

'n Kritiese beskouing van Winfried Lüdemann se teoretisering oor 'n musikale versoeningsdialoog

Etienne Viviers

Etienne Viviers, Departement Musiek, Universiteit Stellenbosch

Opsomming

In sy gewigtige en komplekse teoretisering oor musiek, kulturele diversiteit, menswaardigheid en Suid-Afrikaanse demokrasie formuleer Winfried Lüdemann 'n metodologie – of selfs 'n bloudruk – wat die georganiseerde beskerming van postapartheid Suid-Afrika se musiekkulturele diversiteit voorstaan. Sy voorgestelde aksie van dialoogvoering word aangebied as 'n versoeningsmeganisme waarsonder die moontlikheid van 'n multikulturele demokrasie ongedaan gemaak kan word. Alhoewel die teoretiese raamwerk van Lüdemann se gedagtegang ingewikkelde invalshoeke aan onder andere paleomusikologie en ekumeniese teologie ontleen, is daar 'n ongekompliseerde samevalling tussen sy betoog vir die beskerming van musiekkulturele diversiteit en eietydse, spesifiek Afrikaanse veldtogte by universiteite vir die beskerming van taaldiversiteit in postapartheid Suid-Afrika. In hierdie artikel word uitvoerig ondersoek ingestel na die spesifieke gedagtes en redenerings wat Lüdemann in hierdie verband met musiek se beskerming voorhou. Tesame met die uitwysing van enkele drogredenasies in sy voorgestelde sillogistiese metode om musiekkulturele diversiteit te implementeer en in stand te hou, word in hierdie artikel verskil met sy mening dat multikulturele samelewings se vreedsame naasbestaan afhanklik is van musikale interaksie en 'n versoenende musikale dialoogvoering rondom die gemeenskaplike waarde van menslikheid of menswaardigheid. Melding word gemaak van hoe enige toepassing van Lüdemann se voorgestelde metodologie of bloudruk onopsetlik die anachronistiese kulturele landskap van apartheid sou ondersteun in 'n scenario waar monistiese musiekkulture mekaar op 'n denkbeeldige tussengrond moet probeer ontmoet en daarna met mekaar 'n versoeningsdialoog voer. Indringende vrae word gestel oor sy opvatting dat veral Westerse en Suid-Afrikaanse kunsmusiek beskerm moet word om te dien as bolwerk teen die eenvormige versmelting van musiekkulturele diversiteit en die daarmee gepaardgaande en oënskynlike ongedaanmaking van Suid-Afrika se postapartheid demokrasie. Lüdemann se oortuiging dat interkulturele dialoogvoering met musiek nie deur middel van vertaling kan gebeur nie, word ook aan kritiese bevraagtekening onderwerp.

Trefwoorde: apartheid; demokrasie; dialoog; diversiteit; ekumeniese teologie; evolusie; hibriditeit; kunsmusiek; Lüdemann, Winfried; menslikheid of menswaardigheid; multikulturalisme; musiek; musisering; musiekopvoeding; nuwe Suid-Afrika; oorlewing (voortbestaan); paleomusikologie; sosiale samehorigheid; taalkwessie; transformasie; verbastering (versmelting); versoening; vertaling

Abstract

A critical consideration of Winfried Lüdemann's theorisation about a musical dialogue of reconciliation

Winfried Lüdemann is one of the prominent examples of South African musicologists who are sometimes regarded as practising a neutral and apolitical approach to their discipline. In this regard, my research in this article thoroughly investigates Lüdemann's thinking. My criticism throughout of Lüdemann should be understood as an attempt to understand South African musicology's disciplinary problem of effecting a transition from apartheid's intellectual framework to that of the post-apartheid era, specifically by using one academic's work as an important example. Lüdemann's weighty and complex theorisation about music, cultural diversity, human dignity and South African democracy – or, more briefly, what in my article title is called his theorisation of a musical dialogue of reconciliation – is the overriding theme, selected from more or less three decades of his musicological research, through which this investigation into the transition of South African musicology is conducted.

My problem statement in this article has to do, first, with how Lüdemann theoretically positions art music, through a framework for peace, as a type of music that *must* survive in post-apartheid South Africa's cultural environment. For a proper understanding of his peace-framework theorisation I present a lengthy and thorough summary of his carefully formulated methodology or blueprint. This is done to make clear how his thoughts about South African social cohesion (achieved through a musical dialogue of reconciliation) work and often also falter. With his theorisation about a musical dialogue of reconciliation, Lüdemann formulates a methodology – or even a blueprint – of social cohesion that propagates the organised protection of post-apartheid South Africa's music-cultural diversity. His suggested course of action for undertaking dialogue where music is concerned presents musical dialogue as a mechanism for reconciliation without which the conceptual possibility of a multicultural democracy can be scuppered.

The mechanism of musical reconciliation that Lüdemann proposes – a dialogue based on the shared respecting of humanity and human dignity – is formulated according to the deductive reasoning of a syllogism. The first proposition of Lüdemann's syllogistic reasoning is that human dignity (a term he uses interchangeably with *humanity*) is the only characteristic universally present in every type of musicality and musicianship. The second proposition is that the success of South Africa's multicultural democracy depends on a musical dialogue of reconciliation, in which all cultures reciprocally observe, investigate and recognise one another's human dignity or humanity. The conclusion is that the observation, investigation and recognition of other cultures' musicality and musicianship – from which their human dignity or humanity apparently automatically emanate – represent the only possible musical dialogue of reconciliation that can secure South Africa's multicultural democracy.

Together with indicating a small number of significant fallacious arguments in Lüdemann's syllogistic method for implementing and maintaining music-cultural diversity, my research leads me to disagree with his opinion that the peaceful co-existence of multicultural societies depends on musical interaction and the conduct of a reconciliatory musical dialogue constructed around the shared value of humanity and human dignity. Most significantly, my examination of Lüdemann's theorisation of a musical dialogue of reconciliation criticises his use of a single biological universal (in the purported absence of any cultural universals) where music is concerned: His view that the human capability of making music automatically constitutes the expression to others of one's own human dignity or humanity. Considering that human beings often also use music to conduct unethical practices such as warfare and torture, Lüdemann's supposed biological universal of human dignity and humanity in the practice of musicality and musicianship obviously does not hold water.

Moreover, although the theoretical framework of Lüdemann's train of thought borrows complicated points of entry from, among other disciplinary frameworks, palaeomusicology and ecumenical theology, I argue that there is an uncomplicated similarity between his plea for the protection of music-cultural diversity and contemporaneous, specifically Afrikaans campaigns at universities like Stellenbosch for the protection of language diversity in post-apartheid South Africa. Ripe for criticism in this regard is how the musical dialogue of reconciliation that Lüdemann proposes is aimed at arresting an anticipated full-scale South African cultural crisis; how he positions both Western and South African art music as types of music that are supposedly irreplaceable – on grounds of being the types of music best suited to stopping the formation of a music-cultural uniformity, or an irreparable fusion of all of South Africa's musical diversity into one mediocre grey musical landscape or music type.

I therefore ask probing questions about Lüdemann's conviction that especially Western and South African art music have to enjoy protection in order to function as a bulwark against the anticipated uniform fusion of music-cultural diversity and the concomitant supposed undoing of South Africa's post-apartheid democracy. I also examine how any application of Lüdemann's suggested methodology or blueprint would inadvertently prop up the anachronistic cultural landscape of apartheid, in a scenario where monistic music cultures would need to try to meet one another on an imaginary middle ground to conduct a dialogue of reconciliation with one another there.

Lastly, I critically question Lüdemann's conviction that intercultural dialogue with music cannot be conducted through acts of translation, by pointing out his erroneous use of Steven Mithen's writing about translating language and music between English and Japanese cultural contexts. I ascribe Lüdemann's aversion to the very possibility of the translation of music to his probably subscribing to, and being too invested in, the ideal of work-fidelity, or *Werktreue*, where the performance of the musical works that constitute the canon of art music is concerned.

My article concludes with several observations: an observation that Lüdemann's peace-framework theorisation privileges a musical ethos regularly expressed by South Africa's white bourgeois class, specifically through his identification in both symphonic music and 19th-century opera, and additionally in South Africa's democratic constitution, an "enlightened and bourgeois genius" that gives voice to identical aspirations; observations about the discursively eccentric nature of Lüdemann's research; observations about South African musicology's slow incorporation of multicultural discourses that are commonly prevalent, and have been for decades, in the local and international iterations of music education; and observations about

the necessity for better conducting of dialogue in the South African musicological discipline, provided that said dialogue is allowed to be critical.

Keywords: apartheid; art music; bastardisation (fusion); democracy; dialogue; diversity; ecumenical theology; evolution; humanity or human dignity; hybridity; language issue; Lüdemann, Winfried; multiculturalism; music; music education; musicianship; new South Africa; palaeomusicology; reconciliation; social cohesion; survival; transformation; translation

1. Inleiding

As Stellenbosch-gebaseerde musikoloog het Winfried Lüdemann 'n invloedryke en dekades-lange loopbaan gevestig, waartydens hy uiteindelik voorsitter van die Universiteit Stellenbosch se Departement Musiek was, asook visedekaan van Kunste.¹ Verder verrig hy vir nagenoeg 'n dekade krities belangrike werk as die voorsitter van die Musiekwetenskapsvereniging van Suidelike Afrika. Boonop is hy tot onlangs die enigste Suid-Afrikaanse musikoloog wat 'n monografie oor 'n musiekwetenskaplike onderwerp by 'n buitelandse uitgewer gepubliseer het. Sy navorsing oor Hugo Distler is tekenend van 'n soort konserwatiewe Suid-Afrikaanse musiekwetenskap (oftewel 'n Germaans-beïnvloede *Musikwissenschaft*) wat uiters versigtig is om musikologiese ontleding nie te diep in politieke aangeleenthede te anker nie.

Walton (2003:38) lewer in sy resensie van *Hugo Distler: Eine musikalisches Biographie* (2002) kritiek op Lüdemann se metodologiese besluit om met hierdie omvattende projek nie 'n volskaalse objektiewe biografie van Distler se lewe te probeer skryf nie, maar eerder 'n boek waar Distler se musiek vooropgestel word as die konstante objek van akademiese ondersoek. Alhoewel baie van Distler se musikale werke in Nazi-Duitsland gekomponeer is, besluit Lüdemann om nie 'n boek oor Distler as “komponis in Nazi-Duitsland” te skryf nie (Walton 2003:38). In sy navorsing oor Distler verswyg Lüdemann enige betekenisvolle oordeel oor Distler se deelname aan die politieke ideologie wat kennelik alle Duitse komponiste se lewens en werk vir 'n generasie oorweldig het. (Distler pleeg in 1942 selfdood.) Daarom spreek Walton (2003:39) kommer uit oor Lüdemann as biograaf se vermyding van enige diepgaande ondersoek in Distler se emosionele lewe. (Walton stel veral belang in biografiese spekulasie oor Distler se seksuele eskapades en oriëntasie.)

In 'n gepubliseerde onderhoud met Lüdemann oor sy Distler-biografie vra Stephanus Muller vrae wat dieselfde problematiek as Walton se kwessies van biografiese verswyging aanraak. Muller (2006:141) beskryf Lüdemann se studie van Distler as “beduidend vir die wyse waarop dit nuwe lig werp op sowel Paul Hindemith se invloed op Distler as komponis as vir die antwoorde wat dit postuleer op die problematiek van biografie in die algemeen, maar ook meer spesifiek ten opsigte van biografie as musiek-historiografiese dissipline”. In die lig van hierdie stelling vra Muller vrae aan Lüdemann wat te doen het met sy metodologiese besluite as biograaf.² Hierdie vrae lei dan tot besprekings van, onder meer, Lüdemann se poging om Distler los te maak van 'n nasionaal-sosialistiese (Nazi-) ideologiese las (Muller 2006:143); 'n kort reaksie van Lüdemann op Walton se baie kritiese resensie (145); Lüdemann se oënskyklik intensiewe identifisering met sy biografiese onderwerp (d.w.s. persoonlik met Distler en sy gesin), tesame met 'n lang gesprek oor die omvang en beperkinge van biografieskrywing (145–7); asook 'n bespreking van Lüdemann se keuse om 'n suiwer “musikale” biografie te

skryf, tesame met indringende gesprekvoering oor die moontlike konserwatiewe aard van so 'n musikologiese projek binne die postapartheid konteks se vernuwing van Suid-Afrikaanse musikologie (147–50).

Soos wat duidelik word in die resensie en onderhoudsdialog waarna hier bo verwys word, word Lüdemann deur sommige musikoloë gesien as 'n plaaslik-gebore musiekwetenskaplike/musikoloog wat 'n soort neutrale en apolitiese benadering tot sy dissipline beoefen. Dit is juis om hierdie redes dat Lüdemann se denke in hierdie artikel onder die loep geneem word. My kritiek op Lüdemann moet gelees word as 'n poging om die Suid-Afrikaanse musiekwetenskap/musikologie se dissiplinêre probleem van 'n oorgang vanaf apartheid se intellektuele raamwerk na die postapartheid tydvak s'n te probeer verstaan deur een akademikus se werk as belangrike voorbeeld te gebruik. Daarmee bedoel ek dat Lüdemann die (steeds voortslepende) intellektuele oorgang vanaf apartheid na die postapartheid bestel in sy professionele loopbaan deurleef het, en dat hy ooglopend in sy navorsing worstel met hoe om daarvan sin te maak – dit wil sê worstel met hoe om sin van Westerse kunsmusiek se veranderende institusionele, akademiese en kulturele posisie te maak. In hierdie opsig verteenwoordig Lüdemann en sy gedagtegang oor die vervlegte musikale en politieke veranderinge in Suid-Afrika waarskynlik die belangrikste worsteling, tot op hede, met kunsmusiek se onbestendige omgewing soos wat dit eertyds deur apartheid se sisteme van musiekonderrig en -uitvoering gesteun is en soos wat dit binne die nuwe politieke bedeling indringend bevraagteken word sowel vir die waardes wat moontlik daarin vervat is as vir die moontlike funksie wat dit vir 'n multikulturele demokratiese bestel kan hê.

Ten spyte van die diepgaande kritiek wat ek in hierdie artikel teenoor sy navorsing uitspreek, wil ek dit benadruk dat ek Lüdemann in ere hou vir sy moeilike aanvoorwerk met musikologiese navorsing oor die onderwerp van musiek en multikulturele demokrasie in Suid-Afrika. Sy gewigtige en komplekse teoretisering oor musiek, kulturele diversiteit, menswaardigheid en demokrasie bied 'n vrederaamwerk (*eirenicon*) vir die harmoniese saambestaan van diverse musiekkulture in Suid-Afrika. Tot op hede is hierdie vrederaamwerk – of ten minste herkenbare teoretiese fragmente daarvan – in 'n verskeidenheid publikasies uiteengesit, soos in 'n artikel vir die *South African Journal of Musicology (SAMUS)* (Lüdemann 1993), 'n artikel vir die *South African Journal of Philosophy* (Lüdemann 1999), twee artikels vir die *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* (Lüdemann 2003; 2009b), 'n professorale intreerede wat op 21 April 2009 by die Universiteit Stellenbosch gelewer is (Lüdemann 2009a), asook 'n artikel vir die elektroniese-media-platform *The Conversation* (Lüdemann 2015) wat plaaslike koerante soos die *Mail & Guardian* gedeel en weer uitgegee het.

Van al hierdie genoemde publikasies is dit Lüdemann se professorale intreerede en 'n effens aangepaste weergawe daarvan in die *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* wat sy ingewikkelde denkraamwerk op die mees geïntegreerde manier saamvat en in 'n vrederaamwerk omskep. Tesame bied hierdie laasgenoemde twee dokumente gevolglik 'n grondige basis vir ontleding en kritiek.³

2. Probleemstelling

Lüdemann (2009a:6; 2009b:641) beskou die nuwe Suid-Afrika as 'n buitengewone eksperiment om op 'n vreedsame manier met kulturele en biologiese diversiteit om te gaan.

Hierdie belangrike historiese taak is egter onvoltooid, weens 'n gebrekkige strewe na versoening op sosiale, opvoedkundige en kulturele terreine, in vergelyking met die politieke versoeningswerk wat onderhandelinge soos Kodesa uitgerig het om Suid-Afrika se oorgang na 'n demokratiese bestel moontlik te maak. Lüdemann (2009a:6; 2009b:643) se verduideliking sluit in dat daar tot op hede nog onvoldoende besinning was oor die moontlike voorkoms, struktuur, funksionering en totstandkoming van 'n diverse kultuurlandskap. Hierdie versuim om 'n skikking op kulturele vlak te onderhandel, is volgens hom iets wat dreig om Suid-Afrika se politieke versoening te verniel. Gevolglik konsentreer hy daarop om 'n metodologie (of selfs 'n bloudruk) te ontwikkel wat die handhawing en eerbiediging van 'n diverse kultuurlandskap kan aanmoedig en ondersteun, sodat – ten minste waar musiek ter sprake is – Suid-Afrika se kulture in harmoniese en vredeliewende naasbestaan kan leef.

Die belangrikste aspek van Lüdemann se navorsing oor musiek en (Suid-Afrikaanse) multikulturele demokrasie is daarin geleë dat dit die meganisme van 'n musikale versoeningsdialoog voorstel om sosiale samehörigheid te probeer bewerkstellig. Lüdemann se betoog is merkwaardig vir die manier waarop dit aanvoer dat daar iets soos 'n onderhandeling, skikking, of soortgelyke gestruktureerde ooreenkoms deur middel van musiek moet gebeur om vreedsame naasbestaan vir onderskeie musieksoorte en hulle beoefenaars moontlik te maak. In hierdie opsig word musiek se beoefening deur Lüdemann – ietwat foutiewelik – geformuleer as merker van onontbeerlike groepsidentiteit (soortgelyk aan ras, etnisiteit, kultuur, taal, geloof en – alhoewel hy dit nie self so noem nie – seer sekerlik dan ook seksualiteit). Musiek se beoefening word verder ook verhef tot iets waarsonder mense, in die beoefening van hulle menslikheid, nie kan klaarkom nie; 'n geboortereg waartoe mense regverdige toegang moet geniet.

