

Komponiste van Genadendal

deur

Inge Alvine Engelbrecht

Tesis ingelewer ter voldoening aan die vereistes vir die graad Magister
in Musiekwetenskap aan die Universiteit van Stellenbosch



Studieleier: Prof. Stephanus Jacobus Van Zyl Muller

Mede-studieleier: Dr. Maria Aletta Coertzen

Maart 2017

VERKLARING

Deur hierdie tesis elektronies in te lewer, verklaar ek dat die geheel van die werk hierin vervat, my eie, oorspronklike werk is, dat ek die alleenouteur daarvan is (behalwe in die mate uitdruklik anders aangedui), dat reproduksie en publikasie daarvan deur die Universiteit van Stellenbosch nie derdepartyregte sal skend nie en dat ek dit nie vantevore, in die geheel of gedeeltelik, ter verkryging van enige kwalifikasie aangebied het nie.

Handtekening:

Datum: Maart 2017

Kopiereg © 2017 Universiteit van Stellenbosch

Alle regte voorbehou

Opsomming

Die sendingstasie van Genadendal, geleë in die Overberg streek, het 'n musikale erfenis wat in Morawiese kerktradisies gewortel is. Alhoewel die kerkmusiek-beoefening in Genadendal veral bekend is, was die sendingstasie ook vir lank 'n tuiste vir Westerse kunsmusiektradisies. Dit is vanuit albei hierdie musiektradisies waaruit die musici wat in hierdie tesis bespreek word, na vore tree; nie net as musici nie, maar ook as komponiste.

Die tesis bestaan uit twee dele. Deel Een is in Afrikaans geskryf en bestudeer die lewe en musikale werke van drie musici wat hulle musikale afkoms na die musiektradisies van Genadendal herlei: Sacks Williams, Dan Apolles en Dan Ulster. In Hoofstukke Twee, Drie en Vier word elke musikus bekendgestel en word hul musiekopvoeding en musikale uitsette bespreek met verwysing na die Morawiese kerkmusiektradisie en hul kennis van die komposisionele praktyke van Westerse kunsmusiek. Hierdie drie bruin, manlike musici staan in die Genadendal gemeenskap en in hul eie gemeenskappe bekend as komponiste, maar is nog nooit as sodanig erken deur die breër Westerse kunsmusiekgemeenskap nie. Die titel “komponis” het 'n Westerse geskiedenis wat 'n sekere soort toonskepper eien. Hierdie tesis ondersoek ten dele die grense van en beheer oor hierdie toekenning van die woord “komponis” aan Williams, Apolles en Ulster.

Deel Twee van die tesis is in Engels geskryf. Die besluit om dit te doen het ontwikkel uit 'n immer groter-wordende ongemak met my gebruik van Standaard Afrikaans en die wyse waarop dit my bespreking en verstaan gevorm het in die eerste deel van die tesis. In die tweede deel, ondersoek ek krities sekere aannames wat in Deel Een gemaak word, insluitende aannames oor die neutraliteit van taal, oor die wit eienaarskap van Westerse kunsmusiek, oor die gebruik van die benaming “komponis”, oor die grense van subjektiwiteit in navorsing en oor die implikasies van strukturele keuses in akademiese skryfwerk.

Hierdie tesis wil uiteindelik 'n bewussyn skep van hierdie en ander bruin en swart musici wat deur apartheidswette verhoed is om hulle identiteit as komponiste vryelik en optimaal te ontwikkel deur opleiding en musiekstudie.

Abstract

The mission station of Genadendal, situated in the Overberg region, has a musical tradition rooted in Moravian Church traditions. Although Genadendal is renowned for its church music practices, it has also long been home to a rich Western art music tradition. It is from both these music traditions that the subjects of this thesis have emerged; not only as practising musicians, but also as composers.

The thesis is divided into two parts. Part One is written in Afrikaans and studies the lives and musical output of three musicians that trace their musical lineage to the music traditions of Genadendal: Sacks Williams, Dan Apolles and Dan Ulster. In Chapters Two, Three and Four, each musician is introduced and the music training, background and musical output of each composer is discussed in relation to his connection with the Moravian church music tradition, alongside his acquired knowledge of Western art music compositional practices. These three Coloured, male musicians have been hailed and celebrated as composers by the Genadendal community, as well as by their respective communities, but have never been acknowledged as such by the broader Western art music community. The title of “composer” has a Western history of signifying a certain kind of musical creator. This thesis in part probes the boundaries of and control over the bestowal of the word “composer” to Williams, Apolles and Ulster.

Part Two of the thesis is written in English. The decision to do this resulted from a growing discomfort of my own complicity with Standard Afrikaans and the way in which it shaped my engagement with my subjects in the first part of the thesis. In this second part, I interrogate core assumptions that I make in Part One, including assumptions about the neutrality of language, about the whiteness of Western art music, about the application of the moniker “composer”, about the limits of subjectivity in research and about the implications of structural choices in academic writing.

This thesis wants to lead to an awareness of the existence of these and other musicians of colour who were prohibited by apartheid laws to freely express their identities as composers through furthering their training and studies in music.

Bedankings

Ek wil graag die volgende persone bedank:

Meneer en Mevrou Sacks Williams, Meneer en Mevrou Dan Apolles, en Meneer en Mevrou Dan Ulster, sonder wie hierdie studie nie moontlik kon wees nie. Baie dankie vir u volkome vertrouwe in my en dat u my met u kosbare stories en musiek vertrou het. U lewe inspireer my om elke dag met trots 'n bietjie meer regop te loop. Dit was vir my 'n voorreg om met u te kon werk en om van u te leer. Ek is geseënd om u te ken.

My studieleier, prof. Stephanus Muller. Aan jou 'n baie spesiale dankie vir die onwrikbare geloof wat jy in my gehad het en steeds het, en vir die besonderse bydrae wat jy tot my werk en my as akademikus gemaak het. Dit was vir my heerlik en 'n absolute voorreg om jou student te wees.

My mede-studieleier, dr. Alta Coertzen. Baie dankie dat u hierdie groot taak met my aangepak het. Dankie vir u toewyding aan my studies, vir u kolossale kennis oor elke onderwerp onder die son wat u graag met my gedeel het, en vir u vertrouwe in my. U vingerafdrukke is vir altyd op my lewe en ek is u ewig dankbaar.

'n Spesiale dank aan die volgende persone: Meneer en Mevrou Ronnie Samaai vir u tyd, waardevolle kennis en belangrike insae tot my navorsing; drs. Paula Fourie, Hilde Roos en Willemien Froneman wat my werk gesnoei het toe dit nie meer wou groei nie; en Arthur Feder en dr. Stephanie Vos vir insig met die analises.

Dankie aan my vriende: Lynette, vir jou advies aan die begin; Stemray, vir die voortdurende bemoedigende woorde; Marc, vir die lang gesprekke oor my werk en die kritiese kommentaar; Santie, vir die waardevolle advies, die ritte na die Kaap en Langebaan wat jy saam met my gemaak het en dat jy die argiefmateriaal saam met my koester; en Angelique en Felicia: dankie vir die luister, vir die gebede, en dat julle my uiteindelik oor die eindlyn gesleep het.

Aan my ma, Cynthia, broers André en JJ, en skoonsus, Ra-eesha. Baie dankie vir julle geduld met my. Julle gebede, belangstelling in my werk en geloof in my is die rede vir hierdie eindproduk.

En aan Hom wat deur sy krag wat in ons werk, magtig is om oneindig meer te doen as wat ons bid of dink: Aan Hom kom die eer.

Erkenning van finansiële steun

Finansiële bystand gelewer deur *Africa Open Institute for Music, Research and Innovation* word hiermee erken. Menings in die studie is dié van die outeur en moet nie noodwendig aan *Africa Open Institute for Music, Research and Innovation* toegeskryf word nie.

Opedra aan my grootouers:
Krisjan en Kitty van Rooi

Inhoud

Verklaring	ii
Opsomming	iii
Abstract	iv
Bedankings	v
Erkenning van finansiële steun	v
Opdrag	vi
Inhoudsopgawe	vii
Lys van Figure	x
Deel Een	1
Voorwoord	2
Hoofstuk 1:	6
1.1 Inleiding	6
1.2 Agtergrond	6
1.3 Literatuuroorsig	8
1.4 Rasionaal	10
1.5 Navorsingsvraag	10
1.6 Navorsingsontwerp en metodologie	11
1.6.1 Navorsingsdoelwitte	11
1.6.2 Navorsingsmetodologie	11
1.6.3 Etiese maatreëls	12
1.7 Hoofstukuitleg	12
1.8 Beperkinge en voordele van studie	12
Hoofstuk 2: Sacks Williams	14
2.1 Inleiding	14
2.2 Biografie	14
2.3 Musiek	16
2.4 Bespreking van enkele komposisies	18
2.4.1 Psalm 23	18
2.4.2 Holy	23
2.4.3 Psalm 116	26
2.5 Werklys	31
2.5.1 Oorspronklike komposisies vir kerkgebruik	31
2.5.2 Wysies	31

2.5.3 Toonsettings	31
2.5.4 Verwerkings	32
2.6 Samevatting	33
Hoofstuk 3: Dan Apolles	35
3.1 Inleiding	35
3.2 Biografie	35
3.3 Musiek	37
3.4 Bespreking van enkele komposisies	39
3.4.1 Song of Eternity	39
3.4.2 Ballade in F-kruis mineur, Op. 1	43
3.4.3 Nokturne in B majeur, Op. 9	47
3.5 Werklys	50
3.5.1 Verwerkings vir solo klavier	50
3.5.2 Oorspronklike klavierwerke	50
3.5.3 Oorspronklike komposisies vir kerkgebruik	50
3.5.4 Wysies	50
3.5.5 Ander	50
3.6 Samevatting	51
Hoofstuk 4: Dan Ulster	53
4.1 Inleiding	53
4.2 Biografie	53
4.3 Musiek	56
4.4 Bespreking van enkele komposisies	59
4.4.1 Loflied	59
4.4.2 Praise the Lord	62
4.4.3 Liedere	65
4.5 Werklys	70
4.5.1 Toonsettings van Afrikaanse verse	70
4.5.2 Oorspronklike komposisies vir kerkgebruik	70
4.5.3 Verwerkings vir koor en klavierbegeleiding	70
4.6 Samevatting	71
Hoofstuk 5: Samevatting en gevolgtrekkings	72
5.1 Inleiding	72
5.2 Navorsingsdoelwitte	72
5.3 Navorsingsvrae	72

5.4 Gevolgtrekkings	73
5.5 Voorstellings vir toekomstige navorsing	74
Part Two	75
Reflection 1: On the relationship of structure to content, and writer to writing	76
Reflection 2: Who is a composer?	81
Reflection 3: Problematizing Western art music as white tradition	88
Reflection 4: The Ouroboros	93
Reflection 5: One speaker, two languages	98
Reflection 6: Reflection of recording made on 29 June 2016 in the Fisser Hall, Konservatorium, University of Stellenbosch	102
Bibliografie	113
Addendums	120

Lys van Figure

Figuur 1: Story & Clark-orrel.	5
Figuur 2.1: Sacks Williams by sy huis in Grassy Park	15
Figuur 2.2: Psalm 23 deur Sacks Williams	21
Figuur 2.3: Holy deur Sacks Williams	25
Figuur 2.4: Psalm 116a deur Sacks Williams	29
Figuur 2.5: Psalm 116b deur Sacks Williams	30
Figuur 3.1: Dan Apolles by sy huis in Mamre	36
Figuur 3.2: Song of Eternity deur Dan Apolles	42
Figuur 3.3: Ballade in F-kruis mineur, Op. 1 deur Dan Apolles	46
Figuur 3.4: Nokturne in B majeur, Op. 9 deur Dan Apolles	49
Figuur 4.1: Dan Ulster	55
Figuur 4.2: Loflied deur Dan Ulster	61
Figuur 4.3: Praise the Lord deur Dan Ulster	64
Figuur 4.4: Die Boodskap deur Dan Ulster	69
Figuur 6.1: Sacks Williams, Inge Engelbrecht en Dan Apolles	102
Figuur 6.2: Sacks Williams en Dan Apolles	112

Deel Een

Voorwoord

Prys die Here!

Prys God hier onder sy magtige hemelgewelf!

Prys Hom in sy kragtige daade, prys Hom in sy magtige grootheid!

Prys Hom met die ramshoring, prys Hom met harp en lier!

Prys Hom met tamboeryn en koordanse, prys Hom met snaarinstrumente en fluite!

Prys Hom met simbale, prys Hom met galmende simbale!

Laat alles wat asemhaal, die Here prys!

Prys die Here!

Psalm 150 (1983)

Die sagte geel buitemure van die klein geboutjie verwelkom my en nooi my in. Ek glimlag en gee die fasade 'n knik van my kop in aanvaarding van die uitnodiging en stap binne. Die ontvangsdame heet my vriendelik welkom; sy praat namens die geboutjie. Die houtvloere dwing my om sag te trap – 'n moeilike taak met my winter stewels – soos ek die ingang na die uitstallings betree. Met die intrapslag word ek gekonfronteer deur 'n groot banier in rooi hoofletters teen die bokant van een muur. Die banier skreeu: REGERINGSVORME EN HULLE INVLOED OP GENADENDAL. En die onderskrif: FROM VOC TO THE NEW DEMOCRACY. Vir 'n oomblik is ek op een plek gewortel, nie seker of ek verder mag loop nie. Die hoofletters pla my. Die mure is oral met foto's en koerantberigte en uittreksels uit geskiedkundige dokumentasie beplak. Van foto's van Jan van Riebeeck tot die Union Jack-vlag. Daar is ander vlage hier waarmee ek nie so bekend is nie. Ek herken wel die destydse VOC-vlag, maar slegs omdat die drie letters groot daarop gedruk is. Dit herinner my aan die oranje-blanje-blou-geskiedenis van ons land. Wat my meer as die hoofletters pla, is onderskrifte soos "First signs of declining life", "Efforts to revive Genadendal" en "We consider it a matter of highest importance that the strictest morality be attended to ...", die laaste aanhaling net bokant die vlag van die VOC. Wat my pla is nie dat hierdie stellings een of ander tyd gemaak is nie, maar dat dit hier ten toon gestel word. En ek vermoed dat dit nie 'n ironiese insluiting is nie.

Ek gewaar die groot borde in die middel van die vertrek en besef dat ek dit nie tydens vroeëre besoeke opgelet het nie. Dis 'n uitbeelding of tydlyn van die geestelike geskiedenis van die sendingstasie. Pragtige foto's en prente vertel van die ontstaan asook invloed van die Morawiese Kerk op Genadendal. Dit fassineer my dat hierdie uitstalling sy eie plekkie in die vertrek geniet en dat dit apart van die algemene uitstalling gedokumenteer is: 'n skeiding van kerk en staat, dalk? Die embleem van die Morawiese Kerk vang my oog. Die Lam van God met die vlag van oorwinning, omring deur die Latynse inskripsie "Vicit agnus noster, eum sequamur" (Ons Lam het oorwin, laat ons Hom volg), versier die uitstalling in verskeie kleure en groottes. Maar die plek van eerbied is aan die stigter van die Hernude kerk toegestaan. 'n A1-grootte kleurfoto van die

graaf Nicolaus von Zinzendorf is op sy eie staander gemonteer. Bo Zinzendorf se kop word sy eie woorde en visie vir die Morawiese sendelinge aangehaal:

I am destined by the Lord to proclaim the Message of the death and blood of Jesus, not with human wisdom but with divine power. I have one passion. It is Jesus, Jesus only.

Stadig beweeg ek aan na die eintlike rede vir my besoek. Ek staan in die deur van die vertrek waar die musiekuitstalling is en huiwer effens voor ek instap. Al hierdie instrumente in die klein vertrek ingedruk. Afgeleefde koperblaasinstrumente wat duidelik aan 'n vorige generasie (of twee) behoort het, hang vanaf die dak af. Klawerbordinstrumente, van klaviere tot orrels, staan swaar in die middel van die vertrek. Êrens let ek 'n grammofoon en 'n paar trekkklaviere op. Die spasie voel beknop. 'n Kennisgewing: "Please don't sit on the furniture and don't touch the artefacts." Meteens wil ek aan alles vat.

Ek weet nie regtig wat ek soek nie. Oral teen die mure is daar verse uit die Engelse weergawe van Psalm 150 geplak. Op die muur naaste aan my word die musiekgeskiedenis van die dorpie vertel. Kleurvolle prente van die oorspronklike bewoners van die omgewing, die Khoikhoi, en hul musiekinstrumente word ten toon gestel. 'n Klein drommetjie hang bokant die prent van 'n Khoi-man wat 'n *gorah*, 'n tipe strykstok waaraan 'n kalbas geheg is, bespeel. Dan, 'n plakkaat aangaande die musiektransformasie van die dorp. Die transformasie van die progressie van die musieklewe op Genadendal word in drie kategorieë met beskrywende prente geïllustreer: die tradisionele musiekpraktyke soos in Khoikhoi-kampe beoefen, die sekulêre praktyke wat met losbandigheid geassosieer was en die gewyde praktyke waar die heidene uiteindelik vroom in die kerkbanke eerbiedig sing en aanbid. Hierdie illustrasies pla my (selfs as 'n Christen) wat deur die gepaardgaande teks aangehits word:

Die Khoi en ander inwoners van die sendingstasie was lief vir dans en het op 'n eenvoudige snaar instrument [sic] musiek gemaak ... Met die aanvang van sendingwerk onder die Khoi-gemeenskap van Baviaanskloof is daar van alle dans-seremonies afgesien. Dit het plek gemaak vir sosiale byeenkomste waartydens slegs Christelike gesange gesing is.

Klaarblyklik was verskeie Europese besoekers aan die dorp vreeslik beïndruk met die musiektalent van die Khoikhoi, soos uit die bogenoemde kommentaar afgelei kan word, wat ook teen die mure vermeld word. Ek lees nog 'n aanhaling, die keer van die sendeling C.I. Latrobe (1814):

When it had grown too dark to write, I sat down to play on the piano-forte. Hearing a rustling behind me, I perceived, that three or four Hottentot girls had quietly entered the room, to listen to the music. I told them, that I would play for them, but they should sing for me, as I wished to ascertain, whether by the help of an instrument, they would keep true to the tune, without sinking their voices ... I was pleased with this new proof of the naturally musical qualities of this nation, and was convinced that the sinking of the voices at church, is only owing to bad precentors, but would be prevented by an organ.

Ek wonder hieroor. Oor die aanhalings. Dit wil voorkom dat dit belangrik is (vir iemand) dat die kommentaar en opinies van die sendelinge en dié van hul Europese eweknieë oor die vermensliking van die

inboorlinge vertoon word. Maar hoekom pla dit my? Dit het sekerlik tog niks met my te doen nie. Ek draai om en kyk vlugtig na die res van die items in die vertrek. Dit blyk dat negentig persent van hierdie uitstalling aan die Westerse kunsmusiektradisie gewy is, met slegs die helfte van een muur aan die musiektradisie van die Khoikhoi. Maak dit saak? En hoekom? Ek draai terug na die beskeie Khoikhoi-uitstalling. Beethoven staar my aan met wit, pupillose oë. 'n Klein wit borsbeeld wat eensaam op die Ernst Kaps klavier staan en waghoe oor die kamer en sy besittings.

In die hoek van die vertrek trek 'n opskrif my aandag: "South African Moravian Composers". Ek loop nuuskierig nader. 'n Groot fotoraam onder die opskrif bevat gesigfoto's van bruin individue. Dit is hier waar ek vir die eerste keer die name van Sacks Williams, Dan Apolles en Dan Ulster lees en sien hoe hulle lyk. Daar is ook foto's van ander mans hier: Daniel Joorst, Israel Benno Oppelt, Christoph Hans, Frederick Johannes Rosant. Hulle is eerstens Suid-Afrikaners, dan Morawies en uiteindelik komponiste. Interessant. Ek is geboei. Almal bruin. Almal mans. Ek was onbewus van enige komponiste uit Genadendal. Van hierdie mans is in die vroeë 1900's gebore, wat beteken dat hulle komposisies al vir amper 'n eeu bestaan. Ek is stomgeslaan deur hierdie ontdekking. Ek kyk opgewonde rond. Nog 'n uitstalling: "Some connoisseurs/composers/organists at Genadendal". Ek wonder hoekom hierdie mense hulle eie vertoonraam het, aangesien Dan Apolles en Daniel Joorst alreeds in die ander raam verskyn. Ek begin in alle rigtings soek na nog verrassings. Ek vind 'n groot fotoraam met handgeskrewe komposisies wat oënskynlik tussen 1860 en 1910 gekopieer is, 'n tradisie wat blykbaar vir jare volgehou is en oor die jare aan die volgende generasie oorgedra is. Ek let op dat een van die werke onderstebo agter die glas geplaas is.

Ek keer terug na die komponiste. Dit blyk dat die grootste deel van hulle musikale uitset gewyde musiek is, met titels soos "Liewe Jesus Kindervriend" deur Frederick Rosant en "Getsemane" deur Israel Benno Oppelt. Ek is nie bekend met die wysies waarna verwys word nie. Oral in hierdie vertrek is bewysstukke van Genadendal se definitiewe Westerse musikale erfenis, spesifiek Duits. Dit is asof die museum die dorpie binne 'n Europese kokon hou sodat hulle nooit van hulle erfenis vergeet nie. Ek kyk vir oulaas rond. Ek vryf oor een van die ou stowwerige klaviere, alhoewel ek vriendelik verbied word. Is dit die kamer wat so gewigtig is, of my eie geskiedenis wat so swaar voel van die Europese nalatenskap? Die heidene is nou bekeer. Hulle speel nou op Bach se orrel, Mozart se viool, Schumann se klavier. Op pad uit loop ek verby die pyporrel wat op die verste punt van die ingang uitgestal is. Daar, op 'n *Story and Clark*-orreltjie, waak die Westerse musiekgeskiedenis.



Figuur 1 Story & Clark-orrel. Geneem deur Inge Engelbrecht.

Hoofstuk 1

1.1 Inleiding

Genadendal is die eerste Protestantse sendingstasie wat in Suid-Afrika gevestig is (Marais, 2014:1). Die Morawiese sendeling, Georg Schmidt, het in 1738 sendingwerk in Baviaanskloof¹ begin. Na Schmidt se terugkeer na Duitsland in 1744, is hy 48 jaar later in 1792 opgevolg deur drie Morawiese sendelinge, Hendrik Marsveld, Daniel Schwinn en Christian Kühnel. Hulle het sy werk onder die inwoners voortgesit.

Soos vir Schmidt, was die hoofdoelwit van die sendelinge om die Woord van God onder die heidene te verkondig (Abrahams, 1989:10), asook om hulle te leer lees en skryf. Aangesien musiek en veral koorsang 'n belangrike deel van die Morawiese aanbidding en kerkkultuur uitgemaak het (Viljoen, 2007:210), het die opvoeding van die inwoners op Baviaanskloof ook musiekonderrig ingesluit (Balie, 1988:93). Krüger (1967:49) maak melding van Marsveld, Schwinn en Kühnel se bekwaamdheid as musici en Schmidt se komponeer van sy eie gesange, alhoewel hierdie komposisies nie neergepen is nie (1967:16).

Derhalwe blyk dit dat musiekbeoefening en -onderrig histories deel van die stigting en groei van Genadendal uitgemaak het. Alhoewel die oorgrote meerderheid van die navorsing wat oor Genadendal gedoen is, histories van aard is, geniet die geskiedenis van musiek nie veel aandag nie. Dit is hierdie leemte wat ten dele in hierdie studie aangespreek sal word. Dit is onduidelik wat die stilistiese verskille tussen Morawiese kerkmusiek en dié van ander Protestantse kerke is. Daar word egter melding gemaak dat Morawiese kerkmusiek “op 'n hoër musikale vlak” is as die musiek van ander kerke (Liemohn, 1968:117 en Wilson-Dickson, 1992:98). Dit wil ook voorkom of diegene wat Morawiese kerkmusiek gekomponeer het, opgeleide musici was in die Westerse kunsmusiektradisie en binne hierdie tradisie gekomponeer het, soos die Nederlandse komponis Johann Peter wie se werke met dié van Haydn vergelyk is (Wilson-Dickson, 1992:188).

1.2 Agtergrond

Die Morawiese kerk het in 1457 op Kunewalde in Boheme tot stand gekom. Johannes Huss, 'n Boheemse volgelinge van die leringe van die veertiende eeuse Engelse kerkhervormer, John Wycliff, word beskou as een van die eerste kerkhervormers. Huss is in 1415 vir sy geloof en teenspraak teen die Rooms-Katolieke doktrines tereggestel. Sy volgelinge is later in die gemeente genaamd Unitas Fratrum verenig (Balie, 1988:3). Die Graaf van Zinzendorf het sendelinge van die Hernude Broederkerk,² wat in 1727 in Hernnhut, Duitsland, ontstaan het, na onder meer Suid-Afrika gestuur. Die Duitse sendeling, Georg Schmidt, is gekies om die Khoikhoi³ te kom bearbei. Schmidt het homself tydelik met sy aankoms in 1737 in Zoetendalsvlei gevestig (Rabie, 1985:53) waar hy, met die hulp van 'n Khoikhoi interpreteerder genaamd Africo, die

¹ Die naam van die dorp is in 1806 deur generaal Janssens na Genadendal (vallei van genade) verander (Abrahams, 1989:14).

² Unitas Fratrum – Broeders van die Wet van Christus (Balie, 1988:3).

³ Beteken ‘manne van manne’ (Elphick, 1985:xv). Khoekhoe is die kontemporêre Nama-spelling van ‘Khoikhoi’ en is ook aanvaarbaar (Elbourne, 2008:72).

Westerse alfabet en die Nederlandse taal op 27 Oktober 1737 aan die inheemse bewoners begin leer het. Die studente het op daardie stadium uit ses volwassenes en vier kinders bestaan. Schmidt het ook vir die studente gesange aangeleer.

As gevolg van die teenkating wat Schmidt ontvang het van die Nederlandse koloniste wat reeds aan die Kaap gevestig was, keer hy in 1744 na Duitsland terug.⁴ Die sendingwerk en onderrig is deur Marsveld, Schwinn en Kühnel (Warnich, 1950:8) hervat nadat die inwoners vir 48 jaar aan hul eie lot oorgelaat is. Krüger (1967:45) meld egter dat een van Schmidt se volgelinge, Magdalena, gereeld die ander inwoners onder die peerboom in Schmidt se tuin saamgeroep en vir hulle uit die Nuwe Testament voorgelees het. Die Nederlandse Bybel, skoolboeke en gesangboeke van die Morawiese kerke in Nederland is gebruik (Reichert et al., 1886:389). Marsveld, Schwinn en Kühnel het die Bybel wat Schmidt aan Magdalena (Lena) gegee het, 48 jaar na sy vertrek in haar besit gevind (Krüger, 1967:52). Hierdie Bybel kan vandag nog in die Genadendal museum besigtig word.

In 1793 open die sendelinge die eerste skool in Baviaanskloof in die sitkamer van hul herehuis (Du Preez et al., 2009:14) met 25 studente wat volwassenes en kinders ingesluit het. Naas die basiese skoolvakke, wat lees en skryf in Nederlands ingesluit het, het die studente ook musiekonderrig ontvang (Balie, 1988:93) in onder andere sang, viool, klavier en orrel. Koperblaasonderrig het 'n belangrike deel van die opvoeding van die studente uitgemaak. Knouse (2007:45) bevestig: "Since its origins in Herrnhut around 1730, brass music has become an important institution within the Moravian Church". Die onderrig in koperblaasinstrumente het meegebring dat die sendeling Benno Marx rondom 1855 'n koperblaasorkes kon stig (Krüger, 1967:269). Die sendeling Hans Peter Hallbeck was 'n bekwame orrelis en het jong gemeentelede in orrelspel onderrig (Jooste, 1992:157). In 1832 word die eerste pyporrel op Genadendal ingebou, die eerste in Suid-Afrika (Du Preez et al., 2009:15).

Al hoe meer liturgiese gebruike en tradisies van Herrnhut is in die alledaagse lewens van die inwoners van Genadendal geïnkorporeer. 'n Voorbeeld hiervan is koraalmelodieë soos "Dank God, dank almal God" vir viool, klarinet, fluit en horing wat jaarliks deur die sendelinge op Oujaarsaand gespeel is (Jooste, 1992:157). Die tipe musiek wat op die sendingstasie beoefen is, was primêr gewyde musiek (Balie, 1992:117) en baie van die gesange wat die Herrnhutters in hul kerke gebruik het, is deur hul eie kerkvaders gekomponeer (Balie, 1988:8). Hierdie studie wil vasstel tot watter mate daar ook ander genres beoefen en onderrig is in Genadendal. Die aard van Genadendal as 'n sendingstasie veronderstel 'n klem op kerkmusiek, maar dit sluit nie die moontlikheid uit dat sekulêre musiek, soos die volksmusiek van die Herrnhutters, ook teoreties en prakties 'n teenwoordigheid op Genadendal gehad het nie.⁵ Soos later in hierdie studie sal blyk, was die

⁴ Die Nederlandse koloniste was gekant teen Schmidt se verhouding met die inheemse bevolking en hy is uiteindelik terug na Nederland gestuur om te antwoord op klagtes dat hy ongeskik was om die sakramente te bedien (Gallagher, 2008:195).

⁵ Alhoewel daar geen volledige katalogus bestaan van gedrukte musiek en manuskripte in die Genadendal museum nie, het 'n oorsig in die museum van hierdie dokumente heelwat bewyse getoon van sekulêre musiekbeoefening in die vorm van gedrukte partiture en handgeskrewe kopieë van korter sekulêre werke deur komponiste soos Felix Mendelssohn en Richard Wagner.

musikale invloed van Genadendal op komponiste wat bande met die dorp gehad het, veel wyer as net die tradisies en style van die kerkmusiek van hierdie spesifieke denominasie.

1.3 Literatuuroorsig

Gedurende die afgelope 27 jaar, gedeeltelik deur die omvattende navorsing van Balie (1988; 1992), is verskeie artikels en akademiese geskrifte oor Genadendal gepubliseer. Hierdie studies (tesisse en proefskrifte) en artikels het nuwe belangstelling laat oplewe in die geskiedenis van die sendingstasie en sy verbintenis met die geskiedenis van Suid-Afrika. Dit het onder andere in 1995 gelei tot die herdoop van oud-president Nelson Mandela se amptelike woning in Kaapstad, wat Westbrook geheet het, na Genadendal. Mandela het die naamsverandering soos volg gemotiveer (Du Preez, Van Oers, Roos & Verhoef, 2009:vii):

The renaming of the official residence was in honour of the oldest mission station in South Africa. Over the centuries it became a place associated with the coming together of people from different racial groups: in addition to being the first Khoi settlement at the Cape, it was also a place of sanctuary for more than a thousand slaves when slavery was abolished in 1838.

'n Aantal studies is oor die historiese agtergrond van Genadendal gedoen en opgeteken. Die werke deur Krüger (1967) en Balie (1988) verskaf 'n insiggewende blik in die ontstaan en ontwikkeling van die dorp en die sendingstasie. Balie (1992) en Elbourne (2008) het op hierdie studies voortgebou deur die belangrikheid van die sendingstasie binne die breër konteks van die geskiedenis van Suid-Afrika te plaas. Hierdie bronne verskaf egter 'n oorsigtelike historiese beeld oor die inwoners van die dorp en gee slegs 'n algemene agtergrond oor die geestelike en opvoedkundige leiding wat die sendeling aan die inwoners verskaf het.

Elbourne (2008) en Elphick & Giliomee (1989) bied verskeie sieninge van die geskiedenis van die Morawiese kerk en sendelinge en hul verbintenis met die Suid-Afrikaanse geskiedenis. Elbourne (2008) verwys spesifiek na die konflik wat tussen die Westerlinge en die Khoikhoi ontstaan het, asook die interaksie tussen die Khoikhoi en verskillende sendinggenootskappe wat sendingwerk in Suid-Afrika kom doen het, onder andere die Lutherse Hermann Sending (Lutheran Hermann Mission), en meer spesifiek die Morawiese sendelinge. Die bronne verskaf 'n in-diepte beskrywing van die kerstening van die Khoikhoi en die groei van hul geestelike lewens onder die leiding van die sendelinge. Hierdie beskrywing word ook deur Viljoen (2007) gereflekteer, wat op die lewe van een spesifieke Khoi-man, genaamd Ari, fokus.

Alhoewel Krüger (1967) 'n “redder-agtige” beeld van die sendelinge uitbeeld, meld meer resente bronne soos Thorp (1998) en Steinert (2007) die Eurosentriese houding van die Westerse sendelinge teenoor die gebruike van die inheemse bevolking, byvoorbeeld ten opsigte van hul opvoeding, kerstening, kleredrag, taal en musiek. Aansluitend by hierdie siening meen Elphick (1989:342) dat die kerstening van die Khoikhoi hand aan hand met die vernietiging van die ouer Khoikhoi-kultuur gegaan het. Elphick (1989) gaan voort met die stelling dat hierdie nuwe klas mense van hul eie Hottentot⁶ erfenis, wat onder andere taal insluit,

⁶ Die woord “Hottentot” is 'n koloniale term en word met “Khoikhoi” vervang aangesien die woord vandag beledigend en onaanvaarbaar is (Elbourne, 2008:19).

wegbeweeg en dit begin verag het. Edwards (1985:129) haal bronne soos Craft (1982) en Rokkan & Urwin (1983) aan wat bevind dat die verlies van 'n moedertaal 'n kultuur verswak en tot intergenerasie spanning/konflik en verlies van identiteit kan lei. Ook, dat taalverlies tot kulturele erosie lei. Daar blyk 'n konsensus tussen navorsers te wees dat die bewaring van 'n reeds bestaande kultuur en sy gebruike aangemoedig en bevorder behoort te word. Krüger (1967) verklaar egter dat teen die tyd dat Georg Schmidt aan die Kaap geland het, daar nie meer 'n Khoikhoi-kultuur was om te bewaar nie. Hy verduidelik ook dat dit nie die rol van die sendelinge was om die bestaande kultuur van 'n bevolking te vernietig of te bewaar nie, maar dat dit hul primêre taak was om die evangelie aan die inheemse bevolking te verkondig (1967:295).

Die fokus van die meeste studies oor Genadendal behels die geskiedenis van die Morawiese kerk en sy bydrae tot die ontstaan en opbou van Genadendal, asook die kerstening van die Khoikhoi wat in 1738 te Baviaanskloof begin het. Alhoewel daar wel inligting oor die musiek van Genadendal opgeteken is, soos in Balie (1988; 1992) en Krüger (1967), neig hierdie inligting om te fokus op die kollektiewe sosio-kulturele rol wat musiek gespeel het in die kerk. Dit geskied ten koste van 'n fokus op individue wat uit hierdie sosio-kulturele dampkring na vore getree het as komponiste. Hierdie tesis is 'n eerste stap om die bydrae van drie van hierdie individue histories en musikaal te verreken.

Wat die musiekpraktyke van die Khoikhoi betref, noem Thorp (1998) dat musiek en dans nog 'n kategorie was waarin die inheemse bevolking nie aan Europese standaarde voldoen het nie. Steinert (2007:19) meen dat die minagting vir Afrika-musiek deur die sendelinge baie Afrika mense (insluitend die Khoikhoi) forseer het om hul eie musikale tradisies prys te gee. Bronne soos Krüger (1967) en Kirby (1971) voer egter teenstrydig aan dat die inwoners vrywillig van hul ou gebruike afstand gedoen het en self besluit het om hul eie musiekpraktyke prys te gee ten einde die musiekpraktyke van hul kerstenaars aan te neem.

Instrumentale musiek en sang het 'n belangrike rol in die kulturele opvoeding van die gekerstende Khoikhoi gespeel (Viljoen, 2007 en Balie, 1992). Jorritsma (2011) meld dat sendelinge in Suid-Afrika oor die algemeen die inheemse bevolking se reeds bestaande kultuur van sang gebruik het om Westerse gesangmelodieë aan die bekeerdes bekend te stel. Elbourne (2008) en Jorritsma (2011) konstateer ook dat dans 'n groot rol in die lewens van die Khoikhoi gespeel het, maar dat dit egter ongunstig deur die Morawiese sendelinge op Genadendal ontvang is (Marais, 2014).

Volgens Pass (1989) word die karakter van kerkmusiek deur die karakter van die kerk vasgestel, en die karakter van die kerk, op sy beurt, deur sy missie. Knouse (2007), wat ook geïnteresseerd is in hoe die musikale kultuur van die Morawiërs toekomstige geslagte van uitvoerders en komponiste beïnvloed het, voer aan dat Morawiese musiek, in die verlede en vandag, primêr in die aanbidding van die Redder gegrond is, en dit kan gereken word dat hierdie uitgangspunt dus ook op die musiekpraktyke van Genadendal van toepassing was.

Bronne soos Jooste (1992) en Williams (2013) bespreek die bydrae van individue op die musikale kultuur van die inwoners van Genadendal. Jooste (1992) verwys spesifiek na die musikale bydrae van Duitse

sendelinge in die negentiende eeu in Suid-Afrika en bespreek kortliks die bydrae van Hans Peter Hallbeck, wat studente in orrel opgelei het. Williams (2013), op sy beurt, fokus op die oorspronklike inwoners van Genadendal wat deur die Morawiërs opgelei was om musiek te lees en te skryf, en wat uiteindelik self musiek gekomponeer en/of verwerk het. Alhoewel Williams tot op hede die mees omvattende bron aangaande spesifieke musici vanuit Genadendal en die omliggende Morawiese sendingstasies is, fokus hierdie bron uitsluitlik op musici afkomstig van die Weber-familie.

Terwyl daar etlike bronne is wat suggereer dat Genadendal nie net 'n ryk historiese agtergrond het nie, maar ook 'n ryk musikale nalatenskap, is daar gapings in die literatuur oor die lewens en musikale en komposisionele bydraes van spesifieke musici wat uit hierdie sendingdorp afkomstig is, en dit is die doel van hierdie studie om hierdie leemte in die literatuur aan te vul.

1.4 Rasionaal

Uit bogenoemde is dit duidelik dat navorsing oor musiek in die gemeenskap van Genadendal gebrekkig is. Die rasionaal van hierdie studie is om die musikale bydraes van drie individue met Genadendal-bande te dokumenteer, uit erkenning vir die impak en belang van die Morawiese sendingprojek; nie net ten opsigte van die beoefening van kerkmusiek in die Genadendal gemeenskap nie, maar ook in die vestiging van 'n musikale tradisie wat wyer as die Genadendalse kerkgemeenskap gestrek het. Alhoewel daar alreeds navorsing oor die geskiedenis van die dorp gedoen is, is daar 'n leemte in die bestudering en beskrywing van hoe die musiekonderrig en musiekbeoefening nie net plaasgevind het nie, maar hóé dit musici gestimuleer en beïnvloed het in die skep van nuwe werke.

1.5 Navorsingsvraag

Vanuit bogenoemde word die navorsingsvraag soos volg geformuleer:

- I. Wie is prominente musici wat van Genadendal afkomstig is, en hoe verwys hulle musikale bydrae hul Genadendal-herkoms?

