

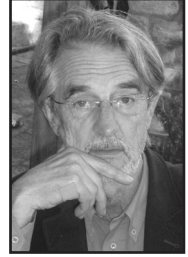
Tussen Bethlehem en Bloubergstrand: vanaf die *oue* na die *eie* in Stefans Grové se oeuvre¹

Between Bethlehem and Bloubergstrand: from the old towards the own in Stefans Grové's oeuvre

IZAK GROVÉ

Universiteit van Stellenbosch

ig@sun.ac.za



Izak Grové

IZAK GROVÉ het sy nagraadse studies aan die destydse Universiteit van die Oranje-Vrystaat onder leiding van Jacobus Kloppers voltooi. Dit is ondersteun deur 'n DAAD-stipendium vir studie en navorsing onder leiding van Günther Massenkeil aan die Rheinische Friedrich Wilhelms Universiteit en die Beethoven-Archiv in Bonn. Tot en met 1988 was hy verbonde aan die Musiekdepartement van die UOVS, en sedert 1989 tot en met aftrede in 2011 professor in Musiekwetenskap aan die Universiteit van Stellenbosch. Hy was vir sowat 9 jaar sekretaris van die destydse Musiekwetenskapvereniging van Suidelike Afrika. Hy is lid van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns, lid van die Weskaapse werkgemeenskap, en vir 7 jaar ook voorsitter van daardie liggaam se Kommissie vir die Uitvoerende Kunste. Navorsingstemas is by voorkeur Suid-Afrikaanse kunsmusiek, w.o. die werk van Arnold van Wyk en Stefans Grové.

IZAK GROVÉ completed his postgraduate studies at the then University of the Orange Free State, under the supervision of Jacobus Kloppers. This study was supported by a DAAD bursary for study and research under the guidance of Günther Massenkeil at the Rheinische Friedrich Wilhelms University and the Beethoven-Archiv in Bonn. Until 1988 he was attached to the Music Department of the UOVS, and since 1989 until retirement in 2011 professor of Musicology at the University of Stellenbosch. He was secretary of the then Musicological Society of Southern Africa for about 9 years. He is a member of the Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns, member of that body's Western Cape subcommittee, and for 7 years also chairman of the Akademie's Commission for the Performing Arts. His primary research field involves South African art music, amongst others the work of Arnold van Wyk and Stefans Grové.

¹ Hierdie artikel is 'n uitgebreide weergawe van 'n voordrag tydens die Grové-simposium aan die Odeion Skool vir musiek aan die Universiteit van die Vrystaat in Augustus 2012, ter viering van die komponis se 90ste verjaardag.

ABSTRACT***Between Bethlehem and Bloubergstrand: from the old towards the own in Stefans Grové's oeuvre***

The traditional concept of style in an artist's output usually amounts to no more than descriptions of detail facets about the artist's work. In a musical context these could include more or less vague descriptions of characteristic qualities such as rhythmic and melodic features, preferred formal approach and colourist qualities that can be regarded as typical for the composer's work in general, or works from a certain period of his/her creative life. In the case of the latter, it could mean that the composer adopted certain changes in approach to style, thereby rendering previous work stylistically "different" than later work. As a result stylistic qualities often lead to the well-known triple division of early, middle and late style. When applied to Grové's work the earliest style orientation (around the late 1940s) might suggest elements of Debussy's fashionable Impressionism of the time, and slightly later Hindemith's neo-Baroque and Bartók's rhythmic drive. Works such as the Violin Concerto (1959) and Symphony (1962) form the apex of his second (expressionist) phase, with strong hints towards dodecaphony.

According to the composer himself, his adult (third) style came into being with a Piano Toccata from 1966, in which both textural and thematic orientation heralded a "new" stylistic phase. Since his return from the United States to South Africa in 1972, this phase gradually gave way to a fourth (!) phase, his "African" style approach in which his discovery of his "original African self" led towards the exploitation of largely simulated African musical elements. The composer's own strong emphasis on this style change as his "Damascus moment", "final home coming" and similar descriptions has even led to his remarking that he should destroy all previous music on a moonlit night on Blaauwberg beach, thereby rendering the "African" phase as the only musical legacy worth representing him as leading South African resident composer. However, upon closer scrutiny and in accordance with the composer's definition of his style as "African impulses within Eurocentric form" underlying older stylistic features such as contrapuntal orientation and specific colourist approach to orchestral music can still be detected beneath an "African" motive collage.

This article attempts to approach Grové's work from the point of an underlying "sameness" as far as stylistic development is concerned. To this end his stylistic development is treated according to Leonard Meyer's style definition and approach to "sketch analysis", i.e. a survey of all stylistic features independently, and approaching a possible argument for their mutual "interrelatedness", thereby ensuring a unified stylistic body. Related stylistic features tend to reappear in different works that originated at different periods in his career. In this regard the composer's own recent realisation that the "African" elements in the works dating from 1983 can possibly be traced back to one of his earliest works from 1948 is noteworthy, thereby underlining the hypothesis of a unified style profile as proposed in this article.

KEY WORDS: Stefans Grové, Elegy for strings, Raka concerto, Toccata, African art music, musical style, unity of musical style, African music series

TREFWOORDE: Stefans Grové, Elegie vir strykkers, Raka-concerto, Tokkate, Afrika kuns-musiek, musiekstyl, styleenheid in musiek, Afrika-musiekkreeks

OPSOMMING

Die tradisionele idee van styl in die kunstenaar se produksie volstaan meestal by weinig meer as oppervlak-beskrywings van fasette van die kunswerk. In die musikale konteks kan sulke fasette

neerkom op min of meer vae beskrywings van karakteristieke eienskappe wat betrekking het op ritmiese en melodiese aspekte, vormbenadering en koloristiek, dit wil sê eienskappe wat gesamentlik as tipies vir die komponis se werk in die algemeen beskou kan word, of werke uit 'n bepaalde periode. Hiervolgens kan die komponis se benadering voortdurend verander, sodat die bekende driedeling van vroeë, middel- en laatstyl tot stand kom. Indien hierdie verdeling op Grové se musiek toegepas sou word, sou sy vroegste styloriëntering (vroeë veertigerjare) die modieuse Impressionisme van Debussy kon suggereer, met 'n wending na Hindemith en Bartók ietwat later. Die ekspressionistiese fase dek belangrike werke soos die Violkonsert (1959) en die Simfonie (1962).

Die komponis self sien as sy derde, volwasse stylfase die klaviertokkate van 1966, 'n stylfase wat sedert sy terugkeer na Suid-Afrika in 1972 verder verryk is, en opgevolg is deur 'n vierde (!) fase sedert ongeveer 1983, wat sy "Afrika"-wortels tot uitdrukking moes bring. Vir die komponis is hierdie laasgenoemde 'n "Damaskus-moment", en veronderstel sy eidelike musikale tuiskoms. Hy beskryf die styl van hierdie musiek gepas as "Afrosentriese impulse binne 'n Eurosensitiewe vormgewing". Die artikel is 'n poging om hierdie eienskappe en dié van sy ouer musiek onder 'n enkele stilistiese noemer te bring. Vir dié doel word sy stylontwikkeling gehanteer in ooreenstemming met Leonard Meyer se styldefinisie en sy idee van 'n "sketsanalise", dit wil sê 'n ondersoek na alle stilistiese sisteme, en geargumenteer ten gunste van hulle onderlinge verwantskappe en samehorigheid. Dit wil byvoorbeeld voorkom asof verwante stilistiese eienskappe herverskyn in verskillende werke uit verskillende tydstippe in sy loopbaan. Dit is selfs moontlik om reeds in een van die vroegste werke uit 1948 elemente te vind wat vooruitwys na die onlangse "Afrika"-reeks werke.

