

Musiek en kulturele diversiteit in Suid-Afrika

Music and cultural diversity in South Africa

WINFRIED LÜDEMANN

Universiteit van Stellenbosch, Stellenbosch

E-pos: wl@sun.ac.za



Winfried Lüdemann

WINFRIED LÜDEMANN het aan die Universiteit van die Oranje Vrystaat gegradueer, waar hy musiekwetenskap, orrel en tromboon studeer het. In 1979 het hy as dosent in musiekwetenskap aan die Universiteit van Stellenbosch begin werk. Sy doktorsale proefskrif oor die instrumentale werke van die Duitse komponis Hugo Distler (1908-1942) is in 1988 daar voltooi. By twee geleenthede het hy aan die *Musikwissenschaftliches Institut*, Universiteit van Hamburg verder studeer (1982 en 1991) en terselfdertyd navorsing aan die *Hugo-Distler-Archiv* in Lübeck onderneem. Van 1995 tot 2004 het hy as voorsitter van die Musiekwetenskapvereniging van Suider-Afrika gedien. Sy publikasies sluit in 'n hoofstuk in die boek *Composers in South Africa Today* (OUP) sowel as bydraes tot *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Second Edition)* en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* asook navorsingsartikels in die *South African Journal of Musicology*, *South African Journal of Philosophy*, *Der Kirchenmusiker*, *Musik und Kirche*, *Tydskrif vir Letterkunde*, *LitNet* en *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*. Sy boek *Hugo Distler. Eine musikalische Biographie* het in 2002 by Wissner-Verlag, Augsburg verskyn. Tans dien prof. Lüdemann as voorsitter van die Departement Musiek, Universiteit van Stellenbosch.

WINFRIED LÜDEMANN is a graduate of the University of the Orange Free State, Bloemfontein, where he studied musicology, organ and trombone. In 1979 he joined the teaching staff of the Music Department at the University of Stellenbosch as lecturer in musicology. He completed his doctoral dissertation on the instrumental music of the German composer Hugo Distler (1908-1942) at that university in 1988. On two occasions he furthered his studies at the *Musikwissenschaftliches Institut*, University of Hamburg, Germany (1982 and 1991), while conducting research at the *Hugo-Distler-Archiv* in Lübeck. He served as chairman of the Musicological Society of Southern Africa from 1995 to 2004. His publications include a chapter in the book *Composers in South Africa Today* (OUP), contributions to the *New Grove Dictionary of Music and Musicians (Second Edition)* and *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* as well as research articles in the *South African Journal of Musicology*, the *South African Journal of Philosophy*, *Der Kirchenmusiker*, *Musik und Kirche*, *Tydskrif vir Letterkunde*, *LitNet* and *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*. His book *Hugo Distler. Eine musikalische Biographie* was published in 2002 by Wissner-Verlag, Augsburg (Germany). Prof. Lüdemann currently serves as chairman of the Music Department, University of Stellenbosch.

ABSTRACT***Music and cultural diversity in South Africa***

This article takes as its point of departure the opinion that the political reconciliation that led to the establishment of democracy in South Africa was not accompanied by an equivalent reconciliation in the social and especially the cultural spheres of our society. This unfinished business is creating increased levels of tension on various levels of the social life in the South African nation, such as the vexing language question, education, conflicting interpretations of our history, place names, land reform, etc. In the sphere of music – especially in respect of school curricula, the public media and the allocation of funding – such conflict is also noticeable.

In order to investigate the contribution that could be made by music towards the resolution of conflict resulting from cultural diversity, it is linked to the concept of human dignity. It is argued that the capacity for music, which is a universal characteristic of homo sapiens, leads to one of the forms of symbolic thinking by which humans articulate their dignity. Humans express their humanness by means of music (and, of course, language) and thus also their dignity. I am able to recognise the dignity of the other in his/her music. Drawing on ideas advanced by contemporary ecumenical theology, it is subsequently proposed that musical diversity can be addressed only by taking on an attitude of self-criticism. It is about the imperative of accepting the aesthetic views of the other without sacrificing one's own. From a position of self-criticism it becomes possible to recognise everyone's right to choose a particular musical identity while at the same time allowing the various musical styles to be subjected to critique. A musical (and intellectual) middle ground is then called for where various musical styles can interact with each other without necessarily giving up their particular aesthetic paradigms. Finally, the tension between musical diversity and democracy is thematised. It is argued that democracy provides the best framework within which musical diversity, as it is discussed in the article, can be accommodated.

If cultural reconciliation is not achieved in South Africa, the delicate accord that was reached on the political level in 1994 could be in danger of unravelling. Reconciling musical diversity could provide an important model for such broader cultural reconciliation.

KEY CONCEPTS: Cultural diversity, difference, otherness, human dignity, musical capability, identity, ecumenical theology, conflict, reconciliation

TREFWOORDE: Kulturele diversiteit, “difference”, “otherness”, menswaardigheid, musikaliteit, identiteit, ekumeniese teologie, konflik, versoening

OPSOMMING

Hierdie artikel gaan uit van die mening dat die politieke versoening, wat tot die vestiging van demokrasie in Suid-Afrika gelei het, nie gepaardgegaan het met 'n ooreenkomstige en gelykwaardige versoening op die sosiale en veral kulturele terreine nie. Hierdie “onafgehandelde besigheid” gee toenemend aanleiding tot spanning op allerlei vlakke, soos die taalkwessie, plekname, interpretasie van die geskiedenis, skoolleerplanne, ens. Ook op die gebied van musiek – veral in die openbare media, die onderwys en die toedeling van fondse – is hierdie probleme merkbaar.

Om die bydrae te ondersoek wat musiek kan maak tot versoening van die soort konflik wat potensieel met kulturele diversiteit gepaardgaan, word dit gekoppel aan die begrip menswaardigheid, gebaseer op die opvatting dat musikaliteit 'n universele kenmerk is wat met die evolusie van *homo sapiens* na vore gekom het. Met musiek (soos met taal) artikuleer die mens sy menswees en dus sy menswaardigheid. Met verwysing na moderne ekumeniese teologie word daar tot die

gevolgtrekking gekom dat 'n versoening van musikale (en by implikasie ook kulturele) diversiteit slegs op die basis van menswaardigheid en vanuit 'n houding van selfkritiek bereik kan word. Dit gaan daarom dat die ander se estetiese sienings aanvaar word sonder om jou eie sienings prys te gee. Vanuit 'n posisie van selfkritiek word dit moontlik om elkeen se reg te erken om sy eie musikale identiteit te kies terwyl die verskillende musikastyle terselfdertyd aan kritiek onderwerp kan word. 'n Musikale (en intellektuele) middelgrond word bepleit wat die verskillende musikastyle met mekaar in interaksie kan tree sonder om noodwendig hulle eie estetiese paradigmas te moet prysgee. Demokrasie verskaf die mees geskikte raamwerk waarbinne dit kan plaasvind. Gebrek aan kulturele versoening in Suid-Afrika, en die konflikpotensiaal wat dit inhou, kan die delikate ooreenkomste wat veertien jaar gelede op politieke terrein bereik is, ongedaan maak. Sodanige musikale versoening sou as 'n belangrike model kon dien vir 'n veel breër kulturele versoening.

INLEIDING

Diversiteit is 'n kenmerk van die bestaan op hierdie planeet. Dit kom in die fisiese, die biologiese en die kulturele wêreld voor en is 'n belangrike gevolg van die evolusie wat oor miljoene jare hier plaasgevind het. Diversiteit is nie 'n onveranderlike gegewe nie, maar pas gedurig aan by die veranderende omgewings wat oor die aarde kom en gaan, al geskied dit baie stadig. In die natuur verkeer die diverse elemente in 'n fyn balans ten opsigte van mekaar. Deesdae is ons baie daarop gesteld dat diversiteit beskerm moet word, trouens, biodiversiteit word beskou as 'n belangrike faktor in ons oorlewing en daarom word groot moeite gedoen en baie bronne gemobiliseer om faktore teen te werk wat die diversiteit en balans van die natuur versteur.

Wanneer dit by kulturele diversiteit kom, lyk die prentjie egter heeltemal anders. Aan die een kant het oor die geskiedenis van die mensdom heen 'n geweldige ryk verskeidenheid kulture ontstaan, namate die mens telkens verskillend teenoor sy onderskeie omgewings in verhouding getree het. Aan die ander kant openbaar die mens ook 'n ontstellende gebrek aan toleransie vir kulturele diversiteit, hetsy op die terrein van taal, godsdiens, filosofie of musiek, om nie eens te praat van etnisiteit of selfs ras nie. Dit staan in skrilte kontras met ons houding teenoor diversiteit in die natuur. As bepaalde spesies diere of plante op die rand van uitsterwing staan dan word omvangryke aksies geloods om hulle te red, maar as dit by mense en kultuur kom dan haal ons ons skouers op en kyk weg. Die skreiendste voorbeeld in ons land is die San en hulle kultuur. Daar is egter ook ander kulture in dieselfde boot.

Alle kulture het norme en waardes ontwikkel waarvolgens sekere soorte diversiteit bestuur word. Sulke norme reguleer byvoorbeeld die gedrag tussen geslagte en ouderdomsgroepe binne 'n samelewing. 'n Mens sou hier van 'n kreatiewe omgang met diversiteit kon praat. In ander gevalle reageer samelewings eerder intolerant op diversiteit. Die vorms wat sulke intoleransie aanneem, is 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. Die konflik tussen Amerika en sommige lande in die Midde-Ooste is 'n tekenende voorbeeld van hoe gewelddadig sulke kulturele intoleransie kan wees. Daarenteen is voorbeelde in die geskiedenis waar kulturele diversiteit op vreedsame manier bestuur is, moeilik om te vind. Gegewe die gebrek aan presedente in die geskiedenis is dit inderdaad 'n groot uitdaging om in Suid-Afrika juis hierdie opsie aan te durf. Terselfdertyd kan dit beskou word as 'n taak wat deur die geskiedenis aan ons opgedra is. Maar die saak is spoedeisend, want die gunstige historiese oomblik om dit reg te kry, is besig om verby te gaan.

