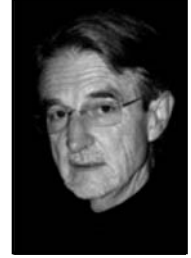


“*Making the Dutchman proud of his language...*”: ’n Honderd jaar van die Afrikaanse kunslied¹

“*Making the Dutchman proud of his language...*”: A century of Afrikaans art song

IZAK GROVÉ

Departement Musiek, Universiteit van Stellenbosch
ig@sun.ac.za



Izak Grové

IZAK GROVÉ het sy voorgraadse en nagraadse opleiding aan die destydse Universiteit van die Oranje-Vrystaat ontvang. Sy proefskrif (DPhil) het gehandel oor Beethoven se liedere. Navorsing daarvoor is in Bonn onderneem, waarin hy ondersteun is deur ’n DAAD-stipendium (1997-78), wat later opgevolg is deur ’n tweede stipendium. Tussen 1972 en 1988 was hy musiekdosent aan sy Alma Mater in Bloemfontein. Tans is hy professor vir musiekwetenskap en musiekteorie aan die Musikdepartement van die Universiteit van Stellenbosch. Hy is lid van die *Suid Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns*, lid van die redaksie van die *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, en voorsitter van die Akademie se Kommissie vir die Uitvoerende Kunste.

IZAK GROVÉ completed his undergraduate and postgraduate studies at the then University of the Orange Free State. His dissertation (DPhil) dealt with the songs of Beethoven. Research for his doctorate was conducted in Bonn, for which purpose he was awarded a DAAD stipend (1997-78), which was later followed up by another stipend. Between the years 1972 and 1988 he taught at his Alma Mater in Bloemfontein. Currently he holds the position of professor for Musicology and Music Theory at the Department of Music, University of Stellenbosch. He is a member of the *South African Academy of Science and Arts*, member of the editorial Board of the *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, and chairman of the Academy’s Commission for the Performing Arts.

ABSTRACT

“*Making the Dutchman proud of his language...*”: A century of Afrikaans art song

The development of the art song in Afrikaans can be traced back to the earliest example, a setting of the poem that can be considered the first of the young language, i.e. Eugène Marais’ iconic text, Winternag (A Winter Night), composed by Jan Gysbert Bosman (pseud. Bosman di Ravelli) in 1908. In broader perspective the history of song began with early folklike attempts before the

¹ Hierdie artikel is ’n aangepaste en uitgebreide weergawe van ’n refereaat gelewer tydens die SA Akademie vir Wetenskap en Kuns se 100-jarige fees in Bloemfontein, Junie 2009. Dit is ’n poging om ’n historiese oorsig van ontwikkelinge gedurende die eeu van die Afrikaanse kunslied te bied. Die benadering is dus nie in lyn met modieuse strominge op die gebied van die sogenaamde Nuwe Musiekwetenskap van Amerikaanse oorsprong nie. Dienooreenkomstig word geen aandag gegee aan ideologiese gemotiveerde obsessies soos met bv. “Afrikaneridentiteit” (soos die Kunslied) nie. Die leser is gewaarsku!

turn of the century, through patriotic song in the years immediately after the Anglo-Boer war (such as those by Stephen Eyssen), to popular songs during the 20's, on Afrikaans texts, written in the manner of the popular English drawing-room ballad, by Stephen le Roux Marais. The advent of the poetry of the 1930's also heralded the emergence of an independent art song tradition on European models, culminating in Arnold van Wyk's cycle *Van Liefde en Verlatenheid* (1953). Interestingly the advent of Afrikaans song coincided with the waning of the European tradition, but is still upheld by a handful of local composers and admirers of the art song..

KEY CONCEPTS: Afrikaans, art song, *Winternag*, Bosman di Ravelli, Arnold van Wyk, Hubert du Plessis, Annie Visser, Jan Bouws, *Genootskap van Regte Afrikaners*, Dawid Engela, Mimi Coertse, NP van Wyk Louw

TREFWOORDE: Afrikaans, kunslied, *Winternag*, Bosman di Ravelli, Arnold van Wyk, Hubert du Plessis, Annie Visser, Jan Bouws, *Genootskap van Regte Afrikaners*, Dawid Engela, Mimi Coertse, NP van Wyk Louw

OPSOMMING

Die ontwikkeling van die Afrikaanse kunslied kan herlei word na die eerste voorbeeld daarvan, 'n toonsetting deur Jan Gysbert Bosman (ook bekend as Bosman di Ravelli) in 1908 van wat beskou word as die eerste volwasse gedig in dié jong taal, d.w.s. Eugène Marais se ikoniese teks, *Winternag*. In 'n breër perspektief begin die geskiedenis van die Afrikaanse lied met volksmusiekagtige pogings voor die eeuwending, deur die patriotiese lied in die jare onmiddellik na die Anglo-Boereoorlog (soos dié van Stephen Eyssen), tot by populêre liedere gedurende die twintigerjare, op die patroon van die Engelse "drawingroom" ballades, deur Stephen le Roux Marais. Die koms van die digkuns van die dertigerjare het ook die verskyning van die Afrikaanse kunslied, op die patroon van Europese modelle, ingelui. Hierdie era het gekulmineer in Arnold van Wyk se siklus *Van Liefde en Verlatenheid* (1953). Dit is interessant dat die begin van die Afrikaanse kunslied saamval met die afname van die Europese kunslied-tradisie, wat egter steeds in stand gehou word deur 'n groep plaaslike liedkomponiste en -bewonderaars.

I

Die titel hierbo verwys na die sopraan Annie Visser (1876–1927), aan die woord oor haar verbintenis met Afrikaans en die lied, soos weergegee in 'n onderhoud met die Natalse dagblad *The Natal Mercury*, en aangehaal deur Jacques Malan (Malan in SAME IV, 1986:457).

Na studies in Londen en Nederland het sy in 1904 in Londen gedebuteer. Ondanks 'n skoolopleiding wat in die laaste jare van die 19de eeu uiteraard 'n sterk Engelse aksent gehad het, het sy haar ná die stigting van die Nasionale Party in 1912 met generaal Hertzog se ideale vereenselwig, iets wat musikaal slegs verwesenlik sou kon word deur ook Afrikaans te sing.

Tydens die Suid-Afrikaanse konsertpianis Jan Gysbert Bosman (Bosman di Ravelli) se kort besoek aan Suid-Afrika uit die buiteland (1905–1910) het sy spontaan tydens een van sy klavieruitvoerings in Pretoria (1909) Hoogenhout se lied *Waar Tafelberg begint* gesing – waarskynlik een van die eerste openbare verhoogoptredes met 'n Afrikaanse lied. Sy was ook die eerste om reeds tussen 1908 en 1910 die eerste opnames van Afrikaanse volks- en geestelike liedere in Londen te maak.

Soos in verwante kunste, byvoorbeeld die letterkunde en skilderkuns, is die lied in Afrikaans ook 'n kunstenaarsrefleksie van die Suid-Afrikaanse omgewing. Die ontstaan en instandhouding van die lied sonder 'n simbiose met die digkuns is ondenkbaar. In 'n artikel wat deel was van die letterkundige tydskrif *Standpunte* se huldiging van NP van Wyk Louw se sestigste verjaardag,

beweer WEG Louw dus tereg dat die Afrikaanse kunslied, ná die volksliedmatige beginjare daarvan, die Afrikaanse verskuns as 't ware “op die voet” gevolg het (Louw 1966:17).

