
Die Afrikaanse Verklarende Musiekwoordeboek

I.J. Grové, *Universiteit van Stellenbosch,
Stellenbosch, Suid-Afrika*

Abstract: *The Afrikaanse Verklarende Musiekwoordeboek.* The *Afrikaanse Verklarende Musiekwoordeboek* (1994) targets a gap in the literature available for Afrikaans-speaking music enthusiasts. It provides brief insight into basic aspects of music notation, proceeds to an alphabetical glossary, and lists some South African composers and their works. The last section is based largely (and without acknowledgement) on the *Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie* (1980-1986). The author has attempted to supply an Afrikaans equivalent for the internationally acclaimed American *Harvard Dictionary of Music* (latest edition 1986), and follows its format as a main source, again without acknowledgement. The procedure amounts to a somewhat arbitrary selection of facts, translated incorrectly at times and either misinterpreted or presented in a confusing manner at others. One consequence of such a procedure is undue emphasis on the American scenario at the cost of a potential reflection of the South African musical scene. Certain subjects and terms central to the science of music are omitted or underemphasized, often in favour of irrelevancies. The excessive length of an article like that on the history of music reveals a lack of balance in the publication, as well as essential deficiencies regarding a feasible and consistent system of cross-referencing. The mostly informal register of language verges on untidy unwieldiness. The astounding absence of collaborators can also be held to blame for the fact that the publication largely fails to contribute to the sparse Afrikaans literature covering the discipline of musicology.

Keywords: MUSIC DICTIONARY, DICTIONARY OF DEFINITIONS, MUSIC LEXICON, MUSIC LEXICOGRAPHY, MUSICOLOGY, MUSIC TERMINOLOGY, MUSICAL SCENE, RELEVANCE, EXPERTISE, BALANCE, OBSCURITIES, TARGET GROUP, OMISSIONS, DEFICIENCIES, CROSS-REFERENCING

Opsomming: Die *Afrikaanse Verklarende Musiekwoordeboek* (1994) is bedoel om 'n wesenlike leemte in die musiekliteratuur vir die Afrikaanssprekende musiekgeïnteresseerde te vul. Die boek gee kortliks insae in basiese aspekte van die musieknotasie, gevolg deur 'n alfabetiese woordelys, met, as derde afdeling, 'n lys van sommige Suid-Afrikaanse komponiste en hulle werke. Laasgenoemde berus grotendeels (sonder erkenning) op gegewens uit die *Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie* (1980-1986). Die outeur poog om 'n Afrikaanse ekwivalent vir die internasionaal gewilde Amerikaanse *Harvard Dictionary of Music* (nuutste uitgawe 1986) daar te stel. In die proses word ruimskoots gesteun op daardie publikasie as hoofbron, weer eens sonder om pertinent erkenning daarvoor te gee. Die werkwyse kom neer op 'n min of meer willekeurige seleksie van gegewens, wat soms foutief vertaal of verkeerd verstaan word of verwarrend aangebied word. Een van die gevolge van hierdie werkwyse is 'n onnodige aksent op die Amerikaanse scenario, ten koste van 'n potensieële weerspieëling van die Suid-Afrikaanse musieksamelewing. Sekere musiekwetenskaplik

sentrale temas en terme word weggelaat of onderbeklemtoon, dikwels ten gunste van irrelevant-hede. Die buitensporige lengte van 'n artikel soos die een oor musiekgeskiedenis illustreer 'n gebrek aan balans in die publikasie, asook wesenlike tekortkominge t.o.v. 'n werkbare en konsekwente kruisverwysingsisteem. Die taalgebruik word gekenmerk deur 'n oorwegend informele styl, wat soms nie anders nie as slordig en lomp bestempel kan word. Die verstommende feit dat daar klaarblyklik van geen medewerkers gebruik gemaak is nie, dra grootliks daartoe by dat die publikasie grootliks faal as toevoeging tot die skrale Afrikaanse vakmusiekliteratuur.

Sleutelwoorde: MUSIEKWOORDEBOEK, VERKLAREND, MUSIEKLEKSIKON, MUSIEKLEKSIKOGRAFIE, MUSIEKWETENSKAP, MUSIEKTERMINOLOGIE, MUSIEKSAMELEWING, RELEVANSIE, VAKKUNDIGHEID, BALANS, OBSKURITEITE, GEBRUIKERSTEIKENGROEP, WEGLATINGS, TEKORTKOMINGE, KRUISVERWYSINGS

M.E. van Blerk. *Afrikaanse Verklarende Musiekwoordeboek*, 1ste uitgawe, 1ste druk 1994, 531 pp. ISBN 0-947461-52-3. Kaapstad: Vlaeberg Uitgewers. Prys R79,95.

1. Inleiding

In die musiekterminologie word die twee wesenlik verskillende betekenisterreine van klank (tone, musiek) en dié van naamgewing (woorde, taal) met mekaar verbind. Hierdeur word aan die musiekterminologie en die leksikografiese beskrywing daarvan 'n unieke karakter verleen. Ook die feit dat die musiekterminologie deel uitmaak van 'n musiekteoretiese denke wat terugreik tot by die voor-Christelike Griekse praktyk, onderskei dié terrein van die musiekwetenskaplike arbeid van ander terminologieë (Dahlhaus en Eggebrecht 1978: 587).

Met verloop van tyd het 'n wydvertakte beskrywingsveld tot stand gekom waarvan die twee gemelde terreine steeds meer en meer in wedersydse spanningsverhouding tot mekaar gestaan het. Die woord het bly staan terwyl die aangeleentheid wat daardeur beskryf is, historiese veranderinge ondergaan het. Hierdie situasie is reeds merkbaar in die vroegste musiekterminologiese geskiedenis: Waar die antiek-Griekse denke steeds die onmiddellike leefwêreld probeer beskryf, het in die Latynse Middeleeue die afstand tussen die *res* en die *terminus* aanleiding gegee tot wat die "vader" van die epogmakende *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Willibald Gurlitt, die skeiding en spanningsverhouding tussen begrip enersyds en saak andersyds, noem (Gurlitt 1952: 186).

Daarmee is die noodwendigheid van steeds volgehoue besinning en verkenning op die terrein van die musiekterminologie reeds aangedui. Of 'n oënskynlik eenvoudige en voor die hand liggende musikale gegewe soos 'n versameling van gelyktydig klinkende enkelklanke as akkoord, harmonie, struktuur,

intervalsgroep of bloot klank omskryf moet word, is dus afhanklik van die kongruensie tussen die werklike wese van die te beskrywe saak enersyds en die betekenis van die woord andersyds (Dahlhaus en Eggebrecht 1978: 587). Die wetenskaplik verantwoorde term verteenwoordig iets wat berus op 'n keuse wat dikwels slegs vanuit historiese oorwegings gemaak sal kan word. Waar dit gaan oor die terminologie van die musiekhistoriese verlede is voorkennis van die besondere aard van die oorspronklike bedoeling en betekenis essensieel. In daardie sin is die studie van die musiekterminologie dus, benewens die versameling musikale *termini technici*, ook 'n wetenskap van die "betekenisgeskiedenis van musikale vakbegrippe" (Eggebrecht 1972: 1).

Dit spreek vanself dat faktore soos koste, ruimte, voorbereidingstyd, gebruikersteikengroep, medewerkers en seleksie van terme medebepalend sal wees ten opsigte van die aard van 'n musiekwoordeboek: nie alle publikasies van dié aard sal voorsiening (hoef te) maak vir 'n uitgebreide begripshistoriese ondersoek van musikale terme nie. Aan die ander kant behoort egter ook gestreef te word na "... 'n presisering van die musiekwetenskaplike werktuig wat 'n terminologiese willekeurigheid en vaagheid effektief teenwerk deur middel van 'n wetenskaplik betroubare en bruikbare begripsomskrywing" (Gurlitt 1952: 187).

Die musiekwoordeboekmaker of -samesteller het terselfdertyd 'n spesifieke taak ten opsigte van tydgenootlike eise. Afgesien van 'n redelike weergawe van die betekenisverandering word die musiekwoordeboek ook 'n barometer van die huidige stand van die musiekwerklikheid om ons. Die musiekwoordeboekmaker is dus — afgesien van die musikologiese taak — 'n opvoeder en musiekonderwyser, wat nie noodwendig sy eie insigte pedagogiseer nie, maar die musiekterminologie in werking stel om daarmee te bereik waarvoor dit bedoel word, nl. die openbaarmaking en opheldering van die tegniese en historiese apparaat van die lewende musiekwêreld. Die toenemende kommersialisering van die musiek sedert die laat negentiende eeu, met 'n gevolglike opvatting van die musiek as allemansgoed, het meegebring dat die musiekwetenskap as terrein van die geesteswetenskappe in 'n groot mate steeds onderworpe is aan wanvoorstellings en 'n voelbare gebrek aan begripsopvoeding. Die musiekterminologie as 'n wesentlike aspek van die breëre musiekwetenskaplike terrein (Michels 1977: 12) staan gevolglik sentraal in hierdie opdrag. Selfs 'n oppervlakkige kennisname van die foutiewe gebruik van musiekterme in die openbare media dui hierop.