Voordat hierdie idees verder ontwikkel word, nog eers ’n opmerking oor die historiese oomblik: Die politieke skikking wat in die vroeë 90er jare in Suid-Afrika bereik is en wat tot die verkiesing in 1994 gelei het, is deur baie mense as ’n wonderwerk beskou. Die res van die wêreld het na ons opgesien vir leiding oor hoe om diepgesetelde konflikte vreedsaam op te los. Meer as dit, ons het nie net die konflik probeer *oplos* nie, ons het selfs probeer om *versoening* tussen die verskillende belangegroepes te bewerkstellig, hoe onvolmaak byvoorbeeld die Kommissie vir Waarheid en Versoening ook al was. Ons het die konsep van die reënboognasie geskep, wat seker die meeste minderheidsgroepe oorreed het om die nuwe demokratiese bedeling te aanvaar. Baie mense het oorgeloop van entoesiasme dat ons in Suid-Afrika die ondenkbare sou regkry, naamlik om ’n goed funksionerende multikulturele samelewing te skep. Hulle was trots daarop om deel te wees van ’n dinamiek wat geskiedkundige betekenis sou hê. In hulle entoesiasme is hulle versterk deur die besef dat buitelanders dikwels na Suid-Afrika gekyk het vir leiding in die bestuur van diversiteit en die oplossing van konflik. Een so ’n geval was die toonaangewende Britse musikoloog Nicholas Cook, wat in 1999 na Bloemfontein genooi is om as hoofspreker by die jaarlikse kongres van die Musiekwetenskapvereniging van Suider-Afrika op te tree. Die tema van die kongres was ’n terugblik op die musiek van die twintigste eeu: “The music of a century.” Hy het in sy referaat “Whose music of a century? Performance, history, and multiple voices” daarvan gewag gemaak dat die musiekgeskiedenis herskryf moet word, onder andere as ’n multikulturele musiekgeskiedenis en afgesluit met die woorde:

If we have problems in writing multicultural histories of music, then, the reason is perhaps that we have problems in writing multicultural history [...]. And now, perhaps, you can see what I’m driving at. The historiographical problems we need to solve if we are to do justice to the plurality of music in our century are, in essence, those of multicultural history. And if models of multicultural history are going to come from anywhere, they are going to come from those places in the world where multiculturalism is not just an inescapable presence in everyday life, but recognized and thematized as such. And that is why, when I accepted the invitation to come to your congress, I decided that my main job was not to talk, but to listen. (Cook 1999/2000: 11)

Multikulturaliteit¹ moet nie net ’n realiteit in die daaglikse lewe wees waaraan nie ontsnap kan word nie, dit moet as sodanig “getematiseer” word, het Nicholas Cook nege jaar gelede in Bloemfontein gesê. En juis Suid-Afrika is die plek waar dit kan gebeur. Maar as ’n mens kyk na die realiteit van jou omgewing, dan kom jy agter dat daar óf ’n groot ontugtering sedert daardie inspirerende eerste jare van die nuwe Suid-Afrika ingetree het, óf dat die ideaal van ’n reënboogkultuur vanuit die staanspoor deur die meerderheid mense nooit ernstig opgeneem is nie. Spoedig is die ideaal van die inklusiewe reënboogkultuur of die motto “One nation, many cultures”, soos dit tydens Nelson Mandela se inhuldiging as president op ’n banier gepryk het, en soos dit trouens ook in die Suid-Afrikaanse Grondwet verskans word, vervang met die eksklusiewe Afrikanistiese ideologie van die “African Renaissance”. Wat het verkeerd geloop en wat kan daaraan gedoen word? Is dit nóg ’n terrein waar ons leiers gefaal het? Koerante soos die *Sunday Times* het in die afgelope tyd heelwat ruimte aan hierdie vraag afgestaan.²

¹ Die term multikulturaliteit word hier doelbewus gebruik, omdat dit na ’n toedrag van sake verwys. Multikulturalisme sou dan die benadering (of ideologie) wees om positief met hierdie toedrag van sake om te gaan.

² Sien Mbembe 2008 en van Eck 2008.

Daar sou geargumenteer kon word dat een van die oorsake vir die situasie daarin lê dat die politieke versoening, wat tot die vestiging van demokrasie in Suid-Afrika gelei het, nie gepaard gegaan het met 'n ooreenkomstige en gelykwaardige versoening op die sosiale en veral kulturele terreine nie. Daar is nie genoegsaam nagedink oor presies hoe versoening op die kulturele terrein bewerkstellig kan word nie, daar het te min besinning plaasgevind oor hoe 'n reënboogkultuur eintlik behoort te lyk en hoe dit kan werk binne die nuut gestruktureerde demokratiese bestel. Geen kommissies het die aangeleentheid ondersoek nie, daar was geen onderhandelings vergelykbaar met dié van Kodesa, wat die politieke versoening uitgewerk het nie. Daar is nie genoegsaam in aanmerking geneem dat die kulturele dinamiek verskil van die politieke dinamiek nie, dat dit sy eie wetmatighede het en dat politieke oplossings nie sonder meer op die kulturele terrein toegepas kan word nie.³ Hierdie onafgehandelde kwessies (“unfinished business”) gee toenemend aanleiding tot spanning op allerlei vlakke, soos die taalkwessie, integrasie van skole en universiteite, verandering van plekname, interpretasie van die geskiedenis, die voorgestelde skoolbelofte, skoolleerplanne (spesifiek wanneer dit by 'n vak soos Kuns en Kultuur kom), grondhervorming, sosiale verhoudinge, ras-geïnspireerde aanvalle, en die nuutste: onverdraagsaamheid en geweld teenoor vreemdelinge. Selfs die hoë misdaadsyfer het waarskynlik 'n kulturele komponent, wat nie altyd in berekening gebring word nie. In hierdie verband kan ook verwys word na die paradoks dat die suksesvolle implementering van diversiteit ten opsigte van ras in Suid-Afrikaanse skole en universiteite dikwels omgekeerd eweredig vertoon teenoor die ewe legitieme behoefte aan diversiteit ten opsigte van taal (sien Lüdemann 2009: 5). Op die gebied van musiek – veral ten opsigte van blootstelling in die openbare media, in die onderwys en ten opsigte van die toedeling van fondse – is hierdie probleme ook merkbaar. Dit dui alles daarop dat die gunstige historiese oomblik vir kulturele versoening baie vinnig besig is om verby te gaan. En wat is dan ons voorland? Die gevaar is dat die gebrek aan kulturele versoening selfs daartoe kan lei dat die politieke versoening kan ontrafel.

Wat het dit alles met musiek te doen? In die hoofdeel van die artikel word probeer om 'n verband te lê tussen menswaardigheid as een van die steunpilare waarop 'n moderne demokrasie staan, en die gedagte dat die vermoë om musiek te maak een van die elemente van daardie menswaardigheid is. Dit word weer verbind met die gedagte dat die mens se musikale vermoë nie net tot 'n ryk diversiteit lei nie maar ook 'n unieke potensiaal tot versoening bevat. Uiteindelik word dit alles in verband gebring met die oordeel dat die strewe na kulturele versoening en ware multikulturalisme 'n taak is wat deur die geskiedenis aan ons in Suid-Afrika opgedra is en ten beste binne die konteks van 'n demokratiese staat gerealiseer kan word.

1. DEMOKRASIE EN MENSWAARDIGHEID

Diegene wat beweer dat die totstandkoming van 'n politieke skikking in Suid-Afrika 'n wonderwerk was, voeg dikwels daaraan toe dat hierdie wonderwerk moontlik gemaak is deur die feit dat die hoofonderhandelaars en hulle ondersteuners dit op die gemeenskaplike basis van die Christelike geloof gedoen het. Deur mekaar as geloofsgenote te aanvaar, deur die ander een primêr as broer of suster in Christus, of as medeskepsel na die beeld van God te sien, was dit moontlik om bo-oor die verdelende historiese, ideologiese, rasse- en kulturele kloof heen te kyk, ook oor die vernederinge en skuld van die verlede heen. Of hierdie interpretasie van ons geskiedenis oortuigend

³ Die enkele poging wat daar wel op die gebied van musiekopvoeding was (sien Hauptfleisch 1993) is bepaal deur pragmatisme (om dit sag te stel) en het geensins op 'n deurdagte filosofiese fondament berus nie. Sien in hierdie verband Lüdemann (1994).

is of nie, is nie nou ter sake nie. Wat wel belangrik is, is dat politieke versoening ’n werklikheid geword het, omdat daar ’n basis van menslikheid gevind is waarop ’n gesamentlike toekoms gebou kon word. Hierdie basis sou ook met die sekulêre begrip *menswaardigheid* gekarakteriseer kon word.⁴ Daar sou dan beweer kon word dat die onvoorwaardelike erkenning van mekaar se menswaardigheid die basis was waarop die skikking bereik is en dat dit die waarde is waarop ons demokrasie nog steeds staan. Afdeling 1.a. van ons Grondwet stel menswaardigheid dan ook as die eerste waarde waarop die Republiek van Suid-Afrika gevestig is.⁵ Hiermee behoort Suid-Afrika tot daardie eksklusiewe groep moderne demokratiese state wat menswaardigheid en menseregte onvoorwaardelik erken en respekteer.

