

# Musiek en die verbeelding van kultuur: Afrikaanse en Suid-Afrikaanse perspektiewe<sup>1</sup>

*Music and the imaging of culture: Afrikaans and South African perspectives*

**STEPHANUS MULLER**

Professor en Direkteur van Africa Open Institute for Music,

Research and Innovation (AOI)

Fakulteit Lettere en Sosiale Wetenskappe

Universiteit Stellenbosch

Suid-Afrika

E-pos: [smuller@sun.ac.za](mailto:smuller@sun.ac.za)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0306-2683>



Stephanus Muller

**STEPHANUS MULLER** is professor in musiek en direkteur van die Africa Open Institute for Music, Research and Innovation (AOI) aan die Universiteit Stellenbosch. Hy het musiekwetenskap aan die Universiteit van Suid-Afrika en Oxford Universiteit gestudeer, waar hy in 2001 sy DPhil verwerf het. Ná sy terugkeer na Suid-Afrika het hy 'n leidende rol gespeel in die transformasie van musieknavorsing deur die stigting van DOMUS (Dokumentasiesentrum vir Musiek) en later AOI, wat hy in 2016 as interdisiplinêre navorsingsinstituut gevestig het. Sy navorsing fokus op die nalatenskap van apartheid, die geskiedskrywing van Suid-Afrikaanse musiek, en dekoloniale estetika. Hy is die outeur van *Nagmusiek* (2014), 'n genre-oorskrydende boek oor die komponis Arnold van Wyk, wat verskeie nasionale letterkundepryse gewen het. Muller publiseer wyd oor Suid-Afrikaanse komposisie, argiewe en musiekfilosofie, en het reeds talle doktorsale studies in musiek, uitvoeringspraktyk en die kunste begelei.

**STEPHANUS MULLER** is Professor of Music and Director of the Africa Open Institute for Music, Research and Innovation (AOI) at Stellenbosch University. He studied musicology at the University of South Africa and the University of Oxford, where he obtained his DPhil in 2001. After returning to South Africa, he played a leading role in transforming music research through the founding of DOMUS (Documentation Centre for Music) and later AOI, which he established in 2016 as an interdisciplinary research institute. His research focuses on the legacy of apartheid, the historiography of South African music, and decolonial aesthetics. He is the author of *Nagmusiek* (2014), a genre-defying book about the composer Arnold van Wyk, which won several national literary awards. Muller publishes widely on South African composition, archives, and the philosophy of music, and has supervised numerous doctoral studies in music, performance practice, and the arts.

<sup>1</sup> Hierdie inligtingstuk is deur die skrywer as intreedende gelewer op 22 Oktober 2025. Hy het die Leerstoel Suid-Afrika: Tale, Letterkundes, Kultuur en Samelewing aan Universiteit Gent bekleed.

**ABSTRACT*****Music and the imaging of culture: Afrikaans and South African perspectives***

*This inaugural lecture for the Chair South Africa: Languages, Literatures, Culture and Society at Ghent University offers a reflective account of a series of seminars and discussions conducted with students during the speaker's tenure in that position. Rather than presenting new research findings, this lecture considers how a long-standing body of musicological work was revisited, tested, and reframed in a pedagogical context shaped by linguistic difference, disciplinary plurality, and geographical distance. The appointment of a musicologist to a chair traditionally associated with language and literary studies provided an opportunity to reflect on how culture might be approached through sonic and oral dimensions alongside written textuality.*

*A central point of departure in these discussions with students was the question of sound as a constitutive element of social and cultural space. Drawing on Peter Sloterdijk's notion of the phonotope, the seminars explored the idea that locations "sound like" their inhabitants, and that everyday acoustic environments form experiential envelopes perceived as home. Students were encouraged to think of music not simply as an aesthetic object but as part of broader sonic regimes through which communities articulate belonging, distinction, and power. This conceptual framework proved useful in opening conversations about South African cultural history, particularly in contexts where music, language, and ideology intersect.*

*Within this framework, the lecture reflects on classroom discussions concerning the sonic organisation of apartheid society. Building on earlier collaborative research with Willemien Froneman, the seminars addressed how Afrikaans phonology and sound ideals were mobilised to support racialised notions of civility and Europeanness. Particular attention was paid to how certain sounds were marked as improper or undesirable, and how such judgements extended from speech to music. Students were invited to consider how sonic preferences functioned as instruments of cultural boundary-making rather than as neutral aesthetic choices.*

*These discussions led to extended engagement with boeremusiek, a genre often dismissed as naive or authentically "folk." In the seminars, boeremusiek was approached as a historically produced sound world emerging in the early twentieth century amid urbanisation, mass media, and the search for a recognisable Afrikaner identity. Drawing on the concept of collective memory, students examined how boeremusiek operates as a site of memory in which nostalgia, parody, hybridity, and unease coexist. Listening closely to archival recordings, the class explored how the genre's dance rhythms and instrumental textures simultaneously evoke longing for a rural past and expose the constructed nature of claims to sonic purity.*