Die navorser ondersoek hoe die musikaal-kulturele agtergrond van Genadendal 'n groep musici help vorm het, en of daar 'n wedersydse invloed tussen die musici en die gemeenskap, insluitende die Morawiese sendelinge, was.

Voortvloeiend uit die primêre navorsingsvraag rig ook die volgende sekondêre navorsingsvrae hierdie navorsing:

- II. Hoe het die Genadendal-herkoms as kulturele ruimte die musiek van die gekose musici beïnvloed en help vorm?
- III. Hoe het die Genadendal-herkoms as godsdienstruimte die musiek van die gekose musici beïnvloed en help vorm?

Om hierdie navorsingsvrae te kan beantwoord, is die volgende navorsingsontwerp en metodologie gebruik.

1.6 Navorsingsontwerp en metodologie

1.6.1 Navorsingsdoelwitte

Die hoofdoelwit van hierdie studie is om die lewens en werke van enkele musici te identifiseer, te dokumenteer en sinvol te posisioneer binne die konteks van die musikale tradisies van Genadendal. Hierdie studie maak gebruik van 'n histories-kwalitatiewe navorsingsontwerp wat empiries gegrond is in die data wat uit bestaande literatuur, onderhoude en argiefmateriaal ingewin is. Studies wat kwalitatief van aard is mik daarna om 'n in-diepte beskrywing van 'n groep mense of gemeenskap te verskaf (Mouton, 2012:148). Hierdie tipe beskrywings verskaf ingeligte perspektiewe van hierdie persone en hul praktyke. Die studie maak gebruik, in elke hoofstuk, van 'n lewe-en-werk benadering wat historiese biografieskrywing, analise en die prosedures vir die opstel van werklyste, insluit.

'n Sekondêre fokus van hierdie studie is om die gemarginaliseerde stemme wat binne die meer tradisionele vorme van historiografie dikwels nie in berekening gebring word nie, te identifiseer en daaraan erkenning te gee. Inligting word grotendeels deur middel van gespreksvoering verkry wat bevestigende oordeel oor die geldigheid en objektiwiteit van die navorsing tot gevolg kan hê. Die navorser moet dus ten alle tye na objektiwiteit, geldigheid en betroubaarheid in kwalitatiewe navorsing streef (Babbie et al., 2001:227). Ter wille van betroubaarheid en objektiwiteit is die inhoud en transkripsies aan die respondent beskikbaar gestel vir verifikasie.

Die navorser sal die volgende metodes aanwend:

- Gestruktureerde onderhoude wat beoog om die klem te verplaas van geskiedenis na vertelde stories.
- Video- en bandopnames van die onderhoude sal gebruik word wat later deur die navorser getranskribeer sal word.
- Omvattende veldnotas van onderhoudsgeleenthede sal gemaak word.
- Narratiewe analises van enkele gekose werke van die komponiste sal gemaak word.

1.6.2 Navorsingsmetodologie

Die data vir hierdie studie word hoofsaaklik gegenereer deur gestruktureerde onderhoude en die bestudering van argivale inligting. Met die voer van die onderhoude is daar by die opgestelde skedule gehou sodat die bepaalde areas van belang vir die navorsing binne 'n sekere tydsbestek afgehandel kon word. Respondente het ook 'n geleentheid gekry om hul opinies aangaande die onderwerp buite die raamwerk van die gestruktureerde onderhoud, te lig en dus verrykte data te verskaf.

Die navorser het, met die verloop van die studie, na die respondente teruggekeer om materiaal terug te besorg en om reëlins te tref vir die opnames. Tydens hierdie her-ontmoetings was dit moontlik om die

respondente beter te leer ken, en om op minder formele wyse verheldering te kry oor bepaalde kwessies. Onderhoude is gevoer in die huise van die respondente, en die navorser is by elke formele onderhoudsgeleentheid vergesel van haar studieleier om bandopnames van die onderhoude te maak. Die lengte van die onderhoude is tot 'n uur per sessie beperk om die fokus op die werk te verseker en afdwaling te verhoed. Die navorser het egter aan die einde van die onderhoude die geleentheid aan die respondente gebied om hul opinie te lig en om uit te brei op vorige antwoorde.

Alle onderhoude is verbatim deur die navorser, wat ook die onderhoudvoerder was, getranskribeer om geldigheid en betroubaarheid te verseker. Met die voltooiing van die transkribering van die onderhoude is 'n omvattende ontleding van die inhoud deur middel van dokumentanalise gedoen.

1.6.3 Etiese maatreëls

Die navorser het tydens hierdie studie ten alle tye streng etiese maatreëls gehandhaaf:

- Anonimiteit is in die konteks van hierdie studie nie deur die respondente verlang nie, maar voor die aanvang van die studie is aan die respondente verduidelik dat hulle identiteit beskerm sou word, sou dit deur hulle versoek word.
- Die respondente is verseker dat hulle deelname aan die studie vrywillig is en dat hulle enige tyd van die studie sou kon onttrek.
- Die respondente is gevra om skriftelike toestemming te gee sodat onderhoude op band en video opgeneem kon word.

1.7 Hoofstukuitleg

Hierdie tesis bestaan uit twee dele: Deel Een en “Part Two”. Deel Een bestaan uit vyf hoofstukke. Hoofstukke 2, 3 en 4 handel oor die lewe en werke van E.J.W. (Sacks) Williams, Dan Apolles en Dan Ulster onderskeidelik. Die bevindinge van hierdie navorsing word in Hoofstuk 5 saamgevat. “Part Two” bestaan uit ses reflekerende opstelle, gemerk “Reflections”, wat in Engels geskryf is en wat krities sekere kwessies aanspreek wat in Deel Een aan die lig gekom het, insluitende kwessies oor die neutraliteit van taal, oor die wit eienaarskap van Westerse kunsmusiek, oor die gebruik van die benaming “komponis”, oor die grense van subjektiwiteit in navorsing en oor die implikasies van strukturele keuses in akademiese skryfwerk.

1.8 Beperkinge en voordele van hierdie studie

Aangesien die respondente 'n klein groepie is, is dit nie werklik moontlik om die inligting breed toe te pas op die algemene gemeenskap van musici en komponiste vanuit Genadendal nie. In alle navorsing wat handel oor lewende persone, is daar die moontlikheid dat die studie kan wegstrem van werklike kritiese beskouings.

Die voordeel van hierdie studie is dat die lewe en werk van voorheen grootliks onbekende musici, wat bekend in hulle gemeenskap is, maar grootliks onbekend in die groter konteks van Suid-Afrika se musici,

gedokumenteer word en dat daar prominensie verleen word aan die gemarginaliseerde stemme van hierdie musici.

Hoofstuk 2: Sacks Williams

2.1 Inleiding

Hierdie hoofstuk fokus op die lewe en werk van E.J.W. Williams. Nadat etiese klaring vir onderhoudvoering verkry is, is daar op 20 Februarie 2015 'n onderhoud met Williams in sy tuisdorp in Grassy Park gevoer. Die onderhoud is volgens 'n vooropgestelde vraelys gevoer (Addendum C) om die onderhoud doelgerig te lei en om te verseker dat relevante inligting verkry kon word. Die volledige onderhoud is deur die navorser opgeneem en getranskribeer om geldigheid en betroubaarheid te verseker.

2.2 Biografie

Ezechiël John Whall “Sacks” Williams is 'n afstammeling van Johann Heinrich Weber (c.1735-1808) van Honnef, Duitsland wat in 1765 in die Kaap geland het (Williams, 2013:30). Johann Weber ontvang Suid-Afrikaanse burgerskap in 1775 waarna hy met Dorothea Combart trou. Uit Weber se tweede huwelik is 'n seun, Francois Johannes, gebore. Die jongste seun van Francois Johannes, Eduard Franz, het 'n verhouding aangeknoop met 'n “inheemse” meisie, Anna Catherina Coerland, van die Riviersonderend-distrik. Dit het nie die goedkeuring van sy familie weggedra nie, en is Eduard Weber dus deur sy familie onterf. Hy verhuis na die sendingstasie op Genadendal waar hy op 25-jarige ouderdom in die kerk gedoop en aangeneem is. Op 7 September 1834 is hy en Anna Catherina getroud en uit die huwelik is drie seuns gebore, onder andere Godlof Weber, die voorvader van Sacks Williams. Die voorgeslagte van Williams, afkomstig van Genadendal, is dus Eduard Franz Weber, Godlof Weber (1841-?), Ezechiël Weber (1880-?), en Fredericka “Pats” Williams (1915-2010), die moeder van Sacks Williams, wat op Elim gebore is.

Sacks Williams is op 16 Julie 1943 in Port Elizabeth gebore, die oudste kind van Harry en Fredericka Williams. Williams het in Port Elizabeth grootgeword waar hy sy primêre skool opleiding by Veeplaats en Fairview Morawiese skole en sy hoërskool loopbaan by South End Hoërskool te Port Elizabeth voltooi het. Williams studeer vanaf 1963 tot 1964 aan die Bridgeton Opleidingskollege op Oudtshoorn waar hy as onderwyser kwalifiseer en spesialiseer later (in die vroeë tagtigerjare) as kunsonderwyser aan Hewat Onderwys Kollege in Kaapstad. Williams het ook as primêre skool assistent by Maitland Morawiese skool en Steynville primêre skool op Piketberg gewerk.

In 1972 word Williams as skoolhoof van die Morawiese skool op Houtbaai aangestel. Op 13 September 1976 open hy die eerste skool in 'n nuwe woongebied in Mitchells Plain, waar hy ook as die eerste skoolhoof dien (Williams, 2013:173). Die destydse onderwysdepartement plaas Williams aan die begin van 1985 oor na Heideveld Primêr (Williams, 2015), waar hy 'n parallel-medium sisteem (Afrikaans en Engels) suksesvol by sy skool implementeer. Williams het in die tagtigerjare as lektor aan die Heideveld Morawiese Teologiese Seminarie in Kerkmusiek en Liturgie doseer (Williams, 2013:175). Hier het hy die kursuskurrikulum saamgestel waar hy, onder andere, die studente onderrig het in die transkribering van solfa-notasie na die Westerse notebalk. Weens gesondheidsredes tree hy in 1993 uit die onderwys. Williams is die pa van twee seuns en woon tans in Grassy Park, Kaapstad, met sy vrou van meer as 40 jaar, Elizabeth.

Uit bostaande is dit duidelik dat Sacks Williams nie net 'n belangrike bydrae as opvoeder gemaak het nie, maar ook as musikus in sy gemeenskap. In die volgende afdeling word hierdie musikale bydrae bespreek.



Figuur 1.1 Sacks Williams by sy huis in Grassy Park (2015). Geneem deur Stephanus Muller.

2.3 Musiek

Kyk, ek gee my nie uit as 'n komponis nie, nè? Want dan kan die FAK vir my vra: “Luister, skryf vir ons 'n opera oor Saartjie Baartman”, byvoorbeeld, nè? En dan moet ek nou ... moet ek nou gaan sit en ek moet nou daar 'n werk skep, nè? Ek kan 'n opstel skryf oor haar, dan komponeer ek ook iets, nè? Ek kan 'n boek skryf, dan het ek iets gekomponeer. Maar sover dit musiek aangaan, nè ...? [...] Kyk, komponis ... Ek kan my nou nie gelyk stel aan, sê Le Roux Marais nie, nè? Ek kan myself nie gelyk stel aan Mozart nie, nè? [...] Ek meen, ek het van my werke ... het ek aan Reino Otterman voorgelê, nè? Dan het Reino gesê hy hou van die melodie, nè? Hy hou van die baslyn en so, maar daar is “grammatikale foute”, nè? Net so, my musiek is nie musikaal-grammatikaal korrek nie, nè? Daar kan baie foute in wees, nè? Tegniese foute. Maar, aan my melodie moet julle nie peuter nie. Uh, daar mag dalk in my harmonieë ... daar mag dalk “transitions” nè, of mag ... daar kan foute wees, daar moet foute wees want ek is 'n leek sover dit komposisie aangaan, nè? Ek is nie 'n opgeleide komponis nie. Verstaan u? Daarom vra ek: is ek 'n komponis, nè? Uittreksel uit onderhoud met Sacks Williams, 2015.

Williams het as jong seun onder professor Charles Pellow-White klavier studeer en het later sy senior sertifikaat van die Trinity College of Music ontvang (Williams, 2013:174). Op twaalfjarige ouderdom het hy in Port Elizabeth as orrel-assistent onder eerwaarde George Saville gedien, by wie hy ook basiese orreltegniek geleer het (Williams, 2013:174). Williams het gereeld as orrelis en koorleier by die Maitland, Wittewater en Steenberg Morawiese kerkgemeentes opgetree en het vir 32 jaar die gemeente by Grassy Park as orrelis en musiekdirekteur gelei. Hy het ook 'n jeug-koperblaasorkes in Grassy Park gestig, maar hy is onseker of die orkes vandag nog bestaan (Williams, 2015).

Gedurende sy tyd as onderwyser op Piketberg het Williams gereeld koorfeeste vir die omliggende skole gereël en vir sy eie skool musiek vir kinderkoor verwerk. Sy verwerkings sluit meestal Duitse volksliedjies in, onder meer “Ännchen von Tharau” (Williams, 2013:174). As plaaslike musiekonderwyser het hy verskeie kore en brigades van die Nederduits Gereformeerde (NG) kerkgemeentes van Piketberg en Saron vir die jaarlikse koorkompetisies afgerig, waar hy ook dikwels as begeleier opgetree het (Williams, 2013:174). In 1982 is Williams deur die Provinsiale Raad van die Morawiese Kerk genader om koorwerkswinkels, met die fokus op kerkmusiek, by die Shiloh sendingstasie in die Transkei te lei (Williams, 2013:175). Williams is een van die stigterslede van die Morawiese Koorunie van Suid-Afrika (MOCUSA), 'n organisasie waarin hy ook tot en met sy aftrede as ondervoorsitter gedien het. Uit onderhoude met Williams blyk dit dat hy veral betrokke was by koorsang en baie ondervinding as koorleier, begeleier en verwerker van koormusiek opgedoen het. Sy betrokkenheid in musiek is egter nie tot die koorsanggenre beperk nie. Hy is 'n bekwame orrelis en pianis, en het verskeie verwerkings vir instrumentale ensembles met orrel- en/of klavierbegeleiding gedoen, tekste getoonset en oorspronklike musiek gekomponeer.

Williams het vir die eerste keer in 1983 met die heengaan van sy vader gekomponeer. Volgens Williams het hierdie traumatiese gebeurtenis meegebring dat hy Psalm 23 ter ere van sy vader getoonset het. Williams beskou komposisie as deel van sy geestelike lewe en oortuigings en hy skryf “oor ewige waardes, nie oor

koringlande nie” (Williams, 2015). Hy beskou sy werke as Westers en meen hy komponeer volgens ’n Westerse model. Hy meen ook dat hy, in terme van sy musiekopleiding, ’n Westerse opvoeding het en dat sy ore gewoond is aan wat hy ’n “Westerse klank” noem (Williams, 2015). Op die vraag of hy sy werke as Westerse kunsmusiek beskou, antwoord hy: “As ’n werk geskep is, is dit kuns, want kuns is skepping” (Williams, 2015).

Williams verkies om by die klavier te komponeer. Hy maak hoofsaaklik gebruik van Westerse notasie en die Westerse notebalk, of “balk”, soos hy dit noem. Volgens Williams komponeer hy primêr deur basiese musikale frases neer te skryf, harmonieë vir die frases uit te werk en hierdie frases en idees dan verder te verwerk totdat dit ’n voltooide komposisie vorm. Williams meen dat hy die vindingrykheid vir sy eie komposisies vind in “die vrolike melodieë van Mozart, die statige sangrykheid van die stadige bewegings van Beethoven se klaviersonates en die struktuur van Bach se fugas” (Williams, 2015). ’n Belangrike bron van inspirasie vir Williams, is egter die toonsetting van Bybelse tekste, veral die Psalms.

Williams is ’n gelowige man en meeste van sy werke is vir godsdienstige doeleindes gekomponeer. Die meerderheid van sy komposisies bestaan uit kerkgesange, of wysies, waarvan Psalm 23 en “Come Let Us Sing” in die huidige Morawiese Koorboek⁷ gepubliseer is (Williams, 2015). Verskeie van sy komposisies is ook vir spesifieke herdenkingsfeeste van die Morawiese kerk gebruik. Sy komposisie, wysie T184d, “Come Let Us Sing”, is gebruik vir die fees wat 250 jaar van sendingwerk van die Morawiese kerk gevier het. Die lied “I Want to Praise the Lord” is by die fees wat die 550ste herdenking van die stigting van die Unitas Fratrum herdenk, op Genadendal uitgevoer.

Sacks Williams is nie ten gunste daarvan om werke op kommissie te komponeer nie en beskou opdragwerke as kunsmatig. Volgens hom moet komposisie ’n spontane uitvloeisel van idees wees en voel hy ingeperk deur riglyne en beperkinge wat ’n komposisiekommissie op die kreatiwiteit van die komponis plaas (Williams, 2015). Alhoewel van sy reeds bestaande koorwerke vir Morawiese kerkfeeste gebruik is, het Williams nog nooit in opdrag vir ’n spesifieke fees, ander geleentheid of vir finansiële gewin gekomponeer nie.

Met sy ervaring as komponis en verwerker, is Williams in die tagtigerjare deur die digter George Holloway genader om van sy gedigte, soos “The sleeping doll”, te toonset. Williams het ook verskeie werke vir koperblaas- en ander ensembles verwerk, onder meer “Highland Cathedral” deur Roever en Korb wat hy vir orrel, solo trompet en snaartrom verwerk het, asook “O du mein holder Abenstern” uit Richard Wagner se “Tannhäuser” vir trompet, tromboon en orrel. Hy het ook die Suid-Afrikaanse volkswysies “Vanaand gaan die volkies koring sny” en “Saai die Waatleioen” vir koperblaas-ensemble verwerk.

Toe Williams in 1983 met komposisie begin het, was apartheid op sy hoogtepunt in Suid-Afrika. Hy dring egter daarop aan dat hy geen polities-geïnspireerde werke gekomponeer het nie. Alhoewel hy “polities baie bewus” was, het hy “nooit politiek gepreek nie” (Williams, 2015). Sy geloofsoortuigings is vir hom die

⁷ Koorboek 2, Morawiese Kerkkoor Unie van Suid-Afrika (1998).

sterkste motivering vir sy skeppende werk en daarom het hy nie sy politiek met sy godsdiens vermeng nie (Williams, 2015). Williams noem dat hy nietemin direk by die politiek betrokke was as lid van die “New Unity Movement” (Nuwe Eenheidsbeweging), voormalig die “Non-European Unity Movement” (NEUM), saam met Neville Alexander⁸ en Elizabeth van der Heyden⁹ “en tot 'n mindere mate Dulcie September”¹⁰ (Williams, 2015), drie van Suid-Afrika se mees vername bruin anti-apartheid politieke aktiviste.

2.4 Bespreking van enkele komposisies

Williams het 38 werke oor ’n tydperk van omtrent 32 jaar gekomponeer, getoonset en verwerk. Soos hy dit stel, was sy enigste onderwyser in komposisie Bach se Preludes en Fugas, die tweede bewegings van Beethoven se klaviersonates en spesifiek Mozart se “eenvoudige en vrolike melodieë” (Williams, 2015). Uit sy werklys blyk dit dat sy mees kreatiewe tydperk vir komposisie in die tagtiger- en negentigerjare was.

Soos reeds vermeld, komponeer Williams nie op aanvraag nie, maar uit innerlike oortuiging. Hy skryf ook nie musiek oor dinge wat hy beskou as veranderlik nie, maar eerder oor ewige waardes. Dit wil voorkom of persoonlike tragedie ’n belangrike motivering is vir kreatiwiteit in Williams. Hy toonset Psalms 23 en 116 met die heengaan van sy vader in 1983 en sy moeder in 2010. Sy “Jubellied” is ook ’n voorbeeld van hoe ’n traumatiese gebeurtenis in sy lewe tot musikale skepping aanleiding gegee het. Hy vertel hoe hy na ’n ernstige hartaanval in 2002 vir twee jaar niks gekomponeer het nie. Twee jaar na die hartaanval het hy Psalm 9 (sy “Jubellied”) as danklied aan die Here getoonset (Williams, 2015). ’n Groot deel van Williams se oeuvre is koorwerke wat ook geskik is vir algemene kerkdienste. Williams het egter nie ’n gunsteling werk nie, en ag nie een van sy werke belangriker as ’n ander een nie. Dit is daarom dat die navorser self werke uit Williams se oeuvre gekies het om te bestudeer en te bespreek. Die gekose werke is liedere wat in die Morawiese Liedboek opgeneem is en wat ’n substansiële bydrae tot die liedboekversameling maak.

In die volgende afdeling word drie werke van Williams in diepte bespreek.

2.4.1 Psalm 23

Dit is toe ek in die vertrek kom en ek die liggaam van my pa sien lê ... na hy skielik gesterf het. En toe ek nou die uitdrukking op sy gesig sien, toe dink ek: “maar kyk, as jy dan nou so tevrede kan lyk, nadat jy jou hele lewe lank die Here gedien het ... Dan is dit mos die moeite werd as jy kan sê die Here is my Herder...” Uittreksel uit onderhoud met Williams, 2015.

⁸ Neville Alexander was ’n opvoeder, lektor, skrywer, lid van NEUM, stigterslid van die Yu Chi Chan klub en die Nasionale Bevrydingsfront (“National Liberation Front”). Hy was ook ’n gevangene op Robbeneiland weens sy anti-apartheid aktiwiteit (Scanlon, 2007:201).

⁹ Elizabeth van der Heyden was ’n opvoeder en politieke aktivis wat tien jaar tronkstraf op aanklagte van sabotasie opgelê is (Scanlon, 2007:202).

¹⁰ Dulcie September was ook ’n opvoeder en politieke aktivis wat, as gevolg van haar politieke sieninge, op 29 Maart 1988 in Parys, Frankryk vermoor is (Scanlon, 2007:274).

Hierdie koorwerk vir SATB-koor en klavierbegeleiding is drieledig en in E-mol majeur. Die werk begin met 'n opslag en is onmiddellik 'n statige uitbeelding van die teks, wat *piano* en *Andante* uitgevoer moet word. Hierdie eerste deel is deurlopend sag. Die dinamiek verander slegs met 'n klein crescendo wat effektief tot die teks en stygende melodielyn bydra in maat 7 ("lei Hy my"), gevolg deur 'n terugkeer na die oorspronklike dinamiek. Die eerste deel eindig met 'n verlengde decrescendo wat uiteindelik op 'n *ppp* in maat 14 eindig. Hierdie voltooide einde word beklemtoon deur die herhaling van die frase "na die waters waar rus is, daarheen lei Hy my, daarheen lei Hy vir my".

'n Narratiewe skuif vind plaas in maat 15 met 'n skielike tempo en dinamiese verandering en 'n nuwe tema. Hierdie onverwagse dinamiese en tempo verandering is ongewoon aan 'n konvensionele koraalsetting en het 'n beduidende individualiserende effek. Die verandering in stemming gaan gepaard met 'n nuwe tema wat die karakter van die komposisie verander. Die werk bereik 'n dramatiese klimaks in maat 22 met 'n halfnoot fermata-akkoord, gevolg deur 'n kwartnoot rusteken. Weer verander die karakter van die werk in die volgende afdeling. Die werk is nou 'n *maestoso* dodemars in 'n 4/4 tydmaat en word *fortissimo* in F mineur uitgevoer. Die stemming word donkerder gemaak met die toonsetting van die woorde "Al gaan ek in ook deur 'n dal van doodskaduwee sal ek geen heil vrees nie". Faktore wat 'n rol speel hierin is die mineur toonsoort, akkordale begeleiding, *crescendo* in maat 25 en aksente op swak polse. In die antwoord frase (steeds 'n mars), maak die komponis gebruik van die dramatiese effek van tussendominante om 'n uitgestelde of verlengde oplossing te verkry en om chromatiese kleur te skep. In maat 36 word 'n dominant sewende akkoord effektief as spilakkoord gebruik vir modulاسie en die werk los dadelik op na B-mol majeur.

'n *Vivace* deel volg (*forte*) wat weer die stemming van die werk verander. In maat 40 word 'n verminderde sewende akkoord gebruik om die werk terug te lei na B-mol majeur met 'n onvoltooide kadens. Die komponis maak in hierdie deel gebruik van dominant sewende akkoorde om sekwense te skep en wend ook meer chromatiese akkoorde aan. Die seksie kom tot 'n einde in maat 48 met 'n dramatiese fermata-akkoord. Die terugkeer van die *Adagio*-deel is 'n direkte herhaling van die opening. Die deel word effens gewysig met 'n verlengde, bevestigende einde wat triomfantelik die werk afsluit op drie *fortissimo* akkoorde.

Die homofoniese tekstuur van die koorwerk word deurlopend gehandhaaf. Alhoewel die toonsetting duidelik drieledig is, word hierdie vorm onderlê deur 'n ongewone (vir 'n koraal) dramatiese narratiewe musikale ontwerp, wat moontlik dui op die invloed van Mozart se klaviersonates. Williams se eie uitvoering van Psalm 23 skep 'n ander blik op die narratiewe karakter van die komposisie. Hy ignoreer sy eie dinamiese en tempo aanduidings in die musiek, en speel met heelwat minder dramatiese infleksies as waarvoor sy partituur vra. Sy uitvoering spreek van 'n soort beskeidenheid wat nie reg laat geskied aan die dramatiese potensiaal van sy komposisie nie. Hierdie manier van speel is eie aan Williams en is deel van sy uitvoerstyl.

Williams se toonsetting van Psalm 23 besit die kenmerke van 'n dramatiese narratiewe styl wat ook in sy ander werke waargeneem kan word. Dit is 'n styl wat gekenmerk word deur skielike toonsoortveranderinge na hoofsaaklik primêre akkoord toonareas, tydsoortveranderinge, tempo- en karakterveranderinge, variasies

van harmoniese ritme en dinamiese progressie wat alles ingespan word om die teks te interpreteer en om die uiteenlopende gevoelens wat met die teks geassosieer word, uit te druk.

Psalm 23 *E. J. Williams*

Andante *p*

Die Haar is my Herder, ek waag Hy sonder vir my Na wa-turf waar

rus is daarheen lei Hy my, Na die waters waar rus is daar heen lei Hy

pp *ppp* *f* *allegro*

my daarheen lei Hy vir my Hy verlaat my Hy lei my in die spore van sy

mf *rit* *f* *ff* *maestoso*

regtigheid, want maak my siele Hy lei my om sy groter naams ont-wil Al gaan ek

ook deur in dal van dood skaduwee sal ek gaan om Heil vrees nie, want U is met

my, ja U is met my, ja U stak en U stak die ver-trou

rit

The image shows a handwritten musical score for Psalm 23 by Sacks Williams. The score is written on aged paper and consists of five systems of music. Each system includes a piano accompaniment (treble and bass clefs) and a vocal line (treble clef). The lyrics are written in Afrikaans. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, f, ff), tempo markings (Vivace, Adagio), and performance instructions (rit). The lyrics are: "my u be-rei die ta-fel voor die aan-ge-sig van my tee-standers, u salf my hoof, u salf my hoof sa-if my hoof my be-ker loop oor Net goedheid en guns sal my volg sy-lank ek leef En Ek sal by die He-rens bly, Ek sal by die He-rens bly tot in lang-tyd van da-er ek sal by die He-rens bly so lank ek mag leef".

Figuur 2.2 Psalm 23 deur Sacks Williams.

2.4.2 Holy

Die datum en plek van komposisie word aan die einde van die werk gegee as 18 Augustus 2006, Grassy Park. Hierdie koorwerk bevat wisselings tussen polifoniese toonsetting en homofoniese teksture, met stempartye wat in bepaalde gedeeltes kontrapuntal beweeg. Die kontrapuntale skryfwyse dui moontlik op die invloed van J.S. Bach op Williams se komposisiestyl.

Die werk begin met 'n twaalfmaat inleiding waar die dominant-akkoord oor vier mate verleng word om uiteindelik op die eerste polsslug van maat 12 op die tonika akkoord van A-mol majeur op te los. Hierdie akkoord gaan gepaard met die polifoniese intrede van die vier stemme.

Hierdie is 'n drieledige werk, met die A-gedeelte wat vanaf mate 12 tot 19 strek, deel B vanaf mate 26 tot 57, waarna A weer voorkom en in 'n nuwe toonsoort herhaal word vanaf maat 69. Die werk eindig dan met 'n kodetta vanaf maat 85 tot aan die einde. Deel A is geskryf vir SATB-stempartye met die klavierbegeleiding wat dieselfde partye speel. Die werk kan dus *a capella* uitgevoer word. Die woorde "Holy, Holy, Holy is God our Lord Almighty" word deur die sopraanstemme gesing, terwyl die alt-, tenoor- en basstemme grotendeels slegs die woord "Holy" melismaties sing, waarna al die stemme saam in maat 19 die frase voltooi met die woord "God". Dit is egter nie altyd duidelik aan die notasie watter stemme vereis word om watter woorde te sing nie, wat die uitvoering daarvan problematies maak.

In maat 20 is daar 'n skielike wisseling van tekstuur na dié van 'n konvensionele koraal. Hierdie tussenspel dien as voorbereiding van die *Choral con spirito*-deel wat uit 'n soortgelyke tekstuur bestaan. Die komponis maak telkens gebruik van terughoudings in hierdie kort tussenspel, asook sekwensiële frases wat lei na 'n dominant sewende akkoord van B-mol majeur in maat 24, versterk deur die beklemtoonde deurgangsnote (die C-kruis in die basstem en die E herstel in die sopraanstem) wat dan na die tonika van B-mol op die eerste polsslug in maat 25 beweeg. Hierdie akkoord is die eerste van twee fermata-akkoorde wat as aankondiging van die volgende gedeelte dien. Die laaste van die twee akkoorde is 'n B-mol majeur akkoord, die dominant van die volgende toonsoort, E-mol majeur.

Die B-gedeelte, wat as 'n koraal aangedui is, moet met geesdrif (*con spirito*) gespeel word. Hierdie aanduiding spreek van 'n bewuste skeiding wat die komponis tussen die voorafgaande polifoniese gedeelte en hierdie afdeling maak. Die nuwe afdeling word ook onderskei deur 'n verandering in tydmaat (na 3/4) en tekstuur (homofonie). Die *Choral* strek oor 32 mate, met 'n oorgangmaat in maat 58 met twee fermata-akkoorde as oorgang terug na die A-gedeelte. Die *Choral* bestaan uit 'n basiese vierstemmige koordeel, wat in twee frases van sestien mate elk verdeel word, met die laaste frase 'n herhaling van die eerste. 'n Deskant sopraan-obbligato word tot die herhaling bygevoeg. Die laaste twee oorgangsakkoorde in hierdie middelseksie (maat 58) is tussendominante van B-mol majeur en dan A-mol majeur onderskeidelik, voordat die musiek terugkeer na die oorspronklike toonsoort (A-mol majeur). Die oorgangsakkoorde word weereens gekenmerk deur 'n fermata-teken op elk.

Die A-gedeelte keer terug in maat 59 met 'n *tempo primo* aanduiding. Mate 67 en 68 is 'n kort oorgang (vergelyk mate 20 tot 25) na 'n gewysigde A-gedeelte in 'n nuwe toonsoort, C majeure, wat in 'n tertsverhouding staan met die aanvangstonsoort. Die modulاسie na C majeure bring 'n verheldering in die toonsetting, wat gekomplementeer word deur die *vivace* tempo aanduiding. Hierdie gedeelte skep ook 'n gevoel van 'n koda met sy lewendige karakter en tempo. Vanaf maat 85 is daar 'n uitbreiding van die tema wat tot die einde strek en as 'n kodetta beskryf kan word. Die werk eindig met 'n statige "Hallelujah" wat oor vier akkoorde gesing word. 'n Plagale kadens word deur die gebruik van tussendominante oor die vier laaste akkoorde uitgebrei: $IV/V_7 - IV_{6/4}/I - iv_{6/4}/i - I$.

Dit is interessant om op te let dat daar geen dinamiese aanduidings in die werk verskaf word nie. Die tempo aanduidings is egter 'n aanduiding van die verskeie stemminge wat deur die werk voorkom en kan dus as riglyne dien in die interpretasie en keuses vir gepaste dinamiek.

Williams se eie pianistiese interpretasie van die werk is beduidend anders as sy genoteerde partituur. Hierdie veranderinge sluit in die interpretasie van tempo en selfs tydmaatwisselings. Deurgaans speel Williams die werk met 'n tipe aanslag waar die toetse in die linkerhand vóór dié van die regterhand afbeweeg word.

LENTO

HOLY

E. J. WILLIAMS

First system of musical notation, piano accompaniment, G major, common time.

Second system of musical notation, piano accompaniment, including a *rall.* marking.

a tempo HO - LY HO LY HOLY IS GOD OUR HO - LY HO - LY HO LY

HO - LY HO - LY HO - LY LORD ALMIGHTY HO - LY HO - LY

HO - LY HO - LY HO - LY

HO - LY IS OUR

HO - LY GOD

CHORAL - *con Spirito*

COME LET US ALL WITH GLADNESS RAISE A JOYOUS SONG OF THANKS AND PRAISE TO HIM WHO RULES THE HEAVENLY HOST

SOPRANO OBLIGATO

GOD FATHER SON AND HO - LY GHOST. THUS MAY OUR LIPS TRY PRAISES SOUND OUR HEARIS IN STEADFAST HOPE A - BOUND

Figuur 2.3 Bladsy 1 van Holy deur Sacks Williams.

2.4.3 Psalm 116¹¹

Hierdie toonsetting van Psalm 116 is aan Williams se moeder, Fredericka, opgedra met die onderskrif: “Vir Pats” (haar noemnaam). Volgens Williams was Psalm 116 ’n gunsteling Psalm van sy moeder en het sy gereeld vers 12 aangehaal: “Hoe sal ek die Here vergoed vir al sy weldade aan my?” Die werk is gedateer 10 Januarie 2010, alhoewel Williams alreeds die musiek in 2009 gekomponeer het. Volgens Williams het hy die teks later eers bygevoeg (Williams, 2015). Williams het twee weergawes van hierdie teks getoonset.

Psalm 116a is ’n homofoniese koorwerk in F majeur en duidelik in drieledige vorm. Deel A bestaan uit ’n reëlmatige sestien mate wat in twee agt-maat frases verdeel en in vier vier-maat frases onderverdeel is. Die tema wat in die eerste vier mate bekendgestel word, word in die daaropvolgende mate herhaal. Hierdie tema, wat in mate 1 en 2 alreeds gevestig word, word in ’n sekvens in mate 3 en 4 en in mate 5 en 6 ’n derde laer herhaal. Die intervalle in hierdie sekvens word presies in die sopraan- en tenoorstemme nageboots wat gevolglik parallelle oktawe vorm. Die altparty maak gebruik van die gemeenskaplike D in maat 3 wat die stemleiding verbeter, asook die parallelle oktawe vermy. Hierdie stemparty, wat die tonika sing, beweeg in ’n afwaartse toonleer vanaf maat 1 tot maat 6 wat gedeeltelik ’n D harmoniese mineur toonleer vorm, die relatiewe mineurtoonsoort van F. Die tenoorstem, wat op die dominant van F begin, beweeg terselfdertyd trapsgewys afwaarts en vorm ’n afgaande F majeur toonleer teenoor die altparty se D mineur toonleer.

Die eerste frase eindig in maat 8 met ’n volmaakte kadens wat deur ’n versierende bas, wat die dominant omsirkel, die oplossing van die kadens in maat 9 inlei. Hier is ’n dubbele stemoorkruising tussen die sopraan- en altstemme, wat in die praktyk problematies vir sangers kan wees. Die eerste vyf mate van die werk word vanaf maat 9 herhaal. Mate 14, 15 en 16 is ’n ontwikkeling van mate 6, 7 en 8. Deel A eindig met ’n volmaakte kadens in maat 15 (3-4) en 16 (1). ’n Wysiging vind in maat 16 plaas met die A-gedeelte wat op die laaste drie slae van die maat moduleer en met ’n onvoltooide kadens op die dominant sewende akkoord (F-A-C-E-mol) van die nuwe toonsoort, B-mol majeur, in eerste omkering eindig. Die stemleiding in maat 16 is problematies. Die E-mol sou gewoonlik konvensioneel afwaarts oplos na die D wat in die sopraanstem in maat 17 gesing word, maar gaan egter na die F.

Deel B is in die toonsoort van die subdominant, B-mol majeur, van die oorspronklike toonsoort. Hierdie gedeelte bestaan uit slegs agt mate vanaf maat 17 tot maat 24. Deel B is duidelik ritmies en tekstueel verwant aan deel A, alhoewel dit ietwat meer deurgangsnote bevat. Die statiese beweging van stemme is problematies deurdat dit parallelle oktawe en vyfdes veroorsaak. Die werk moduleer terug na F majeur in maat 24.

Deel A keer terug in maat 25. Hier ontwikkel die A-gedeelte met die byvoeging van die D in die basparty in maat 10 wat ’n lopende basparty vorm. Mate 25 tot 32 is ’n herhaling van mate 9 tot 16, met ’n afgaande chromatiese “vuller” wat lei na die laaste vier mate, wat as ’n variasie van hierdie mate dien en essensieel ’n

¹¹ Die letters langs die werke: Psalm 116a en Psalm 116b is deur die navorser bygevoeg om makliker tussen die twee werke te onderskei.

uitgebreide einde is. Alhoewel dit voorkom of die werk hier eindig, is daar 'n nege-maat frase wat ná maat 36 volg en gebruik kan word, volgens die komponis, as die inleiding tot die werk, asook as 'n slotfrase aangesien daar ook teks vir hierdie deel geskryf is.

Die werk is konvensioneel vierstemmig en maak gebruik van eenvoudige stemleiding met min groot spronge tussen stempartye. Williams maak deurgaans gebruik van basiese harmoniese progressies en beweeg essensieel binne 'n I-IV-V-struktuur, met ongereelde byvoeging van dominant sewende akkoorde waarvan sommige nie opgelos word nie. Op sommige plekke vind daar ook onkonvensionele verdubbelings van derdes en vyfdes in stemme plaas, soos in maat 35 (4) met die verdriedubbeling van die B-mol wat meer prominensie aan die dominant as aan die tonika gee, en dus die harmonie verswak. In 'n poging om die stemleiding te verbeter, word daar soms ongepaste deurgangsnote bygevoeg wat 'n dissonante resonansie tot gevolg het (maat 6, die byvoeging van die A-mol in die basstem). Hierdie dissonansie is nie noodwendig problematies vir die klavier nie, maar is nie ideaal vir 'n koor nie.

Die teks wat gebruik word, word sillabies deur al die stemme gesing en daar word min gebruik gemaak van woordskildering. Daar is gevalle waar minder sterk woorde op sterk polse val, asook die teenoorgestelde (maat 5 en 6, "soveel"). 'n Voorbeeld van die eersgenoemde is in maat 17 waar die woord "En" op 'n sterk pols val, asook in maat 21 op "Na". Beide woorde sou meer gepas wees op 'n opslag, en aangesien die teks 'n omdigting van die Psalm is (vermoedelik deur Williams), is dit moeilik om te verstaan hoekom hierdie toonsettingsprobleem nie uitgeskakel kon word nie. Homogeniteit tussen teks en musiek kon verkry word deur woorde te herrangskik of weg te laat. Williams gebruik aan die einde van die koorwerk 'n uitgebreide einde deur die aanwending van 'n uitgestelde kadens.