Vir die verdere bespreking word menswaardigheid nie soseer as ’n staatkundige begrip nie, maar eerder as ’n etiese begrip behandel. En dit is op hierdie vlak dat daar gepoog word om menswaardigheid en musiek met mekaar in verband te bring.

2. MENSWAARDIGHEID EN MUSIEK

Terwyl die begrip menswaardigheid sy staatkundige beslag in die era van die Verligting gekry het (byvoorbeeld die Franse Revolusie en die Amerikaanse Grondwet), en hoewel die oorsprong daarvan filosofiese en godsdienstige wortels het wat terugreik tot by die antieke Grieke en die Ou Testament (byvoorbeeld Genesis 1, 27), het dit ook ’n paleo-antropologiese dimensie, wat selde genoem word.⁶ Wat daarmee bedoel word, is dat die vermoë tot simboliese denke waarskynlik die belangrikste mylpaal was wat die mens, *Homo sapiens*, in sy lang evolusie behaal het en wat hom onderskei van vroeër geslagte van die Homo genus.⁷ Vondse van skulpkrale en bewyse vir die gebruik van oker in grotte soos Blombos in die Suid-Kaap dui op sulke simboliese gedrag by mense van die middel steentydperk ongeveer 75 duisend jaar gelede (Henshilwood: 2006).

Wanneer dit by musiek kom, is sommige paleo-antropoloë van mening dat dit ’n gemeenskaplike oorsprong saam met taal in die biologiese evolusie van die mens het en by die vroeë hominides op dieselfde strukture in die brein berus het (sien byvoorbeeld Mithen 2005). Met die koms van *Homo sapiens* het hierdie twee komponente elkeen in ’n eie rigting begin ontwikkel tot onderskeidelik volwaardige simboliese vermoëns, elkeen gebaseer op ’n eie stel modules of netwerke in die brein.⁸ Vir die huidige bespreking is die detail van hierdie bevindings nie so belangrik as die gedagte dat die vol ontwikkelde vermoë tot simboliese denke die uitstaande kenmerk is wat die mens van die dier onderskei nie.⁹ Deur middel van taal, musiek en ander

⁴ Daar is seker ook diegene wat die gees van ubuntu in hierdie verband sou wou noem.

⁵ 1. The Republic of South Africa is one, sovereign, democratic state founded on the following values:
a. Human dignity, the achievement of equality and the advancement of human rights and freedoms.
[...]

⁶ Hans Küng (1990: 75-79, 81) wys daarop dat dit problematies is om menswaardigheid as ’n absoluut en onvoorwaardelik geldige waarde te bepaal sonder verwysing na ’n religieuse instansie. Ook die benadering wat in hierdie artikel voorgestel word kan dus nie aanspraak maak op absolute geldigheid nie, maar steun nietemin op die baie wye aanvaarding van die begrip as ’n waarde in ons hedendaagse kultuur.

⁷ Richerson en Boyd (2005: 144) stel dit so: “Language is often given pride of place as the watershed between humans and other animals ...” Taal moet in hierdie verband beskou word as maar één vorm van simboliese denke.

⁸ Sien bv. Cross (2001), Mithen (2005: 263-265) en Levitin (2006: 81-108).

⁹ Sien in hierdie verband Wolfgang Suppan se beskrywing van die grondslae van die antropologie as dissipline, waarvolgens “die mens nie in vergelyking met of in betrekking tot God interpreteer word nie, maar [...] waar eerder na die wesensverskille tussen mens en dier gevra word” (1984:19).

simboliese gedrag tree die mens in interaksie met sy¹⁰ medemens en met sy omgewing en sodoende skep hy sy wêreld. Hierdie aktiwiteit dra terselfdertyd by tot die vorming van sy identiteit as mens. En daar kan beweer word dat van hierdie oomblik af die mens 'n aanspraak het op menswaardigheid. Om te kan praat en om musiek te kan 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. Taal en musiek dra dus by tot die menswaardigheid van menslike bestaan. Hierdie gedagte kan veralgemeen word om ook vandag nog van toepassing te wees: ek erken die ander se menswaardigheid in sy taal en in sy musiek. Of andersom: in sy taal en in sy musiek artikuleer die ander sy menswaardigheid, ook teenoor my. En hierdie verband tussen menswaardigheid en musiek stel 'n basis beskikbaar waarop musikale diversiteit ook in ons tyd bespreek en weë tot kulturele versoening gevind kan word.

Die verskil tussen taal en musiek op hierdie vroeë stadium van die mens se geskiedenis word deur die musikantropoloog Wolfgang Suppan, met erkenning aan Alain Danielou, as volg gesien:

[T]erwyl gesproke taal ontstaan het uit die behoefte tot intermenslike kommunikasie blyk dit dat ritmiese en melodiese klankvorme in die eerste instansie ontstaan het om emosionele toestande te skep wat kommunikasie met die onsigbare wêreld, die wêreld van gode, geeste en demone as doel het. [...] By alle kulture is musikale vorme identies met ritmiese, modale of melodiese vorme van klank wat daarop gemik is om toestande van ekstase te skep... (Suppan 1984: 27)¹¹

Die vermaarde Amerikaanse musikoloog Gary Tomlinson (2005) gaan nog 'n stap verder as hy suggereer:

Metaphysics may have come into being as a consequence of [the] emergence of the modern language-music complex and the specific, novel roles of music in it. Which is to say that music and the metaphysical imagination may share at deep levels a structure reflecting the long evolution evident in the layering of music. Modern music, emerging alongside modern language, may have brought metaphysics into being as the noumenal object it now designated.

Die redes vir die oorsprong van musiek is een van die groot raaisels in evolusionêre paleoantropologie. Terwyl sommige wetenskaplikes dit as 'n bykomstigheid tot ander evolusionêre aanpassings beskou, as 'n sogenaamde “spandrel”, is ander wetenskaplikes weer van mening dat musikale vermoë wel as 'n aanpassing verstaan moet word. Hulle stem net nie saam oor watter soort aanpassing nie. Naas die verduidelikings van Suppan en Tomlinson hierbo is daar menings dat musiek ontstaan het om sosiale interaksie tussen mense te vergemaklik: byvoorbeeld in die vorm van moeder-kind-verhoudings (ons sou vandag onder andere van wiegeliëdjies praat) of ter wille van geweldlose konfliktoplossing of sosiale kritiek, sonder nadeel vir die individu wat dit uitspreek. Weereens is dit hier nie die plek om die meriete van die verskillende opvattinge te debatteer nie. Beide die “magiese” en die “sosiale” modelle verskaf egter insigte oor musikale gedrag wat vir ons onderwerp van belang kan wees.

¹⁰ Vanselfsprekend sluit die manlike vorm in hierdie artikel altyd die vroulike in.

¹¹ Alle vertalings is dié van die outeur. Funksies van musiek wat die doel het om met die onsigbare wêreld te kommunikeer, word vir die doel van hierdie artikel *magiese* funksies genoem.

3. MUSIEK EN VERSOENING

'n Vergelyking tussen taal en musiek moet vanuit vandag se perspektief nog 'n ander faktor verreken. In ons huidige kulturele en politieke klimaat het taal (en taalbeleid) weer tot 'n twispunt opgevlam. In hierdie verband gebeur dit maklik dat taal tot 'n neutrale kommunikasiemedium gereduseer word, so asof dit nie saak maak in watter taal jy kommunikeer nie, solank die nodige inligting oorgedra word. Of hierdie benadering teen kritiek standhoudend is of nie, is nie nou ter sake nie. Uit die bespreking tot dusver behoort dit egter duidelik te wees dat, wanneer dit om musiek gaan, die saak anders daaruit sien. Musiek is nie eenvoudig 'n neutrale kommunikasiemedium nie: 'n musikale uiting is altyd veelvlaklig of meerdimensioneel van aard. Daar is minstens vier sulke vlakke ter sprake: die individuele profiel (musikoloë praat van die vorm en struktuur van musiek), die styl, die konteks en die etos van die uiting. Dis maklik om die eerste vlak te verstaan. Dit het te doen met die strukturele eienskappe van die musiek en hoe dit telkens tot 'n sinvolle of samehangende geheel gevorm word, byvoorbeeld die verskil tussen *Sarie Marais* en *Jan Pierewiet* of die verskil tussen die derde en vyfde simfonieë van Beethoven.

Die tweede vlak, naamlik styl, kan ewe maklik herken word, reeds deur iemand met slegs beperkte ervaring. Soos vorm en struktuur kan ook styl wetenskaplik ontleed word. In daardie sin verteenwoordig dit een van die belangrikste terreine van ondersoek in die musiekwetenskap. Dit kom alles daarop neer dat wat gesê word telkens so belangrik is soos hoe dit gesê word. Styl is dus 'n inherente element van alle musikale kommunikasie. Gevolglik lê 'n deel van die betekenis van 'n musikale kommunikasie in die styl waarin dit voorkom en kan nie daarvan losgemaak word nie. Styl is tot 'n groot mate geanker in 'n sosiale omgewing, dit kan gesien word as uitdrukking van die aspirasies van 'n hele tydperk of samelewing, of alternatiewelik ook van 'n kleiner groep mense, soos byvoorbeeld 'n bepaalde subkultuur. (Dit staan in verband met die "sosiale" paleo-antropologiese model hierbo.) Daarom is 'n deel van die betekenis van 'n werk van byvoorbeeld Bach geleë in dit wat ons die Barokstyl noem, net soos 'n deel van die betekenis van 'n bepaalde stuk moderne musiek óf daarin geleë kan wees dat dit tot die ruk-en-pluk-styl ("rock and roll")-styl van Elvis Presley óf die avant-gardestyl van Karlheinz Stockhausen hoort.