Die verbintenis tussen woord en musiek in die vorm van 'n lied is van so 'n aard dat 'n gedig sonder musiek, in die woorde van die *Aufklärungs*digter Christian Fürchtegott Gellert, neerkom op die minnaar wat sy geliefde vermis (Schwab 1965:22).

Die impak van musiek as toonsetting van 'n gedig is trouens so belangrik dat die 20ste-eeuse komponis Arnold Schoenberg kon beweer dat 'n lied selfs *sonder* kennisname van die gedig self, met ander woorde net deur die musiek, tot sy reg kan kom (Schoenberg 1984:144; Parsons 2004:310).

Schubert se gedenkwaardige toonsetting van die Goethe-tek *Gretchen am Spinnrade* in Oktober 1819 was die formele “begin” van die Europese kunslied-era. Die term self dateer uit 1841, deur Robert Schumann. Die nuwe genre was mettertyd ingestel op die ideale “verstandige” en ingeligte luisteraar binne die konteks van die 19de-eeuse Duitse *Bildungs*-ideaal, nie op die algemene publiek nie (Salmen 1969:32-33). Dit het 'n belangrike posisie ingeneem ten opsigte van die soort emosionele diepte en intellektuele vermoëns van die ideale Duitse offisier of amptenaar (Gramit 2004:307).

Die meer onlangse verwysings na die “krisis” in die kunsliedgeskiedenis (Jost 1996:1304; Schwab 1981:229-234) verwys na die duidelike afname in kunsliedproduksie sedert die vroeë 20ste eeu (Reimann 1981:235-236) – hoewel ten gunste van 'n verruiming en funksionele verskuiwing, soos lied-items in die simfonie (Mahler) en kamermusiek (Schönberg). Die skynbare opvatting dat die lied te sterk afhanklik was van die 19de-eeuse romantiese uitdrukkingsetetika was nog 'n faktor wat liedproduksie wêreldwyd sou beïnvloed.

Die begrip kunslied kan lyk na iets ondubbelsinnigs – 'n konsep wat deur luisteraars verstaan kan word as 'n blote kunsuiting. Die werklike situasie is egter aansienlik anders. Gesaghebbende musiekwetenskaplike naslaanbronne soos die *New Grove's Dictionary* (2001) en die *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG 1996) vermeld die term “kunslied” bloot as een van verskeie vorme van die breë liedterrein, onlosmaaklik gekoppel aan die name en gepaardgaande verdienstes en definisies van spesifiek 19de-eeuse Duitstalige musici soos Schubert, Brahms, Schumann en Wolf. In die gemelde MGG-artikel (Jost 1996:1260) word die kunslied, saam met populêre musiek, bloot geklassifiseer as die “toonsetting van tekstmateriaal” – een van vyf definisies van die term *lied*.

II

Die aktiewe funksie van die lied (in watter gedaante ook al) is 'n permanente faset van die tydgenootlike wêreldkultuur. Die gebruik van politieke gemotiveerde “liedjies” in ons land, soos dié van president Jacob Zuma en die ANC-Jeugliga, het in die afgelope jare opslae gemaak. Sulke voorbeelde van dreunsang het in die sogenaamde *struggle*-jare spesiale betekenis gehad vir politieke teenstanders van die destydse politieke bestel. Juis om dié rede het die vorige regering die Xhosa-himne *Nkosi Sikelel' iAfrika* verbied.

Aan die teenoorgestelde kant van die politieke spektrum kan Bok Van Blerk se De la Rey-melary vermeld word, iets wat nóg letterkundig, nóg musikaal enige onthoubare betekenis het, maar waarin skynbaar politieke standpunte gelees kan word.²

² Kyk egter Albert Grundlingh, Die historiese in die hede: Dinamika van die De la Rey-fenomeen in Afrikanerkringe, 2006-2007. In *New Country* 53 (Mei 2007:135-154).

In die Afrikaanse omgewing was liedere (en spesifiek die liedtipe wat baie mense as “kunslied” sou bestempel) reeds vroeër sterk op die voorgrond ter wille van nasionalistiese doelwitte. Dat sulke illustrasies van die mag van die lied nie uitsonderings op die reël is nie, vind mens reeds by die digter O’Shaughnessy, in sy gedig *Poets*:

One man with a dream, at pleasure, /Shall go forth and conquer a crown;
And three with a new song’s measure /Can trample a kingdom down. (Mackie 1939:1)

Om oor iets te wil of te moet sing, is dus blykbaar belangrik. Die relatief nuwe terrein van die musikale antropologie (paleomusikologie) probeer onder meer juis aantoon dat oermense se biologiese bou van so ’n aard moes gewees het dat die afleiding van sang as vroeë uiting van ’n musikale bewussyn minstens ’n sterk moontlikheid is (Mithen 2005:268-9). En op die gebied van die antropologie blyk dit dat Groenlandse Eskimo’s musiek gebruik om stam- of individuele geskille by te lê (Suppan 1984:88-90).

III

Studies oor Suid-Afrikaanse kunsmusiek het betreklik onlangs eers tot noemenswaardige plaaslike navorsing gelei. Buitelanders soos Jan Bouws en Willem van Warmelo moes vir ons die pad aandui.³ Sedert Johann Potgieter se omvangryke doktorsale liedstudie⁴ het navorsing oor die terrein van die Afrikaanse kunslied ook sy eie, hoewel beperkte, groei getoon met studies oor Hubert du Plessis en Rosa Nepgen se bydraes.⁵

Aktiwiteite van plaaslike sangers, sangonderwysers en liedbegeleiers soos Betsy de la Porte, Mimi Coertse, Albie van Schalkwyk, Hanna van Niekerk, Heinrich van der Mescht, Werner Nel, André Howard en vele andere asook lewende komponiste soos Hendrik Hofmeyr en Pieter de Villiers hou die liedtradisie steeds lewendig.

Geleenthede soos ’n omvangryke liedfees in Pretoria (1983); liedprogramme tydens Woordfeeste in Stellenbosch; en die Kaapse Liedgilde se kort huldeprogram aan die Afrikaanse lied (2008) is noemenswaardig in dié verband. As deel van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns se honderdste verjaardag het André Howard (bariton) en Minette du Toit-Pearce (mezzo-sopraan) op 6 Mei 2009 tydens ’n Stellenbosse Akademie-geleentheid ’n Afrikaanse liedprogram met verteenwoordigende voorbeelde uit die afgelope honderd jaar gelewer, wat as ’n *Africana*-geleentheid bestempel is.⁶

Die Afrikaanse kunslied se omvang is moeilik bepaalbaar, weens navorsingsprobleme soos definisie en die verspreidheid van bronne. Navorsers se belangrikste bron bly steeds die Suid-

³ Tussen 1946 tot sy dood in 1979 het Bouws 11 boeke en nagenoeg 1000 kleiner en groter artikels oor merendeels Suid-Afrikaanse kunsmusiek gepubliseer. Willem van Warmelo se bydraes oor die Afrikaanse liederwysies het neerslag gevind in twee boekpublikasies: *Afrikaanse liederwysies* (1948), Unie-Volkspers, Kaapstad, en *Liederwysies van vanslewe* (1958), AA Balkema, Kaapstad en Amsterdam.

⁴ Potgieter, J. 1967. ’n Analitiese oorsig van die Afrikaanse kunslied, met klem op die werke van Nepgen, Gerstman, Van Wyk en Du Plessis. Ongepubliseerde proefskrif (DMus), Universiteit van Pretoria.

⁵ Van der Mescht, H. 1984. Die liedere van Hubert du Plessis. Ongepubliseerde proefskrif (DMus), Unisa; F.J. van der Merwe. 1984. ’n Stylkritiese studie van uitgesoekte liedere van Rosa Nepgen (gebore 1909). Ongepubliseerde proefskrif. Unisa. ’n Omvangryke doktorsale studie oor Arnold van Wyk se liedkuns is tans in voorbereiding.

