

'n Manifest vir musikale modernisme in Suid-Afrika: Stefans Grové se 1952-*Standpunte*-artikels

Willemien Froneman en Stephanus Muller

Willemien Froneman, Centre for the Study of the Afterlife of Violence and the Reparative Quest (AVReQ),
en Stephanus Muller, Africa Open Instituut vir Musiek, Navorsing en Innovasie (AOI),
Universiteit Stellenbosch

Opsomming

Hierdie artikel behels 'n diepgaande bespreking van die twee *Standpunte*-artikels wat die komponis Stefans Grové in 1952 gepubliseer het. Ons voer aan dat hierdie artikels in wese 'n tweeluikmanifest vir musikale modernisme in Suid-Afrika daarstel. Die belang daarvan spruit uit die feit dat “modernisme”, en spesifiek musikale modernisme, nie 'n goed ontwikkelde diskoers in Suid-Afrikaanse musikologiese navorsing is nie. Grové oorweeg die moontlikhede vir die skep van 'n eie en unieke Suid-Afrikaanse toonkuns, en sy insigte oor die gebruik van inheemse musiek in Westerse komposisies bied nie net 'n kritiese nadenke oor die wyse waarop rasseseiking die moontlike beoefening van musikale primitiwisme gekortwiek het nie, maar ook 'n perspektief op hoe kunsmusiekkomposisie apartheidsideologie ouditief help skep het.

Die kritiese idee word ontwikkel dat Grové se wending wég van musikale primitiwisme in sigself 'n modernistiese strategie verteenwoordig wat die ideologiese investering van Europese imperiale denke in primitiwisme afwys. Hierdie besluit van Grové om nie die rigting van Europese modernistiese primitiwisme in te slaan nie, word gekontrasteer met die vroeëre estetiese ontginnings van musikale primitiwisme deur Bosman di Ravelli en Priaux Rainier, en uiteindelik in verband gebring met Giorgio Agamben se gedagte van “impotensiaal” (oorspronklik “impotenza”), oftewel die vermoë om nie te handel nie.

Trefwoorde: globale modernisme; Stefans Grové; “impotensiaal” (Giorgio Agamben); modernistiese manifest; musikale modernisme; nasionale musiekidroom; primitiwisme; Westerse kunsmusiekkomposisie

Abstract

A manifesto for musical modernism in South Africa: Stefans Grové's 1952 articles in *Standpunte*

This article presents an in-depth analysis of two significant articles published by South African composer Stefans Grové in 1952 in the journal *Standpunte*. These articles are argued to form a manifesto for musical modernism in South Africa, a concept that has not been extensively developed in South African musicological discourse. Grové explores the potential for creating a uniquely South African musical expression and critically reflects on the use of indigenous music in Western compositions. His perspectives highlight the complex relationship between racial segregation policies and the practice of musical primitivism, providing insights into how apartheid ideology influenced art music composition.

The article develops the critical notion that Grové's departure from musical primitivism represents a modernist strategy that rejects the ideological underpinnings of European imperialist thought. Grové's refusal to adopt European modernist primitivism is contrasted with earlier explorations of musical primitivism by Bosman di Ravelli and Priaulx Rainier and is linked to Giorgio Agamben's concept *impotential* – the capacity to refrain from action. This decision by Grové is seen as a significant articulation of a South African modernist sensibility that consciously avoids the pitfalls of European primitivism, contributing to a global discourse on modernism.

The article contextualises Grové's 1952 writings within his broader compositional development, noting his identification with a modernist tradition influenced by neo-Baroque stylings of Paul Hindemith. Despite the influence of Western musical traditions, Grové's articles are framed as a unique contribution to modernism that reflects an Africa-centred aesthetic. The discussion challenges the notion that South African modernism is merely a late adoption of European trends, arguing, instead, that Grové's work represents a distinctive and critical engagement with global modernist discourses.

Grové's articles also address the challenges faced by South African composers in developing a national musical idiom. He critiques the limited opportunities for exposure to contemporary music in South Africa and the consequent difficulty in forming a well-considered opinion on modern music. His reflections on the creation of a "national music idiom" highlight the tension between tradition and innovation in a culturally "young" country like South Africa.

The article concludes by positioning Grové's writings as a crucial, though underappreciated, contribution to the understanding of musical modernism in South Africa. It calls for a re-examination of his ideas within the broader context of global modernist movements, emphasising the need to consider the particularities of South African cultural and historical contexts in the development of a modernist musical identity.

Keywords: global modernism; Stefans Grové; *impotential* (Giorgio Agamben); modernist manifesto; musical modernism; national music idiom; primitivism; Western art music composition

1. Inleiding

In 1952, 'n jaar voordat die 30-jarige komponis Stefans Grové met 'n Fulbright-beurs na die VSA sou vertrek om 'n magisterstudie aan Harvard aan te pak, word twee artikels van hom in die akademiese tydskrif *Standpunte* gepubliseer. “Die nuwe musiek en sy tydgenote” (Oktober 1952) en “Probleme van die Suid-Afrikaanse komponis” (Desember 1952) verteenwoordig 'n tweeluik-manifes deur een van die vooraanstaande komponiste wat in die eerste helfte van die 20ste eeu in Suid-Afrika werksaam was.

Dit is merkwaardig dat hierdie twee artikels nie meer invloedryk was in die Suid-Afrikaanse musikologiese kritiek nie. Dit is moontlik dat die publikasie daarvan in 'n tydskrif vir Afrikaanse letterkundige kritiek daartoe aanleiding gegee het dat dit nie later deeglik deur die Suid-Afrikaanse musikologie verreken is nie.¹ Bykomend is daar die gegewe van Grové se outeursposisionering as komponis eerder as musikoloog. Alhoewel daar moontlik geargumenteer kan word dat van die idees wat in sy 1952-artikels aan bod kom, later toepassing in sy oeuvre gestalte vind (ons skryf later in hierdie artikel meer daaroor), het hy dit nooit verder akademies ontwikkel nie, en het hy ook nie studente in die musikologie opgelei wat hierdie idees verder ondersoek het nie. “Probleme van die Suid-Afrikaanse komponis” word wel deur die komponis Michael Blake (2005:138) aangehaal in sy 2005-gevallestudies van Suid-Afrikaanse komposisies, waar hy Grové se lewenslange belangstelling in die vraagstelling na die gebruik van inheemse musiek vir komposisionele eiesoortigheid (en sy besluit om daarvan weg te keer) binne 'n groter konteks oorweeg.

Meer onlangs, in haar ontleding van Arnold van Wyk se lieder “Die woestyn-lewerkie” en “Hart-van-die-dagbreek” uit die sangsiklus *Van liefde en verlatenheid*, verwys ook die musikoloog Matildie Wium na hierdie gedeelte van Grové se artikel (Wium 2021:68). Beide Blake en Wium fokus op een kort gedeelte van die teks wat op die gebruik van inheemse musiek betrekking het en die wenslikheid van komposisioneel-tegniese invloede daarvan in Suid-Afrikaanse komposisie verwerp.² Alhoewel altwee skrywers Grové korrek aanhaal, is dit raadsaam om binne die konteks van Grové se ingewikkelde en soms teenstrydige betoog hierdie uitsprake van die 30-jarige komponis versigtig te kontekstualiseer en oor die betekenis daarvan te herbesin.

Algemeen gedefinieer, is modernisme 'n artistieke reaksie op die sosiale, politieke en kulturele veranderinge van die vroeë 20ste eeu wat poog om ou vorme te herdefinieer en nuwe uitdrukkingsvorme te ondersoek. Volgens Peter Bürger se *Theory of the avant-garde* behels modernisme 'n bewustelike verbreking van tradisie om 'n nuwe estetiese ervaring te bied (Bürger 1984:22). Hierdie begrip is van toepassing op die internasionale konteks waarin modernisme die gevestigde norme van kuns, literatuur en musiek uitgedaag het deur die kombinasie van eksperimentele tegnieke en 'n fokus op die selfbewuste aard van artistieke skepping. Christopher Butler beklemtoon die komplekse, veelstemmige aard van modernisme, wat elemente van eksperimentering, ironie en subjektiewe narratiewe insluit. Modernisme is vir hom 'n soeke na nuwe vorme van uitdrukking wat die onsekerhede en komplekse aard van die moderne lewe weerspieël (Butler 2010:3–14).

'n Meer uitgesproke koppeling van modernisme met ideologiese en ekonomiese kontekste word deur Frederic Jameson gepostuleer wanneer hy modernisme beskryf as 'n spesifieke kulturele logika wat verband hou met die ontwikkeling van kapitalisme. Vir hom is modernisme 'n estetiese en historiese verskynsel wat gekenmerk word deur 'n selfbewuste benadering tot historiese en

estetiese diskontinuiteite. Volgens Jameson is modernisme voortdurend in gesprek met die vraag na sy eie oorsprong en tersaaklikheid, wat dit laat fokus op die proses van vernuwing en dissonansie binne die artistieke tradisie (Jameson 2002:12–5).