Tot 'n mate sou 'n mens hierdie verhouding kon vergelyk met taal. Barokmusiek praat nou eenmaal 'n ander taal as ruk-en-pluk, en dit verskil weer hemelsbreed van die avant-garde-"taal". Op 'n soortgelyke wyse sal 'n mens moet onderskei tussen byvoorbeeld Westerse en Afrikamusiek. Etniese verskille sal in hierdie geval op die voorgrond wees. Maar dit is waar die analogie met taal ophou. Want die inhoud van 'n uiting kan nie losgemaak word van sy styl nie. Daarom kan musiek nie van een styl na 'n ander een vertaal word nie. Andersom gestel: dieselfde uitspraak kan nie in verskillende style gemaak word nie. Terwyl Alexander Solzhenitsyn se *The Gulag Archipelago* in 'n Engelse vertaling gelees kan word en die leser tot 'n baie hoë mate onder die indruk van die verhaal in sy oorspronklike vorm kan kom, is 'n vertaling van Sjostakowitsj se sosialisties-realistiese Vyfde Simfonie in die tipies Engelse styl van Benjamin Britten 'n absurde idee.

Ewe goed ontleedbaar is die kulturele konteks waarbinne 'n musikale uiting gemaak word. Om dit eenvoudig te stel: dat verskillende kontekste die betekenis van 'n stuk musiek heeltemal uiteenlopend kan bepaal sonder die verandering van 'n enkele noot kan met die volgende denkbeeldige scenario verduidelik word. Stel jou 'n toneel voor waar *Die Stem van Suid-Afrika* tydens 'n republiekfeesviering in 1966 gesing word en vergelyk dit met 'n toneel waar dieselfde lied vandag op Loftus Versfeld in Pretoria tydens 'n rugbytoetswedstryd gesing word. Die bekende FAK-lied "O, Boereplaas" verteenwoordig 'n soortgelyke voorbeeld. 'n Afrikaanssprekende

persoon wat hom/haar met die patriotiese sentimente van hierdie lied vereenselwig, sal moeilik aanvaar dat die lied gebruik maak van 'n ou Duitse volkswysie wat veral bekend geword het in die vorm van die kleinburgerlike negentiende eeuse Duitse Kerslied "O Tannenbaum".¹²

'n Derde voorbeeld om die belangrikheid van konteks vir die betekenis van musiek te illustreer is in 'n onlangse navorsingsprojek uitgewys. In dié projek is ondersoek ingestel na die verskuiwings in betekenis wat die oratorium *Messiah* van G. F. Händel in Suid-Afrika ondergaan het (Cockburn 2009). Daarvolgens word die eerste uitvoerings van die werk in die vroeë negentiende eeu gebruik om die Britse koloniale heerskappy te vier, en Kaapstad word sodoende as 't ware 'n soort "home away from home", terwyl uitvoerings van die werk deur swart studente by Engelse sendingstasies in die Oos-Kaap gedurende die laat negentiende eeu die superioriteit van die Britse of Europese kultuur in Afrika simboliseer. Daarenteen bevat uitvoerings van *Messiah* in Soweto in die eerste helfte van die twintigste eeu duidelike ondertone van swart bevryding. Dit is duidelik dat hierdie betekenis van die musiek nie soseer in die struktuur daarvan geleë is nie as eerder in die diskoers waarin die musiek op 'n bepaalde manier neerslag vind.

Daar kom egter nog 'n vierde vlak by, wat daartoe bydra dat 'n musikale uiting nie neutraal is nie. Dit is 'n inherente deel van sowel die styl as die individuele profiel. Hierdie faktor kan etos genoem word. Dit het daarmee te make dat 'n mens nie na musiek kan luister sonder om daaroor te oordeel, of sonder 'n kritiese ingesteldheid nie, al is dit net of jy daarvan hou, of dit vir jou mooi is, of nie. Op 'n meer gesofistikeerde vlak gaan dit oor die vraag na skoonheid, waarheid, menslikheid, verheuenheid, pretensie, trivialiteit, banaliteit, verbeeldingloosheid of dergelike positiewe of negatiewe kriteria. (Dit staan in verband met die "magiese" paleo-antropologiese model.) Hierdie faktor is die moeilikste om wetenskaplik te beskryf, omdat dit nie empiries bepaal kan word nie. Daarom is dit die onderwerp van 'n filosofiese subdissipline, naamlik die musiekestetika. Individuele profiel, styl, konteks en etos deurdring mekaar en kan nie van mekaar losgemaak word nie. Die relatiewe prominensie van elk van die vier vlakke is nie vooraf bepaal nie, soms kan één meer prominent wees, soms 'n ander. Ter wille van ontleding, logiese redenasie of vir die doel van onderrig kan die vier dalk in 'n vierhoeksverhouding gevries en elkeen afsonderlik bestudeer word, maar in die praktyk kan hulle nie van mekaar geïsoleer word nie. Die inhoud van 'n musikale uiting kan dus slegs verstaan word as die vier aspekte gesamentlik in aanmerking geneem word. Hierdie stelling word gemaak met die volle wete dat dit kontroversieel is, veral ook in die lig van 'n gebrek aan eenstemmigheid daaroor of a) daar hoegenaamd universeel toepasbare kenmerke in musiek bestaan en b) hoe die kwessie van waardeverskille aangespreek behoort te word.¹³

Dit is hierdie eiesoortige kompleksiteit van musiek wat in enige gesprek oor kulturele diversiteit in aanmerking geneem moet word. Dit is 'n kompleksiteit wat anders is as dié van die sosiale of politieke terrein. Ook die terrein van taal sien anders daaruit. Daar kan byvoorbeeld nie – soos by taal – elf amptelike musiekstyle in die grondwet verskans word nie. Musikale diversiteit is ook nie – soos dit op die oog af in die Suid-Afrikaanse konteks mag lyk – beperk tot etniese verskille nie, hoe belangrik laasgenoemde ook al mag wees. 'n Diversiteit van style kan net so aangetref word binne een etniese groep. In geheel gesien is sulke "intra-etniese" diversiteit dikwels meer verdelend as "inter-etniese" diversiteit. Hierdie punt kan nie sterk genoeg beklemtoon word nie, want dit is iets wat beleidmakers buite die terrein van die musiek waarskynlik moeilik verstaan. En dit moet verder beklemtoon word dat die verskille tussen die "populêre" en die "klassieke"

¹² Die wysie dien ook as melodie vir die amptelike lied van die Amerikaanse staat Maryland en vir die lied "The Red Flag" van die Britse Arbeidersparty.

¹³ Sien die onderskeie besprekings later in die artikel.

style van musiek veel groter is en duideliker afgebaken kan word as in die geval van letterkunde, drama, film of visuele kuns. Daarom kan modelle van hoe om met diversiteit om te gaan nie op simplistiese wyse van een terrein na die ander oorgedra word nie. So kan die model van veeltaligheid, wat op sy eie terrein bitter nodig is in ons land, nie voetstoots op die musikale terrein oorgedra word, soos dit in sommige skoolhandboeke wel gedoen word nie.

Musikale diversiteit omvat 'n ryker verskeidenheid van style en vorme as die diversiteit van die wêreld se tale. Dit getuig van die mens se haas oneindige kreatiwiteit, 'n eienskap waarin hy sy menswees tot volle uitdrukking bring. Maar hierdie diversiteit bevat terselfdertyd 'n enorme konflikpotensiaal. Dink maar aan die konflik wat binne een gesin veroorsaak word deur verskillende musiekopvattinge tussen ouers en kinders en dink aan die effek as hierdie enkele geval op die vlak van 'n hele samelewing vermenigvuldig word. Selfs kerke het al geskeur op grond van verskillende opvattinge oor watter musiek in die erediens hoort en watter nie. Die verskuiwingslyn (om 'n geologiese term te gebruik) tussen die charismatiese en die sogenaamde hoofstroom ("mainstream") kerke in ons tyd loop tot 'n baie groot mate langs die implementering van musikale voorkeure. Die rede vir hierdie konflikpotensiaal lê in die geïntegreerdheid van die vorm en struktuur, die styl en die etos van musiek, sodat byvoorbeeld selfs die keuse van 'n bepaalde instrument vir 'n bepaalde funksie dikwels nie 'n neutrale besluit is nie, maar gelaai is met stilistiese implikasies en veral met implikasies wat met die etos van die betrokke musiek te doen het. Die ooglopende voorbeeld hiervoor is die stryd tussen die voorkeur vir orrel of "rock band" in die erediens.

In die geval van etniese verskille kan die verdelende potensiaal so ver gaan dat daar by lede van een kultuurgroep totale onbegrip mag heers ten opsigte van 'n ander groep se musiek, soos by sommige vroeë Europese ontdekkers en reisigers, wat na Afrika (of die eilande in die Stille Oseaan) gekom het en die plaaslike musiek as "onverstaanbare gehuil" (Schneider 1979: 13) afgemaak en dit as bevestiging van hul ander vooropgestelde negatiewe opvattinge oor die inwoners van dié "donker kontinent" gesien het. Onnodig om by te voeg dat dit ook hulle gevoel van superioriteit ten opsigte van hul eie musiek versterk het.¹⁴ Dat sulke opvattinge ook neerslag gevind het in die aanbieding van musiek as 'n vak aan Suid-Afrikaanse skole, verbaas natuurlik glad nie (vgl. Hoskyn 1960). Die ander kant van die spektrum word verteenwoordig deur swart nasionaliste (en hul wit meelopers) wat die opvatting huldig dat Westerse kunsmusiek geen plek in Suid-Afrika het nie omdat dit "elitisties" en "ingevoer" is en dan ná 1994 hulle idees in die praktyk omgesit het deur alle operahuise en simfonieorkeste in die land te probeer sluit. In dié proses het hulle die feit geïgnoreer dat a) Westerse musiek in die vorm van byvoorbeeld die Geneefse psalms van die heel oudste soorte musiek is wat tot vandag toe in Suid-Afrika beoefen word en dus veel groter aanspraak daarop het om as inheems gereken te word as byvoorbeeld jazz, popmusiek of kwaito, wat op 'n veel later stadium na Suid-Afrika ingevoer is, en b) dat simfoniese kunsmusiek en 19de eeuse opera vanuit dieselfde verligte en bourgeois gees gebore is as ons grondwet en dus presies dieselfde aspirasies verklank. Die ooglopende voorbeelde in hierdie verband is Beethoven se Negende Simfonie en sy opera *Fidelio*.