Musiek is 'n terrein (soos andere) waar daar deur Afrikaanssprekendes tot diep in die 20ste eeu nog in Engels gedink en gepraat is. Sedertdien het Afrikaans as musiekvaktaal 'n weliswaar beskeie maar reeds respekwaardige pad afgelê. Die eerste musiekterminologiese pogings, te wete M.C. Roode se *Engels-Afrikaanse Terminologie van Musiek* (1950) en F.Z. van der Merwe se *Ontwerplys van musiekterme* (1958) — was woordelyste, vrye vertalings van Engelse bronne, en uit en uit ingestel op die vertaling van musiekbegrippe vir 'n steeds groter wordende radioluisteraarspubliek. Met die Vaktaalburo se *Musiekwoordeboek*

(1971, en etlike heruitgawes daarna), is die vestiging van 'n eg Afrikaanse musiektaal (hoewel nie in alle opsigte onomstrede nie), wat die hele spektrum van terreine soos musiekonderrig, instrumentekunde, musiekteorie en musiekwetenskap sou dek, danksy 'n aansienlike groep samewerkers verder gevoer.

Die behoefte aan 'n Afrikaanse musiekleksikon, d.w.s. 'n naslaan-publikasie vir sowel die algemene musiekliefhebber as ernstige student, met kompakte, dog gesistematiseerde en betroubare inligting, insluitende literatuur-opgawes, is egter lank reeds duidelik voelbaar. Die ontwikkelde stand van Afrikaans as akademiese taal, sowel as die eise van sekondêre en tersiêre musiekopleiding, wat sedert die veertigerjare met rasse skrede vooruitgegaan het, het die behoefte gereeld en opnuut onderstreep¹. As model vir so 'n onderneming sou 'n mens die internasionaal gewilde Amerikaanse *Harvard Dictionary of Music* (tussen 1944 en 1986 etlike uitgawes; hierna HDM), kon voorhou.²

Dit is dus gepas dat die koms van 'n Afrikaanse musiekwoordeboek met fanfare verwelkom sal word. Op dié manier word Afrikaans ook wat die musiekwetenskap betref uiteindelik mondig, en kan sy plek — te midde van miskennings en onderskatting — met trots naas ander beskaafde Westerse tale op dié belangrike geesteswetenskapsterrein inneem. Die verskyning van Van Blerk se *Afrikaanse Verklarende Musiekwoordeboek* (hierna AVM) is dus tydige en nodig.

2. Definisie en teikengroep

Die leksikografiese term woordeboek is klaarblyklik 'n veelduidige begrip, ook op die gebied van die musiekwetenskap. Die beskeie naam ten spyte, is die formidabele *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* 'n omvattende onderneming, waarvan voorbereidings terugreik tot 1955, en het dit nog 'n ruim afstand om af te lê. Die uitgangspunt is die naspeur van alle moontlike variante, vorme en betekenisse van terme sedert die vroegste bewysbare gebruik daarvan, met uitvoerige bronneverwysings. Insgelyks is ook die belangrikste Engelstalige musiek-"Dictionary", die *Grove's Dictionary of Music and Musicians* "verklarend" (1889; vir die 1980-uitgawe, met 15 volumes, is die titel gewysig tot *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*): Dié publikasie verskaf inligting oor sowel persone as verklarings van terme, asook literatuurverwysings aan die einde van die meeste artikels. Die reeds vermelde HDM daarenteen, beslaan slegs een volume, maar maak nogtans voorsiening vir sowel kompakte inligting as beknopte gegewens oor die mees relevante literatuur. Dié gewilde boek is 'n goeie voorbeeld van 'n gebruikersvriendelike publikasie wat terselfdertyd respek afdwing ten opsigte van vakkundige betroubaarheid. Ook die Duitstalige "regterhand" van die musikoloog, die *Riemann Musiklexikon* (*Sachteil*, 1967, en twee *Personenteile*, asook twee *Supplemente* tot lg.), is "verklarend", met literatuuropgawes.

Die gewenstheid van die AVM ten spyte, is dit egter moeilik om ongekwalifiseerde geesdrif vir die boek te hê. Die uitleg van die AVM verraai 'n sterk

pragmatiese ingesteldheid, iets wat ongelukkig sy tol eis ten opsigte van aspekte soos vakkundigheid, organisasie, en die status van Afrikaans as musiekologiese medium.

Daar is drie afsonderlike afdelings: een vir elementêre notasiebeginsels, 'n alfabetiese termelys (die hoofdeel van die boek), en 'n lys van Suid-Afrikaanse komponiste. Dié uitleg, tesame met 'n informele skryfstyl, laat die indruk van 'n publikasie ingestel op die jonger, onervare (miskien skoolgaande) leser of geïnteresseerde lekemusikus. Die skrywer stel dit ook in die voorwoord dat die AVM gerig is op "veral...studente en leke ...". Die agterblad van die stofomslag daarenteen, verwys na die AVM as 'n naslaanwerk "vir musiekleerlinge sowel as kundige musici".

By nadere betragting wil dit egter voorkom asof die gemelde vier kategorieë van potensiële gebruikers (met moontlike uitsondering van die sg. lekepubliek) moeilik ewe veel baat by die publikasie sal vind. Dit is te betwyfel of 'n benadering wat min en beknopte gegewens verskaf, en bowendien geen voorsiening maak vir literatuurverwysings nie, van enige waarde vir die deursnee musikstudent sal wees. In die reël word (hopelik) meer van studente verwag in die vorm van studieprojekte as wat hier gebied word. Aan die ander kant van die skaal is die waarskynlike gebruik deur Afrikaanse "kundiges" ook beperk. Die afwesigheid van enige vorm van literatuurverwysings, tallose onnoukeurighede en ontoereikendhede maak die publikasie hoogstens "bruikbaar" in die afwesigheid van ander geskikte bronne. Vir die twee oorblywende kategorieë, die lekepubliek en musiekleerlinge, kan die boek hoogstens as inleiding dien, en dan ook slegs indien van die standpunt uitgegaan word dat daardie groepe nie aanspraak (kan) maak op vakkundig toereikende, korrekte en relevante inligting nie.

Die grootste enkele teleurstelling in die AVM is geleë in die verlore potensiaal van die boek. 'n Onderneming soos hierdie is 'n gulde geleentheid om die korrekte Afrikaanse "musiektaal" aan 'n breër leserspubliek oor te dra en te vestig, asook om die aandag te vestig op die Afrikaanse musiekwetenskapsbeoefening — 'n geesteswetenskapsterrein wat steeds in 'n groot mate 'n soort skadubestaan in die hande van 'n klein groepie toegewydes voer. Ook as potensiële beeld van die Afrikaanse / Suider-Afrikaanse musikale "omgewing" faal die publikasie.

Binne die vae teikengroepomskrywing spreek dit byna vanself dat die keuse van dit wat moet in en wat nie, 'n moeilike een sal wees. As gevolg van 'n onvermydelike onbegrensde subjektiwiteit is so 'n "uitgangspunt" (oftewel "geen uitgangspunt") die gevaarlikste en meedoënloosste posisie waarin die leksikograaf hom / haar kan bevind. Volgens Opitz (1990: 1625) is dit juis een van die leksikograaf se hooftake om subjektiwiteit en willekeur tot die minimum te beperk. Die respek en bewondering vir die groot taak wat die skrywer ten opsigte van die Afrikaanse vakliteratuur tot stand wou bring ten spyte, wil 'n mens tog wonder of 'n (meer) gestruktureerde behoeftebepaling oor spesifieke behoeftes onder die Afrikaanssprekende musiekpubliek nie 'n duideliker

definisie sou kon bring nie. Indien gemik op die skolier sou insae in die waarskynlike inhoud van huidige en toekomstige skoolleerplanne dalk interessante en toepaslike aanduidings kon gee. Soos dit tans staan, het die groot hoeveelheid gegewens wat betrekking het op (bv.) die Griekse musiekteorie (oftewel: wat vermoedelik verstaan word van daardie vroeë vorm van musiekteoretiese denke), asook talle obskureiteite, vanuit die gesigspunt van die Afrikaanssprekende skolier sekerlik mindere waarde.