Die musikale versoeningmeganisme wat Lüdemann voorstel – 'n dialoog wat op die gesamentlike eerbiediging van menslikheid of menswaardigheid gegrond is – neem uiteraard (ietwat terugskouend) deel aan die nasionale diskoers van waarheid en versoening wat so algemeen in die tydperk onmiddellik na die opkoms van demokrasie in Suid-Afrika plaasgevind het. Toe Lüdemann sy tersaaklike teoretisering as 'n professorale intreerede gelewer het, en dit ook verder aangepas en gepubliseer het as 'n geakkrediteerde navorsingsartikel (beide in 2009), het Suid-Afrika alreeds 15 jaar lank 'n demokratiese regering gehad. Die (moontlik naïewe) euforie oor Nelson Mandela en Desmond Tutu se reënboognasie het teen daardie tyd alreeds ooglopend afgeneem – veral na die aantasting van goedgunstigheidsweens 2008 se traumatiese vreemdelinghaataanvalle. Lüdemann (2009a:5; 2009b:642) plaas egter 'n verantwoordelikheid vir hierdie verbodskeling van die reënboognasie se groot maatskaplike projek by Thabo Mbeki se ideologiese program van 'n “Afrika-renaissance”. Hy beskou dié ideologie as 'n uitsluitende, Afrikaëse wêreldbeskouing wat multikulturalisme belemmer, omdat dit oënskynlik kulture en musiek (veral kunsmusiek) wat van die politieke meerderheid verskil, op die kantlyn uitskuif en sodoende bedreig (Lüdemann 2009a:5; 2009b:642). Hierdie vermeende kulturele uitrangering word deur Lüdemann as veral nypend geag met betrekking tot musiek, omdat daar byvoorbeeld nie, soos in die geval van gesproke en geskrewe tale, 'n grondwetlike meganisme bestaan of daargestel kan word om afsonderlike musieksoorte te beskerm nie.

Alhoewel die Grondwet klaarblyklik nie verskillende musieksoorte kan beskerm nie, argumenteer Lüdemann (2009b:648) dat veral kunsmusiek (Westers en Suid-Afrikaans) tog omgekeerd 'n belangrike rol kan speel om die nuwe Suid-Afrikaanse grondwetlike demokrasie te onderskraag. Hierdie onderskraging gebeur omdat daar, volgens Lüdemann, in simfonieë en 19de-eeuse opera se kulturele oorspronge “dieselfde verligte en bourgeois gees” te bespeur is as wat in die oorsprong van Suid-Afrika se Grondwet waargeneem kan word. Lüdemann voer daarom aan

dat werke soos Beethoven se Negende Simfonie en Beethoven se opera *Fidelio* uiting gee aan dieselfde aspirasies as die Grondwet wat nou as Suid-Afrika se vooraanstaande regeringsinstrument dien. Weens hierdie vreemde ooreenstemming van “gees” wat Lüdemann in Romantiese kunsmusiek (dikwels wit burgerlikheid se musiek) en die Suid-Afrikaanse Grondwet raaksien, kom dit vir hom as oningelig voor dat “swart nasionaliste” en hulle “wit meelopers” sedert 1994 operahuisse en simfonie-orkeste gesluit het.

In hierdie opsig bied Lüdemann ook rasionaliserings aan wat kunsmusiek probeer bevry van gebruiklike beskuldigings dat dit ingevoer (koloniaal) is, en dat dit hegemonies-elitisties en ongeërg oor demokratiese ideale is.⁴ Om die gebruiklike beskuldiging van ingevoerdheid (kolonialisme) te verwerp, noem hy dat Westerse kunsmusiek, byvoorbeeld in die geval van die Geneefse psalms, een van die oudste musiekpraktyke is wat vandag steeds in Suid-Afrika beoefen word. Met hierdie buitengewone voorbeeld kom Lüdemann (2009b:648) dan tot ’n buitengewone gevolgtrekking dat Westerse kunsmusiek (as totale kategorie) meer aanspraak op inheemsheid kan maak as ander ingevoerde musieksoorte soos jazz, popmusiek en kwaito.⁵ Om beskuldigings van elitisme en ondemokratieseheid te verwerp, voer Lüdemann (2003:271; 2009a:12) daarbenewens aan dat musiek in ’n demokrasie nie noodwendig demokratiese musiek (d.w.s. musiek wat aansien by die massas geniet) hoef te wees nie. Eerder dring hy daarop aan dat demokrasieë die legitimititeit van minderhede se musiek tesame met meer populêre musieksoorte moet waarborg (Lüdemann 2003:271; 2009a:12).⁶

Dit is dan ook belangrik om in gedagte te hou dat die musikale versoeningsdialoog wat Lüdemann voorstel, uiteindelik ’n metode verteenwoordig om ’n geantisipeerde algehele toestand van ’n Suid-Afrikaanse kulturele krisis te vermy. Volgens hom is multikulturalisme, multikulturele demokrasie en die diversiteit van Suid-Afrika se groot verskeidenheid musieksoorte verskynsels wat die toenemende bedreiging van kulturele eenvormigheid in die gesig staar; en hy hou daarom Westerse en Suid-Afrikaanse kunsmusiek voor as musieksoorte waarvan die kritiese impetus toepaslik is om die totstandkoming van hierdie kulturele eenvormigheid stop te sit (Lüdemann 2009a:12).

Lüdemann se navorsing neem dus ’n oorlewingskrisis op twee fronte waar. Eerstens bied hy ’n verduideliking dat diverse musiekkulture in postapartheid Suid-Afrika met volskaalse uitroeiing of uiterste marginalisering bedreig word. Hierby word dan gevoeg ’n verontrustende bewering dat spesifiek kunsmusiek se oorlewing baie onseker is.⁷ Omdat Lüdemann dit uit die staanspoor ag dat die bedreigde kunsmusiekstyl voordelige sosiale toepassings het (juis: om te keer teen die totstandkoming van ’n eenvormige “musikale eenpartystaat”), word kunsmusiek se oorlewing aangehits tot ’n saak wat die algehele balans van plaaslike kulture bepaal. Tweedens word die laasgenoemde, veel erger oorlewingskrisis aangebied as ’n onafwendbare gevolgtrekking dat Suid-Afrika se multikulturele demokrasie in drastiese gevaar beland het. Hierdie gevolgtrekking ontstaan omdat kunsmusiek ’n musieksoort is wat moet keer teen kulturele eenvormigheid, en omdat kunsmusiek juis nie teen eenvormigheid kan keer wanneer die bestaan daarvan bedreig word nie. Kunsmusiek word sodoende geposisioneer as iets waarsonder postapartheid Suid-Afrika se multikulturele demokrasie nie maklik kan klaarkom nie.

My probleemstelling in hierdie artikel het eerstens te doen met hoe Lüdemann kunsmusiek met ’n vredeeraamwerk teoreties posisioneer binne postapartheid Suid-Afrika se kulturele omgewing, as ’n musieksoort wat móét voortbestaan. Om in hierdie artikel sy vredeeraamwerk-teoretisering grondig te verstaan, bied ek ’n lang en deeglike opsomming van sy versigtig-uitgewerkte metodologie of bloudruk, om daardeur duidelik te maak hoe sy denke oor sosiale samehörigheid

in Suid-Afrika deur middel van 'n musikale versoeningsdialoog werk en dikwels ook fouteer. Ek kyk nou breedvoerig na Lüdemann se formulering van hierdie musikale versoeningsdialoog, waarvan hy argumenteer dat dit deur die gesamentlike eerbiediging van alle musiekkulture se menslikheid of menswaardigheid moet plaasvind. Daarna verken en lewer ek kritiek op sy afkeurende gedagtes oor musikale verbastering en vertaling. Hierdie kritiese ontledings het uiteindelik alles daarmee te doen om 'n beter begrip te kry van hoe (en moontlik selfs ook waarom) Lüdemann kunsmusiek met sy teoretisering posisioneer op maniere wat die kulturele status quo handhaaf.

3. Lüdemann se soeke na 'n musikale versoeningsdialoog gegrond op die universele gemene deler van menslikheid of menswaardigheid

3.1 Die vermeende onmoontlikheid of absurditeit van musikale vertaling as weg tot 'n musikale versoeningsdialoog

Die meganisme wat Lüdemann voorstel om kulturele diversiteit, en daardeur ook multikulturele demokrasie, in Suid-Afrika te handhaaf, draai om die gedagte van 'n musikale versoeningsdialoog wat op die gesamentlike eerbiediging van menslikheid of menswaardigheid gegrond is. Hy benodig hierdie universeel gemeenskaplike deler van menslikheid of menswaardigheid (hier onder in meer diepte verduidelik) vir die konseptuele moontlikheid van interkulturele dialoogvoering omdat 'n meer konvensionele metode soos vertaling as grondslag vir interkulturele dialoogvoering na sy mening nie in musiek se geval moontlik is nie (of andersins absurd is).

Laasgenoemde aspek van Lüdemann se argumentvoering begin met 'n vergelyking tussen natuurlike⁸ tale (Afrikaans, Engels, Xhosa, ens.) en musiek wat hulle verskille as kommunikasiesisteme benadruk: Anders as met 'n natuurlike taal soos Afrikaans kan die musiek waarna identiteitsgroepe soos die Afrikaners luister, klaarblyklik nie vertaal word om deur ander identiteitsgroepe in hulle eie musikale “taal” verstaan te word nie. Hierdie bespreking van vertaling as respektiewelik moontlike (in die geval van natuurlike tale) en onmoontlike (in die geval van musiek) versoeningsmeganisme veronderstel dat mens daarom vir die doeleindes van musikale versoening eerder die musiek van ander kulture in oorspronklike vorm moet leer verstaan, omdat – soos ek dit verstaan – begrip van daardie musiek se (outentieke) betekenis volgens Lüdemann se denke nie met vertaling moontlik is nie.

Die belangrikste rede om die verskille tussen tale en musiek te opper is om die bedrieglike populêre cliché dat musiek 'n universele taal is wat outomaties interkulturele begrip en verdraagsaamheid moontlik maak, in twyfel te trek. (Lüdemann se skrywe doen dit in een oppervlakkige opsig. Maar soos hier onder duidelik sal word, maak sy teoretisering met 'n ander dieper draai tog uiteindelik daardie soort clichébewering: Wanneer hy menslikheid of menswaardigheid as universele eienskap aan die menslike vermoë om musiek te maak koppel, word musikale dialoogvoering deur die eerbiediging van andere se menslikheid of menswaardigheid in 'n tipe universele taal vir dialoogvoering omskep.)

Nog 'n rede om musiek en taal te vergelyk, is dat paleomusikologie 'n belangrike teoretiese wig in Lüdemann se diskoers is.⁹ Gegewe die strukturele belangrikheid wat die paleoantropologiese dimensie van menslikheid of menswaardigheid vir Lüdemann se versoeningsdialoog inhou, is dit vreemd dat sy verduidelikings van die evolusionêre netwerke tussen taal en musiek

ietwat oppervlakkig is. Dit mag wel wees omdat sy argument oor musiek se onvertaalbaarheid afhang van 'n beklemtoning van die fundamentele verskille tussen taal en musiek.

Alhoewel Lüdemann op die belangrike verskille tussen taal en musiek wys, opper hy verder 'n stelling gelyksoortig aan dié van baie strydende vir kleiner, soms bedreigde tale, dat musiek (net soos daardie tale) nie 'n neutrale medium van kommunikasie is nie. Deur te verduidelik dat musiek selfs minder neutraal as taal is, inkorporeer Lüdemann (2009a:10) 'n beskouing oor musiek wat ek dink soortgelyk aan die talige Sapir-Whorf-hipotese is: Waar taalkundiges soos Benjamin Lee Whorf 'n argument daarvoor uitgemaak het dat tale elkeen 'n aparte wêreldbeskouing artikuleer, maak Lüdemann dieselfde argument oor verskillende musiekstyle.¹⁰ Net soos die vervanging in 'n multikulturele Suid-Afrika van byvoorbeeld Afrikaans of ander inheemse tale met koloniale Engels as gedeelde kommunikasiemedium dikwels verstaan word as die uitwissing van 'n ganse kulturele wêreldblik, sal die vervanging van een musieksoort met 'n ander deur vertaling oënskynlik in Lüdemann se denke op iets soortgelyks neerkom.

Die rede waarom musiek nie neutraal is nie, is volgens Lüdemann (2009a:9–10; 2009b:646–7) dat musikale uitinge altyd veelvlakkig is. Hy verduidelik vier verskillende vlakke waarop musiek betekenis kommunikeer, naamlik individuele profiel, styl, konteks en etos:

- Individuele profiel: Die verskille tussen “Sarie Marais” en “Jan Pierewiet”, of die verskille tussen Beethoven se Derde en Vyfde Simfonie.
- Styl: Die verskillende idiomatiese maniere van musikale uiting: barokmusiek praat byvoorbeeld 'n ander stilistiese taal as ruk-en-rol of die avant-garde.
- Konteks: Bepaal deur 'n musikale uitvoering se sosiale omstandighede: Die volkslied “Die Stem van Suid-Afrika” dra byvoorbeeld verskillende betekenis, afhangende van waar en wanneer dit gesing word.
- Etos: Verwys na hoe luisteraars 'n kritiese waardebeoordeling moet vorm oor, onder andere, die waardesisteme wat deur musiekstukke geartikuleer word.

Volgens Lüdemann is hierdie vier vlakke van musikale betekenis vervleg, en kan hulle nie van mekaar losgemaak word by die bepaling van die totale betekenis van 'n musikale uiting nie. Hy verduidelik verder hoe konteks en etos sake kompliseer wanneer luisteraars tussen kulture beweeg, omdat verskillende style blykbaar uiteenlopende ideale of wêreldbeskouings artikuleer, met die gevolg dat hulle ook met uiteenlopende waardesisteme deurtrek is.

Die vertaling van natuurlike tale (hetsy in gesproke of geskrewe vorm) word deur Lüdemann (2009b:649) voorgehou as 'n “erkende” tipe interkulturele dialoog wat wedersydse begrip tussen vreemde kulture moontlik kan maak. Vermoedelik sou hierdie kulture deur vertaling toegang tot mekaar se menslikheid of menswaardigheid verkry, na gelang van hoe laasgenoemde twee fenomene in hulle tale verbeeld word. Alhoewel hierdie toegang moontlik in sekere gevalle kan werk, wonder 'n mens nietemin hoe die vertaling van byvoorbeeld anti-Semitiese letterkunde die wedersydse begrip tussen en versoening van tersaaklike kulture wat in konflik met mekaar verkeer, sou vergemaklik. Daar is vir my uiteindelik geen waarborg dat vertalings van mondelinge of geskrewe oorlewings interkulturele dialoog en versoening kan bewerkstellig nie, bloot omdat daar geen waarborg is dat die inhoud van hierdie oorlewings welwillend of waardig is nie. In sulke gevalle sal vertaling moontlik selfs konflik vererger, omdat dit kulture meer bewus sou maak van die haat wat deur andere teen hulle gerig word.

Ná Lüdemann se verduideliking van hoe die vertaling van geskrewe en gesproke taal dialoog en versoening moontlik kan maak, verduidelik hy dat so iets nie met musiek moontlik is nie:

No one would deny that it is possible to translate an English newspaper report into Japanese for re-use in a Japanese publication. However, trying to translate a piece of music written by an English composer into a Japanese musical idiom would be an absurd undertaking. The reason is that in verbal language the distance between its formal elements (i.e. its vocabulary, grammar, etcetera) and the information it conveys is greater than in music. Linguists describe this referential link between a word and its meaning as arbitrary. In music this link is not arbitrary, musical sounds and their meaning cannot be separated from each other. (Lüdemann 2009a:9)

Anders as met natuurlike tale, waarvan die betekenis op arbitrêre maniere te kenne gegee word (*signified*), verduidelik Lüdemann dat die intrinsieke betekenis van 'n musikale stelling verwickel is met die spesifieke klanke of musikale seingewers (*signifiers*) wat deel daarvan uitmaak.¹¹ Hieruit lei mens af dat die openingsgedeelte van Beethoven se Vyfde Simfonie onherroeplik verkeerdlik vertaal sou word indien dit vir iets soos 'n jazztrio herformuleer sou word. So 'n musikale vertaling sou onvermydelik nuwe betekenis aan Beethoven se werk koppel, en sou gevolglik nie getrou aan die oorspronklike (outentieke) betekenis daarvan kon wees nie.¹²

Omdat Lüdemann daarmee volstaan dat vertaling nie in die geval van musiek moontlik is nie (of andersins absurd is), ontwikkel hy die volgende versoeningsdialoog, wat hy voorstel as 'n metodologie om sosiale samehorigheid in postapartheid Suid-Afrika te bewerkstellig.

3.2 Musiek se vermeende universele deler van menslikheid of menswaardigheid as weg tot 'n musikale versoeningsdialoog

Die belangrikste aspek van die voorgestelde versoeningsdialoog in Lüdemann se vrederaamwerk word die beste opgesom as 'n sillogisme:

Eerste vooronderstelling:

Menswaardigheid {1}, 'n term wat Lüdemann omruilbaar met *menslikheid {1}* gebruik, is volgens hom die enigste kenmerk wat universeel teenwoordig in elke soort *musikaliteit en musisering {2}* is.

Tweede vooronderstelling:

Die sukses van Suid-Afrika se multikulturele demokrasie is afhanklik van 'n *musikale versoeningsdialoog {3}*, waarin alle kulture mekaar se *menswaardigheid of menslikheid {1}* moet waarneem, ondersoek en erken.

Gevolgtrekking:

Die waarneming, ondersoeking en erkenning van ander kulture se *musikaliteit en musisering {2}*, waaruit daardie kulture se *menswaardigheid of menslikheid {1}* outomaties te voorskyn kom, is die enigste moontlike *musikale versoeningsdialoog {3}* wat Suid-Afrika se multikulturele demokrasie kan onderskraag.

Om sy sillogistiese musikale versoeningsdialoog te formuleer, postuleer Lüdemann (2009a:7; 2009b:644) eerstens diversiteit as 'n begrip van fisieke, biologiese en kulturele dimensies, veroorsaak deur miljarde jare se evolusie. Hy maak die korrekte waarneming dat biodiversiteit se beskerming tans as iets beskou word wat deurslaggewend vir die mensdom se oorlewing is. Hierdie ingesteldheid verskil vir hom egter merkbaar van mense se onverdraagsaamheid teenoor die wydtegestrekte versameling verskynsels van kulturele andersheid; hetsy ander tale, gelowe, filosofieë of musieksoorte, om nie eens te praat van ander etnisiteite en rasse nie (Lüdemann 2009a:6). Lüdemann bied drie bekende kontekste aan wat aandui hoe geweld histories gebruik is om andersheid aan te spreek: die Joodse volksmoord, apartheid in Suid-Afrika, en Britse imperialisme. Onderskeidelik was hierdie drie onverdraagsame benaderings verantwoordelik vir “grootskaalse uitroeiing van dit wat anders is, selfs met wapengeweld, volgehoue onderdrukking, kulturele imperialisme, volkome skeiding tussen diverse groepe, assimilasië van die ander in die eie, of die smeltkroes-benadering” (Lüdemann 2009b:641).¹³ Dit is as teenpool vir hierdie gewelddadige oplossings tot diversiteit dat Lüdemann musikale dialoog as 'n waardige en versoenende alternatiewe metode van interkulturele interaksie wil gebruik.