Wat hierdie twee voorbeelde illustreer, is die betreurenswaardige realiteit dat die reeds komplekse onderlinge verhouding van musikale komponente dikwels nog meer ingewikkeld gemaak word deur musiek ook nog in te span vir politieke of ideologiese doelstellings. Sommige musikoloë sal selfs beweer dat politieke of ideologiese doelstellings 'n inherente komponent van alle musiek is en dus deel uitmaak van die betrokke musiek se etos. Of hierdie komponent inherent is en of dit bloot op assosiasie berus, is 'n vraag wat nie hier opgevolg hoef te word nie. Wat ook

¹⁴ Sien Schneider (1979): 12; Storck (1910): 13, 19.

al die geval is, die belangrike punt vir die huidige bespreking is dat sulke faktore die konfliktpotensiaal van musiek net nog verder kan verhoog. Dat die Nazi's die musiek van Wagner en Bruckner as oer-Germaans gestileer en dan vir hul eie rassistiese ideologie gekaap het, word deur Joodse musiek liefhebbers tot vandag toe as so afstootlik ervaar dat dit nog steeds kontroversieel is om musiek van Wagner in Israel uit te voer. Om soortgelyke redes vind baie jong Afrikaners dit vandag onmoontlik om hulle met die patriotiese liederes in die *FAK Sangbundel* te vereenselwig. President Jacob Zuma se omstrede masjiengeweerlied *Umshini Wami*, met die uiteenlopende sentimente wat dit by verskillende sektore van ons bevolking oproep, is 'n verdere voorbeeld hiervan.

Gegewe hierdie skynbaar onoorkombare verskille ten opsigte van musiek ontstaan die vraag: is kommunikasie oor die grense heen, is dialoog of selfs versoening enigsins moontlik? Is die uiteinde nie maar musiek op die laagste gemene deler nie, en daarmee gepaard marginalisering van alle ander soorte musiek tot eksklusiewe hoekies en nisse waar dit niemand aanstoot gee nie? Is dit per slot van sake slegs kommersiële oorwegings wat bepaal of 'n sekere soort musiek gehoor word of nie? Presies dit is wat die uiteindelijke uitkoms van die vak Kuns en Kultuur aan ons skole is en dit is ook die uitkoms van die uitsaaipraktik in ons elektroniese media, veral televisie. Maar hierdie toedrag van sake is nie vanselfsprekend of onomkeerbaar nie, dit is moontlik om dit te verander.

Die erkende manier om 'n dialoog te voer is om dit op een of ander gemeenskaplike idee of belang te baseer.¹⁵ 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 dan 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. Die argumente vir en teen hierdie opvatting kan nie hier weergegee word nie. Daar sal net 'n kort aanduiding gegee word waaroor die meningsverskil gaan. In hierdie verband verwys Nils Wallin et al. (2000: 13-14) na

[...] the common viewpoint in musicology that maintains that the search for musical universals is a fruitless endeavour not (merely) because the enterprise is marred by biological determinism but because there are no universals to be found ...

Reeds John Blacking (1976: 108) beskryf dié opvatting as volg (egter sonder om dit self te deel):

[...] there is no possibility of any universal theory of musical behaviour, and no hope of cross-cultural communication.

Dat die kwessie nie net op musiek betrekking het nie, maar ook op kultuur in die breë, verduidelik Richard Middleton as volg:

Is culture a human universal, and if so, is it ethically or aesthetically normative or merely a capacity that is ontologically given? Alternatively, can culture only be thought of relative to history, place, and context, and if so, are cultures radically noncomparable? If the latter is the case, judgment across boundaries – which, in today's fragmented, fluid societies, can be quite localized – would seem to be ruled out, let alone general projects of human emancipation. But if culture is taken to be a putative substantive universal, it is hard to avoid the elitism of Arnold, T.S. Elliot and other proponents of traditional *Kulturkritik*. (Middleton 2003: 6)

¹⁵ Die eerste afdeling van hierdie artikel het 'n voorbeeld hiervan gegee.

Dat die soeke na 'n gemeenskaplike basis of universeel geldige kriteria op sigself reeds 'n twyfelagtige onderneming is en dat dit 'n houding weerspieël wat eerder by modernistiese as postmodernistiese denke pas, hoef dus hier nie breedvoerig bespreek te word nie. Elizabeth Deeds Ermarth se treffende samevatting van hierdie twee houdings moet deeglik in ons redenasie verreken word, veral omdat ons musiek as 'n mensgemaakte verskynsel beskou:

[Modernity] is tantamount to the assertion that a common denominator can be found for all systems of belief and value; that the world is a unified field, explicable by a single explanatory system. [...] Postmodernism is the condition of coping without these absolute common denominators ... (Ermarth 1998: 587)

Om dialoog en versoening in die lig hiervan dan te baseer op uitsprake soos dat musiek die universele taal is, is gevolglik naïef en ignoreer die kompleksiteit van die probleem. Afgesien van die teoretiese voorbehoude teen hierdie uitspraak wys die praktiese voorbeelde van konflik hierbo genoem mos juis dat musiek nie 'n universeel verstaanbare taal is nie. Is dit in die lig van hierdie voorbehoude dan nog enigszins sinvol om te probeer om die dialoog op 'n gemeenskaplike vertrekpunt te baseer? Die uitweg wat hom voordoen, is om in ons soeke na 'n verbindende basis nie na musiek as kultuur*produk* te kyk nie, maar eerder na die mens se *vermoë* om musiek te kan maak, te hoor en te verstaan. Ons moet dus van die kulturele na die biologiese vlak beweeg om by hierdie standpunt uit te kom. Hierdie vermoë is die enigste eienskap in verband met musiek wat universeel is en verskaf gevolglik die enigste gemeenskaplike basis waarop 'n gesprek oor versoening van musikale diversiteit (en konflik) moontlik is. Ook Wallin et al. (2000: 13) ondersteun hierdie benadering, egter sonder om na postmodernistiese denke te verwys en sonder om die koppeling met menswaardigheid te maak:

Since Chomsky, linguistics has been preoccupied with the study of universals, both grammatical and phonological. In the case of ethnomusicology, universals have been a subject of great skepticism, as they are seen as smacking too much of biological determinism, and therefore denying the importance of historical forces and cultural traditions in explaining the properties of musical systems and musical behavior. However, the contemporary biocultural view of social behavior [...] calls for a balance between genetic constraints on the one hand, and historical contingencies on the other. The idea of musical universals does nothing if not place all of humankind on equal ground, acting as a biological safeguard against ethnocentric notions of musical superiority. In this balancing act between biological constraints and historical forces, the notion of musical universals merely provides a focus on the *unity* that underlies the great diversity present in the world's musical systems, and attributes this unity to neural constraints underlying musical processing.

Dit is in hierdie gees dat die mens se vermoë om musiek te maak en te verstaan as basis kan dien vir 'n dialoog wat uiteindelik tot versoening kan lei. In die fokus op musikaliteit as vermoë gaan dit egter nie om blote potensialiteit nie, maar om die realisering daarvan in die vorm van “musikale gedrag”, soos dit in die antropologie genoem word. Want pure potensialiteit gee aanleiding tot 'n radikale vorm van relativisme. Daarenteen gee die mens deur die aktualisering van sy musikale vermoë tot musikale gedrag (van watter aard ook al) uitdrukking aan sy menswees, aan sy aanspraak op menswaardigheid. Gevolglik bevat die moontlikheid om 'n koppeling tussen musiek en menswaardigheid te bewerkstellig, soos dit in hierdie bespreking bepleit word, 'n unieke potensiaal en dit moet vorentoe in al sy moontlikhede en implikasies ontgin word om vanuit die perspektief

van musiek 'n bydrae tot die breër gesprek oor kulturele versoening te kan maak.¹⁶ Menswaardigheid is tog immers 'n kriterium of norm wat ook in postmodernistiese denke nie onder verdenking is nie.

Die belangrikste punt wat uit hierdie koppeling vloei, is dat ek as mens ook in die geval van teenoorgestelde standpunte omtrent musiek vry is om die ander se menswaardigheid voorop te stel en te respekteer. Dit beteken dat ek kan en moet erken dat die ander sy menswees deur middel van musiek tot uitdrukking bring *ongeag* die soort musiek waarmee hy identifiseer. Net soos ek die menswaardigheid van die ander moet respekteer sonder aansien des persoons, so moet ek die musiek respekteer waarmee hy kies om te identifiseer of kies om sy identiteit mee te artikuleer. Hierdie ingesteldheid verskaf 'n eerste basis vir dialoog. Op hierdie vlak van die dialoog gaan dit nie om *my* mening nie. Ek luister na wat die *ander* vir my wil sê deur middel van sy musiek, ek probeer vasstel hoe 'n bepaalde struktuur van klanke vir hom betekenisvol word, of waarin die betekenis en waarde van sy musiek vir hom bestaan. 'n Mens sal seker heelwat verrassende antwoorde kry as jy goed genoeg na die ander luister. Die volgende aanhaling is 'n voorbeeld:

“Pure art only occurs when the artist achieves complete balance, a oneness with creation ...”