⁶ ’n Opname van hierdie liedgroep, uitgebreid met verdere hoogtepunte in die geskiedenis van die Afrikaanse kunslied, is sedertdien tydens die Woordfees 2010 bekendgestel, en is verkrygbaar van die outeur.

Afrikaanse Musiekensiklopedie (hierna SAME), daardie monumentale werk wat in die 1980's onder Jacques Malan se redaksie as vier volumes (beide Afrikaans en Engels) verskyn het, en waarin (tot ongeveer 1985) sowat 500 liedere van 53 komponiste vermeld word.

'n Ander belangrike bron is die privaatversamelings van sangers en klavierbegeleiers. As amptelike klavierbegeleier van die destydse SAUK tussen 1950 en 1970 was Anna Bender verantwoordelik vir radio-uitsendings van ernstige musiek, waaronder ook nuwe musiek van lewende komponiste. Haar versameling (nou by die Universiteit van Pretoria) wat ook sopraan Betsy de la Porte se persoonlike versameling insluit, beloop meer as 500 liedere, waarvan 118 nie in die SAME voorkom nie (Botes 2008:24).

Van die meer prominente liedkomponiste het Rosa Nepgen meer as 300 liedere gelewer en Pieter de Villiers meer as 100. Die voorlopige totaal is dus meer as 1 000 liedere (deur 69 komponiste), 'n syfer wat deur behoorlike sifting waarskynlik aansienlik laer kan wees. Vir 'n Europese musiekgemeenskap is dit min. Schubert alleen het meer as 600 liedere nagelaat. Maar vir 'n klein en jong minderheidstaal om so iets binne 100 jaar te bereik, te midde van omstandighede wat die kunste steeds minder goedgesind is, is dit 'n aansienlike prestasie.

Vir die kulturele betekenis van die Afrikaanse liedkuns, is dit van wesenlike belang dat dié genre hier ontstaan het nadat die verval daarvan in Europa reeds ingetree het, en dat die beklemtoning van 'n uitgesproke estetiese houding ten opsigte van liedgehalte deurentyd gehandhaaf word.

Meer spesifiek het Hubert du Plessis (1922–2011) in 'n brief (1968) aan die skrywer onomwonde verklaar: “Al my liedere beskou ek as kunsliedere. Ek het nie verniet so met hulle geswoeg om hulle te kry soos hulle is nie...”

Volgens dié opvatting is kunsliedere dus musiekprodukte waarvan die uiteindelijke gehalte, vorm en impak afhang van die hoeveelheid tyd en energie wat die komponis daarin belê, en die mate van kundigheid en vaardigheid waarvoor hy beskik om digterlike stemmings in musiek om te sit. Die kategorieë waarmee die (opsetlik kunslose) populêre lied daarenteen gemeet word – soos voldoening aan populêre en kommersieel-georiënteerde eise, of die inkorporering van bepaalde funksionele vereistes – kom dus duidelik nie ter sprake nie.

Vroeëre komponiste het duidelik nie onderskei tussen die meer funksionele lied en die “intellek-stimulerende” lied nie. ML de Villiers (1885–1977), 'n kleinmeester van die lied, wat vandag nog net onthou word as komponis van sy patriotiese lied, *Die Stem van Suid-Afrika* (1919), het byvoorbeeld net een keer die term “kunslied” vir sy meer as 100 liedere gebruik (Malan 1980:337). S. le Roux Marais het dit slegs twee keer gedoen, met *Vyf Kunsliedere* (1932, waaronder die bekende *Sluimerlied* en *Mali, die slaaf, se lied*) asook *Ses Kunsliedere* (1938) (Malan in SAME II 1984:226).

As 'n minder gekompliseerde musiekbeoefeningvorm is die lied dikwels van die eerste komposisiegenres wat deur ontlukende komponiste aangedurf word. Dit is dus nie toevallig nie dat iemand soos Arnold van Wyk hom in sy hoërskooljare al op die verkenning van die liedterrein sou toelê.⁷

'n Opvallende kenmerk van die lied is dus 'n onontwykbare soort “dubbele” bestaan daarvan (Gramit 2004:301): aan die een kant die solistiese vokale musiek met verhewe, abstrakte (en intellektueel-stimulerende) doelwitte, dikwels gemik op die meer gesofistikeerde, gewoonlik klein, gehoor, en andersyds 'n blote (markgedrewe) kommoditeit.

Die gewildheid wat Afrikaanse liedere soos dié van Marais by sowel kenners én die breë publiek geniet het, kan dus as 'n ideaal beskou word. Die finansiële lonende aard van sulke

⁷ Daar is sowat 17 sulke vroeë liedpogings, meestal op sentimentele Engelse tekste, en dikwels onvoltooid.

ondernemings het egter mettertyd gelei tot 'n oorproduksie wat onvermydelik negatief ingewerk het op die estetiese gehalte van liedere – 'n toedrag van sake wat in die laaste jare van die 18de eeu 'n polemiese tema rondom die populêre Duitse lied geword het (Gramit 2004:304-307).

Die onkritiese verveelvuldiging van resepmatige liedjieprodukte waarmee ook die onkritiese Afrikaanse publiek tans oorval word, is destyds al deur 'n tydgenootlike digter só uitgedruk:

Eigner Sang erfreut den Biedern,/ Denn die Kunst ging längst ins Breite. / Seinen Hausbedarf an Liedern / Schafft jeder selbst sich heute.(Salmen 1969:32)

(Vry vertaal: Die eenvoudige het vreugde aan die eie lied, want die kuns het lank reeds verdwyn. Elkeen voorsien vandag in sy eie behoefte aan liedere.)

Die eietydse Britse filosoof Roger Scruton sluit hierby aan deur te wys op die algehele gebrek aan 'n musikale “argument”, selfs aan 'n musikale idee in die populêre genres, en gaan voort: “[D]ie populêre sanger projekteer hom-/haarself, en nie die musiek nie; hy/sy besit nie die belangrikste gawes van die volksmusiek nie – die gawe van sang self...” (Scruton 2000:105–111). Friedrich Schiller het reeds daarop aangedring dat die lied van sy dag verkieslik 'n mate van populariteit sou inboet ten einde nie vir die “kenners” verlore te gaan nie (Schwab 1965:129); en Goethe mymer nog in die “West-östlichem Divan” oor 'n onhaalbare ideaal (Goethe 1977:241):

Aus wie vielen Elementen / soll ein echtes Lied sich nähren, / dass es Laien gern empfinden, / Meister es mit Freuden hören? (Salmen 1969:32).

(Vry vertaal: Waaruit moet die egte lied gevoed word sodat leke dit graag beleef, en meesters (kenners) vreugde daaruit kan put?)

Carl Dahlhaus wys dus tereg daarop dat daar in die 19de-eeuse musiek (spesifiek die lied en, daarmee saam as instrumentale “eweknie”, die klavierkarakterstuk) wel geïsoleerde werke met “kunskarakter” bestaan, maar wat nie sonder meer op kunsstatus kan aanspraak maak nie (Dahlhaus 1980:84). En in 1839, dit wil sê vóór sy *Liederjahr*, loop Robert Schumann self dié mening vooruit, deur te kenne te gee dat hy self die lied nog nooit as “groot kuns” beskou het nie (Gramit 2004:306).