Ná sy postulering van diversiteit, inkorporeer Lüdemann (2009a:7; 2009b:644) die begrippe *menslikheid* en *menswaardigheid* in sy argument oor multikulturalisme. Hy begin deur te verduidelik dat Suid-Afrika se demokratiese oorgang moontlik was omdat die oorgrote meerderheid rolspelers tóe dialoog met mekaar op 'n Christelike grondslag kon vestig. Vir 'n soortgelyke sekulêre gemeenskaplike deler waarop mens 'n musikale versoeningsdialoog kan grond, kies Lüdemann die begrippe *menslikheid* en *menswaardigheid*. En saam met menslikheid en menswaardigheid word die maak van musiek ook onmiddellik as tema uitgelig – binne 'n paleoantropologiese en spirituele dimensie (animisme, geloof en die numineuse) wat 'n dinamiese interaksie tussen musiek se beoefening en menswees en menswaardigheid vooropstel (Lüdemann 2009a:8; Lüdemann 2009b:644–5). In hierdie opsig beskou Lüdemann die aktiwiteit van musiek maak as die beoefening van 'n evolusionêr-ontwikkelde simboliese denke wat 'n fundamentele karaktereenskap van menswees is:

Om te kan praat en om musiek te maak, is van die gedragsvorme waardeur die mens waarlik mens word, waardeur hy sy menslikheid uitleef en waardeur hy hom eintlik eers onderskei van die dier. Hierdie verband tussen menswaardigheid en musiek stel nou 'n grondslag beskikbaar waarop musikale diversiteit ook in ons tyd bespreek en weë tot kulturele versoening gevind kan word. (Lüdemann 2009a:8)

Die koppeling wat hier voorgehou word, is dat die mens, in die antediluviale oomblik toe hy geleer het om musiek te maak, terselfdertyd ook 'n inherente menswaardigheid vertoon het. Lüdemann se doelwit met hierdie paleoantropologiese gelykskakeling van musiek se beoefening met menslikheid of menswaardigheid is daarop gemik om 'n universeel gemeenskaplike basis of deler te ontdek waarop verskillende kulture 'n interaktiewe musikale versoeningsdialoog kan grond.

Dit is egter ook die plek waar sy teoretisering die heeltyd vashaak – iets wat later in my ontleding verduidelik word.

Ek sou verwag het dat enige bespreking wat menswaardigheid aan multikulturele demokrasie koppel (veral binne die konteks van Suid-Afrika se moeilike geskiedenis), polities van inhoud sou wees, met die verstaan van menswaardigheid as ook 'n staatkundige begrip. Lüdemann se

teoretisering herposisioneer egter menswaardigheid as net 'n etiese begrip; en hy gebruik spesifiek musiek as skarnier om hierdie posisionering te bewerkstellig. Alhoewel politiek sterk aan die begin van sy professorale intreerede figureer, verhef hy sy bespreking so tot 'n (antipolitiese?) etiese vlak sodra die dialektiese verhouding tussen musiek en die samelewing ter sprake kom. Met hierdie gelykskakeling van musiek se beoefening (musisering) met menslikheid of menswaardigheid in posisie geplaas – die eerste vooronderstelling van Lüdemann se sillogistiese versoeningsdialoog – bespreek hy in sy teoretisering daarna musiek en versoening – wat dan lei tot die tweede vooronderstelling en gevolgtrekking.

Vir dialoogvoering en versoening om volgens Lüdemann se teoretisering moontlik te wees, is dit eers nodig om – soortgelyk aan die alreeds genoemde gedeelde Christelike grondslag wat klaarblyklik Suid-Afrika se oorgang na demokrasie aangehelp het – 'n gemeenskaplike basis vir verskillende musieksoorte te ontdek:

Die erkende manier om 'n dialoog te voer is om dit op een of ander gemeenskaplike idee of belang te baseer. Hierdie benadering is egter baie meer problematies as wat dit op die oog af mag lyk. Die vraag is of daar in die geval van musiek hoegenaamd so iets soos 'n gedeelde basis bestaan, waarop dialoog en versoening gebou kan word. Daar is naamlik 'n wydverspreide opvatting, veral in die werk van meer onlangse musikoloë, dat daar geen universeel aanwendbare kriteria is wat vir alle musiek geldig is nie en dat daar dus geen fundamentele gemeenskaplikhede op alle musiek van toepassing gemaak kan word nie. (Lüdemann 2009b:649)

Omdat Lüdemann verstaan dat dialoog slegs “op een of ander gemeenskaplike idee of belang” gebaseer kan word (hoekom kan mense wat heeltemal van mekaar verskil, nie ook in dialoog verkeer nie?) moet sy teoretisering in hierdie opsig 'n dooie punt probeer baasraak: Is multikulturele dialoog hoegenaamd moontlik wanneer verskillende musieksoorte geen gemeenskaplike (universele) entiteit of eienskap bied waarop dialoog gegrond kan word nie? Lüdemann (2009a:10) vra of die onafwendbare uitweg nie dan 'n eenvormige soort musiek op die laagste gemene deler is nie – 'n uitweg waarvan mens, soos hy dit stel, kan argumenteer dat ons dit alreeds in Suid-Afrika gekies het. Vreemd genoeg is hierdie eie stelling egter iets wat hy dan onmiddellik verwerp. (Hierdie begrip van 'n eenvormige musieksoort op die laagste gemene deler sluit uiteraard aan by die alreeds-genoemde smeltkroesbenadering wat Lüdemann uit die staanspoor verwerp het as 'n gewelddadige manier om met kulturele diversiteit om te gaan. Sy hantering van gedagtes oor eenvormigheid weens volskaalse kulturele versmelting (verbastering?) is nie altyd konsekwent nie, en word later diepgaande bespreek.)

Die dooie punt (naamlik dat daar geen universele musikale eienskap bestaan nie) wat in Lüdemann se voorafgaande teoretisering waargeneem word, word baasgeraak deur 'n manewer wat die soektog na universele kriteria in musiek vanaf 'n kulturele perspektief na 'n biologiese een verskuif. Gevolglik word die universele grondslag waarop 'n musikale versoeningsdialoog gegrond kan word, nie in die musiek self (in 'n kulturele paradigma) gevind nie, maar eerder in die evolusionêr-ontwikkelde (biologiese) vermoë wat mense het om musiek te kan maak en verstaan (d.w.s. in menslike musisering en musikaliteit): “This is the only musical characteristic that is universal, and therefore it represents the only possible basis on which a discussion about the reconciliation of musical diversity and conflict in our time can take place” (Lüdemann 2009a:10).

Met hierdie vermeende¹⁴ universeel gemeenskaplike deler vir musiek in posisie, bepaal Lüdemann drie afsonderlike vlakke waarop dialoogvoering tussen musieksoorte en hulle beoefenaars kan plaasvind. Eerstens behels musikale dialoogvoering dat die oorheersende belangrikheid van die ander se menswees en menswaardigheid erken moet word, ongeag van watter musiek daardie ander vir selfuitlewering kies (Lüdemann 2009a:10): “This level is not about my opinion. I listen to what the other chooses to say to me through his/her music. In the other’s music I am free and willing to recognise his/her humanity.”

Tweedens behels musikale dialoogvoering ’n interaksie van waardesisteme wat Lüdemann (2009a:10–1; 2009b:652–3) by ekumeniese teologiese teoretisering aan Hans Küng ontleen: erkenning van die estetika of etos wat die ander in hulle musiek uitdruk, sonder om die waardesisteme van ’n mens se eie musiek prys te gee.

Derdens behels musikale dialoogvoering ’n uiteindelijke versoeningsinteraksie: “The point of reconciliation is reached when there is recognition of everyone’s right to the music that he/she finds meaningful, recognition of the right to criticise, and agreement on the right to differ, provided the dignity of the other is respected” (Lüdemann 2009a:11).¹⁵

Dus kom ons tegelykertyd by die tweede vooronderstelling en gevolgtrekking van Lüdemann se sillogistiese musikale versoeningsdialoog: Musiek se beoefening (musisering) is alreeds gelyk geskakel met die tentoonstelling van menslikheid of menswaardigheid (eerste vooronderstelling); ’n musikale versoeningsdialoog waarin mense mekaar se menslikheid of menswaardigheid moet waarneem, ondersoek en erken is ook so pas voorgestel (tweede vooronderstelling); wat dan tot die gedagte (die sillogisme se gevolgtrekking) lei dat die waarneming, ondersoeking en erkenning van kulture se musikaliteit en musisering – wat hulle menslikheid of menswaardigheid outomaties uitbeeld – die enigste moontlike musikale versoeningsdialoog verteenwoordig wat Suid-Afrika se multikulturele demokrasie kan onderskraag.

Lüdemann stel verder voor dat hierdie musikale versoeningsdialoog op ’n neutrale terrein moet plaasvind, waar die waarneming van die ander se menslikheid of menswaardigheid, soos verklank in hulle musiek, tot die versoening van Suid-Afrika se diverse kulture kan bydra. Hiervoor stel hy ’n sterk artistieke (en intellektuele) tussengrond in die vooruitsig, maar hy verduidelik ongelukkig nooit waar in die wêreld so ’n plek geleë sou wees nie.

4. Onmiddellike probleme met Lüdemann se voorgestelde versoeningsdialoog

4.1 Die onmoontlike outomatiese erkenning van menslikheid of menswaardigheid op Lüdemann se musikale versoeningsdialoog se eerste vlak

Lüdemann begrond sy gedagte van ’n musikale versoeningsdialoog op die “erkende” (sê hy) grondbeginsel dat dialoog moontlik gemaak word eers wanneer die betrokke partye wat met mekaar versoen moet word, ’n gemene grondslag deel. Sy teoretisering sukkel egter met ’n probleem wat hy self identifiseer, naamlik dat daar geen kriterium bestaan wat universeel op alle musieksoorte van toepassing is nie. Dit beteken (vir eers) noodwendig dat daar geen musikale gemeenskaplike terrein is waarop Lüdemann dialoog en versoening kan baseer nie. (Daarom sy uiteindelijke vreemde kopskuif vanaf ’n kulturele na ’n biologiese universele gemene deler.)

Indien mens die alles-of-niks-benadering van Lüdemann se vrede- raamwerk se modus van dialoogvoering aanvaar, dan blyk die struikelblok dat daar geen universeel gedeelde musikale kriterium tussen verskillende musieksoorte bestaan nie, onoorkombaar te wees; wat uiteraard dan ook beteken dat sy ontdekking van 'n biologiese universele kriterium (volgens hom die enigste soort universele kriterium by musiek) na 'n sinvolle uitweg lyk. Indien die doelwit sou wees om vrede in Suid-Afrika te bewerkstellig, dan sou dit egter heeltemal onnodig wees om, soos Lüdemann dit wil hê, 'n gedeelde kriterium te ontdek wat universeel op alle musieksoorte (d.w.s. regdeur die wêreld) van toepassing is. Om 'n gemeenskaplike basis vir dialoog en versoening tussen Suid-Afrikaanse musiekkulture te ontdek, sou mens sekerlik slegs 'n gedeelde kriterium moes vind wat op Suid-Afrikaanse kulture se musieksoorte van toepassing is. Maar selfs dit is onnodig: Daar is geen rede hoekom elke musiekkultuur in Suid-Afrika gemeenskaplike terrein sou moes blootlê, of in alle rigtings met alle ander musiekkulture een kongruente dialoog sou moes voer, bloot sodat versoening moontlik sou wees nie. Die utopiese verbeelding soek alleenstaande en verenigende oplossings vir sosiale probleme (bv. die erkenning van mekaar se menslikheid of menswaardigheid) wat uiteraard die illusie van sosiale harmonie en samehorigheid skep, omdat die voorgestelde eenvormige metodologie daardie harmoniese ooreenstemming misleidend suggereer. In die geval van Lüdemann se metodologie of bloudruk word sy lojaliteit teenoor veelsoortige diversiteit weerspreek deur 'n raamwerk wat 'n eenvormige (sy eenvormige) manier vir versoening voorstel. Diverse mensegroepe kan dus in harmonie met mekaar saam leef solank as wat elkeen Lüdemann se eenvormige manier van harmoniese saamleef aanvaar.

Benewens die alles-of-niks-benadering van Lüdemann se raamwerk is daar gevolglik ook verdere kritiese vrae om te vra oor sy opvatting dat universeel-gedeelde gemeenskaplike terrein hoegenaamd noodsaaklik is vir dialoogvoering en versoening. Sou 'n veelvormige en verspreide benadering tot hierdie probleem nie meer prakties en meer wêreldse wees nie? 'n Musikologie en musiekpraktyk wat op vrede gemik is, kan een vir een die baie eienskappe ontdek wat individuele musieksoorte met slegs sommige ander musieksoorte deel. Dit beteken daarteenoor nie dat elke musieksoort op die uiteinde dieselfde kriterium met alle ander musieksoorte gemeen moet hê om musikale dialoogvoering moontlik te maak nie. (Eintlik hoef musieksoorte nie enigiets met mekaar gemeen te hê om dialoog te voer nie.) 'n Program van universeel-gedeelde kriteria, waar elke musiekkultuur of musikale waardesisteem in 'n samelewing geheel in akkoord met almal van sy andere moet wees, is nie net utopies onprakties nie, maar ook heeltemal onnodig. Dit is oortollig om selfs na een universele musikale gemeenskaplikheid te soek. Al wat mens benodig, is om voldoende gemeenskaplikhede (meervoud) te ontdek wat in meerdere of mindere mate deur 'n voldoende aantal musiekkulture gedeel word om sodoende 'n voldoende kritieke massa van afsonderlike gevalle (weer eens meervoud) van dialoog en versoening moontlik te maak.

Alhoewel Lüdemann self die gedagte van 'n musikale universele verwerp, forseer die probleem dat sy metode uiteindelik tog van so 'n gemeenskaplike deler afhanklik is, hom om nietemin 'n musikale universele te soek. Dit is gevolglik hier waar sy diskoers vanaf kultuur na biologie aangepas word om 'n dooie punt te probeer baasraak. Hy benodig 'n universeel gemeenskaplike deler soos menslikheid of menswaardigheid vir die konseptuele moontlikheid van interkulturele dialoogvoering.

Dit is eienaardig hoe Lüdemann (2009a:10; 2009b:650) daarby kan vasstaan dat verskillende musieksoorte geen universele kriterium met mekaar gemeen het nie, maar dat hy daarna nietemin daarop kan aandring om so 'n kriterium op 'n ander plek (biologie, eerder as kultuur)

te ontdek. Hy verwerp selfs die gedagte van universele en gemeenskaplike delers as 'n simptoom van die modernisme, aangesien hulle 'n diagnostiese tegniek ondersteun wat gebruik word om diverse waardesisteme en gelowe as komponente van 'n eenvormige veld te organiseer (Lüdemann 2009b:650). In teenstelling hiermee, argumenteer hy, sou 'n postmodernistiese wêreldblik sulke absolute eenvormige sekerhede vermy. Dit is daarom verwarrend dat hy die gedagte van postmodernisme gebruik om universeel-aanwendbare kriteria ongeldig te maak, wanneer sy eie eenvormige metodologie of bloudruk al die strukturele en eenvormig-makende sekerhede van modernistiese kompartementalisering aanneem. Deur daarop aan te dring om 'n universeel-gedeelde kriterium (die universele "taal" van menslikheid of menswaardigheid waarneem, ondersoek en erken) vir musiek op 'n ander plek te ontdek, maak Lüdemann onvermydelik van die einste modernistiese impuls gebruik wat hy probeer vermy.

Sy keuse van die evolusionêr-ontwikkelde menslike vermoë om musiek te kan maak as die enigste universeel gemeenskaplike deler vir musiek verplaas die soektog vir musikale dialoogvoering nie slegs weg van kultuur na biologie nie, maar ook weg van hedendaagse kulturele probleme na 'n paleoantropologiese voorgeskiedenis tydperk. Omdat Lüdemann die evolusionêr-ontwikkelde vermoë van mense om musiek te kan maak verstaan as 'n tipe simboliese denke waardeur spiritualiteit en die numineuse aangeraak word, en waardeur mense en diere van mekaar onderskei word, maak hy die verdere gevolgtrekking dat mense wat musiek maak of daarna luister, outomaties hul menslikheid of menswaardigheid uitdruk. Deur die alreeds-bespreekte begrip *menswaardigheid* – sekerlik tog 'n kulturele (en politiese) begrip – op hierdie plek aan 'n biologiese gemeenskaplike deler te koppel, verwissel Lüdemann effektief gemeenskaplike delers: Sy gemeenskaplike deler draai terug vanaf 'n biologiese na 'n kulturele domein. Alhoewel hy dit nie so uitwys nie: As die evolusionêr-ontwikkelde vermoë om musiek te kan maak (musisering en musikaliteit) die enigste universele eienskap is waar musiek betrekking het, dan beteken die koppeling van menslikheid of menswaardigheid aan die evolusionêr-ontwikkelde vermoë om musiek te kan maak (musisering en musikaliteit) effektief dat menslikheid of menswaardigheid – en nie slegs musisering en musikaliteit nie – die enigste universele eienskap moet wees waar musiek betrekking het.

Volgens Lüdemann (2009a:10–1; 2009b:652–3) maak sy biologiese universele van musisering en musikaliteit (wat eintlik 'n kulturele universele van menslikheid of menswaardigheid verteenwoordig) twee onmiddellike vlakke van dialoogvoering moontlik. Op die eerste vlak verstaan mens die volledigheid van die ander se menswaardigheid, ongeag die musiek wat hulle kies om hul menslikheid mee te kommunikeer. Hierdie erkenning gebeur deur na hulle musiek te luister. Struktureel verteenwoordig dit nog 'n swakpunt in Lüdemann se teoretisering: Gegewe dat menswaardigheid seer sekerlik nie die enigste moontlike etiese inhoud van die menslikheid kan wees wat mense artikuleer wanneer hulle musiek maak nie, is daar geen waarborge dat die erkenning van die ander se musiek outomaties sou beteken dat mens ook die ander se menswaardigheid waarneem, ondersoek en erken nie. Lüdemann se argumentering maak in hierdie geval staat op 'n veronderstelling dat antropeïede of mensape vir die eerste keer mense geword het toe hulle musiek (vermoedelik tesame met tegnologieë soos natuurlike tale) ontdek het. Met 'n buitengewone sprong van tyd wat nagenoeg 75 000 jaar se evolusie ignoreer, ontplooi en vertrou Lüdemann hierdie vermeende menslike beginstadium se allereerste toestand van menswaardigheid toe aan die hedendaagse mensdom. Sy aannames oor die elementêre kognitiewe vermoë vir musiek by die mens word as onoortuigende waarborg in die moderne wêreld aangebied, dat menslikheid of menswaardigheid 'n universele uitvloeisel van enigiemand se musiek is.