3. Samestelling en uitleg

Die woordeboekkorpus word voorafgegaan deur 'n viervoudige aanloop, in die vorm van 'n kort voorwoord van twaalf reëls, 'n inleiding, 'n lys bedankings, en 'n paragraaf met die opskrif "Opgedra aan". Van die vier is die inleiding die belangrikste omdat dit hierin in hoofsaak gaan oor die Afrikaanse spelbeginsels ten opsigte van 'n tiental terme en name. Die vreemde argumentering van sommige spelwyses verdien kommentaar:

- *a cappella*: Dié spelwyse is tans die mees algemene internasionale spelwyse (teenoor *capella*), en as sodanig voldoende motivering. Die argument dat die spelwyse *capella* verwys na 'n bokooi hou nie stand nie. Volgens die Sansoni Woordeboek (Macchi (Red.) 1988) is die Italiaanse ekwivalent vir bokooi *capra*. Die moontlikheid dat die deursnee Afrikaanse gebruiker die musiekterm (Afrikaans: in kapelstyl, d.w.s. "kerkstyl", d.w.s. ongeleide koormusiek) met iets anders sal verwar, is skraal. Interessantheidshalwe neem 'n mens kennis dat die spelwyse *capella* 'n vroeëre wisselvorm vir *cappella* is (Eggebrecht 1967: 146 en Holmes 1980: 749). Minstens een bron gebruik steeds slegs die ouer vorm (Michels 1977 vol. 1: 250/1).
- *kitaar*: Dit kom vreemd voor dat die Griekse woord *kithara* hoofbepalend moet wees vir die Afrikaanse spelwyse. Die tradisionele Afrikaanse uitspraak van dié woord, ten gunste van dié spelwyse, sou 'n sterker argument gewees het. Nóg minder sinvol is die voorstel dat *ghitaar* in 'n volgende uitgawe van die AVM behou sou kon word, a.g.v. die Duitse spelwyse *Gitarre*.
- *riet*: Ewe onduidelik is die verduideliking ten opsigte van die "keuse" van dié term — as omskrywing van die vibrerende liggaam in houtblaasinstrumente. Daar bestaan nie alternatiewe vir dié heel bekende term nie.

Die AVM verskil van ander musiekwoordeboeke deur die samestelling daarvan. Die werk bestaan uit drie afdelings, waarvan die eerste (sonder opskrif, pp. 13-20) neerkom op 'n soort kort begrip van notasietekens soos nootwaardes, toonsoorttekens en tydsoorttekens. Die tweede afdeling ("Verklarende teks

A — Z", pp. 21-484) vorm die hoofdeel van die boek. Afdeling 3 ("Suid-Afrikaanse komponiste", pp. 485-527) behels kort biografieë en werklyste van 'n seleksie van komponiste.

Die rede vir dié driedelige verdeling word nêrens verduidelik nie, maar is in beginsel nie onaanvaarbaar nie (bv. as inleiding tot notasiebeginsels, ter wille van 'n beter begrip van die woordelys). Daar bestaan egter geen dwingende rede waarom die relevante inligting — insluitende komponistegewens — nie ook binne die alfabetiese hoofdeel geplaas kan word nie. Die feit dat die eerste afdeling onderverdeel is in tien seksies, onder begrippe soos nootwaardes, tydmaattekens, sleuteltekens, ens., maak dit juis integreerbaar binne die sentrale woordelys. Die aanvaarde leksikografiese praktyk vir die opname van notasiegegewens in 'n publikasie soos dié is by wyse van ensiklopediese opstelle, onder terme soos bv. *notasie*, *noteskrif*, *note*, *toonsoort*, *toonsoorttekens*, *tonaliteit*, *tydmaattekens*, ens. (Vgl. HDM 1970: *Notation, Time signature, Key, Tonality*, ens., en Eggebrecht 1967: *Noten, Notenschrift, Tonart*, ens.)

Die vermoede is dat die skrywer die veronderstelde jonger en onervare leser deur middel van hierdie benadering probeer tegemoetkom: Musiekteoretiese skryftekens word in afdeling een op 'n beknopte wyse en met minimale verbalisering uiteengesit, en benede die ontwikkelingspeil van die waarskynlike gebruiker. Geen noemenswaardige inligting word aangegee wat nie elders verkry kan word nie, sodat die relevansie daarvan binne 'n publikasie soos dié bevraagteken moet word. Of die leek wat in die voorwoord as teikengroep geïdentifiseer word, hierdeur diepere insigte in musiek sal verkry, is eweneens 'n ope vraag, want in geeneen van die voorbeelde word teoretiese beginsels in verband met die lewende musiek gebring nie. In die verbygaan moet 'n mens kennis neem van minstens een metodologiese fout in dié afdeling, soos die vermelding van puntering as notasiebeginsel op p. 13, terwyl dit eers op die volgende bladsy formeel verduidelik word.

In dieselfde afdeling word die leser gekonfronteer met lomp geformuleerde opmerkings wat eerstens in die konteks van 'n verduideliking van moderne notasiebeginsels irrelevant is, en tweedens sonder die nodige verduideliking slegs wanindrukke kan laat. So word op p. 14 in hakies gemeld dat gepunteerde note "... in die tyd van J.S. Bach en Händel ... soms anders geïnterpreteer is". Die vraag oor die korrekte ritmiese uitvoering van gepunteerde ritmes in 17de- en 18de-eeuse musiek is een van die mees kontroversiële aspekte van die uitvoeringspraktyk, en kan nie (behoort nie) sonder behoorlike uiteensetting van die onderliggende problematiek aangeroei te word nie.

Nog meer enigmaties is die opmerking op p. 16: "Die G-sleutel met 'n wysiging (met die onderskrif 8) ... dui ook aan dat die instrument nie tot die kategorie 'transponerende instrumente' behoort nie". Eerstens word dié teken normaalweg nie gebruik vir 'n instrument nie, maar is 'n gerieflikheidsnotasiewyse wat primêr in die notasie van die hoër manstemme in koormusiek voorkom, om daarmee die korrekte, werklike toonhoogte te suggereer. In die

tweede plek is die ontkenning van die teken se transponerende funksie dus in die streng sin van die woord foutief. As pragmatiese oorwegings van belang is, sou hier dus eerder gewys kon word op die gebruik van die teken in vokale musiek.

'n Verleentheidsformulering soos "allerlei ander musiektekens" (p. 19) doen vreemd aan in 'n publikasie wat minstens *aanspraak* op presisie en noukeurigheid behoort te maak.

Die hoofdeel van die AVM behels (volgens die omslag) meer as 5000 trefwoorde. Die internasionale musiekterminologie maak voorsiening vir die alledaagse gebruik van terme wat hul oorsprong het in veral Italiaans, maar ook heelwat (o.m.) Duitse, Latynse en Franse begrippe. Hierbenewens het elke musiekkultuur ter wêreld sy eie omskrywings vir eie gebruike en instrumente. 'n Groot deel van die AVM is dus gewy aan die weergawe van 'n kernagtige Afrikaanse ekwivalent — wanneer beskikbaar — of omskrywing van sulke terme. Hiertoë behoort veral tempo- of uitvoeringsvoorskrifte. Die *Musiekwoordeboek* van die Vaktaalburo (1976) het in dié opsig klaarblyklik as uitgangspunt gedien. Sulke terme word dus nie verder bespreek nie. Ander aspekte in dié afdeling word hierna in toepaslike kategorieë onder oë geneem.

Die derde afdeling word op die agterbuiteblad omskryf as "'n volledige lys van Suid-Afrikaanse komponiste en die werke wat hulle gekomponeer het". Die 42 name verteenwoordig inderdaad vanuit 'n bepaalde perspektief die meer bekende toondigters, waarvan die meerderheid nog lewe; dit is nie duidelik op grond waarvan hier van "volledigheid" sprake is nie³. In werklikheid sal die getal musici wat op dié stand van (deelydse) beroep aanspraak maak, veel hoër wees. Verder is die feit dat hierdie lys slegs voorsiening maak vir blanke Westersgeoriënteerde musici in die huidige politieke klimaat 'n minder goeie keuse — 'n voorrang wat ook die aard van die AVM se woordelys kenmerk. 'n Verduideliking dat dit hier uitsluitlik gaan oor die Westerse musiektradisie in Suid-Afrika sou perspektief aan die oënskynlike rassistiese toedrag kon verleen. Die behoorlike integrering van dié (en ander) komponistename, en hulle werke binne die alfabetiese lys sou moontlik juis die "(Suid-)Afrikaanse" eiesoortigheid van die publikasie kon verhoog.