I

My persoonlike kennismaking met Stefans Grové moes wag tot sy terugkeer na Suid-Afrika, na 'n verblyf van bykans twintig jaar in die VSA. Met ruim vyf-en-twintig jaar tussen ons, het ek eers van my beroemde neef te wete gekom na my eie vroeë musiekervarings as skoolseun, via sy ouers. Van musiek het ek nie meer geweet as die deursnee beginner en musiek liefhebber nie, en dan ook slegs op 'n eerbiedige afstand vir die uitdagend-vreemde klanke soos dié van Stefans. Een werk staan in my geheue uit, die meesleurende *Elegie vir strykers*, 'n vroeë werk uit 1948. Dit is toe deur die destydse SAUK-simfonieorkes uitgesaai, moontlik tydens een van die gereelde Dinsdagaand-simfoniekonserte. Dié klankervaring was uiteraard moeilik om te begryp of waardeer, maar die bewondering vir die vaardigheid wat daaragter steek, het gebly. Vandag weet ons dat die stuk reeds die tekens van 'n unieke stem gehad het, hoewel die weerklanke van Bartók en Schönberg nie misgehoor kan word nie. Dié stuk, sou ek veel later te wete kom, is geïnspireer deur Van Wyk Louw se *Raka*-epos, wat pas in 1941 verskyn het, en dadelik wye aandag getrek het, en ook mettertyd by ander musici soos Graham Newcater (1967) en in Peter Klatzow se vroeë oeuvre 'n plek sou vind. Hierdie vroeë refleksie van die literêre werk deur Stefans Grové sou meer as 50 jaar later weerklank vind in waarskynlik die mees indrukwekkende musikale simbiose van die Europese kunsmusiektradisie en Afrika, die programmatiese *Raka*-klavierkonsert van 1998. Indien die kunsmusiekpraktyk van die tyd ewekansig kennis kon geneem het van plaaslike musiek, sou mens die *Elegie* soortgelyke status kon gee as die epos. Dit was, en is helaas nie die geval nie, en die *Elegie* soos die meeste van sy werk, het nog nie die plek gevind wat dit verdien nie. Op my eie het ek my beskeie aandeel probeer lewer in die verwesenliking van die ideaal van 'n groter bewusmaking van Grové se musiek. Toe, soos skynbaar vandag nog steeds, is die kunsmusiek tot 'n groot mate gerangeer op 'n sistasie van Saterdagavond se radioprogram *U eie Keuse*, en ek het die werk aangevra.

Dit is, wonder bo wonder, inderdaad uitgesaai. Op dié manier het Stefans se musiek minstens een keer by die minder waarskynlike gehoor beland, al moes hy dan skouers skuur met ongewone maats soos Offenbach en Lehár. Dat die werk nie alleen deur luisteraars as waardige kunsmusiekbydrae beskou word nie, maar ook deur die komponis self op 'n heel bepaalde voetstuk binne sy oeuvre geplaas word, kom ietwat later aan die orde. In dit wat hierna volg, word getrag om Grové se stylontwikkeling in oënskou te neem, en met verwysing na 'n verskeidenheid werke, meer spesifiek ook die belangriker ouer werk, wat tot dusver min aandag geniet het (die latere sg. “Afrika”-oeuvre het in die onlangse verlede heelwat opinies ontlok). Vir dié doel word die stylproses eers in algemene buitelyne geskets, en wel volgens die aanname dat die gebruikelike driedeling (hier eintlik vierdeling) van toepassing is, en wel in die proses van ouer styl (d.w.s. die wordingsjare), die nuwe styl (d.w.s. die betreding van 'n meer volwasse stylfase), en die uiteindelijke “eie” styl, waarby die wending na Afrika sedert 1983 geïmpliseer word.

II

Grové se persoonlike benadering tot styl is van die begin van sy loopbaan af gekenmerk deur 'n mate van enersyds eiesinnigheid, wat neerslag moes vind in 'n eenheidstyl, en word andersyds weerspieël in 'n mate van onverdraagsaamheid ten opsigte van toegewings aan die openbare smaak en opinie. Hoewel saam met Van Wyk en Du Plessis lid van die destydse trio van eerste geslag inheemse komponiste, verteenwoordig sy stylbenadering 'n bepaalde ongenaakbaarheid, wat afwesig is by die ander twee verteenwoordigers. Die gedagte van 'n eie musikale idioom, wat 'n groter nasionale agenda sou kon dien, was weliswaar gemeenskaplik vir al drie verteenwoordigers, maar die werkwyses en uitgangspunte was wesenlik anders. Waar Van Wyk vroeg reeds (en tereg?) die beskuldiging van 'n “Engelse” styl moes verdra, en Du Plessis moeite gehad het met die vinding van 'n eie stem, het Grové reeds van meet af eenduidig skeie gebreek met die tradisie, op soek na daardie stem. Toegewings ter wille van groter populariteit, of ter wille van 'n meer “luisteraarsvriendelike” inslag, is vreemd aan sy ingesteldheid. Sy kommentaar op plaaslike en internasionale tendense in die tagtigerjare, in die vorm van die vereenvoudiging van styleienskappe, soos 'n terugkeer na tonaliteit, collage-agtige herinnerings aan die musiek van ouer kunsmusiektradisies, ensovoorts is in gesprekke met misnoeë verwerp as tekens van onoorspronklikheid, en juis 'n gebrek aan die eie stem.²

Hierdie stem is steeds uniek vir die Suid-Afrikaanse landskap, en was skynbaar kenmerkend vir sy hele loopbaan as komponis. In sy naskrif tot Jan Bouws se postuum-gepubliseerde boek, *Solank daar musiek is*, beskou Reino Ottermann Grové onomwonde as die mees “moderne” komponis van sy generasie (Bouws 1982:196), 'n opmerking wat minstens 'n bepaalde stilistiese “andersheid” binne die Suid-Afrikaanse konteks suggereer. Grové se wordingsjare deur middel van die destyds modieuse klankskoonheid van Debussy, Bartók en Hindemith, sou uiteindelik tot volwassenheid kom in bepaalde fasette van die Weense ekspressionisme, met spesifieke verwysing na Schönberg en Berg. Enkele kwaliteite uit hierdie vroeëre tyd wat nog teenwoordig is in latere werk, hoewel gevul met melodiese elemente wat Afrika voor die gees roep, is die voorliefde vir wye intervalspronge, digte teksture, en die vernuftige ontginning van orkeskleure. Sowel die lineêre kontrapunt en modus-georiënteerde klank van Hindemith sou die verdere stylpad aandui, en sterker oorleef, asook, via Hindemith, die skakel met Sebastian Bach.

² Du Plessis se taksering (in 'n persoonlike gesprek) van SG se musiek as “wild”, sluit aan by Grové se eie taksering in sy inskripsie in my geskenkkopie van die *Liedere en danse*, nl. “... van jou willeboerneef ...”.

Na vroeë pogings met orkeskomposisies (soos die *Balletsuite* van 1944), was dit eers tydens die laat vyftiger- en sestigerjare dat die ervaring met groter vorme blywend vrugte afgewerp het. Die twee belangrikste werke is die *Vioolkonsert* van 1959 en die *Simfonie* van 1962, beide in opdrag van die SAUK. Hoewel die ongenaakbare ekspressionistiese trant van veral die (grimmige en somber) simfonie ’n keerpunt was, was dit eers die *Drie klavierstukke* van 1966, meer spesifiek die nuwesootige *Tokkate* wat, in die komponis se eie woorde, die volwasse styl aangekondig het (Grové 1975:69).