Met hierdie verbinding argumenteer hy vir versoening, deur die menslike karaktereenskappe anders as menswaardigheid te ignoreer wat moontlik vanuit musiek se beoefening en uitvoering kan opdoem. Die “onmenslike” aspekte van menswees maak ’n onvermydelike dilemma uit wanneer die voorgestelde metodologie of bloudruk werk slegs deur die menswaardigheid wat klaarblyklik aan musiekkulture se menswees gekoppel is, waar te neem. (Lüdemann se professorale intreerede blyk geheel onkundig oor hierdie probleem te wees, terwyl die aanpassing daarvan vir vaktydskrifpublikasie een of twee huiwerige toegewings maak (Lüdemann 2009b:651) wat sinspeel op ander fasette van menswees.¹⁶ Hierdie grondliggende teenstrydigheid word nietemin nie bevredigend in sy teoretisering opgelos nie.) In die oomblik waarin Lüdemann se diskoers gekonfronteer word met die dikwels destruktiewe, of andersins meer speelse, libidineuse skadukante wat musiek in die menslike liggaam kan voortbring, moet hy hulle verbyspring deur ’n tweede vlak van versoeningsdialoog te inkorporeer wat die vrederaamwerk se teoretisering weer terug na ’n meer waardige etiese vlak ophig.

4.2 Lüdemann se problematiese inkorporering van ekumeniese teologiese teoretisering as deel van sy musikale versoeningsdialoog se tweede vlak¹⁷

Vir hierdie tweede vlak van musikale dialoog, wat uiteindelik tot versoening moet lei, pas Lüdemann (2009a:10–1; 2009b:652–3) navorsing oor diversiteit deur die Katolieke teoloog Hans Küng aan. In die gevolglike argumentering word ekumeniese teologie as ’n diskoers aangebied wat belangrike lesse kan bied in die akkommodering van botsende wêreldbeskouings en waardesisteme.¹⁸ Dus vergelyk hy musiekstyle met gelowe. Alhoewel hierdie aspek van sy denkraamwerk bedoel is om die onderhandelinge wat vir ’n vredeliewende naasbestaan in Suid-Afrika nodig is te vergemaklik, vergroot hierdie vergelyking van musiekstyle met teenstrydige gelowe musikale verskille, en versterk dit andersheid, deur daarop te sinspeel dat idiomatiese musiekstyle (meestal gekoppel aan etniese, rasgebaseerde of kulturele identiteite) afsonderlike etiese paradigmas en waardesisteme artikuleer.

Lüdemann (2009a:10–1; 2009b:652–3) verduidelik dat ekumeniese teologie gekenmerk word deur ’n volgehoue poging om vredevolle maniere te ontdek om met diversiteit om te gaan. Hierdie pogings word egter aanhoudend belemmer, aangesien die vooruitsig om ooit geloofsverskille op te los onwaarskynlik is – tensy mens ’n pluralistiese benadering tot godsdiens aanneem, of andersins (ongewens) gesamentlik tot ’n “laagste gemene deler” terugwyk wat spesifieke gelowe met ’n breë-spektrum-spiritualiteit vervang (Küng, in Lüdemann 2009a:11; 2009b:652).

Oënskynlik vermy Küng se ekumeniese teologiese teoretisering dus, soortgelyk aan Lüdemann se teoretisering, vrye, relativistiese (d.w.s. postmodernistiese) benaderings tot kultuur en identiteit. Küng se vrederaamwerk probeer wêreldvrede bewerkstellig deur verskillende gelowe aan te moedig om die spesifieke dogmas wat hulle verdeel te ignoreer, en om daarteenoor eerder dialoog rondom die gemeenskaplike terrein van hulle gedeelde etiese waardes te ontgin (Lüdemann 2009a:10–1; 2009b:652). Deelname in hierdie besonder noodsaaklike gesprek (dialoog) oor verskillende etiese waardes¹⁹ moet, volgens Küng en Lüdemann, plaasvind sonder dat gelowe hulle eie dogmas en perspektief of die “vraag na waarheid” prysgee. Gevolglik, soos Küng dit wil moontlik maak dat volgelinge van onderskeie gelowe mekaar se unieke aansprake op “waarheid” moet erken sonder om hulle eie aansprake op “waarheid” prys te gee, so wil Lüdemann in sy teoretisering dit moontlik maak dat aanhangers van verskillende musieksoorte mekaar se estetika en etos erken sonder om hulle eie estetika en etos prys te gee.

Küng verduidelik dat die grense tussen waarheid en onwaarheid nie noodwendig in dieselfde plek geleë is as die grense tussen verskillende gelowe nie, maar dat dit dikwels regdeur die eie geloof loop. Soortgelyk argumenteer Lüdemann dat die grense tussen “goeie musiek” en “swak musiek” nie noodwendig in dieselfde plek geleë is as die grense tussen verskillende musieksoorte nie, maar dat dit dikwels regdeur die musiek van die eie loop. Hierdie opvatting beteken noodwendig dat die estetiese (en Lüdemann beweer selfs etiese) verskille tussen onderskeie musieksoorte nie ontken moet word om konflik te vermy nie. Pleks daarvan argumenteer Lüdemann (2009a:10) dat mens noodwendig diverse musieksoorte (met die verskillende etiese waardesisteme wat hy aan hulle koppel) se verskille moet benoem en krities bespreek of aan akademiese ondersoek moet blootstel.

Uiteraard hang hierdie verouderde vergelykende musikologiese benadering daarvan af dat verskille genoem word en dan ontleed word. Daar is drie maniere wat Lüdemann voorsien waarvolgens hierdie vergelykende ontleding kan gebeur. Eerstens kan daar oorweeg word om verskillende musiekstyle as meerderwaardig of minderwaardig teenoor mekaar te lys. Tweedens sou daar ook oorweeg kon word om stilistiese diversiteit na relativistiese (weer eens postmodernistiese) willekeur en onoordeelkundig te aanvaar. Lüdemann verwerp egter hierdie eerste twee metodes van akademiese ondersoek – die eerste een omdat dit oningelig sou wees, en ook elitisties en hegemonies, en die tweede een omdat dit nie wetenskaplik noukeurig sou wees nie, en dit uitsluitlik sou regkry om ’n oppervlakkige verklaring van musieksoorte se waardesisteme te bied, wat verskille in betekenis en waarde toesmeer. Daarom besluit Lüdemann op die volgende, derde, metode van akademiese ondersoek:

A third, scholarly justifiable position would be to accept the fact that various styles celebrate different social contexts and value systems and to confront this as a phenomenon worthy of attention and therefore inviting closer study, not *despite*, but *because* of these differences. Only in that way can a better understanding be gained of the kinds of meaning these diverse styles articulate, of the discourses that underlie them or of the triviality that characterises their utterances. (Lüdemann 2009a:10)

In hierdie geval blyk dit eerstens dat musikologiese studie (hand aan hand met musisering) bedoel is om die voorgestelde vredeamwerk se dialoog te ontgin; tweedens dat die doel van hierdie musikologiese benadering tot ’n versoeningsdialoog is om verskille in musieksoorte te katalogiseer en met mekaar te vergelyk.²⁰ Laasgenoemde benadering het alreeds verdag geword toe *vergleichende Musikwissenschaft* etnomusikologie geword het gedurende die 1950’s. Vergelyking is ’n waardevolle akademiese instrument, maar dit beteken nie outomaties dat verskillende musiekstyle daarom met mekaar vergelyk móet word om die belangrikste verskille in hulle betekenis en waardesisteme te verstaan nie. Lüdemann stel moontlik hierdie benadering tot musikologiese beskrywing voor as die enigste noudesette een juis omdat sy bloudruk daarop gemik is om verskillende musikale waardesisteme teen uitwissing te beskerm. Küng se ekumeniese teologiese teoretisering bied Lüdemann ’n analogiese begroning vir sy eie klaarblyklik monistiese uitkyk op musieksoorte en hulle ooreenstemmende kulture. Soos gelowe, word musiekstyle – in Lüdemann se teoretisering – waarskynlik onbewustelik egosentriese en etnosentriese wêreldbeskouings, sodat enige hoop op versoening afhanklik word van die geringe kans dat kulture gemeenskaplike terrein kan ontdek en ’n vergelykende dialoog oor hulle verskille en ooreenstemminge voer. Hierdie model vir musikale versoening is baie meer kompleks as die model wat blykbaar Suid-Afrika se politieke versoening moontlik gemaak het: In laasgenoemde geval beweer Lüdemann dat verskillende kulture byeengekom het rondom die gedeelde waardesisteme van Christenskap as ’n weg tot dialoog. Ewenwel, siende dat

verskillende musieksoorte in Lüdemann se ekumeniese teologiese analogie nou skielik met teenstrydige gelowe vergelyk word, word die soeke na 'n gemene deler vir dialoogvoering uiteindelik soveel moeiliker. Hierdie stelling word benadruk deur die feit dat Lüdemann *drie* afsonderlike vlakke van musikale dialoog benodig om sy teoretisering van 'n versoeningsdialoog te voltooi.

Verder behels Lüdemann se model vir die bewaring van multikulturele musiekdiversiteit in Suid-Afrika die verbeelding van 'n wêreld waar die beskerming van Westerse en Suid-Afrikaanse kunsmusiek as vanselfsprekend gewaarborg word. Hierdie verlangde waarborg is iets wat die beste raakgesien word in sy ekumeniese religieuse opvatting dat spesifieke musieksoorte in 'n versoeningsdialoog moet verkeer waar hulle verskille bestudeer word juis sonder dat hulle 'n eie unieke wêreldblik moet prysgee. Volgens hierdie streng beskermende teoretisering word daar gevolglik geen ruimte vir die diepgaande transformasie van musiekkulture gelaat nie. In hierdie konteks kan daarop aangedring word dat musieksoorte soos Westerse en Suid-Afrikaanse kunsmusiek, wat in hulle huidige gedaantes nog swaar onder die ideologiese bagasie van kolonialisme en apartheid gebuk gaan, met alternatiewe en vryer benaderings as wat Lüdemann vir hulle kurering voorstel, in enige beoogde versoenende interaksie tot 'n kreatiewe transformasie van Suid-Afrika se sosiaal-gemanipuleerde kultuurlandskap behoort te lei.²¹ Lüdemann se teoretisering word egter tot verstening verdoem, omdat dit die oorgeërfde diversiteit van kolonialisme en apartheid onkrities aanvaar en verder aan daardie essensialismes vasgebind word deur voortgesette vergelykende wetenskaplike beskrywing.

4.3 Die onafwendbare beskerming van apartheid se monistiese musiekkulture op die interkulturele tussengrond wat Lüdemann voorstel as deel van sy musikale versoeningsdialoog se derde vlak

Die derde vlak van Lüdemann se musikale versoeningsdialoog kom ter sprake wanneer musiekkulture met hulle andere binne die interkulturele milieu van sy voorgestelde sterk artistieke (en intellektuele) tussengrond gemoed raak. Met die voorstelling van hierdie interkulturele tussengrond demonstreer Lüdemann 'n teenkanting teen die moontlikheid dat musikale komposisies onderwerp kan word aan prosesse van drastiese strukturele aanpassing, en dat hulle gevolglik daardeur met veranderde betekenis ingegee kan word. Die volgende aanhaling wys byvoorbeeld hoe Lüdemann toelaat dat die konteks van komposisies op die tussengrond aangepas word, terwyl hy individuele profiel en styl vasmaak om die musikale "sintaksis" en "morfologie" van musikale werke te beskerm.

[E]ven if their differences are not eliminated, two kinds of music could nevertheless influence one another. To mention one example: Art music could take on certain characteristics of popular music, like becoming more listener friendly or by addressing topics of the day such as HIV/Aids, as well as other topics with which young people identify, without necessarily falling into the stock melodic, harmonic or formal progressions typical of popular music. (Lüdemann 2009a:11)

Dit is gevolglik vreemd hoe Lüdemann (2009a:11) daarop kan aandring dat die tussengrond se beoogde versoeningsdialoog op meer as net 'n oomblik van erkenning (vermoedelik die erkenning van andere se menslikheid of menswaardigheid) neerkom, maar dat dit ook 'n aksie (interaksie) behels waardeur die dinamiese spanning tussen verskillende musieksoorte kreatief ontwikkel kan word. Sy vorige konseptualisering rakende 'n versoeningsdialoog waar musieksoorte se verskille musikologies vergelyk en bestudeer word, verander hier in 'n proses

van dialoog waar daardie verskille binne aparte musieksoorte mekaar kan beïnvloed, vermoedelik deur middel van uitruiling. Merkwaardig word ’n versoeningsdialoog, wat uit die staanspoor gegrond is op die beweerde enigste moontlike musikale *gemeenskaplikheid* van menslikheid of menswaardigheid erken, nou teenstrydiglik uitgevoer deur *verskille* te beskryf en bestudeer en selfs uit te ruil tussen musieksoorte. Met hierdie ooglopende teenstrydigheid van gemeenskaplikheid en verskillendheid in Lüdemann se teoretisering van ’n versoeningsdialoog moet ’n mens vra of dit werklik dan nodig is vir daardie dialoog om eers op enige gemeenskaplikheid gebaseer te word, wanneer dit juis soveel behae daarin het om verskille te artikuleer en te beskerm. Daar is uiteindelik geen rede waarom ’n versoeningsdialoog moet begin by ’n gedeelde kriterium of belang nie. Dit is seer sekerlik ook moontlik om dialoog slegs op verskille te bou.

Alhoewel dit ’n prysenswaardige voorstel is dat kunsmusiek oor eietydse sosiale kwessies soos MIV/Vigs moet praat, kan hierdie bedoeling tog sekerlik net betrekking op nuut-gekomponeerde werke van kunsmusiek hê. Behalwe die geval van opera en ander verwante dramatiese kunsvorme kan mens Lüdemann se opvatting bevraagteken dat die historiese kanon van Westerse kunsmusiek op enige sinvolle wyse oor eietydse sosiale kwessies kan praat: Waar Mozart se operas byvoorbeeld visueel gemanipuleer kan word om verantwoordelike kommentaar oor die MIV/Vigs-kwessie te lewer, is dit moeilik om in te sien hoe Mozart se klavierkonserte – uitgevoer binne die algemeen-verwagte beperkinge van werksgetrouheid (*Werktreue*), waarin die musiek se *Urtext* op outentieke wyse in uitvoering herskep moet word – ooit soortgelyke kommentaar oor ’n kwessie soos MIV/Vigs kan lewer. Hierdie waarneming is belangrik, omdat die verdediging van Westerse en Suid-Afrikaanse kunsmusiek wat uiteindelik in Lüdemann se professorale intreerede en sy verwerking daarvan vir vakydskrifpublikasie plaasvind, nie tot die komposisie en uitvoering van nuwe en aktuele kunsmusiekwerke beperk is nie. Dit sluit eerder ’n enorme, of selfs oorweldigende, kanon van internasionale (koloniale) kunsmusiek in, wat – nieteenstaande die sogenaamde universele waardes wat sommige voorstanders van Westerse kunsmusiek daarin wil raaksien – eintlik dikwels geen insigte oor aktuele sosiale kwessies kan oplewer nie.

Lüdemann se voorstel dat daar op die tussengrond byvoorbeeld ’n meer luistervriendelike benadering by die tradisie van Westerse kunsmusiek geïnkorporeer kan word wanneer hierdie musieksoort daar in interaksie met populêre musiek verkeer, maak vir my ook nie in alle moontlike voorbeelde sin nie: Net soos “kunsmusiek” nie noodwendig luisteronvriendelik is nie (Is Strauss-walse onvriendelik? Is Chopin-nokturnes onvriendelik? Is Rachmaninoff se Tweede Klavierkonsert onvriendelik?), is “populêre musiek” ook nie noodwendig luistervriendelik nie (Is Jimi Hendrix se weergawe van “The star-spangled banner” vriendelik? Is Lou Reed se *Metal machine music* vriendelik? Is Zim Ngqawana se skrootwerf-improvisasies vriendelik?). Die tussengrond se beplande uitruiling van musieksoorte se oppervlakkaraktereïenskappe kan gevolglik nie naastenby so dinamies of kreatief wees as wat Lüdemann dit oënskynlik visualiseer nie. En wanneer mens dit oorweeg dat die algemene manier wat gebruik word om kunsmusiek meer toeganklik te maak ná die 20ste eeu se breuk met tonaliteit, ’n regressie na die harmoniese taal van die 18de en 19de eeue is (die sogenaamde *common practice era*), dan moet daar gevra word hoe so ’n atavisme ooit ’n dinamiese uitruilaksie tussen verskillende musieksoorte (en hul vermeende identiteitsgroepe) kan verteenwoordig.

Dit blyk dat Lüdemann sy voorgestelde tussengrond vir versoeningsdialoog eintlik visualiseer as ’n plek wat die volle omvang van veranderinge beperk en kontroleer wat aparte musieksoorte moontlik deur interaksie met mekaar kan ondergaan. As voorbeeld beskryf hy kunsmusiek se

moontlikheid om meer soos populêre musiek te word op 'n manier wat die aanneming van populêre musiek se roetine- melodiese, harmoniese en vormstrukture vermy. Hierdie beskermende uitgangspunt beperk noodwendig die interaktiewe musikale invloede van die interkulturele tussengrond tot die fasades van musieksoorte, met die gevolg dat diepgaande transformasie ingeperk word.

Omdat Lüdemann (2009a:12) vanuit die posisie van 'n voorstander van kunsmusiek skryf, kom sy teoretisering uiteindelik daarop neer dat kunsmusiek nie in die nuwe Suid-Afrika 'n metamorfose moet ondergaan waar dit op diepgaande, transformatiewe maniere binne 'n Afrikaëse omgewing geassimileer word nie.²² Sy professorale intreerede is so angstig oor kunsmusiek se oorlewing dat dit 'n verdiepthed in die ideaal van werksgetrouheid en musikale kanons se bewaring ook op alle ander musieksoorte van toepassing maak. Die tussengrond se moontlikhede van interkulturele uitruiling is hierom beperk en gekontroleer. Die skepping van hibriede musiekstyle is dan ook nie moontlik nie, omdat Lüdemann blyk te redeneer dat die smeltkroesbenadering te onverdraagsaam teenoor alreeds bestaande kulturele diversiteit is.