IV

Die eerste fase van 'n eie Afrikaanse lied begin teen die einde van die 19de eeu, met sy Nederlandse erfenis en vroeg-Afrikaanse *Patriot*-rympies. Dit is gedra deur die voorneme om veral patriotiese liedere in Afrikaans te verskaf (Bouws 1968:369), met die vrye gebruik van bekende melodieë soos die Nederlandse *Wilhelmus van Nassouwe* en selfs *God save the King* (Bouws 1946:51).

Die Paarlse uitgawe van die *Eerste 20 Lidere met musiek* uit die eerste jare van die 20ste eeu is 'n versameling wat op alledaagse temas toegespits was. Dit het feitlik net uit vertaalde werkies bestaan. Slegs een daarvan, *Di Afrikaanse Taal* op 'n teks van Jan Lion-Cachet, is skynbaar van plaaslike (volksmusiekagtige) oorsprong, en, onnodig om te sê, nie 'n kunswerk nie (Paarl 1900:66).

Vóór dit het daar egter in 1875 (as eerste publikasie van die GRA) die ontroerende Afrikaanse volkslied *'n Ider nasie het sy land* verskyn, met 'n melodie van die Nederlander WJ Van Gorkom (1827–1888), destydse Transvaalse superintendent van onderwys (Bouws 1946:54). Verdere patriotiese liedere soos 'n hele aantal “Vlagliedere” sou na aanleiding van 'n kompetisie van *Die Patriot* ontstaan (Bouws in Malan 1986:461).

Aansluitend by dié liedere is die wroegende, idealistiese patriotiese toon ná die Anglo-Boereoorlog. Dié soort lied word sterk verteenwoordig in albei uitgawes van die *Hollands-Afrikaanse liederbundel* (1907 en 1927), respektiewelik onder redaksie van die Nederlander Nicolaas Mansvelt en sangeres Joan van Niekerk.

Mansvelt se doel om naas Afrikaans ook die Nederlandse kultuur in Suid-Afrika in stand te hou, word weerspieël in die groot getal liedere wat hy aan Nederlandse versamelings ontleen het. In dié publikasie se tweede uitgawe, soos ook in die eerste uitgawe van die FAK-sangbundel (1937) is die Afrikaanse lied sterker verteenwoordig.⁸

Die 1961-uitgawe van die FAK-sangbundel het selfs enkele erkende kunsliedere ingesluit, soos die unieke klank van Van Wyk se *In die stilte van my tuin*. In die 1979-uitgawe het dié verhouding aansienlik verander, met sowat tien kunsliedere uit die totaal van 400 items. Die FAK-musiekkomitee het egter ook met sy *Kunslieberbundel* van 1984 die spesiale funksie van die kunslied ingesien, en daarmee altesaam 26 kunsliedere uitgegee, verteenwoordigend van die tydperk vanaf Bosman di Ravelli (1908) tot Stefans Grové (1982) (FAK 1984).

Die tydperk tussen die einde van die Anglo-Boereoorlog en die stigting van die Unie, skryf Bouws, was 'n "... tydvak van ommekeer vir die Afrikanerdom... ook in sy musiek" (Bouws 1968:370). Die afstand vanaf die volksliedjie na die kunslied is in 1908 vir die eerste keer met 'n mate van sukses oorbrug, met die toonsetting deur Jan Gysbert Bosman (later bekend as Bosman di Ravelli) van Marais se *Winternag*, die eerste belangrike gedig in Afrikaans.

Bosman se reise deur Europa as konsertpianis (die eerste Suid-Afrikaner ooit) het hom in kontak gebring met Europese geestes- en artistieke waardes. Met sy besoek aan sy vaderland vanaf die einde van 1905 het hy op vriendskaplike voet met generaals Beyers en Smuts verkeer en heelwat openbare uitvoerings gegee. Sy kennismaking met ('n vroeë weergawe van) Eugène Marais se gedig (*Land en Volk*, 23 Junie 1905; Marais, 2006:vii) het waarskynlik geskied deur middel van Gustav Preller van *De Volkstem*-faam. Dié toonsetting (1908) is die middelste van Bosman se "Drie Liederen". Die ander twee is Totius se *Die Howenier* ('n vrye parafrase van Goethe se *Heidenröslein*) en Jan Celliers se *Die veldwindjie*.

Bosman se *Winternag* is duidelik 'n poging tot die kunsliedgenre, ten spyte van die steurende, gemoedelike walsritme en ander stilistiese lomphe. Die lied se simboolwaarde is egter oorweldigend vanweë Bosman se begrip vir die gedig se historiese betekenis.⁹ Die eerste uitvoering van die lied, en daarmee saam die eerste openbare uitvoering van die eerste Afrikaanse kunslied, is in 1909 in Bloemfontein waargeneem deur Bosman se skoonsuster, Daisy Bosman (Malan in SAME I:216). (Hier let 'n mens ook daarop dat Bosman in 1910 en 1912 die eerste Afrikaanse musiekwetenskaplike items in die destydse *Die Brandwag* gepubliseer het.)

Naas Bosman se geskiedkundige deurbraak verskyn daar 'n liedkomposisie deur Charles Nel (1890–1983) wat as eerste belangrike stem helaas in die geskiedenis van die Afrikaanse lied eintlik nog nooit werklik erkenning gekry het nie. As iemand wat die Anglo-Boereoorlog as seun beleef

⁸ Reeds in hierdie eerste uitgawe word twee toonsettings van *Winternag* ingesluit, deur J. Kromhout en J. Schumacher, met in lg. 'n groteske vereenvoudiging van die ikoniese teks.

⁹ *Winternag* as "aankondiger" van ons digkuns sou vir etlike latere komponiste steeds 'n soortgelyke uitdaging wees (soos ook die ietwat latere *Dis al* van Jan Celliers). Tot op hede is minstens 23 toonsettings daarvan bekend. Van Bosman se voorneme, na aanleiding van vele gesprekke met Preller, om 'n studie van Zoeloe-musiek te maak en die bevindings in hierdie toonsettings toe te pas, het weinig tereggekome: eksperimente met die inheemse "swart" musiekkultuur sou eers teen vroegstens die helfte van die 20ste eeu in erns deur meer ervare komponiste onderneem word. Bosman se vernuwendes denke en dade was sy tyd egter in meer as een opsig vooruit, en het geen of weinig impak op sy mense gehad. Met sy terugkeer na Europa sou sy konsertloopbaan daarenteen besondere hoogtes bereik.

het, was Nel moontlik die beste toegerus vir die toonsetting van Jan FE Celliers se roerendste gedig, *Dis al*, wat die verlatenheid en moedeloosheid na 1902 ten beste tot uitdrukking bring (Lindenberg 1980:31).

Nel het deur Bosman se bemiddeling in Europa gestudeer en daar kennis gemaak met leidende figure van die digkuns. Klaarblyklik het dié Cilliers-gedig Nel lewenslank bygebly. Hy het tussen 1914 en 1971 nie minder as vyf toonsettings daarvan gemaak nie. Celliers het 'n brief van dié komponis vriendelik beantwoord met 'n boodskap wat die "broodnodigheid" van sulke pogings beklemtoon (Malan in SAME III:308).

Stephen Eyssen se *Segelied*, ook uit 1914, is soos die werk van Nel, 'n noemenswaardige uitsondering, 'n treffende lied wat as musikale aankondiging van die Afrikaner se vryheidsideaal 'n besondere plek in die Afrikaanse liedkuns beklee.

