

**Die interpretasie en uitvoering van
Stefans Grové se *Afrika Hymnus II***

G. A. Jordaan

**Werkstuk voorgelê ter gedeeltelike nakoming van die vereistes vir die
graad *D Mus (Musiekuitvoering)* aan die Noordwes-Universiteit**

Promotor: Prof D. Kruger

**2008
Potchefstroomkampus**

Die interpretasie en uitvoering van Stefans Grové se *Afrika Hymnus II*

G. A. Jordaan

**Werkstuk voorgelê ter gedeeltelike nakoming van die vereistes vir die
graad *D Mus (Musiekuitvoering)* aan die Noordwes-Universiteit**

Promotor: Prof D. Kruger

**2008
Potchefstroomkampus**

Die interpretasie en uitvoering van Stefans Grové se *Afrika Hymnus II*

UITTREKSEL

Die doelstelling van die skripsie is om die interpretasie en uitvoeringspraktyk van Stefans Grové se orrelwerk, die *Afrika Hymnus II* (1997) te ondersoek. Grové as mens word aan die leser bekendgestel, onder andere deur sy woordkuns en agtergrondinligting deur die komponis oor die inspirasie en ontstaan van die *Hymnus II* word gegee. Komposisionele aspekte soos karakter, vorm, tekstuur en motiefontwikkeling word ontleed en uitvoeringsaspekte soos tempo, registrasie, artikulasie en agogiek word bespreek. In die bylae word die *Afrika Hymnus II* in konteks binne Grové se oeuvre en die Suid-Afrikaanse orrelrepertorium geplaas. Aangesien die 1995 Rieger-orrel (UNISA) as inspirasie gedien het vir die registrasie van die werk, word die disposisie van die instrument hier ingesluit. Die verfynde registrasie wat na aanleiding van die komponis se voorstelle uitgewerk is vir die uitvoering van die *Hymnus II* tydens die Toonuitstalling van Grové se werk in 2007, word hier gepubliseer. 'n Studie-weergawe (in Sibelius 4-notasie) van die werk word ook ingesluit. Dit is die wens van die outeur dat hierdie skripsie daartoe sal bydrae om Grové se meesterwerk, die *Afrika Hymnus II* in die standaard orrelrepertorium te vestig.

The interpretation and performance of Stefans Grové's *Afrika Hymnus II*

ABSTRACT

The main objective of this mini-dissertation is to research the interpretation and performance practice of Stefans Grové's organ work *Afrika Hymnus II*. Grové as a person, is introduced here by different means, one being through his own written essays. The creation and inspiration behind the *Hymnus II* - as stated by the composer, is given. Compositional aspects like the character, form, texture and motive development are analysed and performance aspects like tempo, registration, articulation and agogics are discussed. In the addenda the *Hymnus II* is placed within the context of Grové's oeuvre and the South African organ repertoire. As the 1995 Rieger organ (UNISA) inspired the registration of this work, the disposition of this instrument is given here. The more refined registration for this work - after suggestions by the composer - that was used for the Exhibition of Grové's music (2007), is published here. A study edition of the *Afrika Hymnus II* (in Sibelius 4 notation) is also included. It is the wish of the author that this mini-dissertation could help to include Grové's master work, *Afrika Hymnus II* in the generally performed organ repertoire.

Ek dra hierdie studie met dank op aan my sussie

Karin Jordaan

(21 Mei 1962 – 3 Februarie 2008)

INHOUD

HOOFSTUK 1	1.
INLEIDING	1.
1.1 Probleemstelling en motivering	1.
1.2 Doelstelling en doelwitte	1.
1.2.1 Algemene doelstelling	4.
1.2.2 Spesifieke doelwitte	4.
1.3 Sentrale teoretiese argument	4.
1.4 Metode van ondersoek	5.
HOOFSTUK 2	4.
STEFANS GROVÉ – BIOGRAFIESE SKETS EN STYLOORSIG	6.
2.1 Inleiding	6.
2.2 Grové se lewe en werk	6.
2.2.1 Ontwikkelingsperiode (1941 – 1951)	7.
2.2.2 Neoklassieke-periode (1952 – 1983)	8.
2.2.3 <i>Musiek uit Afrika</i> -periode (sedert 1984)	10.
2.3 Outobiografiese werk waarin Grové homself openbaar	12.
2.3.1 Grové se kortverhaalkuns	12.
2.3.2 'n Musikale selfportret “Die mank leeu”	15.
2.4 Styleienskappe	18.
2.4.1 Grové as neo-impressionis	18.
2.4.2 Grové as neoklassikus	19.
2.4.3 Grové se <i>Musiek uit Afrika</i> -styl	20.
2.5 Samevatting	22.

INHOUD (vervolg)

HOOFSTUK 3		23.
	ONTSTAAN EN ONTVANGS VAN AFRIKA HYMNUS II	23.
3.1	Die ontstaan van <i>Afrika Hymnus II</i>	23.
3.1.1	Deel 1: <i>Dubbelbeeld: dansende jong vroue en tromspelers met handgeklap</i>	23.
3.1.2	Deel 2: <i>Afrika-Madonna</i>	25.
3.1.3	Deel 3: <i>Vuka!</i>	29.
3.1.4	Deel 4: <i>Voor my oop venster: die wye oneindige nag</i>	30.
3.1.5	Deel 5: <i>Die Lofsanger!</i>	31.
3.2	Ontvangs van die werk in Suid-Afrika en in die buiteland	33.
3.2.1	Resensies van die première	33.
3.2.2	Buitelandse uitvoerings	34.
3.2.3	Tweede Toonuitstalling	35.
3.3	Samevatting	36.
HOOFSTUK 4		37.
	KOMPOSISIONELE- EN UITVOERINGSASPEKTE	37.
4.1	Deel 1: <i>Dubbelbeeld: Dansende jong vroue en tromspelers met handgeklap</i>	37.
4.1.1	Karakter, vorm en tekstuur	37.
4.1.1.1	Die tekstuur van die (a)-seksies	39.
4.1.1.2	Die tekstuur van die (b)-seksies	42.

INHOUD (vervolg)

4.1.2	Motiefontwikkeling	43.
4.1.2.1	Motiefontwikkeling in die eerste (a)-seksie	
4.1.2.2	Motiefontwikkeling in die (b)-seksies	46.
4.1.3	Uitvoeringsaspekte	48.
4.1.3.1	Tempo	48.
4.1.3.2	Registrasie	50.
4.1.3.3	Artikulasie en agogiek	51.
4.2	Deel 2: <i>Afrika-Madonna</i>	52.
4.2.1	Karakter, vorm en tekstuur	52.
4.2.2	Motiefontwikkeling	55.
4.2.3	Uitvoeringsaspekte	57.
4.2.3.1	Tempo	57.
4.2.3.2	Registrasie	57.
4.2.3.3	Artikulasie en agogiek	60.
4.3	Deel 3: <i>Vuka!</i>	62.
4.3.1	Karakter, vorm en tekstuur	62.
4.3.2	Motiefontwikkeling	66.
4.3.2.1	Motiefontwikkeling in seksie 1(a)	66.
4.3.2.2	Motiefontwikkeling in seksie 2(b)	68.
4.3.2.3	Motiefontwikkeling in seksie 3(c)	69.
4.3.3	Uitvoeringsaspekte	70.
4.3.3.1	Tempo	70.
4.3.3.2	Registrasie	70.
4.3.3.3	Artikulasie en agogiek	71.
4.4	Deel 4: <i>Voor my venster: die wye oneindige nag</i>	72.
4.4.1	Karakter, vorm en tekstuur	72.
4.4.2	Motiefontwikkeling	74.

INHOUD (vervolg)

4.4.3	Uitvoeringsaspekte	78.
4.4.3.1	Tempo	78.
4.4.3.2	Registrasie	78.
4.4.3.3	Artikulasie en agogiek	79.
4.5	<i>Deel 5: Die Lofsanger!</i>	80.
4.5.1	Karakter, vorm en tekstuur	80.
4.5.2	Motiefontwikkeling	82.
4.5.3	Uitvoeringsaspekte	88.
4.5.3.1	Tempo	88.
4.5.3.2	Registrasie	88.
4.5.3.3	Artikulasie	89.
4.5	Samevatting	90.
 HOOFSTUK 5		92.
 SAMEVATTING		92.
 BYLAE		95.
 BYLAAG A: Repertoriumlys van Suid-Afrikaanse vrye orrelwerke		95.
BYLAAG B: Stefans Grové se kortverhaal <i>Oggendhimne</i>		105.
BYLAAG C: Werklys van Grové se orrelmusiek		110.
BYLAAG D: Werklys van Grové se <i>Musiek uit Afrika</i> -reeks		114.
BYLAAG E: Disposisie van die Rieger-orrel (UNISA) (1995)		116.
BYLAAG F: Registrasie van <i>Afrika Hymnus II</i> vir Toonuitstalling 23 Julie 2007 (UNISA)		118.
BYLAAG G: Stefans Grové <i>Afrika Hymnus II</i> -'n studie-uitgawe 2007		125.