Terwyl Lüdemann se professorale intreerede breedvoerig entoesiasties oor versoening is, blyk dit baie meer huiwerig oor die kwessie van transformasie te wees. As gevolg van hierdie huiwerigheid kan die beoogde tussengrond diversiteit paradeer slegs wanneer musiekkulture van elders (effektief apartheid se oorgeërfde groepsgebiede) kom om aan die pragtige versoenende vertoning van mekaar se menslikheid of menswaardigheid waarneem en eerbiedig deel te neem. Op die tussengrond kan monistiese kulture gesamentlik hulle diversiteit vier sonder om aan die veranderinge onderwerp te word wat 'n meer omvattende transformasie van hulle eiesoortige identiteite sou behels.²³

5. Die vermyding in Lüdemann se dialoogvoeringteoretisering van kulturele eenvormigheid en die smeltkroesbenadering tot diversiteit

In die konteks van Lüdemann se weersin in enige smeltkroesbenadering met musieksoorte en kulturele identiteite is dit belangrik om 'n spesifieke *bête noire* wat hy die aand van sy intreerede aan sy gehoor voorgestel het te ondersoek.

In die inleiding van sy intreerede verduidelik Lüdemann (2009a:5) hoe die openbare media die wye verskeidenheid van musieksoorte in ons samelewing ignoreer ten gunste van 'n musiek waarin 'n eenvormige meerderheidsmaak (“*ein förmiger Mehrheitsgeschmack*”) en ekonomiese belange die enigste standarde verteenwoordig. Omdat hy hierdie homogene hoofstroom-musiek nie 'n naam (of groepsnaam) gegee het nie, het mens ongelukkig nie duidelikheid oor watter spesifieke musieksoort Lüdemann hier na verwys nie. Verder word die feit dat eenvormigheid met 'n meerderheid vereenselwig word, problematies aan die einde van sy intreerede, wanneer daar 'n oproep gedoen word dat die demokratiese meerderheid (die ANC? swart mense?) kunsmusiek van die noodsaaklike middele moet voorsien om in die nuwe Suid-Afrika te oorleef:

Die spelreëls van demokrasie laat 'n veel ryker verskeidenheid ten opsigte van kulturele diversiteit toe as wat tans besef word. Die volle spektrum van moontlikhede wat deur hierdie spelreëls toegelaat word, wag nog op ontdekking. In die huidige politieke en kulturele klimaat in Suid-Afrika skyn die grootste klem nog op “demokratiese” kuns te

val. Die demokratiese meerderheid behoort egter, onder andere deur middele tot beskikking van die staat, die privaat sektor en veral die media, spesifiek aan kunsmusiek die bestaansruimte te verskaf wat dit nodig het om sy unieke bydrae tot die reënboogkultuur te kan maak. En die voorstanders van kunsmusiek sal moet leer om met meer verbeeldingryke inisiatief en met 'n slimmer benutting van die demokratiese spelreëls hulle saak te bevorder. Anders word die bont kleure van ons musikale reënboogkultuur [...] in 'n “middelmatige” grys verander. (Lüdemann 2003:271; 2009a:12 is effens aangepas vanaf hierdie teks.)

Daar is 'n onwillekeurige anders-making hier ter sprake: Omdat geen duidelike alternatief gebied word nie, word die leser gelaat om tot die gevolgtrekking te kom dat die eenvormige meerderheidsmaak waarvan Lüdemann aan die begin van sy intreerede praat, aan die land se demokratiese meerderheid toegeskryf kan word – ten spyte daarvan dat 'n bevolking wat in die miljoene tel, tog sekerlik na 'n pluraliteit van musieksoorte luister.²⁴ 'n Monochrome (“‘middelmatige’ grys”) beskouing van die meerderheid se musiek is onrusbarend en skrikajaanend, aangesien dit die volle reikwydte van 'n diversiteitskrisis oordryf deur 'n algehele verlies in globale veelsoortigheid te insinuer in 'n geval waar slegs een demokratiese minderheid se musiektradisie sou verdwyn. Lüdemann (2009a:12; 2009b:655) blaas hierdie oorbeklemtoonde voorgevoel van katastrofe nog verder aan wanneer hy skryf dat dit spesifiek kunsmusiek is wat – deur die transending van alledaagse (of die meerderheid se “demokratiese”) artistieke behoeftes – help as bolwerk teen die magte wat 'n musikale eenpartystaat teweeg sou bring. Sy keuse hier van outokratiese terminologie suggereer dat die demokratiese meerderheid sou wen indien 'n “middelmatige” en “grys” regime van musikale eenvormigheid eendag tot stand sou kom. Uit Lüdemann (2009a:12; 2009:656) se stelling dat die inisiatief en die hardste werk om Suid-Afrika se multikulturaliteit te verseker afhang van diegene wat die meeste het om te verloor indien dit nie sou slaag nie, lei mens verder ook af dat die swart meerderheid óf op 'n veldtog is om 'n monokultuur in Suid-Afrika te bewerkstellig, óf andersins passief onverskillig oor die uitwissing van 'n multikulturele musikale omgewing sou wees.

Daarteenoor is die waarheid dat hierdie oorweldigende eenvormige ander wat Lüdemann vir sy lesers en toehoorders voorstel, eintlik 'n tapisserie van dinamiese kulture verteenwoordig, wat uiteraard nie tot die cliché van 'n “einförmiger Mehrheitsgeschmack” verminder behoort te word nie. Dit is ook 'n aanduiding dat sy onderdrukkende beeld van 'n musikale eenpartystaat eintlik 'n wanbegrip is – 'n voorbeeld van angstigheids oor kulturele oorlewing, binne 'n konteks waar kunsmusiek nie langer die onregverdige infrastrukturele voordele geniet wat dit gedurende die apartheidsera bo ander musieksoorte verhef het nie. Dus moet mens die onvermydelike vraag vra of daar enige geloofwaardige gevaar is dat 'n musikale eenpartystaat in Suid-Afrika sou vorm aanneem: Waar anders in die wêreld bestaan daar so 'n musikale eenvormigheid binne 'n staat se kultuurlandskap? Het dit al ooit elders gebeur? Die antwoord is natuurlik nee.

Hoe ook al Lüdemann by sy waarneming van die vorming van 'n Suid-Afrikaanse musikale eenpartystaat uitkom, is sy denke foutief in die manier waarop dit die oneindige vermoë wat musiekstyle het om te vermenigvuldig, misken. Hy weerspreek tot homself wanneer hy daarop wys dat musikale diversiteit 'n baie ryker verskeidenheid van style en vorme behels as wat in die wêreld se gesproke en geskrewe tale waarneembaar is (Lüdemann 2009b:648). Benewens die stilistiese diversiteit wat vanuit interetniese verskeidenhede voortkom, voeg hy by dat musiek 'n addisionele dimensie van intra-etniese diversiteit bevat, sodat die bestuur en beskerming van verskillendheid blykbaar baie meer kompleks in musiek is as op ander terreine

van kultuur (Lüdemann 2009a:10; 2009b:647). Lüdemann se bewustheid van intra-etniese diversiteit weerspreek natuurlik sy postulering van die demokratiese meerderheid se eenvormige meerderheidsmaak. Indien die versameling bestaande musieksoorte regdeur die wêreld so uiteenlopend en oorvloedig is as wat Lüdemann met die begrip *intra-etniese diversiteit* verduidelik, hoe kan die uitwissing van musikale diversiteit na 'n toestand van eenvormige meerderheidsmaak eens 'n bekommernis of 'n moontlikheid wees? Effektief word diversiteit op twee maniere gekonseptualiseer – een omstandigheid waarin dit gedy en beskerm moet word, en 'n ander omstandigheid waarin dit deur uitwissing en uitsterwing bedreig word en ook beskerm moet word.

Hierdie teenstrydigheid in Lüdemann se teoretisering word vererger wanneer hy na lewensvatbare musikale oplossings vir sosiale konflik soek. Omdat diversiteit klaarblyklik soveel meer kompleks in musiek as op ander kulturele terreine is, vra Lüdemann op 'n vroeë stadium in sy teoretisering (2009a:10) of die onvermydelike oplossing nie 'n eenvormige soort musiek gebaseer op die laagste gemene deler sou wees nie: “Is a multicultural dialogue, not to mention cross-cultural reconciliation, at all possible? Is the inevitable way out not a uniform kind of music on the lowest common denominator, a road on which, arguably, we have already begun to travel?”

Hy stel hierdie eenvormige gedeelde musieksoort as 'n uitkoms wat alreeds in Suid-Afrika se kultuurlandskap vorm aanneem, en wat ook twee ander vinnig naderende gevolge behels, naamlik die marginalisering van alle ander musieksoorte na eksklusiewe en niebedreigende nisse, asook 'n oorheersende behae in kommersiële belange in die bepaling van watter musieksoorte in die openbaar en in die media gehoor word of nie (Lüdemann 2009b:649). So 'n verderflike omstandigheid word deur Lüdemann voorgedra as die direkte toekomstige gevolg van die toe nog heersende uitsaaipraktyke in elektroniese media soos televisie, asook van die destydse kuns-en-kultuur-leerplan in Suid-Afrikaanse skole. Te midde van al hierdie onaantreklike gebeurlikhede word dit baie maklik vir lesers om sy verbasteringsbegrip van 'n eenvormige musiek gebaseer op die laagste gemene deler te assosieer en verwar met sy ander verbasteringsbegrip van (en negatiewe verwysing na) 'n eenvormige meerderheidsmaak.²⁵ Die lomp verwisselbaarheid van hierdie twee begrippe is 'n direkte gevolg van hoe Lüdemann se vrederaamwerk daarop gemik is om die apokalips van verbastering en eenvormigheid te vermy.

Met betrekking tot die voorgestelde eenvormige musikale styl gebaseer op die laagste gemene deler moet dit benadruk word dat Lüdemann die verbasterde musiekstyl wat hy sê alreeds vorm aanneem en wil vermy, op onlogiese wyse terselfdertyd as teoreties onmoontlik verklaar. Aangesien sy vroeër bespreekte teoretisering dit noem dat daar geen universeel gedeelde eienskap by musiek moontlik is nie, is 'n eenvormige musikale styl wat op die laagste gemene deler gebaseer is, uiteraard ook eintlik onmoontlik. Maar hoekom stel Lüdemann dan hierdie homogene musikale styl voor as die waarskynlike uitvloeisel van die destydse benadering tot kulturele versoening, wanneer die fundamentele leerstellings van sy eie teoretisering dit onmoontlik verklaar?

Al ontken Lüdemann die uitvoerbaarheid van 'n vir-al-mal-toeganklike Suid-Afrikaanse musikale styl wat op die laagste gemene deler gebaseer is (iets waarvoor ek met hom saamstem), is dit verder opmerklik dat hy die musiekstyl wat sy teoretisering eintlik wil negeer, nietemin boonop as 'n pidgin formuleer, een wat vorm gaan aanneem wanneer alle plaaslike style saam tot hulle laagste gedeelde eienskappe terugval. Soortgelyk aan sy terminologie van musikale eenvormigheid sien mens hier weer eens sy bekommernis oor die smeltkroesbenadering se

gevolge van versmelting en verbastering. Gevolglik kan mens waarneem hoe Lüdemann se vredeeraamwerk Suid-Afrika se kultuurlandskap in 'n pluralistiese versameling van outonome monokulture rangskik. Die nagmerriesenario van 'n entropiese eenvormigheid skyn kommerwekkend genoeg te wees dat Lüdemann homself onberedeneerd toespits op die beskerming van die eiesoortighede van die afsonderlike kulture wat die nuwe Suid-Afrika by apartheid Suid-Afrika oorgeërf het.²⁶

In teenstelling tot Lüdemann se teoretisering wil ek vir die moontlikheid van 'n soort kreatiewe verbastering of basterskap van Suid-Afrika se diverse musieksoorte argumenteer; 'n benadering tot diversiteit wat tot die *transformasie* van kulturele identiteite en ekosisteme sou kon lei en wat nie slegs by *versoening* sou wou stilstaan nie. (Sien hier Breyten Breytenbach se uitdagende vergelykbare gedagtes rondom 'n verbasterde Afrikaner-identiteit, soos uiteengesit of aangehaal is in Viviers 1978:15; Sanders 2002:144; Galloway 2004:12 en Breytenbach 2009:78.) Die voorstel omtrent basterskap wat ek maak, raak noodwendig aan vrae oor of dit moontlik is dat diverse musieksoorte kan versmelt om nuwe hibriede musiekstyle te skep, asook of sulke musikale versmelting tot die totstandkoming van veelvuldige nuwe musikale identiteite sou lei, pleks van noodwendig op 'n apokaliptiese eenvormige musiekkultuur af te stuur.

Musiekteoretiese navorsing deur Peter van der Merwe, in sy boek *Roots of the classical: the popular origins of Western music* (2004), dui op hoe musikale versmelting deur die eeue heen feitlik 'n doodgewoon normale proses in die totstandkoming van verskillende musieksoorte was; dat dit 'n proses is wat juis musikale diversiteit moontlik gemaak het, en nie 'n middelmatige grys eenvormigheid nie. In 'n resensie van Van der Merwe se boek som die Amerikaanse musikoloog Richard Taruskin hierdie waarneming soos volg op:

[This book's richly detailed evidence of the premodernist condition of music] collectively demonstrates beyond any shadow of a doubt the way in which the different registers of musical discourse infiltrated and reinforced one another before purist ideals gained ascendancy. Adulteration and mongrelisation have never received a more ringing affirmation. How lovely that the author hails from the old bastion of apartheid. (Taruskin 2007:134–5)

Navorsing oor Nico Carstens en die tradisionele boeremusiekidioom deur Louw, Viljoen en Viljoen (2018:484) is in hierdie opsig ook insiggewend, aangesien dit deur uitvoerige musiekteoretiese ontleding 'n navorsingsvraag ondersoek aangaande hoe Carstens – regdeur sy lang loopbaan – hierdie musikale idioom kon vernuwe deur 'n “versmelting van verskillende musikale invloede en style uit te brei en daaraan 'n meer gestileerde identiteit” te gee:

Terwyl [Carstens] wel vanuit 'n boeremusiekkonteks vertrek het, sluit hy oor die jare heen verskeie invloede in sy musiek in, en skroom hy nie om uiteenlopende elemente in sy werke te gebruik nie. Dit dui op 'n veelkantige benadering waardeur Carstens dikwels aan 'n veelkleurigheid van idioome binne 'n enkele uitvoering gestalte gegee het en sodoende sy komposisies se hibriede musikale karakter en effek versterk het. (Louw, Viljoen en Viljoen 2018:484)

Verder redeneer Louw, Viljoen en Viljoen (2018:485) dat Carstens se komposisionele gebruikmaking van musikale hibriditeit en sinkretisme nie net kulturele vernuwing bring nie, maar ook kulturele voortbestaan (oorlewing) en kontinuïteit help verseker. Hierdie oorlewingstrategie is kennelik anders as die een wat Lüdemann vir musieksoorte soos

kunsmusiek voorstaan, naamlik dat dit nie aan “gewelddadige” prosesse van hibriede en sinkretiese versmelting onderwerp moet word nie.

Weens sy weersin in die smeltkroesbenadering tot diversiteit, blyk dit dat Lüdemann musiekkulture verder as homogene eenhede beskou, en die feit ignoreer dat die individue wat hierdie musiekkulture vorm, almal unieke musikale persoonlikhede het; dat elkeen van hierdie mense uit eie reg ’n afsonderlike smeltkroes verteenwoordig wat op eiesoortige maniere met en deur verskillende musieksoorte (meervoud) identifiseer (Mark Slobin, aangehaal in Taruskin 1996:20). Waar baie mense in die wêreld byvoorbeeld net een natuurlike taal praat, “praat” baie mense vandag in meer as een musikale taal deur met ’n wye verskeidenheid musiekstyle te identifiseer. Daarteenoor is die nasionalistiese ideologie wat kunsmusiek gedurende die 19de eeu beïnvloed het – ’n ideologie wat nog steeds deur die meeste kunsmusiekleerplanne gepropageer word – een van die oorsake van steeds bestaande verwagtinge dat mense binne hulle groepsidentiteite of etniese/nasionale kulture met musiek identifiseer: Amerikaners identifiseer met Amerikaanse kunsmusiek, Britte met Britse (gewoonlik Engelse) kunsmusiek, Suid-Afrikaners met Suid-Afrikaanse kunsmusiek, ens. Maar in postapartheid Suid-Afrika probeer talle akademici en kunstenaars om te argumenteer vir ’n ander, meer realistiese sienswyse oor musiek en kulturele identiteit. Die musikoloog Martina Viljoen verduidelik dit bondig soos volg: “Questions of cultural identity are central to the discourses of postapartheid aesthetics and recent local music scholarship. In both instances, essentialised categories of identity need to give way to open-ended conceptions of identity” (Viljoen 2012:207).

Hierdie artikel maak dit duidelik dat Lüdemann se eenvormige, modernistiese metodologie nie sinvol omgaan met die veelvuldige diversiteit van individue wat postmodernisties binne hulle samelewings met verskillende musieksoorte identifiseer nie. Meer onlangs-gepubliseerde navorsing oor musiek en sosiale samehörigheid in postapartheid Suid-Afrika deur die musikoloog Christopher Ballantine (2015; 2017) maak nie staat op een universele statiese proses (die eerbiediging van essensialistiese identiteite se menslikheid of menswaardigheid) om mense met mekaar te versoen nie. Inteendeel, dit vra vir talle prosesse van losmaking van hierdie identiteite, en noem juis talle hibriede-musiek-voorbeelde wat elkeen deur ’n smeltkroesbenadering geskep is.