'n Merkwaardige sy van dié lied is die feit dat dit eers as Engelse lied ontstaan het, om later met 'n teks van die andersins onbekende digter AB Wessels te verskyn. Die lied is ernstig en waardig; die voortdurend teenwoordige triool-ritme verrai iets van die tradisionele triomf-fanfare van tradisionele patriotiese liedere. As kunslied skiet die werk egter te kort, juis vanweë die herhaalde openingsmotief.

Die Vlaamse begrip vir die Afrikaners se taalstryd het mettertyd tot sterk liedinvloede en -skeppings gelei – in Suid-Afrika en ook in Vlaandere en Nederland. Op aandrang van die *Algemeen Nederlandsch Verbond* het die destyds bekende Vlaamse volksanger en komponis Emiel Hullebroeck (1878–1965) 'n Suid-Afrikaanse "sangreis" van 63 optredes tussen September 1920 en vroeg-Januarie 1921 onderneem (Nuten 1939:67).

Die doelwitte van die besoek was om "*het gezonde, levensblyje lied te doen waarden en begripen...*" (1939:62). Die skynbare sukses van die onderneming blyk uit berigte in *Die Burger* (destyds nog *De Burger*, 3 September en 8 Oktober 1920), waarin die mening uitgespreek word dat "... die Heer Hullebroeck ons waardering vir ons eie lied ..." sal inboesem. Hullebroeck se onsteltnis oor die afwesigheid van 'n Afrikaanse kunsliedtradisie – ondanks die reeds ontwikkelde stand van sake van die Afrikaanse literatuur (Jan Celliers, Leipoldt) en visuele kunste (Pierneef, Mayer, Van Wouw) – was duidelik. Hy het die liedwerk wat tot op daardie tydstip "echt Afrikaans" genoem is (tereg) as blote kopieë van uitheemse kultuurgoedere beskou.

Hullebroeck het sy Suid-Afrikaanse verbindings ook elders voortgesit, met uitvoerings van Afrikaanse liedere in Londen, Brussel en Nederland (Nuten 1939:68).

Die voorliefde vir die vroeëre digters soos Celliers, Leipoldt, Keet en andere sou lei tot 'n groot aantal Vlaamse en Nederlandse toonsettings. Van die sowat 20 meer en minder bekende Nederlandse en Vlaamse komponiste is die volgende die belangrikstes: Rudolf Mengelberg (1892–1959) was een van die heel eerste komponiste om verse van NP van Wyk Louw te toonset; Henk Badings (1907–1998) (wat ook 'n radiofoniese opera op Van Wyk Louw se *Asterion* voltooi het); Wolfgang Wijdeveld (1910–1985); Marinus de Jong (1891–1984); die reeds vermelde Emiel Hullebroeck; en Jan Bouws (1902–1978). Hullebroeck se toonsetting van Langenhoven se *Wiegeliedjie*, soos Bouws se *Op my ou ramkietjie*, behoort tot van die erkende Afrikaanse liedkleinode.

Hierdie fase sou vir die Afrikaanse lied (minstens t.o.v. getalle) die belangrikste wees, en het gepaardgegaan met wat Jacques Malan genoem het die voorspel tot die politieke veranderinge van 1948 (Malan in Grové 1983:10). In sy steeds aktuele oorsig oor die "digters van dertig" (1952) beklemtoon Opperman die nuwe vryheid van die opkomende geslag digters, met "[N]uwe temas, beelde en beeldspraak..." (Opperman 1952:17).

Net so was dit ook die tydperk van die deurbraak tot 'n liedkuns wat eksterne aansporings soos patriotisme en diensbaarheid aan politieke doelwitte ontgroeï het, en, soos by die digkuns,

ontstaan het uit die loutere, en gelouterde, drang tot die skepping van musiek wat aan slegs artistieke vereistes en kunstenaarskap gehoorsaam wou wees.

Die komponistegetal het gaandeweg gegroei. Die lied was nou duidelik meer selfstandig, dikwels met 'n professionele inslag, moontlik selfs met 'n eie klank, en met 'n voorkeur vir populêre natuur- en liefdeslied, deur onbekende en minder belangrike digters (Louw 1966:17).

Belangrik is Opperman se opmerking dat baie van die Dertiger-gedigte as't ware ontstaan het om getoonset te word. Dit val op dat die steeds verbredende digterlike palet nou ook die *musiek* self betrek. Heelwat gedigte dra titels wat op die lied of liedjie sinspeel, soos *Ek sing...* (Leipoldt), *Die Speelman, Nagliedjie* (NP van Wyk Louw) en *Die Lied*, (Eybers). Langenhoven publiseer in 1928 "Ou-liedjies", met "wysie-musiek". Daar is selfs samewerking tussen digter en komponis (Nel en Celliers). Benewens digter is AG Visser ook 'n amateur-musikus. WEG Louw skryf musiekresensies. ID du Plessis skryf 'n verhandeling oor die musiek van die Kaapse Maleiers. Eitemal is self betrokke by die totstandkoming van die FAK-sangbundel (Opperman 1952:20). En die Afrikaanse luisteraar stel les bes ook al hoe meer belang in musiek in sy eie taal.

Stephanus le Roux Marais (1896–1979) se werk sou eers in die dertigerjare wye aandag trek. Sy musiek is elementêr, meestal met bekoorlike melodieë en dikwels met 'n akkurate karakterisering van die tema. Sy Britse opleiding sou 'n neerslag laat deur die styl van die populêre Engelse "drawingroom ballad" as 'n belangrike middel in die bewusmaking van die potensiaal van die gesonge woord in Afrikaans. Die tekste van sy 108 liedere is oorwegend die werk van vroeëre, minder erkende digters soos Jochem van Bruggen (byvoorbeeld die bekende *Heimwee*, 1929) (Holzapfel 1992:180).

Die lied wat naas *Heimwee* die gewildste was, is S le Roux Marais se toonsetting van AG Visser se *Die Roos*, uit 1930 (Holzapfel 1992:142) – 'n toonsetting wat deur die gedronge erns van die mineur-modus en die skraps, maar raak, klavierbegeleiding dié toonsetting bring tot na aan die ontwykende kunslied-kategorie. Sy toonsetting van Celliers se *Dis al* (ook uit 1930) is op 'n veel hoër niveau as die oorbekende een van Johannes Joubert. Net so treffend is Marais se uiters liedmatige weergawe van Van Wyk Louw se *Rooidag*.

'n Mens vind egter selde 'n benadering soos wat vir die egte kunslied vereis word. Dít word duidelik as S le Roux Marais se poging met *Winternag* (1947) in oënskou geneem word. In vergelyking met Van Wyk se toonsetting 'n skrale vyf jaar later – wat vandag nog die bekendste en geslaagdeste van dié histories-gelaaide teks is – word dit duidelik dat Marais se vermoëns nie opgewasse was vir die taak nie (Holzapfel 1992:312).

Petrus Lemmer (1896–1989) het toe by dié tradisie aangesluit, maar kon slegs met een toonsetting (uit sowat nege kunsliedere) werklik aandag trek – in die vorm van die immergewilde, en treffende, toonsetting van SJM Osborne se *Kokkewiet* (SAME III, 173).

Met Gideon Fagan (1904–1980) het ons vir die eerste keer te make met 'n geskoolde komponis in 'n wye reeks kunsmusiekgenres (ook filmmusiek) wat sekerlik die hoofrede was vir sy klein getal liedere, waaronder Leipoldt se *Wys my die plek* uit 1941 (Malan in SAME II, 41).