Dit is nie Mozart of iemand wat oor Mozart skryf, wat hier aan die woord is nie, maar Errol Cuddumbey, 'n jazz komponis uit Port Elizabeth (Goosen 1999: 130).

Om naïwiteit te vermy, beteken egter ook om nie uit die oog te verloor dat menswaardigheid nie die enigste kriterium is wat die mens van die dier onderskei nie. Menswees het ook skadukante wat nie by diere voorkom nie. Hier kan verwys word na keuses wat die mens maak om die integriteit van sy medemens te skend, soos byvoorbeeld diefstal, verkragting of moord. Dit is gedrag waaraan diere hulle nie skuldig maak nie. Sonder om op die terrein van die etiek as wetenskap te wil oortree, kan beweer word dat die mens ook in staat is om negatiewe gedrag deur middel van musiek te artikuleer. Net soos musiek daardie sentimente kan artikuleer wat Cuddumbey hierbo noem, of dié waarna in die volgende aanhaling verwys word:¹⁷

Music is a moral law. It gives a soul to the universe, wings to the mind, flight to the imagination, a charm to sadness, gaiety and life to everything. It is the essence of order, and leads to all that is good, just and beautiful, of which it is the invisible, but nevertheless dazzling, passionate, and eternal form. (Plato s.d.)

net so kan dit ook sentimente soos byvoorbeeld aggressie, seksisme of infantiele drange artikuleer. Hoe musiek gebruik kan word om ter wille van politieke doelstellings die massas op te sweep is nie vir die eerste of laaste keer in die geskiedenis deur die Nazi's bewys nie. Dit is waarom die etos-komponent nie buite rekening gelaat mag word nie. Daarom moet beklemtoon word: dit sal naïef wees om hierdie misbruik van musiek nie in die dialoog te verreken nie. Maar net soos ek ook die menswaardigheid van 'n misdadiger moet respekteer, so moet ek die reg van die ander respekteer om die sentimente van sy keuse musikaal te artikuleer, al druis dit teen my etos en my waardesisteem in. Dit beteken egter dat die dialoog ook nog op 'n tweede vlak moet geskied.

¹⁶ Vgl. in hierdie verband Hans Küng se uitspraak dat die mens se potensiaal om 'n meer menslike en omgewingsbewuste samelewing te skep nog beter benut kan word: “Der Mensch muß sein menschliches Potential für eine möglichst humane Gesellschaft und intakte Umwelt anders ausschöpfen, als dies bisher der Fall war. Denn seine aktivierbaren Möglichkeiten an Humanität sind größer als sein Ist-Stand.” (1990: 53)

¹⁷ Dis 'n aanhaling wat sonder verstreking van 'n presiese bron aan Plato toegedig word en wat wye verspreiding geniet omdat dit in versamelings van populêre aanhalings figureer.

Om hierdie vlak te bereik, is dit miskien gepas om na 'n ander terrein te kyk waar etiese oorwegings 'n rol speel, naamlik die ekumeniese teologie. Ook op hierdie terrein word daar met die vraag geworstel hoe diversiteit verreken kan word en hoe verskillende religieë met mekaar in gesprek kan tree. Ook dáár lyk die vooruitsigte dat die verskille ooit uit die weg geruim sal word maar baie skraal, behalwe as jy 'n pluralistiese benadering tot godsdiens voorstaan of as jy daal na die laagste gemene deler en spesifieke godsdiens vervang met 'n algemene soort spiritualiteit. Dit is egter so dat ekumeniese teoloë al geruime tyd besig is om presies oor hierdie vraagstuk na te dink en dit sou dom wees om nie by hulle ervaring aan te knoop nie. 'n Teoloog wat reeds ver in hierdie rigting gevorder het, is Hans Küng. Sy poging om dialoog tussen verskillende religieë te bevorder word aangespoor deur die besef dat hierdie religieë gesamentlik 'n belangrike bydrae kan maak tot wêreldvrede as hulle minstens konsensus kan bereik oor 'n minimum aantal gedeelde etiese waardes. Want, sê hy, “ten opsigte van hulle etos is die religieë nou eenmaal nader aan mekaar as in hulle dogma” (1990: 16). Dit beteken volgens hom dat dit moontlik is om aan die uiters noodsaaklike dialoog oor etiese waardes deel te neem sonder prysgawe van jou dogma en sonder prysgawe van 'n gesprek oor die vraag na waarheid.

Is daar 'n teologies verantwoordbare weg wat dit vir Christene sowel as andersgelowiges moontlik maak om die waarheid van die onderskeidelik ander religieë te aanvaar sonder om die waarheid van jou eie religie prys te gee, en daarmee saam jou eie identiteit? (Küng 1990: 105).

Die antwoord hierop lê nie daarin dat elke religie slegs hamer op die eie waarheid nie (p. 105), of die begrip waarheid afwater deur te beweer dat elke religie op sy eie wyse waar is (p. 106), of, derdens, deur te glo dat daar slegs een enkele waarheid is en dat alle religieë op een of ander wyse 'n deel het van hierdie een waarheid (p. 108) nie. Al drie hierdie benaderings is in die huidige postmoderne intellektuele klimaat natuurlik wyd in omloop. Daarenteen behoort die pad vorentoe, volgens Küng, eerder te wees dat elke religie in die eerste plek selfkritiek beoefen. Want, soos elkeen wat onbevooroordeeld is, weet: “die grens tussen waarheid en onwaarheid is nie by voorbaat identies met die grens tussen die eie en die ander religieë nie. [...] Die grense tussen waarheid en onwaarheid loop ook telkens deur die eie religie” (p. 109). Dit is dus noodsaaklik dat elke religie sy eie skuldgeskiedenis erken. Kritiek teenoor die ander is slegs op die basis van selfkritiek verantwoordbaar. Die eensgesindheid wat langs hierdie weg bereik kan word, sal gebou kan word op 'n gemeenskaplike verbintenis tot die bevordering van menslikheid en menswaardigheid.¹⁸

¹⁸ Die teoloog Klaus Nürnberger verwoord soortgelyke gedagtes wanneer hy skryf: “Usually leaders attempt to bring about unity either through imposition or through consensus. Dictators and totalitarian states try to forge a united nation by imposing their official ideologies and policies on everybody by force of arms, social pressures and psychological manipulations. [...] Alternatively one can try to reach consensus. Pressure to come to an agreement usually leads to dishonesty. For the sake of peace one compromises one's true convictions. One does not dare to contradict one's peer group. One does not want to antagonise potential partners. One does not want to spoil the party. Where people are free to speak their mind, consensus usually remains elusive. Neither of these two forms [leads] to true unity. True unity can only be achieved if one does not negate diversity, but accommodates it. [...] We should give up the idea that unity must be based on consensus. Unity must be based on mutual responsibility for the whole, on respect for a different opinion, on the willingness to bear with others, to sacrifice for others. If that happens, differences can be incredibly creative and enriching. [...] That is at least one good thing about postmodernism: it is teaching us to appreciate differences and diversity and to refrain from pushing everybody and everything into the same mould.” (Nürnberger 2006: 145,146,147)