Psalm 116b behels 'n omdigting van dieselfde Psalmteks in Engels. Hierdie weergawe kan, volgens die komponis, by 'n verjaarsdagviering of enige ander feestelike geleentheid gesing word (Williams, 2015). Hierdie toonsetting is ook in F majeur en bestaan uit slegs sestien mate. Dit het 'n meer feestelike karakter as die voorafgaande toonsetting en kan struktureel in onderafdelings verdeel word: A (mate 1 tot 4), B (mate 5 tot 8), A¹ (mate 9 tot 12), met 'n verlengde kadens (mate 13 tot 16).

Deel A begin met 'n opslag in 3/4 tyd, met 'n afgaande chromatiese triool in die alt stemparty. Die groepering in maat 1 skep die indruk dat die werk in 6/8 tyd is, met 'n gepunteerde kwartnoot in die boonste drie stempartye (die punt is verkeerdelik in die tenoorstem weggelaat), en twee groepies van drie agstenote in die bas stemparty saam gegropeer. In maat 1 (4b) word die vyfde van die verminderde sewende akkoord (B-D-A-mol) weggelaat, wat die verswakking van die akkoord tot gevolg het. Die vyfde word weer weggelaat in die daaropvolgende akkoord (G-B-mol-F). Hierdie verskynsel kom deurgaans voor. Die frase eindig met 'n onvoltooide kadens op die subdominantakkoord (B-mol).

Deel B begin met 'n opslag op die sekondêre dominantakkoord van die supertonika van F (V₇/ii) in tweede omkering, wat dan oplos na die supertonika akkoord, G mineur, op die eerste polsslug van maat 5. Die werk skep die gevoel dat dit na G mineur moduleer maar dit is slegs 'n kortstondige tonikasering van die

supertonika akkoord, wat uiteindelik na die dominant sewende akkoord van F in derde omkering ($V_{4/2}/I$) beweeg in maat 6. Die dominant verwantskappe in hierdie gedeelte versterk die tonika en die harmoniese struktuur. In mate 7 (4) en 8 (1) kom 'n interessante verskynsel voor in die vorm van 'n Duitse vergrote sesde akkoord. Die akkoord is egter nie 'n tipiese Duitse vergrote sesde akkoord nie: die akkoord word nie in die korrekte omkering ($6/5$) gebruik nie en dit los nie na die gebruikelike $I_{6/4}$ toe op nie, maar eerder na die $V_{6/5}$. Aangesien die stempartye van 'n Duitse vergrote sesde akkoord verkieslik uitwaarts op los, is die stemleiding hier ook problematies deurdat die A-mol na die G in die tenoorstem beweeg.

Deel A¹ volg en bevat dieselfde materiaal as deel A. Die werk beweeg egter na 'n vergrote tonika akkoord in maat 11 (4b) wat lei na die subdominant van F in maat 12. Die verlengde kadens volg dan met 'n opslag in maat 12, na 'n ii_6 in maat 13, gevolg deur 'n reeks akkoorde wat 'n verlengde kadens vorm: $V_{6/5}/V - I_{6/4} - vi - VI - ii$. Hierdie kadens bereik sy hoogtepunt in maat 15 (4) op 'n verlaagde dominant dertiende akkoord ($V^b7_{6/2}$) wat op die tonika in maat 16 eindig.

Alhoewel die toonsetting uit slegs sestien mate bestaan, is dit harmonies ryk. Daar is egter geringe swak punte in die komposisie, soos parallelle bewegings in stemme wat die harmonie verswak. Die toonsetting bevat egter duidelike kenmerke van die musiek van die Romantiese tydperk, met die verdubbelings en onkonvensionele stemleidings in sekere gevalle. Die komposisie herinner ook aan die kerkmusiek van die bogenoemde tydperk met die gebruik van akkoorde soos die $V^b7_{6/2}$ en die Duitse vergrote sesde akkoord. Die werk is dus 'n merkwaardige bydrae tot nie net Williams se katalogus nie, maar tot die kerkmusiek van die Morawiese kerk.

Beide toonsettings van Psalm 116 is deur die komponis uitgevoer en opgeneem. Die komponis maak tydens die speel van albei werke wysigings tot die musiek, deur die byvoeging van ongenoteerde deurgangsnote en 'n Alberti-bas begeleiding, veral in Psalm 116a, wat aan die werk 'n digter tekstuur gee. In Psalm 116b speel Williams egter die werk baie meer gesinkopeerd as wat geskryf is. Hy speel die werk deurgaans gepunteerd en voeg ook soms gepunteerde duool- en trioolpatrone by. Hierdie manier van uitvoering dra effektief by tot die dansmatige karakter van die werk. Deur bestudering van beide werke, Williams se uitvoering van die werke en gesprekke met die komponis, is dit duidelik dat die subjektiewe estetiese waarde van hierdie toonsettings vir Williams belangriker is as die konvensionele teoretiese korrektheid daarvan.

PSALM 116 "VIR PATS" (10-1-2010)

WAT KAN EK U, O HEER VER-GEL-DE? U HET SO VEEL LAAN MY GE-

DAAN, O HE-RE. SEËN EN GE-NA-DE OP GE-NA-DE STORT U NOG ELKE DAG SO

RYK-LIK UIT. EN AS EK VOORT OP VLEUELS VAN 'N A-REND NA GINDSE

STAD OM EWIG BY U HEER TE WEES DAN VREES EK G'N DOONSNAG WAT MY OM-GE-WE U STOK EN

STAF VERTROUS MY DEUREN-TYD, JA AL-TYD U HEER LEI MY VOORT TOT IN DIE E-WIG-HEID

INTRO
KOS BAAR IS IN DIE OË VAN GOD NIE DOOD VAN SY GUNSGEWIG-TE FINE

Figuur 2.4 Psalm 116a deur Sacks Williams.

PSALM 116

Handwritten musical score for Psalm 116b by Sacks Williams. The score is written on three systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The lyrics are written below the vocal line. The first system contains the lyrics: "WHAT EVER SHALL I GIVE THEE MY SAVIOR IN DISTRESS FOR THE BENEFITS THOU GAVEST ME ALL SO". The second system contains: "GREAT AND NUMBERLESS HENCEFORTH WILL MYSELF I GIVE THEE WITH SINGLE HEART AND EYE, WALK BESIDE THEE WHILE I'M". The third system contains: "LIVING AND TO BLESS THEE WHEN I DIE". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figuur 2.5 Psalm 116b deur Sacks Williams.

2.5 Werklys¹²

Hierdie werklys is met die hulp van die komponis opgestel. Die onderstaande afdeling is in vier kategorieë verdeel, naamlik oorspronklike komposisies vir die gebruik deur die Morawiese kerk (waarvan Williams beide die teks en musiek geskryf het), wysies vir kerkgebruik, toonsettings en verwerkings van reeds bestaande werke. Die toonsoort, datum en plek van uitvoering word aangedui waar beskikbaar.

2.5.1 Oorspronklike komposisies vir die gebruik deur die Morawiese kerk

- a. Kerslied. G Majeur. 3 April 1987, Grassy Park. Vir SATB-koor en klavierbegeleiding.
- b. My Verlosser leef. Vir SATB-koor en klavierbegeleiding.

2.5.2 Wysies. Gekomponeer vir die Morawiese kerk. SATB- koor met klavierbegeleiding

- a. 184d.¹³ 8 April 1986, Grassy Park.
- b. 151r. 25 Augustus 1986, Grassy Park.
- c. 110 (Gesang 256 – Laudate¹⁴). 21 Mei 1991, Grassy Park.
- d. 39. 3 September 1986, Grassy Park.
- e. 79 (Gesang 404 – Laudate). 8 Julie 1987, Grassy Park.
- f. 54d in B-mol Majeur (Gesang 102 – Laudate).
- g. 22 in E-mol Majeur. 25 April 2006.
- h. 11 (Gesang 753 – Laudate).
- i. 16f (Gesang 309).
- j. 11. 31 Julie 1997.
- k. 14. 25 April 1994.
- l. 11. 9 April 1991.
- m. 167. 1 Maart 1986.
- n. 184. 8 April 1986.
- o. 16. 31 Julie 1997.

2.5.3 Toonsettings

- a. Psalm 23. C Majeur. 1983. (In die Morawiese Koorboek, 1998, gepubliseer). Vir vierstemmige koor en klavierbegeleiding.
- b. Come let us sing. 13 Maart 1986. (In die Morawiese Koorboek, 1998, gepubliseer). Vir vierstemmige koor en klavierbegeleiding.
- c. Jubellied. 1995. Maitland. Woorde deur P.E.R. Cloete. Vir vierstemmige koor en klavierbegeleiding.

¹² Op plekke ontbreek die datum van komposisie by sekere werke. Die rede hiervoor is bloot omdat daar geen datum by die spesifieke werke aangeteken is nie en omdat die komponis self nie seker oor spesifieke datums is nie.

¹³ Die wysies word volgens metrum gekatalogiseer en die syfers verwys na 'n spesifieke metrum. Die letter verwys na die weergawe van die wysie. In hierdie geval, die vierde wysie wat in die spesifieke metrum gekomponeer is (Williams, 2016).

¹⁴ Die naam van die Morawiese gesangboek.

- d. Skoollied – Robinvale. F Majeur. Januarie 1996. Vir skoolkoor met klavierbegeleiding.
- e. Psalm 121. 30 Augustus 2001. Vir vierstemmige koor en klavierbegeleiding.
- f. Jubellied (Psalm 9). 3 November 2004, Grassy Park. Vir vierstemmige koor en klavierbegeleiding.
- g. Psalm 116a “Vir Pats”. F Majeur. 10 Januarie 2010. Vir vierstemmige koor en klavierbegeleiding.
- h. Psalm 116b. F Majeur. Vir vierstemmige koor en klavierbegeleiding.
- i. Holy, Holy, Holy. 18 November 2006, Grassy Park. Vir vierstemmige koor en klavierbegeleiding.
- j. The Lord is my shepherd. Psalm 23. Vir vierstemmige koor en klavierbegeleiding.
- k. Neig U oor tot my, O Heiland? Vir vierstemmige koor en klavierbegeleiding.
- l. The sleeping doll. F Majeur. Woorde deur George Holloway. Vir solostem en klavierbegeleiding.
- m. Die blommeverkoper. Woorde deur George Holloway. Vir solostem en klavierbegeleiding.
- n. Wie weet die einde van sy dae? Woorde: Amelie Juliane. Vir vierstemmige koor en klavierbegeleiding.

2.5.4 Verwerkings vir instrumentale ensembles

- a. Vanaand gaan die volkies koring sny. Suid-Afrikaanse volksliedjie. Verwerk vir koperblaasensemble.
- b. Saai die waatlemoen. Suid-Afrikaanse volksliedjie. Verwerk vir koperblaasensemble.
- c. Largo. G.F. Handel. G Majeur. 4 November 2010. Verwerk vir viool en orrel.
- d. Môrester. J. Otto. Verwerk vir solo-trompet.
- e. An den Abendstern uit Tannhäuser. R. Wagner. 12 April 2006. Verwerk vir trompet, tromboon en orrel.
- f. Bly by my, Heer. W.H. Monk. E-mol Majeur. Verwerk vir drie basuine en orrel.
- g. Highland cathedral. U. Roever & M. Korb. 9 Desember 2004. Verwerk vir trompet, snaartrom en orrel.
- h. There’s a song in the air. K. P. Harrington. Verwerk vir SATB-koor en klavierbegeleiding.

2.6 Samevatting

Alhoewel die titel “komponis” in die breedse sin van die woord na enigiemand verwys wat musiek skep, is die term meestal in Suid-Afrika aangewend vir diegene wat ’n tersiêre opleiding in komposisie het. Uit die onderhoude met Williams (2015) was dit duidelik dat hy ongemaklik is om die titel van komponis toe te eien. Williams erken dat hy nie ’n opgeleide komponis is nie, dat hy nie komposisie as primêre studierigting studeer het nie en beklemtoon dat hy homself nie as komponis sien nie. Hy dring sterk daarop aan dat hy homself nie aan byvoorbeeld Mozart of S. Le Roux Marais¹⁵ gelyk kan stel nie (Williams, 2015).

Williams dring daarop aan dat sy werke nie etniese elemente¹⁶ bevat nie en die vraag daarna in sy werk blyk ’n negatiewe gevoel by Williams te ontlok. Die betekenis van die term “etnies”¹⁷ is omvangryk en polemies. Chapman, McDonald en Tonkin (1989:11) meen dat die term “etnisiteit” ’n dubbelsinnige en onduidelike kategorie verteenwoordig. Stokes (1994:5) voer aan dat die term grense oprig, onderskeidings tussen “ons” en “hulle” handhaaf en dat terme soos outentisiteit dan gebruik word om hierdie grense te regverdig. Hierdie stelling word gestaaf deur Williams se reaksie en antwoord op die vraag. Hy maak ’n duidelike onderskeid tussen Afrikamusiek (’n kategorie waarin hy die Suid-Afrikaanse volksliedjies “Vanaand gaan die volkies koring sny” en “Saai die Waatlemoen” insluit), en byvoorbeeld Xhosa-liedere tref (Williams, 2015). Tog voer hy aan dat hy nie gewoon is aan die klank van Afrikamusiek nie en dat hy nie ’n “Afrika-iets” kan skep nie, want dit is nie deel van hom nie. Met ander woorde, Williams voel dat hy nie ’n oorspronklike werk vanuit die niet kan skep wat ’n “Afrika-klank” bevat nie, soos dié van Xhosa-liedere waarna hy verwys.

In Williams se musiek is daar duidelike tekens van etniese elemente, alhoewel nie noodwendig “Swart”-elemente, soos wat hy die term verstaan en verklaar nie. Van Williams se werke herinner die luisteraar aan die *koortjies* uit die kerke uit die bruin gemeenskappe. Dit is egter duidelik uit die onderhoude en die bestudering van sy werke dat Williams se werke baie beïnvloed is deur Westerse kuns- en kerkmusiek.

Williams beklemtoon ook dat hy ’n afkeur het aan wat hy as die “verbastering van musiek” beskou (Williams, 2015), wat die vermenging van musiekstyle, soos die van Afrika-musiek en Westerse kunsmusiek, insluit. Daar is ’n veelseggende verbintenis tussen Williams se siening oor die insluiting/invloed van etniese elemente in sy musiek en sy mening oor die verbastering van musiek. Die term verbastering het kennelik ’n pejoratiewe betekenis en veral in Suid-Afrika is die term neerhalend en het dit ’n negatiewe konnotasie.

Die verbastering in musiek waarna Williams verwys, sluit onder meer die vertaling van liedere in (Williams, 2015). Die teks van die gesange wat die sendelinge op Genadendal aan die Khoi-inwoners geleer het, was

¹⁵ In teenstelling met Williams se siening van Marais as komponis, beskryf Muller (2016:64) hom as ’n onbeduidende figuur.

¹⁶ Die term etniese elemente verwys hier na karaktertrekke van musiek wat nie as Westerse kunsmusiek beskou word nie maar eie aan die eerste inwoners van Suid-Afrika is.

¹⁷ “Of or relating to races or large groups of people who have the same customs, religion, origin, etc. Associated with or belonging to a particular race or group of people who have a culture that is different from the main culture of a country” (Merriam-Webster, 2015).

oënskynlik in Nederlands en is later in Afrikaans vertaal, tot die misnoeë van Williams. Hy meen dat vertaling van liedere die outentisiteit van die liedere verminder. Hy beskou wel Duits as die outentieke taal waarin die liedere gesing moet word. Alhoewel Williams se eie musiek tekens toon van die inkorporering van ander musiekstyle, is dit nie iets wat hy doelbewus probeer doen nie. Hy streef daarna om “suiwer Westers” te skryf, en hierdie proses is waarskynlik aangehelp daardeur dat hy oor die jare baie gesange en werke van ander komponiste oorgeskryf en aangeleer het.

Die lewe en werke van Sacks Williams (en ander gemarginaliseerde musici) belig belangrike vrae oor die volhouing van apartheid-era rasse klassifikasies in ons beskouing van kulturele uitdrukkings. Klassifikasies soos die van “komponis” en Westerse kunsmusiek is deesdae kontroversieel maar is tog ook belangrike titels vir sommiges. Alhoewel Williams nie noodwendig sy gedagtes rondom hierdie onderwerp bekend wou maak nie, het hy ’n duidelike idee van wie hy as musikus asook komponis is. Williams verlang dat sy geestelike oortuigings in sy musiek deurskemer, ’n gawe wat hy beskou as gegrond in ’n Westerse tradisie en in die musiektradisie van Genadendal.

Hoofstuk 3: Dan Apolles

3.1 Inleiding

'n Onderhoud is op 6 Maart 2015 met Dan Apolles in Mamre gevoer, waar hy toe woonagtig was. Hierdie onderhoud, soos dié met Williams, was gestruktureer en met behulp van 'n vooropgestelde vraelys gevoer (sien Addendum C) om die onderhoud doelgerig te lei en om te verseker dat tersaaklike inligting verkry word. Soos in die geval van die Williams-onderhoud, is die onderhoud deur die navorser gevoer, met 'n diktafoon opgeneem en daarna getranskribeer om by te dra tot die verifikasie en geldigheid van die navorsing. Die transkripsie van hierdie onderhoud word bewaar indien nodig vir navrae en of verdere ondersoek.

3.2 Biografie

Dan Zachs Louie Apolles is op 6 September 1940 in Landsdowne gebore. Hy is die sesde van nege kinders van Adolphe en Augusta Apolles. Adolphe and Augusta Apolles is onderskeidelik in Kaapstad en op Genadendal gebore. Dan Apolles het in Landsdowne grootgeword waar hy sy skoolloopbaan by die Morawiese skool “twee deure van ons af” begin het (Apolles, 2015). Hy het later sy standerd vyf (graad sewe) jaar by Rosmead Intermediêre skool en sy hoërskoolloopbaan by Livingston Hoërskool in Kaapstad voltooi. Met die verwerwing van sy matrieksertifikaat in 1957 het Apolles vanaf Januarie 1958 aan Hewat Kollege studeer, waarna hy na twee jaar as onderwyser gekwalifiseer het.

Apolles se eerste betrekking as onderwyser was op Moutonsvallei, 'n plaas naby Piketberg. Na een jaar op Moutonsvallei, is Apolles deur die voormalige biskop P.W. Schaberg van die Morawiese kerk na Mamre as orrelis beroep en het hy die betrekking in 1961 aanvaar. Gedurende sy termyn as onderwyser op Mamre was Apolles by verskeie musiekaktiwiteite betrokke. Hy het vir baie jare as koorafriigter en begeleier by die jaarlikse koorsangkompetisie van die Swartlandse Kultuurvereniging opgetree.

Na vyf jaar op Mamre is Apolles na Stompneusbaai waar hy vir twee jaar 'n “gewone onderwyser” was (Apolles, 2015). Daarna het hy 'n musiekpos op Touwsrivier aanvaar waar hy vir ses jaar klasmusiek by die Laerskool Steenvliet aangebied het. Apolles verhuis vervolgens na Atlantis waar hy weereens gewone klasonderrig aangebied het en keer uiteindelik in 1985 terug na Mamre waar hy vir ongeveer vyf jaar klavieronderrig sou aanbied. Volgens Apolles is musiek deur die “departement van onderwys gestaak en toe moes ek weer teruggaan na die ou klasonderrig toe” (Apolles, 2015). Apolles het tot aan die einde van sy loopbaan as onderwyser by Mamre Primêr skoolgehou. Tans is hy en sy vrou, Dulcie, woonagtig in Langebaan.

Uit bostaande inligting is dit duidelik dat Apolles baie jare sy gemeenskap as opvoeder en as musikus gedien het.



Figuur 3.1 Dan Apolles by sy huis in Mamre (2015). Geneem deur Stephanus Muller.

3.3 Musiek

Ek het van jongs af, uh, komponeer. Ek was seker so vyftien/sestien jaar. Ek het nou nog van my ou, uh, boeke waarin ek in die klastyd ... dan kom daar 'n melodie by my op en dan "jot" ek [...] Ek het so in die klas ... dit was toe ek nou in standerd ... dit was standerd tien, matriek, uhm. Nou sit ek in die klaskamer en dan luister ek na die ... die "lecture" en dan kom daar nou net 'n ... 'n tema by my op en dan ... dan skryf ek dit sommer ... dan skryf ek dit gou af. Sommer in die lestyed. Nou die is alles in lestye [lag] wat ek nou ... en van ... van die-uh ... motiewe het ek ook later gebruik van gemaak. Nou ek het baie boeke. Die is nou toe ons in die Duitse klas gewees het. Uh ... Dan noem ek hulle nou ... wat ... wat dit nou later moet behoort te wees. Dan is daar "songs" ook wat ek geskryf het. Liedere. Wat ek gesk ... een lied, uh ... maar die goed het almal verlore gegaan al [...] Baie van dit. Ek het 'n volledige sonate ... Dit was my vrugbaarste jare gewees, hier tussen sewentien en sê twintig, was ek nogal baie vrugbaar want ek was sterk onder die invloed van Chopin, Beethoven en Mozart. Daai drie was my ... Schubert, Bach, later ... Ek het een nag wakker geword, gedroom ... en 'n hele klavierkonsert gekomponeer in my slaap in. Toe ek wakker word is dit ... poef ... missing.... Uittreksel uit onderhoud met Dan Apolles, 2015.

Hoewel hy alreeds op vierjarige ouderdom kon klavier speel, het Dan Apolles sy eerste klavierles as sesjarige by sy moeder ontvang. Volgens hom moes sy slegs middel C op die klavier aandui, waarna hy homself verder op die instrument kon oriënteer. Hy het homself ook leer note lees (Apolles, 2015). Na sy eerste klavierles het hy egter nie weer formele lesse gehad totdat hy aan Hewat Kollege begin studeer het nie.

Soos in die geval met Sacks Williams, het Apolles nie tersiêre opleiding in komposisie ontvang nie, maar hy het wel 'n omvattende musiekopvoeding op Hewat Kollege ontvang. Aan laasgenoemde instansie het hy by June Keeves formeel klavierlesse ontvang, en in dieselfde tyd het hy die Universiteit van Suid-Afrika (UNISA) en die *Associated Board of the Royal Schools of Music* (ABRSM) graad agt klaviereksamens suksesvol afgelê. Hy het ook vir die eerste keer lesse in klaviertegniek by doktor Michael Whiteman in Pinelands ontvang. Apolles het nie die amptelike UNISA en/of ABRSM teoretiese eksamens afgelê nie maar het wel elementêre teoretiese onderrig, onder meer basiese akkoordkonstruksie, by Ray Kaplan ontvang, asook lesse in harmonie en kontrapunt, en musiekgeskiedenis by June Keeves. 'n Besondere invloed in Apolles se lewe was die musikus en komponis Walter Swanson.¹⁸ Naas die klasse in skoolmusiek het Apolles ook komposisie onder sy leiding studeer en dit het aanleiding gegee tot talle komposisies waarvan enkele hieronder bespreek sal word.

Uit die onderhoud het dit duidelik geblyk dat musiek 'n belangrike rol in die lewe van die Apolles-familie speel en dat hulle veral baie betrokke was by kooraktiwiteite in hulle gemeenskappe. Apolles skryf sy voorliefde en talent vir musiek aan sy moeder toe, wat self 'n bekwame violis en sopraan was en vir wie hy dikwels begelei het. Sy vader was 'n orrelis van verskeie gemeentes in die Morawiese kerk. Twee van sy susters was gereeld aktief by die afrig van skool- en kerkkore betrokke, terwyl sy oudste broer, Peter, 'n

¹⁸ Swanson was vanaf 1941 tot 1970 as dosent in skoolmusiek aan Hewat Kollege verbode. In daardie tydperk was hy ook by die Universiteit van Stellenbosch betrokke as deeltydse dosent in komposisie. (Swanson, 1996:50-51).

jazzpianis was. Peter Apolles was oënskynlik in die laat veertigerjare en vroeë vyftigerjare lid van 'n jazzorkes waarvan hul optredes klaarblyklik opgeneem is. Alhoewel meeste van die Apolles-kindere op een of ander manier by musiek betrokke was, noem Apolles skertsend dat twee van sy broers toondoof is (Apolles, 2015).

Apolles beskou die SAUK radio-uitsendings van klassieke musiek in die vyftigerjare as sy beste leermeester in sy vormingsjare as musikus. Hy het op die klassieke musiekprogramme staatgemaak om sy musiekkennis uit te brei en dit is met behulp van sodanige programme dat hy geleer het wat 'n simfonie en 'n *concerto* is. Sy musiekopvoeding is verder uitgebrei deur die Sondagaandkonserte in die stadsaal in Kaapstad, geleenthede wat hy gereeld as “kaalvoetklong” (Apolles, 2015) van omtrent tienjarige ouderdom bygewoon het. Apolles het ook as tienerseun by die musiekbiblioteek in Kaapstad aangesluit en sodoende het hy die partiture van Beethoven, Mozart en veral Chopin bekom en bestudeer. Laasgenoemde het 'n groot invloed op Apolles as komponis uitgeoefen.

Op die vraag of Apolles homself as komponis beskou, is sy reaksie soortgelyk aan dié van Williams. Hy is, soos Williams, ongemaklik om die titel van komponis toe te eien. Hy beskou Mozart, Beethoven, Schubert en Chopin as komponiste, en met verwysing na homself sê hy: “ons *try* mos maar net” (Apolles, 2015).

Apolles beskou die tydperk tussen die ouderdom van sewentien en twintig jaar as sy mees vrugbare kreatiewe jare uit 'n komposisie oogpunt (Apolles, 2015), alhoewel hy reeds op die ouderdom van vyftien jaar begin komponeer het. Hy vertel hoe hy by tye gedurende klasse melodieë in sy kop gehoor het en die motief of tematjie noodgedwonge in sy klasboeke moes neerpen (Apolles, 2015). Hierdie tematjies het soms vir lang tydperke onontwikkeld gebly totdat dit later vir ander musiek, soos by kerkfeeste, benut kon word.

Apolles het nie 'n spesifieke metode van komponeer nie, maar skryf ewe gemaklik by die klavier as weg daarvan en gebruik uitsluitlik die Westerse notebalk. Hy maak slegs gebruik van solfa-notasie wanneer hy vir sy plaaslike kerkkoor skryf. Hy beklemtoon hoe hy voortdurend die omvang van die verskillende stemme van die kerkkoor in ag neem wanneer hy musiek vir hulle komponeer.

Dan Apolles het die eerste keer, op die ouderdom van sewentien jaar, 'n volledige werk vir klavier gekomponeer, die Ballade in F-kruis mineur, opus 1. Sy Nokturne in B majeur, opus 9 het daarna gevolg en is 'n uitvloeisel van 'n melodie wat hy, toe nog op skool, in een van sy Engelse gedigteboeke¹⁹ neergepen het en later tot 'n voltooide komposisie ontwikkel het. Beide die ballade en nokturne is klaarblyklik deur die gelyknamige genres van Chopin geïnspireer. Hierdie twee werke maak deel uit van 'n groter versameling klavierwerke, maar is egter die enigste komposisies wat oor die jare behoue gebly het. Naas sy klavierwerke het Apolles ook verskeie koorwerke gekomponeer. Die titels van hierdie koorwerke begin met die generiese frase “Song of”, byvoorbeeld “Song of Praise” en “Song of Joy”. Die koorwerk “Song of Praise” is spesifiek vir die 250-jarige herdenkingsfees van die Morawiese kerk in 1987 gekomponeer en is die eerste keer op Genadendal uitgevoer. In die daaropvolgende jaar is dieselfde werk in die stadsaal in Kaapstad by die

¹⁹ Sien Addendum A.

Morawiese Koorunie se jaarlikse musiekfees uitgevoer. Werke van Sacks Williams en Dan Ulster, wat in die volgende hoofstuk bespreek word, is ook by hierdie fees uitgevoer. Wat betref die komposisie van werke op aanvraag, noem Apolles dat hy gewoonlik van 'n Bybelse teks voorsien word, waarvolgens hy dan die onderskeie stemparty en begeleiding komponeer. Hy maak ook uitsluitlik van Bybelse tekste in sy komposisies vir kore gebruik, aangesien hierdie werke hoofsaaklik vir geestelike doeleindes gekomponeer is. Naas “Song of Praise” wat in die Morawiese Koorboek (1998) opgeneem is, is wysies 18b en 110b ook deur Apolles gekomponeer.

Apolles het ook bekende werke wat oorspronklik vir ander besettings geskryf is, vir soloklavier verwerk, soos die “Air” uit J.S. Bach se Suite nr. 3 in D majeur vir kamerorkes (BWV 1068). Volgens Apolles is sy versameling van verwerkings slegs vir eie plesier gedoen. Apolles het ook oor die jare as musiekopvoeder die skoolliedere van vier skole waar hy onderrig het, soos dié van Grootte Pos, geskryf.

Apolles beskou die styl waarin hy komponeer as verteenwoordigend van 'n Klassiek-Romantiese Westerse kunsmusiek klankwêreld. Veral sy klavierwerke is geïnspireer deur Chopin. Alhoewel hy sy volledige professionele loopbaan as 'n onderwyser tydens apartheid deurgebring het, beklemtoon Apolles dat hy geen politiese werke gekomponeer het nie, en ook geen politieke boodskappe of motiewe met sy komposisies gehad het nie.

3.4 Bespreking van enkele komposisies

Apolles het 'n onkonvensionele musiekopvoeding gehad en sy musikale agtergrond het hom geleer hoe om te luister na werke, hoe om karaktertrekke van werke te identifiseer en te analiseer, en hoe om stylkenmerke van verskillende komponiste te identifiseer en te assimileer. Sy hoofinstrument is die klavier en hy komponeer nie net koorwerke met gesofistikeerde begeleidings nie, maar maak ook verwerkings van bestaande musiek vir soloklavier. Apolles het nie verwerkings of komposisies vir ensembles buiten vir kore gekomponeer nie. Dit word toegeskryf aan sy betrokkenheid by kore meer as by instrumentale ensembles. Die drie werke wat vir bespreking gekies is, verskil van dié van Williams ten opsigte van genre en openbaar dus groter genre-verskeidenheid in die musikale tradisie van Genadendal. Die navorser het die werke om hierdie rede gekies.

3.4.1 Song of Eternity

Song of Eternity is 'n koorwerk met klavier- en orrelbegeleiding. Die werk is in 2004 vir die kerkfees van die Morawiese kerk in Lansdowne gekomponeer. Volgens die komponis is hierdie werk deur Professor Reino Otterman, die eertydse hoof van die Universiteit van Stellenbosch se musiekdepartement wat as beoordelaar by hierdie geleentheid opgetree het, gekies as een van vele om by hierdie fees uitgevoer te word. Otterman se kommentaar aan die Voorsitter van die Streeksbestuur op daardie stadium, eerwaarde M. Wessels, lui soos volg:

Mag ek u gelukwens met die natuurlike musikale talent in die geleedere van u kerk? Geen wonder dat ’n mens so graag na die besonder aktiewe musieklewe in u gemeentes verwys nie: ’n Egte voortsetting van die ou Morawiese [sic] tradisie!²⁰

Die driedelige werk bestaan uit ’n toonsetting van verskillende Ou en Nuwe Testament tekste: Markus 13, Psalm 119 en 1 Petrus 1 vers 23. Die driedeligheid is direk gekoppel aan die drie verskillende tekste, en daaruit voortspruitend, ook drie verskillende idees. Die eerste deel, geskoei op Markus 13, dien as ’n waarskuwing en ’n aanmaning tot sorgsaamheid. Anders as ander koorwerke van Apolles, begin hierdie werk in B-mol majeur sonder inleiding. Die teks word gedurig deur die musiek gesteun en versterk in die vorm van woordskildering. Waar die teks, byvoorbeeld, verwys na “clouds”, skep die komponis ’n swewende gevoel deur die C in die sopraan te laat opbeweeg na ’n D en dan op te los na die E (“with”) en dan die F (“power”) terug na die E. Ook in maat 26 word die woord “glory” oor vier stygende note uitgebrei om die glorie van God uit te beeld, terwyl die woord “Son” getoonset word op die hoogste noot in die lied, G.

Die eerste agt-maat frase stel die tema of idee bekend wat die openingsfrase (“He who stands firm to the end”) en resoluie (“He who stands firm will be saved”) van die teks harmonies weerspieël: in die eerste vier mate sing al vier stemme, homofonies en sillabies, die openingsfrase oor ’n harmoniese progressie wat op die dominant eindig, in oorstemming met die komma na die woord “end”, gevolg deur die resoluie wat op ’n volmaakte kadens oplos. In die eerste agt mate van hierdie koorwerk word die algehele musikale karakter (ten opsigte van ritmiek, melodiek en harmoniek) van die werk gevestig. In die daaropvolgende agt mate word dieselfde teks van die eerste agt mate word gebruik, maar harmonies ontwikkel. Die eerste maat van frase drie is op die sesde van B-mol (G mineur) wat na die derde (D) van B-mol en die dominant van G mineur beweeg in maat 12, wat die frase tot ’n einde bring op ’n tussendominant (V/vi). Die konsekwente frase bevat ’n aanduiding dat die musiek nou in E-mol majeur is, alhoewel dit steeds in B-mol majeur klink. Hierdie frase strek oor ses mate, met die woorde “he who’s firm to the end” wat herhaal word en deur die harmoniese ontwikkeling (tussendominante en skynmodulasies) ondersteun word. Hierdie spanning los in maat 18 op met ’n volmaakte kadens in E-mol majeur. Die werk is dan in die volgende maat onmiddellik weer in B-mol majeur.

Die ritme en teks word uiteindelik meer ontwikkel in hierdie gedeelte met die halfnoot-kwartnoot patroon wat nou na ’n gepunteerde kwartnoot-agstnoot patroon verander, en die woorde “Men will see the Son of Man coming on the clouds with power and glory” wat vir twaalf mate herhaal word. Die musiek ondergaan tempo veranderinge in mate 39 tot 44 (*Meno mosso*) en maat 45 (*Adagio*). Die *Meno mosso* deel, met die teks “False Christs and false prophets will appear to deceive you, be on your guard” word waarskuwend *fortissimo* getoonset en eindig met ’n onderbroke kadens in maat 44. Die frase “Be on your guard” word in maat 45 herhaal in ’n *ppp* en *Adagio*-maat. In die partituur is ’n uitroepteken na “guard” geskryf, wat meer te

²⁰ Hierdie uittreksel kom uit ’n uitknipsel van *Die Huisvriend* (1987) wat Dan Apolles aan die navorser gewys het. *Die Huisvriend* is ’n maandelikse godsdienstige nuusblad vir die Morawiese Kerk in Suider-Afrika wat in 1859 as *De Bode* verskyn het. Die naam van die nuusblad het in 1914 na *Die Huisvriend* verander (Deumert, 2004:53).

doen het met die boodskap agter die teks as die musiek, aangesien daar van die koor vereis word om *pianississimo* te sing. Die musiek is onmiddellik daarna *fortissimo* en in die oorspronklike tempo, gevolg deur 'n *crescendo* en aksente op die laaste twee akkoorde van hierdie deel wat deur 'n fermata aangehou word vir 'n dramatiese einde.

Die tweede deel (*Andante Cantabile*), wat op Psalm 119 gebaseer is, volg. Hierdie gedeelte is meer raadgewend van aard en fokus op die teks: "How can a young man keep his way pure? Live according to His Holy Word". Hier ondergaan die werk 'n karakterverandering. Die instrumentasie word uitgebrei met die toevoeging van orrelbegeleiding, wat meer kleur en 'n verbreding van die dinamiese spektrum tot gevolg het. Die begeleiding in beide die klavier en orrel is steeds akkoordaal, maar nou met byvoegings van stygende toonleerversierings in die regterhand. Die basparty van die orrelbegeleiding word deurgaans *staccato* gespeel, wat effektief bydra tot die ligtheid van hierdie nuwe deel en nuwe boodskap van hoop. Die eerste vier mate van hierdie deel word ritmies deur die sopraanstemme gesing, terwyl die ander drie stemme die teks staties dreun en daarna deur al vier stemme saam gesing word. Die musiek van mate 49 tot 56 word presies herhaal in mate 57 tot 64 met die teks "Your word is eternal, stands firm in the heavens. The unfolding of your word gives light". Maat 72 dien as oorgang na die nuwe toonsoort, C mineur, wat uit slegs vier mate bestaan. Dit is interessant om te let daarop dat die teks se boodskap nie heeltemal ooreenstem met die musiek nie: "Righteous and eternal, gives understanding to us all. All your words are true and eternal". Die teks word in C mineur en dan in G mineur gesing en skep 'n ongewone en kontrasterende effek. Mate 57 tot 64 word dan weer herhaal tot in maat 96.

Die finale deel, gebaseer op 1 Petrus 1 vers 23, volg in maat 97 en skep 'n stemming van hoop met die teks "For you have been born again, not of perishable seed. For you have been born again, the living Word of God". 'n Opgewekte *a tempo* in maat 97 kondig die terugkeer van die oorspronklike karakter van die werk aan. Hierdie deel is 'n spieëlbeeld van die openingsdeel van die werk. Vir die laaste agt mate versnel die werk, wat die naderende einde suggereer. In maat 116 is 'n *crescendo* aanduiding wat die luisteraar gereed maak vir 'n triomfantelike einde, wat geskied met die vier laaste halfnoot-akkoorde wat met 'n *ritardando* op die woorde "living Word of God" eindig.

Die koorwerk is 'n tradisionele werk wat binne die raamwerk van 'n konvensionele vierstemmige komposisie bly. Alhoewel die werk sonder twyfel uit drie uiteenlopende dele bestaan, is daar 'n duidelike harmoniese en ritmiese skakel tussen die dele met die temas wat nie aan sterk ontwikkeling onderwerp word nie. Die werk word egter deur die byvoegings van chromatiese kleur, uiterste dinamiese verskille en ongewone tempowisselinge ingekleur en verryk.

Song of Eternity (2004
90th Anniversary Liederboek)
D. L. APOLLES

Allegro moderato ♩ Text: Mark 13. Ps. 119. 1 Peter 1:23

B♭

f	m' : - r' : r' d' : - d' e : -	r' : m' f' : r' d' : - t : -	
	s : - s : m m : - - : -	f : 2 2 : -	s : - - : -
	He who stands firm	to the end,	
	d' : - t : t d' : - 2 : -	2 : d' e r' : -	m' : - r' : -
	d' : - s : s e	2 : - s : -	s : - - f

	s' : - f' : m' r' : - m' : f' d' : - t : -	d' : - t : -	d' : - - : -
	s : - s : s 2 : - - : -	s : - s : -	s : - - : -
	He who stands firm	will be saved.	
	d' : - t : d' d' : - d' e : r' m' : - r' : f' m' : - - : -	m' : - r' : f' m' : - - : -	d' : - - : -
	m : - r : d	f : - m : r	s : - s : -

mf	d' : - d' : d' t : - m' : -	r' : d' t : 2 2 : - s e : -	
	m : - m : m 2 : - - s e : -	2 : - 2 : f	m : - - : r
	He who stands firm	to the end,	
	d' : - d' : d' m' : - - : -	d' : - r' : r e' m' : d' t : -	m' : d' t : -
	2 : - 2 : 2	f : - f : -	m : - - : -

F♯

(2)	m : - s : d' d' : - t : d' e	r' : - t : s d' : - 2 : f	
(4)	s : - - : d' r : - r : m	f : - r : r	d' : - d' : d'
	He will be saved, he who's	firm to the end, he who's	
	d' : - m : s s : - s : s	2 : - s : s	s : - 2 : 2
	d : - m : d	s : - s : m	r : - s : f m : - f : f

Figuur 3.2 Bladsy 1 van Song of Eternity deur Dan Apolles.