6. Kritiek teenoor Lüdemann se konseptualisering oor die onmoontlikheid of absurditeit van musikale vertaling²⁷

Waarom sou Lüdemann die vertaling van musiek as so onmoontlik en absurd beskou? Een moontlike rede wat afgelei kan word, is dat sy teoretisering lojaal teenoor die gedagte van werksgetrouheid is.²⁸ Deur hulle op die outoriteit van musikale werke te beroep, kan musikoloë en musikante bepaalde grense vir die outentieke uitvoering van hierdie werke daarstel. Hierdie rigiede beskouing perk die vervlietende kontoere van uitgevoerde musiek in deur getrou te probeer wees aan die vermeende objektiewe oorspronklike betekenis wat ’n komponis met ’n bepaalde musikale werk sou wou kommunikeer. ’n Ouktoriële standaard wat eintlik onmoontlik is om vas te stel, bepaal daarvolgens denkbeeldige voorskrywende perke wat nie oorgesteek mag word in musikale uitvoering en vertolking nie, maar waarvan die werklike posisies afhang van die rigiditeit waarmee aparte luisteraars dít bepaal wat hulle as ’n werk se ware aard en betekenis beskou. Klassieke musikante onderskryf gewoonlik hierdie paradigma van

werksgetrouheid, waar die eerbiediging van 'n verdinglikte musikale objek die konseptuele ruimte drasties inperk wat nodig is vir 'n musikale werk se inhoud en betekenis om kreatief ontsluit te word. Die paradigma wat hierdie soort werksgetrouheid vereis, verhoed nie slegs die mutasie of mediasie van individuele musikale werke nie, maar fatsoeneer enige musikale omgewing in 'n "denkbeeldige museum" (die filosoof Lydia Goehr se bekende uitdrukking) waar klank moet ossifiseer sodat musieksoorte soos Westerse kunsmusiek in 'n vermeende pure toestand kan oorleef.

Lüdemann se bloudruk demonstreer hierdie soort stolling van musikale werke en hulle betekenis. My stelling word hier die beste verduidelik deur te verwys na sy verwysing (Lüdemann 2009a:9) na Christopher Cockburn (2008) se doktorsale navorsing oor die kontekstuele veranderinge in die betekenis van Handel se *Messias*, soos waargeneem in hierdie werk se 200 jaar lange Suid-Afrikaanse uitvoeringsgeskiedenis. Met Lüdemann se genoemde vier vlakke van musikale betekenis (individuele profiel, styl, konteks en etos) in gedagte, is die belangrike begrip wat hy aan Cockburn se navorsing ontleen dat 'n skuiwing in 'n bepaalde stilistiese werk van Westerse kunsmusiek binne 'n nuwe sosiale konteks outomaties daardie werk se betekenis gaan verander. Veranderde Suid-Afrikaanse kontekste vir *Messias* het alreeds tot aanpassing van hierdie werk se betekenis gelei om ideologieë so uiteenlopend as die superioriteit van die Britse Ryk se wit beskawing en die politiese emansipasie van Suid-Afrika se onderdrukte swart meerderheid te verbeeld.

Alhoewel Lüdemann in Cockburn se navorsing raaksien dat 'n verandering in konteks 'n ideologiese verskuiwing kan veroorsaak, dring hy nietemin aan op die stolling van werke se musikale strukture (individuele profiel en styl). Lüdemann laat nie toe dat musikale werke in nuwe idiomatiese style vertaal kan word nie, omdat hulle betekenis dan sal verander; en tog laat hy toe dat onaangepaste musikale werke in 'n verskeidenheid kulturele kontekste uitgevoer kan word, waar hulle betekenis in elk geval gaan verander. Dit wil sê, alhoewel *Messias* uitgevoer kan word in 'n swart sosiale omgewing, waar dit 'n veranderde politiese betekenis ('n veranderde etos?) gaan verklank, argumenteer Lüdemann dat die musikale kodes of seingewers (*signifiers*) wat nodig is om *Messias* as *Messias* te kan herken (individuele profiel), en verder ook as 'n stuk barokmusiek te kan herken (styl), nie aangepas kan word wanneer kulturele grense oorgesteek word nie. Waarom moet 'n komposisie se musikale seingewers gesluit word om die betekenis daarvan te beskerm, wanneer kontekstuele skuiwe soos interkulturele ontlening daardie komposisie se betekenis in elk geval gaan verander? Anders gestel: Wanneer selfs 'n outentieke uitvoering van *Messias* 'n veranderde betekenis in 'n Japannese konteks gaan hê, maak dit dan regtig saak dat 'n meer fundamentele vertaling van hierdie werk se individuele profiel en styl in 'n Japannese musikale idioom die betekenis daarvan gaan verander? Beide die outentieke en vertaalde uitvoerings van *Messias* kan in hierdie geval van interkulturele ontlening nie getrou aan die werk se oorspronklike betekenis wees nie.

Waarom moet sommige van die interafhanklike vlakke van musikale betekenis gestol word wanneer ander in die gewone loop van sake binne elke nuwe uitvoeringskonteks outomaties gaan verander? Met die erkenning van hoe verskillende uitvoeringskontekste musikale betekenis verander, kan mens net sowel 'n beskermende uitkyk op die ander vlakke van musikale betekenis wat Lüdemann noem, prysgee. Die gedagte van 'n akkurate vertaling van 'n musikale werk word 'n *non sequitur*, aangesien of musikale vertaling nou moontlik of onmoontlik (of absurd) sou wees, musikale betekenis in elk geval gaan verander. Die tipe

uitvoering wat beweerde getrouheid aan 'n musikale werk se oorspronklike betekenis verseker, word sinloos.

Benewens 'n oënskynlike lojaliteit teenoor die gedagte van werksgetrouheid maak Lüdemann se teoretisering verder gebruik van 'n deterministiese argument dat musikaliteit, net soos taal, volgens Noam Chomsky, deur middel van evolusie as 'n universele en ingebore menslike eienskap gevestig is. Soos Chomsky sou beweer dat daar 'n talige vermoë alreeds binne die fisiologie van die menslike brein gesetel is, so poneer Lüdemann iets soortgelyk aan universele grammatika wanneer dit by musikaliteit kom. Nietemin is daar 'n belangrike teenstrydigheid: Chomsky beskou talige vermoë as 'n universele en onveranderlike konstruksie wat wel vertaling toelaat, terwyl Lüdemann argumenteer dat alhoewel musikale tale in 'n soortgelyke neurologiese kapasiteit gegrond is, hulle nie vertaal kan word nie (of dat dit absurd sou wees om hulle te vertaal). Alhoewel mense wat verskillende gesproke tale gebruik, mekaar nie onmiddellik kan verstaan nie, kommunikeer hulle nietemin begrippe wat soortgelyk genoeg is dat vertaling op die lange duur 'n moontlikheid word. Wanneer musikale uitinge egter ter sprake is, dring Lüdemann se teoretisering onvermydelik daarop aan dat die begrippe wat gekommunikeer word te verskillend en onversoenbaar is om vertaal te kan word – toe te skryf aan sy uitgangspunt dat verskillende musieksoorte (musikale tale) verskillende waardesisteme het wat elkeen sy eie afsonderlike etos oordra, asook sy ander uitgangspunt dat musieksoorte geen universele kriterium (gemeenskaplikheid) het wat interkulturele dialoog moontlik maak nie.

In plaas daarvan om aan die mens se evolusionêr-ontwikkelde vermoë om musiek te kan maak te dink as 'n enkele struktuur, oftewel een oorkoepelende en onveranderlike grammatika wat binne die menslike brein geleë is, hanteer Lüdemann effektief in sy teoretisering musikale tale as 'n pluraliteit van onveranderlike grammatikas. In sommige opsigte verhard hierdie benadering die grammatika binne die brein nog meer as Chomsky, terwyl dit in ander opsigte 'n meer vloeibare Whorfiaanse uitkyk aanneem wat musikale tale as 'n pluraliteit van afsonderlike monistiese entiteite beskou. Lüdemann se teoretisering is aan Whorf (en ander voorstanders van talige relativisme) se denke oor tale verwant as gevolg van Lüdemann se verwerping van 'n musikale universele (Whorfiaanse relativisme), en dit is aan Chomsky se denke oor tale verwant as gevolg van Lüdemann se onmiddellik teenstrydige besluit om nietemin 'n versoeningsmetodologie te kies wat op 'n musikale universele staat maak.²⁹ Hierdie ooglopende teenstrydigheid maak dit dan noodwendig moeilik om 'n teorie te skep wat eers verskille en onvertaalbaarheid aksentueer, en wat daarna probeer om hierdie feitlik onverenigbare diversiteit in 'n harmoniese bloudruk te orkestreer.

Die aanname wat Lüdemann maak dat dit absurd sou wees om 'n Engelse komponis se musiek in 'n Japannese idioom te vertaal, behels 'n *reductio ad absurdum*: Musiek kan nie vertaal word nie, anders sou ons idiomatiese Japannese stilistiese weergawes van Vaughan Williams-simfonieë gehad het (my afleiding). Hierdie gedagte van absurditeit word moontlik selfs ontleen aan Steven Mithen, wat iets soortgelyks maar minder onvoorwaardelik in sy boek *The singing Neanderthals* skryf:

Whereas we can translate Japanese not only into English but into any other language spoken in the world, though recognising that we may lose much of the subtlety of the original in the process, it makes no sense to attempt to translate the music used by one culture into that of another, and there is no reason to do so. (Mithen 2005:14)

Dit lyk op die oog af of Mithen en Lüdemann saamstem, maar eintlik glo Mithen dat dit moontlik is om musiekwerke aan te pas vanuit een styl in 'n ander. In sy verduideliking van hoe sinloos dit sou wees om musiek vanuit een kultuur in die musiek van 'n ander kultuur te vertaal, voeg Mithen 'n belangrike kwalifikasie by: “There can, of course, be transpositions of one musical style into another, such as Bollywood versions of Western music and the 1980s’ ‘pop’ versions of classics” (Mithen 2005:288). Mithen beskou nie die aanpassing van stukke musiek vanuit een musiekstyl in 'n ander as onlogies nie: Pleks van *vertaling*, gebruik hy net 'n ander term, *transposisie*.³⁰

Omdat Lüdemann individuele profiel, styl, konteks en etos as ineengestremde dele van 'n musikale werk se betekenis beskou, impliseer sy denke dat die aanpassing (vertaling) van 'n musiekstuk se styl dit onherkenbaar sou maak. Sy stelling oor die absurditeit van die vertaling van musiek berus op 'n gedagte dat musikale klanke gekoppel is aan hulle spesifieke betekenis, terwyl woorde se klanke op 'n arbitrêre wyse aan hulle onderskeie betekenis koppel (Lüdemann 2009a:9). Hierdie uitgangspunt hang daarvan af dat musiek as 'n nieverwysende (*non-referential*) sisteem van betekenis beskou word. Terwyl die woorde (verbale klankbeelde) wat begrippe uitdruk, op arbitrêre verwysende konvensies neerkom, het musiek (musikale klankbeelde) klaarblyklik baie spesifieke en onvervangbare betekenis wat nie vertaal kan word nie. Verandering in byvoorbeeld die toonhoogte van musikale klankbeelde sou die betekenis van musikale tekens (*signs*) verander, en daardeur 'n veranderde betekenis vir enige aangepaste stuk musiek kommunikeer.³¹

Gevolgtrek, terwyl die lees van Solzjenitsin se *Die gulag-argipel* in Engels (*The gulag archipelago*) 'n akkurate indruk van daardie werk se inhoud in sy oorspronklike Russiese vorm kan gee, is 'n vertaling van byvoorbeeld Sjostakowitsj se Vyfde Simfonie in die tipiese Engelse kunsmusiekstyl van Benjamin Britten volgens Lüdemann (2009b:646) 'n absurde gedagte.³² Hierdie *reductio ad absurdum* is egter bedrieglik, aangesien dit twee uiteenlopende gesproke tale vergelyk met twee nasionale kunsmusiekstyle wat Lüdemann se teoretisering somtyds as 'n eenheid van Westerse kunsmusiek bespreek. 'n Meer toepaslike analogie sou wees om die vertaling van Shakespeare se *Hamlet* in Jane Austen se Regency-Engels te vergelyk met die omskrywing van Sjostakowitsj se musiek in 'n styl wat met Britten geassosieer word. *Hamlet* kan uiteraard suksesvol vanuit sy oorspronklike vroeë moderne Engels in ander variante van Engels vertaal word; vanuit vroeë moderne Engels in ander aparte tale soos Japannees; en ook vanuit vroeë moderne Engels in musikale mediums, soos Peter Klatzow se ballet *Hamlet* en die Disney-musiekblyspel *The lion king*. Aangesien twee afsonderlike musikale vertalings van die Hamlet-storie ooglopend moontlik is, is daar uiteindelik geen rede hoekom een van hulle nie in 'n ander kultuur se idiomatiese styl vertaal kan word nie.³³

'n Besluit om nie die moontlikheid van interkulturele musikale vertalings te wil toelaat nie, skakel die wedersydse gee en neem uit wat vir kulturele diversiteit nodig is om deur middel van musiek besiel te word. Vertaling is self 'n vorm van transformatiewe versoening – 'n proses waarvan die sukses afhang dat daar onderhandel moet word: “In order to get something, each party renounces something else, and at the end everybody feels satisfied since one cannot have everything” (Eco 2003:6). Hiervoor moet kunsmusiek se ideaal van slaafse werksgetrouheid natuurlik eers prysgegee word. Anders staan die angstige beheer van kulturele kapitaal sentraal tot die onmoontlikheid en/of absurditeit van musikale vertaling. Dit maak 'n te drastiese kulturele verandering onuitvoerbaar, en beskerm daardeur 'n bestaande kultuurprodukt vir oorlewing tot op die punt waar aangepaste toekomstige weergawes daarvan uitgeskakel word. In hierdie sin blyk Lüdemann se oorbeskermende vrederaamwerk as gevolg van angstigheid

oor Westerse en Suid-Afrikaanse kunsmusiek se oorlewingskanse in die nuwe Suid-Afrika drastiese interaktiewe musikale onderhandelings tussen kunsmusiek en sy ander te kniehalter. Die musikale identiteit wat aan kunsmusiek gekoppel word, kan volgens hierdie oorbeskermende uitgangspunt nie te veel verloor nie, want daarmee saam kom 'n voorsiene uitsterwing, nie slegs van 'n musieksoort nie, maar vanselfsprekend ook van 'n kulturele identiteit.

7. Ten slotte

Die aspekte van Lüdemann se drievlakkige versoeningsdialoog wat ek in hierdie artikel gekritiseer het, is die volgende: die onmoontlikheid dat daar outomaties 'n erkenning van menslikheid of menswaardigheid by alle (of enige) musieksoorte en musiekwerke kan plaasvind (vlak een); sy musikale versoeningsdialoog se problematiese aanpassing, vanuit 'n ekumeniese teologiese vrederaamwerk, van gedagtes oor kulture se eiesoortige waardesisteme en “waarhede” (vlak twee); en die gevolgtrekking wat ek maak – vanuit sy teenkating teen enige smeltkroesbenadering tot die bestuur van musiek-kulturele diversiteit – dat die artistieke (en intellektuele) tussengrond wat hy vir 'n musikale versoeningsdialoog voorstel (vlak drie) eintlik die onbedoelde maar ook onafwendbare funksie gaan hê om apartheid se afgedwingde monistiese musiekkulture te beskerm. In hierdie konteks het ek gekyk na Lüdemann se onlogiese bekommernis oor kunsmusiek se oorlewing in die nuwe Suid-Afrika, en sy bykomende bekommernis oor die totstandkoming van 'n musikale eenvormigheid (een van verskeie neerhalende verbasteringsbegrippe wat binne sy teoretisering as onwenslik afgemaak word) in hierdie kulturele landskap. Sy gedagtes oor die ongewenstheid van musiek se verbastering en die absurditeit of onmoontlikheid van musiek se vertaling is gelees as teoretiese manewers of bolwerk om 'n konserwatiewe outentieke ideaal van Westerse kunsmusiek plaaslik in stand te hou. Uiteindelik het ek met hom verskil dat dit ongewens is dat musikale verbastering plaasvind, of dat musiek se vertaling nie moontlik is nie – nie soseer om te probeer argumenteer dat musikale verbastering en vertaling wel alternatiewe weë tot musikale versoening verteenwoordig nie, maar eerder om daarop te wys dat musikale idioome en werke nie konseptueel versteen hoef te wees nie en dat hulle eintlik baie maklik stilisties aangepas of getransformeer kan word. My argument is bloot dat dit nie binne 'n Suid-Afrikaanse omgewing in die suiwer koloniale vorm wat internasionaal steeds floreer, hoef voort te bestaan nie. Die interessanter opsie is om oop te maak, met die ander deur vertaling te onderhandel, die smeltkroes te verwelkom. Musikale verbastering se onwenslikheid en vertaling se onmoontlikheid (of absurditeit) beskerm Westerse kunsmusiek teen hierdie soort oopmaking.

Lüdemann (2009b:648) se vrederaamwerk bevoorreg uit die staanspoor 'n musikale etos gekoppel aan wit burgerlikheid, juis deur in simfoniese kunsmusiek en 19de-eeuse opera en terselfdertyd in die Suid-Afrikaanse Grondwet 'n “verligte en bourgeois gees” te sien wat dieselfde aspirasies verklank. Waar is die musikale aspirasies (of etosse) wat deur ander plaaslike musieksoorte uitgeleef word, dan waarneembaar? Hierdie bevoorregting van 'n wit burgerlike wêreldblik moet verstaan word in 'n konteks waar Lüdemann verder ook menslikheid of menswaardigheid as 'n universeel gedeelde eienskap aan die beoefening van musiek koppel. Want die koppeling van menslikheid of menswaardigheid aan musiekmaak (nog 'n etos?) is moontlik iets wat Lüdemann eerstens in Westerse en Suid-Afrikaanse kunsmusiek se “verligte en bourgeois gees” waarneem en dan daarvandaan instinktief op alle musieksoorte van toepassing probeer maak. Met laasgenoemde opmerking bedoel ek nie dat sekere kulture nie aanspraak op menslikheid of menswaardigheid kan maak nie. Eerder dink

ek dat dit nie regtig sin maak om kulture se menswees of menswaardigheid spesifiek aan hulle musiek te koppel nie. Die Suid-Afrikaanse grondwetlike grondbeginsel dat menswaardigheid universeel is, is 'n ideologiese konstruk wat verkieslik eerder self moet kan staan. Om hierdie grondwetlike grondbeginsel aan musiekmaak vas te ketting verswak dit bloot.