In dié tyd kom 'n groot getal Engelssprekende komponiste – sonder wie se bydraes die Afrikaanse liedkuns aansienlik armer sou gewees het – ook aan die orde. Daar was John Pescod (1896–1985), aan wie ons byvoorbeeld die uitbundige toonsetting van *Oktobermaand* (Leipoldt) te danke het en wat hulde gebring het aan die betekenis van Afrikaans vir die Suid-Afrikaanse kulturbestel (*Die Burger*, 22 Januarie 1929; Bouws 1982:175); die Wallieser Hayden Matthews (1894–1958), wat onder die skuilnaam Johannes Joubert minstens 15 liedere gelewer het, waaronder vroeëre gunsteling soos die vermelde *Dis al* en *O, Boereplaas*; en Abraham Hargreaves Ashworth (1895–1959), wat tussen 1922 en 1952 agt Afrikaanse toonsettings gemaak het, insluitende *Winternag* (1952, asook een vir koor) en *Dis al*.

WH Bell (1873–1946), in lewe direkteur van die Kaapstadse Musiekkollege en opleier van ’n verskeidenheid Suid-Afrikaanse komponiste soos ML de Villiers, Hubert du Plessis en andere, het teen die einde van sy lewe ses Afrikaanse tekste getoonset. Soos menige Afrikaanse komponis kon Bell ook nie die aantrekkingskrag van *Winternag* ontwyk nie. Die gevorderde musikale idioom van sy toonsetting (1942) karakteriseer Bell as vakman van onder meer simfoniese musiek, maar die gejaagde tempo hiervan is nie gepas vir die meedoënlose verlatenheid en weemoed inherent aan Marais se gedig nie.

Die Brit Herbert Howells (1892–1983) het tydens sy besoeke aan Suid-Afrika as eksaminator van publieke musiekeksamens nie geskroom om vyandige uitsprake oor Afrikaans te maak nie (Van der Mescht 2001:53). Hy het nogtans twee toonsettings op tekste van Celliers gemaak wat hy, soos menige ander komponis, opgedra het aan die sopraan Betsy de la Porte.

Cromwell Everson (1928–1992), ’n Suid-Afrikaner wie se pa Engelssprekend was, was een van die eerstes om “moeiliker” poëtiese tekste soos dié van NP van Wyk Louw aan te durf. Deur manipulasie van die klaviersnare koppel Everson in een van sy *Vier Liefdesliedjies* (Louw se *Dennebosse*) die gedig aan ’n radikaal-nuwe, eksperimentele benadering tot die lied.

Peter Klatzow (gebore 1945), ’n Engelssprekende Suid-Afrikaner en leidende komponis van die huidige geslag, se eerste liedpogings (en van sy eerste komposisiepogings hoegenaamd) dateer uit 1960, as vyftienjarige, met toonsettings van onder meer *Winternag* en *Dis al*.

Ook Duitse en Duitsgebore komponiste het diep onder die indruk van die Anglo-Boereoorlog gekom. Catharina van Rees (1831–1915) se Transvaalse volkslied “*Kent gij dat volk...*” het wêreldwyd die simbool van “dat vrije volk” geword. Dit het in Spanje aanleiding gegee tot ’n wals vir klavier, was die melodie vir ’n vredeslied in die VSA (1925)(Bouws in SAME IV, 461-2) en het tot ’n “Burenmarsch” vir blaasorkes gelei (Lüdemann 2008).

Die Belg, Peter Benoit, voorsien in die vraag na ligte salonmusiek en maklik verteerbare vokale musiek, geïnspireer deur “Les Boers”. En Engelbert Humperdinck, komponis van die sprokiesopera *Hänsel und Gretel*, het ’n lied met Christiaan de Wet as tema geskryf (Van der Merwe 1974:102).

V

Beskou ’n mens 1908 as die Afrikaanse kunslied se onsekere beginjaar, moet 1935 as die eerste seker teken van volwassenheid daarvan gesien word. Beide Arnold van Wyk (1916–1983) en Blanche Gerstman (1910–1973) het by dié geskiedkundige geleentheid by die destydse Oranjeklub in Kaapstad as komponiste gedebuteer.

Van Wyk se toonsetting van *Koud is die wind*, ’n gedig van ID du Plessis, was die eerste van wat in 1947 in Amsterdam as *Vier weemoedige liedjies* gepubliseer sou word. Dit was die aankondiging van ’n liedkuns wat, deur die akkuraat-sensitiewe aanvoeling van die subtiliteite in die teks, ’n sigbare en hoorbare vernuwing sou daarstel.

In 1953 is dit gevolg deur wat seker vandag nog as die onbetwiste hoogtepunt in die jong kultuur beskou kan word, Van Wyk se liedsiklus *Van Liefde en Verlatenheid* (1953). Dié siklus van vyf liedere op tekste van Eugène Marais beweeg vanaf die dramatiese openingslied oor die eensaamheid van die Boesmanmeisie, die onskuld in die tweede lied, deur die ysige verlatenheid van *Winternag*, met ’n tydelik oënskynlike gelatenheid van *Hart-van-die-Dagbreek*, tot by die eenduidige pessimisme en doodsverlange van *Diep Rivier*.

In veral die dramatiese eerste en laaste liedere toon van Wyk sy meesterskap en insig in die eise van die ware kunslied deur ’n styl wat werklik nuut is, nie slegs in die geskiedenis van die

lied in Afrikaans nie, maar as 'n werk wat internasionaal hoog geag is as musiek met 'n unieke seggingskrag.¹⁰

Maar die lied as basis vir persoonlike uitdrukking het ook vir Van Wyk op 'n heel ander manier spesiale betekenis. In minstens drie van sy klavierwerke gebruik dié komponis naamlik materiaal wat oorspronklik vir liedtoonsettings bedoel was, maar wat hy om persoonlike redes nie wou voltooi nie. Só word die “heil’ge nooit gehoorde dinge” (Van Wyk Louw) tog gesê, maar op 'n verskuilde manier: die lied word 'n kode tot die ontsyfering van die mees intieme gedagtes (Grové 2008:1-12; Thom 2006:62-65 en 71-82).

Reeds 'n jaar vóór Van Wyk se siklus het Hubert du Plessis, as opdragwerk vir die Van Riebeeck-feesviering van 1952, sy eerste siklus *Vreemde Liefde* voltooi. Vanweë die vir die tyd gewaagde homoërotiese tekste van ID du Plessis word dit selde gehoor, maar behoort tot van Du Plessis se beste werk. Anders as die meeste vroeëre komponiste is hy kieskeurig oor tekste, en het hy in sy voorheen gemelde brief duidelik laat blyk dat die komposisie van die ware kunslied enige tyd net so veel verg as die voorbereiding van 'n orkespartituur.

Sy tweede siklus, *Die Vrou* ('n opdragwerk vir die Universiteit van Stellenbosch, vir die eeufees van hoër onderrig hier in 1966) bestaan uit 'n seleksie van gedigte in Frans, Nederlands en Duits, asook twee Afrikaanse tekste, waarin die lewensgang van die vrou uitgebeeld word – en waardeur dit 'n unieke naklank vorm met Schumann se bekende liedsiklus *Frauenliebe und -Leben*. Die treffende toonsetting van Marais se *Winternag* het oorspronklik deel uitgemaak van *Suid-Afrika, Nag en Daeraad*, Du Plessis se patriotiese werk uit 1966 vir orkes, koor en soliste.

In die nuwere, soms opsetlik uitdagende, musiekwetenskaplike diskoers figureer die vrou sterker as tevore. Ook die Suid-Afrikaanse vrou as kunstenaar het in die afgelope jare plaaslike aandag getrek. Daar kan byvoorbeeld gevra word waarom ons vrouekomponiste nie dieselfde aandag geniet as dié in byvoorbeeld die visuele kunste (soos Maggie Laubser en Irma Stern) nie. Dié vraag is nog nie voldoende beantwoord nie, en hierdie is ook nie die geleentheid daarvoor nie.