3.4.2 Ballade in F-kruis mineur, Op.1

Die Ballade is 'n virtuosiese episodiese werk wat gekenmerk word deur idiomatiese pianistiese tegnieke (wat wys dat Dan Apolles 'n besonder goeie pianis was en baie idiomaties vir die klavier kan skryf) en deur grootskaalse harmoniese ontwerpe wat behendig moduleer, alhoewel dit nie na baie avontuurlike toonareas is nie. Die toekenning van maatnommers in die werk is problematies weens onnoukeurighede in die notering van die musiek. Die werk se makrostruktuur, wat uit verskillende episodes bestaan, sien as volg daaruit:

Die inleiding (mate 1-39) begin met 'n lang en dramatiese gedeelte in F-kruis mineur, gekenmerk deur oktawe en 'n gepunteerde ritme (alreeds in maat 1) wat regdeur die werk verskynings maak. Die inleiding se dramatiese kwaliteite berus in die dinamiese uiterstes, soos *forzando* na *mezzo piano* na *piano* wat alreeds in die eerste twee mate voorkom, in die tegniese vertoon van die oktaafspel, in die wye registers wat deur die musiek benut word, in die agogiese ontwerp en harmoniese beweging. Die eerste kadens (volmaak) word in F-kruis mineur in maat 5 aangetref. Die werk beweeg dan deur verskillende vinnig-verskuiwende toonareas voordat dit ondubbelsinnig na C-kruis majeur/D-mol majeur beweeg in maat 34. Die gedeelte vanaf mate 34-36 konsolideer hierdie toonsoortverskuiwing as 'n volwaardige modulatie na die dominanttoonsoort, enharmonies genoteer as D-mol majeur. Die werk bevat majestueuse akkoorde wat van maat 31 na maat 36 opbou om uiteindelik en skielik *piano* in maat 37 op die tonika van D-mol op te los. 'n Verlengde kadens (maat 37-39) dien as 'n klein oorgang na die eerste episode, *Andantino*.

Episode 1 (mate 40-86) begin in D-mol majeur (enharmonies: C-kruis majeur, met ander woorde die dominanttoonsoort) en word gekenmerk deur 'n liriese ge-arpeggieerde melodie in die regterhand, teenoor 'n soortgelyke agstenoot Alberti-bas linkerhand begeleiding. Hierdie gedeelte bevat 'n rustiger stemming as dié van die voorafgaande, onstuimige deel en word deurgaans in hierdie gedeelte volgehou. Die liriese *Andantino* loop ten einde in maat 55 met 'n duidelike kadens op die subdominant van D-mol majeur, G-mol majeur (enharmonies: F-kruis).

Die musiek skuif dan redelik skielik harmonies na die oorspronklike toonsoort van F-kruis mineur vanaf maat 56, waar 'n C-kruis as melodienoot deur herhaling uitgesonder word. Dit is dan die begin van Episode 2 (mate 56-87) wat 'n *Agitato* tempo-aanduiding het. Dieselfde ritmiese patroon word hier ontwikkel met 'n sekstool in die regterhand (duidelik in die komponis se uitvoering van die werk, maar nie genoteer nie) teenoor 'n kwartnoot begeleiding. 'n Kadens in C-kruis word vermy wanneer die musiek in 'n nuwe oorgangspassie inbeweeg in mate 76 en 77. Die ontbreking van maatnommers is hier veral problematies, met maat 75 wat skynbaar van tydmaat verander (van 4/4 na 2/4), alhoewel dit nie genoteer is nie. Dit wil ook voorkom of 'n maatstreep in maat 77 ná die heelnootakkoord ontbreek (heel moontlik slegs per ongeluk deur die komponis uitgelaat), wat andersins weer die tydmaat sou verander. Die volgende oktaafpassie (*con fuoco*), wat deel uitmaak van die oorgang, is 'n uitbreiding van die oktaafpatrone wat in die inleiding bekendgestel is. Die oktawe laat die werk uiteindelik 'n kadens in C-kruis majeur bereik in maat 87. Die aanvangstonsoort van F-kruis mineur keer terug in maat 86 (*Meno Mosso, pp, con sordini*).

In Episode 3 (mate 87-114) ontwikkel voorafgaande materiaal. Die figurasië in hierdie gedeelte verander vanaf arpeggio-figure in die regterhand na uitgeskrewe trillers. Die Alberti-bas begeleiding van die linkerhand word behou. In ander opsigte is hierdie gedeelte verwant aan Episode 2, met die melodie wat op belangrike polsslake in die regterhand ingeskryf is. Die musiek beweeg deur verskeie tussendominante sonder om daadwerklik te moduleer tot die akkoord in maat 103, 'n E-mol majeur akkoord. Die toonsoortteken is al egter in maat 98 verander wanneer daar 'n wending na A-mol majeur is, en reeds in maat 100 word 'n E-mol gesuggereer met die gekanselleerde D. Die gedeelte vanaf mate 104 tot 111 funksioneer weereens as 'n klein akkoordale skakel wat die werk vanaf E-mol majeur na B-mol majeur neem. Die twee mate gemerk *Tranquilo* is gewoon 'n uitkomponering van hierdie akkoord en 'n verlenging van die kadens tot in maat 114 wanneer die musiek op 'n B-mol tot stilstand kom met 'n fermata.

Die stemming van die werk verander meteens met 'n *Presto Agitato* seksie vanaf maat 115, Episode 4 (mate 116-157). Hier word dieselfde ritmepatroon wat alreeds in die twee-maat *Tranquilo* bekendgestel is, herhaal en verder uitgebrei. Hierdie gedeelte is 'n rustiger weergawe van die oorspronklike patroon met 'n gebroke akkoord-passasie in die regterhand teenoor 'n akkoordale linkerhand. Die D-herstel, die leitoon van E-mol, word herhalend as die melodie gespeel met 'n dominant pedaalpunt wat oor vyf mate volgehou word en uiteindelik in maat 121 met 'n volmaakte kadens in E-mol majeur oplos. Hierdie resoluëie vind op 'n *fortissimo* en 'n geaksentueerde glissando-akkoord op E-mol in die linkerhand plaas, terwyl die melodie onveranderd in die regterhand volgehou word. In die volgende maat word die D egter as D-mol aangeteken, wat die toonsoort dan essensieel na A-mol majeur verander. Die werk ondergaan deur middel van tussendominante 'n oorgang in mate 122 en 123, met 'n dominant sewende op C, om uiteindelik na die tonika van F mineur in maat 125 te moduleer. Die linkerhand tema wat in mate 5 tot 8 bekendgestel is, verskyn vlugtig in mate 125 tot 128, hierdie keer in oktawe.

In maat 129 (3-4) begin die linkerhand in 'n afwaartse oktaaftoonleer beweeg wat op die subdominant in tweede omkering in maat 132 eindig. Die *Agitato*-karakter word versterk deurdat geen oplossing aan die einde van die konvensionele frase plaasvind nie. 'n Vinnige oorgang vind in maat 136 plaas, met die B-mol (enharmonies A-kruis) van die vorige maat wat 'n halftoon opskuif na B-herstel, 'n toonsoortverandering na B mineur. Die werk beweeg weer deur middel van 'n stygende oktaaftoonleer in die linkerhand vanaf maat 141 tot 144, na 'n nuwe toonsoort in C-kruis mineur, 'n enharmoniese majeur tweede hoër. 'n Sekwensiële chromatiese oktaaftoonleer volg chromaties in maat 145 wat in maat 147 'n sprong van A-mol na C-kruis maak, die leitoon van D mineur. Die werk ontwikkel verder na die dominant van die nuwe toonsoort in maat 149 en eindig dan met 'n tonika majeur akkoord in maat 151 op D majeur, die dominant en voorbereiding van die volgende toonsoort, G mineur in maat 152. Hier word die toonsoorttekens verander na dié van G mineur. Die werk begin rustiger raak in maat 152 en beweeg deur die konvensionele progressie van tonika-subdominant-dominant, kontrasterend met die voorafgaande deel. Hierdie gedeelte eindig op 'n volmaakte kadens in maat 158, met 'n voorafgaande *ritardando* in maat 157 en 'n *a tempo* en 'n *forzando* op die tonika in maat 158.

Episode 5 strek van maat 158 tot maat 218. Die tekstuur van die werk verander hier met die linkerhand wat weer die openingstema (mate 5-8) nou as melodie speel, terwyl die regterhand die melodie ondersteun met 'n tremolo-begeleiding, gespeel met die afwisseling van drieklanke en 'n enkel akkoordnoot. Die tremolo-begeleiding in die regterhand gaan voort vir vier-en-sestig mate terwyl die linkerhand die melodielyn in oktawe uitbrei. Die werk beweeg deur verskeie toonsoorte met verskeie kadense wat 'n onstuimige stemming skep, en moduleer in maat 205 skielik na B mineur. 'n Volmaakte kadens word oor ses mate uitgebrei om uiteindelik in maat 218 op te los en waar die werk afneem in tempo en op 'n heelnootakkoord tot 'n tydelike einde kom.

Vanaf maat 219 is die notering weer onduidelik, met maatstrepe wat weggelaat is en die groepering van note in die regterhand nie heeltemal teenoor die linkerhand inpas nie. Hierdie gedeelte word met skouspelagtige sestiende noot sekstole (onaangedui) oor drie oktawe versier. Weens die gebrek aan duidelike maatstrepe en verkeerde notering, vereis hierdie gedeelte (maat 219 tot wat blyk maat 225 te wees) 'n ad libitum uitvoering. Die oorgang in mate 219 tot 239 blyk 'n tipe cadenza te wees waar die regterhand note teenoor meer statiese oktawe in die linkerhand speel, wat terug moduleer na B-mol mineur in maat 226. Die werk beweeg geleidelik na A-mol majeur in maat 238 en na D-mol majeur in maat 241.

Episode 6 (mate 241-254) verander na 'n 6/8 tydmaat. Die regterhand speel nou die oorspronklike Alberti-bas ritmepatroon, wat in die *Andantino* voorgekom het, in sestiende note teenoor die linkerhand se sestiende noot-arpeggio's. Die passasie beweeg vanaf maat 246 deur verskeie mol-tonsoorte (D-mol majeur, G-mol majeur, B-mol majeur, E-mol majeur) en eindig in maat 254 met 'n enkele akkoord in D-mol majeur.

In maat 255 keer Episode 2 terug, gemerk *Agitato*, 'n herhaling van die materiaal in mate 56 tot 87. Die werk bestaan van hier af uit volmaakte kadense tot aan die einde, waar die werk uiteindelik op die majeur dominant van F-kruis as die tonika toonsoort (C-kruis) eindig.

Hierdie komposisie van Apolles is 'n uitdagende werk wat 'n uitsonderlike tegniek van die uitvoerder vereis. Alhoewel die werk deur verskeie episodes beweeg, bevat die komposisie verwante musikale materiaal en word die verskillende dele deur oorgangspassasies verbind, wat uiteindelik bydra tot 'n enkele, samehangende werk.

Dedicated to Walter Swanson
with whom I played
Beethoven's Spring Sonata **BALLAD** in F# minor
for Violin & piano at a lunch hour concert. 1958

ALLEGRO MAESTRO

OPUS 1. Dan Apolles

1958

Figuur 3.3 Bladsy 1 van Ballade in F-kruis mineur, Op. 1 deur Dan Apolles.

3.4.3 Nokturne in B majeur, Op.9²¹

Die Nokturne is aan 'n vriend van die komponis, Roy Benjamin, opgedra. Die werk is gedateer 18 April 1958 en bevat ook 'n subtitel: "A nocturnal walk thru [sic] a garden". Die opusnommer is 'n speling op dié van Chopin se opus 9 nokturnes en die 6/8 tydmaatteken 'n *homáge* aan die 12/8 tyd van Op.9 no.2 van Chopin. Hierdie werk is in die styl van die tradisionele nokturne gekomponeer en dien as 'n enkelbeweging karakterstuk.

Die werk behels 'n drieledige konstruksie, met die middelste B-gedeelte wat, vanweë die duidelike tweeledigheid van hierdie gedeelte, in twee episodes onderverdeel kan word. Die A-gedeelte begin met 'n eenvoudige ritmepatroon waar die linkerhand 'n volgehoue agstenoot-begeleiding (gebroke akkoord) teenoor 'n soortgelyke, dog meer ritmies-gevarieerde regterhandmelodie speel. Die melodie ontwikkel geleidelik regdeur die werk en word uitgebrei met meer uitdagende intervalle en onverwagse chromatiese toevoegings, sowel as gesinkopeerde ritmes, steeds teenoor die gebroke akkoord begeleiding. Die linkerhandparty bly deurgaans dieselfde, terwyl die regterhandparty meer dramatiese wendings maak. Hierdie gedeelte bestaan uit 'n basiese I-V-I harmoniese struktuur en 'n simmetriese frasestruktuur van twee vier-maat frases, met die konsekwente frase wat skielik op die laaste twee slae van maat 8 na G majeur moduleer na ii en V₆ van die nuwe toonsoort en dien as opslag na die nuwe deel.

Die B-gedeelte is dus in G majeur, die submedianttoonsoort van B majeur. Die eerste episode begin in maat 9, waar die melodie onmiddellik verander met gesinkopeerde sesdes in die regterhand teenoor die volgehoue gebroke akkoord begeleiding. Die melodie ontwikkel selfs verder vanaf maat 10 waar die betrokke akkoordnote chromaties versier word deur 32ste note. Die chromatiese toevoegings neem die melodie deur wat klink na mikro-modulasies in die regterhand, kortliks versterk deur die A-kruis in die melodie wat oënskynlik in maat 10 na die oorspronklike tonika oplos. Hierdie idee word deur 'n (kortstondige) fermata op die B (regterhand) en D (linkerhand) aangehits, maar deur die daaropvolgende G in die linkerhand verdryf. In maat 11 begin die werk deur sekwensiële verminderde akkoorde beweeg wat telkens oplos na tydelike nuwe toonsoorte, met die linkerhand begeleiding wat sistematies in 'n chromatiese toonleer in elke maat opwaarts beweeg om die werk geleidelik terug te stuur na die oorspronklike toonsoort in maat 20. Hierdie gedeelte bevat meer ornamentasie (trillers en *apoggiaturas*) as die eerste inleidende deel en wissel meer in dinamiek. Dit skep dus 'n gevoel van dringendheid (*accelerando*) met stygende twee-en-dertigste noot passasies wat uiteindelik begin daal in maat 19 en 20.

Die tekstuur van die werk word effens verdig in mate 14 en 15 waar die melodie vlugtig uit derdes bestaan, wat die akkoorde met klein versierende opeenvolgende chromatiese "oplossinkies" vul. Trillers word ook tot die melodie toegevoeg, 'n kenmerk van die algemene Chopin nokturne en 'n tegniek wat tot die uitbreiding van die melodie en verdigting van die tekstuur bydra.

²¹ Sien Addendum B.

Die tweede episode begin in maat 20 met 'n twee-maat oorgang wat die nuwe tematjie in maat 22 voorafgaan. Hierdie oorgang in B majeur eindig op die dominantakkoord van C-kruis mineur in maat 22. Die nuwe, derde tema word deur oktawe gespeel, 'n verdere ontwikkeling van die oorspronklike een-noot tema wat uit 'n basiese ses agstenoot patroon per maat bestaan het. Alhoewel die tema uit nuwe harmoniese en ritmiese materiaal bestaan, behou die begeleiding steeds die ritme van die begin. Na 'n verlengde kadens wat in maat 25 oplos, verander die melodie hier na 'n gepunteerde kwartnoot patroon wat 'n opgaande toonleer oor vyf mate speel en uiteindelik in B majeur eindig, teenoor die linkerhand wat 'n gebroke akkoord-weergawe van hierdie toonleer speel.

Mate 25 tot 30 is 'n imitasie van die harmoniese struktuur van mate 11 tot 20 van die eerste episode, waar die werk nou in 'n soortgelyke opgaande toonleer terug na die oorspronklike toonsoort beweeg in maat 30. Die oorspronklike B majeur toonsoort is egter alreeds in maat 27 sigbaar, maar word finaal in maat 30 gevestig. Die werk neem af in tempo en dinamiek, gevolg deur 'n lang triller in die melodie wat weer 'n rustigheid bring en die terugkeer van die oorspronklike toonsoort aandui.

Die A-gedeelte keer terug in die oorspronklike B majeur toonsoort in maat 30, met die melodie wat nou in oktawe gespeel word. Hierdie gedeelte, wat in totaal uit slegs nege mate bestaan, verskil van die openingsdeel deurdat die melodie nou uit 'n sestiende noot uitbreiding bestaan in mate 34 tot 36. Na 'n deurgaande vloeiende, bewegende karakter, kom die Nokturne met 'n drie-akkoord kadens tot 'n einde in maat 38: $vii^{\circ}_{4/2}$ na I.

Alhoewel die werk oënskynlik tegnies eenvoudiger is as die Ballade, lê hierdie werk se karakter en uniekheid in subtiele harmoniese en melodiese versierings, asook in versteekte toonleerpassasies, enharmoniek en chromatiek.

Die uitvoering van die werk deur die komponis verskil van wat genoteer is. Apolles se tempo-keuse vir die uitvoer van die Nokturne wissel deurgaans tussen *Moderato* en *Allegretto*, terwyl die aangeduide tempo *Lento* is. Die komponis voeg ook deurgaans sy eie dinamiese verrykings by wat nie altyd ooreenstem met dié van die partituur nie. Hy speel egter hierdie werk met die kenmerkende uitvoertegnieke van die klavierwerke van die Romantiek, soos die toepassing van die pedaal, rubato's op gepaste plekke en onaangetekende *ritardando*'s aan die einde van frases. Die oënskynlike impromptu toevoegings deur die komponis doen egter nie afbreuk aan die werk nie, maar bied intendeel 'n meer beskrywende interpretasie van die werk as wat deur die geskrewe musiek uitgebeeld word.

DEDICATED TO ROY BENJAMIN NOCTURNE IN B OP. 9 DAN Z.L. APOLLES (1940-)

LENTO *Apollès* 18/4/58
A Nocturnal walk thru a garden

Figuur 3.4 Bladsy 1 van Nokturne in B majeur, Op. 9 deur Dan Apolles.

3.5 Werklys²²

Hierdie werklys is met die hulp van die komponis opgestel. Daar is vier kategorieë, te wete werke vir klavier, koor, wysies en 'n algemene afdeling.

3.5.1 Verwerkings van bestaande werke vir soloklavier

- a. Air uit Orkestrale Suite no.3 in D majeur, BWV 1068. J.S. Bach.
- b. 18de Variasie uit Rapsodie op 'n tema van Paganini, Op. 43. S. Rachmaninoff.
- c. Tweede beweging van klavierkonsert no.21 in C majeur, K. 467. W.A. Mozart.
- d. Adagio uit Tokkate en Fuga in C majeur, BWV 564. J.S. Bach.
- e. Scherzo in B-mol majeur, D. 593. F. Schubert.

3.5.2 Oorspronklike soloklavier werke

- a. Ballade in F-kruis mineur, Op. 1. 1958.
- b. Nokturne in B majeur, Op. 9. 1988.

3.5.3 Oorspronklike vierstemmige koorwerke vir kerkgebruik. SATB-koor met klavier- en/of orrelbegeleiding

- a. Song of Praise. 1987.
- b. Sing Hosanna. 1988.
- c. Wandel in die Liefde. 1991.
- d. Song of Joy. 1998.
- e. Song of Eternity. 2004.
- f. Song of Dedication. 2014.

3.5.4 Wysies in die Morawiese koorboek opgeteken vir kerklike gebruik. SATB-koor met klavier- en/of orrelbegeleiding

- a. 110b.
- b. 170b.
- c. 18b.

3.5.5 Ander

- a. Skoollied vir Grootte Pos Primêre Skool.²³ Met klavierbegeleiding.

²² Sien Voetnota 12.

²³ Alhoewel Apolles skoolliedere vir vier skole gekomponeer het (Apolles, 2015), kan die komponis egter nie die name van die ander skole onthou nie.

3.6 Samevatting

In die Genadendalmuseum word Dan Apolles “’n jong Mozart” genoem. Hierdie benaming was straks deur die gemeenskap aan hom toegeken na aanleiding van die natuurlike aanvoeling wat hy reeds as vierjarige vir die klavier getoon het. Apolles was onbewus van hierdie “eretitel” en by die noem daarvan deur die navorser, was hy sigbaar daardeur geraak. Apolles het in die onderhoud as ’n beskeie mens voorgekom en hierdie reaksie het dit beklemtoon. Hy praat nie graag oor sy vele talente nie en voel geïntimideer deur die kollig.

Soos dit hierbo blyk, het Apolles nie net ’n onkonvensionele musiekopvoeding en agtergrond in musiek gehad nie, en het hy hom grootliks deur selfstudie vir sy werk as opvoeder en as musikus bekwaam. Daarby was hy deel van ’n musikale familie wat die vermoë gehad het om verskillende musiekinstrumente te kan bespeel en wat ook koormusiek gekomponeer het. Van kleins af is hy deur sy ma aan die musiek van die groot Westerse kunsmusiekkomponiste blootgestel. Dit het alles bygedra tot die vorming van sy musikale identiteit. Sy entoesiasme om meer oor Westerse kunsmusiek te leer, gemotiveer deur die radio-uitsendings en musiekkonserte wat hy as jong seun bygewoon het, het hom reeds op ’n jong ouderdom van sy eweknieë onderskei.

Dan Apolles en Sacks Williams het ’n soortgelyke opvoeding in musiek gehad, alhoewel Apolles se tyd by Hewat Kollege in die teken staan van verdere en meer gevordere opleiding. Sy verdere onderrig in harmonie en kontrapunt is duidelik in die werke wat hy gekomponeer het, en wat grootskaalse harmoniese ontwerp as deel van vormgewing inspan. Dit verteenwoordig ’n belangrike bydrae tot die musiekerfenis van Genadendal. Anders as Williams, het Apolles van ’n jong ouderdom af gekomponeer. Hy het dus ’n langer tydperk gehad om sy komposisiestyl te verfyn en toe te eien.

Apolles was en is nog steeds ’n groot aanhanger van Chopin en het graag Chopin se musiek bestudeer. Dit is so dat Apolles se werk aansluit by die van Chopin. Walter Swanson het in ’n getuigskrif (1959) beklemtoon dat die Ballade in F-kruis mineur afgelei is van Chopin se werke (Apolles, 2015). Swanson het oënskynlik ’n positiewe effek op Apolles se komposisie gehad, en laasgenoemde toon steeds heelwat respek vir Swanson.

Dit wil voorkom of Apolles eintlik ’n musikus wou wees eerder as ’n onderwyser, en wanneer die getuienis van sy klavierwerke en -spel in ag geneem word, het hy sonder twyfel oor die talent beskik om as professionele musikus ’n lewe te maak. Apolles sou egter onder die Uitbreiding van Universiteitsopleiding Wet²⁴ van 1959 moes studeer indien hy universiteit toe sou wou gaan. Op die vraag waarom hy nie musiek op tersiêre vlak studeer het nie, het die navorser verwag dat die hoofrede hiervoor apartheid sou wees. Sy antwoord was eenvoudig: ’n gebrek aan finansiële ondersteuning en aanmoediging van sy naastes. ’n Berusting wat verwoord word deur Adam Small (1969) wanneer hy skryf: “Die Here het gaskommel en die dice het verkeerd geval vi’ ons. Daai’s ma’ al...”.

²⁴ Hierdie wet sal in die volgende hoofstuk in meer diepte bespreek word.

Apolles is deur sy moeder 'n afstammeling van Genadendal. Die musiektradisie van die Morawiese kerk op Genadendal is deur sy moeder se toewyding aan hom en sy gesin oorgedra. Hierdie tradisie het hy ongetwyfeld voortgesit en word bevestig deur sy lewenslange betrokkenheid by musiekaktiwiteite van hierdie kerk, asook deur sy komposisies. Dan Apolles het nie net 'n belangrike bydrae tot sy onmiddellike gemeenskap en die gemeenskappe waarby hy oor die jare betrokke was, gemaak nie, maar ook in die breër Morawiese kerkgemeenskap. Sy musikale uitsette, soos in die werklys opgeteken is, dien as bewys van sy veelsydigheid as komponis en sy gegrondheid in die Westerse tradisie van musiekmaak. Die werklys dien ook as bewysstuk van hoe die Genadendalse musiektradisie hierdie musikus-komponis help vorm het.

Hoofstuk 4 – Dan Ulster

4.1 Inleiding

Alhoewel Dan Ulster in 1986 gesterf het, kon die navorser ’n onderhoud voer met sy vrou, mevrou Mathilda Ulster, op 22 Mei 2015 by haar huis in Landsdowne. Nog ’n onderhoud is met Ulster se vriend en kollega van beide Battswood Opleidingskollege en Bellville Onderwyskollege, meneer Ronald Samaai, op 29 Mei 2015 in Paarl gevoer. Beide onderhoude is aan die hand ’n vooropgestelde vraelys gedoen (sien Addendum C) om die onderhoud te lei en om te verseker dat die tersaaklike inligting verkry word. Die volledige onderhoude is deur die navorser met ’n diktafoon opgeneem en getranskribeer om geldigheid en betroubaarheid te verseker. Die transkripsie is beskikbaar indien nodig.

4.2 Biografie

Daniel Rudolph Ulster, beter bekend as Dan of “Uncle Dan” aan die breër gemeenskap, is op 27 November 1926²⁵ op Greyton, net buite Genadendal gebore. Sy ouers was Hendrik Simon en Dorothea Helena (née Joorst). Dan Ulster was die tweede van drie seuns en twee jonger susters. As jong seun het Ulster die Morawiese primêre skool op Clarkson bygewoon, waar sy vader die prinsipaal was, en sy hoërskoolloopbaan het hy aan Trafalgar Hoërskool in Kaapstad voltooi.

Na hoërskool is Ulster na die Universiteit van Kaapstad (UK) waar hy aanvanklik in die natuurwetenskappe (BSc) begin studeer het. Hy het egter na een jaar van studierigting verander en die BMus-graad begin volg, vermoedelik in 1946. Volgens Mathilda Ulster (2015) is Dan Ulster deur professor Erik Chisholm, op daardie stadium die Direkteur van die Suid-Afrikaanse Musiekkollege aan die UK, aangemoedig om die BMus-graad te volg nadat hy Ulster by ’n musiekgeleentheid klavier hoor speel het. Ulster het sy BMus-graad suksesvol voltooi in 1950²⁶ en sy eerste betrekking was by Zonnebloem Opleidingskool in Kaapstad in 1951 (Alpha, 1977:12).²⁷ Vanaf 1952 tot 1963 was hy as lektor aan die Battswood Opleidingskollege in Wynberg, Kaapstad verbonde waar hy in beheer gestaan het van die Primêr Hoër (PH) Musiekkursus. In 1964 word Ulster tot adjunkhoof bevorder en volg in 1966 vir Dr. Richard van der Ross as rektor op (Samaai, 2015). Ulster was by Battswood betrokke tot in 1974, waarna hy een jaar later die posisie van visierektor van die Bellville Onderwyskollege²⁸ aanvaar het (Alpha, 1977:12) en waar hy tot en met sy sterfte in 1986 as lektor betrokke was.

²⁵ Alkema (2012) meld verkeerdlik dat Dan Ulster se geboorte- en sterfdatums onbekend is. Die navorser het hierdie inligting by Ulster se weduwee gekry, asook in ’n kopie van sy troustifikaat wat tussen sy besittings gevind is.

²⁶ Hierdie inligting is verkry tussen die argifale materiaal wat deur Mathilda Ulster aan die navorser verskaf het en blyk ’n begrafniskuldeblyk aan Dan Ulster te wees.

²⁷ Hierdie tydskrif was deur die apartheidsregering as propaganda gebruik en is deur die Departement van Kleurlingsake bestuur. Dit is moontlik die rede hoekom daar geen individuele skrywer aan die artikel gekoppel is nie. <https://cangonet.wordpress.com/articles/librarians-and-readers-in-the-south-african-struggle/> Aanlyn verkry: 25 Julie 2015.

²⁸ Die apartheidsregering het alternatiewe voorsiening vir anderskleuriges onder die Uitbreiding van Universiteitsopleiding Wet Nr. 45 gemaak, deur vier etniese universiteitskolleges vir hierdie studente beskikbaar te maak. Bellville Onderwyskollege was vir bruin studente daargestel (Davenport et al., 2000:389).

As opvoeder en opvoedkundige was Ulster aan etlike organisasies verbonde wat die verbetering van die algemene samelewing en opvoedkunde in Suid-Afrika ten doel gestel het. Hy het op verskeie komitees van die destydse Administrasie van Kleurlingsake gedien en was ook onder andere 'n lid van die Onderwysraad vir Kleurlinge,²⁹ die Eksamenraad, Permanente Komitees vir Opleidingskole asook Musiekkomitees (Alpha, 1977:12). Ulster was vir vyf jaar die voorsitter van die Kaaplandse Professionele Onderwysersunie en vanaf 1969 tot 1972 was hy die voorsitter van die Unie van Onderwysersverenigings in Suid-Afrika (*Rapport*, 1974).

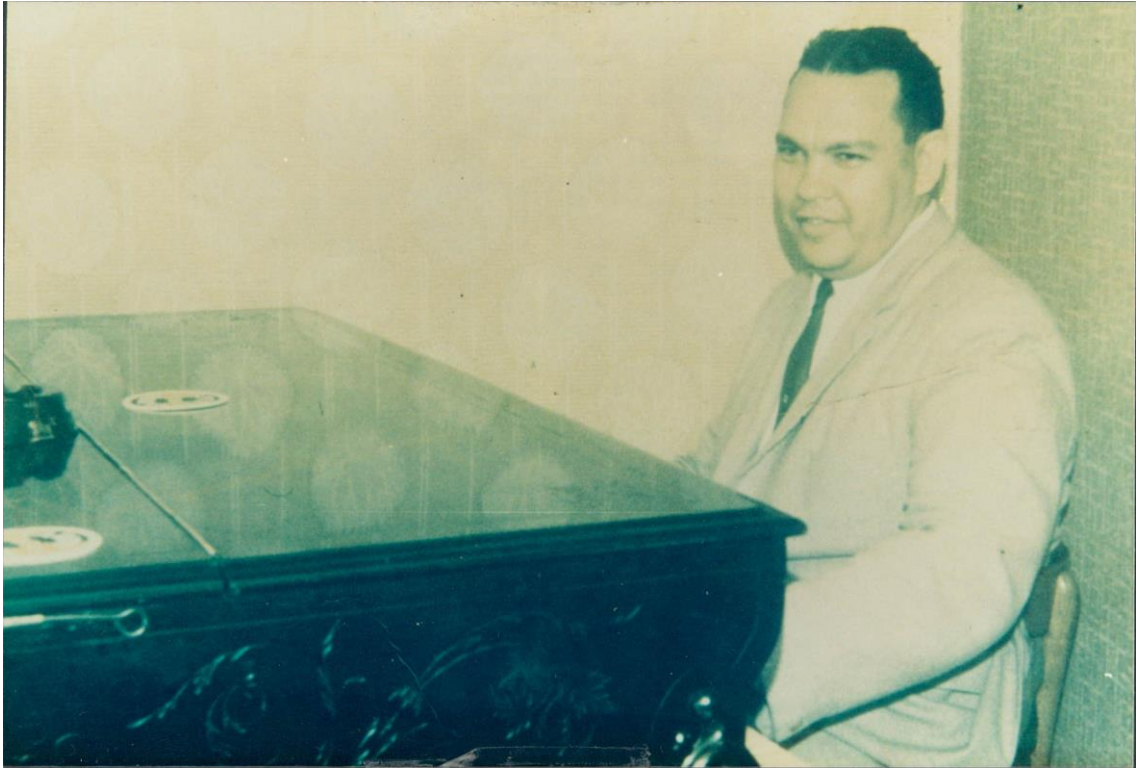
In 1974 is Dan Ulster as deel van 'n groep leiers van die onderskeie sogenaamde nie-wit gemeenskappe van Suid-Afrika na die sitting van die Algemene Vergadering van die Verenigde Nasies (VN) in New York. Hierdie geleentheid vir deelname is deur die toenmalige regering geskep vir lede van die “Kleurling-, Indiër- en Bantoe gemeenskappe” (Alpha, 1974:2) om as deel van die Suid-Afrikaanse afgevaardigdes, onder wie die destydse Suid-Afrikaanse Ambassadeur tot die VN, R.F. Botha, “om Suid-Afrika in dié wêreldliggaam te verteenwoordig” (Alpha, 1974:2). In die Julie 1977 uitgawe van die *Alpha*-tydskrif word Ulster se seleksie beskryf as “...perhaps [...] the highest honour ever to be bestowed upon [Ulster] during his lifetime” (Alpha, 1977:13).

Deelname aan hierdie soort regeringsinisiatief is egter nie deur die bank as 'n eer of voorreg gesien nie. 'n Berig in die *Cape Herald* (15 Oktober 1974) meld hoe Ulster en ander verag is as gevolg van hul betrokkenheid by hierdie aangeleentheid en hoe na hulle as handlangers (“stooges”) verwys is. Ronnie Samaai (2015), vriend en kollega van Ulster, het ook sy ontevredenheid oor hierdie saak uitgespreek en dat hy teleurgesteld in Ulster se optrede was. Mathilda Ulster (2015) het ook genoem hoe sy en haar kinders in daardie tyd met die beledigings van die gemeenskap wat teen die aanstelling gekant was, moes saamleef. Na Ulster se terugkeer is hy minagtend as 'n politikus bestempel. Sy vrou verduidelik egter dat hy 'n opvoeder en musikant was, nie 'n politikus nie. In 'n onderhoud met *Die Burger* het Ulster self sy siening uitgespreek: “Ek is 'n opvoedkundige en geen politikus nie” (*Die Burger*, 1974).

In 1977 is Ulster genader om 'n lid van die adviesraad vir televisieprogramme (*Rapport*, 1977) te word. Hierdie aanstelling het aan hom die geleentheid gebied om insette te lewer in die formulering van beleide wat die keuse van televisieprogramme beïnvloed. Ulster was oënskynlik die eerste en “enigste Kleurling” (Jongbloed, 1982) wat op daardie stadium op die SAUK-TV se adviesraad gedien het. Tot en met sy afsterwe was Ulster ook die voorsitter van die Silwerblaar Trust vir Uitvoerende Kunste.

Daniel Rudolph Ulster is op 26 Januarie 1986 op die ouderdom van 59 jaar in Kaapstad oorlede. Sy heengaan is in die media met opskrifte soos “Music master Dan Ulster dies at 59” (*Cape Herald*, 1986) en “Vaarwel, Dan” (*Rapport*, 1986) aan die land bekend gemaak. Hieruit is dit duidelik dat Ulster 'n gesiene en gerespekteerde lid was van sy plaaslike gemeenskap was, asook in die breër Wes-Kaap en selfs nasionaal.

²⁹ Die term “Kleurling” word deur 'n groot meerderheid in die bruin gemeenskap as 'n pejoratiewe term beskou en word slegs binne die konteks van hierdie navorsing gebruik as 'n histories-gebruikte term.



Figuur 4.1 Dan Ulster. Datum onbekend. Foto gebruik met toestemming van Mathilda Ulster (2015).

4.3 Musiek

[...] he was a humble man. He ... he really was in every ... in every way. He had an interview about ... his book was launched and 2-3 days after that he was going to go to America or something and he ... somebody from The Argus came to interview him and the woman put in her ... in her ... in her writing in the paper: I had been talking to this man for more than an hour and he never mentioned the fact that he was an author. Doesn't that tell you something? No he was just Dan. Those things [titles] meant nothing to him.[...] No, he was humility himself. And everything he knew about music, he taught his students. He never kept anything back.[...] No, he was quite a person. Quite a person. I remember one night we had a rehearsal in the banqueting hall and we were practising something and his eldest brother was accompanying the choir. We're practising, Manca's [Joseph Manca]³⁰ conducting. The brother started accompanying the choir. We sang and at the end of the time, when we were coming to the end of the number, Dan was sitting at the piano. While we were singing, this business is going on, the two brothers changed: the one got up from the piano and the other one sat down without anybody noticing it. That's quite a feat. Uittreksel van onderhoud met Mathilda Ulster, 2015.

Alhoewel Ulster 'n aansienlike bydrae tot die opvoedkunde gemaak het, was hy eweneens in die musiekwêreld betrokke en het hy 'n deeglike opleiding in musiek gehad. Ulster het sy eerste klavierlesse by sy vader ontvang “amper so vroeg as wat hy kon loop” (*Cape Times*, 1952) en het later sy klavierlesse by die Kaapse pianis Beatrice Brock voortgesit. Ulster was ook 'n bekwame trompetspeler en orrelis. Hy het onder Leslie Arnold, wat op daardie tydstip die Stadsorrelis in Kaapstad was, lesse in orreltegniek ontvang. Volgens Mathilda Ulster (2015) kon Ulster nie op die stadsorrel speel mits hy lesse by Arnold ontvang het nie.

Aan die Universiteit van Kaapstad het Ulster klavier, orrel en orkesleiding as hoofvakke studeer. In 1959 is die Uitbreiding van Universiteitsopleiding Wet Nr. 45 deur die apartheidsregering ingestel. Hierdie wet is so verwoord dat dit 'n oortreding was vir 'n nie-wit persoon om by enige universiteit wat tot op daardie stadium vir almal “oop” was, onder andere die Universiteit van Kaapstad, sonder geskrewe toestemming van die Minister van Binnelandse Sake te registreer (Lapping, 1986:135). Teen die tyd dat hierdie wet in 1959 in werking getree het, het Ulster egter reeds sy graad aan die UK verwerf.

Ulster het orkesleiding studeer onder die Spaanse dirigent Enrique Jorda, die destydse dirigent van die Kaapstad Munisipale Orkes, en in 1951 het hy die geleentheid gekry om as musiekstudent die Universiteit van Kaapstad se Kamerorkes te dirigeer. Hierdie geleentheid is as 'n geskiedkundige gebeurtenis in die media aangekondig, nie net omdat Ulster “die eerste bruin man” sou wees wat voor die spesifieke orkes staan nie, maar omdat hy in die Kaapstadse Stadsaal sou optree (*Cape Times*, 1951).

Ulster het weer opslae gemaak toe hy in 1954 die destydse Kaapstad Munisipale Orkes, uitgebrei met lede van die Universiteit Kaapstad Orkes, gedirigeer het. Hy het die verhoog op 23 Augustus 1954 met Alfred

³⁰ Joseph Salvatore Manca was die dirigent van die Eoan Groep koor vanaf 1943 (Eoan, 2013:2).