INHOUD (vervolg)

BIBLIOGRAFIE	127.
LITERATUUR	127.
DISKOGRAFIE	131.
PARTITURE	131.
DANKBETUIGINGS	133.
ILLUSTRASIES	
1. Bantoe-Madonna – Ernest Mancoba	26.
2. Stefans Grové: 'n Toonuitstalling, 1997	27.
3. Voorblad van die manuskrip-weergawe	27.
4. Lofsanger Zolani Mkiva in sy veelkleurige gewaad	32.

HOOFSTUK 1

INLEIDING

Sleuteltermes: *Stefans Grové – Afrika Hymnus II – Suid-Afrikaanse orrelmusiek – komposisietegnieke – SAMRO – Mancoba*

Keywords: *Stefans Grové – Afrika Hymnus II – South African organ music – compositional techniques – SAMRO – Mancoba*

1.1 Probleemstelling en motivering

Stefans Grové se twee *Afrika Hymni* (onderskeidelik werk 8 en 17 in sy *Musiek uit Afrika*-reeks) en die *Afrika Hymnus II* in besonder, beklee 'n unieke plek in die Suid-Afrikaanse orrelrepertorium. Die Suid-Afrikaanse Musiekregteorganisasie SAMRO (2001; 2007) se katalogus van Suid-Afrikaanse orrelwerke bevat 889 inskrywings, waarvan ongeveer 160 nie-koraalgebonde werke is. Klaus Beckmann (1999:796), in sy gesaghebbende katalogus van orrelrepertorium (1150-1998), selekteer 25 werke (waaronder Grové se twee *Afrika Hymni*) om die Suid-Afrikaanse orrelrepertorium te verteenwoordig. Nadat al die orrelwerke in SAMRO se biblioteek bestudeer is, het dit duidelik geword dat Stefans Grové se twee *Afrika Hymni* (beide duur ongeveer 30 minute) van die mees omvangryke werke vir solo-orrel in die Suid-Afrikaanse repertorium is. Slegs Étienne van Rensburg se ambisieuse *Simfoniese Fantasie* (1996), Gerrit Olivier se vroeë werk *Sonate* (1975) en Barry Jordan se onlangse *Stone Prayers* (2002) is wat omvang betref, vergelykbaar met Grové se *Afrika Hymni*.

Die *Afrika Hymnus II* is in 1997 voltooi en pas daarna deur die outeur – aan wie die werk ook opgedra is – gepremière. In die daaropvolgende jaar word die werk met die Helgaard Steyn-merieteprys bekroon as beste Suid-Afrikaanse komposisie-inskrywing (Muller & Joubert, 2006:155). Rörich beskryf die werk as 'n hoogtepunt in Grové se oeuvre en 'n poging tot kruiskulturele versoening: “It represents a profound attempt to integrate two apparently incompatible idioms without harming either . . . Grové has reached a pivotal point in his development, one in which technique has truly become the handmaid of a unique dream and extraordinary compositional gift.” (Rörich, 1997.)

In teenstelling met die positiewe reaksie waarmee die *Hymnus I* ontvang is (die werk verskyn op 3 CD-opnames (Grové, 1996, 1997c, 1997d) en word goedgekeur as kompetisiestuk vir die Chartres Internasionale Orrelkompetisie), het die *Hymnus II* tot op datum nie inslag gevind nie en is die werk die afgelope 10 jaar nog deur geen ander orrelis aangepak nie.

Die problematiek rondom die *Hymnus II* (vir orreliste sowel as vir die luistenaarspubliek) lê op verskeie vlakke. Rörich (1997), in haar resensie van die *Hymnus II*-première, maak tereg die opmerking: “[Grové’s] music is not intended as a ‘beginner’s guide’ to indigenous sounds and principles; nor is it a flashy exercise in surface exotics . . . the first-time listener is unlikely to fathom its complexity.” James (1992:11) beskou Grové se dissonante kontrapunt as “the most obscure and inaccessible” element van sy komposisiestyl.

Wat verder bydra tot die ontoeganklikheid van Grové se werk, selfs onder musici, is die feit dat daar tot op hede slegs ses analitiese studies oor Grové se Afrika-reeks aangepak is, wat volgens Muller (2006b:55) van wisselende gehalte is: “. . . thorough and substantial analysis might yield some stylistic traits that different works in the African series have in common. At the moment such analysis of works by Grové are few and of uneven quality . . .” James (1992) se

artikel, waarin hy Grové se *Konsert op twee Zoeloe-temas* na aanleiding van komposisionele aspekte – motiefmanipulasie, kontrapunt, harmonie, ritme en orkestrasie – ontleed, bied 'n metode om iets van die betekenis agter 'n Grové-werk te ontrafel.

Slegs twee studies oor Grové se orrelwerke is tot dusver aangepak: *Afrika-invloede in Stefans Grové se Afrika Hymnus (I)* (Pelser, 1995) en 'n *Analitiese studie van Stefans Grové se Afrika Hymnus II* (Ebersohn, 2001). Pelser identifiseer Afrika-invloede in *Afrika Hymnus I* en toon aan dat Grové Westerse en Afrika-invloede integreer in 'n unieke styl. Ebersohn het in sy analitiese ondersoek belangrike aspekte soos tonaliteit, harmonie en motiefontwikkeling oor die hoof gesien. Albei hierdie studies handel hoofsaaklik oor struktuur en styl. Die uitvoeringspraktyk van Grové se (steeds groeiende) orrelrepertorium is nog nie ondersoek nie. Die *Hymnus II* is slegs in manuskripvorm beskikbaar, met verwarrende manuaalaanduidings. Die registrasie-aanduidings is vir die Rieger-orrel met sy rekenaar ontwikkel en dit is nodig vir die speler om die eienskappe van hierdie instrument te ken as hy/sy die werk op 'n ander instrument wil speel.

Die vraag kan dus gevra word:

Hoe kan 'n ondersoek na die komposisionele aspekte van Grové se styl en uitvoeringsvoorskrifte deur die komponis die interpretasie en uitvoering van *Afrika Hymnus II* bevorder?

1.2 Doelstelling en doelwitte

1.2.1 Algemene doelstelling

Die algemene doelstelling van die studie is om die interpretasie en uitvoeringspraktyk van Grové se *Afrika Hymnus II* te ondersoek met betrekking tot sy komposisiestyl en uitvoeringsinstruksies.

1.2.2 Spesifieke doelwitte

Die spesifieke doelwitte van hierdie navorsing is:

- om outobiografiese tekste deur Grové oor homself en sy werk te bestudeer;
- om die agtergrond en ontstaan van *Afrika Hymnus II* te omskryf; en
- om 'n uitvoeringsgerigte ontleding van *Afrika Hymnus II* aan die voornemende speler beskikbaar te stel.

1.3 Sentrale teoretiese argument

Grové se *Afrika Hymnus II* sal meer toeganklik word vir orreliste as daar meer inligting ten opsigte van die ontstaan, styl en uitvoeringspraktyk van die werk beskikbaar is, en as daar 'n uitgawe van die werk bestaan.

1.4 Methode van onderzoek

1.4.1 Rekenaarzoektoeg: die zoekenjins RILM, IIMP, Nexus en Google Scholar is geraadpleeg

1.4.2 Literatuurstudie

1.4.3 Onderhoude met Grové

1.4.4 Bestudering van manuskripte

1.4.5 Toepassing en sintese van data

HOOFSTUK 2

STEFANS GROVÉ – BIOGRAFIESE SKETS EN STYLOORSIG

2.1 Inleiding

Stefans Grové behoort aan 'n groep komponiste wat volgens Muller (2006a:2) beskou kan word as die grondleggers van Suid-Afrikaanse kunsmusiek. Professor William Bell, komposisiedosent aan die South African College of Music in Kaapstad het die volgende profetiese woorde aan Hubert du Plessis gesê: “The future of South African music lies in the hands of you three Afrikaner boys” – die drie synde Stefans Grové, Hubert du Plessis en Arnold van Wyk (Muller, 2006a:7, in gesprek met Du Plessis op 27 Mei 2001). Du Plessis en Van Wyk was musikaal veral aangetrokke tot die neoromantiek, terwyl Grové se artistieke ontwikkeling, volgens Muller (2006a:3), teruggevoer kan word na Debussy en Ravel, via Bartók en die neoklassisisme van Hindemith, met geringe beïnvloeding deur Messiaen, asook 'n diepgaande fassinering vir Bach en kontrapuntale vokale komposisies uit die 16e eeu.