Die seël op die volwasse styl geskied hand aan hand met Grové se finale terugkeer na sy vaderland in 1972. Hierdie terugkeer was ook ’n terugkeer na ’n jonger self, iets wat met die latere stylwending ten volle verwesenlik sou word, en is op verskillende maniere sigbaar. Die publikasie van Afrikaanse essays (*Oor mense, diere en dinge*, 1975), verhale wat heelwat verraai van ’n diepliggende koestering van vervloë tye in sy vaderland, vorm deel hiervan (Grové 2001:63). Dat hierdie tyd ook sy toonsettings van Ingrid Jonker-tekste sou oplewer (1982) – die eerste toonsettings van Afrikaanse tekste sedert die drie liederes uit die veertigerjare – ook die eerste toonsettings hoegenaamd van hierdie gedigte, is betekenisvol teen die agtergrond van sy hervestiging in sy vaderland.

In 1975 (d.w.s. drie jaar na sy finale terugkeer na Suid-Afrika) het die komponis vir die destydse KRUIK ’n aantal nuwe klavierwerke voltooi, waarvan twee die toets van die tyd in meer as een opsig deurstaan het. Beide *Tweespalt* en *Sanguinies* is duidelik deskriptiewe musiek, en behoort saam met die konsert-ouverture *Vladimir se ronde tafel* (1982) tot Stefans se laat “programmatiese” skeppingsfase, as klaviereksperimente bedoel om “...werklik oorspronklike musiek vir die klaviermedium daar te stel ...” (persoonlike mededeling deur die komponis).

III

Hierdie strewe na maksimale oorspronklikheid in die kunstuksie sou in die daaropvolgende jare ’n verdere stuwung ondergaan in die vorm van ’n simbiotiese samewerking met inheemse musikale kultuurgoedere. Kultuurvermenging in die kunsmusiek, soos dit veral gedurende die afgelope eeu meermalig op die voorgrond getree het as spesiale impuls (mens dink allereers aan Bartók se studies en latere toepassing op sy eie werk, van volksmusiek uit die Balkan-omgewing) is niks nuuts in die kunsmusiekgeskiedenis nie. Vir Mozart (klaviersonate, KV 331) en Beethoven (negende simfonie) was die sogenaamde “Turkse” element ’n gegewe. Die negentiende-eeuse obsessie met Oosterse of Magjaarse eksotiek (Mahler, Puccini, Lehár) het bygedra tot ’n ruim en populêre repertorium. Plaaslike pogings om dieselfde te doen, is enersyds verhoed deur die politieke opset in die land, wat kontak van dié aard waarskynlik sou ontmoedig het, en andersyds is daar in effek neergesien op die swart musikale tradisies, hetsy populêr of tradisioneel; terwyl onkunde oor sulke tradisies ook ’n wesenlike faktor was.³ Grové se finale stylaanpassing, dit is die wending na Afrika, is in sigself anders as dié van die enkele voorgangers daarin, soos Bosman (di Ravelli) in 1908 en Van Wyk in 1953. Bosman s’n het stilisties op ’n mistasting en onkunde oor Zoeloe-musiek berus, en Van Wyk se beoogde “inboorlingmusiek”⁴ is slegs vaagweg in die

³ Dit is histories betekenisvol dat die komponis reeds in 1952 by wyse van ’n artikel in *Standpunte* met die gedagte gespeel het, maar vanweë destydse plaaslike politieke toestande dit laat vaar het (kyk ook Bibliografie).

⁴ – volgens ’n brief wat Van Wyk in 1949 aan vriend en musikoloog dr. Jan Bouws gerig het (NALN, Bloemfontein). Kyk ook Grové (1993) – “Wat kon daarvan kom?” – enkele beskouings oor die musikale nalatenskap van Arnold van Wyk (1916-1983), TGW, 33(3), p. 165.

liedere *Van liefde en verlatenheid* te sien. Ook latere werke wat dié inspirasiebron besoek het, soos Wegelin se *Stemme uit die Afrika-vasteland* en Grové se eie *Waratha* (1976) geld as blote voorspele tot sy spreekwoordelike Damaskus-ervaring (soos hy self dit omskryf),⁵ dit wil sê ’n ommekeer, ’n musikaal-stilistiese bekering en finale sintese (Grové 1998:89 en verder). Sy teatrale vermelding teenoor my dat hy gereed was om op ’n maanligaand op Blaauwbergstrand alle vorige werke te vernietig, is tekenend van ’n deurdagte erns met die nuwe musikale tuiste.

Die lewenslange kennis van, herinneringe aan, bewondering vir en hunkering na Afrika, ’n indruksversameling wat oor vyftig jaar gestrek het, tesame met die kennis en oorwoë taksering van alles anders wat gedurende dieselfde tydperk beleef is, vanaf elementêre klankskoonheid en ritme, die soms matematiese suiwerheid van die kontrapunt, die geweld van die ekspressionistiese uitdrukking, alles lei nou uiteindelik terug op eie bodem na ’n nuwe en eie sintese van wat mens andersins onder verskillende hoofde sou wou klassifiseer: in Grové se eie dikwels aangehaalde omskrywing: *Afrika-impulse binne ’n Eurosentriese vormgewing*.

Wat grotendeels afgesweer word in hierdie uiteindelige ontdekking van die musikale “self”, die “eie” styl, is byvoorbeeld die tradisionele werksomskrywingspraktyk van sonate, simfonie, en ensemble-kombinasies, ten gunste van beskrywende titels wat hulle oorsprong het in die Afrika-landskap en -kultuur. Die klem op ’n grootliks geromantiseerde Afrika-persepsie, dit wil sê wye ongerepte vlaktes, vredigheid en welwillendheid tussen mense, poëtiese nagtelike momente en stemmings, ekstasiestandanse, en dies meer is versterkings van ’n essensieel visuele element.

Binne die “Afrika”-oeuvre staan die manjifieke *Nonyana, die seremoniële danseres* (1995) uit as ’n treffende voorbeeld van die paring tussen die Europese enkeldeelwerk (fantasie) en die plaaslike impuls. Dit is ’n danswerk wat eintlik nog meer tot sy reg behoort te kom as ’n choreografie, en waarvan die motief-ontvouing ’n leerskool in vormgewing daarstel.

Of sulke praktyke neerkom op *bedoelde* sinteses, of slegs ’n collage-agtige toevoeging tot ’n musiekstyl wat reeds laatstens in die sewentigerjare gevestig is as ’n persoonlike ontwikkeling van ’n ekspressionistiese ingesteldheid, is moontlik omstrede. Die *bevrugting* van die persoonlike styloriëntering met bepaalde fasette van Afrika-elemente, soos in die geval van die Hongaarse komponis György Ligeti, het daarenteen ’n werklik *nuwe* estetiese eindresultaat tot gevolg gehad. Grové se eie opvatting van *Afrika-impulse*, kan dus selfs gesien word as ’n bedoelde *nie-integrasie* met reeds ontwikkelde ouer stylmiddele, dit wil sê deels geïsoleerde “toevoegings” tot die onderliggende ekspressionistiese weefsel en vormwêreld. Die “self-vervaardigde” temas wat die Afrika-verbinding moet voorstel, aksentueer veral die dalende melodielyn van wat as die “tipiese” Afrika-melodie beskou kan word. Die volgende is enkele voorbeelde (ter wille van eenvormigheid en vergelyking is almal genoteer in Bmol-majeur):

⁵ Kyk ook die besonderhede by Pooley en Barz in hierdie volume.