Lüdemann se navorsing oor musiek en multikulturele demokrasie is eksentriek, in die sin dat dit 'n hoogs gekompliseerde lappieskombers-teoretisering aanmeekaarstik sonder om werklik met diepliggende bronverwysings en argumentering aan enige bestaande teoretiese diskoerse deel te neem: aan bestaande komplekse diskoerse oor dialoogvoering,³⁴ oor identiteitsvorming, oor versoening, oor multikulturalisme, oor vertaling. Sy navorsing is werklik nie buitengewoon in hierdie opset nie – baie Suid-Afrikaanse musikologiese navorsing is ewe eksentriek, juis omdat dit aan 'n parogiale konteks deelneem wanneer dit 'n plaaslike fokus het. In 'n Suid-Afrikaanse konteks word Lüdemann waarskynlik (soos in hierdie artikel se inleiding) amper uitsluitlik in *musikologiese* kontekste gelees en gekritiseer as 'n sogenaamde ou musikoloog wie se navorsing nou deur die sogenaamde nuwe musikoloë uitgedaag en verplaas of selfs verdryf word. Nietemin verteenwoordig Suid-Afrikaanse musikologie 'n diskursiewe veld wat nog stadig (en nou met groot fanfare oor dekolonisering) kennis neem van multikulturalisme en demokrasie as belangrike teoretiese begrippe en ideale – iets wat Lüdemann as musikoloog amper alleen alreeds 30 jaar gelede op ander maniere gedoen het.

Teenoor die meeste Suid-Afrikaanse musikoloë skryf en praat Suid-Afrikaanse musiek-opvoedkundiges (die mense by universiteite wat musiekonderwysers oplei) alreeds dekades lank – soos hulle Amerikaanse en ander internasionale kollegas – sonder 'n oormaat van teoretiese “jargon” oor multikulturalisme en demokrasie. Lüdemann verwys nie in sy navorsing na enige van hulle nie, en na die beste van my wete verwys ook nie een van hulle in hulle navorsing na hom nie. Eerder as om Lüdemann slegs as 'n konserwatiewe Suid-Afrikaanse musikoloog te verstaan (rakende die saak van apartheidsintellektualisering wat werklik *de rigueur* geword het in postapartheid musikologie), kan 'n mens ook tentatief raaksien dat musikologie soos wat dit plaaslik beoefen word, moontlik baie het om by musiekopvoeding te leer – 'n subdissipline waarop daar dikwels neergekyk word.

Uiteindelik het Lüdemann se gedagtes oor musiek en multikulturele demokrasie groot waarde – hoe foutief sy denke ook al by tye vir enigiemand mag wees – solank as wat dissiplinêre dialoogvoering daaroor en op die breër terrein van Suid-Afrikaanse musiekstudies moontlik is en bly. Onlangs-gepubliseerde musieknavorsing (heel moontlik insluitend my eie) is dikwels as antagonisties ervaar waar dit apartheid teenoor demokrasie problematiseer. Daar sal uiteraard maniere gesoek moet word om dissiplinêre gesprekvoering te probeer normaliseer. Daarvoor is dit egter nodig om toegelaat te word om krities en selfkrities te wees – om sodoende die voortdurend sosiaal verskuivende of veranderende posisies (teenoor hedendaagse kontekste en die geskiedenis) van elke rolspeler binne die dissipline te verstaan. Hierdie artikel is so 'n kritiese poging om te probeer verstaan.

Bibliografie

- Agawu, K. 1999. The challenge of semiotics. In Cook en Everist (reds.) 1999.
- Ballantine, C. 2015. On being undone by music: Thoughts towards a South African future worth having. *South African Music Studies*, 34/35:501–20.
- . 2017. Sounds like a better future: musicking for social change. In Ballantine e.a. (reds.) 2017.
- Ballantine, C., M. Chapman, K. Erwin en G. Maré (reds.). 2017. *Living together, living apart? Social cohesion in a future South Africa*. Pietermaritzburg: University of KwaZulu-Natal Press.
- Barz, G. 2012. Music and (re-)translating unity and reconciliation in post-genocide Rwanda. *Acta Academica Supplementum*, 1:1–19.
- Brown, S. en J. Jordania. 2011. Universals in the world's musics. *Psychology of Music*, 41(2):229–48.
- Buis, J. 1991. Should Bach survive in a new South Africa? Redefining a pluralistic music culture in post-apartheid South Africa. *Papers presented at the tenth symposium on ethnomusicology*. Grahamstad: International Library of African Music.
- Cockburn, C. 2008. The establishment of a tradition: Meaning, value and social process in the South African history of Handel's Messiah. PhD-proefskrif. Universiteit van KwaZulu-Natal.
- Cook, N. en M. Everist (reds.). 1999. *Rethinking music*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Deutscher, G. 2010. *The unfolding of language: The evolution of mankind's greatest invention*. Reading: Arrow Books.
- Eco, U. 2003. *Mouse or rat? Translation as negotiation*. Londen: Weidenfeld & Nicolson.
- Fitch, W.T. 2018. Four principles of biomusicology. In Honing (red.) 2018.
- Galloway, F. 2004. "Ek is nie meer een van ons nie": Breyten en die volk. 'n Verkenning van die sikliese ritme en die terugkerende motiewe in die openbare reaksie op Breyten Breytenbach. *Tydskrif vir Letterkunde*, 41(1):5–38.
- Herbst, A. 2006. The dancing "mealie": A realistic perspective on musical arts education. In Potgieter (red.) 2006.
- Heyns, M. 2006. Translator's note. In Van Niekerk 2006.
- Honing, H. 2018. Musicality as an upbeat to music: Introduction and research agenda. In Honing (red.) 2018.
-

- Honing, H. (red.). 2018. *The origins of musicality*. Cambridge, Massachusetts en Londen: MIT Press.
- Huysen, H. 2012. Music production in the intercultural sphere: challenges and opportunities. *Acta Academica Supplementum*, 1:43–71.
- Jooste, S.J. 1994. Musiek in Suid-Afrika: Westerse kunsmusiek versus Afrikamusiek? Professorale intreerede, gelewer op 26 Augustus 1994. Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys.
- Louw, H.S., N. Viljoen en M. Viljoen. 2018. Hibriditeit en outentisiteit as kulturele merkers in Nico Carstens se musiek. *LitNet Akademies*, 15(3):456–501. https://www.litnet.co.za/wp-content/uploads/2018/12/LitNet_Akademies_15-3_Louw-Viljoen-Viljoen_456-501.pdf.
- Lüdemann, W. 1993. Music in transition: In search of a paradigm. *South African Journal of Musicology*, 13:31–41.
- . 1997. Report from Stellenbosch: 24th annual congress, musicological society of Southern Africa, 4–5 September 1997. *Current Musicology*, 62:118.
- . 1999. Music as a way of knowing: Tentative steps towards extending the boundaries of traditional music philosophy. *South African Journal of Philosophy*, 18(1):41–60.
- . 2003. Diabolus in musica: in dialoog met Thomas Mann se Doktor Faustus. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 43(3):259–76.
- . 2006/2007. Arnold van Wyk's *Primavera*: Music of another South Africa. *South African Music Studies*, 26/27:87–107.
- . 2009a. Musiek, kulturele diversiteit, menswaardigheid en demokrasie in Suid-Afrika. Professorale intreerede, gelewer op 21 April. Stellenbosch: Sunprint.
- . 2009b. Musiek en kulturele diversiteit in Suid-Afrika. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 49(4):639–57.
- . 2015. Why culture, not race, determines tastes in music. *The Conversation*, 3 September. <https://theconversation.com/why-culture-not-race-determines-tastes-in-music-46639> (23 Maart 2019 geraadpleeg).
- Mithen, S. 2005. *The singing Neanderthals: the origins of music, language, mind and body*. Londen: Phoenix.
- Muller, S. 2000. Sounding margins: musical representations of white South Africa. DPhil-verhandeling. Oxford, Balliol College.
- . 2006. In gesprek oor Hugo Distler: *Eine musikalische Biographie*. *Tydskrif vir Letterkunde*, 43(1):141–53.
- . 2014. *Nagmusiek*. Johannesburg: Fourthwall Books.

- Nettl, B. 2005. *The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- . 2010. *Nettl's elephant: On the history of ethnomusicology*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- O'Connell, J.M. en S. El-Shawan Castelo-Branco (reds.). 2010. *Music and conflict*. Urbana, Chicago en Springfield: University of Illinois Press.
- Pooley, T. 2011. "Never the twain shall meet": Africanist art music and the end of apartheid. *Suid-Afrikaanse Joernaal vir Musiekwetenskap*, 30/31:45–69.
- Potgieter, H. (red.). 2006. *The transformation of musical arts education: Local and global perspectives from South Africa*. Potchefstroom: North-West University Press.
- Prosser, J. 2016. Daniel Barenboim. In Sener e.a. (reds.) 2016.
- Roos, H. 2010. Opera production in the Western Cape: Strategies of indigenization. PhD-proefskrif. Universiteit Stellenbosch.
- . 2012. Indigenisation and history: How opera in South Africa became South African opera. *Acta Academica Supplementum*, 1:117–55.
- Rosenberg, J. 2019. *Dangerous melodies: Classical music in America from the Great War through the Cold War*. New York: W.W. Norton & Company.
- Sanders, M. 2002. *Complicities: The intellectual and apartheid*. Pietermaritzburg: University of Natal Press.
- Schmidt, P. 2012. What we hear is meaning too: Deconstruction, dialogue, and music. *Philosophy of Music Education Review*, 20(1):3–24.
- Sener, O., F. Sleaf en P. Weller (reds.) 2016. *Dialogue theories II*. Londen: Dialogue Society.
- Solomon, A. 1997. The universal significance of Western art music. *South African Music Teacher*, 129:15–8.
- Spies, B. 2001. Music in a quest for survival. *Musicus*, 29(2):5–11.
- . 2010. Het klassieke musiek 'n toekoms in Suid-Afrika? *Woord en Daad*, 50(414):21–4.
- Steiner, G. 1976. *Extraterritorial: Papers on literature and the language revolution*. New York: Atheneum.
- . 1997. *Errata*. Londen: Weidenfeld & Nicolson.
- Stern, D. 1975. After Babel, by George Steiner. *Commentary*.
<https://www.commentarymagazine.com/articles/david-stern/after-babel-by-george-steiner/>
(19 September 2014 geraadpleeg).

- Taruskin, R. 1996. Introduction. *Repercussions*, 5(1/2):5–20.
- . 2007. Roots of the classical: The popular origins of Western music by Peter van der Merwe. *Music & Letters*, 88(1):134–39.
- Temmingh, H. 1995. The president's message / Boodskap van ons president. *South African Music Teacher*, 126:9–10.
- Van der Westhuizen, N. en A. Schonken. 2009. Ondersteuning van die kunste in demokratiese Suid-Afrika. *Fanfare*, 2:2–9.
- Van Niekerk, M. 2006. *Agaat*. Vertaal deur M. Heyns. Jeppestown: Jonathan Ball.
- Van Wyk, C. 1989. Why analysis? A composer's view. *South African Journal of Musicology*, 9:90–1.
- Van Wyk, W. 2009. Jeanne Zaidel-Rudolph at sixty. *Musicus*, 36(2):64–7.
- Venter, C. 2015. Experiments in postcolonial reading: Music, violence, response. PhD-proefskrif. Christ Church College, Universiteit van Oxford.
- Viljoen, M. 2012. After universalisms: Music as a medium for intercultural translation. *Acta Academica Supplementum*, 1:189–211.
- Viviers, E. 2016. A critique of the survival anxieties that inform South African discourses about Western art music. PhD-proefskrif. Universiteit Stellenbosch.
- . 2018. Afstanddoening van werksgetrouheid in Richard Taruskin se essay "Setting limits". *LitNet Akademies*, 15(3):200–38. https://www.litnet.co.za/wp-content/uploads/2018/12/LitNet_Akademies_15-3_Viviers_200-238.pdf.
- Viviers, J. 1978. *Breyten: 'n verslag oor Breyten Breytenbach*. Kaapstad: Tafelberg.
- Vulliamy, E. 2018. *When words fail: A life with music, war and peace*. Londen: Granta Books.
- Walton, C. 2003. Review article: Hugo Distler: Eine musikalisches Biographie. *Ars Nova*, 15:38–40.

Eindnotas

¹ Hierdie artikel is 'n vertaalde en aangepaste weergawe van 'n hoofstuk uit my PhD-verhandeling (Viviers 2016). Ek spreek my opregte dank uit teenoor my mentor, Stephanus Muller, teenoor my eksaminators, Martina Viljoen, James Davies en Chris Walton, asook teenoor my kollegas Annemie Behr en Mareli Stolp, vir die moeite waarmee hulle met hierdie werk omgegaan het en vir die voorstelle wat hulle gemaak het om dit te verbeter.

² Muller se onderhoud kan in hierdie metodologiese opsig uiteindelik ook verstaan word binne die konteks van sy eie grensverskuiwende, metafiktiewe biografie (2014) van die plaaslike komponis Arnold van Wyk.

³ Lüdemann (2009a) se gepubliseerde intreerede, “Musiek, kulturele diversiteit, menswaardigheid en demokrasie in Suid-Afrika”, is ’n veeltalige dokument wat in Afrikaans, Duits, Engels en Xhosa aangebied is. (Dus verskyn sommige van my aanhalings daaruit in Afrikaans en ander in Engels.) ’n Volledig Afrikaanse weergawe van hierdie lesing (met effens aangepaste inhoud) verskyn as die geakkrediteerde artikel “Musiek en kulturele diversiteit in Suid-Afrika” (Lüdemann 2009b).

⁴ Dit het oorlewingsonthafte nodig geword om die outomatiese koppeling van kunsmusiek met hegemoniese elitisme te probeer ondermyn, hetsy deur argumente van kunsmusiek se “tersaaklikheid” vir die groter samelewing, of deur ander aktiewe strategieë om die kunsmusiektradisie se historiese elitisme werklik ongedaan te maak. Hierdie pogings moet egter die (wit) burgerlike klas se gebruik om gedragskodes van kulturele uitsonderlikheid aan die hand van kunsmusiek te kommunikeer erken. Veral in die apartheidskonteks is ideologiese uitbeeldings van ’n gesofistikeerde wit beskawing onvermydelik aan die hand van kunsmusiek vertoon, tot op die punt waar bevolkingsgroepe (spesifiek “rasgroepe”) wat nie hierby ingesluit was nie, hierdie musieksoort as elitisties en vervreemdend begryp het. Solomon (1997) se skrywe oor ’n vermeende universele estetiese waarde van Westerse kunsmusiek is tekenend van die mees algemene strategie om Westerse kunsmusiek “relevant” vir die nuwe Suid-Afrika te maak. Die ander holruggeryde strategie is om te argumenteer dat musiek (juis dan simfonieë en operas se musiek) ’n “universele taal” is, iets wat Solomon se skrywe effektief ook argumenteer. Beide strategieë probeer om hierdie musieksoort te veruniverseel in ’n poging om legitieme kritiek af te weer.

⁵ Kwaito is streng gesproke nie ’n ingevoerde musieksoort nie, maar een wat in Johannesburg in die laat 20ste eeu ontstaan het.

⁶ Dat ’n minderheid se musiek daarom *gelykstaande* voorregte (bv. beskerming, uitbouing en trekkrag) as ’n meerderheid se musiek moet geniet, sou egter ’n eienaardige gevolgtrekking wees. Daar sou uitvoerig geredeneer en bepaal moet word presies wat met “gelykstaande” bedoel word: Ewe veel infrastruktuur? Ewe veel geld? Ewe veel uitsaaigeleenthede? Ewe veel onderriggeleenthede? Ewe veel institusionele bevordering? Hierdie is nie vrae wat maklik beantwoord kan word nie, juis omdat die Suid-Afrikaanse geskiedenis een is waar ongelykheid – selfs in die geval van musiek – sistematies deur verskillende regerings (vandag s’n ook) daargestel is. Die argument in Lüdemann se geval blyk egter te wees dat daar niks mee fout is dat sekere musieksoorte (soos kunsmusiek) ’n demokratiese meerderheid se musieksmaak en artistieke behoeftes transendeer nie. Hierdie opvatting is vir my ook ’n eienaardige gedagte, omdat dit die weersinwekkende kategorieë van sogenaamde hoë en lae kuns in my geestesooop oproep.

⁷ Die kommerwekkende gedagte dat kunsmusiek binne die nuwe Suid-Afrika in ’n “oorlewingstryd” of “struggle for survival” gewikkel is, is ’n argument wat Lüdemann (1997:118; 2003:270) nog voor sy professorale intreerede in minstens twee ander publikasies gekommunikeer het. Hierdie uitlating moet gesien word binne die konteks van ’n groter Suid-Afrikaanse diskoers van kommer oor kunsmusiek se oorlewing, wat (na die beste van my wete) vanaf die laat 1980’s vorm aangeneem het. Ander lukrake voorbeelde van hierdie

diskoers is te vinde by die komponis Carl van Wyk (1989:91), die musikant Johann Buis (1991), die komponis Henk Temmingh (1995:9), die pedagoog Alan Solomon (1997), die musikoloog Stephanus Muller (2000:7–8; 52–3), die musiekteoretikus Bertha Spies (2001; 2010), die musikoloog en musiekopvoedkundige Anri Herbst (2006:208), die komponis Jeanne Zaidel-Rudolph (in Van Wyk 2008:67) en die opera-impresario Michael Williams (in Roos 2010:201–202).

⁸ Hierdie terminologie word deur Umberto Eco (2003:2–5) in 'n konteks van intermediale aanpassing en vertaling gebruik om geskrewe en gesproke tale gesamentlik aan te dui en te onderskei van ander media se “tale”, soos musiek en film.

⁹ Daar is 'n belangrike stroom van navorsing in biomusikologie oor die evolusionêre skakels tussen taal en musiek. Sommige navorsers argumenteer dat taal 'n evolusionêre aanpassing was en dat musiek daardie aanpassing se byproduk is. Ander glo weer dat taal en musiek 'n gemeenskaplike voorganger genoem “musilanguage” gedeel het, 'n kommunikasiesisteen wat iewers in die mens se evolusie in twee aparte kommunikasiesisteme opgedeel het (Mithen 2005:26).

¹⁰ Benjamin Lee Whorf was 'n invloedryke Amerikaanse taalkundige wat gedurende die eerste helfte van die 20ste eeu aangevoer het dat tale elkeen 'n onvertaalbare wêreldblik en kulturele bewussyn kommunikeer (Stern 1975). Sy werk het daarmee gehelp om die etnosentriese aanname – wat gedurende die 18de en 19de eeue wyd ondersteun was – te bevraagteken dat sekere dialekte van die Indo-Europese taalfamilie (veral Latyn en Grieks) alles bevat (veral met betrekking tot grammatika) wat die moeite werd is om te weet oor menslike tale (Deutscher 2010:130–2). Whorfianisme stel die gedagte van talige relatiwiteit op 'n ekstreme manier voor, waarvolgens geglo word dat tale so drasties van mekaar verskil dat hulle onderskeie grammatikas hulle sprekers 'n fundamenteel anderse wêreldblik bied as die sprekers van ander tale. Hierdie verhewe graad van talige relatiwiteit word vandag grootliks in die taalkunde betwyfel, eerstens omdat Whorf se navorsingsmetodologieë dikwels data vervals het, maar ook omdat die latere opkoms in hierdie dissipline van Chomskiaanse determinisme 'n ander universalistiese paradigma bevorder het. Nietemin is daar gronde om 'n paradigma van matige talige relatiwiteit te ondersteun, soos wat Deutscher se oortuigende navorsing hieroor duidelik maak.