*The lecture further reflects on how discussions of Die Stem van Suid-Afrika, the former apartheid-era national anthem, allowed students to consider music as a medium of memory, ideology, and national imagination. Rather than analysing the anthem solely as a historical artefact, the seminars examined its changing meanings across time: from a guarded symbol of Afrikaner nationalism to its post-apartheid incorporation into a composite national anthem. Students considered how rituals such as rugby matches helped to embody this sonic compromise, and how literary reworkings of Die Stem in South African fiction reframe it as a sound of loss, irony, or historical closure.*

*A recurring theme in these pedagogical reflections is the significance of the periphery as a site of knowledge production. Throughout the seminars, the speaker returned to the question of what it means to work with marginal cultural material – whether genres such as boeremusiek or figures such as the composer Arnold van Wyk – without either dismissing or monumentalising them. Discussions of Nagmusiek focused on historiographical strategies such as fragmentation, incompleteness, and genre ambiguity as practical tools for writing*

about compromised cultural legacies. These strategies were presented to students not as abstract theory, but as responses to ethical and historical constraints that shape scholarly work in post-apartheid South Africa.

This emphasis on ethical tension was extended in seminar discussions of post-apartheid composition, particularly Hendrik Hofmeyr's *Sinfonia Africana*. Through collective listening and reception history, students reflected on the difficulty of making aesthetically compelling work in the aftermath of historical trauma. The seminars repeatedly returned to the question of whether beauty can offer consolation without neutralising suffering, and how openness or closure in musical form shapes the ethical resonance of a work. These conversations foregrounded listening as a shared analytical practice rather than as the decoding of authorial intention.

In conclusion, the lecture reflects on how these classroom engagements sharpened a broader awareness of academic risk: the risks of language choice, locality, and historical situatedness. Writing and teaching in Afrikaans were discussed with students as forms of disciplinary disobedience that both resist and depend on global academic structures, requiring acts of translation and mediation. Ultimately, the lecture argues that the value of such pedagogical encounters lies not in definitive answers, but in sustaining spaces where sound, memory, and history can be approached as open, contested, and ethically charged dimensions of cultural life.

**KEYWORDS:** sound and culture, phonotope, music pedagogy, South African music, Afrikaans sound worlds, cultural memory, boeremusiek, apartheid sonosphere, periphery and risk, post-apartheid aesthetics

**TREFWOORDE:** klank en kultuur, fonotoop, musiekpedagogiek, Suid-Afrikaanse musiek, Afrikaanse klankwêreld, kulturele herinnering, boeremusiek, apartheid-sonosfeer, periferie en risiko, postapartheid estetika

## OPSOMMING

In hierdie inleerende vir die *Leerstoel Suid-Afrika: Tale, Letterkundes, Kultuur en Samelewing* aan die Universiteit Gent reflekteer die spreker oor sy musiekwetenskaplike werk binne 'n breër interdisiplinêre raamwerk, met besondere klem op klank as kultuurdraer. Die spreker argumenteer dat kultuur nie slegs deur geskrewe tekste of taal verstaan kan word nie, maar ook deur ourale en soniese praktyke wat sosiale ruimtes vorm. Aansluitend by Peter Sloterdijk se begrip van die *fonotoop* word klank voorgestel as 'n fundamentele dimensie van menslike samelewing: plekke "klink" soos hul inwoners, en hierdie klankruimtes funksioneer as ervarings van tuiste en selfbeskikking.

Die spreker se navorsing fokus veral op Afrikaanse en Suid-Afrikaanse klankverskynsels, insluitend die soniese ordening van apartheid en die rol van musiek in identiteitsvorming. Deur voorbeelde soos boeremusiek en *Die Stem van Suid-Afrika* word aangetoon hoe musiek as herinneringsplek funksioneer waar nasionalisme, nostalgie, ironie en skuld in spanning verkeer. Hierdie klankvorme word nie as outentieke uitdrukkings van 'n vaste identiteit beskou nie, maar as dinamiese kulturele konstruksie wat historiese en ideologiese belaaie is.

'n Sentrale tema van die rede is die epistemologiese waarde van die periferie. Die spreker voer aan dat kennisproduksie vanuit die Globale Suide en vanuit marginale kulturele verskynsels besondere seggenskrag het juis omdat dit risiko's inhou: estetie, eties en historiografies. Hierdie risiko word gesien as noodsaaklik vir oorspronklike en nie-epigoniese akademiese werk. Die rede sluit af met 'n pleidooi vir akademiese en artistieke moed, vir

dissiplinêre ongehoorsaamheid, en vir ’n kritiese omgang met geskiedenis waarin klank as draer van herinnering, trauma en moontlikheid ernstig bejeën word.

## 1. Inleidend

In hierdie intreerede vir die *Leerstoel Suid-Afrika: Tale, Letterkundes, Kultuur en Samelewing* in die Sentrum vir Afrikaans en die Studie van Suid-Afrika, besin ek oor my eie musiek-wetenskaplike werk, hoe dit in verband staan met die take wat ek hier verrig het as dosent, asook met die breë doelwitte van die Leerstoel. My aanstelling as musikoloog is die eerste nie-Afrikaans taalwetenskaplike of literêre aanstelling in hierdie posisie, en as sodanig staan dit dus in die teken van ’n interdisiplinêre erkenning daarvan dat in die beskrywing “tale, letterkundes, kultuur en samelewing” ook ’n breër tekstualiteit – en dan veral ’n ourale tekstualiteit – deur die toekenningskomitee erken is.