Die komponis is steeds, ten spyte van sy gevorderde jare, daaglik besig met nuutskeppinge. Vir die spesiale verjaardageleentheid wat in Augustus verlede jaar op Bloemfontein aangebied is, het Grové spesiaal nog twee nuwe werke voorsien: ’n soloklavierstuk (vir Ben Schoeman), met outobiografiese strekking, getiteld *My Jaargetye*, en ’n nuwe klavierkwintet. Die bestaan van wat die komponis noem sy “internasionale” styl, soos die toonsettings op Duitse tekste, en die indrukwekkende *Dialoë vir orrel en klavier* (2006) sou selfs kon dien as aanduidings van ’n verdere terugkeer na ’n soort “pre-Afrika” styl. Ter wille van ’n mate van volledigheid van stylkwaliteit moet ook die waarskynlikheid in ag geneem word van ’n soort intuïtiewe Afrika-mentaliteit wat reeds onwetend vroeg in sy wording as komponis teenwoordig kan wees. Indien nie, is die volgende gegewens moeilik verklaarbaar: In ’n brief van die komponis aan my, uit die jaar 1999, as begeleiding tot ’n partituur-afskrif van die *Elegie/Treurmusiek*, staan die volgende betekenisvolle sin: *Die Koda van my Treurmusiek kan miskien reeds as die voorloper tot my Afrika-musiek beskou word ...*

IV

Die tweede deel van die titel hierbo suggereer die bekende “stylontwikkelings”-opvatting, wat dikwels voorgestel word as driedeling van vroeë, middel- en laatstyl, ’n sienswyse waarvan die akademiese nadenke oor ’n verskeidenheid musiekwetenskaplike temas deurdring is: komponistebiografieë maak staat daarop, genrestudies verklaar vroeë en latere vorme daarmee, en vir analitiese werkstudies is dit onmisbaar.⁶ Op sigself beskou is sulke stylveranderinge oor ’n tydperk soos Stefans Grové se skeppende loopbaan van sowat sestig jaar geen unieke verskynsel nie: Beethoven self sou verwys het na sy stilistiese “Anfang, Verfolg und Ende” (Kropfinger 1999:857) en sy “nuwe roete” sedert die Eroica-simfonie (Schleuning 1994:388-9), en by Strawinski is sprake van die drievoudige “Russiese, neo-klassieke en seriële” stylfases (Scherliess 2006:143). Stylveranderinge in die emfatiese sin van die woord is uiteraard egter raar: veel eerder is hier sprake van stylaanpassings van ’n aanvangs gekose styloete; ’n refleksie van die proses van stilistiese rypwording, en verandering van stylstrategie. Radikale stilistiese heroriënterings soos byvoorbeeld dié van ander plaaslike komponiste soos Peter Klatzow en Roelof Temmingh gedurende die vroeë tagtigerjare is nie algemene praktyk nie.⁷

Die stylbegrip word gesien as uitdrukking van sosiale gedrag, en grens daardeur aan die smaakbegrip. Styl het sodoende betrekking op die samehang tussen die kuns en die samelewing. Vir die 19de eeu was die konnotasie van styl en lewensnorme betekenisvol; in die woorde van Yeats (1908): “In life courtesy and self-possession, and in the arts style, are the sensible impressions of the free mind, for both arise out of a deliberate shaping of all things, and from never being swept away, whatever the emotion, into confusion or dullness” (Seidel 1998:1743). En, in die formulering van Von Dommer (1865), is die hoogste doelwit van die kunsskepping die verlening van ’n “hoër waarheid en skoonheid” aan die styl (soos aangehaal in Seidel 1998:1741).

Die musikale stylvraag is alles behalwe ’n enkelvoudige een, en die skamele literatuur daaroor dateer uitsluitlik uit die era van die musiekwetenskap van die middelste dekades van die 20ste eeu. So het Eduard Lippman in die sestigerjare probeer aantoon (Lippman 1965:1303) dat daar

⁶ Dat die driedeling nie die enigste vorm-moontlikheid is nie, spreek vanself, maar hang uiteraard af van die soort aksentuerings en bewysvoerings van die navorser. Die hoofsaak hierin is die feit dat veranderinge wel oor ’n tydperk plaasvind.

⁷ Gegewens hieroor is te vinde in o.m. Winfried Lüdemann se artikel oor Roelof Temmingh, in *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians* (2001), vol. 25, p.248, en in dieselfde leksikon, die artikel van James May oor Peter Klatzow, in vol 13, p. 653.

in die algemene spraakgebruik ’n skynbare nalatige onderlinge uitruiling van terme soos styl, vorm, tegniek, selfs genre voorkom.

Die stylteorie probeer naamlik om die tegniese verskyningsmoontlikhede van musikale detail te verklaar, en aksentueer, ter wille van samehang en eenheid, ’n vorm van “stylsuiwerheid” as ideaal. Die samehang tussen stylteorie en die idee van eenheid verklaar waarom die 19de eeu die “organiese” aspek van die kunswerk as die belangrikste voorwaarde van stilisties afgeronde produkte beskou het.

Niks het die betekenis van die stylbegrip dus so bevorder soos die identifisering van individu en styl nie, soos reeds in 1753 uitgedruk as “... Ces choses sont hors de l’homme; le style est l’homme même ...” (Seidel 1998:1743). Dit is veral die tweede gedeelte van die aanhaling wat onthou is: die mens-outeur word nou een met die styl; die simbiotiese mens-en-styl-wese word nou dus gesien as die eintlike substansie van die kunsobjek. Desnieteenstaande word die normatiewe karakter van die kuns behou deurdat die komponis in dialoog verkeer met stylkonvensies en met homself. Die persoonstylbegrip veronderstel ’n vaste entiteit, iets wat deur die persoonlike beheer en besinning deur die kunstenaar, oor konstante en onomstootbare kwaliteite beskik.

Met die opkoms van die werkstyl-benadering in die musiekwetenskap sedert 1950 het die werkstyl en -analise die dominerende aktiwiteit van die musiekwetenskap geword: “Styl is die normatiewe maatstaf binne die raamwerk waarvan die enkelwerk sy individuele lewe, eenmaligheid en nuutheid kan ontvou...” lui dit in die Brockhaus-ensiklopedie (soos aangehaal in Seidel 1998:1756). Vir Guido Adler – een van die eerstes om die term van nader te belig – was die stylteorie ’n noodsaaklike rooi lyn vir ’n nuwe musiekgeskiedenis, wat “die innerlike ontwikkeling van die kuns aan die orde stel”, ’n ontwikkeling dus wat kennis neem van aanpassings wat egter steeds deel vorm van ’n groter stylgeheel (Seidel 1998: 1755).

Die konsep van die *persoonstyl* het weliswaar sy oorsprong in die 19de eeu, maar is eers in die 20ste eeu in die konteks van ’n stylteorie ondersoek. Vir Schönberg, wie se estetiese opvattinge nog in ’n groot mate toepaslik is op Grové s’n, is styl die “vingerafdruk van die individu”, en kom neer op “... die eiesoortigheid van ’n werk, wat berus op natuurlike voorwaardes, en waardeur die kunstenaar wat die werk voortgebring het, tot uitdrukking gebring word...” (Schönberg 1976:121).