In die laaste jare is daar 'n hernude belangstelling in globale definisies van modernisme, waar daar aan die hand van dekolonialiserende denkers soos Walter Dignolo (2011) herbesin word oor die juistheid van sogenaamde sentrums en buiterande van kulturele produksie binne die kosmopolitiese verstrengeling van moderniteit. Die feministiese literêre kritikus Susan Stanford Friedman neem byvoorbeeld sowel kosmopolitiese as nomadiese en oseaaniese wêreldes in ag om 'n meer geïntegreerde beeld van modernisme in klein en groot bestek in die 20ste eeu te skets (Friedman 2015). So karteer sy modernisme wydlopend deur besprekings van Joseph Conrad, Tayeb Salih, E.M. Forster, Arundhati Roy, Virginia Woolf, Tagore, Aimé Césaire en Theresa Hak Kyung Cha. Literêre werke van Indië en Soedan word gelees naas kanoniese Europese modernistiese tekste, en die horison vir modernistiese teksproduksie word verleng na die verlede (die Tang-dinastie in China en die Mongoolse Ryk) en die toekoms wat nog nie ontvou het nie.

Modernisme, en spesifiek musikale modernisme, is egter nie 'n goed ontwikkelde diskoers in Suid-Afrikaanse musiekwetenskaplike navorsing nie. William Fourie se doktorsale studie, waarin hy onder andere oorweeging skenk aan die enkele navorsingsartikels wat modernisme in Suid-Afrikaanse musiek beskou as 'n anachronistiese stylwending, is die mees onlangse en belangrikste uitsondering. Fourie (2019) argumenteer met verwysing na die werk van J.P.E. Harper-Scott (2012) vir 'n uitgebreide definisie van musikale modernisme wat van toepassing sou kon wees op musiek wat gekomponeer is tydens die laat- en postapartheid periodes in Suid-Afrika, en dus nie slegs as 'n stilistiese of epoggekoppelde begrip funksioneer nie.

Ter sake vir Fourie is Harper-Scott se beskrywing van musikale modernisme as 'n verskynsel wat meer is as 'n stilistiese beweging; dit is 'n komplekse, historiese en kulturele verskynsel wat die sosiale, politieke, en estetiese realiteite van sy tyd weerspieël. In *The quilting points of musical modernism* (2012) benadruk Harper-Scott die feit dat musikale modernisme gekenmerk word deur 'n bewustelike breuk met tradisie en die soeke na nuwe vorms van uitdrukking wat komplekse emosionele en intellektuele ervarings weergee. Vir hom is modernistiese musiek nie net esteties uitdagend nie, maar dien dit ook as 'n kritiek op die kulturele en sosiale status quo. Hy verbind dus musikale modernisme met die marxistiese ontleding van kultuur en verwys na die ideologiese en politieke dimensies daarvan.

Ons verwys na Fourie se argument, en die beperkings daarvan, in 'n studie van die primitivistiese jeugwerk van Priaux Rainier (1903–1986), en 'n betoog vir wat ons noem “gelyktydige” (“coeval”) musikale modernisme (Froneman en Muller, in produksie). Terwyl Rainier (en voor haar Bosman di Ravelli in sy 1908/9-liedstel) wél op aantoonbare wyses deelgenote was van 'n modernistiese tydsges as primitivisme as strategie benut het,³ beskou ons Grové se twee 1952-*Standpunte*-artikels as 'n belangrike artikulasie van 'n Suid-Afrikaanse modernistiese sensibiteit wat spesifiek die *beperkings* van Europese primitivisme geïdentifiseer het, en sigself daarvan weerhou het in wat die Italiaanse filosoof Giorgio Agamben (2019) 'n gebaar van “impotensiaal” noem, oftewel die vermoë om nie te handel nie. In hierdie opsig verteenwoordig Grové se *Standpunte*-artikels nie 'n onverskilligheid of naïwiteit ten opsigte van modernistiese estetiese strominge nie; eerder kan hierdie artikels gelees word as 'n kritiese bydrae tot modernisme as 'n globale diskoers wat nie toegee aan die versoeking om “die primitiewe” as musikale fetisj-objek in die nadraai van imperialisme in te span nie (Foster 1985:161).

In die bespreking wat volg, stiplees ons Grové se *Standpunte*-artikels met die doel om die anachronistiese teorie van globale modernisme uit te daag. Wat uit hierdie tweeluikmanifes blyk, is nie 'n vertraagde nahaal van Europese tendense wat bloot “laat” in Suid-Afrika manifesteer nie, maar 'n besondere Afrika- en Afrikaans-gesentreerde sensibyliteit wat deur en deur modernisties is, en juis daarom 'n estetiese bydrae tot globale modernisme lewer.

2. Terminologiese dubbelsinnigheid en begripsvergelyding in Grové se artikels

In die jaar waartydens hierdie twee artikels gepubliseer is, was Grové as begeleier aan die SAUK in Kaapstad werksaam (Muller 2006:4), en alhoewel hy vir 'n jaar komposisielesse geneem het by William Henry Bell aan die Universiteit van Kaapstad, was hy as komponis grootliks 'n outodidak (Muller 2006:4). Onder sy komposisies wat teen 1952 reeds voltooi was, tel 'n ballet-suite vir klavierduo (1944), 'n elegie vir strykkorke (1948), tien kamermusiekwerke, vier klavierwerke en 'n liedstel getiteld *Drie liedere* (gekomponeer voor 1945).⁴ In 1975 sou Grové hierdie musiek tipeer as sy “post-adolessensieperiode” in sy artikel “Toe, en nou – 'n selfportret”, waarin hy hierdie komposisies beskryf deur na homself in die derde persoon te verwys:

Nou volg 'n bevangenheid met Hindemith. Die oggendmis van Debussy en Ravel, daar-die musiek wat jy deur 'n wit muskietnet hoor, wyk nou voor die ongenaakbare en gedissiplineerde kontrapuntiek van Hindemith. Verdere geskooldheid. Sy belangstelling in die Barok enersyds en sy belangstelling in die neo-Barok andersyds, stuur nou sy musiek op 'n ander vlak. Hy skryf orkes- en kamermusiek in hierdie styl. Taamlik hard en ongenaakbaar, maar tog kontrapunties netjies. (Grové 1975:69)

Met hierdie terugskouende beskrywing van sy eie styl plaas Grové dus sy skeppende toonkuns in 'n spesifieke, historisistiese, modernistiese tradisie: die neo-Barokstyl van Hindemith wat uit die tydperk tussen die twee Wêreldoorloë dateer. Dit is belangrike agtergrond met die lees van “Die nuwe musiek en sy tydgenote”, omdat dit bevestig dat Grové as komponis met die skryf van die artikel in 1952 in duidelike modernistiese terme oor komposisie gedink het. Die artikel begin egter met 'n verwysing na die “moderne toonkuns” (1952a:12), en die uitwys van die verskynsel dat daar tussen hierdie musiek en gehore 'n bepaalde verwydering ingetree het. Onder die redes hiervoor in Suid-Afrika identifiseer Grové die “ondikwelse” uitvoering van “goeie en werklik moderne musiek” (1952a:12). *Modern* en *modernisties* (s.n.w.: *modernisme*) dui natuurlik op verskillende begrippe, maar in Grové se gebruik van die term *modern* vind 'n vergelyding plaas, sodat dit met tye ook gelees kan word as duidend op “modernisties”, en dus verstaan kan word as 'n argument oor “modernisme”. Hierdie vergelyding berus op 'n meer primêre begripsverwarring in die artikel. Vir Grové is “moderne” musiek die volgende:

Modern is 'n term wat gerieflikheidshalwe gebruik word om die verskillende rigtings in die musiek van die twintigste eeu met een samevattende woord aan te dui. Te oordeel na alles wat op konsertprogramme as moderne musiek deurgaan, moet ons gevolglik die volgende soorte daarby insluit: laat negentiende-eeuse musiek (van komponiste wat tot in die twintigste eeu gelewe het), impressionistiese musiek, konserwatiewe twintigste-eeuse musiek (d.w.s. musiek wat op die stylidroom van die vorige eeu gegrond is), rigtinglose musiek, eksperimentele musiek, neo-klassieke musiek e.a. (1952a:12)

Hierdie stelling word egter in die daaropvolgende paragrafe gekwalifiseer deurdat Grové daarop wys dat elke eeu in die Westerse musiekgeskiedenis (hy gaan so ver terug as die 14de eeu) deur “vooruitgang” gekenmerk is wat deur tydgenote as “modern” ervaar is, en gevolglik weerstand ontlok het (1952a:13). Hierdie tipes vooruitgang het, volgens Grové, telkens te make met “dissonante harmonie”, en “musiek sonder reël[s]” (1952a:13), en (later in die artikel) “dissonante, vreemde melodiese gang, ongewone harmoniese beweging en ritmiese en vormingewikkeldhede” (1952a:14).