Sommige van hierdie gedagtes kan baie produktief aangewend word in ons soeke na 'n tweede dialoogvlak. Vir hierdie doel is Küng se gedagte baie waardevol dat jy tot die dialoog kan toetree sonder om jou spesifieke aanspraak op waarheid, of, in ons geval, jou spesifieke etos of estetika, te moet prysgee. Dit beteken dat estetiese verskille tussen verskillende soorte musiek nie ontken hoef te word nie, dat hulle op hulle naam genoem mag en moet word en dat hulle beslis die onderwerp van analise en kritiek moet wees. Die gevolg van so 'n analise en kritiek sal die ontdekking wees dat verskillende waardesisteme nie net verskillende prioriteite het nie, maar dat in sommige gevalle 'n kriterium, wat in een sisteem 'n hoë prioriteit geniet, in 'n ander sisteem miskien glad nie eers aanwesig is nie. Met ander woorde: jy mag maar 'n Barok-, "rock and roll"- of avantgarde-aanhanger bly en nogtans tot die dialoog toetree. Die voorbehoud is egter dat dit altyd vanuit 'n posisie van selfkritiek moet geskied. Dit beteken dat die aanhanger van elke soort musiek die aspirasies en waardes van sy musiek duidelik moet artikuleer en dan hand in eie boesem steek om te kyk of sy musiek werklik aan hierdie waardes voldoen en waar daarvan afgewyk word. Om Küng in hierdie verband te parafraseer beteken dit dat die grens tussen goeie en swak musiek nie by voorbaat identies is met die grens wat een soort musiek van 'n ander skei nie. Om dit blatant te stel: "klassieke" musiek is nie identies met goeie en "populêre" met swak musiek nie. In alle style is daar goeie en swak musiek. Meer nog: in alle style kan besondere talent en selfs genialiteit aangetref word. Om dit te erken, is 'n manier om van vooroordele afstand te doen, sonder prysgawe van die eie waardesisteme. Lojaliteit teenoor die musiek waarmee jy jou vereenselwig, weerhou jou nie daarvan om ook simpatiek teenoor ander musiek te wees nie. Net soos die Christen sal moet erken dat die Middeleeuse kruistogte 'n groot fout was en die boodskap van die Evangelie flagrant weerspreek het, of dat kerklike steun aan die ideologie van apartheid heeltemal teenstrydig was met die versoeningsboodskap van die Evangelie, net so sal die aanhanger van sogenaamde klassieke musiek sy standpunt moet artikuleer en aan selfkritiek onderwerp. As hy byvoorbeeld meen dat klassieke musiek slegs die hoogste estetiese norme verteenwoordig en instrumente gevind het wat by uitstek geskik is om hierdie waardes oor te dra, dan sal hy moet kan verduidelik waarom daar so dikwels werklik derderangse "orrelstukke" ("organ voluntaries") in eredienste op die "koningin" van musiekinstrumente gespeel word (soos byvoorbeeld die werke van die Engelse orrelis en komponis Caleb Simper). Die negentiende eeu het, naas die groot meesterwerke van onder andere Beethoven, Schumann, Brahms of Tsjajkofski ook 'n magdom sogenoemde "triviale musiek" opgelewer, wat van presies dieselfde kompositoriese middele en instrumente gebruik gemaak het as die genoemde meesters (sien Dahlhaus 1967). En as die aanhanger van populêre musiek beweer dat sy musiek werklik "kontemporêr" is omdat dit aktuele onderwerpe soos Vigs, diskriminasie, hongersnood, rassisme, geweld, homofobie, oorlog, politieke onderdrukking ensovoorts aanspreek, dan sal hy moet verduidelik waarom sy musikale wordeskat dan so konvensioneel en konserwatief is. Die avantgarde-aanhanger sal krities na sy musiek moet kyk en homself afvra of sy musiek die gewone luisteraar se behoeftes genoeg aanspreek. En die aanhanger van rockmusiek sal homself moet vra waarom sy musiek, as dit aanspraak wil maak op kunsstatus, dan so dikwels eksplisiet seksistiese musiekvideos gebruik as 'n bemarkingstegniek; of waarom oorverdowende volume, wat letterlik skadelik vir die ore is, so 'n belangrike deel van sy musikale wordeskat uitmaak. Die lys van voorbeelde sal nog oneindig voortgesit kan word. Maar hierdie gevalle behoort al klaar te wys hoe 'n tweede dialoogvlak bereik kan word: slegs vanuit 'n posisie van selfkritiek gebaseer op die kriterium van menswaardigheid.

As daar ruimte vir hierdie twee vlakke in die dialoog geskep word, is dit makliker om met 'n derde vlak, die gesprek van versoening, te begin. Vanuit 'n posisie van oopheid teenoor die ander se aspirasies en vanuit 'n posisie van selfkritiek word dit nou vir my as mens moontlik om ook die ander se posisie te bevraagteken, teenstrydighede uit te wys en aan kritiek te onderwerp.

Nadat ek my eie estetika onder selfkritiek geplaas en dit sodoende gerelativeer het, kan ek ook die geldigheid van die ander se uitsprake toets. Want sonder die komponent van kritiek sal die dialoog van oppervlakkigheid of oneerlikheid beskuldig kan word. Die filosoof Roger Scruton stel dit nog krasser wanneer hy sy argument teen diegene wat die onderwerp van waardes uit die multikulturele kurrikulum wil uitsluit, eindig met die stelling: “Only if we teach the young to *criticise* do we really offer them culture. Otherwise what we call culture is a collective mental indulgence” (Scruton 2000: 151; eie beklemtoning). Terwyl hierdie aanhaling in die eerste plek na opvoeding verwys, kan dit ook op die algemene kulturele terrein van toepassing gemaak word.

Die volgende voorbeelde wys hoe die gesprek nou sou kon verloop: As daar kritiek is teen die “elitistiese” karakter van kunsmusiek en, in die naam van ’n postmoderne standpunt, as daar gepoog word om die grense tussen kuns- en populêre musiek af te breek, nie net in komposisies nie maar ook in programsamestelling en selfs in skoolleerplanne, waarom is daar dan juis by aanhangers van rockmusiek so ’n sterk klem op die kunsstatus van hulle musiek en ’n afgrensing teenoor die “kommersialisme” van sogenaamde popmusiek (vgl. Middleton 2001: 485) en so ’n pretensieuse, negentiende-eeuse verheerliking van die kunstenaar as idool? Waarom word die term “diva” gebruik vir vroulike sangers van populêre musiek as hulle juis in opposisie is teen negentiende eeuse opera, waar hierdie term eintlik tuihschoort? Daarenteen sal talle komponiste van eietydse kunsmusiek moet antwoord op die kritiek dat hulle musiek skryf wat niemand buite hulle eie kring wil hoor nie. Het dit werklik sin om musiek te skryf wat selfs tagtig of honderd jaar na sy ontstaan nog steeds ontoeganklik bly? Moet die menswaardigheid van die luisteraar en sy reg op verstaanbare musiek nie tot ’n baie groter mate gerespekteer word nie?¹⁹

Die punt van versoening sal bereik word wanneer daar erkenning is vir die ander se reg op sy spesifieke voorkeure, wanneer die reg op kritiek erken word, en wanneer daar ooreengekom kan word dat daar ook ruimte vir verskille is mits hulle erkenning gee aan die menswaardigheid van die luisteraar. Versoening bestaan egter nie net uit ’n oomblik van erkenning nie, dit sluit ook ’n tweede stap in, naamlik *aksie*. In die geval van musiek sou die spanningsveld tussen die verskillende soorte musiek, wat altyd dinamies is, kreatief ontwikkel kon word. Dit beteken dat al word die diversiteit nie uitgewis nie, kan verskillende soorte musiek mekaar nogtans beïnvloed. So kan dit gebeur dat kunsmusiek bepaalde eienskappe van populêre musiek begin oorneem, soos byvoorbeeld luisteraarsvriendelikheid en die aanspreek van onderwerpe van die dag, soos HIV/Vigs en die ander items op die lys hierbo, onderwerpe waarmee ook jongmense van vandag kan identifiseer, sonder om noodwendig in die geykte melodiese en harmoniese progressies van popmusiek te moet terugval. Dat kunsmusiek van ’n Westerse styl en Afrikamusiek in ’n wedersydse produktiewe verhouding gebring kan word, is teen hierdie tyd al oor en oor bewys in werke soos Peter Klatzow (2000) se verwerkings van liedere van Prinses Magogo KaDinizulu. ’n Hele paar ander komponiste van beide rasse het met soortgelyke pogings vorendag gekom. En aan die kant van populêre musiek sou die uitdaging aanvaar kon word om musiek te skep wat groter waarde heg aan oorspronklikheid en tegniese gesofistikeerdheid en wat sy artistieke beperkthede nie verberg agter ’n gordyn van indrukwekkende tegnologie nie. Wat hiermee bedoel word, is nie soseer ’n gemeenskaplike “Suid-Afrikaanse” musiekstyl op die laagste gemene deler nie, maar die totstandkoming van ’n sterk artistieke (en intellektuele!) middelgrond waar diverse soorte musiek op gelyke voet langs mekaar te staan kom sonder om hulle eiessoortigheid prys te gee. In hierdie opsig het musiek ’n potensiaal wat moeilik deur ’n “taalbeleid” geëwenaar kan word. Die

¹⁹ In al hierdie oorwegings moet daar telkens duidelik onderskei word tussen die sosiale bestaansreg of relevansie (“social validity”) en ideologiese inhoud van ’n bepaalde soort musiek en die estetiese of etiese waardebeoordeling daarvan. Sien in hierdie verband Scruton (1997: 149-150).

bestaan van 'n middelgrond sal dan ook ruimte skep vir die meer eksperimentele komponiste om nuwe klankmoontlikhede met legitimiteit te verken. In die afwesigheid van so 'n middelgrond – of dalk eerder: in die afwesigheid van dekking ten opsigte van die ontstaan van so 'n middelgrond – gebeur dit maklik dat musiek soos Bok van Blerk se *De la Rey*-lied as 'n ernstige bydrae tot die nasionale debat opgeneem word.²⁰ Dit is die totstandkoming van 'n artistieke (en, weereens, intellektuele!) middelgrond – en nie die verteenwoordigers van die gemene-deler-kultuur nie – wat sal bepaal of egte kulturele versoening slaag of nie. Openbare media wat bereid is om blootstelling aan sulke pogings te gee is die ander voorvereiste.

4. DIVERSITEIT, DEMOKRASIE, MUSIEK EN VERSOENING

Kulturele, en spesifiek musikale diversiteit is 'n gegewe in die huidige tyd in Suid-Afrika. Dit het geen sin om dit te probeer ontsnap nie of, aan die ander kant, dit te bepleit of op te hemel as die katalisator of wondermiddel waarsonder kreatiewe denke en vooruitgang nie moontlik is nie. Hoewel 'n mens nie kan beweer dat demokrasie ook 'n gegewe is nie, is dit ondenkbaar dat die kulturele diversiteit in Suid-Afrika op enige ander manier aangespreek sal kan word as juis deur 'n so bestel nie. Trouens, demokrasie verskaf seker die beste raamwerk wat nodig is om kulturele diversiteit te akkommodeer. 'n Besinning oor musiek en diversiteit moet in ons geval dus altyd binne hierdie demokratiese konteks plaasvind. Dit is ons historiese taak om diverse soorte musiek en diverse musiekpraktyke binne 'n demokratiese konteks met mekaar te versoen.