Die inhoud van die beknopte biografiese gegewens en werklyste toon die tipiese soort gebreke waaraan talle naslaanwerke ly: die onkritiese (verkorte) oorname van (soms verouderde) gegewens, en, behalwe vir briefwisseling met lewende komponiste (soos vermeld in die bedankings) die afwesigheid van enige sigbare eie navorsing. Die AVM se komponiste-galery steun naamlik sterk op selektiewe inligting (sonder erkenning) verkry uit die vier volumes van die *Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie* (RGN, red. Jacques Malan, 1980-1986, hierna SAME). Gevolglik ontbreek die sterfdatums van Gerstman, Lemmer, S. le R. Marais, Hayden Matthews, Priaulx Rainier en D.J. Roode. Die jongste musiekwerke daar vermeld dateer uit 1989. Hier, soos elders in die boek, word geen bibliografiese gegewens verskaf nie.

4. Bronne

'n Opvallende aspek van die dataversamelingsprosedure van die AVM is die feit dat daar nie op georganiseerde basis van medewerkers gebruik gemaak is nie. Die lysing van groot groepe medewerkers in moderne leksika is normale prosedure, ook in die geval van verskillende uitgawes van bv. die HDM (70 medewerkers vir die 1986-uitgawe). Die veelbesproke inligtingsontploffing van die 20ste eeu maak 'n eenmansonderneming op dié terrein onmoontlik. Selfs die eerste uitgawes van die gesaghebbende Duitse *Riemann Musiklexikon* was nie noodwendig 'n eenmanstaak deur die legendariese Duitse musiekwetenskaplike nie. Die inleiding tot die AVM maak wel gewag van enkele individue (deels met foutiewe akademiese status)⁴, egter slegs ten opsigte van "hulp en raad". Dit is ook hier (en nog 'n keer in die bedankings op die volgende bladsy) dat 'n mens moet kennis neem van die sonderlinge feit dat 'n brief van Arnold Schoenberg, in die besit van mnr. (nie prof. nie) Frits Stegmann, die deurslag moes gee in die spelwyse van die komponis se naam, in plaas van relevante literatuur.

Die Bibliografie vir die AVM (pp. 528-531) vermeld 'n indrukwekkende 96 titels, heelparty daarvan sonder opgawe van publikasiedatum, in enkele gevalle selfs sonder opgawe van outeurs / redakteurs (bv. *Plainsong for Schools*). Die insluiting van obskure en verouderde bronne soos Taylor se boek oor Mozart se klaviersonates (1906) of William Lovelock (sonder datum, ca. 1940) se bedenklieke (en tans verouderde) publikasies oor harmonie en vorm in 'n publikasie in die jaar 1994, moet ernstig bevraagteken word⁵. Die sin van 'n enkele partituurvermelding hier (*Mozart, Kyrie in d mineur*) is nie duidelik nie: Indien daarmee erkenning gegee word aan die illustrasie op p. 298, ontstaan die vraag waarom soortgelyke bibliografiese erkenning nie ook aan ander notasievoorbeelde, soos dié van Beethoven (p. 351), Donizetti (p. 189), Grieg (pp. 190 en 216), Palestrina (p. 271), Scheidt, e.a. gegee word nie. Wolfgang Schmieder word foutiewelik geïdentifiseer as die samesteller van die katalogus van Mozart se werke, i.p.v. die musiek van J.S. Bach.

By die deurlees van die AVM, en deur middel van kontrole (in die meerderheid gevalle) met behulp van erkende bronne, blyk dit dat die lemmakeuse van die outeur grootliks berus op dié van minstens twee uitgawes van die HDM⁶. Hierbenewens berus die Afrikaanse inskrywings grotendeels op direkte (en dikwels verkorte en vereenvoudigde) vertalings van die Amerikaanse bron. Alhoewel die bedankings op p. 9 (ongenommerd) verwys na toestemming van "die Harvard-Universiteit in Amerika" vir die gebruik van "hul illustrasies", word nêrens vermeld dat die HDM die hoofbron vir die AVM is nie⁷. As dit die skrywer se voorneme was om die HDM te vertaal, behoort dit iewers so aangedui, of by wyse van 'n subtitel geïmpliseer gewees het.

Dit sou egter dwaas wees vir enige outeur om nie krities kennis te neem van die prosedures en werkwyse van soortgelyke publikasies nie. Trouens, dit is sekerlik 'n wesenlike aspek van die leksikografiese metode om soveel verskil-

lende bronne as moontlik te raadpleeg, foute uit te skakel en verkieslik standpunte en inhoude nuut te integreer met selfverworwe oortuigings, waarby eie doelwitte, teikengroepe, spesifieke aanwendingsterreine, e.d.m. ook ingesluit sal wees.

5. Vakkundigheid

As gevolg van die vaag omlynde teikengroep vir wie die AVM bedoel is, is dit uiteraard moeilik om kriteria vir die evaluering van die boek te vind. Vervolgens word dus klem gelê op formulering en vakkundige korrektheid van gegewens, eerder as op "geskiktheid" vir die ontwykende gebruikerstipe. As maatstaf word veral die HDM gebruik.

'n Wesenlike kenmerk wat bydra tot die talle dubbelsinnighede en vaag-hede is geleë in die werkwyse om willekeurig gedeeltes van die HDM-inskrywings te selekteer. In die meeste gevalle is die gekose inligting sinvol. Wanneer die verklaring van so 'n item egter omstrede is, of van 'n gekompliseerde aard is, vra mens vir probleme.

Enkele willekeurig gekose voorbeelde verduidelik:

- Die artikel onder die lemma *chromaties* (b.nw.), is 'n goeie voorbeeld van die resultaat van oppervlakkige, onkritiese en selektiewe formulering. Oorhaastige en ondeurdagte vertaling en verkorting eis hier sy tol:

"... (1) Beskrywing van 'n noot (note) wat van die gewone toonsoort-tekens ... afwyk ..."

In die eerste plek moet 'n mens opmerk dat die woord as b.nw. leksikografies nie 'n "beskrywing" kan wees nie. Ook vanuit 'n musiekwetenskaplike oogpunt moet egter beswaar gemaak word. Twee begripvelde, nl. chromatiek as kleur-element (bv. binne diatoniese konteks), en toonsoorttekena, d.w.s. toonsoort-identifiserende tekens, word met mekaar verwar. Chromatiek verteenwoordig nie 'n afwyking van die toonsoorttekena nie, wel van die toonsoort self. Verder word die noodsaaklike relasie met diatoniek nie in die definisie vermeld nie. 'n Formulering soos "... wat van die diatoniese toongeslag afwyk ..." sou teoreties korrekter wees, en ooreenstem (as mens wil) met die weggelate gedeelte in die outeur se hoofbron HDM (bv. 1970: 164): "... the use of pitches not present in the diatonic scale ..." In die *New Grove's Dictionary* word nog groter eksaktheid nagestreef: "... a scale of 12 semitones, as opposed to a 7-note diatonic scale ..." (Dyson en Drabkin 1980: 377).

"... (3) In die 16de eeu, komposisies wat met swart note (soos die huidige kwart- en agstenote) aangedui is".

Dit is die soort verklaring wat vir die deursnee Suid-Afrikaanse lekeleser geen relevansie het nie, en is origins 'n growwe vertaalfout uit HDM. Al sou die leser uit die konteks kon aflei wat die outeur se bedoeling is, kan swak leksikografie nie goedgepraat word nie. Die lemma *chromaties* (as b.n.w.) kan dus nie op 'n komposisie dui nie. In ooreenstemming met die Amerikaanse teks sou dit miskien so kon lui: "...'n seldsame 16de-eeuse woordgebruik (*cromatico*) wat nie betrekking het op die gebruik van halftone nie, maar op die swart nootvorme, nl. die semiminima en fusa..." Die relevante HDM-tek (bv. 1970: 164) lui soos volg: "In the 16th century the word *cromatico* occasionally refers to the use not of semitones but of the black notes, semiminima, fusa, ...corresponding to our modern eighth notes ...".

- Die lemma *chromatisme* (s.n.w.) is in die huidige Afrikaanse praktyk 'n ongebruiklike growwe Anglisisme / Amerikanisme. Die algemeen aanvaarde korrekte term is *chromatiek*.

Die lemma *faboerdon* is die Afrikaanse term soos voorgestel in die *Musiekwoordeboek* as vertaling vir Europese variante *falsobordone* (Italiaans), *faburden* (Engels) en *fauxbourdon* (Frans). As 'n relatief onbelangrike termkompleks (HDM 1970: 309) wat sedert die vyftigerjare tot uitgerekte diskussies by uitgelese musikoloë soos Bukofzer, Handschin en Bessler aanleiding gegee het, sou 'n samevatting van die kerngegewens die aangewese werkwyse in 'n publikasie soos die AVM gewees het. Om haarklowery, soos op dié spesifieke gebied aan die orde is, vir 'n lekepubliek in 'n verkorte vorm te probeer akkommodeer, grens aan die onmoontlike (kyk ook Hoffmann-Axthelm 1987: 1-6). Dieselfde opmerking kan van toepassing gemaak word op die onderling verwante begrip-paar *mi contra fa* en *mi-fa*.