Ek begin dan deur in die breedste moontlike raam te besin oor die ourale, nie in die nouer verknooptheid daarvan aan musiek nie, maar as klank. En hierin wil ek my wend tot een van die nege tope van werklikheidsbeleving wat deur Peter Sloterdijk (2016) in die laaste van sy groot sfero-trilogieë, *Schäume* (Skuim), beskryf word.<sup>2</sup> Sloterdijk postuleer dat menslike bestaan in nege ruimtelike dimensies uitspeel, en dat die sogenaamde antropogeniese “eilande” van ons bestaan deur middel van die interaksie van hierdie dimensies beskryf kan word. Hierdie nege dimensies, of tope, is verantwoordelik vir dít wat ons beleef en verstaan as “kultuur”, en sluit verskeie sfero in soos dié van: hand-funksie, versorging en moederskap, gemak, die erotiese, kollektiewe strewe, waarheidsaansprake, voorvaders en geeste, en tradisie (Sloterdijk, 2016:333-456).

## 2. Die fonotopiese funksie van musiek

Van belang vir hierdie rede is die enkele toop wat ek nie genoem het nie, naamlik die sfeer van klank (oftewel die *fonotoop*), wat beskryf kan word as die basiese insig dat ’n plek klink soos die inwoners daarvan. Suid-Afrika, soos België, en Stellenbosch, soos Gent, byvoorbeeld, is ruimtes wat gevul word deur die lewende klanke van hul inwoners: die geluide van werk en ontspanning, ’n alledaagse menslike en masjinala geruis. Hierdie verstaan van ruimte as ’n psigosomatiese klankkoepel, of akoestiese tent, word deur die inwoners as “huis” ervaar. Die fonotopiese funksie kan verstaan word as die groep se selfbeskikking via die oor, en dit is ’n ruimte waarbinne musiek as onafhanklike semiotiese stelsel bestaan.

My eie navorsing, wat ontwikkel het uit ’n belangstelling in identiteitsformasie en musiek, idees van buitestaanderskap en ingewydheid en die rol wat musiek speel in hierdie prosesse, het in die afgelope paar jaar onder die invloed van Sloterdijk se idees uitgebrei na die sonosfeer, spesifiek deur navorsing wat ek saam met my kollega, Willemien Froneman, gedoen het oor die argitektoniese ontwerp van die apartheid-sonosfeer, en die manier waarop kundiges gemoed met die fonologie van Afrikaans die idee van Afrikaners as ’n beskaafde groep, en hul identiteit as ’n Europese identiteit, verstaan het tydens apartheid (Froneman & Muller, 2025). Ter sake in hierdie verband is die historiese vertrekpunte van die fonologie in Afrikaans, en hoe dit aansluit by die idees oor watter klanke in die uitspraak van Afrikaans ongepas en ongewens sou wees, en die skakel van hierdie ras-gebaseerde teoretisering met watter musiek gepas

<sup>2</sup> Ek het die teks in die Engelse vertaling geraadpleeg.

sou wees vir beluistering en beoefening. Ek dink in die besonder aan die eenaardige geval van die “jodel” wat in die Afrikaanse fonoloog, Pierre de Villiers Pienaar, se werk uitgesonder word as deel van ’n reeks klanke wat buite die normatiewe en aanvaarbare klanke val vir die Afrikanerstem (Froneman & Muller, 2025:198-202). Die breër punt wat ek wil maak, is dat die interdisiplinêre rigting wat deur die *Leerstoel Suid-Afrika* ingeslaan is met my aanstelling heelwat toekomstige potensiaal het in die ondersoek nie net na taalkundige en literêre bestudering van kultuur nie, en ook nie net na teks-gebaseerde media soos bepaalde soorte musiek nie – waarby ek my grootliks in my seminare bepaal het – maar dat daar iets in die uitruil van kennis en ervarings tussen Suid-Afrika en België is wat te doen het met die kartering van klankpatrone en -gewaardwording. Kultuur kan ook ten dele verstaan word deur klank in sosiale kontekste te oorweeg en te bestudeer.

### 3. Boeremusiek

Een van die uitkomstes van De Villiers Pienaar se ras-gebaseerde teorie van hoe Afrikaans behoort te klink, is dat bepaalde soorte musiek as fatsoenlik, en ander soorte as onfatsoenlik, bestempel kon word. Self het De Villiers Pienaar ’n klein boekie oor opera geskryf (1951) – ’n fatsoenlike musiekvorm – en het hy per implikasie die musiek waarin die jodel in Afrikaans voorkom, naamlik boeremusiek, as onfatsoenlik beskou. Hiermee het hy ’n langdurige vooroordeel bevestig teenoor boeremusiek deur die Afrikaner-elite, as sou dit die laagste en mees permissiewe musieksmaak van ’n ongeletterde of werkersklas-Afrikaner bedien.