Dit is vreemd dat daar min literatuur oor die verhouding tussen musiek en demokrasie bestaan. Om hierdie rede het ek my elders taamlik breedvoerig oor 'n sodanige verhouding uitgelat.²¹ Kortliks kom dit daarop neer dat musiek in 'n demokrasie nie noodwendig net “demokratiese musiek” impliseer nie, ofte wel dat slegs daardie musiek 'n plek het wat meerderheidsondersteuning kan demonstreer. Die demokratiese reg om te verskil, om anders te mag wees, die reg op beskerming van minderhede, gee juis aan 'n ryk diversiteit van musiekstyle – hetsy etnies, volksgebonde, religieus, populêr, kommersieel, klassiek of eksperimenteel – die legitimiteit wat hulle verdien. In 'n demokrasie is daar plek vir musiek wat die behoeftes van die meerderheid aanspreek; daardie behoeftes mag nie misken word nie, iets waaraan aanhangers van “klassieke” musiek hulle dikwels skuldig maak. Aan die ander kant is dit gewoon menslik “dat daar ook musiek sal wees wat die alledaagse behoeftes van die meerderheid probeer transendeer en sodoende 'n kritiese afstand ten opsigte van die meerderheid handhaaf” (Lüdemann 2003: 270). Ook sulke musiek het legitimiteit, al kan dit nie deur demokratiese prosedures bepaal word nie. En dit is van die allergrootste belang om te verstaan dat sulke musiek nie per definisie “ondemokraties” is nie, dat dit die demokrasie nie ondermyn nie. Trouens, soos alle ander vorms van opposisie help dit eerder om demokrasie in stand te hou deurdat dit kragte help teenwerk wat in die rigting van 'n eenparty-staat beur, of, in die geval onder bespreking, 'n musikale eenparty-staat.

Die gedagtes wat hier ontwikkel word, stem in 'n verbasende mate ooreen met die gevolgtrekking wat Küng (1990: 40-45) bereik in sy bespreking van postmodernisme en die opkomende wêreldbedeling. Volgens hom moet 'n postmoderne bedeling meer wees as “radikale

²⁰ Dit is simptome van hierdie soort standpunt dat 'n skrywer soos Danie C. Pretorius beweer: “Afrikaanse musiek het inderwaarheid die gom geword wat die Afrikaanse kuns en kultuur aanmekaar-heg” (Pretorius: 1998: 9). Met “Afrikaanse musiek” bedoel hy naas die bydraes van S. le Roux Marais, Olaf Andresen, Danie Bosman, Nico Carstens en Koos du Plessis ook die werk van musieksterre soos o.a. Anton Goosen, Mynie Grové en David Kramer (ibid: 9-10).

²¹ Sien Lüdemann 2003: 270-271.

pluralisme of relativisme”, maar ook meer as ’n “uniforme interpretasie van die wêreld” (p. 43). Dit moet eerder streef na ’n “nuwe wêreldkonstellasie” met ’n “nuwe fundamentele konsensus wat op *menslikheid* gebaseer is”, iets waarop die demokratiese pluralistiese samelewing sal moet terugval as dit wil oorleef (eie beklemtoning).²²

As die omgaan met diversiteit in Suid-Afrika nog nie slaag nie, lê die fout nie so seer by die demokratiese bestel as sodanig nie, as daarin dat die demokratiese spelreëls nog nie goed genoeg bemeester is nie. Binne hierdie demokratiese spelreëls is daar genoeg ruimte om musikale diversiteit op die basis van ’n erkenning van menswaardigheid te versoen. Die tyd raak min vir Suid-Afrikaners om hulle verantwoordelikheid teenoor die geskiedenis na te kom en werk te maak van hul opdrag om ’n werklik multikulturele kultuur tot stand te bring. Die inisiatief en die hardste werk sal van diegene moet kom wat die meeste het om te verloor as dit nie slaag nie. Andersins kan die gebrek aan kulturele versoening, en die konfliktpotensiaal wat dit inhou, die delikate ooreenkomste wat op politieke terrein bereik is, ongedaan maak (sien in hierdie verband Lüdemann 2009).

Ten slotte ’n gedig van H.A. Fagan (1949: 17), wat hierdie opdrag op ’n treffende wyse onderstreep:

“NKOSI SIKELÉL’ I-AFRIKA”

Uit duisend monde word die lied gedra.

Ek sluit my oë; soos ’n serafskoor

val daardie stemme strelend op my oor:

“Nkosi sikelel’ i-Afrika” –

ons vra U seën, o Heer, vir Afrika.

Ek kyk, en sien die skare voor my staan:

Zoeloe en Kosa, Soeto en Sjangaan,

en ek, ’n Blanke – vele volkre, ja –

almal verenigd om Gods seën te vra

op net een tuiste, net een vaderland,

want die Alwyse het ons saam geplant

en saam laat wortel in Suid-Afrika.

“Nkosi sikelel’ i-Afrika” –

seën, Heer, die land wat vele volkre dra.

BIBLIOGRAFIE

Blacking, John 1976. *How Musical is Man?* Londen: Faber & Faber.

Cook, Nicholas. 1999/2000. Whose Music of a Century? Performance, History and Multiple Voices. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Musiekwetenskap (SAMUS)* 19/20: 1-13.

Cross, Ian. 2001. Music, cognition, culture and evolution. *Annals of the New York Academy of Sciences* 930: 28-42.

Dahlhaus, Carl (red.) 1967. *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*. Regensburg: Gustav Bosse.

²² Die moeilik vertaalbare Duitse teks lees as volg: “Postmoderne im entwickelten Sinn strebt in einer neuen Weltkonstellation positiv einen neuen Grundkonsens von integrierenden humanen Überzeugungen an, auf den gerade die demokratische pluralistische Gesellschaft unbedingt angewiesen ist, wenn sie überleben will.” (Küng: 1990: 44)

- Ermarth, Elizabeth Deeds. 1998. Postmodernism. Edward Craig (red.) *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. Londen & New York, vol. 7: 587-590.
- Fagan, H. A. 1949. *Soos die windjie wat suis, en ander gedigte*. Kaapstad: Nasionale Pers.
- Goosen, Ulagh. 1999. *The Music of Erroll Cuddumbey (b. 1950): A Socio-Historical Profile of a Port Elizabeth Jazz Artist*. Ongepubliseerde M.Mus. tesis. Port Elizabeth: Universiteit van Port Elizabeth.
- Hauptfleisch, Sarita. 1993. *Effective Music Education in South Africa. Main Report*. Pretoria: Human Sciences Research Council.
- Henshilwood, Christopher. 2006. *Reading the artefacts: Gleaning language skills from the Middle Stone Age in Southern Africa*. Hoofreferaat gelewer by die Cradle of Language Conference, Stellenbosch 6-10 November.
- Hoskyn, Margaret. 1960. *From Sackbut to Symphony. An Outline of the History of Music*. Kaapstad–Wynberg–Johannesburg: Juta.
- Küng, Hans. 1990. *Projekt Weltethos*. München: Piper.
- Levitin, Daniel. J. 2006. *This Is Your Brain on Music. The Science of a Human Obsession*. New York: Dutton.
- Lüdemann, Winfried. 1994. Effective music education in South Africa: A critical reply. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Musiekwetenskap*, 14: 123-125.
- Lüdemann, Winfried. 2003. Diabolus in musica: In dialoog met Thomas Mann se Doktor Faustus. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 43 (3 en 4): 259-276.
- Lüdemann, Winfried. 2009. *Musiek, kulturele diversiteit, menswaardigheid en demokrasie in Suid-Afrika*. Professorale intreerede, 21 April. Universiteit Stellenbosch: Taalsentrum.
- Mbembe, Achille. 2008. Our fragile nonracialism is in danger of unravelling. *Sunday Times*, 2 Maart, p. 21.
- Middleton, Richard. 2001. Rock. In Stanley Sadie (red.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Second Edition)*. Londen: Macmillan, pp. 485-486.
- Middleton, Richard. 2003. Music Studies and the Idea of Culture. In Martin Clayton, Trevor Herbert & Richard Middleton *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. New York & Londen: Routledge, pp. 1-15.
- Mithen, Steven. 2005. *The Singing Neanderthals. The Origins of Music, Language, Mind and Body*. Londen: Weidenfeld & Nicolson.
- Nürnberg, Klaus. 2006. *Martin Luther's message for us today. A perspective from the South*. Pietermaritzburg: Cluster Publications.
- Plato s.d. Aanhaling oor musiek, afgelaai van <http://www.oddmusic.com/resources/quotes.html> op 4 Junie 2008.
- Pretorius, Danie C. 1998. *Musieksterre van gister en vandag. Lewensketse en foto's van meer as 100 musieksterre*. Pretoria: J.P. van der Walt.
- Richerson, Peter J. & Boyd, Robert. 2005. *Not by Genes Alone. How Culture Transformed Human Evolution*. Chicago & Londen: Chicago University Press.
- Schneider, Albrecht. 1979. Die Geschichtlichkeit der Kunst und die außereuropäische Musik. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* XXIV/1: 11-74.
- Scruton, Roger. 1997. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Scruton, Roger. 2000. *An Intelligent Person's Guide to Modern Culture*. South Bend, Indiana: St. Augustine's Press.
- Storck, Karl. 1910. *Geschichte der Musik*. Stuttgart: Muth'sche Verlagshandlung.
- Suppan, Wolfgang. 1984. *Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik*. Mainz: Schott.
- Tomlinson, Gary. 2005. *Paleomusicology: Why and When Humans Began to Sing*. Referaat gelewer by die 32ste Jaarlikse Kongres van die Musiekwetenskapvereniging van Suidelike Afrika, Kaapstad, 25 – 27 Augustus.
- Van Eck, Jan. 2008. We're still all in this together. *Sunday Times*, 30 Maart. p. 21.
- Wallin, Nils, Merker, Björn & Brown, Steven. 2000. *The Origins of Music. Cambridge, Massachusetts: MIT Press*.