In hierdie historiese oorsig is dit duidelik dat Grové die term *modern* knoop aan die begrip *vooruitgang*, maar ook aan begrippe soos *revolusie*, *drastiese omwenteling*, *wegbreek*, die baan van *nuwe weë*, *vérsiendheid*, *progressiewe musiek*, *proefnemings*, en *moelik verstaanbaar*; alles terme wat deur hom ingespan word om ’n evolusionêre ontwikkelingsnarratief te skets waarvolgens Palestrina nie sonder die “musica nova” van die 14de eeu sy musikale hoogtes sou kon bereik het nie, en die musikale apoteose van J.S. Bach nie moontlik sou gewees het sonder die “nuove musiche”-beweging van die 17de eeu nie. Hierdie twee aanwendings van die term *modern*– enersyds om “verskillende rigtings in die musiek van die twintigste eeu” te beskryf; andersyds om die teleologiese ontwikkelingsnarratief van Westerse kunsmusiek as organies-histories te staaf – beteken dat Grové eintlik met die aanwend van die term *modern* as versamelnaam vir 20ste-eeuse musikale verskeidenheid, iets anders bedoel. Trouens, hy gee toe dat die gebruik van die term vir die “veelsoortige musiek van ons eie eeu nie meer voldoende is nie”, en wys op die onderskeid tussen “konserwatief-modern”, “gematig-modern” en “ultra-modern” om rekenskap te gee van hierdie uiteenlopendheid (1952a:13). Uiteindelik, bespiegel hy, sal daar met die verloop van tyd moontlik eerder na hierdie musiek verwys word as “vroeë en midde-twintigste-eeuse musiek” (1952a:13).

Waarom Grové nie die termkompleks *modernisties/modernisme* gebruik om die verskeidenheid van musikale uitdrukkings in die eerste helfte van die 20ste eeu te beskryf nie, is onduidelik. Maar daar is min twyfel dat hy in sy beskrywing van “die nuwe musiek en sy tydgenote” eintlik die begrip van “modernisme” in breë trekke beskryf. Dit sluit in sy gewaarwording van ’n verandering in die verhouding tussen gehore en komponiste in die 20ste eeu, sy akkurate beskrywing van stylverskeidenheid as kenmerkend van die tydgenootlike musikale tydsgewrig, sy plasing van hierdie gegewe as die uitkoms van ’n historiese ontwikkeling wat met die “impressionisme sy toppunt bereik het” (1952a:14), sy komposisioneel-tegniese (alhoewel generiese) beskrywing van die stylelemente van die nuwe musiek (“dissonante, vreemde melodiese gang, ongewone harmoniese beweging en ritmiese en vormingewikkeldhede”), en uiteindelik ook sy uitwys van die musikale moderniste Paul Hindemith en Béla Bartók as “groot meesters van die Westerse musiek” wat bestem is om klassieke te word (1952a:16).

Grové se termvergelyding tussen *modern* en *modernisties*, tussen historiese-kontekstuele vernuwende musikale denke in die musiek van Palestrina en J.S. Bach en krities-beskrywende oorweging van die tydgenootlike, vertroebel die implikasies van sy appél in “Die nuwe musiek en sy tydgenote”, maar veral ook van die belangriker en langer opvolgartikel, “Probleme van die Suid-Afrikaanse komponis”. Soos hy in eersgenoemde artikel noem, sien hy die tyd waarin hy skryf as “miskien ’n oorgangstydperk” (1952a:16), ’n inleiding tot die nuwe musiek van die 20ste eeu. Dit sou beteken dat hy die modernisme (en nie moderne musiek nie) sien as ’n oorgangsfase na iets onbekends, en nie ’n estetiese bestemming uit eie reg nie. Wanneer hy hierdie interpretasie koppel aan Suid-Afrikaanse kulturele omstandighede, onder meer deur te wys op die beperkte Suid-Afrikaanse konsertwese en die min geleenthede om ’n “weloerwoë mening oor hedendaagse musiek te vorm” (1952a:14), moet dit gelees word as ’n negatiewe inskatting van die mate waartoe musikale modernisme in die smaak en “voeling” van die wit konsertpubliek van Suid-Afrika inslag gevind het.

3. Kolonialisme, apartheid en die skep van 'n nasionale musiekidroom

In “Probleme van die Suid-Afrikaanse komponis” sit Grové as’t ware sy argument voort deur die probleem van ’n “nasionale musiekidroom” in kultureel “jong” lande aan die orde te stel. Hiermee word sy twee gelyklopende maar onderskeibare begrippe van die “moderne” – tradisiegebonde, vernuwende ontwikkeling en die toekoms van musikale modernisme in Suid-Afrika – gerig daarop om bespiegelings oor ’n “kenmerkende ‘Suid-Afrikaanse’ idioom” (1952b:73) oor te dra. Die artikel bestaan uit vier afdelings. Alhoewel Grové self geen tematiese strukturele verdeling in subopskrifte voorstel nie, sou ’n mens kon sê die artikel begin met ’n inleiding wat die kwessie van “nasionale” musiek aan die orde stel, gevolg deur ’n historiese oorsig van hoe die koloniale projek die musiek van Noord- en Suid-Amerikaanse state gevorm het, waarna (in die derde deel) die aandag verskuif na die Suid-Afrikaanse geskiedenis en eiesoortige kultuur-historiese omstandighede. Die laaste deel van die artikel is gemoeid met ’n vraagstelling wat ontwikkel uit die voorafgaande drie dele, en wat breed ideologies en prakties oorweeg wat die moontlikhede sou wees vir die Suid-Afrikaanse komponis om kuns te maak. In die lig van ons voorgaande opmerkings oor Grové se gebruik van die term *modern* om die vraag na musikale modernisme te artikuleer, sou ’n mens hierdie artikel kon lees as ’n meer Suid-Afrikaans-gefookuste manifest vir die moontlikhede van Suid-Afrikaanse musikale modernisme.

In sy inleiding bestempel Grové “nasionale musiek” as ’n “land se spesiale bydrae tot kosmopolitiese musiek” (1952b:69), en hy verduidelik dat hierdie soort bydrae tot stand kom deur “die samevloeiing van volksmusiekpraktyke en ’n (geheel of gedeeltelike) kosmopolitiese tegniek”, maar dat dit ook in ’n tweede betekenis kan verwys na ’n “kunsmiddel waardeur sekere volkseienskappe uitgedruk word”, of, laastens, as ’n bepaalde “skool of werkswyse in die musiek” (1952b:69). Nasionale musiek is, vir Grové, “altyd die skepping van die kunsmusikus” (1952b:69), en dit word ideologies kenmerkend van kunsmusiekskepping in die 19de eeu in Europa. In wat hy “die Nuwe Wêreld” noem, word “nasionale musiekbewuswording” verbind met die Amerikaanse Burgeroorlog (1861–5); en wat hy as ’n “ontwaking” bestempel, brei dan ook uit na Suid-Amerika (1952b:69). Lank voor Suid-Amerikaanse idees van dekolonisasie (onder andere in die werk van Anibal Quijano, Walter Dignolo en Nelson Maldonado-Torres) *de rigueur* geword het in Suid-Afrikaanse teoretiese diskoerse en universiteitskollokwiums en -seminare, veral ná die Rhodes Must Fall-beweging wat in 2015 by die Universiteit van Kaapstad posgevat het, wend Grové sy blik na Brasilië en Meksiko om die faktore te bekyk wat suksesvol ’n “nasionale, folkloristiese toonidroom” (1952b:69) kon vestig. Dit is belangrik om te herhaal dat dit vir Grové hier gaan daaroor om in “nasionale, folkloristiese toonidroom” die moontlikhede van ’n kosmopolitiese musikale modernisme vir die Suid-Afrikaanse komponis te identifiseer.

Daar is geen onduidelikheid vir Grové dat die verhaal oor musikale modernisme in die sogenaamde Nuwe Wêreld begin met die proses van koloniserings nie. Hy verwys na die ontwikkelings wat op kolonisasie volg as “die ingewikkelde beskawings- of liever, kultiveringsproses” (1952b:69), en hiermee skaar hy hom volledig by ’n Verligtingsnarratief waarin die gekoloniseerde wêreld nóg beskaafd, nóg gekultiveerd is. Hy sien in die verskillende koloniseringspraktyke en ideologiese motiverings van die Puriteine in Noord-Amerika, en die Spanjaarde in Meksiko, twee benaderings ten opsigte van hoe intiem geskakeld die onderskeie koloniste aan die inheemse kultuur kon beweeg. In die geval van laasgenoemde het die mag en invloed van die Katolieke Kerk die belang van musiek as beskawende, kersteningsinvloed gevestig. Musieknatasie word dus reeds in 1556 in Meksiko gedruk. Die invoer van slawe uit Afrika na die Spaanse en Portugese kolonies vroeg in die 16de eeu beteken ’n wending in die

“kultiveringspatroon” van veral Brasilië. “Die neger se inherente musikaliteit,” skryf Grové, “het deur Europese stimulerings tot ’n snelle en lewenskragtige ontwaking gekom” (1952b:70). In die smeltkroes van die daaropvolgende vier eeue word daar in hierdie lande musiek voortgebring – eerder in die volksmusiek as die kunsmusiek – wat “kenmerkend” van die Nuwe Wêreld is.