2.2. Grové se lewe en werk

Walton (2006a:63) skryf oor Grové se lewe en werk: “If there is one matter on which all commentators agree, it is that Stefans Grové is a composer for whom a

sense of place is essential for the understanding of his life and work.” Grové se lewensloop kan in drie belangrike periodes verdeel word, wat ook saamhang met die plekke waar hy gewoon het, naamlik sy ontwikkelingsjare en studies aan die Universiteit van Kaapstad (UK) se College of Music; verblyf in die VSA (aanvanklik as student en mettertyd as dosent aan Peabody Conservatoire), en uiteindelik sy terugkeer na Suid-Afrika. Hierdie drie periodes kan ook verbind word met drie kenmerkende stylperiodes: die ontwikkelingsperiode (1941-1951), die neoklassieke periode (1952-1983) en die *Musiek uit Afrika*-periode (sedert 1984).

2.2.1 Ontwikkelingsperiode (1941-1951)

Stefans Grové is in 1922 in Bethlehem (Vrystaat) gebore. Sy moeder, lid van die Roode-musiekfamilie (haar broers David en Martin Roode is albei veral bekend as liedkomponiste) was self musiekonderwyseres. Sy vader was skoolhoof en Grové onthou hoe sy vader graag oud-Duitse letterkunde gelees het – ’n aktiwiteit wat Grové self vandag nog geniet (Muller, 2003). Volgens Grové is sy voorgeslagte van Deense, Duitse en Nederlandse oorsprong (Walton, 2007:19). Sy eerste musiekonderrig ontvang hy van sy oom D.J. Roode, en in 1942 (as twintigjarige) verwerf Grové ’n voordraerlisensiaat in orrel en twee lisensiate in klavierspel en klavieronderrig (Muller & Walton, 2006:3). Die twee Bach-werke wat hy vir die eksamen gekies en gememoriseerd voorgedra het, was die *Tocatta, Adagio und Fuge* (BWV 564) en die *Triosonate in C mineur* (BWV 526) (Grové, 2007d).

Grové het slegs één jaar komposisie-onderrig van Professor William Bell ontvang – as gevolg van Bell se afsterwe in 1946. Hy het veral die komposisietegnieke van Debussy en Ravel aan Grové bekendgestel (Grové, 1989). Neo-impressionistiese invloed kan in feitlik al Grové se werke gevind word. Buiten vir

die jaar wat hy les ontvang het van prof. Bell, was Grové in sy ontwikkelingsperiode hoofsaaklik 'n outodidak. Later sou Copland aan hom sê: "You know, almost all autodidactic composers are worth nothing, but you are a fine exception to the rule." (Muller, 2006a:4.) Improvisasie, hetsy op die klavier of die orrel, het vir hom as tweede natuur gekom. Vir die koerant *Hoofstad* skryf hy 'n kostelike skets getiteld *My stryd teen die skottelgoedlawaai* (Muller & Walton, 2006:79-81) na aanleiding van sy wederverarings tydens 'n lewendige uitsending van klavierimprovisasies vir die SAUK. Werke wat in hierdie periode ontstaan het, is die *Ballet-suite* (1944), *Drie liedere*, *Vier klavierstukke*, *Czardas*, en 'n *Strykkwartet*. Laasgenoemde vier werke word in 1946 gespeel in 'n konsert uitsluitlik gewy aan Grové-komposisies – iets wat tot nou toe volgens Grové (Grové 2007c) slegs drie maal in sy lewe plaasgevind het (sien Toonuitstallings in 1997 en 2007). Hy word twee jaar na die verwerwing van 'n BMus-graad aangestel as junior dosent (1950-1952) by die UK, doen begeleiding vir die SAUK in Kaapstad, is aanbieder van die program "Klassieke Uur", en tree ook op as musiekresensent vir *Die Burger*. In 1951 skryf hy *Drie Invensies* (Tokkate, Pastorale en Fuga) vir klavier, wat in 1953 tydens 'n konsert van *The International Society for Contemporary Music* in Salzburg uitgevoer is (Muller & Walton, 2006:116). Grové (in 'n onderhoud met Muller, 2003:7) noem dat hy as student Adolph Hallis in die Kaap Hindemith se *Ludus Tonalis* hoor speel het. Die bestudering van hierdie werk asook ander kamermusiek van Hindemith het tot sy neoklassieke periode gelei.

2.2.2 Neoklassieke periode (1952-1983)

In 1953 het Grové begin om werke met oorwegend neoklassieke eienskappe te skryf toe hy na die VSA vertrek het – waar hy 'n MMus-graad aan die Harvard Universiteit voltooi het. Hy ontvang hier komposisie-onderrig van Walter Piston en by Aaron Copland tydens 1955 se Tanglewood-Somerskool (Muller, 2006:4).

Tydens hierdie periode word die Arthur Knight-komposisieprys (Harvard Universiteit) twee maal aan hom toegeken – in 1955 vir sy *Klaviertrio* en twee jaar later vir sy eendelige *Sonate vir klavier en tjello*. Sy *Fluitsonate* (1955) word onder meer deur die bekende fluitspeler Jean-Pierre Rampal uitgevoer en opgeneem (Muller & Walton, 2006:105).

In 1956 word hy as dosent aangestel by Bard College, maar dis veral aan die Peabody Conservatoire in Baltimore (1957-1971) waar hy naam maak as dosent. In 1960 keer hy tydelik terug na Suid-Afrika as deel van sy sabbatsverlof en in dié jaar doseer hy een semester aan die eertydse PU vir CHO en een semester aan die UK. Sy *Vioolkonsert* (1959), *Alice in Wonderland*-ballet (1960) en *Simfonie* (1962) is belangrike werke uit hierdie periode (Muller & Walton, 2006:97-101).

Met sy terugkeer na die Peabody Conservatoire (in 1972) ontvang hy die toekenning as een van die “Outstanding Educators of America” (Pelser, 1995:4). Die waardering wat sy studente vir hom as dosent en musikus gehad het, blyk duidelik uit wat Elam Ray Sprenkle (een van sy oud-komposisistudente) skryf oor sy herinneringe van Grové uit hierdie tydperk: “We called him Stefan. Not in his face, of course, but always when we talked about him . . . Grové was organist-choirmaster at Franklin Street Presbyterian, and he captained an interesting ship, to say the least . . .” (Sprenkle, 2006:29). Sprenkle (2006:32) vertel ook hoe Grové die openingsvoorspel en naspel sou improviseer. Aangesien die werke wat die orrelis sou speel in ’n pamflet gepubliseer was, het Grové sy improvisasies toegeskryf aan komposisies van obskure Oostenrykse Barokkomponiste wat hy sogenaamd in sy jeug sou geleer het. Tydens die lang preke sou Grové dikwels op sy rug lê en koorpartye uitskryf. Die titels van die afsonderlike stukke uit sy 1959-opdragkomposisie *Cantata profana* vir The American Guild of Organists teken skertsend iets van hierdie deel van sy lewe. In die loop van hierdie werk duik ook *Pop-eye the sailor man* op as *cantus firmus* (Grové, 2007d).

Bach-kantates asook werke van Montiverdi, Schütz, Buxtehude en Händel is as dubbelkwartet onder Grové se leiding uitgevoer. Grové se liefde vir die vroeë repertorium (werke van Palestrina, Lasso, Vittoria en Byrd) het aansteeklik op die koorlede ingewerk. "Thinking back, it is easy to see that Grové was one of those rare individuals utterly consumed by music. To this day, I can see him playing music from morning until night . . . If one was not performing music, one composed it. If not that, then score reading or general reading, but always music." (Sprenkle, 2006:32-33.) In sy laaste jare in die VSA was hy volgens Sprenkle (2006:38) oorwerk; hy moes homself handhaaf na twee mislukte huwelike en hy het ook opgehou komponeer.