- *geskiedenis van musiek* (waarom nie *musiekgeskiedenis* nie?):

Met meer as 50 kolomme is die artikel onder die lemma *geskiedenis van musiek*, die mees uitgebreide. Een van die gevolge van dié werkwyse is die duplisering van gegewens wat elders verskyn, tot so 'n mate dat opskrifte van onderafdelings in hierdie artikel elders op hulle alfabetiese plek as lemmas verskyn, met dieselfde gegewens in 'n ander vorm. Dit is interessant om daarop te let dat ander publikasies van hierdie aard 'n teenoorgestelde tendens openbaar, deur gegewens onder dié lemma te beperk tot 'n kernagtige oorsig t.o.v. hoofstrominge of lewensbeskoulieke aspekte van musiekhistoriese periodes. Toegang tot relevante informasie word dan bewerkstellig d.m.v. 'n kruisverwysingsstelsel. Waar die *geskiedenis*-lemma in bv. die 1970-uitgawe van die HDM 5^{1/2} kolomme beslaan het, strek dit in die 1986-uitgawe oor slegs 1^{1/2} kolomme.

Vir 'n publikasie wat dit ten doel het om vir die intelligente musiek-geïnteresseerde opheldering te bring t.o.v. die vreemde wêreld van musiekhistoriese periodebenamings sou dit wenslik wees om in te gaan op die feit dat periodisering en periodebenamings in die musiekgeskiedenis 'n problematiese ter-

rein is, en hoegenaamd nie berus op onomstootbare ewiggeldende wette nie. Sulke benamings is in 'n groot mate onderworpe aan persoonlike voorkeure van outeurs en historiese faktore en invloede vanuit buitemusikale sfere. 'n Alte losse omgang met terme wat ter wille van pragmatiese oorwegings geëyk en onomstootbaar voorgestel word, lei tot veralgemenings wat dikwels nie histories verantwoordbaar is nie. Die ipso facto-status van stylbegrippe soos *Rococo* en *style galant* as kwasi-onafhanklike stylperiodes is hoogs aanvegbaar. 'n Stelling soos dié op p. 140, dat die galante styl "...heelwat later [as Rococo — I.G.] in Frankryk ontstaan het...", berus dus op verouderde en oorvereenvoudigde opvattinge, indien dit nie lynreg foutief is nie.⁸

Dit is verder verrassend om steeds die verouderde afsluiting van die Barok as 1750 te moet teëkom, terwyl dié periodegrens vroeër in werklikheid om blote piëteitsredes aan die sterfjaar van J.S. Bach gekoppel is, soos die outeur inderdaad (kommentaarloos) op p. 126 te kenne gee. Dat die "werklike" (?) afsnypunt in verskillende geografiese gebiede sal verskil, en selfs mag neerkom op ongeveer 1750, doen nie afbreuk aan die noodwendigheid van 'n histories georiënteerde benadering nie. Historici het reeds gedurende die afgelope paar dekades toenemend klem gelê op die feit dat die periode reeds teen laatstens 1730 "afgeloop" het (Palisca 1980: 174).

Die 19de eeu word in die AVM verdeel in 'n "Vroeë, Middelste en Laat Romantiese Tydperk", met uitvoerige gegewens oor die belangrikste verteenwoordigers by elk. Die sin van 'n verdere kategorie "Komponiste van die Romantiese tydperk" (pp. 145-146), met detailgegewens oor Schubert, Wagner e.a., is dus nie duidelik nie. Oor die vraag watter musici waar "tuishoort", kan in sommige gevalle op goeie gronde gestry word. Om egter vir Richard Wagner (1813 — 1883) en Franz Liszt (1811 — 1886) as tiperend van die vroeë 19de eeu voor te hou (p. 144), terwyl hulle hoofbydraes in die tweede helfte van die eeu val (Wörner 1975: 230, 326), benodig verduideliking. Insgelyks is die naam van Bela Bartók (oorlede 1945) se naam sinoniem met vernuwing in die eerste helfte van die twintigste eeu (Wörner 1975: 456-7; Lampert: 1980: 197), iets wat nouliks saam met die "Middelste Periode" van die Romantiek onder een dak gebring kan word. Dieselfde (hoewel in 'n mindere mate) geld vir die Engelse folkloris Ralph Vaughan-Williams (oorlede 1957). Op p. 139 vind 'n mens die enigmatiese opmerking van die "oorheersend romantiese Baroktydperk". Die musikale Romantiek, en die daarmee geassosieerde "...poort tot die verlossende gevoels- en fantasiewêreld ..." (Eggebrecht 1967: 814) is nouliks in verband te bring met die vermoedelike "... invloed van die musiek op die menslike sielslewe..." van die Barok-era (Wörner 1975: 212).

Ewe sonderling is die gegewens wat betrekking het op die *afekteleer* van die Barok, soos vervat sowel onder die lemma self (p. 24), as op p. 139 binne die artikel oor die *geskiedenis van musiek*. Stellings soos "Stygende figure druk vreugde uit en dalende figure smart", asook "... die komponis (kies) 'n geskikte figuur en komponeer dan sy hele komposisie op die ritme, styl en gevoelskwaliteit van dié figuur" (p. 139) verteenwoordig 'n growwe oorvereenvoudi-

ging van die retoriese en affektiewe grondslae van die musiek, en degradeer die komposisie-kuns van die Barok tot 'n meganiese proses.

Hier moet met veel groter omsigtigheid te werk gegaan word. Kort en kernagtige verklarings hoef nie misleidend te wees nie. Wesenlik vir hierdie komposisiepraktyk van die 18de eeu is die woordteks wat getoonset word, en waaruit bepaalde affekte herlei word — die sg. *explicatio textus*. Om die 18de-eeuse musiekestetiese opvattinge van die heersende gemoedstemming binne 'n teks sonder meer gelyk te stel aan die subjektiewe "gevoel" (soos op p. 139 te kenne gegee word), as tiperend van die 19de eeu beskou kan word, is 'n mistasting. Veralgemeend sou die affekte-kuns van die Barok saamgevat kan word deur te wys op (bv.) die voorkeur vir majeurtoonsoorte, hoë klankligging, vinnige tempo en groter intervalle vir vreugdevolle affekte, en 'n hoër dissonansgehalte, mineurmodus en kleiner intervalle vir treurige affekte (Eggebrecht 1967: 11). Verder is die lemma *retoriek* / *retoriese figure* 'n voorvereiste vir 'n volle kennisname van hierdie probleemterrein van die musiekwetenskap (kyk ook Buelow 1980: 135-136).

Veral die eerste aanhaling hierbo dui op 'n wanopvatting. Stygende figure (d.w.s. 'n opwaarts bewegende lyn) behoort tot die sg. "woordskilderende" figuregroep, d.w.s. veral gebruiklik in die voorstelling van styging, soos dikwels gevind in toonsettings van die Credo uit die Mís, by die teksgedeelte "... ascendit in coelis...". In dieselfde trant is 'n tipiese voorbeeld van die dalende figuur te vinde by woorde soos "descendere". Beide gevalle kan ook in die oordragtelike sin van die woord gevind word m.b.t. respektiewelik verhoging en daling (meer detail by Schmitz 1955: 178).

Soortgelyke wanopvattinge (en ewe lomp formuleringe) met betrekking tot die ontwikkeling van die simfonie in Mannheim (p. 141) is ook nawysbaar, en berus op 'n geesdrif vir die Mannheim-musici se bydraes, wat tans in beter perspektief gesien word. So is die uitbreiding van die klassieke simfonie tot vierdeligheid nie die primêre verdienste van dié skool nie. Die byvoeging van die menuet as derde deel het waarskynlik gelyktydig in Wenen en Mannheim plaasgevind (Eggebrecht 1967: 925; La Rue: 1980: 439-440). Gevolglik is dit nie die vinnige finale wat na die menuet bygevoeg is nie, maar die menuet wat as vierde deel vóór die finale "bygevoeg" is — die finale was reeds daar. 'n Growwe leesfout uit HDM (bv. 1970: 92) lei in die AVM tot die bewering dat C.P.E. Bach die komponis van die epogmakende oratorium *Der Tod Jesu* was i.p.v. Graun (kyk Smither 1980: 672).