Garson, Hans Maske³¹ en Ernest Fleischman³² gedeel (*Cape Times*, 1954) en het Mozart se Vioolkonsert in D majeur, K.218, met solis Robert Babendererde, met groot sukses gedirigeer (*Cape Times*, 1954). Samaai (2015) beklemtoon die betekenis van hierdie merkwaardige gebeurtenis: “That was the first and probably the last time I saw a so-called Coloured man conducting the orchestra.”

Ulster het op 19 November 1954 die opera *Four Saints in Four Acts*³³ deur die Amerikaanse digter en skrywer Gertrude Stein (teks) en Virgil Thompson (musiek) gedirigeer (Fleischman, 1954). Hy het lede van die bruin gemeenskap genader om ’n koor vir die geleentheid te vorm en het ook self die nodige verwerkings en aanpassings vir die uitvoering gemaak (Fleischman, 1954).

Op 25 Augustus 1955 het Ulster die Munisipale Orkes by die gala-aand van die Universiteit van Kaapstad Kunstefees gedirigeer (Mozart se *Exultate, jubilate* KV.165), waar hy weer die verhoog met Hans Maske, asook Benito Moni gedeel het (Alkema, 2012:223). In 1956 dirigeer Ulster die Gilbert en Sullivan werk *The Mikado* met meer as 75 kinders wat deel van die Eoan Groep³⁴ se jonger generasie was (Alkema, 2012:223). Op 14 en 16 Junie van dieselfde jaar dirigeer hy ’n kombinasie van verskeie ballette in samewerking met die dansregisseur, Gwen Michaels, as deel van die Kunstefees van die Eoan Groep (Alkema, 2012:224).

Ulster is in 1958 deur die dirigent van die Spes Bona Orkes, J.W. Green, en die orkeskomitee uitgenooi om as dirigent die orkes oor te neem (Oersen, 2000:62). Hy was alreeds ’n trompetspeler in die orkes en is hy genader vanweë sy ondervinding as dirigent. In sy hoedanigheid as leier het Ulster die orkes tot die Spes Bona Orkestrale en Koorgenootskap uitgebrei en het hy studente van die Battswood Opleidingskollege genader om by die koor aan te sluit (Ulster, 2015). Die orkes het uit ’n klein groepie spelers van omtrent twintig lede bestaan, waarvan Ronnie Samaai ook vanaf 1960 tot 1967 ’n lid was (Oersen, 2000:144). Onder die leiding van Ulster het die orkes verskeie bekende werke uitgevoer, soos *Pieter en die Wolf* van Prokofiev en *Passion Flower* van Bizet. As gevolg van die Groepsgebiede Wet Nr. 41 van 1950,³⁵ wat gestipuleer het dat uitvoerings voor gemengde gehore verbied was mits ’n permit by die betrokke instansies verkry word, kon die orkes slegs voor gesegregeerde gehore optree (Oersen, 2000:126). Die genootskap was nie bereid om hulle tot hierdie wet te onderwerp nie. In sy tesis vermeld Oersen (2000) verskeie redes wat as ’n moontlike verduideliking van die ontbinding van die orkes kan dien. Die mees algemene antwoord wat sy respondente as verduideliking gegee het, was die beperkinge waarmee apartheid die aktiwiteite van die groep aan bande gelê het.

³¹ Hans Herbert Maske (1927-1976) was oorspronklik van Duitsland. Hy het sy MMus-graad aan die UK in 1952 verkry en sy PhD-graad in 1963 aan Rhodes Universiteit in Grahamstad (Alkema, 2012:223).

³² Fleischman is oorspronklik van Frankfurt, Duitsland en het ook onder Enrique Jorda studeer (Alkema, 2012:220).

³³ Die opera is oorspronklik deur swart Amerikaners uitgevoer omdat die skrywers van die opera gemeen het dat hulle die betekenis van die woorde beter aan die gehoor sou oordra (Fleischman, 1954).

³⁴ Die Eoan Groep is in 1933 deur Helen Southern-Holt gestig en was Suid-Afrika se eerste grondvlak opera- dans- en teatergeselskap (Eoan, 2013:2).

³⁵ Die Groepsgebiede Wet nr. 41 van 1950 was deur die Minister van Binnelandse Sake, Dr. T.E. Dönges, beskryf as een van die groot maatreëls daargestel om Wit Suid-Afrika te bewaar (Christopher, 1994:105).

In 1962 ontvang Ulster ’n studiebeurs van die Instituut vir Internasionale Opvoedkunde (New York) om vir een jaar aan die Universiteit van Fredonia in New York te studeer (*Cape Times*, 1962) en in 1974 is hy na België “om ’n studie [...] oor die gebruik van oudio-visuele hulpmiddels vir onderwyseropleiding” te doen (Strauss, 1986:22).

Dan Ulster was ’n vername lid van die Eoan Groep. Sy betrokkenheid by die groep het begin toe ’n klavierbegeleier nodig was om met die balletafdeling te oefen (Ulster, 2015) en was hy gevolglik die repititeur by elke konsert. Hy het ook met sy broer, John, die koor van die groep in 1940 gestig (Eoan, 2013:242). Hy was voortaan die koorleier, en John Ulster die begeleier.

Benewens Ulster se betrokkenheid in orkes- en koorleiding, was hy ook deurentyd betrokke by algemene musiekaktiwiteite, soos die beoordeling van Kerskore en kunswedstryde. Hy was vir meer as 30 jaar ’n gerespekteerde beoordelaar van die Kaapse Maleier Koorkompetisie (*Die Huisvriend*, 1986:23). Ulster het ook die Skiereiland Kunswedstryd gestig vir skole in die Suidelike voorstede. Volgens Samaai (2015) het Ulster die Skiereiland Kunswedstryd begin omdat daar ’n behoefte onder die “nie-wit” musici aan ’n sodanige uitlaatklep was. Mathilda Ulster (2015) meen ook dat die Kaapstadse kunswedstryde in daardie dae slegs vir wit deelnemers was en dat dit die rede was vir die stigting van ’n alternatiewe kunswedstryd. Ulster het ook die Kaapse Kunsteklub vir die bevordering van die kunste gestig met sy huis wat as setel gedien het.

In 1956 publiseer Maskew Miller die eerste uitgawe van die boek *The Teaching of Music in Primary Schools* met D.R. Ulster as die skrywer. Ulster het hierdie handleiding hoofsaaklik saamgestel vir opvoeders met beperkte musiekkennis, en hy fokus in elke hoofstuk op ’n spesifieke graad (standerd) in laerskole. Die boek is aan sy ouers opgedra en die voorwoord is deur professor Erik Chisholm geskryf, wat die handleiding beskou as “an outstanding contribution to this particular subject, and is quite the best book of its kind I have ever come across” (Ulster, 1956:v).

Buiten sy prestasies en bydraes tot die musiekwêreld, het Ulster ook musiek gekomponeer en verwerk. Hy het in 1942 die lied “Herr, durch die ganze Welt” uit Mendelssohn se *Athalia*, Op.74 vir vier stemme en klavierbegeleiding verwerk. Hy maak egter van die Nederlandse vertaling van die teks gebruik, “Heer, door de gansche wereld”, in plaas van die oorspronklike Duits. Die rede vir die spesifieke taalvoorkeur is onduidelik. Mathilda Ulster (2015) maak ook melding van ’n simfonie wat Ulster gekomponeer het, maar dit het volgens haar oor die jare verlore geraak.

Die kerk blyk ’n belangrike rol in Ulster se lewe as musikus te gespeel het, en hy het by voorkeur kerkmusiek gekomponeer. Sy *Loflied* is vir die Morawiese Fees op 13 Augustus 1977 gekomponeer, met woorde deur Nicholas von Zinzendorf. Die koorwerk *Praise the Lord*, ’n toonsetting van Psalm 150, is in 1983 gekomponeer en is in die huidige Morawiese Koorboek gepubliseer. Ulster het ook verskeie werke vir die Morawiese Kerk se feeste verwerk.

Ulster het van Westerse musieknotasie gebruik gemaak wanneer hy komponeer en in die geval van koorwerke is die stempartye in solfa-notasie geskryf. Soos die ander musici wat hier bespreek is, het hy verkies om by die klavier te skryf.

Op die vraag na die dinge wat Ulster geïnspireer en gestimuleer het om te komponeer, voer Mathilda Ulster (2015) aan dat sy, self 'n voormalige lid van die Eoan Groep, die inspirasie vir meeste van Ulster se koorwerke was en dat hy soms deskant stempartye met haar in gedagte geskryf het. Sy was, volgens haar, ook die dryfveer agter haar man se aktiwiteite.

4.4 Bespreking van enkele komposisies

Ulster het reeds in die veertigerjare begin komponeer en het 'n meer tradisionele tersiêre Westerse musiekopvoeding gehad as die ander komponiste wat in hierdie studie bespreek word. Sy musikale uitset, alhoewel kleiner as sy eweknieë, bestaan uit 'n aantal oorspronklike koorwerke wat deur die Morawiese kerk vir feeste gebruik is, asook toonsettings van Afrikaanse gedigte. Vir die doel van hierdie navorsing sal twee van sy komposisies vir die Morawiese kerk, sowel as twee liedere uit die versameling liedere bestudeer en bespreek word. 'n Oorsigtelike bespreking sal oor die versameling gegee word. Die spesifieke werke is gekies om Ulster se musikale veelsydigheid ten toon te stel.

4.4.1 Loflied

Loflied is 'n koorwerk vir SATB-stemme in E-mol majeur. Die werk is gekomponeer vir die fees van 13 Augustus 1977 van die Morawiese kerk. Die teks wat Ulster vir hierdie geleentheid getoonset het, is deur die graaf Nicholas von Zinzendorf geskryf, maar dit is onbekend waar Ulster die teks gekry het. Die teks is nie direk uit die Bybel geneem en/of omskryf soos in dié van Apolles en Williams se kerkmusiek nie en is 'n dankbetuiging en lofprijsing aan God, met woorde soos “Loof Hom vol vreugde” en “Die Heer het veel aan ons gedaan en niemand kan ons blydschap keer nie, moet ons Hom dan nie dankbaar eer nie?”. Loflied is 'n homofoniese vierstemmige koorwerk.

Hierdie werk bestaan uit drie dele. Dit begin met 'n vier-maat inleiding wat 'n gevoel van afwagting skep met die dalende geaksentueerde baslyn in oktawe en die akkoordale regterhand. Die koor tree in maat 5 in met 'n eenvoudige ritmepatroon en die eerste agt mate (mate 5 tot 12) is simmetries gegroepeer, gevolg deur 'n onreëlmatige sewe mate. Die seksie word gekenmerk deur tussendominante. 'n Vlugtige verskuiwing na B-mol majeur in maat 19, die einde van die sewe-maat frase, word alreeds vanaf maat 16 voorberei. Die musiek keer egter terug na E-mol majeur in maat 20, gepaardgaande met die intrede van 'n sopraan soloparty, of deskant. Volgens Tillie Ulster (2015) en Sacks Williams (2016), het Dan Ulster hierdie soloparty spesifiek vir Tillie Ulster en haar tegniese vermoëns as sopraan gekomponeer. Williams vertel dat hy hierdie koorwerk verwerk het en in 'n laer toonsoort oorgeskryf het, “want net Tillie kon daai hoë note sing” (Williams, 2016). Apolles (2015) noem dat sy moeder hierdie rol telkens in kerkliedere vertolk het. Die solo sopraan sing dieselfde teks as die koor maar op 'n meer melismatiese wyse, en vorm in maat 22

gesinkopeerde A-mol oktawe met sopraanstemme van die koor. Dit is onduidelik wanneer die solostem ophou.

Die musiek wissel in hierdie deel vinnig deur verskeie tydmate wat die teks akkommodeer en sodoende ook die natuurlike infleksies van die teks in die musiek respekteer. In maat 40 moduleer die werk na A-mol majeur, die subdominant van E-mol, en rekapituleer dieselfde musikale materiaal van die vorige deel. Die solostem tree weer in maat 50 in.

In maat 67 verander die karakter van die werk met die intrede van 'n majestueuse *marcato* orrelparty. Hierdie intrede word beklemtoon deur 'n *fortissimo*-inleiding met aksente en 'n solo orrelinleiding tot die nuwe *Allegro Maestoso*-deel. 'n Gevoel van grootsheid word deur hierdie toevoegings geskep wat die idee gee dat hierdie werk vir die konsertsaal bedoel is en nie vir 'n kerk nie. Die koor sluit aan by die begeleiding in maat 75 met 'n "Halleluja!" en die werk keer terug na die oorspronklike E-mol majeur. Die koda is triomfantelik met grootse dinamiek en 'n uitgebreide "Halleluja".

Hierdie lied word wel as 'n tradisionele koorwerk gesien, maar die werk word geleidelik uitgebrei met die toevoeging van sopraan solodele en 'n orrelbegeleidingsparty wat aan die werk uiteindelik 'n opera-agtige karakter verleen. Die werk spreek van 'n komponis met selfvertroue wat deur middel van 'n beheersing van tegniese middele reg kan laat geskied aan die seggenskrag van sy materiaal.

LOFLIED VIR 13 AUGUSTUS FEES 1977 WOLKE P. ZINBENDER
Musiek: Dan R. Ulster 19

Allagro

God is liefde God is liefde Hy wat in die liefde bly...

Bly in God en God in hom Bly in God en God in hom En

hy wat God lief het moet ook sy breder lief-he Bly in God en

God in hom God is liefde Die Heer het

neel oed aan loof Hom net moed nee aan loof Loof Hom Loof

Figuur 4.2 Bladsy 1 van Loflied deur Dan Ulster.

4.4.2 Praise the Lord (Psalm 150)

Psalm 150 is 'n koorwerk deur Ulster wat ook as “Praise the Lord” bekend staan. Ulster het die teks van Psalm 150 getoonset vir vier stemme (SATB). Die datum op die partituur is 1976, wat vermoedelik dui op die jaar wat Ulster die komposisie begin het. Die werk is egter in 1983 voltooi en is by die Morawiese Koorunie se Musiekkfees op 26 September 1992 uitgevoer, waar werke van Apolles en Williams ook uitgevoer is. Soos met die vorige werk deur Ulster, is hierdie koorwerk (in C majeur) tradisioneel vierstemmig wat 'n inleiding van agt mate. Die inleiding vestig twee motiewe wat deurgaans voorkom: 'n halfnootakkoord gevolg deur 'n gepunteerde kwartnootakkoord en agstenootakkoord wat 'n herhalende ritmiese identiteit in die werk aanneem. Die inleiding bevat alreeds tussendominante (maat 3) wat vrylik deur die werk gebruik word, asook ritmiese, melodiese en harmoniese materiaal wat in die res van die werk voorkom. Die openingsdeel eindig op die dominantakkoord wat in maat 9 in 'n volmaakte kadens oplos.

Die koor begin in unisoon in maat 9 met die woorde “Praise the Lord, Praise God”. Die klavierbegeleiding bestaan basies uit dieselfde harmoniese struktuur as die vier stemme, alhoewel die musiek tussenspele bevat en later verder ontwikkel en meer onafhanklik van die stempartye beweeg. Tussendominante verskaf harmoniese kleur aan die toonsetting. 'n Voorbeeld hiervan is in maat 12, waar dit blyk die werk na A mineur moduleer, die submediant van C (dit word ook so deur die komponis in die musiek aangeteken). Die volgende maat is dan weer onmiddellik in C majeur. Daar is ook harmoniese diskrepancies in dele waar van onkonvensionele progressies gebruik gemaak word, soos in maat 12 waar akkoord ii na I_6 na ii₆ na $I_{6/4}$ beweeg. Alhoewel die vier stemme die teks sillabies sing en die melodie eenvoudig voorkom, bemoeilik groot intervalspronge en ongewone stemleiding die werk op plekke. Tog is daar dele waar stemleiding deur die toepassing van tussendominante vergemaklik word, soos in mate 17 tot 20 waar die baslyn stapsgewys afwaarts gesing word, en mate 26 tot 30 waar die baslyn in die begeleiding nou chromaties afwaarts beweeg, terwyl die ander stemme basies staties bly. Die koor sing vanaf maat 9 tot maat 26, waarna 'n klavier tussenspel 'n daaropvolgende *a capella* deel inlei.

Die *a capella* seksie begin met 'n opslag in maat 31 met die sopraan- en altstemme wat in sesdes en derdes die melodie alleen sing: “Oh, Praise Him for his mighty deeds”. Die tenoor- en basstemme sing dan 'n sekvens van hierdie twee mate direk daarna, met al vier stemme wat saam in mate 36 en 37 die twee mate herhaal. Die woorde “Praise Him” word dan in mate 38 en 39 melismaties oor vier polsslake elk gesing: die sopraan- en altstemme begin met 'n kwartnoot op pols een, gevolg deur drie groepies van 'n gepunteerde kwartnoot- en agstenootpatroon. Die tenoorstemme sing terselfdertyd 'n heelnoot op middel C en die basstemme vier kwartnote. Hierdie patroon word op die woord “Him” herhaal, asook in maat 40, maar hier sing die basstemme nou 'n F-kruis, die tenoorstemme vier kwartnote op B-mol-C-E-E, en die boonste stemme, alhoewel hulle dieselfde ritme handhaaf, beweeg nou chromaties afwaarts. In mate 40 en 41 word daar vereis dat die woorde “Praise Him according” oor agt polsslake gesing word, maar dit is onduidelik in maat 40 watter woorde op watter polsslake gesing word, aangesien “-cording” oor twee halfnoot akkoorde in maat 41 gesing word. Dit is ook onduidelik wanneer die *a capella* gedeelte eindig en of die begeleiding weer

deel word van die geheel. 'n Tussenspel volg egter in maat 45 en bevat versierende triole en gepunteerde ritmes wat die musiek nou vertonerig maak. Die koor tree weer in maat 57 in vir agt mate, gevolg deur nog 'n klavier tussenspel van sewe mate wat met twee kwartnote in die tenoor- en basstemme op die laaste twee polsslae van maat 71 die oorgang na die volgende gedeelte inlei.

In maat 72 moduleer die werk na A-mol majeur, die verlaagde sesde akkoord van C. Hierdie deel bestaan uit onreëlmatige maatindelingen (drie-drie-vier-vier) wat die metrum verander en die werk vorentoe dryf. Die daaropvolgende tussenspel beweeg harmonies vir vyf mate binne die tonika area van A-mol majeur in verskillende omkerings en eindig in maat 91 op 'n verminderde akkoord (B-D-F-A-mol) wat die leitoon van C mineur is. Die verminderde akkoord word oor twee mate aangehou om die nuwe toonsoort te vestig.

Die volgende deel is onmiddellik terug in C majeur. Die deel strek vanaf maat 93 tot aan die einde en bevat die karakter van 'n koda, met langer akkoordnote as tevore. Hier word die begeleiding ook nou meer uitdagend en word die musiek na 'n hoogtepunt gedryf. Die klavier speel 'n meer gesinkopeerde ritme teenoor die lang note van die vier stemme, wat deur triool-figure aangehits word. In hierdie gedeelte beweeg die stemme redelik trapsgewys en chromaties, asook minder uitdagend as vroeër in die werk. Die koor eindig in maat 130 op die tonika, terwyl die begeleiding vir drie mate voortgaan. Die klavier eindig oor die laaste vier mate (130-133) op 'n uitgebreide Italiaanse vergrote sesde akkoord, wat direk daarna op die tonika (C) eindig, met die gepaste V-akkoord wat tussen hierdie akkoorde hoort, weggelaat. Die weglating van die dominantakkoord skep 'n ongemaklike oorgang na die tonika.

Hierdie koorwerk is tegnies en harmonies uitdagend vir 'n koor met sy onkonvensionele toegepaste chromatiek en skynmodulasies. Dit wil voorkom dat die komponis met hierdie werk meer selfvertroue in sy eie vermoëns as komponis ontwikkel het (in vergelyking met sy vroeër werke) en dat hy hier meer waaghalsig was in sy onkonvensionele harmoniese wendinge, sy modulasies na nie-verwante toonsoorte en die geleidelike ontwikkeling wat in die stemming van die musiek plaasvind. Die werk is uiteindelik 'n vertoonstuk wat deur die Morawiese kerkgemeenskap as een van hul belangrikste musikale skatte geag word.

Music by
D. Ulster

Psalm 150

D. Ulster
1976

6

12

17

22

27

A. CAPELLA

Figuur 4.3 Bladsy 1 van Praise the Lord (Psalm 150) deur Dan Ulster.

4.4.3 Liedere

Dit is belangrik om hier te noem dat alhoewel daar op plekke na die werke as 'n versameling verwys word, die werke nie deur die komponis as 'n versameling aangedui is nie en hierdie kollektiewe benaming slegs vir die doel van hierdie navorsing deur die navorser bygevoeg is om verwysing na die liedere te vergemaklik.

Ulster het in 1958 en 1959, verskeie Afrikaanse ongepubliseerde tekste deur verskillende onbekende skrywers getoonset. Met die uitsondering van een lied, Die Boodskap, bevat die liedere 'n ligte en speelse karakter en kan deur eenstemmige kinderkore gesing word, soos Teddiebeer. 'n Oorsigtelike bespreking van die versameling gaan gegee word, met slegs Die Boodskap en Sneeu Klokkies wat meer in diepte bespreek sal word. Die keuse vir die uitsondering van die twee spesifieke liedere is die uiteenlopendheid van die karakters van die twee werke.

Slegs een van die toonsettings in die versameling, Die Boodskap, is tweestemmig geskryf vir sopraan- en altstem. Die lied is in 'n 3/8 tydmaat en in F majeur getoonset. Die Boodskap is die enigste ernstige lied, 'n soort gebedslied, in die versameling. Die teks van die lied (skrywer onbekend) handel oor 'n jong seun wat sy moeder aan die dood moes afstaan en aan 'n sterretjie sy verlange na haar vertel:

Fraaie klein sterretjie hoog in die lug. Hoor jy hoe ek by my vensterruit sug? Sien jy die slaappakkie blou en die ogie vol traantjies wat op kyk na jou? Jy lyk so vriendelik. Sal jy verstaan of sal jy weer alles vertel aan die maan? Ek voel tog so eensaam, so bitter alleen. Want my mammi is ook nou na Jesus heen. Sal jy dan tog nie vir haar kan gaan sê dat ek haar só baie graag weer terug wil hê? Neem tog die boodskappie, neem dit tog gou. Liewe sterretjie, ek reken op jou.

Die werk begin met 'n tweestemmige inleiding van ses mate op die dominant van F majeur wat in 'n volmaakte kadens wat in maat 2 oplos. Daar is egter twee ongebruikte mate voor die genoteerde maat 1 oopgelos wat waarskynlik vir effek ook deel van die werk uitmaak. Die navorser verskaf egter self die maatnommers en begin die nommering vanaf die maat met die eerste notasie (C in beide hande). Die inleiding eindig op die dominant akkoord wat oor twee mate (mate 5-6) aangehou word.

Die stemme begin sing in maat 7 en is deurlopend sillabies. Die lied is regdeur in simmetriese vier maat frases gerangskik, met die uitsondering van die inleiding. Die klavierbegeleiding is grotendeels tweestemmig en is ritmies onafhanklik van die teks. Dit bestaan deurlopend uit drie ge-arpeggieerde agstenote in die linkerhand teenoor ses ge-arpeggieerde sestiende note in die regterhand, alhoewel hierdie ritmiese patrone soms aangepas of uitgebrei word. Die harmoniese struktuur van die lied is standvastig in sy tonale kern van F majeur, met die toevallige tekens wat af en toe ingesluit is om dissonansie te verskaf, maar nog steeds die kern harmoniese struktuur behou. Alhoewel die werk nie werklik moduleer nie, is daar wel dele waar die gebruik van tussendominante hierdie effek tot gevolg het, soos in die geval van mate 41 tot 48 waar dit voorkom of die werk skielik in D-mol majeur is en in maat 43 na B-mol mineur moduleer. Alhoewel die werk harmonies nie baie avontuurlik is nie, beweeg dit tussen mate 41 tot 48 deur 'n interessante progressie: die sesde akkoord van die tonika (D-F-A) gebou op D-mol majeur (D-mol-F-A-mol), 'n verlaagde sesde

akkoord, gevolg deur $V_{4/3}/V_{iv}/i-i_6-I_6-i_6$, na die subdominant akkoord op B-mol mineur in eerste omkering, met 'n G in die sopraanstem bygevoeg, 'n vooruitneming na die dominant waarop hierdie frase in maat 48 eindig. Die baslyn beweeg hier trapsgewys afwaarts (wat simbolies geassosieer word met die dood) om die treurigheid van die teks te versterk en is die onkonvensionele harmoniese progressie effektief toegepas. In maat 41 word die seuntjie se alleenheid op een noot (F) in beide stemme gesing, met die altstem wat in die volgend drie mate chromaties afbeweeg totdat dit uiteindelik op 'n volmaakte vierde interval tussen die twee stemme eindig – 'n dissonante akkoord. Die begeleiding ondersteun hierdie deel met 'n enkel akkoord in elke maat wat bydra tot die alleenheid van die verteller in die teks uitgebeeld. Die musiek verander dan hierna weer na die oorspronklike, vloeiende begeleiding in maat 49.

Die werk maak deurgaans gebruik van woordskildering, soos in mate 9 en 10, waar die frase “hang in die lug” met 'n opwaartse beweging van die sopraanstem in die musiek uitgebeeld word (C-D-E-F). Die altstem beweeg terselfdertyd in die teenoorgestelde rigting en eindig een oktaaf laer ook op die tonika. Die teks word ondersteun deur 'n eenvoudige, nie-uitdagende melodie wat nooit die narratief van kinderlike verlies oorskadu nie. In die laaste twaalf mate van die lied keer die openingstema weer terug. Die lied eindig effektief met 'n stygende melodie wat die gesprek met die sterretjie (“hoog in die lug”) uitbeeld en met 'n harmoniese resoluusie op 'n ge-arpeggieerde akkoord op die tonika wat oor die laaste twee mate uitgestrek en aangehou word.

Die kind se gebed word op 'n kundige en sensitiewe manier in die toonsetting uitgebeeld. Die eenheid tussen teks, melodie en begeleiding is heg en die lied lewer 'n besondere bydrae tot Afrikaanse liedkomposisies.

Sneeu Klokkies is 'n toonsetting van woorde deur Louie Wicht geskryf (die datum van die skryf van die teks is onbekend).

Die sneeuman gee op 'n dag, dis jare al verby, daarbo die wolke in die lug, die grootste dansparty. Die sneeuvlokkies kry toe elk die fraaiste wit sneeu klok om oral rond te dans en so die gaste aan te lok. Die klokkies lui, die klokkies lag. Hul sweef nou orals rond en toe hul weer vir hul kom kry, beland hul op die grond. Hul skuil toe in die heinings weg waar hul vandag nog woon, en kruip net in die Lente uit met rokkies wit en skoon.

Die werk is drieledig en in 'n saamgestelde tweeslagmaat (2/2) getoonset, met 'n tempo-aanduiding van 75, waarskynlik Andante, en bestaan uit een-en-veertig mate. Die toonsetting begin met 'n sagte vier-maat inleiding in G majeur. Die karakter van die lied is speels van aard, met die sneeuvlokkies wat lag en dans en kan as 'n kinderliedjie beskou word. Die melodie, vir solo sopraanstem, is eenvoudig en maklik om te sing, met die hoogste noot in die werk wat 'n G twee oktawe bo middel C is. Die frasering van hierdie lied is onreëlmatig om die natuurlike vloei van die teks op plekke te akkommodeer (mate 13-18). Die eerste deel van die lied kom tot 'n einde in maat 24 op die dominantakkoord van G majeur (D) en die derde akkoord van die volgende toonsoort.

Die middelgedeelte moduleer skielik na B-mol majeur, 'n mineur derde bo die tonika, 'n onkonvensionele modulاسie. Die begeleiding verander hier na 'n Alberti-bas in die linkerhand teenoor 'n ritmiese imitasie van die stem in die regterhand. Hierdie deel, wat 'n leggiero-aanduiding bevat, is speels en lig om die betekenis van woorde soos “die klokkies lui, die klokkies lag” te beklemtoon teenoor die begeleiding wat tot hierdie karakter bydra. Die deel eindig met 'n pesante-aanduiding in beide die stemparty en begeleiding, met die dalende melodie gesing op die woorde “beland hul op die grond”, waar die woord “grond” op die laagste noot (D) gesing word. Hierdie middel deel eindig, soos die vorige gedeelte, op 'n D majeur akkoord, die mediant van B-mol en die dominant van G majeur. Alhoewel die akkoord hierdie keer harmonies meer gepas is om die werk na die oorspronklike toonsoort terug te lei, is die progressie wat lei tot hierdie akkoord minder ideaal: (B-mol) I-V₆-vi₆-iii (V/vi).

Die werk is dan onmiddellik terug in G majeur in maat 33 met 'n variasie van die openingstema en 'n herhaling van maat 13. Die laaste deel bestaan uit agt mate en eindig met vier akkoorde wat vir effek crescendo van f na ff en op die afslae gespeel word, met die hardste akkoord 'n halfnoot G majeur akkoord (tenuto, fermata).

Die Stoute Bril (1959) is 'n toonsetting van E.A. Venter. Die karakter van hierdie kort werk (slegs 35 mate) se karakter is lig, “lewendig en grappig!”. Die toonsoort is B-mol majeur en is in tweeslagmaat. Die gedig vertel van ouma se stoute bril en gebruik effektiewe fermata's, staccato's, tempowisselings asook ritardando's aan die eindes van frases. Die speelsheid van die werk word deur die eenheid tussen die teks en die musiek versterk.

Die volgende lied Wie vorm die lelies? is eweneens 'n gedig deur Louie Wicht wat op 21 Februarie 1959 getoonset is. Die gedig handel oor fantasiefigure soos feëtjies en elfies en die klavierbegeleiding beklemtoon die teks met effektiewe toepassing van gesinkopeerde ritmes, toevallige tekens en tempo veranderings. Wie vorm die lelies? is 'n wiegelied in rustige enkelvoudige tweeslagmaat, hoewel ietwat onkonvensioneel. Dit begin met 'n inleiding van vier mate wat herhalend styg en daal in dinamiek. Die werk skep 'n pragtige fantasie-atmosfeer met die vloeiende begeleiding.

Die liedere wat in Maart 1959 getoonset is, kan onder 'n sub-kategorie gekatalogiseer word vanweë die lengte en speelse karakter van elk. Teddiebeer, met woorde deur Rika Burger, en Die Muis is kort werke, met Teddiebeer wat uit slegs 12 mate bestaan en Die Muis uit 20 mate. My Sussie met die teks deur Joan Hugo bestaan uit 18 mate en Koekbak ook uit 20 mate. Die speelsheid van hierdie toonsettings word telkens deur die klavierbegeleiding ondersteun. Teddiebeer en Die Muis blyk onvoltooid te wees met 'n regterhandparty in die begeleiding wat by elkeen ontbreek. Die linkerhandparty van die begeleiding en die melodielyn is egter voltooi. Dit wil ook voorkom of die versameling oorgeskrewe weergawes van die oorspronklike manuskripte is en dit is moontlik die rede vir die ontbreking van die partye.

Die liedere wissel in karakter van ernstig tot speelsheid. Dit wil voorkom of die vroeër werke in hierdie versameling meer aandag van die komponis geniet het en meer ontwikkel is as die latere liedere. Dit is egter

moontlik dat die rede vir hierdie verskil saamhang met die teks wat gebruik is. Hierdie komposisies spreek van 'n baie goeie kennis van die liedgenre en dat die komponis hierdie kenmerke sensitief in elke werk toegepas het.

Alhoewel Ulster klaarblyklik baie meer werke gekomponeer het, het hierdie werke ongelukkig oor die jare verlore gegaan. Die werke wat wel bestaan bied 'n insiggewende blik in die lewe en denke van hierdie hoogsopgeleide musikus, ondanks sy beperkte musikale uitset.

Die Boodschap.

519/58
W. R. van der
Merwe

Allegretto

Allegretto

mf Fraai - e Klein ster - re - tje, hoog in die lug,

mp

Hoor jy hoe ek by my ven - ster - ruit sug? Sien jy die seun - tje in

slap - pak - kie blou *p* en die og - ie vol traan - tjes wat op kyk na jou

Figuur 4.4 Bladsy 1 van Die Boodschap deur Dan Ulster.

4.5 Werklys³⁶

Die onderstaande is 'n lys van werke wat behoue gebly het. Met die hulp van Mathilda Ulster is die werklys so volledig moontlik saamgestel.

4.5.1 Toonsettings van ongepubliseerde Afrikaanse gedigte

- a. Die Boodschap. Teks: onbekend. 25 September 1958. Vir sopraan- en altstempartye met klavierbegeleiding.
- b. My Sussie. Teks: Joan Hugo. 7 Maart 1959. Vir solostem en klavierbegeleiding.
- c. Die Kolhasie. Teks: onbekend. 15 Maart 1959. Vir solostem en klavierbegeleiding.
- d. Die Stoute Bril. Teks: E.A. Venter. 17 Februarie 1959. Vir solostem en klavierbegeleiding.
- e. Sneeu Klokkies. Teks: Louie Wicht. 23 September 1958. Vir solostem en klavierbegeleiding.
- f. Wie vorm die lelies? Teks: Louie Wicht. 21 Februarie 1959. Vir solostem en klavierbegeleiding.
- g. Koekbak. Teks: Goethe Schonken. 22 Maart 1959. Vir solostem en klavierbegeleiding.
- h. Teddiebeer. Teks: Rika Burger. 4 Maart 1959. Vir solostem en klavierbegeleiding.
- i. Die Muis. Teks: onbekend. 4 Maart 1959. Vir solostem en klavierbegeleiding.

4.5.2 Oorspronklike komposisies vir kerkgebruik. Vir SATB-koor en klavier-en/of orrelbegeleiding.

- a. Praise the Lord (Psalm 150).1983.
- b. Loflied vir 13 Augustus 1977. Teks: Zinzendorf.³⁷
- c. God's Wondrous Gift of Grace! 1984.
- d. Loof, loof die Heer.

4.5.3 Verwerking vir SATB-koor en klavierbegeleiding

- a. Herr, durch die ganze, Welt ist uit Athalia, Op.74. Felix Mendelssohn.

³⁶ Op plekke ontbreek die datum van komposisie by sekere werke. Die rede hiervoor is bloot omdat daar geen datum by die spesifieke werke aangeteken is nie en omdat die komponis se eggenote self nie seker oor spesifieke datums was nie.

³⁷ Dit is nie bekend waar Ulster die teks van Zinzendorf bekom het nie.

4.6 Samevatting

Dan Ulster het bydraes gelewer tot musiek en opvoedkunde, alhoewel die fokus van hierdie navorsing sy bydrae as musikus en komponis is. Gedurende apartheid het Ulster nie geskroom om 'n beduidende bydrae tot die musieklewe van die Morawiese kerk en veral in die bruin gemeenskap te lewer nie. Volgens Mathilda Ulster kan Dan Ulster se musikale prestasies aan sy aanleg toegeskryf word, en nie aan die Morawiese kerk nie.

Mathilda Ulster is van mening dat Ulster homself nie as 'n komponis sou klassifiseer nie, maar eerder as 'n musiekopvoeder. Hy het nie graag oor homself gepraat nie en het beslis nie homself geïdentifiseer as 'n "komponis" of "politikus" nie. Hierdie beskrywings is wel aan hom toegedig; sommige daarvan (soos musikus, dirigent en komponis) wat respekvol bedoel is, ander (soos politikus) wat 'n meer negatiewe konnotasie in die gemeenskap gehad het. Ulster was nogtans 'n gerespekteerde lid van die gemeenskap.

Dan Ulster was bekend as 'n man van vele eerstes, soos dat hy die eerste bruin persoon was wat op die orrel in die stadsaal in Kaapstad gespeel het. Hy was die eerste bruin man wat op die SAUK-TV adviesraad gedien het en die eerste bruin man wat genooi is om die Verenigde Nasies as afgevaardigde te besoek. Dan Ulster staan ook algemeen bekend as die eerste bruin persoon in Suid-Afrika wat die BMus-graad voltooi het, alhoewel die navorser geen konkrete bewyse kon vind wat die laasgenoemde stelling ondersteun nie.

Dan Apolles (2015) dui aan dat Dan Ulster 'n besonderse sensitiewe orrelis was, dat hy graag ontluikende musici gehelp het en dat hy nie sy musiekkennis vir homself gehou het nie. Ronnie Samaai (2015) sluit aan by hierdie stelling deur te noem dat Ulster 'n vrygewige musikus was. Sacks Williams (2015) meen dat Dan Ulster "nou die man [was] wat die groot musiek geskryf het". Hierdie tipe erkenning beklemtoon sy waarde en sy bydrae tot die musikale lewe van die tyd waarin hy geleef het.

In Hoofstuk 2 tot Hoofstuk 4 is die lewe en werke van Sacks Williams, Dan Apolles en Dan Ulster bestudeer en bespreek. In die volgende hoofstuk word 'n samevatting van hierdie inligting gegee en word sekere gevolgtrekkings aangaande die bevindinge gemaak.

Hoofstuk 5: Samevatting en gevolgtrekkings

5.1 Inleiding

Die navorsing het gehandel oor die lewe en musikale bydraes van Sacks Williams, Dan Apolles en Dan Ulster. Die navorser het op Williams, Apolles en Ulster besluit om twee redes: eerstens, omdat hulle 'n groter musikale uitset het as die ander individue wie in die Genadendal museum genoem is, en tweedens, omdat Williams en Apolles nog lewe. Dan Ulster is in 1986 oorlede maar sy vrou, Mathilda Ulster, kon en het waardevolle inligting oor Ulster se lewe en werke verskaf. Mathilda Ulster is in Desember 2015 oorlede.

'n Interessante feit het aan die lig gekom gedurende die studie, en dit was dat nie een van die drie musici op Genadendal gebore is nie. Tog was dit duidelik dat Williams en Apolles, en selfs Mathilda Ulster wat namens Dan Ulster gepraat het, 'n sterk verbintenis met die dorp het en hulself beskou as direkte boorlinge van nie net die dorp nie, maar van sy tradisies en gebruike.

5.2 Navorsingsdoelwitte

Die hoofdoelwit van hierdie studie was om die lewe en werke van Sacks Williams, Dan Apolles en Dan Ulster te identifiseer, die bevindinge te dokumenteer en die versamelde inligting sinvol binne die konteks van die musikale tradisies van Genadendal te posisioneer. Hierdie studie maak van 'n histories-kwalitatiewe metodologie gebruik wat empiries gegrond is in die data wat uit bestaande literatuur, onderhoude en argiefmateriaal ingewin is. Dus het hierdie studie 'n in-diepte beskrywing van 'n groep individue, Sacks Williams, Dan Apolles en Dan Ulster, in hulle gemeenskap verskaf, wat ingeligte perspektiewe van hierdie persone en hul praktyke opgelewer het. Die studie het in elke hoofstuk van 'n lewe-en-werk benadering gebruik gemaak wat historiese biografieskrywing, analise en die opstel van werklyste, insluit.