Grové keer in 1972 permanent terug na Suid-Afrika. In die daaropvolgende jaar word hy aangestel as dosent aan die Toonkunsakademie van die Universiteit van Pretoria. Hy koop in die tyd 'n ou skoolhuis op 'n plaas (Mooiplaats) naby Pretoria. In 1977 tree hy in die huwelik met die aktrise Alison Marquard en 'n besonder kreatiewe periode volg: in 1978 *Maya* (vir viool, klavier en strykkorke) en *Kettingrye* ('n konsert vir orkes); in 1981 *Symphonia quattor cordis* (viool), *Pan en die Nagtegaal* (fluit); in 1982 *Vladimir se tafelronde* (orkes) en die stel *Ingrid Jonker-liedere*.

2.2.3 Musiek uit Afrika-periode (sedert 1984)

Afrika-musiek was van sy jeug af deel van Grové se herinneringe. "He vividly remembers hearing his mother practise the piano inside the house, Beethoven's *Waldstein* Sonata counterpointing with the singing and clapping of black women outside." (Walton, 2006a:67.)

Grové se derde stylperiode begin in 1984 met die *Sonate op Afrika-motiewe* (vir viool en klavier). Hy vertel dat hy besig was om te werk aan die derde deel van die sonate toe hy 'n pikkapper 'n tradisionele Afrika-lied hoor sing het. Dié lied het hy toe verleng en gebruik as tema vir die derde en vierde dele van die sonate. Grové het hier besef dat hy tuisgekom het in Afrika en hy noem dit sy Damaskus-ervaring (Walton, 2006a:68). Jare terug net voor sy vertrek na die VSA in 1952, is sy *Drie Invensies* (vir klavier) in Nederland uitgevoer, waarna die resesent 'n opmerking gemaak het dat hy dit vreemd vind dat daar geen Afrika-invloed te hoor is in hierdie werk van 'n komponis uit Afrika nie (Walton, 2006a: 67,68). Dit het Grové oor die dertig jaar geneem om hierdie kritiek te verwerk.

Met die skryf van die *Sonate op Afrika-motiewe* begin Grové 'n nuwe werklys wat hy *Musiek uit Afrika* noem. Tans is daar reeds oor die 36 werke in hierdie reeks (sien Bylaag D). Sy omvangryke orrelwerk *Afrika Hymnus I* word begin in 1991 en die tweede en derde dele voltooi in 1993. In 1996 word 'n CD met die titel *Afrika Hymnus* vrygestel, waarop hierdie werk, gespeel deur die outeur tesame met die *Liedere en Danse* (klavier) en *Sonate vir altviool* verskyn. In 1997 is die *Hymnus I* ook deur Liesbeth Kurpershoek en Eddie Davey opgeneem. In 1997 skryf Grové *Afrika Hymnus II*, 'n opvolgstuk vir orrel op nog groter skaal. Op grond van Grové se inisiatief word 'n konsert in 1997 gereël, wat hy 'n "Toonuitstalling" noem – die hele program het net uit Grové-werke bestaan, wat hy persoonlik toegelig het. In die programnotas vir sy Toonuitstalling in 1997 verwoord Grové (1997a:1) sy credo en bevestig dat hy homself beskou as 'n komponis uit Afrika:

Stelling: Ek ken die Afrika-son wat warm op my musiek skyn.
 Ek ken die nagsugte en die fluistering van die "vuurmense"
 oor eeue oue dinge in die skadu's van vervloë mane.
 Ek voel die geluid van Afrika in hart en wese.
 Ek is 'n Afrika-mens wat Afrika-musiek skryf want:
 Credo: 'Hoe meer 'n digter uit sy eie stamboom sing, des te egter
 word sy lied.'

(Jean Cocteau)

Grové is in 2003 aangestel as inwonende komponis van die Universiteit van Pretoria, 'n posisie wat jaarliks hernu word. Met hierdie aanstelling het Grové weer 'n nuwe kreatiewe fase betree, en skryf gemiddeld drie werke per jaar. Tans is hy besig om te werk aan 'n ballet geïnspireer deur San-legendes (Grové, 2007d). In 2006 verskyn 'n boek met opstelle oor sy lewe en werk (Muller & Walton, 2006) en die daaropvolgende jaar verskyn daar drie artikels oor sy werk in internasionale tydskrifte.

2.3 Outobiografiese werk waarin Grové homself openbaar

Elam Sprenkle (2006:33) (sien paragraaf 2.2.2) beskryf Grové as "innately shy". In sy kortverhale en sketse veral, maar ook in enkele biografiese komposisies, stel hy homself subtiel bekend aan sy lesers en luisteraars.

2.3.1 Grové se kortverhaalkuns

In Grové se kostelike kortverhale leer 'n mens hom ken as 'n persoon met 'n gevoel vir atmosfeer en humor; ook as 'n bedrewe woordkunstenaar met 'n fyn waarnemingsvermoë vir die situasie waarin hy hom bevind.

Willem Jordaan se flapteks tot Grové (1975) se gepubliseerde kortverhale *Oor mense, diere en dinge* som Grové as woordkunstenaar op: "Stefans Grové, die gevierde komponis, is ook gebore verteller . . . In 'n potpourri van verhale, sketse en vertellings' kom die skrywer se fyn waarnemingsvermoë en skerp ontwikkelde taalgevoel duidelik na vore . . . Een van die sjarmantste boeke wat in jare in Afrikaans verskyn het." André P. Brink (1975) noem Grové se kortverhale "n genoeglikheid" en meen dat dit van die beste toevoegings in die Afrikaanse

kortverhaalkuns in jare is (Walton, 2007:26). Die kortverhale het aanvanklik in die koerant *Hoofstad* verskyn en is later weer uitgegee in *Die Huisgenoot*. Toe hierdie verhale in boekvorm uitgegee is, is die illustrasies wat in *Die Huisgenoot* saam met die verhale verskyn het, jammerlik nie gebruik nie (Grové, 2007d).

Die besondere verhouding waarin Grové tot mense, diere en die natuur staan, word duidelik in die verhale geïllustreer. Die tipies Suid-Afrikaanse plaasverhaal *Oggendhimne* word, met vergunning van die skrywer, volledig weergegee in Bylaag B. Sy fyn waarnemingsvermoë en sensitiwiteit vir die Afrika-kulture word hierin eerstehands geïllustreer.

Die verhaal het ontstaan in die tyd, kort nadat Grové teruggekom het uit Amerika en toe in 'n ou plaasskool naby Pretoria gaan woon het.

Grové se vergelykende, poëtiese taalgebruik word geïllustreer in die skets van sy innerlike ruimte: hy hoor in sy binneste die ou Lutherse kerklied (Ps. 130): "Uit diepe nood roep ek tot U". Hy vergelyk sy binnelied met die gesang van 'n ou tarentaal wat nie klaarkry met sy oggendgebed nie, wat klink "asof iemand 'n aantal ou en verroeste kettings skud" (Grové, 1975:8). Grové beskryf ook die gemoed van die ander hoofkarakter in die verhaal – Efraim, met voëlgeluide (kraaie wat skree en 'n kokkewiet wat oefen).

Talle uitsteltegnieke word gebruik om aan die storie ook 'n Afrika-tydloosheid te verleen. Dit word geïllustreer in die volgende voorbeeld: Die verteller besef wat Ou Efraim versoek. "Maar tog durf ek nie dadelik met die voorstel kom nie. Dit sal die harmonie van tydloosheid versteur en van my weer die tipiese haastige witmens maak . . . Dan sit ons weer, ons tydloses, en luister na die stilte." (Grové, 1975:10.) Die hele beskrywing van die tydsame watergee-proses en die beskrywings van voëlgeluide is verdere voorbeelde van uitsteltegnieke wat die verhaal in "Afrika-tyd" plaas.

Uit die gesprek met Efraim is dit duidelik hoeveel begrip Grové vir die Sotho-taal en -kultuur het. Hy noem dat hulle vriende geword het en skryf hoe hulle respek vir mekaar toon in hulle wyse van gesprek: Efraim se direkte vertalings vanuit sy poëtiese moedertaal in Afrikaans, vind Grové aansteeklik. 'n Pragvoorbeeld van Efraim se vertalings is wanneer hy dors word en lus raak vir koffie. Hy sê dan: "Morena, jou tong hy slaap nog in jou maag en nou wil jy hom met koffie wakker maak. Ek voel myne hy kruip ook weg. Miskien sit hy ook in my maag." (Grové, 1975:9.) Nog 'n voorbeeld is die beskrywing van die twee karakters se swarmoedigheid: "Morena, my tong het wakker geword, en hy vra wie het die doringtak deur jou hart gesleep?" (Grové, 1975:9) en "My hart hy klop hier onder in my skoen en ek trap op hom. Ek loop op hom. Ek kry hom nie weer daar uit nie." (Grové, 1975:10.)