Hierdie versmeltingsnarratief is wesentlik anders in die VSA, volgens Grové. Dáár ontwikkel die “blanke nedersetters” wesentlik apart van wat later duidelik as ’n “kleurskeidslyn” ervaar en bestempel sou word. Die “beskawingswyer” van die Amerikaanse regering lei tot die “onderdrukking van die Rooihuidkultuur” (1952b:70), maar word wel gestimuleer deur (Europese) immigrasie oor etlike eeue. Waar die Suid-Amerikaanse state sterk geleun het op die stimulerende invloed van hul ryk volksmusiekerfenis, het die VSA se musikale modernisme uit voortdurende toevoegings uit Europa ontwikkel. Alhoewel die ontwikkeling van infrastruktuur vir musikale opleiding en uitvoering in die VSA, asook in Brasilië en Meksiko, herlei kan word na die tweede helfte van die 19de eeu (lank vóór Suid-Afrika hierdie soort infrastruktuur begin ontwikkel het), beskryf Grové die musiek van komponiste soos Alberto Nepomuceno (1864–1920) en Manuel María Ponce Cuéllar (1882–1948) as “in ’n toestand van koloniale afhanklikheid van Europa” (1952b:71). Komponiste wat in Europa hul opleiding moes kry, het dan “die gevaar geloop [...] om van eie bodem vervreemd te raak” (1952b:71). Dit is ’n situasie wat eers in die laaste twee dekades van die 19de eeu begin verander.

Daar is vir Grové ’n parallelle ontwikkeling in die musikale nasionalismes van die gekoloniseerde wêreld in Meksiko en Brasilië, en in Spanje en Rusland. Alhoewel koloniserings dus bepaalde eiessoortige musikaal-kulturele prosesse in die kolonies veroorsaak, sien hy die ontwikkeling van nasionalisme in sowel Europa as die Europese kolonies as gelyktydige ontwikkelings onderweg na die individuerende estetika van 20ste-eeuse musikale modernisme. In Brasilië word hierdie proses ingegee deur die *cabocla* en die *negra*, albei die resultaat van Europese “vermenging” met inheemse volkere of slawe uit Afrika (1952b:71). Dit is belangrik dat Grové geen pejoratief heg aan hierdie estetiese uitkoms nie. Hy beskryf byvoorbeeld die *cabocla* as “van buitengewone melodiese belang”, terwyl die *negra* met “sy sterk ritmiese impuls” “uitmuntend” aanpas by die harmoniese stelsel van Europese musiek (1952b:71). Wanneer hy oor Meksikaanse volksmusiek skryf, haal hy die Amerikaanse etnograaf Frances Densmore (1867–1957) aan in haar beskrywing van die “Indiaanse invloed” op hierdie musiek: “pure melody without tonality” (1952b:72). Maar hy merk ook op dat daar bepaalde ritmiese eienskappe in hierdie musiek is “wat die hedendaagse komponis in ’n sterk versoeking bring om daarvan gebruik te maak” (1952b:72). Hy haal in hierdie verband weer vir Densmore aan, en wys daarop dat haar beskrywing vergelyk moet word met die “moderne neiging in Westerse kunsmusiek tot die gebruik van vrye ritme” (1952b:72). Veral wat betref die gebruik van “Rooihuidsmusiek” (1952b:72), beklemtoon Grové die infrastruktuur wat ontwikkel word om komponiste aan te moedig en in staat te stel om hierdie musikale erfenis as bronmateriaal vir kunsmusiekkomposisie te ontgin. Dit maak dit moontlik, volgens hom, om selfs van ’n soort “musikale Amerikanisme” (1952b:72) te praat.

Daar is volgens Grové twee soorte volksmusiek in die VSA, naamlik Indiaanse volksmusiek en “vereuropesde negermusiek”, oftewel jazz (1952b:72). Dit is weer eens belangrik om daarop te wys dat Grové, ten spyte van sy terminologie wat vir hedendaagse lesers kru en rassisties mag klink, geen vooropgestelde negatiewe estetiese koppelings heg aan die vermengingsnarratief wat hy beskryf nie. Jazz het vir hom ’n “eg-Amerikaanse kleur” (1952b:72) en hy vind daarin kenmerke van “lewensvreugde, ’n vitaliteit wat geen rus ken nie, ’n masjinale hardheid, ’n optimisme wat gepaard gaan met ’n neiging tot luidrugtigheid, probleemloosheid e.s.m., en daarteenoor andersyds ’n neiging tot terneergedruktheid en sentimentaliteit (Blues)” (1952b:72).

Die Amerikaanse en Europese kunsmusiek word volgens hom positief geïnfiltreer deur hierdie eienskappe, en dit is moeilik om nie in 'n frase soos “masjinale hardheid” iets te lees van bewondering vir 'n modernistiese sensibiteit nie. Daar is dus, vir komponiste in Noord- en Suid-Amerika, 'n weg na musikale modernisme wat deur sogenaamde inboorlingmusiek, Afrika-musiek en/of jazz lei.

Dat die terminologie wat Grové te berde bring in sy beskrywings van jazz en volksmusiek desnieteenstaande óók, terugskouend, op 'n verstaan van ras as konstruk en 'n reduktiewe inskatting van rasse-eienskappe en -vooroordele neerkom, kan egter ook nie ontken word nie. Soos elders geargumenteer, het die vroegste Afrikaanse literatuur oor musiek reeds jazz op ondubbelsinnig rassistiese wyse tipeer as, onder andere, sentimenteel ('n term wat Grové ook gebruik) en naïef ('n begrip wat ingelees kan word in die gebruik van adjektiewe soos “probleemloos” en “optimisties”) (Froneman en Muller 2020:203–4). Daar is dus 'n spanning te lees tussen Grové se oënskynlik positiewe beskouing van aspekte van jazz en sy verstaan van musiek as manifestasie van kultuur in klank, voorwaardelik tot 'n meer basiese verstaan van kultuur as tipiserend van raskonstrukte.

Wanneer Grové hom tot Suid-Afrika wend in die derde deel van sy artikel, wys hy onmiddellik op twee verskille met die gekoloniseerde lande in Noord- en Suid-Amerika: die betreklik laat ontwikkeling van 'n musiektradisie in die Suid-Afrikaanse binneland, maar selfs (vergelykenderwys met Meksiko en Brasilië) in Kaapstad, en die feit dat die “volkslied [...] by ons geen florerende tuiste geken [het] nie” (1952b:73). Materiële toestande van produksie – spesifiek slawearbeid – beteken dat Europese volksliedere gekoppel aan bepaalde soorte handewerk glad nie bestaansvoorwaardes in Suid-Afrika gehad het nie. Nie net het wit Suid-Afrikaners nie bepaalde soorte handewerk gedoen nie, en dus nie op bepaalde maniere gesing nie, maar die onbuigsame skeiding op maatskaplike gebied tussen “blankes” en “inboorlinge” het die “neiging tot folkloristiese vermenging” aan bande gelê (1952b:73). Die weg na musikale modernisme wat so suksesvol in Meksiko en Brasilië ontwikkel het, is hier dus deur sosiopolitieke faktore in die kiem gesmoor. Grové meld die enkele musikale eksperimente van Bosman di Ravelli (1882–1967) (wie se komposisies aan hom onbekend was) en “die pogings van 'n Suid-Afrikaner wat in 'n paar orkesdanse van Bantoe-elemente gebruik gemaak het” (1952b:74). Hy meen egter dat die resultaat “te rou en primitief” was “om ingang te vind by komponiste wat gewoon [sic] is om hulle met die geraffineerde middele van die Westerse styl te behelp”.

Hierdie uitsprake dui duidelik daarop dat dit nie die *beginnel* van ontlening aan swart musiek is waarteen Grové dit het nie, maar gewoon die spesifieke voorbeelde waaroor hy skryf wat volgens hom tegnies onbeholpe is. Hy is, intendeel, van mening dat “indien ons 'n nasionale idioom in sy primêre betekenis wil bereik, ons [ons] tot ons inboorlingkultuur [sal] moet wend” (1952b:74). Gegewe sy positiewe oordeel oor hoe die musikale nasionalismes in Meksiko en Brasilië 'n weg kon bied vir musiek-kulturele dekolonialisering van Europa, is dit ook nie verbasend nie.