'n Sekondêre fokus van hierdie studie was om die gemarginaliseerde stemme wat binne die meer tradisionele vorme van historiografie dikwels nie in berekening gebring word nie, te identifiseer en aan hulle die nodige erkenning te gee. Inligting is grotendeels deur middel van gesprekvoering verkry. Daarnaas is gestruktureerde onderhoude met betrokke persone gevoer en op die manier is verrykte inligting oor die komponiste, hulle lewensbeskouinge, sieninge van musiek, hulle komposisies, die rol van politiek om 'n paar te noem, verkry.

5.3 Navorsingsvrae

Die doel van die navorsing was om enkele prominente musici, te wete Sacks Williams, Dan Apolles en Dan Ulster, wat van Genadendal afkomstig is, se musikale bydrae tot die Genadendalse musiektradisie na te vors en om te ondersoek hoe die musikaal-kulturele agtergrond van Genadendal hierdie groep musici help vorm het. Die studie wou vasstel of dat daar wel 'n wedersydse invloed was tussen die gekose musici en hulle onderskeie gemeenskappe, insluitende die hedendaagse gemeenskap wat deur die Morawiese sendelinge gevestig is.

Voortvloeiend uit die primêre navorsingsvraag het twee sekondêre navorsingsvrae ook hierdie navorsing gerig. Die vrae het ondersoek hoe die Genadendal-herkoms as kulturele ruimte, asook as godsdiensruimte, die musiek van die gekose musici beïnvloed en help vorm het.

5.4 Gevolgtrekkings

Uit die navorsing het dit na vore gekom dat Genadendal en die Morawiese kerk ’n hegte verbintenis het en dat daar wedersydse beïnvloeding is. Dit is dan uit hierdie verbintenis en onderlinge medewerking dat die gekose musici van hierdie studie deel uitmaak. Die navorsing het getoon dat al drie musici ’n sterk verbintenis met die Morawiese kerk en sy musikale praktyke het. Hierdie gevolgtrekking is gemaak uit die bestudering deur die navorser van die komposisionele uitsette van hierdie musici wat vir kerklike doeleindes gekomponeer is. Dit sluit onder andere werke vir kerkfeeste en vir die Morawiese Koorboek 2 in. Uit die navorser se besoeke aan die Genadendalmuseum asook uit die onderhoude met die betrokke respondente, is dit duidelik dat hierdie individue deur die kerkmusiekpraktyke beïnvloed is en belangrike bydraes gemaak het. Dit is duidelik uit hierdie bevindinge dat die musici se Genadendal-herkoms hulle musiek as kulturele en godsdiensruimte beïnvloed het.

By die aanvang van hierdie studie was die navorser van voorneme om die musikale bydraes van drie individue met Genadendal-bande te dokumenteer uit erkenning vir die beïnvloeding en belang van die Morawiese sendingsprojek. Die navorsing het bevind dat die beoefening van kerkmusiek in die Genadendal gemeenskap ’n impak op die musici se eie beoefening van hierdie genre gehad het en dat elkeen ’n betekenisvolle bydrae gemaak het tot die vestiging van ’n musikale tradisie in hulle onderskeie gemeenskappe wat wyer as die van die Genadendalse kerkgemeenskap strek.

Dit is egter nie alleenlik die kerkmusiekpraktyke wat ’n invloed op die musikale uitsette van die musici gehad het nie. Die navorsing het ook getoon dat die Westerse kunsmusiektradisies wat deur die Europese sendelinge aan die destydse inwoners van Genadendal geleer is, deur die jare aan hierdie individue oorgedra is en dat hulle hierdie tradisies en praktyke voortgesit het, soos dit blyk uit die onderhoude wat gevoer is. Hierdie gevolgtrekkings is verkry deur inligting ontvang uit onderhoude met die individue wat vir hierdie studie nagevors is, onder andere Sacks Williams en Dan Apolles, asook by nadere ondersoek van hulle komposisies wat nie vir kerklike doeleindes geskryf is nie. Dit is regdeur hierdie tesis duidelik dat die kerk ’n belangrike rol in elk van die musici se lewe speel en/of gespeel het, in die geval van Dan Ulster. Dit is egter die Westerse kunsmusiektradisies wat die komposisiestyl van elkeen op ’n besondere en unieke manier beïnvloed het, wat ’n eenduidige musikale identiteit aan elke komponis verleen het. Hierdie verbintenis met die Westerse kunsmusiektradisies het vrae laat ontstaan oor die posisie van hierdie musici in die breër Westerse kunsmusiektradisie in Suid-Afrika, soos die woord “komponis” wat hierbo bespreek is. Hierdie kwessies is binne die konteks van die tyd waarin hierdie musici gefunksioneer het, bespreek.

Kwessies wat gedurende hierdie navorsing na vore gekom het en kontroversieel van aard is, soos onder andere apartheid, wat ’n invloed op die lewens van die musici uitgeoefen het en hulle lewens as musici en

uiteindelik komponiste baie spesifiek gerig het, val egter buite die omvang en fokus van hierdie navorsing. Daarom fokus die tweede deel op noodsaaklike onderwerpe. “Part Two” van hierdie tesis gee ’n kritiese beskouing oor aannames wat in Deel Een gemaak word, soos die neutraliteit van taal, oor die wit eienaarskap van Westerse kunsmusiek, oor die gebruik van die benaming “komponis”, oor die rol van subjektiwiteit in navorsing en oor die implikasies van strukturele vereistes in akademiese skryfwerk. Dus is hierdie kwessies deeglik deur die navorser ondersoek en bespreek om sodoende tot ’n geldige gevolgtrekking te kom.

Uit die navorsing het dit duidelik na vore gekom dat Sacks Williams, Dan Apolles en Dan Ulster se lewe en werk ’n betekenisvolle bydrae gelewer het tot die musieklewe en -literatuur van Suid-Afrika en as sodanig in die musiekhistoriografie verreken behoort te word.

5.5 Voorstellings vir toekomstige navorsing

Die bydrae van hierdie studie is dat die lewens en werk van voorheen grootliks onbekende musici vanuit Genadendal gedokumenteer kon word en dat daar prominensie verleen is aan die gemarginaliseerde stemme van hierdie musici.

Vir die doel van hierdie studie is daar net op drie komponiste gefokus. Derhalwe maak die navorser die voorstel dat die lewe en werke van diegene wat in die Genadendalmuseum bekend staan as “komponiste”, verder ondersoek word sodat aan hulle ook die verdiende erkenning verleen kan word: Israel Benno Oppelt, Daniel Joorst, Eduard Weber, Christoph Hans en Frederick Johannes Rezant.

Part Two

Reflection 1: On the relationship of structure to content, and writer to writing

It was Mark Twain who said: “The difference between the almost right word and the right word ... is the difference between the lightning bug and the lightning.” My first attempt at writing this essay was unsuccessful. I had endeavoured to engage critically with the obvious unconventionality of the layout of this thesis, particularly the manner in which the final two-part structure is a response to a complicated structural impasse, but had instead ended up only describing the problem and not reflecting on it in a critical or productive manner as I had intended to do. At the time of writing the first draft, I was exhausted with the material, straining to get to the end of the thesis and frustrated that the end seemed a continually postponed event. My frustration was three-pronged: I had become tired of the material, tired of the rigidity of the structure within which I initially approached the thesis and tired of my own responses and limitations. A rewrite was needed.

I returned to the questions of where and why I started this research in the first place, revisiting my field notes in an attempt to regain perspective. I also revisited the Genadendal Museum and was reminded of my objective: to acknowledge those who were denied acknowledgement in the institution where I study and worked. With a sense of renewed discovery, surprise even, I remembered that this study was in fact not about me. My thoughts turned to the structure of the thesis, and what I wanted to change to get closer to my original where and why, to find a suitable form to acknowledge what has been forgotten by history.

When I embarked on this thesis in 2014, I believed that academic work could not (should not) be creative, but should consist of the writing up of facts and findings. As the project progressed, this approach made way for an overwhelming sense of creative possibility, stimulated by my getting to know my subjects and their music. I had resolved to write my thesis in one way, but the way I was developing as a scholar in relationship to my material, pulled in another. I was discovering things that challenged the fundamental premises of my approach, and these things were not only about my subjects, but also about me. My emotional response to a musical, political and social history I was reading my way into, made the structure I had started out with, seem rigid and inappropriate. I considered starting over. I desperately wanted to change the way the composers’ stories were being told, but also my relationship to these stories. Ken Hyland writes that academic writing is often perceived as being “an alien form of literacy designed to disguise the author and deal directly with facts. [...] a kind of impersonal, faceless discourse” (2002:351). But part of my problem was that my discovery of this material had become deeply personal in the way it resonated with my past and my identity. In a way, the impersonal nature of my approach seemed not only to be a betrayal of my subjects, but also of myself.

I decided to take a sabbatical from the material for a few months. After months of being hidden in my desk drawer, my main supervisor arranged a writing retreat for a number of students who were finishing up their work for submission, and during an evening seminar in a farm house near Malmesbury, colleagues and peers who had looked at the work, engaged with me in discussion on the problems I was experiencing. I shared with the group my vexation over not only the structure, but especially the content of the work. I felt that I

had been prohibited by choices (of structure, of language) from addressing adequately certain issues that became important during my research. My perception was that there was no space for these issues in the text as it stood. Characteristic of the structural design of what is now Part 1 of this thesis, is its strict order, systematic approach, taut progress of idea and argument. Could the way I had started to feel about my material, the way in which I had started developing as a scholar, be (literally) contained in this structure? My fellow writers and students made a radical suggestion: don't delete, don't start over, don't fix. Rather explicitly acknowledge the problems. If the problems, such as I felt them to be, were seen as "interesting" rather than debilitating, the solutions could be interesting too. If they were acknowledged rather than solved, this could add an additional dimension to the theoretical issues at stake in considering the music of composers like Apolles, Ulster and Williams. This seminar led to the thesis in its current form.

I decided to create a whole new section in which to address that content which could not find a place in the original design and conception of the thesis. I named my initial work, written in Afrikaans, "Deel Een" (Part One). Then I resolved to write a series of essays, in English, as reflections on the problems not only of the material itself, but also the approach I had initially devised to approach the material. These essays would serve as the second part of my thesis, Part Two; not a separate, loose-standing segment but a necessary and valuable addition to the project itself. This was not a salvage job, but a novel response to the intricate problems of form and content, and of the way a writer is shaped by writing in ways that eventually allows the writer to reshape the writing. In 2000 Bleakly argued that academic writing is often said to "lack body and image". Wedged in a compendium of conventions, "such writing tends to be conservative, resisting innovation". He continues to say that "good theoretical writing should embody ideas *and* strive for style" in a way that will ultimately "constitute the kinds of reflection enacted" (2000:12). Reading these phrases, I identify the impasse in my writing as a symptom of being "wedged in" by choices of structure and form. My decision to embark on Part Two was also a decision to enact in a writerly way the reflection that had led to my problems. I have found scholarly support for doing so. Webb, for instance, writes:

it is not only acceptable but indeed essential for writing about qualitative research to use an active, first-person form or language. Going against this convention is inconsistent with the epistemology of the approach and constitutes a form of mystification in which social elements of the research encounter are hidden from scrutiny, preventing the reader from evaluating the adequacy of the research (1992:750).

I have subsequently discovered that for at least two decades, there appears to have been a call for change in academic writing and what Hamilton & Pitt (2007:69) refers to as the "generic Anglo-American academic convention".

The thesis I have submitted consists of two parts in two languages: Afrikaans (Part 1) and English (Part 2). In light of the ongoing saga regarding the use of language at Stellenbosch University, the work cannot but be read as somehow participating in this debate. Written in two languages, it partakes of the linguistic index seen "as an active ingredient in the perpetuation of apartheid inequality" (Painter, 2015:13) and it avails itself of the position of the language of colonialism (Marais, 2016). It does so in a consideration of bodies of

creative work by individuals who continue to suffer from the perpetuation of apartheid inequality, and who have appropriated the musical language of colonialism.

At the onset of this research, the plan regarding content was that I would employ a life and work approach in which I would document the lives and works of Sacks Williams, Dan Apolles and Dan Ulster. The thesis would consist of conventional chapters, as required by the university's guidelines for postgraduate studies regarding theses and dissertations. These would include an introduction and conclusion to bookend the thesis. Somewhere in between, the lives, works and music contributions of these composers would be recorded. How exactly the chapters would take shape would become apparent as the study progressed, I assumed, and it did eventually. The thesis in its current, final form starts with a preface to the first introductory chapter in which I describe my experience and discovery of the names of the composers I chose to write about in the Genadendal Museum. The preface also serves as an introduction of sorts as it describes my walk through the museum as a journey of discovery, an important addition to the text, I believe, and thus explicates my decision in writing about these composers. This section allows the reader to gain access to the author's own somewhat personal experiences with the subjects and material, and provides a glimpse into the shape the thesis will eventually take on. It is written in a similar register as the essays of Part Two, primarily because it was written when these essays were also written and therefore represents, like Part Two, part of the repositioning of my research. The introductory chapter following the preface provides an important background into the purpose and plan for the study. This chapter offers the reader valuable insight into the history of the Moravian Church's affiliation with Genadendal and its influence on the composers I investigated. As Genadendal is the first mission station founded in South Africa, mentioning of the role of the missionaries and especially their musical contribution to the town is relevant. Throughout the text, the reader is consistently reminded of the Moravian Church's contribution to the mission station and the musical tradition that has been passed down for generations. It is this tradition that the composers themselves consider to have influenced them in significant ways. My literature review is included in Chapter One, and is silent on many of the issues that had become important to me as the thesis progressed. When it was written, the literature regarding my topic appeared to be limited, as I circumscribed my topic in such a way that guaranteed its limitations. I now realize that this decision was anything but a neutral one. Choosing the literature that was to contextualize my writing and research, imposed the marginality on my subjects that my thesis set out to challenge in the first instance. I was, through setting up the contextual structures, participating in what I was hoping to change. As a piece of scholarly work, I was convinced that the thesis needed to be "ordered, precise and ... every move [made] explicit" (Wolff, 2007). But I now also realise why Wolff (2007) critiques the limitations of the normative academic writing practices, in which the reader is provided with an outline, or map, on an argument at the onset of a piece of academic work. "The convention of the 'map' of the argument in scholarly work", Hamilton & Pitt (2007:69) write, "is wrapped up with the aim to give other academics an explicit, detailed set of arguments, research findings or critiques, in which the ideas, and the connections between them, are made as clear and unambiguous as possible". According to

these scholars, this manner of writing removes any tension from the text that challenges clarity and resonates with ambiguity.

I am now struck, reading Chapter One, how my approach effectively sets out to prohibit me from discovering subtexts, silences, elisions, difference and multiple subjectivities and it is invested in rigid binaries of “objective/subjective”, “correct/incorrect”, “structured/unstructured”. I write:

Geldigheid en betroubaarheid in kwalitatiewe navorsing word dikwels in twyfel getrek vanweë die vryheid van die navorsingsmetodes. Inligting word grotendeels deur middel van gesprekvoering verkry wat bevaagtekening oor die geldigheid en objektiwiteit van die navorsing tot gevolg kan hê. Die navorser moet dus ten alle tye na objektiwiteit, geldigheid en betroubaarheid in kwalitatiewe navorsing streef (Babbie et al., 2001:227).

However, I never stop to ask who decides about “geldigheid” (validity) or where the objectivity resides that it is not somehow constituted by a subjectivity. In writing this passage I seem to connect the trustworthiness of research with restricting the freedom of research methods. I realise that my insistence to keep to a tight schedule in interviews – but also with regard to the study as a whole – completely disregarded the needs and desires of my research subjects, for whom my research represented important official recognition, and that part of the problems I then encountered was that I responded to these relationships by breaking my self-imposed rules and not knowing whether this was a good or a bad thing. To be sure, there is a pragmatic aspect to time and to restricting interviews – I write about the need in these interviews to keep to strict time limits “om die fokus op die werk te verseker en afdwaling te verhoed” (to ensure the focus on the work and prevent straying from the topic), but there is also something to be said for developing the kinds of relationships in research that benefit not only the study and the research, but also the subjects. Arguably, without straying far and wide from the “focus” of the study, the kind of relationships that enabled me to record the music, would not have been so easy to cultivate.

Chapters Two, Three and Four of my thesis examine the lives and works of Sacks Williams, Dan Apolles, and Dan Ulster, in that order. In devising this order, I had no system or unfolding logic in mind; the order merely followed the order of my interviews. Each chapter begins with a biographical account of the composer, followed by his music education from childhood to adulthood and his background in composition. These sections were compiled using information obtained during interviews and other archival material such as newspaper articles, the latter being particularly important in the case of the late Dan Ulster. Each chapter also contains an analysis of selected compositions of each composer, selected by myself, as well as a comprehensive work list of their compositions. These chapters follow the same outline and maintain the same structure throughout. The limits I had imposed on myself in this regard make little sense to me now. The three individuals I focussed on, have had very different musical lives. In the case of Sacks Williams, the contextualisation of his work as Moravian church music was clearly more important that it was in the case of Dan Apolles, whose two large piano compositions invite less of a consideration of Moravian styles and more of a contemplation of the interactions between his music and musical modernism. Dan Ulster, on the other hand, emerges as a more complicated figure than either, largely due to the extent of his involvement with

political initiatives associated with apartheid. Although my decision to discuss each composer in a separate chapter was grounded in a desire to accord importance to each in a non-comparative manner, making a statement about "centering" them in their own chapters, the imposition of a chapter template on my work had a levelling effect on these distinct individuals. In my attempt to inscribe them into academic discourse by adopting rigid structure, I might have occluded their differences and consigned them to a single, historically disempowered group. This is exactly the opposite of what I wanted to achieve, namely to write them into an understanding of South Africa's musical past that enhances their importance and dignity.

Structure cannot be separated from content, and writing these considerations into my initial structural design, although not impossible, held the prospect of fashioning an illusion. But structure also depends on the positioning of the subject, of the assumptions that lead to that structure, of the language chosen to articulate it. And if part of the challenge of representing Williams, Apolles and Ulster in academic writing is to write against perceived normative assumptions, to reveal their embeddedness in a brutal past written in a certain cadence, to rethink my own position as a subject in relation to their subject positions; then a seamless fusion of these challenges into the structure of an understanding based on radically different premises, would be false. Hence, a new structure, including a structural break: Deel 1 – Part 2. Hence, a change of tongue: Afrikaans – English; hence, an acknowledgement of agency: writer – writing. These essays, I hope, do the work uniquely enabled by the first part of this thesis by taking up the challenge of that writing and that form.

Reflection 2: Who is a composer?

When I embarked upon this thesis, my working title was “The Composers from Genadendal”. As is usually the case with research proposals, mine was also referred back for corrections and adjustments. One of these was a recommendation to reconsider the use of the word “composer” with reference to the individuals I intended to include in my study. The title of this study was subsequently changed to “Musicians from Genadendal”. This suggestion and what it implied has stayed with me throughout my research and, as the first part of this thesis attests, it was important to me to ask each individual I interviewed whether they considered themselves a composer or not. The answers, bearing evidence across the board of an internalised reticence to self-identify creative work in music as “composing” and those doing this work as “composers”, are also reported in part one of my thesis. What is not addressed there are the disturbing implications of dispensing the moniker “composer” as a form of recognition. What are the criteria for doing this? Who decides? How does this question intersect with the denigration of those who were regarded as less human by apartheid’s lawmakers and cultural workers?

Although the term “composer” ostensibly only refers to a person who writes or composes music, in South Africa the designation has customarily applied (with rare exceptions, such as the work by Yvonne Huskisson, *The Bantu Composers of Southern Africa*, 1983) only to those who have a tertiary education in composition. Considering the history of South Africa, it has meant that composers have been largely white (and male), with musicians like Williams, Apolles and Ulster, who have played important roles in music making in their communities, relegated to some second or third tier of musical existence.

At the onset of this study, I visited the Genadendal Museum where I came across the names of musicians held in high esteem by the Genadendal community. Black and white copies of photographs of music practitioners and teachers were displayed under titles such as “composers” and “connoisseurs of music”. These musicians are considered to be part of the important music legacy of this mission station. It became clear to me that the Western art music tradition that has been passed down by the Moravian missionaries is an integral part of the history of Genadendal, has been honoured and proudly upheld by this community. A large section of the permanent exhibition in this museum is dedicated to this music tradition, with the evolution of the music making meticulously documented by Dr. Isaac Balie in collaboration with Mr. Sacks Williams – from colourful sketches of Khoikhoi people playing indigenous instruments, to copies of original sheet music by composers such as Williams and Dan Ulster. It was important to the people of Genadendal to showcase this legacy and to give recognition to these individuals. In the museum, these men were certainly considered to be composers.

As briefly discussed in part one of this thesis, one of the questions I asked during my interviews with Williams and Apolles was whether they considered themselves to be composers. The uncertainty and care with which Williams and Apolles approached their answers, was fascinating. They both paused for a moment, considered the matter carefully and answered in a way that did not overstep any boundary they perceived to have been constructed by an establishment from which they have been excluded, but to which

they nevertheless felt themselves drawn. I could only understand this provisionality – particularly in the presence of my supervisor – as a self-doubt about their place in the South African music landscape – specifically as composers – and even more so, of the possibilities of locating themselves, as people who live in and with and through music, in post-apartheid South Africa. Their reactions bore evidence to what I can only describe as a profound alienation from their work as composers.

As noted in the first part of this thesis, neither Williams nor Apolles received conventional tertiary training in composition. The fetishization of university training in order to become a composer, could therefore have played a role in their relationship to their creating identities. It was clear to me that they had, in fact, been known as “composers” without this recognition by their respective communities (who also commissioned them to compose) and in their presence in the Genadendal Museum. Nevertheless, they were unwilling to self-identify as composers without the approval or consent of authority figures like my supervisor and myself, whose positions (and therefore opinions) are determined by our institutional connections to Stellenbosch University. The history and past ideologies of this country have undoubtedly played a role in controlling access to the signifier “composer”, and Williams’s and Apolles’s lack of confidence in this regard. The clear separation that apartheid created between white and non-white – also with regard to music – had assigned these men a definite place on one side of the discourse and practice, far removed from the others, the white composers, where the latter remained safely tucked away in “a system that continued to position art music as autonomous, as constitutive of a hegemony of thought and action” (Pooley, 2011:50).

At the time I was conducting the interviews, I did not appreciate the difficulty with which these two gentlemen traversed this constructed barrier. In an article entitled “Ethnic Identity as Performance: Lessons from Namakwaland” (1994), authors Sharp and Boonzaaier specifically discuss the ethnic identity of another marginalised group, the Nama people, functioning within the constraints of past apartheid laws, and suggests that “partly because they have lived through South Africa’s past, as victims of both segregation and apartheid, they are acutely aware of the danger that too tight a hold on a parochial identity may lead to political and social marginalisation”. Although this statement refers to the tension created by a desire to retain an own culture and the acknowledgement that doing so plays into the hands of apartheid’s pernicious misuse of difference and identity to disempower those who were not white, it can be transferred to the dilemma experienced by Williams and Apolles. Claiming their particular art and creative work as composition that is somehow different from and unique to them and their personal, social and political histories, also corners them into a ghetto of difference. Refusing to do so, delivers them to a discourse controlled by others, and one in which they become negligible as composers.

Therefore, it is understandable that both Williams and Apolles deferred to my supervisor when confronted with the question: “Do you consider yourself a composer?”. This ostensible need for validation speaks of the enduring power of the racial hierarchical system of apartheid that haunts the thinking and lives of these dignified Coloured men and of the choices they undoubtedly had to make to live under apartheid. Marie Jorritsma (2011:6) asserts that, in relation to the apartheid government’s policy on racial purity, “in order to

survive, many coloured people sought to imitate white culture and worked toward cultivating respectability for themselves and their families through cultural absorption.” This is a devastating perspective on the creative work encountered in this thesis. It places under question the originality of the compositions, the “authenticity” of the expression and beyond aesthetics, the very ethics of composition. Although it was clear to me that both men loved music, and loved in particular the kind of music they grew up with – a music of cultural absorption – apartheid bequeathed their work with the question: Is this music to be understood as an attempt to cultivate respectability?

It appears that both Williams and Apolles had adopted a normative judgement about Western art music composition with which they identified my supervisor, and might not have wanted to take the responsibility for potential follow-up questions or controversy that would certainly have followed their answers. Williams did, however, position himself confidently between a song writer (*liedjieskrywer*) and a composer, but not quite a fully-fledged composer. Moreover, Williams emphasised that he could not consider himself an equal to, for example, S. le Roux Marais or Wolfgang Amadeus Mozart, composers who he holds in high regard and considers contributors to his musical growth. These two names, again, signal an immersion in an Afrikaner nationalist discourse of musical composition, in which the minor figure of Marais, who is considered “a pioneer in the Afrikaans art song” (Van Rhyne, 2013:9) and whose work is described by Stephanus Muller as an “insignificant” music (2016:49), is somehow elevated to canonic Western art music status. According to Jorritsma (2011:6):

coloured people have drawn a distinction between being identified as black/African and coloured/European. To be identified as European carried greater currency in apartheid South Africa, and this symptom of the country’s particular history of slavery and colonization contributed toward these complex strategies of racial self-definition.

Williams’s and Apolles’s clear identification with Western musical values supports this statement and implies that music, in particular art music, constitutes an important index of Coloured self-identification. As Pamela Richards (1986:117) posits: “It’s other people’s responses that enable me to understand who I am.” This statement brings to mind and perhaps elucidates Williams’s and Apolles’s deference to someone whom they consider not only an authority in the field, but also a member of a class different from their own. Although neither Williams nor Apolles ever appeared to be intimidated by my supervisor, or me for that matter, and never shied away from being completely honest and confident in their dealings with us, in reflecting on our interviews with them, it is difficult to determine to what extent their answers in this regard reflected their convictions, or their anticipation of our responses of who they were.

The word “composer” carries value-laden connotations and implications. One of these involves the type of music composed that supposedly indicates the validity and/or level of sophistication and training of the composer in question. As is evident in part one, Williams mostly composed music for Moravian church events. He composed in what he considers the Western art music model (important in this regard is his reference to S. le Roux Marais and Mozart), and refused to acknowledge or even consider that any traces of

ethnic elements could be found in his works. Williams composes in a style that is particularly familiar to the Coloured church community, in particular the *koortjie*: “choruses of frequently repeated single-line texts or simple verses more closely related to the cyclic songs of African music than to the stylized structures of Western hymns. Such songs, called [...] choruses, are sung with beating of hymn-books, [...] with clapping and some body movement” (Dargie, 1997:325). However, Williams considers his compositions as written in the style of J.S. Bach. This notion could perhaps be attributed to the four part structure Williams employs in his choral works, as well as his arrangements. The syncopated, off-beat dancelike rhythms he incorporates in his choral works, however, seems to move away from the conventional Bach-like choral works.

Considering this, does this style of composition and the music that he writes that is unique to him, disqualify him from being classified as a composer for exactly those reasons? Apolles similarly composed music for church festivals, but also composed secular piano works clearly situated in the Western art music tradition. These works, that differ from those of Williams, are clearly influenced by the music of Chopin, Schubert and Brahms. But does this make Apolles more or less of a “composer”? In a way, the answer has to be “more”, as it confirms his work in an unmistakable lineage of tradition. But in another way, the answer as to be “less”, because by identifying this closely to this tradition (imitating it, one can say) in an anachronistic way, he breaks the sacrosanct rules of the aesthetic he aspires to: originality and progress.

In my first interview with Apolles on this subject, he presented my supervisor and me with a framed testimonial he had received from the late Walter Swanson, who had been one of his music lecturers at Hewat College in Cape Town.

Excerpt from interview with Dan Apolles (2015):

(DA – Dan Apolles; SM – Stephanus Muller)

DA: Walter Swanson. Ek weet nie of u van hom gehoor het nie.

SM: Ja! Ons het hom... Ons het sy versameling by die universiteit in... in die argief.

DA: Hy't... hy't taamluk geskryf vir die orkes. Ligte musiek. Soms komies ook. Ja.

SM: Ja. Hy was 'n baie bedrewe skrywer en orkestreerder en...

DA: Hy was 'n pianis en hy was 'n violis. En hy was my... hy was my dosent op Hewat gewees in die... in die laat vyftigs. Neëntien-ag-en-vyftig, nege-en-vyftig was hy my musiekdosent op Hewat. Toe was Hewat daar oorkant die Roelandstraat tronk in Kaapstad. Die ou gebou. En ons twee het... het lekker saamgespeel. Hy was lief om... om die Spring Sonata van Beethoven te speel, dan moet ek hom begelei... [geamuseerd/trots] Walter Swanson...

[...]

DA: *Uh, die klaviermusiek is... is... is... is albei Chopin... die wat-uh... Ek het... ek het... die ballade het ek vir Walter Swanson gespeel en dis hoekom hy genoem het dat dit is derivative van... hy noem nou nie die komponis nie maar hy sê dit is derivative... waar is daai nou...? [soek werk]*

SM: *Ja, ek onthou dit.*

DA: *Ja... "His productions are strongly derivative..." So, hy het... hy het vir Chopin daarin gehoor...*

It was clear that Apolles deeply valued the opinion of this man and felt proud of the acknowledgement in Swanson's comment regarding his composition abilities. Swanson had commented that Apolles's compositions were highly derivative of that of Chopin – a phrase that appeared to affirm in Apolles a sense of achievement. Swanson could not hear Apolles, but could only hear Chopin. But for Apolles, Swanson's hearing Chopin through his work was an acknowledgement of his belonging to a canon and a tradition to which he, as a Coloured man, was not supposed to belong according to the racial theories of apartheid. To me, this testimonial reads as an insult, a snub, and I was offended on Apolles's behalf, even though I said nothing to him on the matter. But how problematic is my reading, which imposes a twenty-first century sensibility on a problem that was particular to twentieth-century South Africa?

I am struck today by the fact that Swanson could not hear beyond the obvious Chopin references in the *Ballade* to recognize Apolles's clear gift to shape a large narrative work harmonically and thematically, his exceptional dramatic flair and idiomatic approach to the instrument. Beyond the work, these composing qualities should have made Apolles into a star student at the College of Music. The *Ballade*, in this sense, is but an index of possibility. Instead, Apolles was dependent on the opinion of this composer who had access – institutionally and in terms of his own background and education – to the "proper world of composition", and even though Swanson did acknowledge Apolles's compositional skills, that is where the endorsement ended. Pooley (2011:65) posits that during the height of apartheid, specifically between the years of 1980 to 1994:

...“white” composers remained distant from their “black” [which I take here also as Coloured] brethren in music as in politics. There was no collaboration and no compromise. The Apartheid State seems to have succeeded in enculturating generations of white South African composers into Western forms that they took to be fundamentally different from – and superior to – African ones...

To Pooley's insight we can add that where music was not fundamentally different – a situation that pertained to the music of Apolles and Williams – it was liable to be too derivative to be taken seriously. There is no doubt that this invidious position developed from what Pooley calls art music's "symbiotic relationship with the state since the early days of the apartheid era. It was not in composers' interests to challenge the status quo while still guaranteed such support" (Ibid.,47).

In the section titled "Black Souls in White Skins" from his selection of writings called *I write what I like* (1978), Steve Biko discusses the relationship between oppressed black people and white liberals who appeared to "identify" with the oppressed and their predicament under the ruling Nationalist party. He

deplorably writes how these leftists continually asked how they could bring about change in South Africa, all the while sipping tea at their liberalist tea-parties, because

[t]he more such tea-parties one calls the more of a liberal [one] is and the freer [one] shall feel from the guilt that harnesses and binds [one's] conscience. Hence he moves around his white circles – whites-only hotels, beaches, restaurants and cinemas – with a lighter load, feeling that he is not like the rest of the others. Yet at the back of his mind is a constant reminder that he is quite comfortable as things stand and therefore should not bother about change (1978:22).

Whereas the role of Afrikaans universities (like Stellenbosch University) in devising, promoting and perpetuating apartheid ideals have been historically accepted, Biko's writing asks us also to consider the devastating results of a benign tolerance that condemned Coloureds (Apolles in this case) to a situation where they could not resist clear victimization and through this develop a position of radical opposition; nor were able to flourish or develop because this tolerance was so patronizing and limiting. Swanson seemed unwilling to engage with the idea of Apolles as potential peer and this could be read as a strategic denial on the part of Swanson to keep Apolles "in his place". Biko again: "True to their image, the white liberals always knew what was good for the blacks and told them so" (*Ibid.*,20).

There is no doubt that the subjects of my research have also suffered from an ideologically informed historiography of South African music that has been captivated by political discourse in putting forward candidates for inclusion and (only by absence) exclusion to our musical heritage. Apartheid governments promoted Western art music as "emblems of a 'high' or 'legitimate' culture reserved for a social 'elite'" (Martin, 2013:15). Pooley concurs:

The relative "autonomy" composers enjoyed during this period [of apartheid] was a direct result of [...] subsidies and support [from the apartheid government], and it was dependent on the continued validation of a Western system of elite high culture that positioned white "music" in opposition to black "tradition" (2011:48).

Ethnomusicology, popular music studies and jazz studies resisted this one dimensional view of South African music history, but in these narratives composers like Apolles, Williams and Ulster are also absent. Their musical context of choice, Western art music, was never intended for Coloured people. In an article entitled "'Never the Twain Shall Meet': Africanist Art Music and the End of Apartheid", Thomas Pooley describes, among other things, the backgrounds and compositions of some of South Africa's most renowned composers of Western art music. Their prestigious backgrounds in music education ranged from institutions like Harvard University to the Royal Academy of Music in London. He discusses very specifically the incorporation of African elements in their compositions and thus provides insight into the histories and maturation of these composers; ultimately, their contribution to the landscape of composition in South Africa and abroad. The way in which the talents and techniques of these composers had been enabled by the affirmative action policies of apartheid that included the ruthless subjugation of black and Coloured people, led to their rapid development in terms of technique. Pooley (2011:59) quotes Michael Lévy (1986:111) as saying:

South African composers of art-music have for decades been drawing their inspiration mainly from “Western sources”. Whether their musical aesthetic (their styles, forms, themes and harmonies) be “conservative”, “modern” or “avant-garde”, they seem in general to have turned for their models, in the first instance, to Western and Eastern European as well as to North American composers. To mention a few, Bartók, Berg, Webern, Shostakovich, Stockhausen, Ligeti, Penderecki, Cage, Feldman, and other luminaries of earlier and contemporary music have set the scene for South African “serious music” composers.

White South African composers had wonderful opportunities afforded to them by the apartheid government. “What if?”, we have to ask. What if Williams, Apolles and Ulster had been nourished in this way? What damage has been inflicted by opportunities, talents and potential not realised? And how does this change the way in which we think of the word “composer” in this country, and the readings we offer of music that has been summarily written out of history, dismissed as unimportant, relegated to curiosities? Do we not require political will to address this disciplinary scandal, and then intellectual and musical rethinking of reading strategies, value systems and modes of recognition? Is it possible that we might then think of the Apolles *Ballade* as a major work of South African composition, of the Williams settings as exemplary instances of a *koortjie*-tradition in conversation with dramatic liturgical models with which the musicking of Coloured churches has long since co-existed, the Ulster contribution as that of a significant example of early music diplomacy? All three roles hinge on the work of these men as composers?

Reflection 3: Problematising Western art music as white tradition

For subjugated groups, memory contributes to filling gaps left by official histories and to fighting negative characterisations elaborated by the dominant groups; it tells of injustice and past glories. (Martin, 2013:6)

When I was in primary school, in the early nineties, a high school choir from the Mbekweni township in Paarl joined our annual choir festival as the last item on the programme to perform that evening. This was, of course, a festival for Coloured choirs. I recall how uncomfortable some in the audience were when this particular choir took to the stage. However, as soon as they started to sing, something changed and the hall was electrified. We sat mesmerised as this choir sang in Xhosa and moved to the rhythm of the song. It felt to me as if all prejudices had disappeared – at least for the moment. What remained was the powerful sound and energy of this choir. There were calls for an encore from the audience, to which the choir happily obliged. For a brief few minutes, the chasm that had been forced and forged between us by apartheid, was breached by the music. There were no blacks and Coloureds – only choristers, only musicians. It had been my first encounter with a black choir and I believe that to have been the case with many others in the audience. Here, they were indeed a novelty.

The first person I interviewed for my thesis was Sacks Williams. One of the questions in my thesis questionnaire asks whether the interviewees employed “ethnic elements” in their compositions. I considered this question to be an important addition to the questionnaire, as it indicated to what extent the music of the composers I was studying had been creolised, but more importantly, whether the interviewees thought that their music had traces of such elements or “sounds”, either intentionally incorporated or not. However, on reflection I realise that this question said more about *my* expectations and prejudices than any answer could reveal about the music of my interviewees. By asking the question, I seemed to say: “black equals ethnic”, Coloured musicians and composers have a radical exteriority to blackness, and “ethnic elements” are identifiable from something that is “non-ethnic” or normative. I also assumed that Williams and Apolles would share my identification of “ethnic”, and thus implied that as Coloured men they would identify with my categories and experiences. The question, it now seems to me, also probed a deeper issue of locating Colouredness within Western art music.

Williams’s response to this question was unexpected. He did not question the category of the “ethnic”, but vehemently denied that there were any ethnic elements in his music. Even though “[...] there is a strong likelihood that all musics are syntheses of more than one cultural (and, in some cases, class) influence” (Kartomi, 1981:230), Williams was adamant that there was no such element in his music. In fact, it was a sensitive topic, he stated. As explanation for this statement, he told of occasions in the past where black choirs were invited to perform at choir festivals arranged by the Moravian Choir Union. Here, these choirs would perform songs in “some indigenous language”, as he called it, an act he was strongly against. It was clear that something about this topic irked Williams. He continued by stating that by encouraging singing in Xhosa at these events made these choirs into “novelties”, which, I deduced, meant that they became spectacles. Thinking of Williams’s music, it is easy to understand that his muted, gentle, subtle and melodious settings place him aesthetically and also from the point of religious comportment, at the opposite

pole of exuberance and spectacle. His discomfort could signal not more than a difference in taste, therefore. But it could also be that Williams heard this choral singing at Moravian events as politically symbolic, and therefore disingenuous. Finally, his reaction could point to a sense that the music sung by these choirs did not fit into a category of music which he believed the Moravian Choir Union represented: Western art music. And this, in turn, would mean that he identified himself and his own musical practice as located firmly within the Western art music tradition.

Williams's candour discomfited me, not least because I had invited the response by my question. But it also made clear an accepted separation between what he regarded as Western and "ethnic", or African. Williams made a clear distinction between himself and what he considered his own music cultural background and heritage, and that which he considered to be "ethnic". My injudicious question had elicited hidden issues and contexts. The topic of "ethnic elements" engendered a long, drawn-out discussion comprised of explanations and problematic essentialist statements, all of which I was unprepared for and ill-equipped to handle. I was perturbed by the way in which I was implicated in these explanations, and by the categorical distancing of the composer from the non-white and non-Western. Why did this matter, as it was clear from his music that he was explaining a position consonant with his music? The answer, I believe, has something to do with the way in which my own experience has led me to understand Coloured identification with "Western", as opposed to "ethnic" or "African". Williams's answer held up a mirror to my own assumptions and prejudices, rooted in my own upbringing and understanding of the social world shaped by apartheid.