In die impressionistiese stemmingsverhaal "Vrede in rooi . . ." (Muller & Walton, 2006:83-85) beskryf Grové sy besondere verhouding met diere en die natuur. In die verhaal vertel hy dat hy een nag, nog in sy Amerika-dae, nie kon slaap nie en toe gaan stap het. Saam met sy wasbeer het hy in 'n kersieboom geklim. Toe die son opkom en sy wit klere soos die kersies kleur, merk hy die skoonheid van die situasie op: "Op hierdie vroeë Sondagoggend het ek vir die eerste keer ná aan die paradys gekom. Dit was asof ek alleen tussen die diere was, asof ek die Heilige Franciskus self was. Vrede in rooi, 'n boordse vrede." (Muller & Walton, 2006:85.)

Walton (2006a:69) trek die verband tussen Grové se vertellings en sy musiek: "In the case of Grové (vs. Ligeti), the relationship between the visual and his music has still to be investigated thoroughly. What seems of particular interest is the manner in which his visual imagery informs the actual structures of his music." Walton is van mening dat sy gebruik van visuele beelde 'n integrale deel vorm van sy Afrosentriese werke: "Grové's many anecdotes combine the visual and the auditory in a remarkable fashion." (Walton, 2006a:69.)

2.3.2 'n Musikale selfportret: *Die mank leeu*

Muller (2006a:7) beskryf Grové (net soos Sprenkle – sien paragraaf 2.4) as 'n skaam en baie privaat persoon. Hy noem verder dat namate 'n mens hom leer ken, Grové jou laat tuis voel en jou gou gerusstel (as jy sou vrees dat jy hom dalk sou verveel). In die loop van 'n gesprek openbaar hy sy humorsin, sy welsprekendheid, sy omgee vir mense en sy ouwêreldse sjarme.

In sy musiek is daar slegs enkele outobiografiese verwysings soos die karakterstuk *Die nag van 3 April* vir fluit en klavesimbel. 'n Haelstorm het die ruite van sy huis op 3 April 1975 stukkend geslaan. "I [Grové] thought I would like to incorporate that feeling of misery into a piece of music." (Grové aan Hinch, 2006:11.)

Daar is slegs een kort musikale selfportret – 'n humoristiese klavierminiatuur van 12 mate – *Die mank leeu* uit *Flitsbeelde/Glimpses* (2004) (sien *Voorbeeld 2.1*). Walton (2007:28) beskou Grové as 'n meester van miniature: "Indeed, he has since proven himself as much a master of the miniature as of the larger scale, with some of his tiny piano pieces belonging among his finest works of the past decade (such as his five *Glimpses for piano solo* of 2004)." Grové dra die eerste stuk in die stel, *Die mank leeu*, aan homself op (in Duits, sy kerктаal en die taal wat vir hom 'n persoonlike ruimte skep). Die ander stukke in die stel is insiggewende beskrywings van sy vrou Alison en hulle drie kinders. Mense wat hierdie persoonlikhede ken, sal kan bevestig hoe akkuraat hierdie musikale sketse van sy gesinslede is. Hulle huistaal is Engels, maar aan Christopher (sy seun met 'n liefde vir films en die teatrale) dra hy die werk in Frans op.

In die titels van die vyf klavierminiature herken 'n mens weer die fynsinnige kortverhaalskrywer, wat natuurbeelde en klank versoen. Sy aanvoeling vir taal en natuur word weerspieël in die afsonderlike titels:

1. *The limping lion/Die mank leeu* ("Dem Verfasser gewidmet")
2. *The meditating butterfly/Die peinsende skoelapper* ("For Alison")
3. *Configurations of the dragonfly/Dwarrelkringe van die naaldekker* ("Pour Christopher")
4. *The serene sea horse/Die kalm seeperd* ("For Chloé")
5. *The masked weaver's masquerade/Maskerade van die swartkeel-geelvink* ("For Kara")

Die mank leeu is 'n kosbare kamee waarmee hy homself skertsend beskryf. In die drie hoofmotiewe openbaar die komponis karaktertrekke wat hy in homself sien. Die eerste motief is 'n waarskuwende gegrom – (maat 1-2); in die tweede motief is 'n byna gevaarlike virtuose vermoë te lees (maat 3), wat (maklik) verander in 'n mank (of eerder komiese) dans (motief 3 in maat 4-5).

Lees 'n mens weer Muller (2006a:7) se karakter-opsomming van Grové (sien die eerste paragraaf van hierdie bespreking), is daar heelwat ooreenkoms tussen sy beleving van Grové en hierdie miniatuur – die skaam, gerespekteerde persoon wat homself mettertyd openbaar as 'n innemende persoonlikheid met 'n aansteeklike humorsin.

Voorbeeld 2.1 Stefans Grové: *Flitsbeelde/Glimpses: Die mank leeu*.

Dem Verfasser gewidmet

Glimpses

Stefans Grové

Vivo $\text{♩} = 116$ 1.

The musical score consists of five systems of two staves each.
 - Measure 1: Bass clef, key signature of one flat. Dynamics: *p* secco, *mf*, *p*, *pp*. Pedal markings: *8va*, *senza ped.*, *Ped.*, *8va*.
 - Measure 4: Dynamics: *mf*, *legato*, *p*. Pedal marking: *Ped.*.
 - Measure 6: Dynamics: *p*, *f*, *pp*, *mf*. Pedal markings: *Ped.*, *8va*.
 - Measure 8: Dynamics: *mp*, *legato*, *mf*, *p*, *pp*. Pedal markings: *8va*, *Ped.*.
 - Measure 11: Dynamics: *f*, *ff*, *f*, *sf*, *sf*, *p*, *ff*. Pedal markings: *8va*, *Ped.*, *Ped.*.

(Die mank leeu getranskribeer uit die manuskrip.) (Jordaan, 2007a)

2.4 Styleienskappe

Ten einde 'n komposisie van Grové met insig te kan vertolk, is dit vir die uitvoerende kunstenaar van belang om Grové se toepassing van verskillende komposisionele tegnieke uit sy onderskeie stylperiodes te begryp. Die werk in sy huidige Afrika-styl kan beskou word as 'n sintese van tegnieke uit sy vorige stylperiodes.

2.4.1 Grové as neo-impressionis

Hoewel Grové (2007b:1) self erken dat sekere van sy werke (soos die eerste twee dele van sy *Sonate op Afrika-motiewe*) in 'n neo-impressionistiese styl geskryf is, verklaar die term slegs sekere aspekte van sy styl, soos sy gebruik van klankkleur (vergelykbaar met Ravel), swewende ritmiek en kettingvormstrukture.

Die beskrywende titels in Grové se Afrika-werke is nie programmaties nie en kan in dieselfde sin gelees word as die titels in Debussy se werke. Volgens De Ruiter (1993:13) is die beskrywende titels in Debussy se werke nie klankskildering sonder diepgang nie (programmaties), maar roep dit eerder 'n atmosfeer op as wat dit naboots. Die opening van die vierde deel uit die *Hymnus II* is eerder 'n voorbeeld van atmosfeerskepping as van programmusiek.

Voorbeeld 2.2 Deel 4 maat 1: Atmosfeerskepping.

4

Voor my oop venster: die wye oneindige nag
 Vor meinem offenen Fenster: die weite, unendliche Nacht

Sw. Gamba 8'

Pos. Fl. 2'

Ped. Pos/Pod

* Die toetse volgens aangegewe ritme oplig
 Die Tasten nach angegebenen Rhythmus aufheben
 Lift the keys according to the given rhythm

2.4.2 Grové as neoklassikus

Rörich (1987:81) toon aan dat Grové (soortgelyk aan Hindemith) gefassineerd was met werke uit die Barok-era (sien ook paragraaf 2.2.2). Die toepassing van Baroktegnieke word reeds gevind in vroeë werke soos die *Duet vir strykers* (1950), *Klaviertrio* (1952), *Fluitsonate* (1955) en *Sinfonia Concertante* (1956). Rörich noem die volgende neoklassieke eienskappe wat in Grové se werk gevind word:

- balans tussen harmoniese spanning en ontspanning;
- herkenbare tonale sentra;
- bitonale en politonale sisteme;
- akkoordstrukture gebaseer op intervalle (sekundes, kwarte, septieme) eerder as majeur/mineurdrie- of -meerklanke;
- lineêr bedinkte teksture;
- fugas sowel as geykte vormskemas soos drieledige, rondo-, sonate-, ostinaatvorme, en
- egte homofoniese teksture.