Volgens Grové is daar egter twee kwessies wat in hierdie verband oorweeg moet word:

- (a) Is dit *moontlik* en tewens ook *wenslik* dat ons, wat tot dusver 'n beleid van sosiale segregasie tussen blank en nieblank gehandhaaf het ten behoud van ons Westerse kultuur, nou skielik 'n nasionale idioom met behulp van die swart nasie moet bewerkstellig?
- (b) Indien moontlik of nie, is 'n nasionale idioom in hierdie stadium al noodsaaklik? (74)

Die vraag onder (a), en die manier waarop Grové voortgaan om daarop te antwoord, is miskien die merkwaardigste gedeelte in sy twee-artikel- modernistiese manifes. Hy artikuleer naamlik die teenstrydigheid in die kern van die rasoorheerste ideologiese verbintenis tot “Westerse kultuur” (1952b:74) as ’n dubbele doodloopstraat: Instandhouding van sodanige skeiding beteken dat die ryk materiële gegewe van swart kultuur nie benut kan word in die smee van ’n gedekolonialiseerde, nasionale toonkunsidroom nie; aan die ander kant sou benutting van swart musikale materiaal tot ’n nasionale toonkunsidroom kon lei, maar sou dit moontlik ook wegkalwe aan die sosiale skeiding wat die behoud van “ons Westerse kultuur” moes waarborg. Die probleem skyn onoplosbaar te wees, aangesien Grové ’n baie spesifieke soort dekolonialisering in gedagte het: ’n mondigwording van die wit Suid-Afrikaanse bevolking as ’n Westerse volk deur die ontwikkeling van ’n eiesoortig gestemde musikale modernisme wat nie anders sou kon as om op die unieke gegewe van inheemse swart musiek te steun nie. Hierdie ideologiese verstriktheid kan ook verstaan word as die resultaat van Grové se estetiese waardering vir musikale materiaal en stimuli aan die een kant en, aan die ander kant, ’n eng verstaan van Westerse kultuur as ’n “hoë” kultuur van tegniese en filosofiese gesprekvoering met ’n bepaalde Westers-koloniale geskiedenis van musikale komposisie.

Dit is opvallend hoe apartheidsideologie Grové se denke insyfer in hierdie argumentvoering. Anders as Bosman di Ravelli met sy “Drie liederen” (1908/9) en Priaux Rainier in byvoorbeeld haar toonsetting van “Dance of the rain” (1947), Uys Krige se vertaling van die Eugène Marais-gedig, stuit hy voor die moontlikheid om inheemse musiek aan te wend in die soeke na ’n moderne, eiesoortige Suid-Afrikaanse komposisionele stem.⁵ Elders argumenteer ons dat Rainier se vroeë eksperimente in hierdie verband inderdaad ’n weg probeer vind het wat ’n besondere perspektief bied op globale modernisme as ’n gelyktydige, en nie ’n anachronistiese of eksotiserende komposisionele strategie nie, en dat sy dit onder andere gedoen het deur die modernistiese verbroekeling van taal, en die ontwikkeling van Afrikaans, ernstig te bejeën as verwikkelde modernistiese strominge (Froneman en Muller, in produksie).

Wanneer Grové egter voortgaan om hierdie probleem te ontleed, is dit opvallend dat hy nie die moontlikhede van swart volksmusiek na waarde skat nie (anders as sy oordeel oor Indiaanse musiek in die VSA, of Afrika-musiek in Brasilië):

Tegnies beskou het hierdie musiek min te bied. Soos uit die geskrifte van prof. Kirby e.a. blyk, is hierdie musiek, soos dié van die meeste primitiewe rasse, van pentatoniese (vyftonige) aard. Melodies bied dit dus in sy oerstaat min moontlikhede tot verwerking in ons hoog georganiseerde Westerse musiek. Die ritmiese impuls van veral die Bantoe-musiek is interessant en miskien eiesoortig genoeg om ons kunsmusiek as stimulus te dien. (1952b:74)

Maar hy gee ook toe dat inheemse Suid-Afrikaanse musiek – “wat Bantoe-, Boesman- en Hottentotmusiek insluit” (1952b:74) – feitlik onbekend is onder Suid-Afrikaanse musici (hy self vermoedelik ingesluit) – en dus moet sy oordeel hier bo moontlik as duidend op ideologiese vooroordeel verstaan word, eerder as komposisioneel-tegniese oordeel. Dat dit so verstaan kan word, word bevestig deur Grové se latere ommekeer in sy tegniese aanwending van verskillende soorte klankmateriaal en stimuli wat op inheemse Afrika-herkoms aanspraak maak. Op hierdie tydstip het hy dit egter anders gesien, en was hy oortuig daarvan dat hierdie beperking nie deur die verwerwing van kennis opgehef kon word nie. Wat op die spel is in die moontlike ontwerp van ’n musikale Suid-Afrikaanse modernisme, is niks anders nie as die onderliggende aannames van Suid-Afrikaanse rassesseidingsteorie en -praktyk:

Ons leef egter te ver verwyderd van ons inboorlinge om in hulle musiek, al sou ons dit ook noukeurig bestudeer, volkome op te gaan [...] Om die rasseseiding op kunsgebied te verontagsaam (terwyl ons maatskaplike struktuur sosiale omgang teengaan) om so-doende die inboorling-folklore as stimulus te gebruik, sal egter nog nie daartoe meewerk om ons musiek tipies Suid-Afrikaans te maak nie; bowendien sal dit as swak nabootsings afsteek teenoor die werk van die geskoolde naturelle komponis [...] Die kloof wat blanke en naturel op maatskaplike gebied skei, skyn op die oomblik nog onoorbrugbaar te wees. Miskien sal komende geslagte 'n uitweg kan vind. Miskien sal hulle, soos die Latynse volke van Suid-Amerika, nader aan die inboorling kan leef, of miskien sal daar organisasies soos die reeds genoemde Internasionale Instituut ter bevordering van Amerikaanse musiek ook hier ontstaan om 'n studie van ons inboorlingmusiek te bevorder. Indien ons aansluiting met die inboorlingvolk soek, sal ons dit sterk moet oorweeg of ons gewillig sal wees om die Germaanse kenmerke, soos intellektuele beheersing, prys te gee ter wille van die eksotiese uiting wat so kenmerkend van die Latynse rasse is (nl. die Spanjaarde en die bevolking van die Suid-Amerikaanse state). (1952b:74)

Ook hierdie beskouing van Grové, as sou die kloof tussen “blanke en naturel” op maatskaplike gebied “onoorbrugbaar” wees, ontleen meer aan abstrakte apartheidsideologie as aan die werklikheid van kulturele-ontleningspraktyke wat reeds in die populêre musiekkultuur van die vroeë 1950's duidelik is, en inderdaad deel uitgemaak het van komplekse strategieë gemoeid met die betekenisgewing van vloeibare en onstabiele konstruksies van ras-identiteit (Froneman 2024:127–75).

Grové se standpunt is egter fassinerend, om verskillende redes.

Eerstens verstaan hy die gevare van oppervlakkige ontlening van materiaal wat op etnografiese studie berus ('n soort musikale eksotisme), en waarsku hy teen die maak van “swak nabootsings”. Tweedens verwerp hy as kunsmatig en opportunisties enige estetiese gebruik van musikale kultuurgoedere indien dit nie ook maatskaplike verandering behels wat sodanige gebruik normaliseer nie. Derdens hou hy 'n situasie voor waarin “toekomstige geslagte” moontlik 'n uitweg kan vind, weg van die onoorbrugbare kloof tussen “blanke en naturel”, en daarin voorsien hy nie net die moontlikheid nie, maar ook die belang, van politieke verandering om estetiese moontlikhede te verbreed. Vierdens konstateer hy 'n “ons” (vermoedelik Afrikaners) wat Germaanse “kenmerke” soos “intellektuele beheersing” moontlik sou moes prysgee “ter wille van die eksotiese uiting wat so kenmerkend van die Latynse rasse is” (m.a.w. nie van die swart Suid-Afrikaanse bevolking nie). Hierdie “nie-Germaanse” verlies aan “intellektuele beheer” skyn dan nodig te wees om musikale invloede van ander kultuurgroepe (die musiek van swart Suid-Afrikaners) komposisioneel te assimileer. Tensy dit aanvaar word dat die Suid-Afrikaanse samelewing in 1952 reeds op onbuigsame rassegronde geskei was (wat feitelik verkeerd is),⁶ is dit ook moeilik om die gevolgtrekking te vermy dat Grové se estetiese voorkeure 'n abstrahering is van apartheidsideologie, met die gepaardgaande ideologiese strewes van 'n Westerse blanke volk se beskawingstaak soos blyk uit sy verstaan van postkoloniale kulturele ontwikkeling as “die ingewikkelde beskawings- of liever, kultiveringsproses” (1952b:69).