The freedom with which these opinions were expressed, could have had something to do with the fact that my supervisor is a white male and I am a Coloured woman. He could have assumed, correctly, that we shared our habitation of the Western art music world as the centre of musical reference. Two things stood out for me in this exchange: First, the way in which Western art music – or a version thereof – is clearly not the select property or exclusive heritage of white South Africans, and that there is a history of claiming this heritage that is mired in our shared past, but that cannot be problematised more than the claiming of this heritage by white South Africans. This realisation constitutes an important breakthrough for me in this study, as it confirms that historical engagement with composers like Williams, Apolles and Ulster is urgently needed to revise the historical prejudices of such historiography of Western art music as it exists. Second, I was struck by the embeddedness of essentialist thinking about Western art music, in the way that it is understood in South African contexts as oppositional to the "ethnic". This essentialism is underscored by a radical separation between "the West" and "Africa", and seems like a long-sounding echo of a politics of separation inculcated by all who commit to Western art music in South Africa.

Although white South Africans have for long denied their "other side" in their cultural practices – and this is probably most true for Afrikaners and their relationship to their language with its origins in the language of slaves – it struck me that Williams also did not allow for space to include anything other than what he perceived to be Western in his identity as musician. For me, it sounded as if Williams was denying his "other side". I was troubled because he insisted that there were no "ethnic" elements in his music, which spoke of

some measure of denial of the “other side” of his heritage. In *Sounding the Cape* (2013:7), Dennis-Constant Martin writes that “[i]ndividuals always belong to more than one group and may choose between groups, and decide to participate in several groups”, which is especially true in a creolised country like South Africa. Williams positioned himself – or was positioned by history – within an ostensibly “white” tradition.

This positioning is also a disassociation, which Mohamed Adhikari (2005:11) describes as follows: “... in daily life the most consistent – and insistent – element in the expression of coloured [sic] identity was an association with whiteness and a concomitant distancing from Africanness [...] taking pride in the degree to which they were able to conform to the standards of Western bourgeois culture.” This Africanness, for someone with roots in Genadendal, could of course also refer to a native Khoikhoi heritage. My own troubled relationship with whiteness was revealed to me in this conversation, as was the layer of shame that Zoe Wicomb (1998:100) describes in “Shame and identity; the case of the coloured in South Africa”:

...shame for our origins of slavery, shame for the miscegenation, and shame, as colonial racism became institutionalized, for being black, so that with the help of our European names we have lost all knowledge of our Xhosa, Indonesian, East African, or Khoi origins.

“Being coloured”, writes Zimitri Erasmus (2001:2), “often means having to choose between blackness and whiteness. When one lives aspects of both these cultural identities, having to choose one means the denial of some part of oneself.” Within this understanding, Williams’s discourse on “ethnic” elements become more legible. Martin (2013:12) states that “since individuals can always – within certain constraints – choose among many potential identities or among a large gamut of elements to define themselves; musical taste, especially when publicly asserted, is a means of projecting a preferred identity.” With reference to music, Nicholas Cook (1998:5) suggests, “deciding what music to listen to” – I would add “compose” – “is a significant part of deciding and announcing to people not just who you ‘want to be’ [...] but who you are.” It is clear to me now that my vexation about Williams’s clear choice of his preferred identity, says more about myself than it does of Williams.

Several months after the first part of my thesis was completed and the questionnaires had been studied and collated, a fellow scholar questioned my use of the term “ethnic” and my ostensible nonchalance in applying this term in my studies. (For some reason, the term has a harsher undertone when spoken and written in Afrikaans – “etnies” – and appears to be much more provocative than when it is used in English.) I was taken aback by the question as I had not thought it to be pejorative. In fact, it seemed to be the least controversial and most exact term to probe what I wanted to know. The interaction prompted me to investigate the word. It turned out that the archaic definition of “ethnic” referred to “neither Christian, nor Jewish; pagan or heathen”. In current terms, “ethnic” refers to a “subgroup within a larger or dominant national and cultural group” and to those belonging to a non-Western cultural tradition. Although the wording of the contemporary definition has adopted the 21st century politically correct vernacular, the core of this meaning essentially remains the same. Therefore, by applying this word in this case, I had inadvertently placed Williams in a position that separated him from “blackness”, a position from which he answered honestly and,

perhaps, politely and strategically adopting my own assumptions. I had asked the question from a place of whiteness, and he had answered the question from a place of whiteness. Had I asked the question from a place of blackness, the answer might have been different. It is interesting to note that this word, “ethnic”, was included in my research proposal and its use approved by my supervisor and the postgraduate research committee. Perhaps this in itself deserves an investigative essay of its own.

Coplan (2001:108) states that “...it is not only an abstract group that one feels related to through music, it often is an idealised social order.” The acculturation and practice of Western art music separated Williams, Apolles and Ulster from their Coloured peers. As in white culture, this type of music brought some sort of sophistication with it that elevated its practitioners from those who did not practise it. And it also brought these Coloured musicians closer to a place where white musicians moved comfortably and freely. Not only were they able to read and write sol fa notation, but also Western notation. Is this argument too political, perhaps? Williams wanted to make it clear to me that he was not and had never really been politically interested, and that he did not mix his religion with his politics. Yet, he also asserted that he was part of the New Unity Movement, established by Neville Alexander, as proof of his loyalty to the struggle. In his book *Slavery and Social Death* (1982) Orlando Patterson talks about how creativity can serve as a means to assert one’s humanhood, while Martin (2013:42) refers to this expression as the “function of creative appropriation”. He writes (2013:10):

Music [...] manifests identifications through citation, borrowing and appropriation. It evokes memories of the past. It symbolises groups – for themselves and in the ears of others – and the places that they consider their own. When they speak of music, musicians and listeners tell of their feelings of identity.

To Williams and Apolles, the practice of Western art music has functioned as a marker of their own musical identity. They had appropriated the techniques of this genre and created something valuable and new in their fields. However, Kartomi (1981:236) insists that “the total rejection by a culture of the music of another culture with which it is in long-term contact probably never occurs, even when it seems to succeed in doing so.” In the case of Williams and Apolles, this statement applies more to the difference in the culture within culture, where the music of the Coloured community, for example the *koortjies*, have come into contact and fused with the Western art music traditions. Or the other way around. Kartomi continues: “[s]ome degree of symbiotic interchange is bound to take place.” This is especially true and evident in the compositions of Williams. It is clear that he had incorporated elements of *koortjie* music into his own compositions of what he considers pure Western art music, a process of creative appropriation.

With the current political climate in South Africa regarding specifically the movement of decolonisation, musicians of colour might be expected to take a stand against, or even abandon the continued practise of Western art music as protest against a tradition that has been forced upon them for centuries. But Western art music in South Africa is no longer a white tradition. This much we can see from the music of Williams, Apolles and Ulster. According to Bourdieu (1979:59), “[t]astes (meaning manifested preferences) are the practical affirmation of an unavoidable difference.” These musicians have adopted the music traditions of

European colonists and have chosen to practise a music that has become part of their lives. If this particular example of colonial interloping originated as an intervention of the colonists, it is certainly no longer the case. Anthony Seeger wrote in an article entitled “Whoever we are today, we can sing you a song about it” (1994:11) that “members of a given community may have several alternative identities they can activate at different times, thus changing group affiliation” and that “the identity of a community can change quite rapidly, in ways often related to other changes in the social, political, and economic system of which they are a part.” Western art music is a Coloured music, and Williams’s answer to me regarding his aesthetic preferences made it clear that he had no doubts about who he was, where he belonged and what he identified with. He also didn’t need to incorporate “ethnic” elements to make a point. My question denied a modernity that included Western art music and that wasn’t white.

Excerpt from interview with Sacks Williams (2015):

SW: “Enige elemente van etniese musiek in u werke...” Nou... [op vraag 4.5] Dis by my 'n tere puntjie, die etniese musiek. Want in die verlede was dit altyd as daar 'n swart koor sing, dan moet hulle in een van die inheemse tale sing, al is hulle ook deel van 'n groep, nè? 'n Bestaande koor. Ek sal nou maar sê soos... ek gaan nou praat uit ondervinding uit. Morawiese koorunie, as hulle nou 'n koorand in die stadsaal het, byvoorbeeld, dan moet Gugulethu se koor iets in Xhosa sing en ek is sterk daarteen gekant. Ek sê musiek is musiek. As Gugulethu Xhosa moet sing, dan maak jy van hulle, uh, 'n “novelty”, nè? En jy moet van niemand 'n “novelty” maak nie. Almal sing Engels, almal sing Afrikaans, almal sing Xhosa. Daarom toe my nefie 'n blaasorkes Europa toe geneem het, Holland en Duitsland toe, toe sê ek vir hom: “Julle gaan nie, uh, sal ek nou maar sê Xhosa-musiek speel daar oorkant nie.” Toe verwerk ek vir hulle *Vanaand gaan die Volkies koring sny* en *Saai die Waatlemoen* vir blaasorkes. Toe sê ek: “Dit is Afrikaanse musiek. Dit is Afrika-musiek.” Dit is nie swart-musiek nie, nè?

Reflection 4: The Ouroboros

I have come to see every act of academic writing as, among other things, the writer's struggle to create a discursal self which resolves the tension between their autobiographical self and the possibilities for self-hood available in the academic community. (Ivanič, 1998:336)

In Chapter 1 of my thesis I promise my reader faithfully that I will always strive toward objectivity, validity and trustworthiness in my study. The methods that I guarantee to employ in this regard include the use of structured interviews of a very specific length, the use of detailed fieldwork notes that precisely indicate the location where interviews took place, and the undertaking to provide my interviewees with my conclusions so that I can ensure “the correct interpretation of their opinions”. I undertake to maintain strict control of the direction of my interviews, avoiding digressions. Finally, I promise to keep my prejudices to myself and not let them seep into the text. I guaranteed, undertook and promised too much.

This essay is written in the spirit of an accusation and a reflection. It is a confrontation of and challenge to myself and my original approach to this study. It also considers how I have been taught to do research. I am now reflecting on where this study started, my views on and knowledge of subjectivity and objectivity in research and the reason I thought I could and should control this study in the way I initially set out to do. Looking back, it seems to me that I had a very underdeveloped voice at the onset of this study, and had gradually obtained a more pronounced one along the way. I had been taught that my voice should not be heard in my text; hence the confidence with which I worked towards an objectivity, from which my own opinions about the findings would be excluded. Essentially, I now realise, the strictures I set up, committed me not to interpret the material freely. Pledging to remain impartial as much as possible and to refer issues of interpretation to the interviewed participants for verification, I now realise, displays a deeply problematic assumption of the relationship between the interviewer and interviewee in which agency is abdicated in favour of the latter, but also a commitment to a single truth located outside my own subjectivity and somehow unproblematically embedded in the subjectivity of others.

Post (2014:6) posits that “the strength of objectivity lies in its potential to reveal intersubjective, that is, more or less indisputable aspects of reality. Its limitation is a consequence of this”. This limitation I had come to recognise in my own research. My intended objectivity specifically referred to the opinions of my subjects and the anticipation of possible controversial judgements regarding aesthetics, meaning and socio-political implications. I now realise that this type of commitment is unrealistic and near impossible to uphold, which became apparent in the chapters that followed. My personal views not only impacted the narrative of the subjects, but likewise my interpretations of their words. This was evident, for example, during the process of transcribing the interviews where I found the opinions and sometimes even the tone of delivery of certain interviewees rather provocative and biased in some cases and I felt, in listening to these interviews later, that there were matters that needed to be addressed more explicitly than my up-front commitments had foreseen or allowed for. Of course, these issues might not be considered important by those I interviewed.

As with all research, I now understand, findings made throughout an academic study often differ completely from what was initially planned and promised in proposals, especially when dealing with people in a social context. Scholars from the humanities, according to Post (2014:5), “have no control over the occurrence they investigate. They usually deal with singular, unique incidents. Most often, they reconstruct certain developments or occurrences from hindsight”. This was certainly true for my study, which ended up to be very different from what was envisaged in the beginning. In fact, one could say that the ending has swallowed the beginning, the *ouroboros* in reverse.

In my interviews with Sacks Williams, sundry issues were unearthed and forced to the surface (in both Williams and myself) that were predominantly apartheid-related. This avenue of discovery was not planned and yet it occurred and demanded elaboration. As a neophyte in research, I was not academically prepared to face a topic as controversial as apartheid and its concomitant musical complications, especially in dealing with older Coloured people like Williams and Apolles, but nevertheless I had to address these issues as best I could, which was not always well. My attempts at curbing my own subjectivity in the interpretations of my interviews, meant that I refused to make the connections between what I was hearing from my interviewees, and what my experiences as interviewer allowed me to do to with this information. I was shutting out my own experience and allowing a research template to substitute for the responsibility of response.

A very important part of this research has to do with restitution. It was therefore not difficult to give content to this aim in my interactions with elderly men who were courteous, educated, were esteemed in their communities, had clear ideas of who they were as individuals, were spiritually attuned and who were forthright in their opinions. But, of course, recognition of these characteristics was only possible because of our difference. “Objectivity” meant that I could see them as only *I* could see, and if that “*I*” was subtracted, what remained would be false. Where was objectivity in all this? And this “*I*” was also perturbed by my shared complicity with my subjects in narratives of Western art music. Shutting out the “*I*”, I could perhaps avoid talking about this, but this was perhaps the least “objective” thing I could do. This dilemma did not only pertain to the acceptance of a normative position for Western art music and the way it signified whiteness to me, but also extended to the evident respect shown to my supervisor who accompanied me on the interviews. Implicit in the recognition he was accorded was an acknowledgement of hierarchy associated with male authority that I didn’t anticipate and that took me some time to articulate. All the while, I was reading through large volumes of literature on the history of South Africa and the place of the Coloured person in post-apartheid South Africa, literature that my interviewees had no reason to know or to acquaint themselves with. I suddenly felt obliged to write it as I saw it, but felt constrained by the way I had set the thesis up to do so.

Chernoff (1979:11) asserts that, as researchers, we must be able to assess our own experiences with flexibility. He adds that “finding the proper level of abstraction to portray with fidelity both the relativity of [the researcher’s] own viewpoint and the reality of the world he has witnessed necessarily involves an act of interpretation.” Barz (2008:228) suggests that observations and interpretation of field notes, whether in or

out of the field, can “create an ongoing dialogue [...] that illustrates the process in which [the re-experiencing, processing and representing of experience]” might “contribute to [one’s] understanding of and personal relationship with change and adaptation in [one’s research].” This continuing dialogue between the material and myself, and also between my subjects and myself, required me to adapt to this new relationship status, so to speak, between the aforementioned parties, which wanted for a new interpretation of these findings.

My only non-living subject, Dan Ulster, allows me to consider more concretely the problem I am describing here. Since Ulster had passed away in 1986, my only access to him was through his wife, who sadly passed away in December 2015, and friends and colleagues of Ulster’s. I also had the privilege to inspect the complete music archive of Ulster, having been granted permission to do so by his wife. This collection included copies of his original compositions as well as fascinating newspaper articles that were diligently archived by his wife. The newspaper clippings, together with Tillie Ulster’s animated anecdotes about her husband, told a fascinating story about a remarkable man. I was aware of his involvement with the Eoan Group, but any supplementary accomplishments were unknown to me. Therefore, these articles provided the much needed insight into his life as a musician and composer. Tillie Ulster’s boisterous narration of Dan Ulster’s life, of their life together, naturally, was only one side of the coin, but nevertheless, to her, the truest form of his life story.

However, studying the archive material post-interview, I was taken aback by what I found: that even though Dan Ulster was seen as a paragon of musicianship in his community, at some point in his life he was hailed a “sell-out” in his pursuit of musicianship and citizenship in this country. This discovery confounded my narrative and unsettled me emotionally. Why was I reacting this way and why was I becoming so involved with the material? Was I not supposed to be able to separate my thoughts and opinions from the material? Where was my “objectivity”? I had had this notion of a man who, against all odds, obtained a bachelor’s degree in music as supposedly the first Coloured person to do so in South Africa. With subconscious intentions, I set out to write a piece of work that would honour heroism and pioneering qualities. But in the materials I was studying, Ulster was labelled a collaborator with the apartheid government for accompanying the then South African ambassador, Pik Botha, to the General Assembly of the United Nations in New York. Ulster was branded a “stooge” of the apartheid government. He defended his actions and attempted to circumvent the issue by insisting that he is not a politician, but an educator, an issue I now feel he should have addressed more explicitly. I was now confronted with a more complicated story that – and this is important – I had a personal stake in not hearing and writing.

My undergraduate and early postgraduate teaching imprinted upon me the duty to remain objective and to remove the authorial pronouns from my work. As Hyland (2002:351) states, “Students often approach university writing assignments with the idea that academic prose is dry and impersonal.” We are trained that this type of writing consists of “an objective exploration of ideas that transcends the individual”. We are taught to leave our “personalities at the door, and subordinate [our] views, actions, and [personalities] to its

rigid conventions of anonymity” (*Ibid.*). But I had chosen a topic that was deeply personal to me. The choice itself was personal, and it was so for reasons I might not have been able to articulate as I made the choice. As someone who has never self-identified as Coloured, and have not been taught to do so, I was reacting to the choices of my subjects with all the investment of a participant, not an observer. This was my history, and not just a history. And when I finally started to engage with my research material outside the safe boundaries I had set up under the idea of “objectivity”, I could no longer keep the promise I had made not only to my reader but to myself. Post (2014:6) proposes that “the realm of objective knowledge excludes subjective insights such as those that follow from empathy or value judgements”, and upon reflection I wonder how it was that I was willing to initiate a study so close to my personal historical concerns in the certainty that I could do so without empathy or value judgements.

By the time I was engaging with the story of Dan Ulster, my research project had veered towards a different type of discourse and it felt that this development was beyond the discipline of the boundaries I had set up. The “weight” of the material simultaneously highlighted my immaturity and maladroitness, and I was now unsure of whether I was the right person to tell these stories. In the case of Ulster, I had forgotten my objective of writing about a musician and a composer, and not a political figure, even though this segment of Ulster’s life began to colour the narrative more and more. Nevertheless, I was being confronted by my own place in the politics of South Africa.

In “*That’s not what I said*”: *Interpretive Conflict in Oral Narrative Research*, Katherine Borland speaks about the question of “meaning” and its variability with regard to the relaying of a story. She writes (1991:63):

We can view the performance of a personal narrative as a meaning-constructing activity on two levels simultaneously. It constitutes both a dynamic interaction between the thinking subject and the narrated event (his/her own life experience) and between the thinking subject and the narrative event [...] As the performance context change, as we discover new audiences, and as we renegotiate our sense of self, our narratives will also change.

As Johannes Fabian points out, in this case relating to research, that this process is “not what *they* [the subjects] do and *we* [the researchers] observe; we are *both* engaged in [this process]” (1990:xv, emphasis added, cited in Barz & Cooley, 2008:206). In this process of a changing narrative – literally marked in this thesis by two parts – conversation is, in the words of Borland (1991:63), turned into “physical existence (most often through writing)” and embedded “in a new context of expressive or at least communicative activity” that constitutes the construction of “a second-level narrative based upon, but at the same time reshaping, the first.” I now understand that my research was searching for form to give substance to a second-level narrative that would allow me to acknowledge my own interpretation of the material, as well as my own prejudices. Part 2 of this thesis has been a response to this search, as I understand that what I discovered in this process also entailed accepting the responsibility to provide my ideas with the physical existence they demanded.

In the section on methodology in my thesis, as stated earlier, I declared that I would not interpret any of the material and that I would essentially let the subject speak for himself and for me. However, Borland states, as I too have found, that “to refrain from interpretation by letting the subjects speak for themselves seems [...] an illusory solution” (1991:64). My assumptions and expectations seem to me now to have been misguided and arrogant in their predictive quality.

Reflection 5: One speaker, two languages

Raise the Afrikaans language to a written language, let it become the vehicle of our culture, our history, our national ideals, and you will also raise the people who speak it ... The Afrikaans Language Movement is nothing less than an awakening of our nation to self-awareness and to the vocation of adopting a more worthy position in world civilization. Dr D.F. Malan (Prah, 2007:8).

My grandfather was a dignified man. An educated man. A teacher and eventually a school principal. He was a lover of the Afrikaans language and of Afrikaans (and Afrikaner) culture. He spoke what would probably be considered today as proper or standard Afrikaans and would definitely have abhorred the *AfriKaaps* movement simply because that is not the way the language is supposed to be spoken. He would have considered this “liberation” of Afrikaans a bastardisation of what is pure and proper and “the right way”. Much of the way I think today I attribute to him and to his educated, decorous peers with whom I interacted on several occasions as a child. And, reflecting on this now, perhaps my decision to write my thesis in Afrikaans was, to some extent, out of loyalty to my grandfather, whom I adored.

Afrikaans is my mother tongue and academic language. It is the language of my family and the language in which I live. I was proud that I could continue and contribute academically to this linguistic legacy of my forefathers: not the white Afrikaners who fought against imperialism in the Anglo-Boer War (1899-1902), but the supposed “lammervangers” and “children of the ‘dop’-system” (Croucamp, 2016). Those people who worked on the farms and in the kitchens of their masters speaking this *kombuistaal* (kitchen language), “the local variant of the Dutch ... trade language” (Coplan, 2008:16). It is *their* legacy that I refer to here.

I completed my Honours degree in Music Education in 2010 with a dissertation written in Afrikaans. With this and the above mentioned background in mind, it was a natural progression and a logical assumption that I would pursue any future academic ventures in Afrikaans. Which I did. I started my Master’s degree studies in 2014 under the supervision of two Afrikaans supervisors and I felt confident with them at the helm. The reasons for my decision to write my thesis in Afrikaans, while the majority of Afrikaans academics seemed to prefer English in which to write their own theses, had nothing to do with any particular loyalty to the language or with “making a statement”. It was never a matter of taking a stand for the language and, consequently, against any other. It was simply the natural choice.

A subsequent reason that solidified my resolve to write in Afrikaans was my subject matter. I had chosen to write about a topic that involved the history of the Afrikaans Coloured community and I sought to honour and thereby include Williams, Apolles and Ulster by writing in their mother tongue. Some of my peers expressed doubts about the soundness of this decision and questioned the user-friendliness of the final product. I must admit that the latter concern briefly caused me to reconsider my stance, but I was already committed to this course. As Le Page (1985, cited in Milroy and Muysken, 1995:7) states: “each utterance a speaker makes and the language choice which it embodies [is] an ‘act of identity’ associated with the different sources of influence ... in his or her multilingual and multicultural community”. As much as we would like to contest this, Afrikaans has an association with Coloured people. It is part of our identity. My

language choice thus unintentionally became an act of reinforcing this identity and it is this identity that was perpetuated through the use of this language. Martinician writer Édouard Glissant (2007:35) posits: “Maybe we should be suspicious of the idea of identity, but even more of keeping silent about it.”

However, opting to write my thesis in Afrikaans meant that I had also inadvertently joined the cause to advocate for and maintain Afrikaans as main language of instruction at Stellenbosch University (SU). This also denoted that I was now obligated to continue to support this cause that, I am reluctant to admit, I was in fact incognizant of. I had become caught in the middle of two opposing sides: those who unwaveringly supported the language and its continuance as the language of instruction at SU and those who still associate Afrikaans with apartheid and wanted its role reduced. I have never thought of Afrikaans as “the language of the oppressor”, as one of my English colleagues often (erroneously) jests, but this is where we find ourselves now.

At the 2015 SASRIM³⁸ conference held at the University of Cape Town (UCT), I presented a paper on Sacks Williams which was the first academic paper I had written in English. The paper was received warmly and it meant much to me that responses to it were not limited to those from Afrikaans-speakers. My subsequent interest in English as an academic linguistic alternative would become a struggle for the remainder of my studies: the language issue would become my own. I found that writing the SASRIM paper in English was not as daunting as I had anticipated and I enjoyed the exercise. I noticed a certain linguistic freedom and ease with which I wrote in English, something that I felt was absent in my Afrikaans writing. I became uncertain about my writing abilities in Afrikaans and thus briefly contemplated rewriting everything that I had written up in Afrikaans at that point in English. I understand now that my insecurities about the language had to do with doubts about my own proficiency. I believed that, compared to my ever expanding English vocabulary, my Afrikaans vocabulary range had remained stagnant. In retrospect, these were self-imposed reservations as both my supervisors encouraged me to continue writing in Afrikaans.

Nevertheless, after months of writing up the life stories of Sacks Williams, Dan Apolles and Dan Ulster in Afrikaans, I had come to a crossroads. For me Afrikaans had become a straitjacket within I was required to manoeuvre with ease, but could not. I am aware that this analogy is perhaps a bit extreme, but it accurately portrays the way in which I felt constrained by the language. The text was evolving into something rigid and removed and I did not possess the tools to ameliorate the situation. In 1998 Roz Ivanič wrote the following in *Writing and Identity: The discursive construction of identity in academic writing*, which allowed me to grasp something of the discomfort I was experiencing:

I have often had the experience myself of not being able to find the right words for what I want to write, and then realising that it is not so much a problem of the meaning I want to convey as a problem of what impression of myself I want to convey.

³⁸ South African Society of Research in Music.

Afrikaans, and my commitment to it, had been transformed by the Stellenbosch language debates into a position where my continued writing in the language created an impression of myself with which I was not comfortable. Moreover, I was concerned about the impression I was conveying about Williams, Apolles and Ulster and my responsibility toward them and their very important narratives, which would arguably be better served by a more accessible English language text. As is evidence from the first part of this thesis and also as I have mentioned earlier, this thesis involves the Afrikaans Coloured people, more so than those from the English Coloured community, but not entirely excluding them either. When talking about Afrikaans it is, of course, imperative to include Coloured people in this discussion, as this language that is one of “the three language miracles of the past hundred years” (Prah, 2010:141) belongs to them, to us. It is also important to remember that, “originally, within educated white Afrikaans circles, the preferred language was Dutch because the Afrikaans spoken at the time could be identified too closely with the Coloured population of particularly the Cape” (Prah, 2007:7).

In *Religions of South Africa* (1992), David Chidester calls the notion of ownership with regard to Afrikaans a problematic one, ever since attempts at establishing Afrikaans as an emblem of pure Afrikanerdom in the early 1800s had been made when “a cultural movement was formed in the Cape to promote Afrikaans as a language” (1992:189). He writes:

As a spoken language, Afrikaans was used by people of Khoisan, European, and slave descent who came to be classified as “Coloureds”. Furthermore, as a written language, it had been used by Muslims in the Cape to produce Afrikaans texts in Arabic script. Nevertheless, the leaders of the Genootskap van Regte Afrikaners [Fellowship of True Afrikaners] claimed Afrikaans as the authentic language of white, Dutch-Afrikaners, producing a grammar [...] and a history in hopes of mobilizing an Afrikaner identity (1992:190).

It is clear from this text that Afrikaans was first associated not with white settlers, and that it was only later taken up by the Afrikaners, as evidenced in the opening quote by Dr. D.F. Malan who viewed Afrikaans as “the vehicle of our culture” (Prah, 2007:8). In South Africa, Afrikaans has subsequently been perceived as “one of the undigested features of post-Apartheid South Africa” (Prah, 2007:5).

The ongoing and tedious debate concerning the use of Afrikaans at Stellenbosch University has formed a backdrop to the writing of this thesis. What I find perhaps most disconcerting, is that the Coloured people, whom N.P. Van Wyk Louw referred to as “our brothers” and who are only ever recognised when votes are needed (Croucamp, 2016), are now sagaciously called upon to fight too against the abolition of Afrikaans as language of instruction. In many ways I feel that this fight is not ours. Yes, we claim this language as the primary language of the Coloured people, but I also recognise that this fight has very little to do with the language issue and more about the breaking down of ideals that reflect what James de Villiers (2016) called “the apartheid nostalgia inherent at Stellenbosch University”; ideals that should have been done away with long ago. Writing Genadendal's composers into history in Afrikaans – a choice I initially made without

thinking about its political implications – now seems to me to be problematic because it resonates with this nostalgia of others, perhaps even working to protect it.

Writing Part Two to my thesis in English as a reflection on my Afrikaans-writing self, has become a way to think not only about my subjects, but about the way in which I have constituted them in language and the way in which I myself am constituted in language. This shift from Afrikaans to English, or rather the shift between the two languages, can also be seen as a form of code-switching, which is defined as “the alternative use by bilinguals of two or more languages in the same conversation” (Milroy et al., 1995:7), a linguistic technique that is usually applied as “an element in a socially agreed matrix of contextualisation cues and conventions used by speakers to alert addressees, in the course of ongoing interaction, to the social and situational context of the conversation” (Gumperz, 1982:132-52; 1982:112, cited in Milroy et al., 1995:10).

My decision to write part of my work in English was therefore partly political. But the decision to write these reflective essays was also more than a political one. Hamilton & Pitt (2009:61) define creativity in relation to academic writing as “the imaginative use of communicative resources, by combining these in novel ways and/or experimenting with conventions, to produce ideas that are both original and productive to the academic endeavour.” It is with this characterisation in mind that I have approached this section of the thesis, and language is not exempt from this experimentation. Naturally, I feel some measure of complicity in partially abandoning my mother tongue for what Eusebius McKaizer (2016) so eloquently described as a position of being “trapped between rehearsed anglicised identities and Afrikaans authenticity”. But it is possible the “rehearsed anglicised identity” is exactly what I require to describe and engage with my so-called “Afrikaans authenticity”, and that of my subjects. This imperative may have less to do with politics, than with the distancing that we need to gain perspective, and the different kinds of pathways that open onto knowledge through different languages.

Reflection 6: *Reflection of the recording made on 29 June 2016 in the Fisser Hall, Konservatorium, Stellenbosch University.*



Figure 6.1 Sacks Williams, Inge Engelbrecht, Dan Apolles. 29 June 2016. Photograph by Wendy-Joy Crowley.

I wake up with a start at 1:40, thinking: “A kettle! Does the Conserve have a kettle I can use?!” I had not thought of that. All I had focused on, was whether everyone would show up. Not necessarily the invited spectators, but the guests of honour. I get up and pray to the Author and Finisher of my faith to take control of this day, to protect the performers on their way to Stellenbosch (and back home) and bless the day’s proceedings – whatever that may entail.

I am at the venue before everyone else. The piano is being tuned as I tick the items off from my to-do list. I have texted the directions to Mr. Apolles and await his call. He had been worried two weeks before. And a week before. He wasn’t sure if he was the right person to perform the works. I am taken aback by his doubts. He doesn’t believe that he is good enough to play his own works for a formal recording such as this one and asks if I can arrange for someone else, someone more skilled, to perform his works for the recording. I assure him that there is no one better than he to play these works; he is the only one in the world who knows how his works should be performed. With this, he kindly acquiesces. I breathe again. Mr. Williams seems less stressed – excited even, and I am happy.

Wendy-Joy arrives to help me today as I put the black table cloths over the tables that will serve as our food station. I am grateful to Wendy-Joy for her willingness to assist as I fear that my inexperience will let me down. We arrange the coffee and tea table just outside the kitchen and the food tables diagonally across the floor of the staff room (I remembered only this morning that I was supposed to book this venue). Dr.

Coertzen, my co-supervisor, is the first of my invitees to arrive. We catch up briefly before Mr. Apolles calls me to come and fetch him in Neethling Street. I am glad to see his wife has accompanied him to today's event. Her mustard Melton blazer brushes against my face as she hugs me in greeting, thwarting my attempts at a formal greeting with a stretched out hand. This hug speaks of a relationship I did not realise existed, a familiarity I did not expect. I am no longer a stranger, no longer a mere acquaintance.

I direct the elderly couple toward the coffee/tea table. I forget that it is my duty to offer to make the coffee and tea, as their confused faces remind me. I promptly do so. Aret has already positioned all the sound equipment and checked the microphones when I show Mr. Apolles where he will perform. The timetable in my head says that we will start at ten o'clock. I know we will not. Aryan arrives long before ten and sets up while Dr. Coertzen and the Apolleses are in deep conversation. Mr. Williams is the last to arrive – after ten – and I direct him to the Conserve where he parks his car. As he gets out, I am amused by his black newsboy cap which I've never seen before. I don't say anything about it. He hugs me in greeting as he explains that he had to drop his wife at a friend's house in Stellenbosch, therefore the lateness.

When we return to the Fismar, Mr. Apolles is already warming up on the piano. He wants to get a feel for the instrument, as well as the hall, before the recordings start. Aryan is already recording Mr Apolles as he warms up with the Moonlight Sonata and the second movement of the Pathétique Sonata. Aret is doing the same in the recording booth. I find my colleague, Claudia, sitting on the floor in front of the open door to the Fismar, head back against the wall, listening to Mr. Apolles's warm-up session, thoroughly impressed by his technique. We quietly marvel at Mr. Apolles's ability to play in this way at age 75.

After a long warm-up, Mr. Apolles enters the staff room now occupied by the charismatic Mr. Williams deep in conversation with Dr. Coertzen, Mrs. Apolles, Wendy-Joy, Claudia and myself. The greeting between the two gentlemen is clearly an event. They see each other and each acknowledges the other by almost belting out the other's name: "Sacks Williams!" "Dan Apolles!" They grab hands with smiles of recognition and nostalgia. There is a mutual respect in the way they greet each other after many years of not having had contact. It is a magical moment that I should not impose on, but I get out my camera to document this memorable scene. They notice the camera and immediately become tense and formal. I leave them to catch up, drink coffee (which I make) and eat their muffins in peace.

We start at eleven o'clock, just as the food for lunch has to be picked up. I leave them in the capable hands of Aryan and Aret while Dr. Coertzen and Mrs. Apolles watch the recording session from the audience. I miss much of the recording itself and suddenly wish Stephanus was here to keep everything afloat while I run around organising the catering. I return to find the gentlemen satisfied and eager to play more and more, the initial nerves seemingly subsided. They each get the opportunity to replay the pieces they wish to improve upon. I realise I am speaking too loudly when I notice Aryan's angry eyes frowning at me over his glasses. I take that as my cue to set out the food for lunch.

I collect them for lunch and leave Mr. Apolles behind. I go to look for him later and he is in an impromptu interview with Hilde and Stephanie, recorded by Aryan in the Fismer. I return to the rest of my guests in the staff room.

Excerpt from interview between Hilde Roos, Stephanie Vos and Dan Apolles:

DA: Yes, I used to dream out whole concertos with Chopin in the background. The thing... when we're young we all loved Chopin for his uh... he's so human and and and romantic uh... I mean that is the stage when you be... when you start to look at girls and so on and Chopin is definitely the influence.

HR: So did you did, you did, you play Chopin for your...

SV: Sweetheart.

HR: Sweetheart at the time or...

DA: Oh no, I... Ja, ja... definitely. Chopin was on my list...

HR: And your own composition?

DA: No, I never played my own compositions.

HR: [Exclamation] Oh, that's terrible.

DA: I don't... I don't know if you know Walter Swanson, or if you had heard... Uh, I used to play to him. He was... he was...

HR: Your own compositions?

DA: Yes, yes. And and he was he he wrote something about the the music that I wrote. But he he he took, he took up Chopin in it. He could hear Chopin.

SV: He could pick it up...

DA: Did you hear the Nocturne or... that I played... that my own work?

HR: I've heard some of Inge's work on it uhm but not much yet.

DA: Oh.

HR: So, but we will certainly listen, you know...

DA: Ok.

SV: Yes.

HR: Ja.

SV: Unless you want to play again. [everyone giggles]. Uhm, so do you still compose?

DA: No no no no no. Not at this stage anymore.

SV: Ja.

HR: What is it about Chopin, except for being romantic, and uh that you like?

DA: It's it's just the brilliance of the the piano style that... and and... technically he is difficult to play, but uh, I enjoy playing Chopin. Uh. I used to play the A-flat Polonaise at at concerts and so on uh, but uh... When I was a student, I used to play lunch time con... not lunch time concerts... lunch time intervals. There's a... there was a piano and I couldn't wait for the bell to to ring for the... for the break, the tea break, to rush to the piano just to play.

HR: Did you listen to... did you have recordings of...

DA: Oh yes. Many many many.

HR: Ja.

DA: And I had many favourite com... uh uh uh pianists in my lifetime, like Vladimir Horowitz was one. Ashkenazy, uh... The Beethoven fans... I was I was a Beethoven fan in in those days too. Uhm, there was a pianist, uh, he passed away in the fifties, I think, Backhaus, Backhaus.

HR: Mm.

DA: Wilhelm Backhaus. He was a Beethoven expert, so uh. The modern pianists, they are good, they are very, very good technically...

HR: Ja. Very brilliant, ja.

DA: ...but they... I think they lack the intensity of the the old masters. Rubenstein...

HR: Right.

DA: Dinu Lipatti... You know him?

HR: No, I don't.

DA: He was a Chopin expert.

HR: Mm.

DA: But uh... the piano is my instrument...

When Mr. Apolles appears in the staff room, much later, he makes himself a cup of coffee with a deeply satisfied smile on his face. He slowly stirs his cup and quietly says, more to himself than to me: “Dit is ’n besonderse dag vir my...” He takes his coffee and joins the other guests. I don’t know what to say.

Dr. Coertzen takes her leave just as Mr. Ronnie Samaai joins the party before the start of the afternoon session. He does not know the two gentlemen, but they know him. Soon they chat like old friends, with Mr. Williams animatedly leading the charge. By this time, Hilde has also joined the conversation and reminiscent talks of the EOAN group enlivens the party. At this point, I am exhausted and we still have three hours to go. Again, I wish Stephanus were here. My small talk juices are drying up and he would have been able to keep the energy levels up.

After lunch, we decide to listen to a playback of all the recordings during which each performer can select which version he prefers. We move into the recording studio at the back of the Fisser hall – Mr. and Mrs. Apolles, Mr. Williams, Mr. Samaai, Stephanie and myself, later joined by another colleague, Jackie. Aryan is ready with his camera and Aret with her recordings. Mr. Apolles’s Ballade is played back first and I am amazed at the sound quality. Moreover, as a pianist, I am astonished by the power Mr. Apolles evoked from that piano and by his exceptional technique. It seems we are all pleasantly surprised and look at him to see his reaction. He shows no emotion. We wait for feedback from Mr. Apolles when the playback is finished. He only says: “Watter weergawe is dit? Kan ek die ander een hoor, asseblief?” With deflated smiles, we look to Aret for the other version. It is only after he has decided on his preferred version that one can see a glimmer of satisfaction playing around the corners of his mouth. Mr. Samaai gives Mr. Apolles commentary on his composition and calls it “high romantic”, which seems to please Mr. Apolles.

Excerpt from commentary of Ronnie Samaai on Dan Apolles’s Nocturne and Ballade:

RS: The structure is very clear. And I like the chromatic harmony. Very pianistic. Very, very pianistic.

DA: Thank you.

RS: There’s a there’s a lot of almost pathos in the melodic line. I love it. I just love it [...] [23:00] This is something to be very proud about because it is so original, so fresh. You know, your, your trained musician will say oh, that’s Chopin, that’s Liszt, that’s this or that. Let them say it. But it’s yours. It’s an original. It contains so many elements of romanticism.

[...]

DA: I am aware of, of influence of Chopin in, in my music.

RS: That’s alright. It’s not a cardinal sin.

DA: Want want want uh... kyk, dit was in die in die fleur van my jeug geskryf toe Chopin ‘n baie groot invloed op my gehad het. Op my musiekontwikkeling.

RS: Kyk, daar is Chopin, daar is Schubert baie duidelik wat 'n mens kan waarneem.