Die dissipline wat Grové in hierdie periode geleer het met betrekking tot die verfyning van komposisionele tegnieke het hy in sy latere stylperiode verpersoonlik om unieke, dog logiese strukture daar te stel. Rörich (1987:84) noem die organiese toepassing van motiefontwikkeling: “Motivicism, although often less visible, almost invariably provides the skeleton for the on-going logic of [Grové’s] compositions.” (In Hoofstuk 4 word hierdie aspek breedvoerig bespreek.)

2.4.3 Grové se *Musiek uit Afrika-styl*

Ná Grové se sogenaamde Damaskus-ervaring (sien paragraaf 2.2.3) het hy die tradisionele musiek uit Suider-Afrika bewustelik bestudeer. Hoewel hy uit sy jeugjare heelwat kulturele feesvierings, danse en melodieë kon onthou, het hy veral die veldopnames van Hugh en Andrew Tracey (wat hoofsaaklik uit langspeelplate bestaan en by UNISA gehuisves word) bestudeer (Grové, 1989).

Grové het al sy indrukke in ’n assimilasiëproses wat oor jare verloop het, verwerk in ’n styl waarin hy homself gevind het en waarin hy steeds skryf. Hy sê self dat hierdie styl vir hom ’n “tuiste” geword het (Grové, 1998a). “The first step, as [Grové] sees it, happened in childhood. After finishing work on an afternoon, the cleaning ladies from the boys’ hostel that his parents ran would gather outside and sing together. Grové would join them, and became regarded by them (in his words) as a kind of ‘mascot’.” (Walton, 2006a:67.)

Grové haal nie melodieë of ritmiese materiaal uit die Afrika-folklore direk aan nie. Soms gebruik Grové enkele motief-fragmente uit bestaande melodieë wat hy verleng, soos in die laaste twee dele van die *Sonate op Afrika-motiewe* en die tweede deel van die *Afrika Hymnus I*, of die Stampdans uit *Liedere en Danse van Afrika*. Grové se benadering kan volgens Walton (2006a:68) vergelyk word

met Bartók en Stravinsky se assimilering van Hongaarse en Russiese folklore om 'n eie styl te skep.

Wat Grové (2007b) se Afrika-styl veral karakteriseer, is die Afrikagebonde melodiese materiaal. (Sy styl is vanaf sy vroeë werke gekenmerk deur 'n spel met klankkleure en veral timbre-modulasies. 'n Ritmiese voortstuwendheid is ook vanaf sy eerste werke deurgaans teenwoordig.)

Dit is moeilik om algemene eienskappe van Grové se harmoniese taal te identifiseer, aangesien sy benadering tot harmonie intuïtief is. Grové beskryf sy benadering met: "Ek sou sê die harmoniek is eintlik so 'n weerkaatsing van die melodiek. In die akkoordkeuses vind 'n mens dat 'n ostinaat werk en dat sekere akkoordgroepe dan oor en oor herhaal word, ook dat die kwart-interval 'n belangrike interval is om miskien 'n soort rouheid daar te stel." (Muller, 2003:15.)

Grové (2007b:2) som sy algemene benadering tot sy Afrika-styl soos volg op:

- tematiek is gegrond op etniese folklore;
- 'n lineêre styl (met ostinaatpatrone wat gedurig van gedaante verwissel);
- harmoniese tonaliteit is nie eng, begrensend nie;
- melodiek is harmonies geanker;
- geen standaardvormskemas – elke werk bepaal sy eie vormverloop en
- onmiskenbare Afrika-impulse binne Westerse vormgewing.

Om die essensie van sy Afrika-styl te beskryf, is egter nie voor die handliggend nie. Muller (2006b:58) is van mening dat die essensie gevind kan word in die verhouding tussen taal en musiek: "I believe that the relationship between language and music in the African series is the key towards understanding the relationship between the African components (of which I have identified melodic uses as the most important) of Grové's musical language in which they are embedded, admittedly a problematic pre-analytic distinction." Walton (2006a:69) sien weer die verband tussen visuele beelde en die uiteindelik vorm waarin die

musiek gestalte gevind het, as 'n essensie wat verder ondersoek behoort te word (sien paragraaf 2.3.1). Grové (soos aangehaal deur Muller, 2006b:58) bevestig die verband tussen beelde en die musiek: "I think in terms of images. To a certain extent an image is of course an extension of words, but I have to say that I think in terms of images." Hy noem dan self as voorbeelde die eerste en derde dele uit die *Hymnus II*.

2.5 Samevatting

Grové se werk kan in drie periodes verdeel word, wat ooreenstem met die plekke waar hy tydens hierdie periodes gewoon het. Gedurende sy eerste twee periodes (1941-1951 en 1952-1983) het hy veral sy tegniek as komponis geslyp. In 1984 het sy styl verander om ook die musiek en folklore uit Afrika deel van sy taal te maak. Grové is nie net toonkunstenaar nie maar ook woordkunstenaar. In sy derde stylperiode speel beelde en vertellings 'n belangrike rol in die musiek. Om werke uit hierdie periode te verstaan (soos die *Hymnus II*), is dit belangrik om Grové se vertellings aangaande die ontstaan van die werk en die musikale beelding wat daarmee geassosieer word, te bestudeer.

HOOFSTUK 3

ONTSTAAN EN ONTVANGS VAN *AFRIKA HYMNUS II*

3.1 Die ontstaan van *Afrika Hymnus II*

Die werk is aanvanklik sonder opdrag geskryf, en ná die eerste uitvoering is 'n kommissie van Liberty Life Foundation ontvang deur bemiddeling van mnr. Sydney Place (een van die direkteure, en toenmalige orrelis van St. Mary's Katedraal in Johannesburg). Grové het die afsonderlike dele in die volgorde geskryf: dele een, vyf, twee, vier en laastens deel drie. Die voltooiingsdatum dui Grové (1997e) in die partituur aan met "2:IV:97 Jesu Juva". Gerrit Jordaan, aan wie die werk opgedra is, het die *Hymnus* op 24 Mei 1997 gepremière tydens Grové se Toonuitstalling.

3.1.1 Deel 1: *Dubbelbeeld: dansende jong vroue en tromspelers met handgeklap*

Volgens Grové (Muller, 2003) het hierdie deel as 'n droom ontstaan – 'n droom wat hy gehad het nadat hy en Gerrit Jordaan gewerk het aan die registrasie van die *Hymnus I*, vir 'n Obelisk¹-konsert op UNISA se Rieger-orrel.

¹Obelisk was 'n organisasie wat hulle beywer het vir die uitvoering van nuwe Suid-Afrikaanse komposisies. Daar is onder Étienne van Rensburg se voorsitterskap gemiddeld tien konserte per jaar gereël. Uitvoerings het meestal in Pretoria plaasgevind.

Grové was geweldig beïndruk met die kleurmoontlikhede van die Rieger-instrument. (Die orrel se rekenaar kan 192 algemene registerkombinasies stoor. Sien Bylaag E.) Die eerste drie dele van die *Hymnus II* se inspirasie het uit drome ontstaan. Hierdie drome is weer onlangs gepubliseer in die *Beeld* (Fitzpatrick, 2007b). Grové vertel in sy onderhoud met Muller:

. . . ek kom daar by die Ou Mutual-saal aan en ek hoor 'n fantastiese kaleidoskopiese klank, maar die klank is 'n deurmekaar gewarrel, en ek wonder wat dit nou is. Toe kom ek in die deur staan en ek kon myself skop dat ek nooit daaraan gedink het nie. Op daardie moment bars die tromme los en wat klink na handegeklap (en dis natuurlik pedaal, die tromme, die pedaal en die handegeklap is wisselende akkoorde). Toe is ek éérs afgunstig, en ek kom nader en ek sien hy [Gerrit Jordaan] speel dit van buite. Ek dink: hy het darem baie tyd, hy moes aan die eerste *Hymnus* gewerk het en hier sit hy en speel hierdie stuk. En ek tik hom op sy skouer en hy skrik hom byna dood en ek sê: 'Gerrit, wat is dit?' En hy kyk my so verwonderd aan. Waarom vra ek nou so 'n onnosele vraag, en hy sê: dit is mos u *Tweede Hymnus* se eerste deel. (Muller, 2003:13.)