In die vierde deel van sy artikel skuif Grové se aandag na die volwassewording van die generasie Suid-Afrikaanse komponiste waartoe hy behoort, en by wie daar nie juis gepraat kan word van 'n “besondere sterk eie geluid of bodemgebondenheid” nie. Dat hy met hierdie “grootword”-proses (hy skryf: “Dit wil skyn asof ons nou eers ons puberteitstadium begin ontgroei”) (1952b:76) bedoel dat hierdie generasie komponiste eerder in die buiteland tot wasdom moet

kom, blyk duidelik uit die feit dat hy Arnold van Wyk – “ons eerste komponis van eersterangse musiek” (1952b:75) – as voorbeeld gebruik. Van Wyk het op hierdie stadium aan die Universiteit van Kaapstad doseer ná ’n agt jaar lange studieverblyf in Engeland, en die musiek wat Grové van hom sou gehoor het met die skryf van hierdie artikel, sluit in werke soos die “Eerste simfonie” (1943), die “Eerste strykkwartet” (1946) en die “Kerskantate” (1947) – komposisies wat geen poging aanwend om ’n verwysingsveld in inheemse swart musiek te vind nie. Vir Grové lê die onmiddellike toekoms vir tydgenootlike musiek in Suid-Afrika, oftewel die modernistiese bloudruk vir Suid-Afrikaanse musiek, in ’n kosmopolitiese internasionalisme, ’n afleiding wat terugskouend bevestig word wanneer sy oeuvre ná sy verhuising na die VSA, en vóór sy permanente terugkeer na Suid-Afrika in 1972, in oënskyn geneem word.⁷

Hierdie idee oor die toekomsmoontlikhede van kunsmusiek in Suid-Afrika word bevestig wanneer Grové skryf:

Dit is noodsaaklik dat die meeste van ons komponiste vir lang studietydperke na Europa moet gaan, waar ons nie alleen kontak met ons eie mense verloor nie, maar ook (in die onryp-stadium van die twintiger jare [sic]) onderwerp word aan Europese strominge. Die gevolg is dat ’n nasionale skool of eenheid in werkswyse nie tot stand kan kom nie. (1952b:76)

Internasionalisering moes nie net die komposisionele “basis” lê vir ’n latere “eie” stem nie (en dit sou moontlik wees om Grové se oeuvre as ’n soort selfvervullende profesie in hierdie verband te beskou), maar dit moes ook meewerk tot die bestendiging van die “eenheid van strewe” tussen “die twee blanke groepe” (bedoelende Afrikaanssprekendes en Engelsprekendes) (1952b:76). Hier is dus sprake daarvan dat Grové in sy beskouing van die gepaste soort modernisme vir die Suid-Afrikaanse komponis neig na ’n filosofie van kunsmusiek-produksie wat skeppend-ontwerpend, eerder as reflekerend, van ’n lewensrealiteit is. Dit is terugskouend ’n besonder onheilspellende gedagte, gegewe die politieke konteks waarin hierdie teks geskryf is, en die periode van onderdrukkende sosiale manipulasie wat ingelui is met die verkiesingsoorwinning van die Nasionale Party in 1948 en hul vasberadenheid om die Suid-Afrikaanse landskap deur apartheid te hervorm. Kunsmusiek, in hierdie beskouing, moes ’n wêreld help skep deur ’n internasionale, Westers-gekondisioneerde modernisme na te streef wat nie sou hoef te steun op die potensiële unieke moontlikhede van inheemse swart musiek nie. Dat hierdie imperatief deur Grové verstaan is as nie net ’n politieke probleem nie, maar inderdaad as ’n gevoelsprobleem, ’n affektiewe vraagstuk, blyk uit ’n aanhaling wat hy gebruik van die musikoloog en folkloris Luiz Heiter Corrêa de Azevedo (1905–1992):

They were *not receptive to such stimuli* (nasionale elemente soos volksaard, ens.), either *because these were hardly perceptible in the surrounding atmosphere*, or because the conditions under which young composers developed required such long sojourns in Europe for the completion of musical studies. (1952b:76, eie kursivering)

Die terminologie in hierdie aanhaling herinner aan Peter Sloterdijk se begrip *fonotoop*, die vokale koepel waaronder gemeenskappe ’n akoestiese immuunsisteem vir selfverwesenliking ontwikkel (Sloterdijk 2016:353–61). Grové verstaan dus die gevoeligheid vir ’n omgewing, of “omringende atmosfeer”, as voorwaarde vir jong komponiste om ontvanklik te wees vir kreatiewe (ouditiewe) stimuli. Die atmosfeer van apartheid, sou mens kon sê, het dit onmoontlik gemaak om bepaalde soorte musiek en/of klank te hoor op enige ander manier as bevestigend van die ideologiese konstrakte waarvolgens wit Suid-Afrikaners hulself (ook ouditief) gegroepeer het (Froneman 2023).

Boonop het Afrikaanse komponiste, volgens Grové, weens verstedeliking voeling verloor met hul “eie mense” (1952b:76). Deur apartheid en verstedeliking ontkoppel van die klankatmosfeer waarin hul klankverbeeldings moes ontwikkel, aldus Grové, was daar dus geen alternatief vir Suid-Afrikaanse musikale modernisme as om in noue gemeenskap met Europese estetiese oorewegings te ontwikkel nie.⁸ Indien hierdie idees in samehang verstaan word met Grové se oortuiging van die (vergelykenderwyse) geestelik onvolwasse Afrikaner (teenoor Europese tydgenote), is dit duidelik dat hy geen ander moontlikheid sien vir oorspronklike en progressiewe ontwikkeling in die Suid-Afrikaanse toonkuns anders as in ’n oriëntasie gerig op Europese of Noord-Amerikaanse musikale modernisme nie. In die sterk Anglo-Saksiese kulturele dampkring van Britse imperiale invloed wat in Suid-Afrika vaardig was, het hierdie oriëntasie uiteraard Brittanje ingesluit, soos duidelik blyk uit die groot invloed van Brits-gebore komponiste soos William Henry Bell en Eric Chisholm in die Suid-Afrikaanse toonkuns. As kulturele “atmosfeer” sou dit die geskikte inkubasiekoepel wees vir die Afrikaner se affektiewe potensiaal.

“Die Afrikaner veral,” skryf Grové, “openbaar in sy algemene omgang bv. enersyds ’n spontane gevoelsuiting en andersyds ’n streng beheersing van sy gevoelens. ’n Probleem wat hom in die verlede sterk laat voel het, is om ’n geslaagde kompromis te tref tussen ’n sentimentele en ’n akademiese neiging” (1952b:75). Hy is egter hoopvol oor wat hy beskryf as hoorbare tekens van “nasionale kenmerke” in die musiek van hierdie generasie Afrikaners: “ons kenmerkende optimiste, geloof, ontvlambaarheid, veglustigheid ...”, “groter besadiging in ons nuwe musiek”, en die groter balans tussen “die gevoelswaarde en die intellektuele beheersing” in musikale komposisie (1952b:76).

Soortgelyk aan sy verstaan van die werk van die Brasiliaanse komponis Nepomuceno en die Meksikaanse komponis Ponce Cuéllar oordeel hy egter dat Suid-Afrikaanse komponiste geen ander uitweg het as om “vir lang studietydperke na Europa” (1952b:76) te moet gaan nie, wat dan onafwendbaar sal lei tot ’n verlies aan kontak “met ons eie mense” en ’n onderwerping aan “Europese strominge”. Alhoewel die dekolonialiseringssimperatief dus sterk teenwoordig is in Grové se estetiese inskatting van die weg na musikale modernisme in 1952, is sy komplekse idees oor musikaal-kulturele onontwikkeldheid in Suid-Afrika, sy onkunde oor inheemse musiek, sy weerstand teen eksotiserende vorme van materiaalontlening, en sy insigryke waarneming van die beperkings waarmee komponiste deur die psigoakoestiese atmosfeer van apartheid-Suid-Afrika gekondisioneer is, genoeg rede vir hom om van die haalbaarheid en wenslikheid van ’n nasionale idioom in die Suid-Amerikaanse sin afstand te doen.

Ten slotte identifiseer hy egter ’n aantal struikelblokke in die nastreef van die meer kosmopolitiese, uitwaarts gerigte musikale modernisme wat hy wél as uitweg sien. Die eerste is wat hy noem ’n gebrek aan “eenheid van strewe” tussen die “twee blanke groepe” wat verhoed dat “ons in ons natuurlike omgewing tot volgroeiheid kan kom” (1952b:76). Dit is nogmaals ’n uitspraak wat Sloterdijk se fonotoop in gedagte roep, met komposisie as ’n soort selfrealisering van wit Suid-Afrikaansheid, ’n geïntensiveerde bewussyn van die wit self en die uitbreiding daarvan na die wit groep. Die tweede struikelblok is die gebrekkige infrastruktuur wat kunsmusiekproduksie kan fasiliteer. Dit sluit in die afwesigheid van professionele verenigings, gebrekkige regeringsingryping (deur byvoorbeeld ’n staatsuitsaaier soos die SAUK), onvoldoende filantropiese patronaatskap, ongesofistikeerde programmering deur orkeste (die “verskeidenheidskanker”, in sy woorde) (1952b:78), onkundige kritici, en ontoereikende leerplanne. Hierdie gebrekkige infrastruktuur is geskakel met die struikelblok van musikale filistynsheid, en die waarneembare “kloof tussen die Suid-Afrikaanse komponis en sy publiek” (1952b:78).

Laastens wys Grové, in 'n "geografie is latsbestemming"-verklaring, op die "uitgestrektheid van ons land", "die wyd uitmekaar liggende kultuursentra" en die "afstand wat ons van internasionale kultuursentra skei" (1952b:78). Om hierdie uitdagings te bowe te kom, bepleit Grové ter afsluiting 'n "intenser bearbeiding en uitbreiding van ons musikale opvoedkunde", asook "die immigrasie van nie alleen dosyne nie, maar honderde praktiserende musici en leerkragte uit alle stamverwante lande" (1952b:79).