V

In sy boek *Style and Music* (1989) het Leonard Meyer probeer om die problematiek van die musikale stylbegrip te omskryf, en deur middel van stylteorieë uit terreine soos die taalwetenskap vir die veld van die musiekwetenskap toeganklik te maak.⁸ Sy definisie reflekteer ’n bepaalde eietydsheid: “Style is a replication of patterning, whether in human behaviour or in the artifacts produced by human behaviour, that results from a series of choices made within some set of constraints” (Meyer 1989:3). Hiervolgens kom stylgebonde gedrag neer op die uitoefening van keuses uit ’n kwalitatief begrensde en kwantitatief onbegrensde aantal moontlikhede, wat op hulle beurt weer onderworpe is aan ’n versameling van wat hy identifiseer as *wette* (transkulturele musiekteoretiese beperkings in terme van musikale vorm), *reëls* (intrakulturele beperkings eie aan bv. Westerse stylperiodes) en *strategieë* (keuses binne die reëls). Meyer sistematiseer die

⁸ Meyer se werkwyse steun in vele opsigte duidelik op ’n ander voortrefflike publikasie oor die onderwerp, nl. Charles Rosen se *The classical Style* (1971).

stylbegrip deur middel van hierdie klassifikasies, wat daarop gemik is om daardie substansies te identifiseer wat eie is aan bepaalde werke of werkgroepe: “Style analysis ... seeks to formulate and test hypotheses explaining why the traits found to be characteristic of some repertory – its replicated melodic patterns, rhythmic groupings, harmonic progressions, textures, timbres, and so on – fit together, complementing one another” (Meyer 1989:43). Stylanalise behoort daarna te streef om die een of ander eenheidsbeginsel vas te stel, d.w.s. “... some general aesthetic aim pervasive of a whole work” (Wellek & Warren, soos aangehaal in Meyer 1989:43-44). Hiervolgens veronderstel stylkenmerke eienskappe waardeur verskillende stylkwaliteite verklaar kan word as onderling afhanklik van mekaar. Edward Cone se omskrywing van hierdie voorvereiste sluit nou hierby aan, naamlik ’n benadering wat “... interrelates in an all-embracing unity every aspect of musical composition: tempo, meter, rhythm, melody, harmony, form...” (soos aangehaal in Meyer 1989:44). Die harmoniese ritme in JS Bach se musiek kan byvoorbeeld beskryf word as vinnig, wat gekomplementeer word deur die bewegingsdrang van kontrapuntale lyne, en by Wagner kan die kort omvang van leitmotiewe slegs sin maak indien die repetisie-element (bv. sekwense) aktief is. In die stylanalise val die klem dus vir Meyer veral op die samehangende sy van stylfasette, en die verklaring van die wyse waarop styleienskappe wat tot verskillende musikale elemente behoort, by mekaar aanpas.

Grové se musikale stylvaardighede en aktiwiteit het ’n verskeidenheid fasette. Vooraan staan die buitengewone detailkennis van style uit ’n veelheid wêreld, wat gelei het tot ongewone vaardighede, veral gekoppel aan die (orrel-)improvisasie-praktyk, en sou akademiese insigte versterk.

Indien mens ’n toetssteen sou soek om stylkundighede te meet, is die waarskynlikste die opdrag om musiek te produseer wat deur “iemand anders” gekomponeer kon gewees het. Imitasies van dié aard lê in ’n mindere of meerdere mate aan die basis van enige musiekopleidingsprogram; selfs die soms hulpelose musiekteorie-oefeninge van musiekstudente is primitiewe nabootsings van vervloë style. Die fynere punte van ’n stilisties korrekte liedtoonsetting in die styl van Schubert, of ’n koraalvoorspel wat reg laat geskied aan Sebastian Bach se kontrapunt, lê egter op ’n ander, hoër vlak. Die imitator moet kennis dra van juis die bogemelde totaliteit van stylelemente. Die omvangrykste en bekendste “sigbare” neerslag hiervan in Grové se oeuvre (na die *Metamorfoses op ’n kinderlied* uit 1955) is die groep gekomponeerde stylimitasies wat onder die titel *Good Evening, Mrs. Brown* etlike uitvoerings beleef het.⁹

Die kwessie van *ernstig-bedoelde* musikale vervalsings¹⁰ – want dit is wat mens hierdie verskynsel sou kon noem – het nie soveel aandag getrek as byvoorbeeld Van Meegeren se Vermeer-skilderye in die dertigerjare nie; die mees oortuigende musiekvoorbeeld is miskien die geval van die beroemde Adagio van Giazzotto wat aan Albinoni toegeskryf is. Grové se stylstudies is nóg bewys van egte kontak met afgestorwenes (!), nóg ernstige stylnabootsings. Mens wil dink aan ’n ekwivalent uit die Afrikaanse digterswêreld, soos digter Dirk Opperman se bekende en vermaaklike nadigtings van ’n aantal Afrikaanse digters, op die tema van die “weduwee Viljee”. Plek vir te veel erns is daar nie in die duidelik vinnig geproduseerde, half-improvisatoriese styl-

⁹ Marjorie Brown was ’n Amerikaanse dame wat in die sestigerjare wye bekendheid verwerf het met haar bewerings van kontak met afgestorwe komponiste, wat “postume” komposisies aan haar sou gedikteer het. Grové se bydraes het in dié tyd in Amerika ontstaan, waar dit etlike openbare uitvoerings gehad het. Die eerste Suid-Afrikaanse uitvoering van items uit die versameling is deur die komponis self aangebied binne dieselfde week as die toekening van ’n eredoktorsgraad aan hom deur die UOVS (Maart 1986) in Bloemfontein.

¹⁰ Kyk ook die korrespondensie tussen Peter Kivy en Kirk Pillow oor ’n verwante aangeleentheid (Bibliografie).

studies nie, wat reik vanaf William Byrd tot Noel Coward, maar bevat wel in sekere items genoeg bewyse van ’n vaardigheid wat slegs deur ’n intens stylbewuste kunstenaar vervaardig sou kon word. Dat die stukke in ’n groot mate aan spesifieke bestaande musiek van die komponiste sal herinner, spreek vanself, maar is in geen geval ’n blote “herhaling” van sulke musiek nie. Só herinner die intense patos van die Mozart-imitasie aan die stadige deel van die klaviersonates KV 310 of 311, en het die besonder raak Schubert-imitasie ’n noue assosiasie met die komponis se sesde *Moment musical*, soos sigbaar word uit die volgende voorbeeld:

’n Tong-in-die-kies-moment word vergestalt in ’n *Mouvement perpetuel* van “Poulenc” (met subtitel *Le petit chou-chou train*). Die Bagatelle wat Beethoven baie effektief voor die gees roep, is skynbaar beïnvloed deur die trio van die scherzo uit Beethoven se laaste strykkwartet, op. 135.

Ten opsigte van Grové se besonder geslaagde Hindemith-stylstudie staan mens verwonderd voor die wete dat hierdie studie (’n fuga) in werklikheid ’n kopie is van een van die komponis se eie *Drie klavierstukke* uit 1951! ¹¹

¹¹ ’n Mens is in die versoeking om die geval musiek-esteties te “problematiseer”: As die “stylstudie” identies is aan die “komposisie” van 1951, wil mens vra of die komposisie dan eerder ’n (akademiese) stylstudie as ’n eerlike en geïnspireerde kunstwerk is. Of is die stylstudie plagiaat van Grové deur Grové...?

Sehr rasch

Stefans Grové

♩ = 88

Dat hierdie soort vaardigheid vir Grové meer kan wees as ’n “stylvertoning” word duideliker as mens kennis neem van sy vernuftige *Suite concertato*, ’n werk uit 1985, in opdrag geskryf vir die destydse Vrystaatse *Consortium musicum*, ter herdenking aan die geboortjaar van Sebastian Bach, Händel en Scarlatti. Al drie dele neem nougeset kennis van die soms subtiele stylverskille tussen die drie Barokmeesters.