- Soos die HDM bevat die AVM ook 'n afsonderlike inskrywing vir *twintigste-eeuse kunsmusiek*, d.i. benewens soortgelyke gegewens by *geskiedenis van musiek* — 'n seldsaamheid waarvoor beide die AVM en die HDM geen verduideliking verskaf nie. Dié "vreemde en eksotiese invloede" in die musiek van die mistieke avant-gardis Stockhausen (p. 149) ten spyt, word sy werke op p. 153, as "... voorbeeld van die musiek van hierdie tydperk..." voorgelê. As die tydperk ter sprake die musiek van uiteen-

lopende figure soos Debussy, Prokofjew en Gershwin insluit (soos in die vorige paragraaf gelys), kan die leser met reg beswaar maak. Hier sou hoogstens verwys kon word na die leidende rol wat dié musikus gespeel het in die sg. avant-garde van die jare sestig en sewentig.

- Die begripkompleks *toonsoort-toonleer-modus-kerktoon* lewer aansienlike probleme. So word die *majeur- en mineurmodus* op p. 252 omskryf as *toonaarde* en op p. 261 as *toonlere*, in beide gevalle foutiewe omskrywings. Die modus-(toongeslag)-konsep hou verband met die keuse en posisie van karakteriserende half- en heeltoon-intervalle binne alle diatoniese toonhoogteversamelings binne 'n gekose oktaaf. Dit is allereers geïdentifiseer as spesifieke, karakteristieke melodiese wendinge (Powers 1980: 377), wat eers met verloop van tyd behoorlik gekodifiseer is. Die toonsoortbegrip, daarenteen, dui op spesifieke, alfabeties-benoemde toonhoogteversamelings met modale kwaliteite.

Die musiekteoretiese modusbegrip (toongeslagbegrip), wat in sekere opsigte aansluit by antieke Griekse beginsels, het deur die bekendste aanwending daarvan in die Gregorianiek, mettertyd die wisselterm *kerkmodi* / -toonsoorte (Duits *Kirchentöne*; Eng. *church modes* / *ecclesiastical modes*) bekom. Om uit hierdie kerklike assosiasie egter goedsmoeds afleidings soos "...die Griekse sisteem van kerkmusiek..." en "...die Griekse kerktoonlere..." (p. 126) te maak, is ver-gesog.

- Dieselfde soort begripsverwarring heers ook t.o.v. die terme *elektroniese musiek* enersyds en *elektriese / elektroniese instrumente* andersyds. Die verwarring het sekerlik daarmee te doen dat sommige instrumente van elektrisiteit gebruik maak ter wille van klankversterking (soos die elektriese ghitaar en klavier), terwyl by die "egte" elektroniese instrumente (soos die beroemde Hammond-"orrel") die klank inderdaad elektronies gegeneer word. Die leser word by *elektroniese musiek* binne vier reëls verwys na die vyf kolomme van *elektroniese instrumente*, met die gevolg dat die indruk van 'n onregmatig noue betekenisverwantskap tussen die twee verskillende terme ontstaan. Die feit dat elektroniese *musiek* nie van elektriese / elektroniese instrumente gebruik hoef te maak nie (maar met behulp van generatore, en dus nie op enige tradisionele wyse "bespeel" word nie), maar berus op die kunsmatige produksie van sinustone, gegeneer d.m.v. elektroniese apparaat, behoort sentraal te staan in enige relaas wat op dié verskynsel betrekking het. Dié termkompleks is egter tipies vir die veranderinge in musiekterminologisering (kyk Stroh 1987: 1-5). Eers die inskrywing op p. 150 (onder *geskiedenis van musiek*) stel die feite in duideliker lig.
- Terwyl 'n mens dankbaar is dat die stryd teen *klassikale* (musiek) oën-skyklik gewen is, sal die begripsverwarring rondom die terme *klassiek* / *klassisisme* / *klassisisties* danksy die AVM ongehinderd verder kan voort-

woeker. Alhoewel *klassiek* in die omvattende sin (d.w.s. as navolgenswaardige ideaal) wel op p. 207 onder *klassieke musiek* vermeld word, word deels dieselfde gegewens drie paragrawe later herhaal, nou onder die Anglisisme *klassisisme*, t.o.v. inhoud nou duideliker ontleen aan die HDM (bv. 1970: 175, *classicism*).

Klassisisme in hierdie sin (en heelwat ander Anglisistiese -ismes soos Romantisme) het lank reeds feitlik geen erkenning meer in Afrikaanse spraakgebruik nie. Daar bestaan naamlik reeds 'n duidelike Afrikaanse betekenisonderskeid tussen *klassiek* in die enger musiekhistoriese sin van die term, d.w.s. laat 18de eeu, en *klassisisties* (meer algemeen: *neo-klassisisties*), soos in die opsetlike 18de-eeuse idiome by Strawynski en Prokofjew sedert die twintigerjare van ons eeu.

6. Relevansie

Die titel AVM, en die insluiting van Suid-Afrikaanse komponiste skep die verwagting dat 'n mens hier uiteindelik 'n naslaanwerk in die hand het waarin die Suid-Afrikaanse bydrae tot die musiekwêreld — hoe skamel ook al in internasionale terme — 'n plek in die internasionale ry sal vind. In dié opsig het ons 'n les te leer in die Nederlandse *Algemene muzieksiklopedie* (1957-1961), waarin juis klem gelê word op die bydrae van nasionale musici in internasionale konteks, ongeag hulle internasionale relevansie. Die lofwaardige wens t.o.v. die bevordering van die (slegs?) "Afrikaanse kunsmusiek" (ongenommerde p. 11) ten spyte, kom hiervan min tereg. Wat 'n mens graag sou wou sien is 'n internasionale *integrasie* van Suid-Afrikaanse musiekgegewens.

Plaaslike komponiste het minstens sedert die begin van die 20ste eeu reeds 'n aansienlike deel tot die internasionale repertorium van sulke uiteenlopende genres soos die opera, die simfonie, die musiekblyspel, die kunslied, liturgiese orrelmusiek, oratorium, ens. bygedra. Maar selfs sonder die begeerde internasionale aansien sou lesers van watter rang ook al, baat kon vind by die kennisname van bv. plaaslike musiekhistoriese figure soos die 18de-eeuse musikus ds. Meent Borchers, om een van die vroegstes te noem. Die inligting oor musikale Africana soos versamel in die geskrifte van wyle dr. Jan Bouws oor dié tema bied heelwat inligting, wat nog veels te min neerslag gevind het in plaaslike musiekspublikasies.

Met uitsondering van verwysings na Hubert du Plessis (*liedsiklus*) word dus, sover vasgestel kan word, geen Suid-Afrikaanse bydraes in die alfabetiese lys ingesluit nie. Onder lg. term behoort ook, benewens andere, die internasionale status van 'n werk soos Arnold van Wyk se liedsiklus *Van Liefde en Verlatenheid* (1953) vermeld te word. 'n Mens soek tevergeefs na blyke van erkenning aan verdienstelike Suid-Afrikaanse komponiste op die gebied van selfs die klaviermusiek, 'n inskrywing waar selfs die mees onlangse inligting oor die Amerikaanse musiektoneel via die HDM vermeld word. Van Wyk se *Nag-*

musiek (1955) of Stefans Grové se onlangse "Afrikaniserings"-eksperimente sou (minstens in die Suid-Afrikaanse konteks) in dieselfde asem vermeld kon word as (bv.) Schumann se *Fantasie* of Ravel se *Gaspard de la nuit*.

Waar werklyste van Suid-Afrikaanse komposisies wel by die afdeling Suid-Afrikaanse komponiste aangegee word en 'n skrale troos bied, lê ander terreine van die Afrikaanse (en breër Suid-Afrikaanse) terrein steeds braak. Inskrywings soos *volksliedjie* — ten koste van *volksmusiek* — vermeld slegs gegewens wat betrekking het op die Europese tradisie, en 'n obskureit soos die *morris-dans* (sic) vind wel plek. Boeremusiek en daarbybehorende terme word geïgnoreer. Desnieteenstaande word die Afrikaanse term *jakkalsdraf* aangegee, met gegewens van die *Foxtrot* se swart Amerikaanse oorsprong; nie eers die beskrywing van die konsertina verlei die outeur om, benewens 'n verwysing na "sommige Afrika-lande", Suid-Afrikaanse assosiasies te vermeld nie. *Country-and-western-musiek* daarenteen verkry 'n ereplek met byna twee kolomme. 'n Mens is dankbaar dat aan *liederwysie* twee woorde afgestaan is — Cillié (1993) se onlangse omvattende publikasie oor die onderwerp ten spyt.