4. 'n Tydgenootlike modernisme

Grové se latere biografie en kreatiewe werk staan in interessante kontrapunt tot die idees wat hy in 1952 in *Standpunte* gepubliseer het. Amper 40 jaar ná die skryf van hierdie artikels besluit hy om homself as Afrikaan te verklaar en doelgerig 'n reeks Afrika-komposisies te begin skep. In 1996 skryf Grové oor sy besluit om N.P. Van Wyk Louw se *Raka* as 'n toondig in die vorm van 'n klavierkonsert te verklank:

In 1948 het ek die klaaglied van Koki se moeder as Elegie vir strykkorkes geskryf, 'n neo-romantiese stuk wat my eerste werk was om in die buiteland uitgevoer te word en nog steeds op konsertprogramme verskyn.

Deur die jare heen het ek dikwels aan 'n moontlike toonrealisering van *Raka* gedink, maar stilisties het my musiek nog te ver van 'n ideale verklanking van daardie aan-grypende woordmusiek gestaan. Dit was nog te Eurosentries.

Maar in 1984 het ek my op 'n stilistiese Damaskusweg bevind, want ek het gevoel dat ek, as Afrikaan, my musiek in Afrika moet anker. Jean Cocteau het immers beweer dat hoe meer 'n digter uit sy stamboom sing, des te egter sal sy lied klink. Ek het in daardie jaar begin om die etniese eienskappe van Afrikamusiek die basis van my styl te maak. En hoe verder ek van 1984 beweeg het, des te gekonsentreerder het die etniese elemente geword.

Ek het nou na genoeg aan *Raka* gekom om hom te ruik, te voel, te hoor en te vrees. (Grové 1996:45)

In die 48 jaar wat die "Elegie vir strykkorkes" en die "Raka klavierkonsert" skei, het Grové dus tot die insig gekom dat dit wat hy as onmoontlik beskou het in 1952, nou 'n estetiese desideratum geword het. Hierdie ommekeer is nie onversoenbaar met sy 1952-tekste nie, waar hy sy vraag na die noodsaaklikheid van 'n nasionale idioom in die Suid-Afrikaanse toonkuns negatief beantwoord en motiveer deur die idee dat Suid-Afrika se kunsmusiek (lees Stefans Grové) "jonk" is, en geheel en al ontbrekend aan "voortreflike voorarbeid" (1952b:75). Indien hierdie teks dus gelees word as 'n soort persoonlike manifest vir die moontlikhede van musikale modernisme in Suid-Afrika, sien Grové dat die weg daarheen nie (soos in die VSA, Brasilië en Meksiko) lei deur vermenging van volksmusiek, inheemse musiek en Europese musiek nie, maar eerder na die volwassewording van die generasie Suid-Afrikaanse komponiste waartoe hy behoort, en by wie daar nie juis gepraat kan word van 'n "besondere sterk eie geluid of bodembebondenheid" nie.

Dit is in hierdie intellektuele wending, weg van die uitweg wat primitiviste aan Europese moderniste gebied het, dat die fetisjistiese karakter van primitivisme in Europese modernisme ontmasker word, en waarin die moontlikheid setel om van 'n "gelyktydige" musikale modernisme in Suid-Afrika te praat wat juis uiting vind in die Agambiaanse "impotensiaal", of die vermoë om nie te handel nie. Agamben se *impotensiaal*, ontleen aan Aristoteles, beklemtoon dat ware potensiaal nie net die vermoë behels om iets te doen nie, maar ook die vermoë om nié te handel nie. Dit is die bewuste erkenning van 'n keuse tussen aksie en nie-aksie, en hierdie keuse dui op selfbeheersing en etiese agentskap. Impotensiaal is daarom nie passiwiteit of onmag nie, maar behels 'n aktiewe besluit om van aksie af te sien, wat 'n dieper vorm van vryheid en skeppende betekenis moontlik maak.

Agamben skryf:

If we recall that the examples of potential-not-to are almost always derived from the fields of human techniques and knowledge (grammar, music, architecture, medicine), we can then say that the human is the living being that exists eminently in the dimension of potential, of being-able-to and being-able-not-to. Every human potential is co-originarily impotential; every being-able-to-be or -do is, for the human being, constitutively in relationship with its own privation. (2019:45)

Wanneer hierdie idee toegepas word op die werk van Stefans Grové, word sy keuse om nie inheemse elemente in sy komposisies te gebruik nie, gesien as 'n bewuste daad van impotensiaal, eerder as 'n gebrek aan insig. So beskou, was Grové se besluit om 'n bepaalde komposisionele rigting in te slaan nie bloot 'n naïewe onvermoë om met musikale materiaal van Afrika in gesprek te tree nie, maar 'n daad van aktiewe selfbeheersing en etiese agentskap om nóg aan die eksotiserende neigings en primitivistiese ontlenings van die Europese modernistiese tradisie deel te neem, nóg aan die meer geslaagde modelle van die "Nuwe Wêreld" wat op sosiale integrasie gebaseer was. Ons beskou hierdie keuse as duidend op 'n eiesoortige Suid-Afrikaanse modernisme wat nie net passief die Europese modelle nagevolg het nie, maar die realiteite van die postkoloniale (wit) subjek en die beperkinge van koloniale estetika doelbewus moes konfronteer. In hierdie opsig illustreer Grové se denke van die vroeë 1950's hoe die daad om nié te handel nie, 'n strategie kon wees wat die diskursiewe grense van modernisme herdefinieer. In ander woorde gestel beteken dit dat die keuse om nié die eksotiserende potensiaal van primitivisme as modernistiese gebaar te ontwikkel nie, 'n modernistiese strategie uit eie reg was.

Dit was, boonop, 'n weerhouding wat betekenisvol verstaan kan word slegs uit die agentskap van setlaar-koloniale nasate in Afrika, soos Grové, en nie uit Europa nie, waar primitivisme die realiteit van koloniale oorheersing op 'n afstand bevestig het (Foster 1985:161). Dat hierdie besluit terselfdertyd sou aanleiding gee tot die moontlike gevolgtrekking dat die uiteindelijke kreatiewe benutting van Afrika-materiaal en komposisioneel-tegniese grepe in die Suid-Afrikaanse musiek tydens die tweede helfte van die 20ste eeu (deur Grové en andere), anachronistiese en selfs opportunistiese, realpolitieke, of pragmatiese retrospektiewe keuses sou verteenwoordig,⁹ berus op 'n misverstand: enersyds dat toonskeppers soos Stefans Grové naïef of "agter" sou wees by modernistiese tendense elders in die vroeë 1950's en dat hul estetiese keuses dus aan die koloniale "tydsagterstand" vooroordeel toegeskryf sou kon word; en andersyds dat selfs die ideologiese verbintenis aan apartheidsdenke (soos duidelik uit Grové se tweeluikmanifes blyk) estetiese keuses gevorm het eerder as andersom. Die argument is dus nie dat daar geen wederkerige voordelige wisselwerking tussen apartheidsdenke en musikale komposisie in die vroeë apartheidsjare bestaan het nie.¹⁰ Grové se teks wys eerder daarop dat

apartheid gewoon nie verbeel sou kon word sonder die artistieke modelle wat gestalte gegee het aan die hersenskim van 'n suiwer Europese volk aan die suidpunt van Afrika nie. Aan hierdie projek het die toonkuns wat verbind word met Westerse kunsmusiek, miskien meer as enige ander kunsvorm, met entoesiasme deelgeneem. In hierdie proses was dit deur en deur 'n vorm van tydgenootlike, gelyktydige modernisme, gedryf deur 'n denkproses, wat die primitivisme van Europese modernisme as 'n laaste stuip trekking van 'n imperialistiese epog ontmasker het. En in die proses die soniese ruimte van apartheid help definieer het.

Bibliografie

Agamben, G. 2019a. What is an act of creation? In Agamben 2019b.

—. 2019b. *Creation and anarchy: the work of art and the religion of capitalism*. Vertaal deur A. Kotsko. Stanford: Stanford University Press.

Blake, M. 2005. The present-day composer refuses to budge: case studies in new South African orchestral music. *South African Music Studies*, 25:127–43.

Bürger, P. 1974. *Theory of the avant-garde*. Vertaal deur M. Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Butler, C. 2010. *Modernism: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Foster, H. 1985a. The “primitive” unconscious of modern art, or white skin black masks. In Foster 1985b:181–210.

—. 1985b. *Recodings: art, spectacle, cultural politics*. Seattle: Bay Press.

Fourie, W. 2019. Disquieting (post-apartheid) musical modernism: Four hermeneutic readings. PhD-proefskrif, Royal Holloway, Universiteit van Londen.

Friedman, S.S. 2015. *Planetary modernisms: provocations on modernity across time*. New York: Colombia University Press.

Froneman, W. 2023. The ears of apartheid. *Social Dynamics. A Journal of African Studies*, 49(1):100–5.

—. 2024a. Disavowal and the perverted mind of apartheid. In Froneman 2024b:127–75.

—. 2024b. *The groovology of white affect: boeremusiek and the enregisterment of race in South Africa*. Cham: Palgrave Macmillan.

Froneman, W. en S. Muller. 2020. Music’s “non-political neutrality”: When race dare not speak its name. In Jansen en Walters (reds.) 2020.

—. In produksie. Coeval modernism in Priaulx Rainier’s *Dance of the rain*. In Grimley en Lee (reds.), in produksie.