¹¹ Alhoewel Lüdemann dit nie noem nie, is hierdie deel van sy teoretisering afkomstig van Ferdinand de Saussure se taalkundige teoretisering oor klankbeelde en seingewers.

¹² 'n Fout in hierdie gedagtegang sou wees dat, gemeet aan enige objektiewe standaard, dit amper onmoontlik sou wees om die presiese betekenis van die eerste note in Beethoven se Vyfde Simfonie te verduidelik, terwyl die meer akkurate betekenis van die veelgelese eerste sin in 'n roman soos Jane Austen se *Pride and prejudice* baie makliker en beter verduidelik kan word. Mens mag dus 'n sinlose standaard probeer daarstel wanneer mens getrou aan enige vermeende oorspronklike betekenis van 'n musikale werk probeer wees.

¹³ Deur teen die smeltkroesbenadering tot die hantering van musikale diversiteit te stry, resoneer Lüdemann se professorale intreerede met minstens een ander postapartheid professorale intreerede, op 26 Augustus 1994 deur S.J. Jooste voorgedra by die Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys. Jooste (1994:11–15) argumenteer in sy intreerede sterk teen die “melting pot”-benadering tot musiekopleiding

by sy universiteit in die nuwe Suid-Afrika, en teen die “versmelting van verskillende toonsisteme” soos Westerse musiek en Afrikaëse musiek; met die gevolg dat hy ook verder kan praat van die “oortuigende voordele van kulturele differensiasie in die onderwys volgens die segregasiepatroon” en die deur-beleid-afgedwingde probleemsituasies van “die assimilasiëpatroon of die patroon van kulturele pluralisme” (15).

¹⁴ Internasionale navorsers oor musiek en evolusie is dit eens met Lüdemann dat musikaliteit eerder as musiek universeel teenwoordig in alle kulture is, en dat musikaliteit daarom die hoofverskynsel is wat in biomusikologie bestudeer moet word voordat enige argumente oor musiek geformuleer kan word (bv. Fitch 2018; Honing 2018a). Wat universeel-teenwoordige verskynsels in musiek betref, is daar egter skrywers soos Brown en Jordania (2011) wat drasties verskil met Lüdemann se opvatting dat daar slegs een universeel toepaslike verskynsel (die vermoë om musiek te kan maak) by musiek teenwoordig is – hulle navorsing formuleer daarteenoor ’n lys van 70 universalialia waar musiek ter sprake is.

¹⁵ Die veelvoudige versekering van afsonderlike regte in hierdie aanhaling doen statiese musiekidentiteite aan die hand. As individuele menslikheid of menswaardigheid deel uitmaak van die vermoë om musiek te kan maak en verstaan, dan sou enige postkoloniale kritiek wat op kulturele transformasie gemik is, noodwendig op ’n ad hominem-aanval teen iemand neerkom.

In haar eie ontleding van Lüdemann se intreeredenavorsing lewer Carina Venter (2015:281) in hierdie spesifieke konteks die volgende ontleding:

The aesthetic and intellectual middle ground Lüdemann proposes is based, we have seen, on the principles of human dignity and cultural diversity, the implications of which are stipulated in the form of reciprocal rights: the right to critique as long as that criticism is preceded by self-critique and “openness” to the other; the right to voice one’s own preference; the right never to have to relinquish those preferences; and the right to differ non-coercively. These same rights, meant to guarantee an equal exchange of ideas, music, cultures and biases on the basis of respect for our shared humanity might, of course, be formulated negatively as prohibitions: there will be no conflict here, no revolt, no betrayal, no transgression. There will be only benignly inconsequential disagreement: in short, a prohibition on whatever threatens the stability of a community whose common interest, before all else, is their shared humanity, no matter the status quo at any particular time. A “middle ground” underwritten by a tacit set of criteria or values held in common by everyone – no matter how wide the terms of that consensus are cast in the interests of fabricating inclusivity – is a sophisticated way of insisting on consensus before one might even begin to speak otherwise. There are no *différends*, no radical and incommensurable differences, only arguments concerning the exact nature of consensus.

¹⁶ In hierdie opsig is daar ’n enorme (en ontstellende) literatuur oor dinge soos musiek en konflik, musiek en geweld, musiek en marteling, asook musiek en oorlog (bv. O’Connell en El-Shawan Castelo-Branco 2010; Rosenberg 2019; Venter 2015; Vulliamy 2018).

¹⁷ Lesers moet in gedagte hou dat daar ’n wesentlike verskil tussen die begrippe *ekumenies* (te doen met verskille tussen denominasies in een geloof) en *intergodsdienstig* (te doen met verskille tussen gelowe) is. Lüdemann se gedagtegang is uiteindelik ooglopend gerig op

intergodsdienstige versoening, alhoewel hy van sogenaamde ekumeniese teologiese teoretisering gebruik maak. Intergodsdienstige versoening is uiteraard veel moeiliker as ekumeniese versoening, omdat waardes tussen gelowe dikwels meer uiteenlopend kan wees. 'n Voorbeeld van hierdie uiteenlopendheid wat betrekking op musiek het, is die keuse van Islamitiese ekstremiste om musiek “haram” of onwettig te verklaar. Indien musiek uit die staanspoor onwettig verklaar word deur een geloofsgroepering, is daar geen manier waarop 'n ander geloofsgroepering hulle musieksoort kan gebruik om met die eerste groep dialoog te voer nie.

¹⁸ Dit is Lüdemann se inval by ekumeniese teologie wat my uiteindelik aanmoedig om sy metodologie of bloudruk as 'n religieuse vrederaamwerk (*eirenicon*) te klassifiseer.

¹⁹ Waar Lüdemann in sy teoretisering voorheen daarop aangedring het dat dialoog op gemeenskaplike waardes gegrond moet word, is dialoogvoering oor uiteenlopend verskillende etiese waardes hier vreemd genoeg 'n konseptuele moontlikheid.

²⁰ 'n Vergelykende benadering tot musiekstudie is van kritieke belang vir biomusikologiese spekulering, nie soseer om verskille tussen musieksoorte te bestudeer nie, maar om universalie te soek sodat hipoteses en gevolgtrekkings oor gemeenskaplikhede gemaak kan word. Die vermoë van mense en sjimpansees om sekere gelyksoortige ritmiese aspekte van musiek te beoefen dui byvoorbeeld in alle waarskynlikheid op 'n gedeelde oorgeërfde genetiese eienskap – op 'n gedeelde evolusionêre voorsaat (Honing 2018).

²¹ Die belangrikste vraag om hier te opper is of daardie moontlike, vryer benaderings tot musieksoorte se kurering ook op sosiale manipulasie sou neerkom en, indien wel, in watter mate so 'n sosiale manipulasie eties aanvaarbaar sou wees of nie.

²² 'n Belangrike afdeling van Lüdemann se professorale intreerede wat ek nie in hierdie aangepaste artikel bespreek nie, maar wel elders (Viviers 2016:204–5; 230–4), is die toepassing van sy vrederaamwerkteoretisering op die onderrigleerplan en navorsingsfokus van die Universiteit Stellenbosch se Konservatorium. Lüdemann (2009a:13) voer in die tersaaklike afdeling aan dat hierdie tersiêre musiekskool homself daartoe moet verbind om veral Suid-Afrikaanse kunsmusiek te herontdek, bevorder en uitbou, 'n fokus wat hy meen dan ook “die deure na die wêrelderfenis van klassieke en eietydse kunsmusiek kan oophou”. Soos ek dit verstaan, posisioneer hy hierdeur die US se Konservatorium as 'n plek waar beide Westerse en Suid-Afrikaanse kunsmusiek in die nuwe Suid-Afrika kan oorleef, terwyl ander Suid-Afrikaanse musieksoorte weer respektiewelik by ander konservatoriums regdeur Suid-Afrika moet oorleef. Ek kritiseer dus Lüdemann se voorgestelde departementele fokus, omdat dit die verantwoordelike postapartheid transformasie (wat ek sou indink as 'n sinryke poging tot dekolonialisering) van 'n universitêre musiekskool belemmer wat histories amper uitsluitend daaraan toegewy is om Westerse en Suid-Afrikaanse kunsmusiek in Suid-Afrika te bevorder.

²³ Lüdemann (2006/2007:101) se bespreking van Arnold van Wyk se simfoniese suite *Primavera* bevestig my opvatting dat monitiese kulture mekaar op die tussengrond gaan ontmoet. In die tersaaklike bespreking sien mens die voorgestelde tussengrond somer in 'n enkele musikale komposisie raak:

[*Primavera*] envisions an approach to cultural difference that was in strong contrast to the one that was taking shape at the time and that we know as apartheid. It does not “separate” the individual elements and “develop” them on their own, but integrates them into a whole without destroying their respective identities.

Hier reken Lüdemann oënskynlik dat die aparte motifiese en tematiese ontwikkeling van verskillende kulture se musiek binne een werk metafores met apartheid se beleid van afsonderlike ontwikkeling vergelyk kan word. Omdat Arnold van Wyk nie die musikale elemente in *Primavera* afsonderlik ontwikkel nie, maar eerder diverse musikale elemente van verskillende musiekkulture integreer, is hierdie werk vir Lüdemann een wat krities teenoor die ou Suid-Afrika staan en wat ook terselfdertyd ’n uitdaging vir die nuwe Suid-Afrika bied. Wat my egter in hierdie opsig interesseer is dat apartheid se respektiewelike essensialistiese identiteite volgens die beeldspraak aan die einde van bostaande aanhaling nie vernietig moet word nie. Of daar nou aparte ontwikkeling van hierdie identiteite plaasvind of nie, die beskerming van hulle essensies teen vernietiging deur versmelting en verbastering was apartheid (en is die tussengrond) se *raison d’être*.

Sien Pooley (2012:49) vir verdere kritiek op Lüdemann se interpretasie van *Primavera*.

²⁴ Die blote gedagte van ’n “meerderheid” se artistieke behoeftes skep ’n indruk dat identiteitsgroepe binne ’n demokrasie, afgesonderd van ander groepe se musiekaktiwiteite, na bepaalde musieksoorte luister of dit beoefen. Musiek verdeel in hierdie ontleding mense in identiteitsgroepe net soveel as wat die ontleding daarop gemik is om identiteitsgroepe waar te neem. Is hedendaagse mense nie eerder geneig om – toenemend afgesonderd van enige historiese en historiografiese musikale-identiteitsgroeperings – op meer eklektiese en idiolektiese maniere aan hul eie individuele verskeidenheid musieksoorte deel te neem nie?

²⁵ Hierdie verwarring gebeur byvoorbeeld in die geval van Albertus Visser (in Van der Westhuizen en Schonken 2009:8). In ’n gepubliseerde debat met Carina Venter oor die oorlewing van kunsmusiek in die nuwe Suid-Afrika integreer Visser hierdie twee afhanklike gedagtes van Lüdemann se professorale intreerede as staving vir ’n oorwegend pejoratiewe waardebeepaling van postapartheid musikale praktyk, en argumenteer hy dat musiek (hy bedoel Westerse kunsmusiek) se oorlewing in die nuwe Suid-Afrika in gevaar verkeer.

²⁶ Na aanleiding van hierdie kommentaar is dit belangrik om die volgende voorbehoud in my interpretasie van Lüdemann se teoretisering te benadruk: Apartheid was in sommige opsigte ’n beleid en filosofie wat daarop gemik was om die diversiteit van Suid-Afrika se rasse, etnisiteite en kulture teen verbastering te beskerm. Op die plekke waar ek noem dat Lüdemann se gedagtes (onopsetlik) apartheid se oorgeërfde identiteite probeer beskerm, is dit nie ’n beskuldiging dat hy daarom ook die sistematiese onderdrukking van onderdanige rasgroepe en die skending van menseregte wat onmiskenbaar in die apartheidsera gebeur het, ondersteun nie. Vir duidelikheid is dit belangrik om in gedagte te hou dat die postapartheid samelewing steeds vassit by die essensialismes en groepsidentiteite van ’n vorige tydvak. Enige poging om kulturele diversiteit in Suid-Afrika te beskerm moet dus moeilike besluite neem oor presies watter aspekte van Suid-Afrika se kulturele diversiteit beskerming verg en hoekom.

²⁷ Vir Suid-Afrikaanse voorbeelde van uiteenlopende teoretiserings oor hoe vertaling wel tog deur middel van musiek moontlik is, sien Barz (2012), Huysen (2012), Roos (2012) en

Viljoen (2012). Laasgenoemde artikel se bespreking (Viljoen 2012:204–5) van ’n voorbeeld van musikale vertaling tussen die kulture van “Westerse” kunsmusiek en “Afrikaïese” musiek, wat in die komponis Hans Huysen se werk *Ciacona & Tshikona* plaasvind, is tersaaklik tot hierdie artikel se begrip van musikale vertaling.

²⁸ Sien die artikel “Afstanddoening van werksgetrouheid in Richard Taruskin se essay ‘Setting Limits’” (Viviers 2018) vir ’n grondige bespreking van die werksgetrouheids- (of *Werktreue*-) verskynsel soos dit in Westerse kunsmusiek voorkom.

²⁹ Volgens die kritikus George Steiner (1976:125) demonstreer Chomsky se gedagtes oor die taalkunde ’n passievolle aptyt vir eenvormigheid, volledige logika en verklaring. Met sy gebruikmaking van ’n biologiese universele waar musiek ter sake is, voel ek dat Lüdemann se metodologie of bloudruk ’n soortgelyke aptyt demonstreer. My insigte oor hoe Chomsky en Whorf se gedagtes oor tale en vertaling teenstrydig met mekaar in Lüdemann se vredeeraamwerk-teoretisering waargeneem sou kon word, is afkomstig van ’n karakter in A.S. Byatt (1996:192–3) se intellektueel omslagtige roman *Babel Tower* – die taalkundige Gerard Wijnobel, wat tegelykertyd in die teenstrydige Chomskiaanse (“die kristal”) en die Whorfiaanse (“die vlam”) formulerings van taal glo. Lüdemann (2009b:650) noem op ’n stadium vir Chomsky in sy teoretisering, maar nooit vir Whorf nie.

³⁰ Lüdemann (1999:58) beskou egter so ’n proses van musikale aanpassing nie as vertaling nie, maar in die meerderheid van gevalle eerder as die “plundering” of “verkragting” van musikale identiteite en hulle waardesisteme.

³¹ Dit is die moeite werd om hier na die musikoloog en musiekteoretikus Kofi Agawu se musiek-en-semiotiek-teoretisering oor die onmoontlikheid van musikale vertaling te kyk en dit met Lüdemann se soortgelyke teoretisering te vergelyk: Waar Lüdemann sy fokus rig op die arbitrêre aard van talige tekens en die vasstaande aard van musikale tekens, rig Agawu (1999:144) sy fokus op die vasstaande betekenis van talige eenhede en die meer vloeibare betekenis van musikale eenhede. Hierdie verskil in benadering beteken dat Lüdemann musiek as die meer vasstaande objek beskou, terwyl Agawu taal as die meer vasstaande objek beskou. Al stem hierdie twee skrywers saam dat musiek nie vertaal kan word nie, is die maniere waarop hulle daardie onvertaalbaarheid konseptualiseer, teenstrydig. Lüdemann gebruik die onmoontlikheid van musiek se vertaling as deel van ’n groter argument wat die verskille tussen musieksoorte beklemtoon en daardeur ’n morfologiese en sintaktiese uiteenlopendheid of onsamehangendheid vir hierdie verskillende musieksoorte suggereer. Agawu benadruk op sy beurt weer dat alhoewel verskillende musikale sisteme nie in mekaar omgeskakel kan word nie, daar nietemin morfologiese en ekspressiewe ooreenkomste tussen die verskillende sisteme bestaan.

³² Die vertalers van gesproke of geskrewe tale loop eintlik beduidende dilemmas rakende betekenis in hulle werk raak, met problematiese faktore wat die verantwoordelikheid insluit om by tye die presiese betekenis van die oorspronklike teks se taalgebruik in vertaling te verander, sodat die gees van die oorspronklike teks wel vasgevang kan word. Behalwe klein woordveranderinge wat omgangstaal verstaanbaar maak, moet vertalers verder moeilike besluite neem oor of hulle ’n bepaalde teks kultureel inheems maak of uitheems hou in hulle vertaling daarvan (die vertalingsteoretikus Lawrence Venuti se begrippe van *domestication* en *foreignisation*). Verinheemsing maak die teks in ’n kultuurproduk soos ’n roman noodwendig meer verstaanbaar vir ’n nuwe gehoor, terwyl die minder verstaanbare

handhawing van uitheemsheid weer meer getrou aan die teks se oorspronklike kulturele kontekste is. Voorbeelde van beide hierdie tegnieke is te vind in Michiel Heyns se bekwame vertaling van Marlene van Niekerk se roman *Agaat*. Vir alle Afrikaanse kultuurgoedere wat in Van Niekerk se roman verskyn (byvoorbeeld liedjies, kinderrympies en -speletjies, gesange, idiomatiese uitdrukkings en boerderykennis) behou Heyns (2006:i) in die Engels, soveel as moontlik, die klank, ritme, register en kulturele spesifisiteit van die oorspronklike Afrikaanse teks. Nietemin neem Heyns die vryheid om Van Niekerk se oorspronklike teks meer drasties te verander wanneer haar roman uit hoofstroom Afrikaanse digkuns aanhaal, deur die omvang van digterlike toespeling te vergroot en ekwivalente vanuit Engelse digkuns in te voeg.

³³ Sulke vertalings is prakties heeltemal moontlik, en omvat 'n rykdom van responsiewe genres soos parodie, tematiese variasies, travestie, pastiche en tallose modusse van verwerking en aanpassing (Steiner 1997:23). Die konseptuele moontlikheid van vertaling moet dus nie beperk word tot slegs die getroue herhaling van byvoorbeeld 'n oorspronklike Engelse teks in Japannees nie.

³⁴ Hier moet 'n mens egter erken dat die literatuur oor dialoogvoering vanuit 'n streng musikale oogpunt ontsettend klein is. Ek kon slegs twee voorbeelde daarvan vind (Prosser 2016; Schmidt 2012), waarvan beide ná Lüdemann se tersaaklike teoretisering oor musikale dialoogvoering gepubliseer is.