Insgelyks is inligting oor die musiek van die inheemse swart volke in geheel afwesig. As dié soort inligting nie in 'n Afrikaanse (Suid-Afrikaanse) inligtingsbron te vinde is nie, kan die bestaansreg van 'n publikasie soos die AVM met reg in die gedrang kom. 'n Behoorlike bewerking en aanvulling van die (reeds verouderde) gegewens oor die onderwerp in die SAME sou juis met vrug in 'n bron soos die AVM opgeneem kon word. Die vraag ontstaan of die instrumente en musiekpraktyke in (bv.) Arabië, Japan, China, Hongarye en vele ander buite-Suid-Afrikaanse kulture meer relevant vir Afrikaanssprekendes is as dié van hul onmiddellike omgewing. Die HDM-gegewens t.o.v. 'n instrument van inheemse swart volke, die *musiekboog* (insluitend 'n verwysing na Suid-Afrika) word wel vermeld, sonder om Suid-Afrikaanse relevante besonderhede te gee. Onlangse internasionale suksesse uit eie bodem op die gebied van die *musiekblyspel*, soos *Sarafina* en *Ipitombi* word nie onder daardie inskrywing vermeld nie. Ironies genoeg word selfs die omvattende Afrika-artikel in die HDM geïgnoreer.

7. Weglatings, tekortkominge en balansaspekte

Soos reeds te kenne gegee, is dit uiteraard problematies om die ideale inhoud van 'n publikasie soos die AVM te bepaal. Enige poging om tekortkominge te probeer identifiseer mag 'n ontoelaatbare matê van persoonlike voorkeur ver-raai. Die volgende is 'n poging tot objektiwiteit.

- Ten spyte van 'n matige afkeer by die deursneestudent, en goedge verwondering by die deursneeluisteraar, sou die insluiting van die Nederlands-Duitse nootbenamings (*cis* vir c-kruis, *fes* vir f-mol, ens.), asook die oorsprong en betekenis van die terme *mol*, *Moll* en *Dur* tog sin hê weens

die gebruik daarvan in anderstalige bronne en op plaatomslae en op partiture.

- Die musiekterminologie is self 'n deelterrein van die musiekwetenskap (Michels 1977: 12). Dat aan dit waaroor dit dus eintlik in enige intellektuele musiekgeoriënteerde besinning gaan, nl. die *musiekwetenskap* self, slegs 'n klein paragrafie afgestaan word, dui nie slegs by implikasie op 'n onderskatting van enige waarskynlike teikengroep nie, maar bring ook die aangeleentheid van balans in die AVM ter sprake. Indien die bevordering van die kunsmusiek 'n prioriteit vir die totstandkoming van die AVM sou wees (ongenommerde p. 11), rym dit nie dat veel meer ruimte aan bv. *country-and-western-musiek* afgestaan word nie. Hierdie soort leemte ten opsigte van wesenlike en hoogs aktuele musiekwetenskaplike temas strek egter verder. By die term *musieketnologie* word die leser verwys na *vergelykende musiekwetenskap* (drie reëls), 'n lank reeds verouderde term (HDM 1970: 298). Insgelyks behels die terme *musiekkritiek* en *musiekestetika* uiteraard veel meer as wat in die respektiewelike drie en vier reëls daarvoor afgestaan word. Die twintigste-eeuse bemoeienis met die musikale uitvoeringspraktyke van vroeëre epogge het direk aanleiding gegee tot 'n menigte "outentieke" uitvoerings van sulke musiek. Dan doen dit vreemd aan om dié terrein in 'n onregmatig afgewaterde vorm teë te kom as 'n onbenullige onderafdeling (ses reëls) van 'n inskrywing soos *uitvoering* wat op geen spesiale inskrywingstatus aanspraak kan maak nie. Die interessante wêreld van die musikale *uitgawepraktyk*, wat lig werp op die komponis se oorspronklike bedoelings in manuskripvorm, is afwesig, soos ook die betekenisverwante *Urtext*-begrip wat hierby aansluit. Die inskrywing oor *filmmusiek* strek slegs tot die jaar 1973. Dit is betekenisvol dat die hooftema van die AVM, nl. die *terminologie* van die musiek, beperk word tot twee en 'n half reëls (p. 420).

8. Obskureiteite, formulering en spelling

Dit is moeilik om die nut van idiolektiese skeppings soos *Mozartkwint*, *Debussytoonleer*, *fees* en *klanksensasie* in te sien. Ook die insluiting van obskure terme soos *alala*, *awwâda*, *chi'ing*, *domra*, *maneriae*, *redowa*, *spykerviool* en *tromba marina*, en vele meer is uiteraard nie sonder belang vir die musiekwetenskap nie, maar (weer eens) in terme van 'n publikasie wat dit ten doel het om die Afrikaanse leser van parate inligting te voorsien, waarskynlik oorbodig. Enkele terme kom verdag en gedwonge voor, soos *sangaria* (p. 36) en *virtuoosaria* (p. 37), as vorme (?) van die aria.

Veralgemene en onnoukeurige gemeenplashede soos "die ou Grieke" (p. 268 en elders) en "die antieke tyd" (p. 125), asook *Magnificatte* (i.p.v. iets soos "... toonsettings van die Magnificat...", p. 68) en *mampoerliedjie* (253, 'n onkiese oorname uit die *Musiekwoordeboek*), doen vreemd aan.

Geïsoleerde spelfoute kan seker aan die onvermydelike drukkersduiwel toegeskryf word (korrekte vorm in hakies): *solemnelle*, (*solennelle*); *Le martineau sans maître* (*marteau*, p. 149); *Les Huguenots* (*Huguenots*, p. 157); ens.

Andere verskyn meermalig: *Vaughan Williams* (*Vaughan-Williams*, p. 163 en elders — 'n fout waarskynlik oorgeneem vanuit die HDM); *Symphonie des Psalms* (... *Psalmes*, p. 149 en 326). Anglisistiese formuleringe waarvoor korrekte terme beskikbaar is, is o.m. *pandiatonisme*, *klassisisme* (*pandiatoniek*, *klassiek*), *artistiese* (*artistieke*, p. 72); *fantasia* (*fantasie*, p. 310); *mitiese akkoord* (*mitiese*, p. 232); *hymn* (*himne*, p. 129 en 174); *meistersinger*, *minnesinger* (*meestersangers*, *minnesangers*).

Onpersoonlike werksomskrywings soos klaviersonate, fuga, ens. hoef nie aanhalingstekens te hê nie. Titels in vreemde tale behoort behou te word, moontlik met Afrikaanse vertalings tussen hakies (*Le baiser de la fee*, i.p.v. *The fairy's kiss* (p. 88).

Lomp en omslagtige formuleringe soos "... wat ... geskryf is ..."; wat ... gekomponeer is" (bv. p. 78) en "... die vroeëre notasie is in swart note geskryf..." (p. 253) is deurgaans 'n kenmerk. 'n Omslagtige (en onbekende) Anglisistiese formulering soos *vier-* (*vyf-*, ens.) *partyskryfwyse* (p. 134 en elders) het 'n bekende, eenvoudige en algemeen aanvaarde ekwivalent in die vorm van *vierstemmigheid* (*vyfstemmigheid*, ens.). Die korrekte term vir *sagte pedaal* is *demperpedaal*.

'n Mens is dankbaar vir die vernuwende en meer korrekte *Eolies*; maar die *Ionies* word steeds behou, teenoor die meer logiese *Jonies*, wat wel as wisselvorm in die *Musiekwoordeboek* aangegee word.

9. Redaksionele metode en versorging

Die boek het 'n netjiese voorkoms, en die drukbeeld is goed leesbaar, sodat die swakker gehalte van sommige rekenaargedrukte notevoorbeelde opval. Die bedoeling van die vier kort afsonderlike aanlope tot die eintlike boek (Voorwoord, Inleiding, Bedankings en Opgedra aan) is nie duidelik nie. Die integrering (en herbewerking) van minstens die eerste drie sou wenslik wees. Daar is drie opvallende setfoute in die voorwoord.

Na die afwesigheid van literatuurverwysings is reeds verwys. Ook die kruisverwysingsstelsel is onvolledig, inkonsekwent en onfunksioneel. So verwys die aanvaarbare gegewens van die inskrywing *elektroniese musiek* (onder *geskiedenis van musiek*, p. 150) die leser na die niksseggende alfabetiese inskrywing (p. 103), wat op sigself verwys na *elektroniese instrumente*, wat nie relevant vir die onderwerp is nie!