Waarom Rosa Nepgen (1909–2000) nie in haar leeftyd in byvoorbeeld Peter Klatzow se publikasie oor SA komponiste (1987) verteenwoordig is nie, lê moontlik ten dele daarin dat sy juis haar lewe gewy het aan slegs liedtoonsettings (meer as 300) waarvan 'n groot aantal gepubliseer is en wat heelwat verdienstelike werk insluit. In sy dissertasie van 1984 oor Nepgen se (destyds nog slegs 214) liedere haal Derik van der Merwe die komponiste aan wat reken dat geslagsdiskriminasie 'n rol in dié toedrag gespeel het (Van der Merwe 1984: ix). Blanche Gerstman (1910–1973) se sowat 24 liedere het min of meer dieselfde lot gehad.

Hullebroeck het met reg gekla oor Suid-Afrikaanse musici se kort geheue, wat daartoe gelei het dat musici vir opleiding eerder hul skrede Londen-waarts as Europa toe gewend het. Beide van Wyk en Du Plessis het ook so gemaak, maar Van Wyk het die kritiek oor “Engelse” invloed in sy werk met verontwaardiging teengestaan.

Een van die weinige uitsonderings was die min en steeds onbekende maar waardevolle werk van die vroeggestorwe Dawid Engela (1931–1967) wat sy bruid, die sopraan Mimi Coertse, na

¹⁰ In die ywer en eindelose polities-korrekte debatte reeds voor, maar veral sedert 1994 ter wille van 'n musiekstyl wat die nuwe politieke bestel sou tegemoet kom, is nie genoegsaam kennis geneem van hierdie werk nie, waarin daar sonder trompetgeskal reeds 'n komposisie bestaan het wat op natuurlike en ongeforsende wyse alreeds hieraan beantwoord het. Die tweede en vierde liedere herinner naamlik aan die inheemse musiek van die inheemse musiekinstrument, die *mbira*. Reeds in 1949, in 'n brief uit Londen aan Bouws, en met 'n duidelike verlanget na die vaderland, sinspeel Van Wyk reeds op hierdie voorneme, om, soos hy dit gestel het, 'n Afrikaanse kleur aan sy musiek te verleen deur wat hy noem die “geur van die inheemse inboorlingmusiek” hierin aan te wend (Grové 1993:165-166).

Wenen vergesel het, en daar nagraadse studies onderneem het. Die neerslag daarvan is sonder meer merkbaar aan die sterk ekspressionistiese toon van die destydse Weense atonale skool rondom Arnold Schoenberg in Engela se enkele liedere uit die latere vyftigerjare wat wel voltooi is.

Die vatbaarheid al dan nie van bepaalde gedigstrukture of -inhoude het vroeër meegebring dat sekere tekste as “te moeilik” vir toonsetting beskou is. Lang snitte sonder sigbare sesure, die verborge, abstrakte betekenis, die gebrek aan ritmiese suggestie, ensovoorts het die oorgrote meerderheid van byvoorbeeld NP van Wyk Louw se werk musikaal ontoeganklik laat voorkom. Sommiges het selfs beweer dat toonsetting in sulke gevalle onnodig sou wees. So skryf die teks-konserwatiewe Van Wyk in 1958 aan Anton Hartman dat tekste soos Van Wyk Louw se *Dieper Reg* “nie my kontrei” is nie.

Ter wille van ’n wyer verspreiding is die Engela-liedere se tekste ook in Engels en Duits vertaal. Sowel die hoogs persoonlike inhoude – met angs, verslaentheid en liefdesverlatenheid as hooftemas – as die strak, atonale musiekidroom maak dié groep komposisies vir die deursnee luisteraar minder toeganklik.

Hierdie persepsie van “onmusikale” tekste het egter gaandeweg verdwyn en behalwe vir Engela se “Ses Afrikaanse liedere” (1955–1960, uit Van Wyk Louw se *Die halwe kring*) sou veral Rosa Nepgen (1909–2001) asook etlike Nederlandse komponiste dié poësie as ’t ware “herontdek”. ’n Soortgelyke argument het skynbaar ook gegeld vir die informele streekstaal, humor en soms verrassende tematiek in Boerneef (IW van der Merwe) se digkuns, tot die ontdekking daarvan deur Pieter de Villiers (gebore 1924) in sy warm, volksliedmatige en plesierig-aandoenlike *Sewe Boerneef-liedere* van 1961. Sedert die nasionale sukses van dié groep liedere het De Villiers, wat soos Nepgen byna uitsluitlik liedkomponis is, slegs van Boerneef-tekste reeds meer as 75 toonsettings gemaak.

Saam met De Villiers is die voortsetting van die Afrikaanse kunsliedtradisie byna uitsluitlik in die hande van Hendrik Hofmeyr, met meer as 30 liedere tussen 1977 en 2006. Daar is onder meer toonsettings van *Winternag* en van Van Wyk Louw se *Vier gebede...* Hoewel hulle ’n klein deel van sy uitgebreide oeuvre beslaan, is almal deurdagte (en maklik toeganklike) werke wat blykbaar net so veel tyd en energie van die komponis geveg het as Hofmeyr se groter werke, en gekenmerk word deur welsprekende en veeleisende klavierbegeleidings wat bogemiddelde uitdagings aan sanger én begeleier bied. Opvallend is die nuwe gebruik van ouer, liriese tekste. Soos elders by Hofmeyr is dié werke gelaai met klanksimboliek wat op sy beurt spruit uit ernstige pogings om die gedigte ten volle te verstaan en in breër perspektief te ontgin.¹¹

Ander komponiste van ons tyd gee opvallend minder aandag aan die lied as die twee laasgenoemdes. Stefans Grové se Afrikaanse liedwerk is beperk tot enkele jeugwerke (waaronder ’n minder geslaagde *Dis al*) en die meer onlangse (1982) toonsettings van tekste van Ingrid Jonker, stukke wat behoort tot die laafase van sy “ekspressionistiese” stylfase. ’n Mens wonder watter vorme die kunslied by hom kon aanneem as dit verteenwoordigend moes wees van sy latere “Afrika”-styl in die instrumentale musiek (sedert 1983).

Beide Johann Potgieter (gebore 1934) en Lourens Faul (gebore 1931) se stilisties konserwatiewe toonsettings is verteenwoordigend van ’n benadering wat die era van die ouer liedkuns van byvoorbeeld Marais of Lemmer voor die gees roep. As respektiewelik pianis en sanger het beide komponiste eerstehandse ervaring van die ideale liedtoonsetting.

¹¹ Die relevansie van die lied in die plaaslike kunsmusieklewe is selde so aanskoulik gemaak as in Hofmeyr se *Sinfonia africana* (2005), ’n simfoniese werk vir koor, soliste en orkes. Die eerste uitvoering daarvan het gelei tot ’n openbare debat waarin die komponis se standpunt t.o.v. die gebruik van ouer tekste (benewens Opperman, ook Van den Heever en Marais) as polities onsensitief gekritiseer is.

Teen die agtergrond van 'n samelewing wat skyn te redeneer dat die verlede slegs tot die verlede behoort, en die haas om produkte te koop en net so vinnig weer te verwerp, wil dit voorkom asof die lied, en meer spesifiek die Afrikaanse lied as kunswerk, soos elders in die wêreld, die aftog moes blaas.