Bestaande opinies oor Grové se styl volstaan gewoonlik met beskrywings van individuele werke, soos in Mary Rörich se bydrae in Peter Klatzow se *Composers in South Africa today* (1987).¹² Jacques Malan, ’n jeugvriend en latere redakteur van die SAME, probeer daarenteen in sy bydrae tot die SAME-artikel (1982) ’n stylbeskrywing gee wat Grové se musiek as (ideale) *wordingsproses* wil benader, en nie as bloot veranderende fasette of oppervlakkige modegiere nie. Implisiet hierby is die aanname dat styleienskappe wel oppervlakveranderinge sal vertoon, maar in essensie uniek en eiesoortig persoonlikheidsgebonde bly, soos Malan in die volgende stellings suggereer: Die “skerp-omlynde, atletiese skryfwyse” van die vroeë jare, sien Malan steeds in die werke van 1966; die vioolkonsert van 1959 is volgens hom ’n “oorgangswerk”, wat opgevolg word deur die “toename aan soepelheid” en ’n “wins aan ekspressiewe seggingskrag” in die Simfonie van 1962, waarin ook die “bevryding” van sonatevorm geïllustreer word (Malan 1982:136-137). Malan se verwysing na die strukturele betekenis van koloristiek in Grové se musiek sou as leitmotief verder gevoer kan word deur wat die “oppervlak-inkleding” in die sogenaamde “Afrika-oeuvre” sedert die vroeë tagtigerjare genoem kan word, egter sonder om die reeds verworwe persoonstyl noemenswaardig te wysig.

Grové se eie siening oor sy wording as komponis, en daarmee saam, antwoorde op die stylvraag, is ewe insiggewend. In sy outobiografiese skets, *Toe en Nou* (1975) word in kleurvolle terme – op sigself ’n styleienskap wat weerklank vind in die bundel kortverhale uit dieselfde jaar – die oorgangskwaliteit van die vioolkonsert voorgestel as ’n “huwelik” tussen Hindemith se kontrapuntale dissipline en Bartók se “romantiek”, en dat in die simfonie (1962), Bartók en Schönberg mekaar “die hand reik”. Die oorwegend eenstemmige, vry-rankende en metrumlose inslag van die klaviertokkate van 1966 is, soos reeds genoem, deur die komponis geëien as die aanbreek van sy *volwasse styl* (Grové 1975:69).

Die ideaal van ’n stylbeskouing waarin die klem val op die logika en samehang van verskillende styleienskappe, ongeag die verskeidenheid musikale begripsvelde waartoe sulke eienskappe

¹² Die skuheid/onwilligheid vir konfrontasie met die stylvraag, moontlik as gevolg van ’n bepaalde ongemak jeens “formalistiese” benaderings in die musiekwetenskap, ten gunste van vraagstukke “rondom” die musiek in die eietydse musiekwetenskap word ook weerspieël in die andersins insiggewende bundel opstelle oor Grové van Muller & Walton (2006). Kyk Bibliografie.

behoort, word grondig en aanskoulik deur Meyer ondersoek. Met sy model van wat hy noem 'n *sketsanalise* ("Sketch-Analysis", Meyer 1989:44-48) as uitgangspunt, probeer hy om 'n aantal uiteenlopende, maar *onderling geskikte* ("mutually suitable") styleienskappe by Richard Wagner te identifiseer en verklaar. Tesame met die volgende styloorsig van Grové se musiek kan iets soortgelyks met betrekking tot sy styl aangepak word. Die styleienskappe in Grové se oeuvre kan tot die volgende punte gereduseer word:

1. Kort tematiese idees in plaas van die geperiodiseerde tematiek van die tonale musiek;
2. Die voortdurende variëring van sulke idees, soos by Brahms en veral Schönberg;
3. Horisontale verskyningsvorme as 'n eiesoortige kontrapuntale tegniek;
4. Vertikale verskyningsvorme met toontrosformasies van minstens vier note, wat dikwels die verminderde of vergrote oktaaf insluit;
5. 'n Eiesinnige vormgewing wat wel by geleentheid herinner aan 19de- en 20ste-eeuse praktyke, maar nie identies daaraan is nie;
6. Ritmiese strukture wat vergelykbaar is met Messiaen se praktyk van "toegevoegde waardes", en mettertyd nie meer maatstrukture benodig nie;
7. 'n Programmatiese inslag, dikwels by wyse van beskrywende titels;
8. In die "Afrika"-oeuvre die opvallende dalende tendens van meestal sefvervaardigde melodieë – moontlik die enigste uiterlike verandering in die styl landskap.

Die eerste vier van die bogemelde eienskappe is grotendeels kenmerkend van die stylgereedskap van die musikale Ekspressionisme. Die musikale periode van byvoorbeeld agt mate is minstens sedert Beethoven nie meer 'n absolute riglyn vir temakonstruksie nie, en is grotendeels vervang met die meer gekonsentreerde "motief", wat die komponis terselfdertyd meer vryheid laat in terme van verdere ontwikkeling. Schönberg se ideaal van voortdurende ontwikkeling (van motiefmateriaal), wat 'n wesenlike aspek van Grové se estetika is, sluit nou hierby aan. Die oordrag van hierdie stylbeginsel ook op die sogenaamde Afrika-musiek sedert 1983 dra juis daartoe by dat die basiese stylgegewe in Grové se musiek stabiel gebly het. Motiefmateriaal wat in baie gevalle uit slegs enkele toonhoogtes bestaan, word aan 'n verrassende veelheid van manipulasies onderwerp. Hierdie werkwyse geld vir die ouer sowel as die latere musiek. Die viernoot-motief waarmee die *Vioolkonsert* (1959) begin, gee aanleiding tot 'n voortdurende vloeï wat deur subtile motiefmanipulasies tot stand gebring word, en in die latere werke kan die klavierwerk *Nonyana* (1994) in dié verband as voorbeeld voorgehou word.

Waar die *kontrapuntale onderbou* van die vroeë werke duidelike verwysings na Hindemith bevat, en daarmee saam dus 'n band met die Barok veronderstel, is ook in latere werke die min of meer onafhanklike stemleiding wesenlik, en noodsaaklik vir die ideaal van voortdurende variasie.

Die oorwegend sombere *Simfonie* (1962), 'n nabye verwante van die *Vioolkonsert*, is in meer as een opsig die uitsondering; in die terminologie van Meyer: dieselfde *taal*, maar 'n ander *idioom*. Waar die kernagtige motiefmateriaal soos in die konsert toegepas, ook die bousteen van latere werke sou wees, verteenwoordig die simfonie 'n eksperiment met ander middele. Die werk is die naaste aan die ortodokse Schönbergiaanse dodekafoniek in Grové se oeuvre. Die nostalgiese altfluittema wat die eerste deel open, word deur die komponis self beskryf as die "enigste" een in die deel, waaraan alle verdere materiaal "ontleen" is.¹³ Dit wyk ook af van die ortodokse twaalftoon tegniek, deurdat etlike toonhoogtes van die negemaat-lange tema herhaal word:

¹³ Volgens programnotas deur die komponis vir die uitvoering van die werk deur die destydse Nasionale simfonieorkes van die SAUK, Oktober 1962.

Simfonie (1962), deel een, 12toon-tema

Een van hierdie “ontlenings” is ’n tema (maat 11 en verder) met dieselfde kontoere en intervalskenmerke as die eerste een, maar elftonig. Die noodwendigheid van kontrapuntale werkwyse in hierdie idioom is oral sigbaar: die vioolduo in die eerste deel, en die hoboduo waarmee die tweede deel open, is van die duidelikste voorbeelde.

’n Nuwesootige kontrapunt spreek uit die tweestemmige programmatiese studie vir die linkerhand, *Tweespalt* van twintig jaar later. Die tweestemmige tekstuur is nie alleen in lyn met die komponis se persoonlike lineêre stylvoorkeur nie, maar het hier ook ’n programmatiese funksie, naamlik as ’n voorstelling van ’n “skisofreniese geval”.