Die inskrywing *geskiedenis van musiek* omvat meer as 50 kolomme in die AVM. Hierdie klaarblyklike voorneme om "volledig" te wees, bring mee dat een van die voordele van 'n woordeboek soos dié, nl. die vinnige toegang tot inligting (en dus een van die geïmpliseerde doelwitte van die AVM), opgeoffer word. Die meeste sleutelbegrippe hierin word wel elders ook opgeneem (soos

twee keer op p. 126 en weer op p. 137 te kenne gegee word), maar die feit dat die leser by individuele alfabetiese inskrywings (slegs soms) na die *geskiedenis*-inskrywing verwys word, in plaas van andersom, verleen aan hierdie artikel die voorkoms van 'n soort leksikon-in-die-kleine, iets wat as gevolg van die omvang daarvan, 'n moeilike taak vir veral die onervare leser kan wees. Om 50 kolomme te fynkam op soek na detailgewens binne 'n onbekende musiek-historiese epog is onredelik en leksikografies onverantwoordelik. Gevalle van sulke verwysings is o.m. *sommige* historiese epogbenamings soos *ars antiqua*, *ars nova*, *Barok*, *rococo*, *Mannheimskool*, en *Middeleeue*. Enkele ander terme (soos *organum*) word op beide plekke selfs voorsien van dieselfde illustrasie en min of meer dieselfde inligting. Insgelyks is die dubbele inskrywings vir *seriële musiek* (pp. 150 en 361) en *aleatoriese musiek* (pp. 27 en 151) onverklaarbaar. Herhaling van basies dieselfde gegewens (kyk ook *modus* en *kerkmodus*; *miniatuurpartituur* en *sakpartituur*) kan effektief d.m.v. kruisverwysing vermy word.

10. Slot

Die *Afrikaanse Verklarende Musiekwoordeboek* berus op 'n ondeurdagte leksikografiese werkwyse, en word in 'n ruim mate gekenmerk deur oppervlakkige gemeenplasinghede, foutiewe en soms irrelevante informasie. Die publikasie leun swaar op sowel die seleksie en volgorde van terme as op die bewoording van definisies in 'n bestaande Amerikaanse bron, sonder om behoorlike reenskap van dié toedrag te gee. Dit is geensins verteenwoordigend van óf die Afrikaanse óf Suid-Afrikaanse musiekwerklikheid nie, en geklee in lomp en slordige Afrikaans. In die huidige tydsgewrig, met die toekoms van Afrikaans steeds meer en meer in die gedrang, moet die verdienstelikheid van dié poging bevraagteken word. Die boek kan nie sonder meer vir die onkritiese gebruik deur Afrikaanssprekende musici, studente en skoliere aanbeveel word nie. Miskien kan uitgewers en publikasieborge vir wie die Afrikaanse musiekvakterminologie en musiekwetenskaplike arbeid meer is as finansiële gewin, kennis neem van die feit dat geen wetenskaplike taak van hierdie omvang wat terselfdertyd gehalte wil waarborg, deur 'n enkelpersoon gehanteer kan word nie. Selfs vir 'n groep kundiges op die gebied kan so iets die betekenis van 'n lewenstaak verkry — 'n uitdaging wat hulle met graagte sal wil aanvaar.

Aantekeninge

1. Dat daar origins, ten spyte van die onlangse openbare debatte oor die toekoms van Afrikaans, juis op 'n randgebied soos Afrikaanstalige musiekgerigte boekpublikasies twee werke in die handel beskikbaar geword het, nl. Koos Human se *A tot Z van klassieke musiek* (Human en Rousseau, Kaapstad 1992) en Albert Troskie se *Pyporrels in Suid-Afrika* (Van Schaik, Pretoria 1992), is veelseggend vir die peil van (vermoedelike) openbare belangstelling op die musiekterrein.

2. Die internasionale gewildheid van die enkelvolume wat in 1944 verskyn het, het gelei tot etlike hersiene uitgawes. Die eerste drie uitgawes (1944, 1968 en 1970) het gestaan onder redaksie van die Oostenrykse musikoloog Willi Apel. Die jongste uitgawe (1986) is redaksioneel versorg deur Don Michael Randel.
3. Die outeur meld wel aan die einde van die Inleiding dat die insluiting van verdere komponistename deur omstandighede verhinder is.
4. Dit is op hierdie punt ook nodig om enige bedoelde of onbedoelde formele assosiasie met "deskundiges van die musiekkonservatorium van die Universiteit van Stellenbosch" (vgl. agterste buiteblad van die stofomslag) in die totstandkoming van die AVM ten strengste te ontken.
5. Een van die standaardwerke uit die uitgebreide literatuur oor die 18de-eeuse klaviersonate is die tweede volume van Newman se *The Sonata in the Classic Era* (1963). Vir 'n behoorlike oorskouing van die klassieke styl is Charles Rosen se *The Classical Style* (1972) aan te beveel.
6. Die resensent het slegs die uitgawes van 1970 en 1986 ter insae geneem. Dit is ook om hierdie rede dat kommentare meermale juis op dié bron baseer.
7. Twee "verwysings" na die HDM is die sydelingse opmerkings op pp. 28 en 126.
8. Die term Rokoko / Rococo se musiekhistoriese toepaslikheid is nie bo verdenking nie (Hertz 1980: 86). In die algemeen word dié term beperk tot die beeldende kuns en argitektuur, terwyl as musiekhistoriese ekwivalent normaalweg die term *galante styl* aanvaar word (HDM 1970: 735). Noemenswaardig neem die outeur op p. 343 — onder die lemma Rococo — 'n meer aanvaarbare standpunt in.

Bibliografie

- Apel, W. (Red.). 1970. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Massachusetts: Bellknap Press.
- Buelow, G. 1980. Affections. Sadie, S. (Red.). 1980. *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 1. Londen: MacMillan.
- Cillié, Gawie. 1993. *Afrikaanse liederwysies — 'n verdwynende kultuurskat*. Johannesburg: SAMRO.
- Dahlhaus, C. en Eggebrecht, H.H. (Reds.). 1978. *Brockhaus Riemann Musiklexikon*. Wiesbaden / Mainz: Schotts.
- Dyson, G. en Drabkin, W. 1980. Chromatic. Sadie, S. (Red.). 1980. *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 4. Londen: MacMillan.
- Eggebrecht, H.H. (Red.). 1967. *Riemann Musiklexikon: Sachteil*. Mainz: B. Schott's Söhne.
- Eggebrecht, H.H. (Red.). 1972-. *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.
- Gurlitt, W. 1952. Ein begriffsgeschichtliches Wörterbuch der Musik. Eggebrecht, H. (Red.). 1966. *Musikgeschichte und Gegenwart: eine Aufsatzfolge*. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft). Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.
- Hertz, D. 1980. Rococo. Sadie, S. (Red.). 1980. *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Londen: MacMillan.
- Hoffmann-Axthelm, D. 1987. Faburdon / fauxbourdon / falso bordone. Eggebrecht, H. (Red.). 1972-. *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.
- Holmes, W. 1980. A cappella. Sadie, S. (Red.). 1980. *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 1. Londen: MacMillan.

- Lampert, V.** 1980. Bartók. Sadie, S. (Red.). 1980. *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 2. Londen: MacMillan.
- La Rue, J.** 1980. Symphony. Sadie, S. (Red.). 1980. *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 18. Londen: MacMillan.
- Macchi, V.** (Red.). 1988. *The Sansoni Dictionaries / I Dizionari Sansoni*. Firenze: Sansoni Editore.
- Malan, J.** (Red.). 1976. *Musiekwoordeboek / Music Dictionary*. Vaktaalburo. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.
- Malan, J.** (Red.). 1980-1986. *Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie*. RGN. Kaapstad: Oxford University Press.
- Michels, U.** 1977. *dtv Atlas zur Musik* Bd. 1. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Opitz, K.** 1990. Formen und Probleme der Datenerhebung III: Fachwörterbücher. Hausmann, F.J. e.a. (Reds.). 1990. *Wörterbücher. Dictionaries. Dictionnaires. Ein internationales Handbuch zur Lexikographie. Handbuch zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft*. Bd. 2. 1625-1631. Berlin: De Gruyter.
- Palisca, C.** 1980. Baroque. Sadie, S. (Red.). 1980. *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 2. Londen: MacMillan.
- Powers, H.** 1980. Mode. Sadie, S. (Red.). 1980. *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 12. Londen: MacMillan.
- Randel, D.M.** (Red.). 1986. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Massachusetts: Bellknap Press.
- Schmitz, A.** 1955. Figuren, musikalisch-rhetorische. Blume, F. (Red.). 1955. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Vol. 4. Kassel / Basel: Bärenreiter
- Smither, H.** 1980. Oratorio. Sadie, S. (Red.). 1980. *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 13. Londen: MacMillan.
- Stroh, W.** 1987. Elektronische Musik. Eggebrecht, H. (Red.). 1972-. *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.
- Wörner, K.** 1975. *Geschichte der Musik*. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht.