Afrika uitsluitlik aan een homogene plek behoort of gebind is nie. Hierdie het dan te doen met my stelling heelwat vroeër in hierdie artikel dat samelewings in verskillende kontekste spesifieke musieksoorte sal nodig hê om samehang in hul gemeenskappe te bevorder. Volgens hierdie sienswyse kan mens byvoorbeeld die idiolektiese koormusiek van Suid-Afrikaanse Maleiers tegelyk as nasionaal Suid-Afrikaanse kunsmusiek en argeologies Maleisiese volksmusiek erken. Uiteindelik sal ’n verskeidenheid musieksoorte as outentieke Suid-Afrikaanse kunsmusiek erken kan word, sodat Suid-Afrikaanse kunsmusiek nie meer as een enkele homogene musieksoort tussen ander musieksoorte verstaan hoef te word nie, maar eerder as ’n groep nasionaal-georiënteerde stemme wat tesame diverse idiolekte verteenwoordig.

6. Ten slotte

Suid-Afrikaanse kunsmusiek is alreeds deur skrywers soos Stephanus Muller (2009:19) as die musiek van ’n minderheid binne ’n minderheid (die Westerse kunsmusiekwêreld) beskryf. Dit is gevolglik ’n baie optimistiese uitkyk wat hierdie musieksoort enigsins as deel van die dekoloniseringsgesprek sou wou opper. Die hoop wat met hierdie artikel uitgespreek word, is dat indien die gemeenskap wat veral met Suid-Afrikaanse kunsmusiek bemoei is, ’n uitweg na dekolonisering kan ontdek, dit ook in ander kontekste vir agente van koloniaal-oorgeërfde instansies moontlik sal voel om aan die dekoloniseringsgesprek deel te neem.

Die navorsing in hierdie artikel word aangebied in die konteks van ’n aktuele en dringende onderwerp wat hom daagliks op die strate van Suid-Afrika uitspeel. Daarom is dit belangrik om te erken dat hierdie artikel se werk binne die ivoortoring van die akademie afspeel. Nietemin is die navorsing in hierdie artikel dringend op soek na teorie binne ’n dissiplinêre konteks: teorie wat die praktiese skepping van ’n regverdiger wêreld moontlik probeer maak, ’n regverdiger wêreld in en buite/rondom die musiekwêreld. Soos wat ek in die inleiding aan die hand van Mbembe genoem het, is hierdie teorie ook daarmee gemoeid om maniere te ontdek waarop ons as individue en gemeenskappe nuwer verbintenisse en wederkerighede kan ontdek.

Alhoewel Westerse kunsmusiek – weens ’n algemene verknogtheid aan Eurosentrisiteit – sal sukkel om sulke nuwe verbintenisse en wederkerighede te vestig, kan ’n dekoloniale benadering tot Suid-Afrikaanse kunsmusiek op baie kreatiewe maniere hierdie noodsaaklike maniere van sosiale interaksie ontdek en versterk. Daar kort egter werk om die komponiste uit te soek en te koester wat bereid is om musikaal te sukkel met Suid-Afrikaanse kunsmusiek se koloniale nalatenskap, en wat dit dan kan opgrawe, omskep en kreatief herskep in ’n pluraliteit van nasionale kunsmusiekstyle wat ruimhartig met hierdie land se multikulturele omstandighede in gesprek tree.

Bibliografie

- Ballantine, C. 1983. Taking sides: Or music, music departments and the deepening crisis in South Africa. *Papers presented at the third and fourth symposia on ethnomusicology*. Grahamstad.
- Bezuidenhout, M. 2007. An interview with Hendrik Hofmeyr. *Musicus*, 35(2):19–21.
- Blacking, J. 1973. *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press.
- Bouws, J. 1982. *Solank daar musiek is ...: musiek en musiekmakers in Suid-Afrika*. Kaapstad: Tafelberg.
- Buis, J. 1991. Should Bach survive in a new South Africa? Redefining a pluralistic music culture in post-apartheid South Africa. *Papers presented at the tenth symposium on ethnomusicology*. Grahamstad.
- Coetzee, J.M. 2002. *Youth*. Londen: Vintage Books.
- Conrad, R. 1992. Presidential address at the 70th annual general conference, Durban-Westville, 13 April. *South African Music Teacher*, 120:24–7.
- Fanon, F. 1963. *The wretched of the earth*. Londen: Penguin.
- Heimes, K.F. 1985. Towards a South African sociology of music: Preliminary questions *re* situation and prospects of music in a consumer society (I). *South African Journal of Sociology*, 16(4):138–56.
- Herbst, A. 2006. The dancing “mealie”: A realistic perspective on musical arts education. In Potgieter (red.) 2006.
- Lucia, C. 2007. How critical is music theory? *Critical Arts*, 21(1):166–89.
- Lüdemann, W. 2003. Diabolus in musica: In dialoog met Thomas Mann se Doktor Faustus. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 43(3):259–76.
- . 2009a. *Musiek, kulturele diversiteit, menswaardigheid en demokrasie in Suid-Afrika*. Professorale intreerede voorgedra op 21 April. Universiteit Stellenbosch.
- . 2009b. Musiek en kulturele diversiteit in Suid-Afrika. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 49(4):639–57.
- Malan, J.P. 1979. *Die musiekskole in Duitsland en die toepassing van die idee in Suid-Afrika*. Pretoria: RGN.
- Mbembe, A. 2016. Decolonizing the university: new directions. *Arts & Humanities in Higher Education*, 15(1):29-45.
- Melck, A. 1993. Culture and universities: Eurocentric or Afrocentric at Unisa? *Ars Nova: Unisa Musicologica*, 25:44–6.
- Muller, S. 2000. *Sounding margins: musical representations of white South Africa*. Ongepubliseerde doktorsale proefskrif. Oxford, Balliol College.

- . 2009. 'n Blik op die resepsiegeskiedenis van Hendrik Hofmeyr se Sinfonia Africana. *Musicus*, 37(1):19–23.
- Ngũgĩ wa Thiong'o. 1986. *Decolonising the mind*. Londen: Heinemann.
- Otterman, R. 1997. Is music a luxury or a necessity? *South African Music Teacher*, 130:28–31.
- Pooley, T. 2011. “Never the twain shall meet”: Africanist art music and the end of apartheid. *SAMUS*, 30/31:45–69.
- Potgieter, H. (red.) 2006. *The transformation of musical arts education: Local and global perspectives from South Africa*. Potchefstroom: North-West University Press.
- Roos, H. 2010. Opera production in the Western Cape: strategies in search of indigenization. Ongepubliseerde PhD-proefskrif. Universiteit Stellenbosch.
- . 2012. Indigenisation and history: How opera in South Africa became South African opera. *Acta Academica Supplementum*, 2012(1):117–55.
- Spies, B. 2010. Het klassieke musiek 'n toekoms in Suid-Afrika? *Woord en Daad*, 50(414):21–4.
- Srinivasan, A. 2011. “Armchair v. Laboratory”. *London Review of Books*, 33(18):17–8.
- Stimie, A. 2010. Cosmopolitanism in early Afrikaans music historiography, 1910–1948. Ongepubliseerde MMus-verhandeling. Universiteit Stellenbosch.
- Stolp, M. 2012. Contemporary performance practice of art music in South Africa: A practice-based research enquiry. Ongepubliseerde PhD-proefskrif. Universiteit Stellenbosch.
- Taruskin, R. 1996. Introduction. *repercussions*, 5(1/2):5–20.
- Temmingh, H. 1995. The President's message / Boodskap van ons President. *South African Music Teacher*, 126:9–10.
- Van Wyk, C. 1989. Why analysis? A composer's view. *SAMUS*, 9:90–1.
- Venter, C. 2009. The influence of early apartheid intellectualisation on twentieth-century Afrikaans music historiography. Ongepubliseerde MMus-verhandeling. Universiteit Stellenbosch.
- Volans, K. 2015. Composer's statement: White man sleeps tonight. www.kevinvolans.com/essays (29 Julie 2014 geraadpleeg).