DA: Ja, Schubert is ook daar waarneembaar.

RS: But your melodic lines, oh, just beautiful. Beautiful.

SW: I like the contrast, you know, the counterpoint, the treble with that bass... the bass structures.

RS: What I like is you deal with the motive, then you extend it and then you come back to the original motive and then you extend it again but all this against that beautiful melodic line and it doesn't disturb the melodic line. That I feel is very good.

DA: Thank you for that criticism. Positive, positive...

RS: It was just a comment.

DA: ...positive uh comment. But it's very welcome. Most welcome.

[...]

Mr. Samaai is genuine in his assessment, which makes the moment even more special. We proceed to listen to Mr. Apolles's Nocturne and again Mr. Samaai is impressed by this. He quickly analyses both works and gives constructive critique to which Mr. Apolles responds very positively. And then it is Mr. Williams's turn.

Before Mr. Williams's Psalm 23 is played, I ask him to tell the story of what led him to set this Psalm to music. He kindly tells everyone about his father's passing and how it inspired this setting, and everyone is visibly touched. The story and the composition immediately set a different tone. There is a distinct difference in performance technique between the two musicians, which is very clear as we listen to the recording. The style of composition is also quite dissimilar. I wonder what everyone is thinking now, as Mr. Apolles is clearly a more technically accomplished pianist. No one makes eye contact with anyone, but I steal a glance at Mr. Williams who is sitting with his eyes closed, an intense frown on his face as he concentrates on his music. Aryan moves between us with his camera strategically focused on the composer whose music is being played back. Sometimes I notice the camera pointed at someone's shoes or hands (and I fear that he will film me up close). As has now come to be expected, and I am glad for it, Mr. Samaai gives constructive feedback to Mr. Williams as well.

Excerpt from commentary of Ronnie Samaai on Psalm 23 by Sacks Williams:

SW: The thing is, the music that I write is music that can be sung a cappella...

RS: Ja, ja. That will be very good sung a cappella. Very good.

SW: Ja. Well it is being sung a cappella. Uh, and especially school choirs. And not as much to, uh, as performance music but to create a love for music.

RS: Mm.

SW: You know, so that the kids can sing it, you know. People who have no musical training can sing it in church ... that's Psalm 23.

RS: Ja.

SW: Then they develop a love for music. You see, that's the main thing.

RS: So necessary.

[...]

RS: It's filled with a lot of emotion.

SW: It is.

RS: No doubt about that. Can feel it.

[...]

RS: You must never stop writing. It comes easily.

SW: Really?

RS: Yes. Can hear it.

SW: Thank you.

RS: Can hear it. I think your approach is more vocal...

SW: Vocal...

RS: ...while his (DA) approach is more pianistic.

SW: That's right. Like I explained, you know, I want people to enjoy music.

RS: Yes, yes, yes, yes...

SW: But not just listening to it, participating, you know, even if you have small community choirs, you know? Just singing for the love of it.

They go into a conversation about composition styles, performing, Mr. Dan Ulster, church music and apartheid – a lively discussion eagerly absorbed by the “young’ens” in the room.

Excerpts from the informal conversation between Dan Apolles, Sacks Williams and Ronnie Samaai:

On apartheid

RS: If you feed kids on good music all the time, then that is what they would want. See? Because it's conditioning. It's like, like apartheid. Uh, you know, we've been conditioned to believe that we are Coloureds and we are not. We're just pure people and good musicians. Period.

[...]

On Dan Ulster

RS: One thing we mustn't forget is that Dan was a very refined musician.

SW: Oh yes.

RS: I was so blessed to be a lecturer there when he was the principal. He came into my class one day and said, "Ron, do you mind if I join the class?" I said, "of course, do sit down." He almost tied me into knots that day because we were talking about Beethoven and he said, "You know, I have a different view" and I said, "I'm interested in your view." And he made me think, he made me think very, very hard. And he said, "I've got a proposal" and I said, "Yes, what is your proposal?" He says, "You play the Beethoven spring sonata, don't you?" I say, "Yes I do." He said, "We've got assembly on Thursday morning. I shall accompany you, will you play the sonata." Just like that. Playing with your principal. And we played the Beethoven spring sonata to the students. Something the I will never, ever forget. And this goes back to the sixties. Nineteen sixties. He conducted the Cape Town Philharmonic orches-..., Cape Town Symphony orchestra that time, which of course was taboo. But then he did conducting as his major subject. He was a brilliant musician.

SW: Did you know Dan initially started studying medicine?

RS: Is it?

SW: Yes.

RS: No, I didn't know that.

SW: And then he chucked medicine to study music. But one thing about Dan, when, well, I belong to the Moravian church. When we have the choral festivals in the City Hall. I would always insist that Dan accompany when I conduct. I could just look up at the organ at any time and Dan would be looking at me.

RS: He was the kind of musician, you could put anything in front of him and he will read it at sight. I felt so comfortable playing Beethoven, playing Brahms, he's there, you know. It's not a tight-rope walk. I just play my play and he's there. I was very blessed.

SW: And uh, Dan was a very down to earth type of person. He would, for instance, come to and... he was fond of calling a person uncle. And he, he'd say to me, "Uncle, I have to confess, I've used your Hallelujah to end my piece." [laughter] You know?

RS: Yes, yes, yes.

SW: And I'd say, "Ok, uncle Dan, it's alright man. Carry on."

RS: Look, he also comes from very fine stock, hey?

SW: Oh yes, oh yes.

RS: Very fine stock.

SW: Yes, his father was the last director of music at the Genadendal Training College.

RS: And his brother was...

SW: Goy.

RS: Goy was bishop, wasn't he? Who...?

SW: No, no, Johnny was bishop.

RS: Was Johnny the bishop, yes?

SW: Ja. Goy was uh...

RS: He was a...

SW: ...the jazz trumpeter.

RS: ...trumpeter, ja.

SW: Trumpeter-pianist at the same time. [giggles]. Yes, that's what he did.

RS: They were brilliant musicians.

DS: He played the piano with one hand...

SW: With the one hand...

DA: ...with the right hand accompanying himself, playing the trumpet with the left hand.

[everyone laughs]

SW: Yes.

RS: He was just brilliant.

I leave them to their discussion to procure documents for each gentleman while Aryan continues to film. I return just as it is time for Mr. Samaai to leave and I accompany him to his car. By the time I get back, everyone seems ready to leave and they thank Aret for her stellar work. They thank me and again I don't know what to say. Aryan turns the camera on me and all I get out is: "It has been my privilege." What I really want to say is: "It's not me. It is Stephanus. You have to thank Stephanus. It is because of him that all of this happened."

Aret tells me that she will send me the edited recordings in the next few weeks. Aryan packs up. Everyone moves to the staff room for a final cup of afternoon tea. Aryan comes and bids us farewell. The composers seem to be leaving and Wendy-Joy and I await their departure so as to accompany them to their vehicles. But the goodbyes turn into another conversation of 45 minutes and we leave them to chat while we start clearing up. The afternoon sun is now shining on these gentlemen and casts a warm glow on them. They look warm. They look happy. I am happy.

Wendy-Joy accompanies Mr. Williams to his car while I do the same for the Apolleses. We stand outside the student entrance of the music department in disbelief. Mr. Apolles thanks me again for my contribution and I deflect the thanks to Stephanus: "I just made the arrangements, Sir, it was Stephanus's initiative." We stand in silence for a second and I assume that that is the end of our conversation and the end to this magnificent day. I don't interrupt his silence. He asks me for directions to get out of Stellenbosch but he does not seem in a hurry to leave. We talk for another few minutes, reminiscing already on the events of the day. He looks content. Again he asks me for directions and I tell him again. His wife slowly starts to make her way to the car. He still stands for a few seconds and then also starts to move. I extend my hand to Mr. Apolles, he looks me squarely in the face and smiles. And I hug his wife goodbye.

* * *

The next morning, I get a call from Mr. Williams, again thanking me for the previous day. The main reason for the call, however, is to ask whether I am satisfied with the recordings. He had realised that he and Mr. Apolles have very different styles and techniques, and he had noticed that his left hand plays slightly before his right hand. He wants to make sure that it is fine with me, but if I am unhappy with the recordings, he will come back and record his pieces again. I assure him that Stephanus and I had noticed that that is the way he plays upon our first visit to his house. I also tell him that we are aware that he performs on both piano and organ and that the mechanisms of these instruments differ, therefore they each need a different technique, and that that could be the contributing factor to this unique style of playing. I reassure him that what he did and how he did it was exactly what we had hoped for and expected of him, nothing more and nothing less. This seems to assuage his concerns, after which the old, jesting fellow I have come to know reappears. He ends our conversation by saying: "Girlie, jy weet nie hoe 'n groot deel van my lewe jy geword het nie."

Again, I don't know what to say. Thankfully, he breaks the silence with an uncomfortable joke, to which I laugh, comforted by this familiar jocosity we've both become so used to over the past two years.



Figure 6.2 Sacks Williams and Dan Apolles. 29 June 2016. Photograph by Inge Engelbrecht.

Bibliografie

- Abrahams, F.L. 1989. 'n Temporaliteitspedagogiese studie van die vennootskap kerk en skool met spesiale verwysing na die kerk van die Morawiese Broederkerk te Genadendal 1737-1989. Ongepubliseerde magistertesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Adhikari, M. 2005. *Not white enough. Not black enough. Racial identity in the South African coloured community*. Kaapstad: Double Storey Books.
- Alkema, S. 2012. Conductors of the Cape Town municipal orchestra, 1914-1965: A historical perspective. Ongepubliseerde doktorsale proefskrif. Kaapstad: Universiteit van Kaapstad.
- Alpha-tydskrif: <https://cangonet.wordpress.com/articles/librarians-and-readers-in-the-south-african-struggle/> [Elektronies]. Aanlyn verkry: 2015, 25 Julie.
- Apolles, D. 2015. Persoonlike onderhoud. 6 Maart 2015, Mamre.
- Babbie, E. & Mouton, J. 2001. *The practice of social research*. Kaapstad: Oxford University Press.
- Balie, I.H.T. 1988. *Die geskiedenis van Genadendal 1738-1988*. Kaapstad: Perskor-Uitgewers.
- Balie, I.H.T. 1992. 'n Kultuurhistoriese beeld van Kaapse Morawiese Sendingstasies, 1808-1919. Ongepubliseerde doktorsale proefskrif. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Balie, I.H.T. 1992. Die lewe op die Morawiese sendingstasies van Kaapland, 1792-1860. *Die Kultuurhistoriese bydrae van die Duitssprekendes in Suid-Afrika*, voorgelê by die SAVK Kongres, Genadendal 27-28 Augustus 1992. Pretoria.
- Barz, G.F & Cooley, T.J. (reds.). 2008. *Shadows in the field: New perspectives on fieldwork in ethnomusicology*. Tweede uitgawe. Oxford: Oxford University Press.
- Biko, S. 1978. *I write what I like: Selected writings*. Johannesburg: Picador Africa.
- Bleakly, A. 2000. Writing with invisible ink: Narrative, confessionalism and reflective practice. *Reflective Practice*, 1(1):11-24.
- Borland, K. 1991. "That's not what I said": Interpretive conflict in oral narrative research. Gluck, S.B. & Patai, D. (reds.). 1991. *Women's words: The feminist practice of oral history*. New York: Routledge.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinction, critique sociale du jugement, Paris, Éditions de Minuit*. [English translation: *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Translated by Richard Nice, 1984. Cambridge: Harvard University Press].
- Cape musician to study in USA. 1962. *Cape Times*, 25 Julie.
- Chapman, M., McDonald, M & Tonkin, E. (reds.). 1989. *History and ethnicity*. Londen: Routledge.
- Chernoff, J. 1979. *African rhythm and African sensibility: Aesthetics and social action in African musical idioms*. Chicago: University of Chicago Press.

- Chidester, D. 1992. *Religions of South Africa*. Londen: Routledge.
- Christopher, A. 1994. *The atlas of apartheid*. Londen: Routledge.
- Coloured man to conduct orchestra. 1952. *Cape Times*, 8 Februarie.
- Conductors' evening at city hall. 1954. *Cape Times*, 24 Augustus.
- Cook, N. 1998. *A very short introduction to music*. Oxford: Oxford University Press.
- Coplan, D. B. 2001. "Sounds of the 'third way': Identity and the African renaissance in contemporary South African popular traditional music". *Black Music Research Journal* 21(1):107-124.
- Coplan, D. B. 2008. *In township tonight! South Africa's black city music and theatre*. Tweede uitgawe. Chicago: The University of Chicago Press.
- Croucamp, P. 2016. Piet Croucamp reageer op Breyten Breytenbach se ope brief aan Wim de Villiers. *Litnet* [Elektronies]. Beskikbaar: www.litnet.co.za/piet-croucamp-reageer-op-breyten-breytenbach-se-ope-brief-aan-wim-de-villiers/ [2016, April 16].
- Dan Ulster. 1977. *Alpha*, 11 Julie.
- Dargie, D. 1997. South African Christian music: Christian music among Africans. Elphick, R. & Davenport, R. (reds.). 1997. *Christianity in South Africa: A political, social and cultural history*. Oxford: James Currey; Kaapstad: David Philip.
- Davenport, T. & Saunders, C. 2000. *South Africa: A modern history*. Vyfde uitgawe. Londen: Macmillan Press.
- De Villiers, J. 2016. Breyten Breytenbach's speech exposed apartheid nostalgia. *Politicsweb* [Elektronies]. Beskikbaar: www.politicsweb.co.za/politics/breyten-breytenbachs-speech-exposed-apartheid-nost. [2016, June 20].
- Deumert, A. 2004. *Language standardization and language change. The dynamics of Cape Dutch*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Die eerste bruin man in die VVO. 1974. *Rapport*, Oktober.
- Du Preez, H., Van Oers, R., Roos, J. & Verhoef, L. (reds.). 2009. *The challenge of Genadendal*. Amsterdam: IOS Press.
- Edwards, J. 1985. *Language, society and identity*. Oxford: Basil Blackwell.
- Eerste nie-blanke leiers na VVO. 1974. *Alpha*, 12(8):2, Oktober.
- Elbourne, E. 2008. *Blood ground: Colonialism, missions, and the contest of Christianity in the Cape colony and Britain, 1799-1853*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Elphick, R. & Giliomee, H. (reds.). 1989. *The shaping of South African society, 1652-1840*. Kaapstad: Maskew Miller Longman.

- Elphick, R. 1985. *Khoikhoi and the founding of white South Africa*. Johannesburg: Ravan Press.
- Eoan Group Project. 2013. *Eoan: Our story*. Johannesburg: Fourthwall Books.
- Erasmus, Zimitri. 2001. *Coloured by history, shaped by place: New perspectives on coloured identities in Cape Town*. Cape Town: Kwela Books.
- Fabian, J. 1990. *Power and performance: Ethnographic explorations through proverbial wisdom and theater in Shaba, Zaire*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Feder, A. 2016. Persoonlike onderhoud. 12 Oktober 2016, Stellenbosch.
- Fleischman, E. 1954. Surrealist opera for Cape Town. *Cape Times*, 18 November.
- Gallagher, R.L. 2008. The integration of mission theology and practice: Zinzendorf and the early Moravians. *Mission Studies*, (25):185-210 [Elektronies]. Beskikbaar: www.brill.nl/mist. [2015, 26 Julie].
- Glissant, E. 2007. *Mémoires des esclavages*. [Memories of slavery] Parys: Gallimard.
- Groenewald, E., Oberholzer, J., Van Zyl, A., Verhoef, P., Helberg, J. & Kempen, W. (reds.). 1983. *Die Bybel: Nuwe Vertaling* [Elektronies]. Beskikbaar: <https://www.bible.com/bible/6/psa.150.afr83>. [2016, 29 Oktober].
- Gumperz, J. J. 1982. *Discourse strategies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gumperz, J. J. 1982. *Language and social identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hamilton, M. & Pitt, K. 2009. Creativity in academic writing. Escaping the straitjacket of genre? Carter, A., Lillis, T., en Parkin, S. (reds.). 2009. *Why Writing Matters: Issues of access and identity in writing research and pedagogy*. Twaalfde uitgawe. Amsterdam: John Benjamins.
- Hyland, K. 2002. Options of identity in academic writing. *ELT Journal*, 56(4):351-358.
- Huskisson, Y. 1983. *The Bantu Composers of Southern Africa*. Cape Town: Human Sciences Research Council.
- Impressive music festival plans. 1954. *Cape Times*, 11 Augustus.
- Ivanič, R. 1998. *Writing and identity: The discursal construction of identity in academic writing*. Amsterdam: John Benjamins.
- Jongbloed, Z. 1982. Nee dankie vir eie TV. *Die Rapport*, 10 Januarie.
- Jooste, S.J. 1992. Die bydrae van Duitse musici tot die musieklewe in Suid-Afrika in die negentiende eeu. *Suid-Afrikaanse Tydskrif Kultuurgeskiedenis*, 4(6): 150-159.
- Jorritsma, M. 2011. *Sonic spaces of the Karoo. The sacred music of a South African coloured community*. Philadelphia: Temple University Press.

- Kartomi, M. 1981. The processes and results of musical culture contact: A discussion of terminology and concepts. *Ethnomusicology*, 2(25):227-249.
- Kirby, P.R. 1971. The changing face of African music south of the Zambezi. Wachsmann, K.P. (red.). 1971. *Essays on music and history in Africa*. Evanston: Northwestern University Press.
- Knouse, N.R. 2007. Moravian music: Introduction, theme and variations. *Journal of Moravian History*, 2:37-54.
- Krüger, B. 1967. *The pear tree blossoms. A history of the Moravian mission stations in South Africa 1737-1869*. Genadendal: Genadendal Printing Works.
- Lapping, B. 1986. *Apartheid. A history*. Londen: Grafton Books.
- Le Page, R. & Tabouret-Keller, A. 1985. *Acts of identity, creole-based approaches to language and ethnicity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lévy, M. 1986. African and western music: Shall the twain ever meet? *SAMUS*, 6:111-116.
- Liemohn, E. 1968. *The organ and choir in Protestant worship*. Philadelphia: Fortress Press.
- Marais, A.E. 2014. 'n Kerkhistoriese herlees van The Genadendal Diaries (1792-1796), met as lens die vraag na die verband tussen gender, gesondheid en godsdiens. Ongepubliseerde magisterstudie. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Marais, K. 2016. Misdirected anger towards Afrikaans. *Litnet*, 3 Maart [Elektronies]. Beskikbaar: www.litnet.co.za/misdirected-anger-towards-afrikaans. [2016, 1 Augustus].
- Martin, D. 2013. *Sounding the Cape. Music, identity and politics in South Africa*. Somerset West: African Minds
- McKaiser, E. 2016. It's time to decolonise Afrikaans. *IOL News*, 13 Junie [Elektronies]. Beskikbaar: www.iol.co.za/news/its-time-to-decolonise-afrikaans-2033764. [2016, 15 Junie].
- Merriam-Webster. 2015. "Ethnic". *Merriam-Webster Online* [Elektronies]. Beskikbaar: www.merriam-webster.com/dictionary/ethnic. [2015, 7 Desember].
- Milroy, L. & Muysken, P. (reds.). 1995. Introduction: Code-switching and bilingualism research. *One speaker, two languages. Cross-disciplinary perspectives on code-switching*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Moraviese Kerkkoor Unie van Suid-Afrika. 1998. *Koorboek 2*. Bellville: The Print-man.
- Mouton, J. 2012. *How to succeed in your master's and doctoral studies. A South African guide and resource book*. Pretoria: Van Schaik Publishers.
- Muller, S. 2016. Apartheid aesthetics and insignificant art: The songs of Stephanus le Roux Marais. *The Journal of Musicology*, 33(1):45-69.
- Music master Dan Ulster dies at 59. 1986. *Cape Herald*, 1 Februarie.

- Oersen, M. 2000. A history of the Spes Bona orchestral and choral society. Ongepubliseerde magisterstudie. Kaapstad: Universiteit van Wes-Kaapland.
- Painter, D. 2015. Monolingualism, not Afrikaans, must fall. *Litnet*, 2 Desember [Elektronies].
Beskikbaar: www.litnet.co.za/monolingualism-not-afrikaans-must-fall. [2016, 1 Augustus].
- Pass, D.B. 1989. *Music and the church*. Tennessee: Broadman Press.
- Patterson, Orlando. 1982. *Slavery and social death: A comparative study*. Cambridge: Harvard University Press.
- Pooley, T. 2011. "Never the twain shall meet". An Africanist art music and the end of apartheid. *SAMUS*, 30/31:45-69.
- Post, S. 2014. Scientific objectivity in journalism? How journalists and academics define objectivity, assess its attainability, and rate its desirability. *Journalism*, 1-20.
- Prah, K. 2007. Challenges to the promotion of indigenous languages in South Africa. *Review Commissioned by the foundation for human rights in South Africa*. Oktober-November 2006. Kaapstad.
- Prah, K. 2010. The burden of English in Africa: From colonialism to neo-colonialism. Monaka, K., Seda, O., Ellece, S. & McAllister, J. (reds.). 2010. *Mapping Africa in the English speaking world. Issues in language and literature*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Rabie, P.J. 1985. *The legacy of George Schmidt (1737-1743): An appraisal from an anthropologist*. *Kronos*, 10: 49-57.
- Reichelt, G.T. & De Schweinitz, E. 1886. The literary works of the foreign missionaries of the Moravian church. *Transactions of the Moravian historical society*, 2:377-395.
- Richards, P. 1986. Risk. H. Becker (ed.). 1986. *Writing for social scientists*. Chicago IL: The University of Chicago Press. 108–120.
- Samaai, R. 2015. Persoonlike onderhoud. 29 Mei, Paarl.
- Scanlon, H. 2007. *Representations & reality. Portraits of women's lives in the Western Cape 1948-1976*. Virginia: HSRC Press.
- Seeger, A. 1994. Whoever we are today, we can sing you a song about it. Béhague, G. (red.). 1994. *Music and black ethnicity: The Caribbean and South America*. New Brunswick: Transaction Publishers.
- Sharp, J. & Boonzaier, E. 1994. Ethnic identity as performance: Lessons from Namaqualand. *Journal of Southern African Studies*, 3(20):405-415.
- Small, A. 1962. *Kitaar my kruis*. Cape Town: HAUM.

- Steinert, C. 2007. *Music in mission – Mission through music. A South African case study*. Pietermaritzburg: Cluster Publications.
- Stokes, M. 1994. *Ethnicity, identity and music. The musical construction of place*. Oxford: Berg Publishers.
- Strauss, J. 1986. Wyle Daniel Rudolph Ulster. *Die Huisvriend*, (72)2:22.
- Swanson, M. 1996. *Walter Swanson. A biography*. Kaapstad: Pretext
- Thorp, D.B. 1998. *New wine in old bottles: Cultural persistence among non-white converts to the Moravian church*. Transactions of the Moravian History Society, 30: 1-8.
- TV nie meer heeltemal so “spierwit”. 1977. *Rapport*, 6 Maart:3.
- UCT festival of arts will make history. Coloured man conducts in city hall. 1951. Cape Times, 23 Julie.
- Ulster, D.R. 1956. *The teaching of music in primary schools*. Kaapstad: Maskew Miller.
- Ulster, M. 2015. Persoonlike onderhoud. 22 Mei, Lansdowne.
- Vaarwel, Dan. 1986. *Rapport*, 2 Februarie.
- Van Rhyn, C. 2013. Towards a mapping of the marginal. Readings of art songs by Nigerian, Ghanaian, Egyptian and South African composers. Ongepubliseerde doktorskrif. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Viljoen, R. 2007. ‘Sketching the Khoikhoi’: George French Angas and his depiction of the Genadendal Khoikhoi characters at the Cape of Good Hope, c. 1847. *South African Journal of Art History*, 2(22):277-290.
- Viljoen, R. 2007. ‘Soil once his own’: The colonial and Christian world of Lebrecht Hans Ari: A Khoikhoi and Moravian convert at the Cape, 1774-1864. *South African Historical Journal*, 1(59):204-222.
- Warnich, P.G. 1950. Genadendal. ’n Gemeenskapstudie van ’n sendingstasie. Ongepubliseerde magistertesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Webb, C. 1992. The use of the first person in academic writing: objectivity, language and gatekeeping. *Journal of Advanced Nursing*, 6(17):747-752.
- Wicomb, Zoe. 1998. Shame and identity: the case of the coloured South African. Derek Attridge, D. & Jolly, R. (reds.). 1998. *Writing South Africa: Literature, apartheid and democracy, 1970-1995*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Williams, E.J. 2013. *The Weber-family of Genadendal. Their contribution to religion, education, art, music and science. A socio-historical investigation*. Kaapstad: Megadigital.
- Williams, E.J. 2015. Persoonlike onderhoud. 20 Januarie, Grassy Park.

Williams, E.J. 2016. Telefoniese onderhoud. 13 Oktober, Stellenbosch.

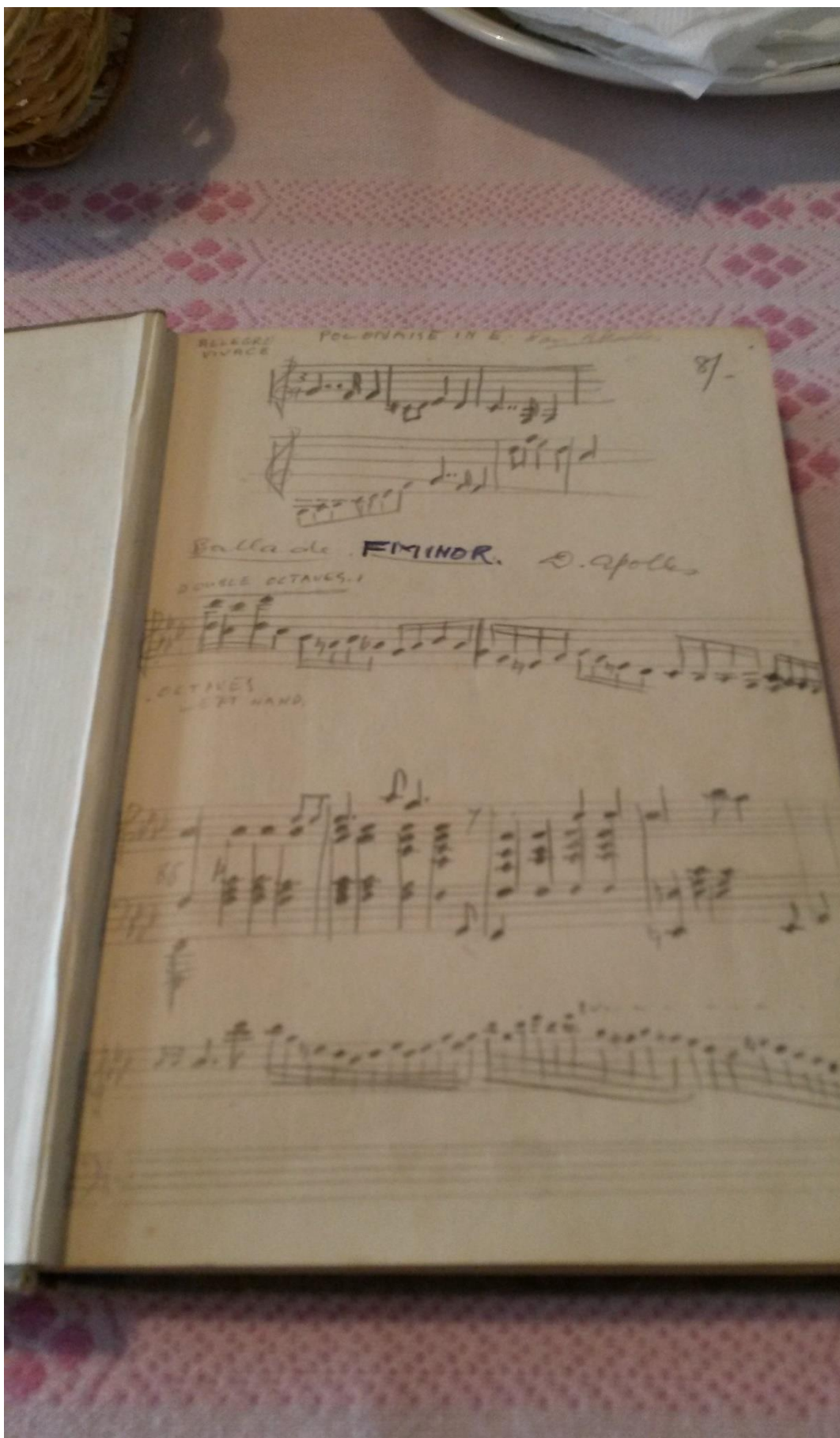
Wilson-Dickson, A. 1992. *The story of Christian music*. Oxford: Lion Publishing.

Wolff, J. 2007. Literary boredom: Academics love a dull read. *The Guardian*, 4 September

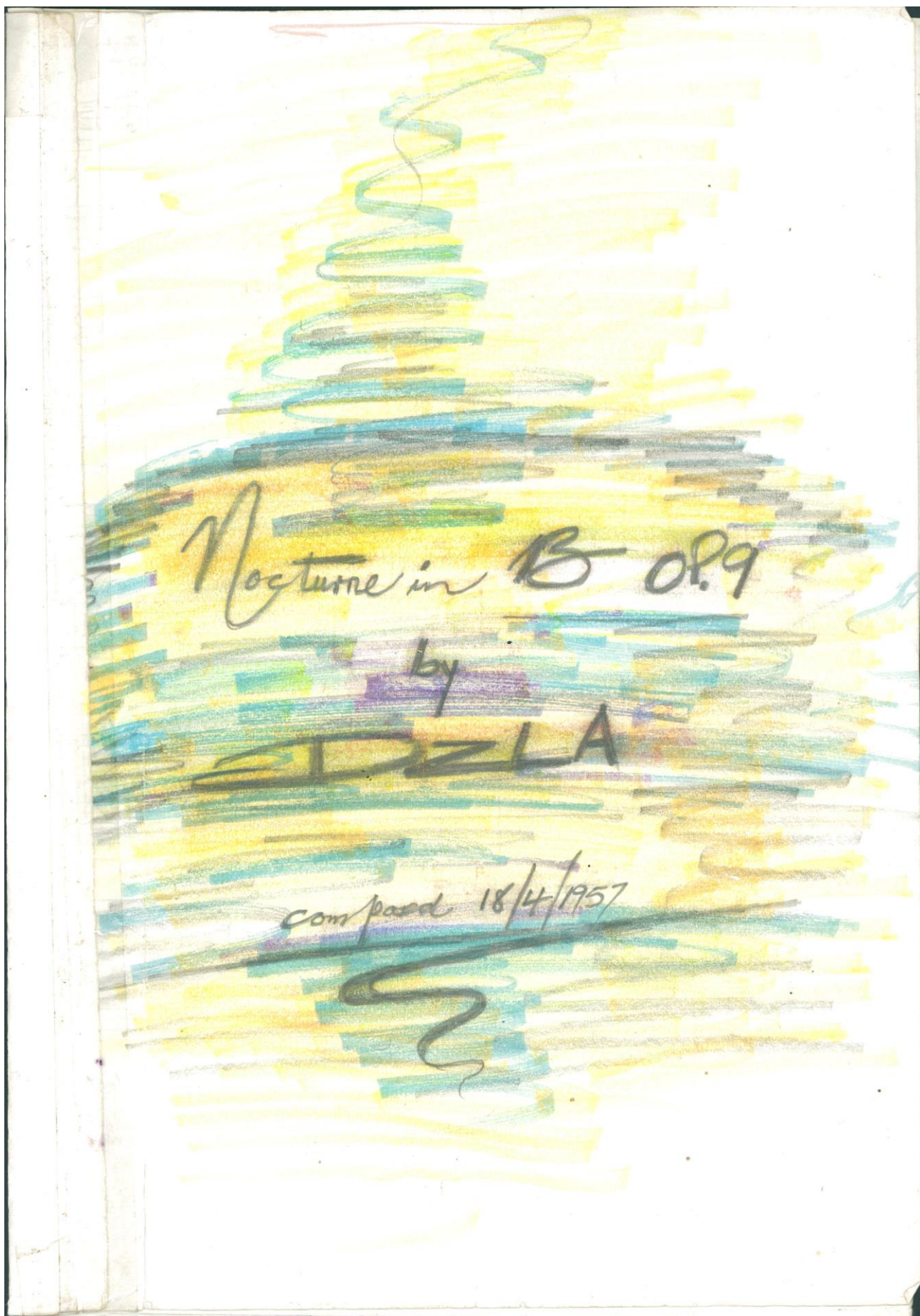
[Elektronies]. Beskikbaar: www.theguardian.com/education/2007/sep/04/highereducation.news.

[2016, Augustus 14].

ADDENDUM A. Musiekvoorbeeld waarna Dan Apolles verwys op bladsy 37.



ADDENDUM B. Voorblad van Nokturne in B, Op.9 deur Dan Apolles.



ADDENDUM C: Vraelys vir die voer van onderhoude

Vir die doel van hierdie studie word * gebruik vir die betrokke musikus. In hierdie geval:

MERK ASSEBLIEF MET 'N KRUISIE (X) WAAR VAN TOEPASSING

AFDELING 1: BIOGRAFIESE INLIGTING

Afdeling 1 handel oor algemene en biografiese inligting van die betrokke komponis/musikus.

Merk asseblief die regte blokkie met 'n kruisie X OF noem ter sake inligting in die gegewe blokkie

1.1) Is * op Genadendal gebore?

Ja	Nee
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

1.2) Indien nee, noem asb. die naam van die dorp.

--

1.3) Het * op Genadendal groot geword?

Ja	Nee
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

OF

1.4) Het * op Genadendal skool gegaan?

Ja	Nee
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

1.5) Indien wel, tot watter graad/standerd?

--

1.6) Het * enige naskoolse opleiding gehad?

Ja	Nee
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

1.7) Indien wel, noem asb. * se hoogste kwalifikasie

--

1.8) Het * 'n beroep beoefen?

Ja	Nee

1.9) Indien wel, lys asb. die beroepe hieronder asook die plek waar en hoe lank * die beroep/e beoefen het.

Beroep	Dorp / stad	Aantal jare

AFDELING 2: MUSIEKKWALIFIKASIES EN ERVARING

Afdeling 2 handel oor die musiekkwalifikasies, byvoorbeeld musiekonderrig, en die musikale ervaring van die betrokke komponis of musikus, byvoorbeeld koorsang en orkestrale spel.

2.1) Het * enige musiekonderrig ontvang?

Ja	Nee

2.2) Vanaf watter ouderdom af het * musiekonderrig ontvang? Merk asb. die regte blokkie met ‘n **X**.

Ouderdom: vanaf	
--------------------	--

4 jaar	
5 jaar	
6 jaar	
7 jaar	
8 jaar	
9 jaar	
Indien nie een van bogenoemde spesifiseer asb.	

2.3) Het * enige musiekonderrig op Genadendal ontvang?

Ja	Nee

2.3.1) Indien wel, in watter instrument/e het * op Genadendal musiekonderrig ontvang? Merk asb. die instrument /e in die gepaste blokkie/s met 'n **X**.

Instrument	
Klavier	
Orrel	
Strykinstrumente	
Viool	
Altviool	
Tjello	
Kontrabas	
Koperblaasinstrumente	
Trompet	

Franse Horing	
Tromboon	
Tuba	
Houtblaasinstrumente	
Fluit	
Klarinet	
Hobo	
Fagot	

Indien * in enige ander instrument/e, onderrig ontvang het, noem asb. die instrument/e.

2.3.2) Noem asseblief die hoogste kwalifikasie wat * in die instrument of instrumente ontvang het.

Instrument	Hoogste kwalifikasie
Klavier	
Orrel	
Strykinstrumente	
Viool	
Altviool	
Tjello	
Kontrabas	
Koperblaasinstrumente	
Trompet	
Franse Horing	
Tromboon	

Tuba	
Houtblaasinstrumente	
Fluit	
Klarinet	
Hobo	
Fagot	
Sangonderrig	

2.6) Het * enige ervaring in een of meer van die volgende gehad? Merk asseblief die geskikte blokkie/s met 'n X.

Koorsang	
Ensemble spel	
Orkestrale spel	
Ander	

Indien **ander** gemerk, spesifiseer asb.

.....

.....

2.7) Het * enige opleiding in die komponeer van musiek ontvang?

Indien wel:

2.7.1) Waar het * opleiding ontvang?

.....

Indien nie:

2.7.2) Wat het * gestimuleer om musiek te komponeer?

.....

.....

2.8) Het * enige vaardighede in improvisasie?

Ja	Nee

Indien wel, beantwoord asb. die volgende vrae.

2.8.1) Het * al enige improvisasies neergeskryf?

Ja	Nee

2.8.2) Het * enige harmonisasie-vaardighede?

Ja	Nee

2.8.3) Gebruik * hierdie vaardighede in die skep van eie werke?

Ja	Nee

AFDELING 3: SKEPPENDE WERK

Afdeling 3 handel oor die skeppende werk van die betrokke komponis/musikus, insluitend komposisies en verwerkings.

3.1) Het * al enige musiek komponeer?

Ja	Nee

Indien wel:

3.1.1) Wat is die tipe komposisie wat * hoofsaaklik komponeer het?

Orkestraal	
Instrumentaal	
Ensemble	
Toonsetting van bestaande teks/te	

Indien * **toonsetting van bestaande teks** gemerk het, spesifiseer asb. die volgende:

3.1.2) Van watter soort tekste is gebruik gemaak?

.....

.....

3.1.3) Motiveer u keuse / Waarom is hierdie spesifieke teks gebruik?

.....

.....

3.1.4) Vir watter doel is die werk/e komponeer?

Spesifieke fees	
Religieuse gebruik	
Kommissie	
Eie vermaak	
Ander	

Brei asb. uit op u antwoord.

.....

.....

4.1) Is * se werke al uitgevoer?

Ja	Nee

4.1.1) Indien wel, spesifiseer asb. plaaslik en/of internasionaal.

Spesifiseer ook asb. by watter geleentheid/hede die werk/e uitgevoer is.

Plaaslik	
Internasionaal	

.....

.....

4.2) Het * 'n spesifieke metode van komponeer gehad?

Ja	Nee

Brei asb. uit op u antwoord.

.....

.....

4.3) Is daar enige komponiste wat 'n invloed op * uitgeoefen het?

Ja	Nee

Indien wel, kan u hierdie invloed beskryf?

.....

.....

4.4) In watter styl het * werke geskep?

Kerkmusiek	
Klassieke musiek	
Volksmusiek	
Jazz	
Eie vermaak	
Ander	

Brei asb. uit op u antwoord.

.....

.....

4.5) Het * hierdie werke genoteer?

Ja	Nee

4.6) Bestaan daar enige voorbeelde van * se genoteerde werke?

Ja	Nee

4.7) Het * al ooit bestaande komposisies verwerk?

Ja	Nee

Indien wel, beantwoord asb. die volgende vrae:

4.7.1) Noem asb. die komposisie en komponis.

.....

.....

4.7.2) Vir watter doel was die komposisie verwerk?

.....

.....

4.8) Bestaan daar kopieë/voorbeelde van hierdie verwerkings?

Ja	Nee

Indien wel, waar kan die kopieë/voorbeelde gevind word?

.....

.....