Tweespalt, begin

Vir die werke met Afrika-inslag is die kontrapuntale tekstuur byna deurgaans vanselfsprekend. Van ’n meer elementêre aard, maar des te meer aanskoulik is die meervlakkigheid in stukke soos die *Mbira-lied* uit die *Liedere en danse van Afrika* (die ostinate “trommel”-motief in die onderste stem het reeds ’n voorloper in ouer werke soos die *Simfonie* van 1962):

'n Belangrike deel van die teksturele sy van 'n werk is geleë in die opsetlike *koloristiese manipulasie* van die tematiek self, en ter wille van vormontplooiing. Alreeds in 'n vroeë werk soos die *Berceuse* (1945) word die klavier se klankkoloristiese moontlikhede ontgin. Die keurige pedalaanwysings en die motief-eggo's in die laer oktaaf is voorlopers van die waagmoed in latere klavierpartiture van die Afrika-reeks. Koloristiese effekte soos “stom” akkoorde wat slegs vir botoon-effekte sorg, of toontrosse waarvan slegs enkelnote “voluit” klink, is betreklik algemeen in klavierwerke uit dié versameling, soos die twee uittreksels hieronder, uit *Nonyana*.

Berceuse, begin

Wieg tempo

Kalm *p* *mp* *p* *mp* *p* *mp* *p* simile

Ped. ens.

Nonyana, begin

Misterioso ♩=100 (♩=♩)

pp *p* *mp* *pp* *mp*

Ped.

Nonyana, mm. 5-7

p *f*

p sostenuto senza ped.

Die majestueuse *Kettingrye* (1978) – enig in sy soort in die Suid-Afrikaanse musiekalet – is waarskynlik die *non plus ultra* in Grové se klankkleurbewussyn: Soos in Schönberg se *Farben* (1916) tree die konvensionele tematiek op die agtergrond ten gunste van wat die komponis noem sy “klankkleurmodulasie”-beginsel.

Dit spreek vanself dat manipulasies van hierdie aard ook 'n ander *vormoriëntering* sal hê. Die vroeë twintigste-eeuse tendens om tradisionele vormbenaderings – soos dié van die sonatevorm

– te herdefinieer, vorm ook deel van Grové se stylhantering. Die eerste deel van die *Vioolkonsert* (1959) berus steeds op die tematiese “polariteit” van die 19de-eeuse sonatevormtradisie, maar word – soos by bv. Bartók – effektief verskuil deur juis die “voortdurende variasie”-idee. Vir die mate van “verlies” aan die tradisionele (tonale) oriëntering met behulp van toonsoort en tema, word vergoed deur ontwikkelingsfases wat herkenbaar gemaak word by wyse van dinamiek- en tempo-variasie. Vier langer orkestussenspele tussen solo-intredes dra verder hiertoe by. Binne die eerste 25 mate (tot en met die koms van die tweede tema) word die eerste tema alreeds aan etlike veranderinge onderwerp (later ook in omkering, kyk voorbeeld hier onder), en die “rekapitulاسie” self is slegs met moeite as sodanig herkenbaar.

Vioolkonsert (1959), deel 1, aanvangsmotief en variante

In ’n belangrike werk uit die latere oeuve, soos die eerste *Afrika-Hymnus* (1993) word die tempo- en dinamiek-nuansering ’n selfs nog belangriker vormtegniese hulpmiddel. Die eerste deel kan gesien word as ’n stel van agt fases, waaby tempo-, kleur- en dinamiekveranderinge deurslaggewend is vir die vormverloop. Die drie aanvangsidees op die eerste twee bladsye: die manueel “uitroep”, pedaaltema, (beide “Tempo I”) – en die *meno mosso*-melodie wat in maat 12 begin, (“Tempo II”) word in sigself as “variasies” ontgin. Fases 2-6 (“Tempo III”, m. 17-158) is die ekwivalent van ’n intensiewe ontwikkelingsproses, terwyl fases 7 en 8 (mens let op die noukeurige aanwysing: “Tempo I”, m. 159-222) duidelike bakens is vir ’n soort “rekapitulاسie” en Koda. Van die talle manipulasies van die derde idee, kan twee variante daarvan voorgehou word, soos dit in m. 43 en 170 verskyn:

Afrika Hymnus I (1993), *meno mosso*-melodie, en twee variante daarvan:

In die stilistiese “waterskeiding”-klaviertokkate van 1966 word die deurbraak na ’n soort “selfgenererende” styl uiteindelik gemaak. Die vernuwing wat karakteristiek is vir die stuk, is verwyderd van die eerste tokkate uit 1945 (getiteld *Kubisme*). Die “eenstemmige” verloop van 724 agstenote is ’n geheel nuwe tegniese sowel as vormkonsep, met geen herhalings in die gewone sin van die woord nie. Hierin loop ineen die geïntegreerde Hindemith-Barok-element, waarby die

kontrapunt nou 'n oënskynlike eenstemmigheid vertoon, maar funksionierend op verskillende gelyktydige vlakke. Die assosiasie met die geïmpliseerde meerstemmigheid soos in JS Bach se solo-partitas kan nouliks misgekyk word. Nie slegs vir die opwindend-dramatiese aanvangs- en finale danse in die Afrika-oeuvre nie, maar selfs vir tegniese minder veeleisende UNISA-eksamenstukkie sou dit een van die blywende Grové-stempels word.

Tokkate (1966), aanvang en slot

Die vinniger danse van die *Liedere en danse van Afrika* is in werklikheid die voortsetting van die tokkate-genre, wat ook gereeld in latere “Afrika”-musiek verskyn (soos die treffende klaviermonoloog uit die *Klavier- en orrelgesprek* van 2006).¹⁴ Die hoë tempo, dun tekstuur (parallele oktawe en unisono dubbeloktawe) en onreëlmatige aksente in die eerste van die *Liedere en danse* is 'n goeie voorbeeld hiervan (kyk voorbeeld hierna). Dit is verder eers in die “Afrika”-musiek dat die karakteristieke ritmiek van “toegevoegde waardes” (vgl. Messiaen se praktyk) ten volle gebruik word. (Kyk ook voorbeelde uit *Nonyana* en *Afrika Hymnus I* hier bo.) Die resulterende verlies aan 'n voorspelbare aksentsisteem en metrum is 'n direkte voortvloeiing uit die ritmiese praktyk van die *Tokkate*, en geld as 'n verdere betekenisvolle agent wat kontinuïteit verseker. Die volgende voorbeeld illustreer die tokkate-idee binne Grové se Afrika-oeuvre:

Stampdans (*Liedere en danse van Afrika*, eerste etude), beginmate:

¹⁴ Kyk ook Thomas Pooley se kommentaar oor hierdie etudes elders in hierdie bundel.