- Grimley, D. en S.D. Lee. (reds.). In produksie. *Music, sound, and global modernism: a critical history*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Grové, S. 1952a. Die nuwe musiek en sy tydgenote. *Standpunte*, Oktober, ble. 12–6.
- . 1952b. Probleme van die Suid-Afrikaanse komponis. *Standpunte*, Desember, ble. 69–79.
- . 1975. Toe, en nou – ’n selfportret. *Musicus*, 3(1):68–72.
- . 1996. Raka, vir klavier en orkes. *Insig*, Februarie, bl. 45.
- Harper-Scott, J.P.E. 2012. *The quilting points of musical modernism: revolution, reaction, and William Walton*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jameson, F. 2002. *A singular modernity*. Londen: Verso.
- Jansen, E. 2015. *Soos familie: stedelike huiswerkers in Suid-Afrikaanse tekste*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Jansen, J. en C. Walters (reds.). 2020. *Faultlines*. Stellenbosch: African Sun Media.
- Mignolo, W. 2011. *The darker side of Western modernity: global futures, decolonial options*. Durham en Londen: Duke University Press.
- Muller, S. 2006. Place, identity and a station platform. In Muller en Walton (reds.) 2006.
- Muller, S. en C. Walton (reds.). 2006. *A composer in Africa: essays on the life and work of Stefans Grové*. Stellenbosch: African Sun Media.
- Pooley, T. 2011. “Never the twain shall meet”: Africanist art music and the end of apartheid. *South African Music Studies*, 30(1):45–69.
- Sloterdijk, P. 2016. *Foams: Spheres volume III, plural spherology*. [Duits: 2004. *Sphären. Plurale Sphärologie. Band III. Schäume*.] Vertaal deur W. Hoban. Plek onbekend. Semiotext(e).
- Sly, G. en M.R. Callahan (reds.). 2021. *Twentieth- and twenty-first-century song cycles: analytical pathways toward performance*. New York: Routledge.
- Struwig, M. 2023. An intellectual history of institutionalised music studies in South Africa. PhD-proefskrif, Universiteit Stellenbosch.
- Vos, S. en S. Muller (reds.). 2020. *Sulke vriende is skaars: die briewe van Arnold van Wyk en Anton Hartman, 1949–1981*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Wium, M. 2021. Arnold van Wyk’s *Van liefde en verlatenheid* (“Of love and forsakenness”): Love and others in 1950s South Africa. In Sly en Callahan (reds.) 2021.

Eindnotas

¹ Ten tye van die publikasie van hierdie twee artikels het daar nog geen spesialis-vaktydskrifte vir musiekwetenskap in Suid-Afrika bestaan nie. Sien in dié verband Mieke Struwig se oorsig van musiekvaktydskrifte in haar institusionele geskiedenis van musiekstudies in Suid-Afrika gedurende die 20ste eeu, insluitende die tydskrifte *Res Musicae* (1953–1962), *Vita Musica* (1962–1964), *Ars Nova* (1968–), *Musicus* (1973–2013) en *South Africa Music Studies* (1980–) (Struwig 2023:56–89).

² Die passasie, wat ook later in hierdie artikel bespreek word, is: “Gesien dat ons ’n armoede ten opsigte van eie volksliedere openbaar, sal ons, indien ons ’n nasionale idioom in sy primêre betekenis wil bereik, ons tot ons inboorlingkultuur moet wend, en gevolglik ook die volgende vrae moet beantwoord: (a) Is dit *moontlik* en tewens ook *wenslik* dat ons, wat tot dusver ’n beleid van sosiale segregasie tussen blank en nie-blank gehandhaaf het ten behoud van ons Westerse kultuur, nou skielik ’n nasionale idioom met behulp van die swart nasie moet bewerkstellig? (b) Indien moontlik of nie, is ’n nasionale idioom in hierdie stadium al noodsaaklik? (b) By die bespreking van hierdie vraag moet daarop gewys word dat ons inheemse musiek (wat Bantoe-, Boesman- en Hottentotsmusiek insluit) nog by die meeste van ons musici onbekend is. Sover ek weet, bestaan daar nog geen gepubliseerde aantekening van volkswysies van genoemde stamme nie. Tegnies beskou het hierdie musiek min te bied” (Grové 1952b:74).

³ Musikale primitivisme, ’n vertakking van vroeë 20ste-eeuse modernistiese komposisie, beklemtoon basiese, elementêre eienskappe, dikwels geïnspireer deur nie-Westerse of volksgebaseerde tradisies. Hierdie styl word gekenmerk deur stuwende ritmes, die gebruik van ostinato’s, modale melodieë, en ’n verwerping van Romantiese lirisisme ten gunste van strak eenvoud. Voorbeelde sluit Igor Stravinsky se *The rite of spring* (1913) en Béla Bartók se vroeë volksgeïnspireerde komposisies in.

⁴ Vir ’n werklys van Grové se oeuvre wat volledig is tot 2006, sien Muller en Walton (reds.) 2006:95–128.

⁵ In hierdie verband is dit van belang dat Hugh Tracey se opnames van verskillende soorte inheemse musiek, later vrygestel in die *Sound of Africa*-reeks (1973) en die *Music of Africa*-reeks, nog nie in die vroeë 1950’s algemeen bekend was nie, en dat Grové dit nie sou kon gehoor het nie.

⁶ Rasseskeiding in Suid-Afrika was die resultaat van geleidelike en soms informele sosiale verhoudings en strukture sedert die kolonisering van die Kaap in die 17de eeu, maar is versnel en verskerp deur industrialisasie in die laat 19de eeu en veral die wetties-gedrewe ideologie van rassediskriminasie wat ontplooi is ná die Nasionale Party se 1948-verkiesingsoorwinning. Tersaaklike wetgewing was veral die Rasseregistrasiewet (1950) en die Groepsgebiedewet (1950). Die berugte verskuiwings van mense uit Distrik Ses en Sophiatown (en ander geografiese skeidingsmeganismes, soos die implementering van die tuislandbeleid), het eers ná die publikasie van hierdie artikels plaasgevind. In die alledaagse lewe, soos Ena Jansen verduidelik, was wit Suid-Afrikaanse families gewoon daaraan om in intieme verband met swart Suid-Afrikaners te lewe (Jansen 2015).

⁷ Sy eie beskrywing van sy musiek in die 18 jaar van sy Amerikaanse verblyf maak melding van sy “Violkonsert” (1959), waar die “kontrapuntiese dissipline van Hindemith” nou met die “romantiek van Bartók verenig”. Hy identifiseer ook ’n stylwending met die “Simfonie” (1962), met verwysing na Hindemith, Bartók, Schönberg, Strawinsky en Messiaen en waarin hy ook seriële tegniek toepas. Sy “volwasse styl”, aldus Grové self, begin in 1966 en duur voort ná sy Suid-Afrikaanse hervestiging in 1972: “Dit is oor die algemeen maatlose musiek in vrye, prosaagtige metrum en ritme, met vinnig wisselende stemminge en tog word die vorm sodanig beheer dat eenheid nie prysgegee word nie” (Grové 1975:71).

⁸ Die verhouding tussen ’n Afrikaanse en Suid-Afrikaanse modernisme is nie duidelik in Grové se argument nie. Aan die een kant is dit duidelik dat hy hom bemoei met ’n “ons” wat Engels-sprekende Suid-Afrikaners uitsluit. Aan die ander kant betrek sy argument soms die gedagte van ’n Suid-Afrikaanse “ons” wat die wit bevolking as kollektiewe politieke entiteit verstaan. Daar is weinig musikale gronde vir hierdie onderskeid. Grové sou ten tye van hierdie artikel die musiek gehoor het van die Afrikaners Arnold van Wyk en Hubert du Plessis, maar ook van William Henry Bell en Eric Chisholm (Brits-gebore komponiste wat in Suid-Afrika werksaam was). Die belangrikste Suid-Afrikaans-gebore komponiste van Westerse musiek op hierdie tyd-stip was egter Afrikaanssprekend.

⁹ Thomas Pooley bespreek die ontwikkeling van ’n “nuwe Afrikaansheid” onder komponiste in die laat-apartheidsera en daarna. Hy voer aan dat sommige komponiste, insluitend Grové, opportunistiese benaderings aangeneem het wat op ’n verskuiwing na ’n sogenaamde versoenende estetika gemik was. Hierdie estetiese veranderinge is, volgens Pooley, dikwels deur pragmatiese oorwegings en die nuwe politieke realiteite van ’n demokratiese Suid-Afrika gedryf, eerder as deur ’n opregte en dieper verbintenis tot kulturele integrasie (Pooley 2010:59–61). Ons argumenteer dat ’n deeglike lees van Grové se 1952-artikels hierdie standpunt problematiseer.

¹⁰ Vos en Muller (2021:6) wys daarop dat die komposisie en uitvoering van musiek wel ’n integrale deel was van die kulturele rituele van die apartheidstaat, waarin dit gebruik is om nasionale identiteit en Afrikaner-nasionalisme te versterk. Hulle dui aan hoe kunsmusiek ’n politieke instrument geword het wat Afrikaner-hegemonie ondersteun het, en deel van ’n proses was wat diep verweef was met die staat se ideologiese agenda.