As mens verby die selftevredeheid kyk wat deel is van populêre liedpogings in die grootliks onkritiese musiekmark daarbuite, merk mens met verbasing hoe ons kunslied steeds die pas volgehou het. Dit is duidelik dat dit nie meer, soos prototipes daarvan in die dertigerjare van die vorige eeu, in die middelpunt van die musiekbelevens staan nie, maar nietemin ongehinderd bly voortbestaan – weliswaar nie in die middelpunt van 'n brose Suid-Afrikaanse kunsmusiektradisie nie, maar steeds betekenisvol, sowel ten opsigte van 'n volwasse digkuns as 'n verhoog vir ons beste voordraers.

Soos Afrikaans self is die Afrikaanse kunslied steeds vir 'n aansienlike deel van die konsertgaande publiek 'n mondstuk van iets wat nader aan die hart lê as menige ander musikale ervaring.

BIBLIOGRAFIE

- Anoniem. 1901. *Eerste 20 Afrikaanse Lidere met musiek*. Paarl: D.F. du Toit & Co. Beperk. Drukkers en Uitgewers.
- Bon, G. 1950. Die Afrikaner en sy musiek. In: Van den Heever, M.C. & Pienaar, P de V. *Kultuurgeskiedenis van die Afrikaner*. Kaapstad, Bloemfontein & Johannesburg: Nasionale Pers Boekhandel.
- Botes, P. 2008. *Anna Bender: Lewe en werk*. Ongepubliseerde BMus-honneurs-skripsie, Universiteit van Stellenbosch.
- Bouws, J. 1946. *Musiek in Suid-Afrika*. Brugge: Uitgeverij Voorland.
- Bouws, Jan. s.d. (1960). *Woord en Wys van die Afrikaanse lied*. Kaapstad & Pretoria: HAUM.
- Bouws, J. 1968. Die Afrikaner en sy musiek. In: Van den Heever, M.C. & Pienaar, P de V. 1950. *Die Kultuurgeskiedenis van die Afrikaner*. Kaapstad, Bloemfontein & Johannesburg: Nasionale Boekhandel.
- Bouws, Jan. 1982. (postuum) *Solank daar musiek is ... Musiek en musiekmakers in Suid-Afrika*. Kaapstad: Tafelberg.
- Bouws, Jan. s.d. *Die volkslied – weerklank van 'n volk se hartklop*. Kaapstad: HAUM.
- Chew, Geoffrey. 2001. *Song*. In Stanley Sadie, S. & J. Tyrrell [eds]. *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan; New York: Grove's Dictionaries, pp. 704-716.
- Dahlhaus, C. 1980. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Akademisches Verlagsgesellschaft.
- Dekker, G. 1966. *Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Kaapstad: Nasou.
- FAK. 1984. *Kunsliedbundel*. FAK.
- Goethe, J.W. von. 1977. *Gedichte und Versepen*. Insel-Goethe Werkausgabe Bd. I. Frankfurt-am-Main: Insel Verlag.
- Gramit, S. 2004. *The Circulation of the Lied: The double Life of an Art-work and Communality*. In: Parsons, J. (ed.) *The Cambridge Companion to the Lied*. Missouri State University: Cambridge University Press.
- Grové, I.J. (red.) 1984. *Arnold van Wyk: Opstelle oor sy lewe en werk*. Acta Academica Reeks B/19. Universiteit van die Oranje-Vrystaat. Bloemfontein: NG Sendingpers.
- Grové, I.J. 1993. "Wat kon daarvan kom?" – enkele beskouinge oor die musikale nalatenskap van Arnold van Wyk (1916–1983). *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 33(3):165-173.
- Grové, I.J. 2008. Lewe-in-werk: Outobiografiek in Arnold van Wyk se musiek. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 48 (1):1-12.
- Holzappel, H. 1992. *Die liedere van S le Roux Marais: 'n Geannoteerde katalogus*. Ongepubliseerde DPhil-proefskrif, Universiteit van Stellenbosch.
- Jost, Peter. 1996. Lied. In Friedrich Blume; Ludwig Finscher; Britta Constapel [Herausg.] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachtel 5, kolomme 1259-1328. Kassel: Bärenreiter-Verlag.
- Klatzow, P. (ed.) 1987. *Composers in South Africa Today*. Cape Town: Oxford University Press.
- Lindenberg, E. (red.) 1980⁵. *Inleiding tot die Afrikaanse Letterkunde*. Kaapstad & Pretoria: Academica.
- Louw, W.E.G. 1966. NP van Wyk Louw en sy invloed op ons Liedkuns. In *Standpunte XIX* (5):16-23.

- Lüdemann, W.A. 2008. Die Transvaalse volkslied in Duitse gewaad. LitNet Akademies 5(1) Augustus.
- Mackie, W.S. (ed.) 1938. *A Book of English Verse for South African Readers*. London: MacMillan.
- Malan, J.P. (red.) 1980-1986. *Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie (SAME)*, volumes I-IV. Pretoria: Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing.
- Malan, J.P. 1982. Bosman di Ravelli. In: SAME I, pp. 217-219.
- Malan, J.P. 1982. Daisy Bosman. In: SAME I, pp. 216-217.
- Malan, J.P. 1983. Gideon Fagan. In: SAME II, pp. 39-42.
- Malan, J.P. 1984. Petrus Lemmer. In: SAME III, pp. 171-174.
- Malan, J.P. 1984. Charles Nel. In: SAME III, pp. 307-310.
- Malan, J.P. 1986. Die Transvaalse Volkslied. In: SAME IV, pp. 460-462.
- Malan, J.P. 1986. Annie Visser. In: SAME IV, pp. 456-457.
- Marais, J.L. 2006. *Honderd jaar later. Ter viering van die publikasie van Eugène Marais se "Winternag" op 23 Junie 1905*. Praag: Dainfern.
- Mithen, S. 2005. *The singing Neanderthals: the Origins of Music, Language, Mind and Body*. London: Weidenfeld and Nicholson.
- Nuten, P. 1939. *Hullebroeck en zijn betekenis*. Antwerpen: De Sikkel.
- Opperman, D.J. 1952. *Digters van Dertig*. Kaapstad: Nasou Uitgewers.
- Parsons, J. (ed.) 2004. *The Cambridge Companion to the Lied*. Missouri State University: Cambridge University Press.
- Pienaar, E.C. 1945. *Patriot-digters. Bloemlesing uit die dig- en rymwerk van die Patriot-tydperk*. Kaapstad: HAUM.
- Reimann, A. 1981. *Krise des Liedes? Zum Lied im. 20. Jahrhundert*. *Tempo* 1981 (3):235-236.
- Salmen, W. 1969. *Haus- und Kammermusik*. Musikgeschichte in Bildern IV/3. Leipzig: VEB-Verlag.
- Schwab, Heinrich. 1965. *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770-1814*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- Schwab, Heinrich. 1981. *Kunstlied – Krise einer Gattung*. *Musica* 3 (Mai/Juni):229-234.
- Scruton, R. 2000. *An intelligent Person's Guide to modern Culture*. South Bend, Indiana: St. Augustine's Press.
- Suppan, W. 1984. *Der musizierende Mensch: eine Anthropologie der Musik*. Mainz: Schott.
- Thom, M.J. 2006. *Die laat klavierwerke van Arnold van Wyk (1916-1983)*. Ongepubliseerde MMus-tesis. Universiteit van Stellenbosch.
- Van der Merwe, F.Z. 1974. *Musiekbibliografie, bygewerk deur Jan de Graaf*. Kaapstad: Tafelberg-uitgewers.
- Van der Mescht, H. 2001. Die oorsprong van die woordteks van Herbert Howells se twee Afrikaanse liedere. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 41(1):53-62.