Dis ook gepas om in hierdie stadium te wys op die evolusie van ander herinneringe aan die Barok. Die eersteling “Afrika”-werk, die vioolsonate, begin met ’n resitatief. Mens sou fouteer om dit as blote oorblyfsel van die Barokpraktyk te sien. Soos by Schönberg is die term slegs indirek verstaanbaar, en juis as metafoer vir musiek wat ’n “sprekende” karakter suggereer (Dahlhaus 1978:184). Insgelyks moet die gebruik van fragmente uit die ouer genre-terminologie ook herinterpreteer word. In die strykkwartet (1993), die eerste in die genre sedert die 40’s, reflekteer die erfenis van die Barok in ’n geheel nuwe posisionering, in die vorm van ritornelli wat elk van die vier dele vooruitloop. In die geleidelike vormontvouting van ’n werk soos die genoemde vioolsonate figureer die idee van twee verskillende “finali” eweneens in ’n nuwe funksie, naamlik as ’n soort tydelike herbesinning, ’n opraap van nuwe energie. Hierdie terugwaartse heropname is nog duideliker in *Kettingrye* vir orkes (1978), waarin die komponis, soortgelyk aan Beethoven se sonate op. 110, twee divergerende lyne, ’n sirkelgang (vorentoe en weer terug, as mens wil) kombineer (Uhde 1991:514). Die twee *Ritueel*-dele omsluit die vierdelige werk, en daarmee saam en daartussen verskyn 4 Cadenzas, in sigself nogeens ontwikkelde herinneringe aan ouer musiekpraktyke.

Die komponis se sonderlinge verbintenis met die *visuele* vervul ’n spesiale rol in die oeuvre. Sy passie vir die beeldelike in die musiek en gevolglike bevoorkeurde werkwys kom herhaaldelik tot uitdrukking in opmerkings soos “... ek het altyd visuele beelde voor my geestesoog ...”. Gedurende die eerste jare na sy terugkeer, wat Grové self al getipeer het as ’n “programmatiese” fase, word mens getref deur die vindingryke uitleg van die reeds vermelde *Kettingrye*, waarin individuele dele assosiasies het met die beeldende kuns, soos ’n “lyntekening in donker kleure”. In vokale musiek soos die toonsettings van die Jonker-tekste (1982) is die ekspressionistiese teksture (mens kan aan Berg se *Wozzeck* dink) ’n sonderlinge ingewing vir die drama van sommige tekste.

Mens let verder op voorbeelde wat die visuele element vooropstel, soos die volgende: Die titel van ’n konsertaanbieding in 1997 was ’n *Toonuitstalling*. Dan is daar die musiek vir ’n *klarinet-danser* (!), en die manjifieke *Nonyana* (1995), waarvan die vormontvouting van motiewe ’n leerskool in nuwe vormgewing daarstel. Die vindingryke en aanskoulike *Pan en die nagtegaal* vir solofluit het reeds gewildheidstatus onder uitvoerders bereik. Die tweede omvangryke *Hymnus* vir die orrel het die Swart Madonnabeeld van Ernest Mancoba as inspirasie vir die tweede deel. Maar reeds lank voor die Afrika-era het die “beeldrykdom” van Grové se oeuvre die aandag getrek. Hiervolgens is die gemelde *Tokkate* (1966) byvoorbeeld ’n visuele spel met “springende vuurvonke”. Titels uit die ouer musiek, soos *Elektron*, *Kubisme*, *Cortège*, *Die Nag van 3 April*, *Sanguinies*, *Tweespalt*, *Vladimir se Tafelronde*, *Kettingrye*, en titels wat die komponis se Afrika-romantiek reflekteer, soos voorgestel in die sowat veertig werke sedert 1983, is selfverduidelikend.

VI

Grové het, soos Schönberg, deurentyd vreesloos geywer vir die artistieke waarheid, eerder as vir vae en veranderbare populêre skoonheidsideale waarvan ons so baie sien (en hoor) in tydgenootlike werk van veel jonger Suid-Afrikaanse komponiste. Sy estetiese sin is van ’n veel hoër orde; dit wil die kunsskepper se allergie jeens onopregtheid uitdruk, jeens aanpassings in stylbenadering wat nie onmiskienbaar sy eie is nie. Carl Dahlhaus verduidelik die beginsel wanneer hy dit stel dat Schönberg die ouer estetika van die skone afgelos wil sien deur ’n estetika van die ware, die waarheid (Dahlhaus 1978:61). By Grové is hierdie waarheid geleë oor ’n loopbaan heen: die lae grommende e van die kontrabas verskyn in beide *Raka*-geïnspireerde werke – 1948 en 1996 – en ter wille van dieselfde uitdrukkingsdoelwitte; die kontoer van die treffende viernootmotief waarmee

die *Violkonsert* begin – die hoogtepunt van die ekspressionistiese periode – herverskyn as leitmotief in *Musa*, ’n werk vir instrumentale ensemble en verteller uit 1997; die adagio-afloop van die simfonie (1962) weerklink weer in die dramatiese adagio van *Kettingrye* van 1978.

Grové se stylwedervaringe oor ’n tydperk van nagenoeg sestig jaar is dus omvangryk, maar nie onderling wederstrewig nie; ’n duidelike spoor van samehang kan herken word, sonder om gewysigde idioome by geleentheid te vermy. Sy werk as vindingryke toonkunstenaar en gelyktydig soliede styl-vakman is sodoende waarskynlik ongeëwenaard in die Suid-Afrikaanse musiek-landskap.

BIBLIOGRAFIE

- Bouws, Jan. 1982. *Solank daar musiek is*. Kaapstad: Tafelberg-uitgewers.
- Dahlhaus, Carl. 1978. *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur neuen Musik*. Mainz: Schott.
- Grové, I.J. 1993. “Wat kon daarvan kom?” – enkele beskouings oor die musikale nalatenskap van Arnold van Wyk (1916–1983). *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 33(3):165-173.
- Grové, I.J. 1998. “Ek het huis toe gekom” : Stefans Grové op 75. *Acta Academica*, 30(3):89-114.
- Grové, I.J. 2001. Stefans Grové 80 – uiteindelik tuis. *SAMUS*, 21:62-65.
- Grové, Stefans. 1952. Probleme van die Suid-Afrikaanse komponis. *Standpunte*, VII/2(26):69-79.
- Grové, Stefans. 1975. *Oor mense, diere en dinge*. Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau.
- Grové, Stefans. 1975. Toe en Nou – ’n selfportret. *Musicus*, 3(1):68-71.
- Kivy, Peter. 2000. How to forge a musical Work. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58(3):233-235.
- Kivy, Peter. 2002. Versions and “Versions”, Forgeries and “Forgeries”: A Response to Kirk Pillow. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 60(2):180-182.
- Klatzow, Peter (red.). 1987. *Composers in South Africa today*. Kaapstad: Oxford University Press.
- Kropfinger, Klaus. 1999. Beethoven. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, band 2, kolom 667-944. Kassel, Basel, ens.: Bärenreiter Verlag.
- Lüdemann, Winfried. 2001. Roelof Temmingh, in *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians* (2001), 25:p.248.
- Malan, Jacques (red.) 1982. Grové, Stefans, in *Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie 2*. Kaapstad: Oxford University Press, pp. 133-137.
- May, James. 2001. Peter Klatzow, in *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians* (2001), vol. 13: p.653.
- Meyer, Leonard. *Style and Music: Theory, History and Ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Pillow, Kirk. 2002. Versions and Forgeries. A Response to Kivy. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 60(2):177-179.
- Riethmüller, A., Dahlhaus, C, & Ringer, A. (reds.) 1994. Beethoven. *Die Interpretation seiner Werke*, vol. 1. Laaber.
- Rosen, Charles. 1972. *The classical style*. New York & London: W.W. Norton.
- Scherliess, Volker. 2006. Strawinskij. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, band 16, kolom 115-166. Kassel, Basel, ens.: Bärenreiter Verlag.
- Seidel, E. 1998. Artikel *Stil*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 8, k. 1740-1759. Kassel, Basel, ens.: Bärenreiter Verlag.
- Uhde, Jürgen. 1991. *Beethovens Klaviermusik*, vol. III. Stuttgart: Reclam.
- Walton, C. & Muller, S. (reds.) 2006. *A Composer in Africa. Essays on the Life and Work of Stefans Grové*. Stellenbosch: African Sun Media.