Aan Fitzpatrick (2007b) bewoord hy sy droom ietwat anders as hy die opening beskryf: "Daar hoor ek 'n fantastiese stuk. Dit klink soos watervalle; soos kaleidoskopiese watervalle met 'n baie misterieuse melodiefiarde daaronder. En ek loop die trappies af om vir hom [Gerrit Jordaan] te vra wat dit is en skielik verander die musiek na tromme en handeklappery."

Vir Grové was die neerskryf toe maklik, deurdat hy die twee elemente "warrelende patrone met baie kleurveranderinge en die treurige wysie op die pedaal" en die "woeste tromslanery met handklappers" teenoor mekaar kon stel.

Grové het by 'n paar geleenthede as pianis sy stylnabootsings van klassieke komponiste in die publiek voorgedra. (Vergelyk ook sy improvisasies in paragraaf 2.2.1.) Tydens een so 'n konsert in die Musaion in Pretoria het Grové die konsert ingelei met 'n bespreking van 'n Amerikaanse dame wat vertel het dat sy "kontak"

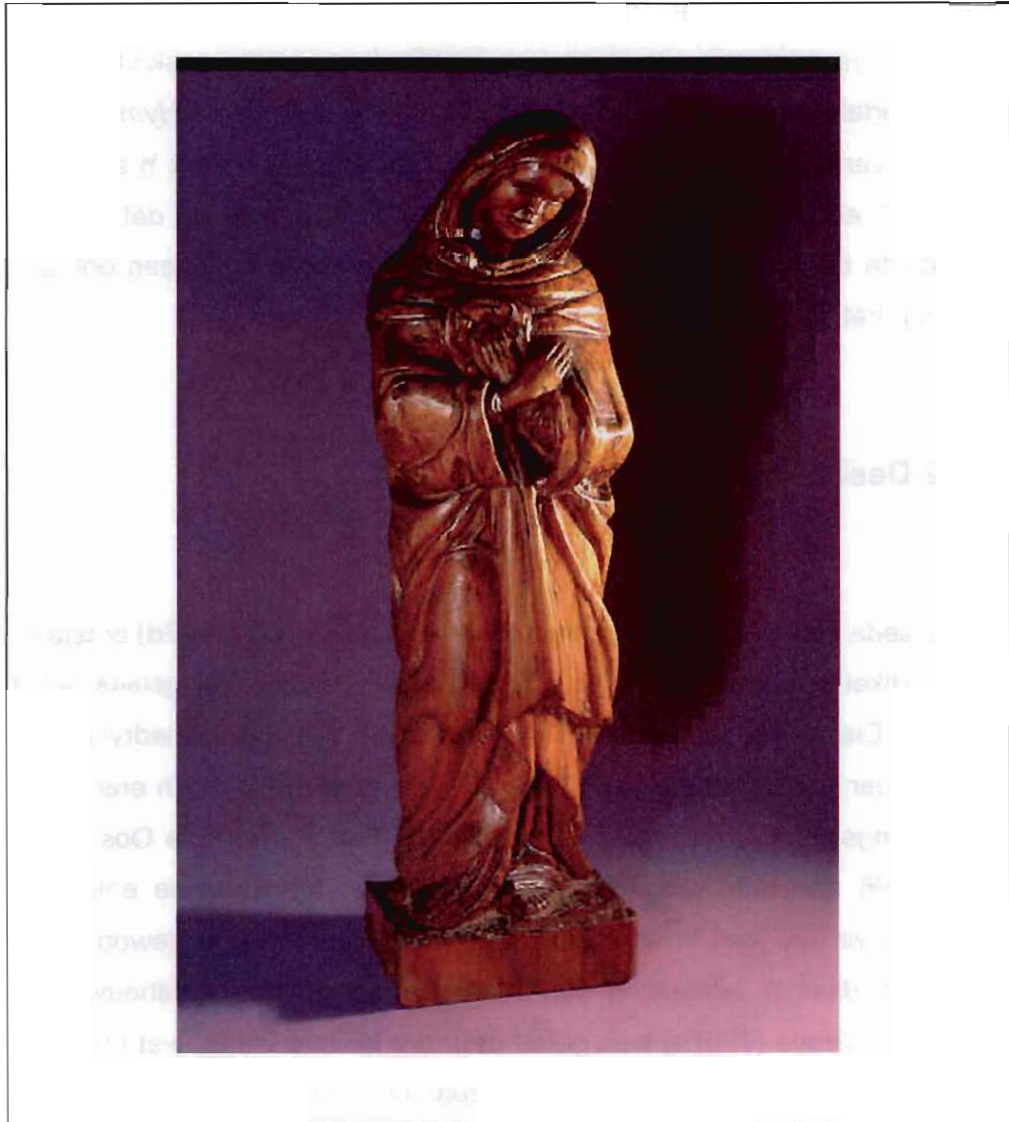
gemaak het met gestorwe komponiste soos Mozart, Schubert en Chopin en dat hulle musiek aan haar “gedikteer” het. Grové het geïnsinueer dat sy eie nabootsings eerder in die gees van hierdie komponiste geskryf is. Grové se droomvertellings rondom die ontstaan van sekere dele uit die *Hymnus II* herinner aan die vertellings van hierdie dame en verleen aan die werk ’n soort “magiese kwaliteit”, asof dit voorafbestem was. Rörich (1997) merk op dat Stravinsky se beroemde ballette *Petroushka* en *Die Lenteritus* beide in konsep ook as drome ontstaan het.

3.1.2 Deel 2: *Afrika-Madonna*

Die tweede deel van *Afrika Hymnus II* het volgens Grové (2007d) ontstaan nadat hy ’n artikel in die tydskrif *Vuka*¹ (Van Rooyen, 1996:58-59) gelees het (Grové, 2007d). Die artikel het gehandel oor ’n besoek van die invloedryke skilder en beeldhouer Ernest Mancoba (1904-2002) aan Suid-Afrika om ’n eredoktorsgraad in ontvangs te neem wat die Universiteit van Fort Hare in die Oos-Kaap op 20 April 1996 aan hom toegeken het. Hierdie was Mancoba se enigste besoek nadat hy vir jare lank in selfopgelegde ballingskap in Parys gewoon het. In die artikel is daar ’n afbeelding van Mancoba se eerste beeldhouwerk: *Afrika-Madonna*. Grové (1997b) was getref deur die tydlose vrede, wat hy ook beskryf as die “geweldige vreedzaamheid” (Fitzpatrick, 2007b), wat uit die Madonna se gesig straal, en haar nederige liggaamshouding. In die volgende drie illustrasies kan hierdie liggaamshoudings gesien word. Die komponis het ook self gekies om ’n foto van hierdie beeld op die voorblad van die manuskrip-weergawe (Grové, 1997f) en die program vir die 1997-Toonuitstalling in te sluit.

¹*Vuka* was die opvolgtydskrif van *Lantern*, waar Grové jare lank op die kunsredaksie was.

Illustrasie 1 *Bantoe-Madonna* – Ernest Mancoba



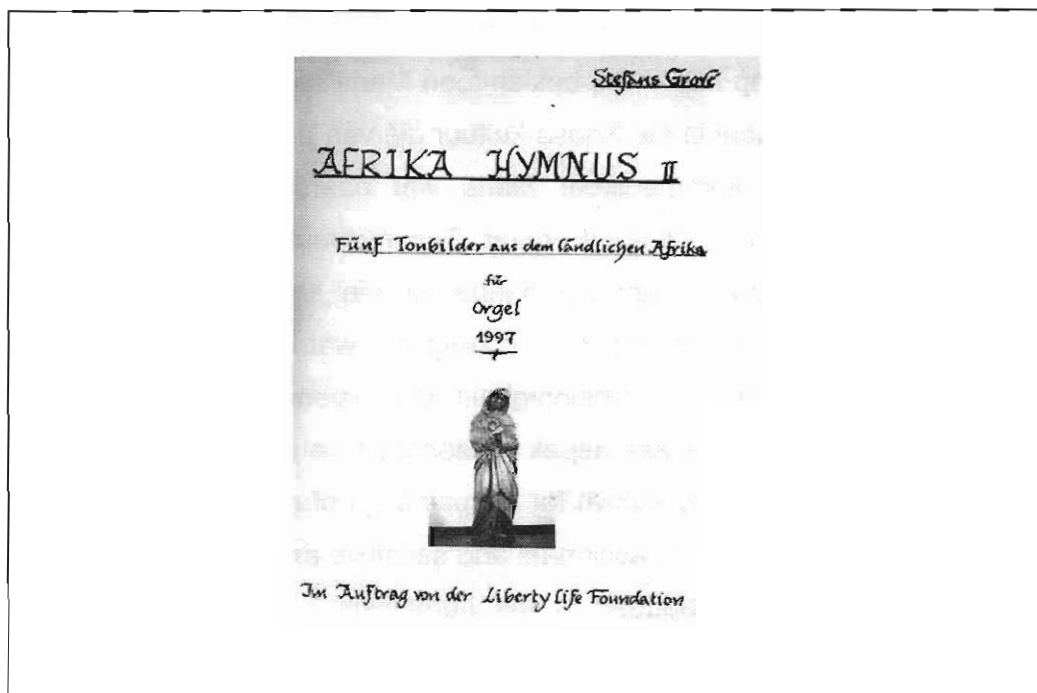
(Foto: Johannesburgse Kunsmuseum 2007, met vergunning)