Onlangs is beduidende werk oor boeremusiek gepubliseer, waarin die genre se affektiewe appèl deur middel van bepaalde modaliteite in kaart gebring is (Froneman, 2024). Tydens my seminare het ek egter met die studente gepraat oor ’n eenvoudiger teoretiese benadering tot boeremusiek, en dit is naamlik hoe hierdie musiek as ’n herinneringsplek funksioneer. Hierdie werk het ek gedoen vir ’n bundel getiteld *Van Volksmoeder tot Fokopolisiekar: Kritiese Opstelle oor Afrikaanse Herinneringsplekke* (Grundlingh & Huigen, 2008), waarin ek jare gelede bydraes gelewer het oor hoe beide boeremusiek en die nasionale volkslied van die Afrikaner Republiek, *Die Stem van Suid-Afrika*, waarvoor die teks deur C.J. Langenhoven en die musiek deur M.L. de Villiers geskryf is, vir Afrikaners nie net van musikale belang is nie, maar ook metafories plekke van herinnering is waaromheen ’n gedeelte verstaan van identiteit en kulturele waarde met die verloop van tyd tot stand gekom het. Hierdie werk is natuurlik onderneem in die vaarwater van die Franse sosioloog, Maurice Halbwachs, in *Les cadres sociaux de la mémoire* van 1925 en *La mémoire collective* van 1950 (Grundlingh & Huigen, 2008:2).

Wat betref Boeremusiek, het ek met die studente die genre ondersoek as ’n klankruimte waarin Afrikaner-identiteit, -nasionalisme en -moderniteit met mekaar in spanning verkeer. Boeremusiek – dikwels beskou as naïef of as outentieke “volksmusiek” – is in werklikheid ’n kulturele konstruk wat aan die begin van die twintigste eeu ontstaan het tydens ’n proses van verstedeliking, opkomende massamedia en die Afrikaner se soeke na ’n herkenbare volksklank (Grundlingh & Huigen, 2008:189-196).

Deur opnames van orkeste soos dié van Japie Laubscher, die Vyf Vastrappers en ander boeremusiek-musikante te bespreek, het ons besin oor hoe die musiek se dansbare ritmes en trekklavierklanke tegelyk nostalgie en parodie beliggaam. Boeremusiek se selfbewuste eenvoud het ’n teken van verlange na ’n landelike verlede geword, terwyl die musikale hibriditeit daarvan – beïnvloed deur slawemusiek, Europese polkas, walse en Amerikaanse country – die ironie van ’n “suiwer” Afrikaanse klank ontbloot.

Boeremusiek is nie bloot ’n uitdrukking van wit identiteit nie, maar ’n voortdurende onderhandeling daarvan – ’n spel tussen parodie, selfbevestiging en skuld. Die genre word só ’n terrein waar die Afrikaner sigself kon herken, maar ook belaglik kon maak: ’n musiek van “self-spot en selfbehoud”. Binne die breër konteks van Afrikaanse populêre kultuur en ander vorme van sogenaamde “wit” vermaak, het Boeremusiek ’n herinneringsplek geword; nie omdat dit ’n outentieke volksklank bewaar nie, maar omdat dit die onvaste, ironiese en soms pynlike klank van Afrikaner-selfherkenning verteenwoordig.

#### 4. *Die Stem van Suid-Afrika*

My navorsing oor *Die Stem van Suid-Afrika* en die nasionale volkslied het ondersoek hoe musiek funksioneer as klankruimte vir geheue, versoening en nasionale verbeelding. In hierdie navorsing, wat tydens my seminare bespreek is, is musiek nie bloot as estetiese verskynsel behandel nie, maar as ’n medium waardeur ideologie, identiteit en emosie sigbaar – of hoorbaar – word. Onder andere het ek saam met die studente besin oor die simboliese samesmelting van *Die Stem* en *Nkosi Sikelel’ iAfrika* in die 1990’s, en hoe rugby as ritueel die klank van versoening help beliggaam het (Muller, 2001). Die volkslied se politieke transformasie van ’n wit nasionalistiese simbool na ’n inklusiewe, meertalige komposisie is ontleed as ’n kompromis wat estetiese samehang opgeoffer het ter wille van politieke pragmatisme.

Voorts is *Die Stem* beskou as ’n musikale monument waarin die geskiedenis van nasionalisme en uitsluiting opgesluit lê. Vanuit die FAK-argiewe het ek aangetoon hoe kulturele leiers soos Anton Hartman en Con de Villiers oor die “heiligheid” van die lied gewaak het, wat dit verander het in ’n instrument van ideologiese dissipline. In die Afrikaanse letterkunde word *Die Stem* herinterpreteer as ironiese of kritiese klankbeeld: in André P. Brink se *Kennis van die Aand* as martelaarslied, in Coetzee se *Age of Iron* as ’n klank van ondergang, en in Marlene van Niekerk se *Agaat* as ’n begrafnissang vir die ou orde.

Die besinning het dan gehandel oor hoe volksliedere en rituele sang die estetika van herinnering vorm in Suid-Afrika – van die triomfantlike vergestaltung van Afrikaner-nasionalisme tot die onseker klank van ’n veelrassige demokrasie wat steeds na ’n gemeenskaplike stem soek.

#### 5. *Die periferale*

Daar sou natuurlik geargumenteer kon word dat hierdie voorbeelde – boeremusiek en *Die Stem* – heel marginale klankvoorbeelde behels vanuit ’n Suid-Afrikaanse musikale werklikheid wat ryk en geskakeerd is op soveel verskillende maniere. Dit sou inderdaad korrek wees, maar, moet ek toevoeg, ’n deel van my werk as akademikus, en een van die groot temas waaroor ek in gesprek getree het met die studente tydens my verblyf in Gent, het gehandel oor die seggenskrag wat moontlik word vanuit die periferie. Ek is oortuig dat die periferie, of in meer resente dekoloniale terminologie, die kennis wat bestaan in die pluriversum, deur die navorsing en werk van akademici uit die Globale Suide as ’n sentrale lokus van kennis gekonstateer moet word. Wanneer dit gebeur, glo ek dat dit moontlik is om dinge te sê wat nie aan die hand van materiaal in die historiese koloniale sentra gesê kan word nie, en op maniere gesê kan word wat spreek van vernuwende epistemologiese prosesse en ontdekkings. Hierdie verstaan van die periferie word nie volkome uitgesê deur gewoon te let op die spanning tussen die Globale Noorde en die Globale Suide nie, maar is ewe waar vir die fokus op perifere verskynsels binne die Globale Suide self, en dit sluit klankverskynsels in.

Dit is inbegrepe hierdie oortuiging dat ek met die studente my 2014-werk oor die komponis Arnold van Wyk bespreek het (Muller, 2014). Van Wyk was ’n belangrike Suid-Afrikaanse komponis in die twintigste eeu. Gebore in 1916 en oorlede in 1983, het hy soos vele van sy eweknieë nie veel gehou van apartheid nie, maar ook weining gedoen om hom daarvan te distansieer – hetsy deur direkte politieke uitsprake, óf deur die geleenthede wat sy wit Afrikanerskap vir hom geskep het, van die hand te wys. Van Wyk was polities gediensig, maar dit het nie gekeer dat hy belangrike werk geskep het, en die Suid-Afrikaanse kunsmusiek verryk het met groot en tydlose werk nie. Desnieteenstaande sou ek hom binne die groter konteks van Suid-Afrikaanse musiek – nie kunsmusiek nie – as ’n marginale figuur moet beskryf weens die feit dat sy werk, en die betekenis daarvan, vandag grootliks vergete is en moontlik slegs verstaan word as bydraes tot die kulturele produksie van apartheid.

Met die studente het ek bespreek hoe ’n mens so ’n dubbelsinnige politieke en estetiese nalatenskap sou benader as musikoloog en historiograaf. As vernaamste uitdaging het ek gewys op hoe dit ondenkbaar sou wees om byvoorbeeld ’n estetiese nalatenskap wat so perifeer staan in die Suid-Afrikaanse kulturele geheel te monumentaliseer op maniere wat daardie konteks ignoreer of geringskat. In my teks, *Nagmusiek*, was dit dus vir my belangrik om te ontdek hoe om ’n belangrike figuur se lewe en werk te boekstaaf sonder om dit te monumentaliseer. Die strategieë wat hiervoor aangewend is – fragmentasie, genre-dubbelsinnigheid, onvolledigheid, historiese relativisering – is uiteindelik strategieë van die periferie. Belangrik is egter dat dit nie net teorieë is nie, maar werklik strategieë om te skryf en akademiese werk te doen. Hierdie onderskeid is belangrik, want dit dui op die verskil tussen spel en risiko. Teorie, in al die wonderlike gestaltes waarin dit as ekspliserende energie of dryfkrag van idees aangewend kan word, is ’n soort intellektuele spel. Die strategieë van die periferie kan ook spel wees, maar dit is altyd ook, en veral, riskant. Dit is hierdie aspek van die periferie wat dit uiteindelik nie-perifeer maak, die verplasing van die swaartepunt van die akademiese projek na die lokus van risiko, waar die gevaar bestaan dat dinge verkeerd kan loop, inderdaad, maar die belofte ook bestaan dat dinge kan gebeur wat oorspronklik en nie-epigonies en vars is.

## 6. Risiko

Die risiko van die periferie is een van ’n aantal temas wat tydens my seminare met die studente bespreek is. Aan die hand van *Nagmusiek*, het ons ook die geleentheid gehad om te wonder oor hoe ’n mens geskiedenis skryf in die nadraai van ’n mens-onterende en verwoestende ideologie soos apartheid, en hoe nie net kuns nie, maar ook akademiese werk moet worstel met die risiko daarvan om narratiewe te skep wat die verlede neutraliseer in sagte vertellings of slim uitsprake in media wat getuig van tegniese beheer eerder as deurtastende, moeilike, en noodwendige onafgeslote, of oop, historiese verkenning. Hierdie is nie vrae waarvan slegs kunstenaars moet rekenskap gee nie, maar ook akademië in hul skeppende werk en navorsing.

Hierdie vrae was ook aan die orde met die bespreking van die komponis Hendrik Hofmeyr se *Sinfonia Africana*, en die resepsiegeskiedenis van hierdie koorsimfonie goed 20 jaar nádat my resensie van hierdie werk ’n ongekende polemiek onteketen het in die Kaapse dagblad, *Die Burger* (Muller, 2009). Dit was vir my opvallend dat die studente met die beluistering van hierdie werk baie van dié dinge kon hoor wat die *Sinfonia Africana* vir my ’n soort toetsgeval gemaak het vir die maak van musikale konstruksie in die post-apartheid periode. Dit is nie nodig om oor ’n uitgebreide musikale woordeskat te beskik om dinge te kan hoor soos “digtheid”, “donkerte”, of “diepte” nie – alles dinge wat die studente kon hoor, sonder om noodwendig meer kontekstueel ingelig te wees oor die musikale verwysingspunte van die

werk. Dit was maklik genoeg om vanaf hierdie waarnemings dinge te sê oor die werk se tekstuur, die oorwegend homofone toonsetting vir die koor of die orkestrale toonkleur wat in bepaalde dele deur die laer strykers oorheers word.

Van hierdie waarnemings was dit 'n klein stap om te besin oor hoe musiek betekenis kan skep en oordra, om te wonder oor die mate waartoe 'n komponis – en inderwaarheid enige outeur – se bedoelings in hul skeppings gehoor, gelees en gesoek kan word, en watter tipe greep die outeur – of die komponis in hierdie geval – op hul werk behou ná die bekendstelling daarvan aan die leser of gehoor. Veral in die geval van Hofmeyr se *Sinfonia Africana* het ons die ou vraag herbesoek oor die maak van mooi dinge in die nadraai van groot en verskriklike historiese trauma. Aan die een kant, soos die studente aan my uitgewys het, bring kuns die belofte van die transendering van pyn en verlies, vertroosting deur skoonheid, letterlik deur die bemiddeling daarvan op wyses wat ánder uitkomst as die verskriklike historiese uitkomst voorsien en bewerk. Aan die ander kant bestaan die gevaar dat kuns die werklike verdriet, rou en seer van mense kan nivelleer. In die geval van die *Sinfonia Africana* het ons hierdie kwessie oorweeg aan die hand van die werk se uitgesproke afsluitingsgebare, en weer was die kwessie ter sprake die een van die oop teks, en hoe oop versus geslote tekstualiteit as 'n strategie kan werk wanneer hierdie groot en onbeantwoorbare vraag oordink word.

Ter sake in hierdie geval was dus die wyse waarop die estetiese en die etiese aspekte van bestaan mekaar tegemoet tree in die kunswerk, en die eise wat historiese *sui generis* gebeure stel aan die kunstenaar om hierdie ontmoeting as integraal tot die skeppingsproses te verstaan.

As 'n akademikus wat gedoktoreer is amper 'n dekade ná die beëindiging van formele apartheid, was hierdie intellektuele spanning nog altyd deel van my intellektuele wêreld en die daaglikse imperatiewe om navorsing te doen en kreatiewe werk te maak. Daar is vir my min twyfel dat wat ek hier as imperatief ervaar, 'n generasionele sensitiwiteit is, en dat in die werk van my studente, en hulle studente, dit minder dwingend is, of ten minste belangrik is op ander maniere, om die teenswoordige in balans te probeer hou met 'n veelbewoë verlede. Dit beteken nie dat die tyd onverskilligheid in die hand werk nie – ek dink die historiese presedente vir goot historiese trauma bewys die teendeel – maar dat die standpuntinname oor die verlede minder eksistensiël word. Daarmee wil ek dan ook ten volle erkenning gee daaraan dat my eie akademiese werk, waaruit ek perspektiewe gedeel het tydens my lesings hier in Gent, kenmerkend van 'n bepaalde tyd van skepping en denke is in Suid-Afrika, en minder rigtinggewend is vir wat in die toekoms te wagte kan wees, as wat dit rekenskap gee van die eise van die verlede, en my spesifieke posisionering in hierdie gegewe.

Dat dit nie hier handel oor 'n volkome relativering van idees oor die geskiedenis nie, moet egter beklemtoon word. Die *Sinfonia Africana* sal altyd 'n werk wees wat 10 jaar na die politieke beëindiging van apartheid geskryf is, en die historisistiese beskouing van die werk sal altyd, soos die polemiese resepsie duidelik gemaak het, die eties-estetiese koordans van die komponis in die lig van die onmiddellike postapartheid era moet oorweeg. Maar dit is moontlik dat ons met die verloop van tyd ruimer kan dink oor hierdie sake, en dat daar perspektiewe en waarde-oordele ontwikkel wat nie so streng in die ban van die historiese gebeure van die tyd staan nie. Dit is miskien 'n algemene waarheid, wat nie veel meer sê nie as dat ook in die akademiese diskoers, belangstellings en desiderata tydsgebonde is, en aan veranderings onderworpe is.

Hiermee wil ek miskien sê dat die akademikus ook die risiko van haar eie tydsgebondenheid, haar historisistiese greep op die werklikheid, moet erken as 'n soort risiko wat nie vermy kan word nie, en wat in dapperheid aanvaar moet word, maar waarvan daar ook met bewuste beskeidenheid nie teruggedeins moet word nie. Hier wil ek terugkeer na die idee van “risiko”

wat ek vroeër in die lesing in verband gebring het met die skrywersimperatief vanuit die periferie. Akademiese en artistieke risiko is 'n veel groter onderwerp as die oorweging van modusse van vertelling en boekstaving wat historiese onreg bewustelik of onbewustelik neutraliseer. As 'n akademikus wat skryf uit die Globale Suid, waar die koloniale projek uitgespeel het deur die vestiging van 'n handelspos in Suid-Afrika deur die Verenigde Oos-Indiese Kompanjie en 'n kolonie van die Britse Ryk onderskeidelik, en 'n verwoestende neo-koloniale staat gevestig op kolonialistiese rasse-ideologieë tydens apartheid, is hierdie risiko nie onbenullig nie. Maar dit is ondergeskik aan die groter risiko om die durende magswanbalanse van die koloniale projek te laat voortduur in die gedienselike navorsing en skryfwyses van dissiplines en epistemologieë van die Globale Noorde. Dit is in hierdie opsig dat die eerste stap van dissiplinêre ongehoorsaamheid vir my die gebruik van Afrikaans is, wat in die Suid-Afrikaanse konteks beteken die strategiese benutting van én weerstand teen die gebruik van Engels. Die risiko wat met hierdie strategie gepaard gaan, is natuurlik die beperking van 'n lesersgroep tot Afrikaanssprekendes, en met enkele uitsonderings na tot Suid-Afrika. En die risiko wat hiermee aangegaan word, is uiteraard dat wysigings aan denkpatrone, byvoegings tot kennis, innovasies in navorsing beperk bly tot 'n klein groepie ingewydenes, en dat daarmee die geleentheid verspeel word om deel van 'n groter akademiese gesprek te word, en daardie gesprek te beïnvloed. Om hierdie risiko te bestuur, moet die Afrikaanse skrywer altyd ook vertaler van eie werk wees; hetsy deur soms in 'n groter taal te publiseer, óf deur vertaling na te jaag, óf deur te probeer om iets van 'n resepsie buite die klein dampkring van Afrikaans te ontvang. Laasgenoemde impliseer die bestaan van resensente of kritici wat soos spilakkoorde tussen tale kan moduleer, en so verseker dat idees wyer omgang kan geniet.

Dan is daar die risiko om te vertrou op die lokale as voldoende en ryk gegewe vir geesteswetenskaplike navorsing. Dit is om gestalte te gee aan Mignolo se dekoloniale verplasing van die sentrum van intellektuele aktiwiteit weg van die koloniale sentra, en dit behels 'n soeke na en erkenning van materiaal, energie en vrae wat nie op ander plekke gevind, gegeneer en gevra kan word nie. Hiermee word dan 'n eerste bres geslaan vir oorspronklikheid en radikale gesentreerdheid. Natuurlik is hierdie nie 'n voldoende voorwaarde vir belangrike of nuutskeppende werk nie, maar ek sou meen dat dit 'n essensiële voorwaarde is. Die risiko wat hieraan gekoppel is, soos met die gebruik van Afrikaans, is dat werk wat op hierdie manier plaaslik gesentreerd is, parogiaal, en dus anti-intellektueel, kan wees. Hier is dit van die uiterste belang dat kritiese teorie en brontekste, primêr in die Suid-Afrikaanse geval, uit die Anglo-Amerikaanse akademiese industrie, maar ook sekondêr uit Europa, die remedie is vir selfbehepte navorsing en bemoeienisse.

Hierdie risiko's om akademiese en artistieke werk van gehalte te lewer, is myns insiens gering indien dit opgeweeg word teen die heel groot risiko: die klakkelose oorneem van akademiese en kreatiewe formules om 'n gewaande internasionaliteit aan diskursiewe gewoontes en keuses te verleen. "Internasionale erkenning" op hierdie vlak, is die dood in die pot nie net van deurgrodelike werk nie, maar van die produksie van kennis per se.

Binne die groter internasionale konteks beklee Suid-Afrika, Suid-Afrikaanse akademici, en Afrikaanse akademici en kunstenaars, so 'n onbenullige klein plek in die konstellasië van kennis-generering en artistieke produktiwiteit dat dit ook so is dat risiko in die intellektuele sfeer 'n heel ander betekenis kry. Wat ek hiermee bedoel is dat daar – ten minste in my eie werk as musikoloog – geen groot institusionele kragte inspeel om dissiplinêre gehoorsaamheid te polisieer of af te dwing nie. Alhoewel die dissiplinêre landskap waarin ek werk institusioneel steeds oorwegend konserwatief is – ten spyte van beduidende omwentelings in die organisering

van die dissipline op nasionale vlak – is daar geen noemenswaardige sanksie verbonde aan die uitdaag van dissiplinêre konvensies nie. In die oorgrote meederheid van gevalle beteken risiko wat skeefloop het nie die beëindiging van loopbane nie, nie die ondermyning van kanons of dissiplines nie, nie die ineenstorting van paradigmas of die grootskeepse vermorsing van geld nie. In perspektief beskou, is die grootste risiko dus wat 'n akademikus of skepper vanuit die Globale Suide loop dat sy haar skik aan die orde van die Globale Noorde, en daarmee al die dinge in stand hou wat haar marginale posisie bevestig.

Een so 'n risiko wat ek met die studente bespreek het, was *Nagmusiek*, wat ek hierbo vermeld. Maar 'n ander, minder ambisieus in omvang maar miskien meer gewaagd as hermeneutiese gebaar, is die bespreking van die spore van fascisme in die Suid-Afrikaanse musiek. Die verbandlegging tussen die Ossewabrandwag-komponis, Olaf Andresen, en die avant-garde werk van die Stellenbosch-komponis, Roelof Temmingh, berus op die kanoniese Afrikaanse teks van die digter, D.J. Opperman, wie se epos, *Joernaal van Jorik*, histories raakpunte toon met die lewe van Andresen aan die een kant, en wie se teks getoonset is in 'n eksperimentele werk deur Roelof Temmingh. Andresen is dus die spil waarom daar gedink kan word oor fascisme in Suid-Afrika, en hoe dit aan die een kant in die banale musiek van Andresen gehoor kan word, en 'n meer onheilspellende, hauntologiese bestaan kon voer in die avant-garde werk van Temmingh.

Daar is geen sweem van 'n aantying dat Temmingh self fascisties was, of fascistiese musiek gekomponeer het nie. Veel eerder is die implikasie in die wyse waarop Andresen se verhaal in Temmingh se musiek neerslag vind, 'n herinnering dat Suid-Afrikaanse kultuur – en in hierdie geval Witafrikanerkultuurbeoefening – deurweek is met die bespokings van apartheid en die partikuliere fascisme wat dit onderlê het. Die risiko's hier is nie dissiplinêr of prakties nie, maar hermeneuties, en direk eweredig aan die ander groot tema wat met die studente bespreek is en wat hier bo genoem is, naamlik hoe akademiese werk en artistieke produksie in die nadraai van historiese ellende hoegenaamd kan plaasvind. Die risiko in hierdie geval, in ander woorde gestel, is die aanvaarding van hierdie imperatief en die beoefening van die hermeneutiek om iets van die verskrikking van hierdie verlede in ons uitleg van die kulturele op te soek in die verhale wat ons vertel.

## 7. Ten slotte

Ek sluit af. Die Leerstoel het my in staat gestel om navorsing wat oor 'n lang tyd tot stand gekom het weer van nader te bekyk en in gesprek met die studente te oorweeg. Dit was vir my persoonlik en as akademikus 'n interessante ervaring om so 'n trajek van intellektuele ontwikkeling na te gaan, en die grense van die werk te toets in 'n pedagogiese omgewing waar heel veel van die agtergrond wat deur die werk veronderstel word, eksplisiet gemaak moes word. Hiervoor bedank ek die studente wat heel merkwaardig die taalhinderisse wat daar tussen Afrikaans en Vlaams bestaan oorkom het in lewendige besprekings en deelname. My dank veral ook aan prof. Yves T'Sjoen, in die besonder, wat getrou elke seminaar bygewoon het, en op wie ek by meer as een geleentheid kon staatmaak om verdere toeligting te gee. Prof. T'Sjoen verstaan dikwels meer van Suid-Afrika as ek self. Ten slotte ook my dank aan die Universiteit Gent vir die verrykende ervarings en intellektuele kollegialiteit wat vir my ontsluit is deur die toekenning van hierdie prestigeryke Leerstoel.

## BIBLIOGRAFIE

- Brink, A. 1973. *Kennis van die aand*. Kaapstad: Buren.
- Coetzee, J.M. 1990. *Age of iron*. Cape Town: Secker & Warburg.
- Pienaar, D. 1951. *Opera en sanger*. Johannesburg: Afrikaanse Pers.
- Froneman, W. 2024. *The groovology of white affect: boeremusiek and the enregisterment of race in South Africa*. New York: Palgrave.
- Froneman, W. & Muller, S. 2025. Singing cowboys and Alpine goat herds: the passaggio of culture to nature in Afrikaans yodelling. In Muller, S & Walton, C (reds.) 2025:191-204.
- Grundlingh, H.M. & Huigen, S. (reds.). 2008. *Van volksmoeder tot Fokofpoeliesekear: opstelle oor Afrikaanse herinneringsplekke*. Stellenbosch: African Sun Media.
- Muller, S. 2001. Exploring the aesthetics of reconciliation: rugby and the South African national anthem. *South African Journal of Musicology*, 21(1):19-37.
- Muller, S. 2009. 'n Blik op die resepsieskiedenis van Hendrik Hofmeyr se *Sinfonia Africana*. *Musicus* 37(1):19-23.
- Muller, S. 2014. *Nagmusiek*. Johannesburg: Fourthwall Books.
- Muller, S. & Walton, C. (eds.). 2025. *Cultural relations between Switzerland and apartheid South Africa*. Basel: Basler Afrika Bibliographien.
- Opperman, D.J. 1949. *Joernaal van Jorik*. Kaapstad: Tafelberg.
- Sloterdijk, P. 2016, 2004 printing. *Foams – Spheres III* (Suid-Pasadena: Semiotext(e)); Translated from the original German by Wieland Hoban. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, (2004).
- Van Niekerk, M. 2004. *Agaat*. Kaapstad: Tafelberg.