Illustrasie 2 Program: Stefans Grové: 'n Toonuitstalling, 1997



(*Afrika-Madonna* – Ernest Mancoba, Foto: Karel Miles, uit versameling van Elza Miles)

Illustrasie 3 Voorblad van die manuskrip-weergawe (Grové, 1997f)



Die beeld *Afrika-Madonna* (ook bekend as *Bantoe-Madonna*) is in 1929 uit geelhout gekerf. In 1938 is Mancoba na Parys (Frankryk) vir verdere studie. Hy is later met die Deense beeldhouer Sonja Ferlov (1911-1984) getroud en hy het tot en met sy dood in 2002 in Parys gewoon. Uit die huwelik is 'n seun, Wonga, gebore. In 1948 was hy medestigter van die invloedryke Europese groep *Cobra*, wat abstrakte ekspressionisme bevorder het. Solo-uitstallings van sy werk was te sien in Nederland, Duitsland, Spanje, die VSA, Denemarke en Suid-Afrika. Tesame met Gerard Sekoto kan Mancoba (albei Xhosa-moedertaalsprekers) beskou word as 'n Suid-Afrikaanse pionierkunstenaar wat welslae behaal het in Europa (Masilela, 2005). Die 86 x 22 cm-beeldjie, *Afrika-Madonna*, "which exemplifies the synthesis or fusion of African aesthetics with Western artistic forms" (Masilela, 2005), is aanvanklik gehuisves in die nederige kapel Grace Dieu in Pietersburg, maar na sewe jaar is dit verskuif na die Anglikaanse St. Mary's Katedraal in Johannesburg. Tans is dit deel van die Johannesburgse Kunsmuseum se permanente versameling. Die beeld het destyds opspraak verwek deurdat die kunstenaar (ondenkbaar vir dié tyd) 'n kaalvoet *Madonna* geskep het – met negroïde gesigskenmerke. Die liggaamshouding, met geboë hoof en een hand op haar hart, beklemtoon Maria se geloof en nederigheid. Die houding is tradisioneel in die Xhosa-kultuur dié van 'n meisie voor sy haar koning besoek. Die werk kommunikeer Maria wat haarself tot beskikking stel en gevolglik vrede in haar gemoed ervaar. Tesame met die gesigsuitdrukking wys die akkurate proporsies van die hande en die klassieke drapering van die *Madonna* se kleed op die tegniese vaardigheid wat die beeldhouer reeds in sy eerste werk bereik en op sy fynsinigheid as kunstenaar. Van Rooyen (1996:59) beklemtoon die humanistiese aspek in Mancoba se werk wat oor kultuurgrense strek: "Mancoba is widely known for his paintings of mourning for humanity as a whole. His art works are a passionate and sensitive expression of a philosophy of life and art deeply embedded in the humanism of both African culture and Christianity." Uit hierdie agtergrond is dit duidelik dat Grové 'n belangrike simbool

uit die volksbewussyn gekies het – moontlik om 'n versugting na vrede in 'n post-apartheid-Suid-Afrika te verklank. Dit is jammer dat foto's van hierdie simbool weens kopieregbeperkings nie wyer bekendgestel mag word nie.

Tydens die skryf van hierdie deel het Grové (Muller, 2003) in sy drome besoek ontvang van 'n "beeldskone, swartharige dame met blou oë en 'n baie verleidelike mond". Hy vertel dat sy in sy werkplek na sy tafel gekom het en gesê het: "Kyk, die eerste deel is só geslaag, jy moet nou dieselfde geslotenheid van gedagte hier toepas." Ook het sy, volgens hom, gesê dat dit goed sal wees as hy weer na die treurige wysie op die pedaal verwys aan die einde van die tweede deel. "Toe sê ek dankie, maar ek het nou alreeds daaraan gedink." Grové sluit sy vertelling af deur te sê dat sy hom toe een van die lekkerste soene in jare gegee het.

3.1.3 Deel 3: *Vuka!*

President Nelson Mandela het enkele kere tydens sy ampstermyn die luiheid van sy landgenote in die openbaar gekritiseer. Hierdie uitsprake is in die Afrikaanse pers verwelkom. Grové (2007d) skryf hierna die komiese en dansmatige derde deel wat hy beskryf met: "The third movement depicts a rather restless elderly man who has become impatient with the tardy attitude of the younger men. He admonishes them with his heavy steps, and his insults are accompanied by often comical gestures." (Grové, 1997:1.)

Daar word ook 'n Grové-droom met hierdie deel geassosieer – van dieselfde figuurlike "hulp" as in die tweede deel. Grové (Muller, 2003) beskryf sy droom soos volg: ". . . toe het ek gewonder hoe gaan die derde deel nou begin, ek kon dit glad nie hoor nie. Ek droom toe sy verskyn en sy sê vir my: 'Kyk, ek sal jou net die eerste bladsy laat hoor, anders het jy nou nie genoeg werk vir jouself nie.'" Aan Fitzpatrick (2007b) is die vertelnuanses effens anders: "Sy het langs

my bed verskyn waar ek op my rug gelê het. Sy het gesê: 'Ek sien jy's in vertwyfeling, want jy het drie moontlikhede, maar ek wil jou laat hoor hoe dit eintlik moet klink.' . . . Maar sy't gesê: 'het 15 sekondes, anders gaan jy lui word.'" Hierdie deel begin volgens Grové (Muller, 2003:19) waar "die ou knorrige hoofman nie kan klaarkom met die jong manne wat die hele tyd daar in die son sit terwyl hy moet werk nie. Dan is daar 'n gevloekery aan die gang soos hy hulle uitskel". Daar is ook gedeeltes waar die luisteraar "van die hoofman en sy prekerigheid wegkyk" en daar volg dan 'n ander dansmatigheid "waar die jong manne weer begin lewe kry". Grové vergelyk hierdie dualistiese beeld met dieselfde situasie in die eerste deel: "Dis daardie dualistiese ding van op twee dinge konsentreer".

3.1.4 Deel 4: *Voor my oop venster: die wye oneindige nag*

Grové beskryf die stemming van hierdie stil stuk as "n nagstuk wat by die oop venster begin en tot die oneindigheid strek" (Grové, 1997:1). "Dit gee die stemming weer van 'n wye maanbeligte landskap waarin niks beweeg nie – 'n vasgevangene groot stilte." (Grové, 2007a.) Die aanvanklike titel van hierdie deel was *Voor my oop venster – die eindelose Afrika-nag* (Grové, 1997e).

Hierdie deel herinner aan Debussy se atmosferiese karakterstukke in dowwe lig soos *Clair de lune* (uit *Suite Bergamasque*), *Soiree dans Granada* (uit *Estampes*), *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* (uit *Préludes I*) of *De l'aube à midi sur la mer* (uit *La mer*). Daar is ooreenkomste (soos die meditatiewe en tydlose) tussen die dele twee en vier. Dit is ook opmerklik dat beide dele direk na mekaar geskryf is, asof die komponis in dieselfde stil stemming wou bly voor hy die volgende deel aangepak het. Grové (2007d) was veral tevrede met die opening van hierdie deel en het my vertel dat hy 'n nuwe notasie moes ontwikkel met pyle om die eindes "van die akkoordnote wat die nuwe pedaalnote vang" akkuraat te noteer.

3.1.5 Deel 5: *Die Lofsanger!*

In die meeste Afrika-kulture word van 'n amptelike lofsanger gebruik gemaak. Sy funksie is om sy leier by feestelike geleenthede op luide wyse te loof en te prys. Die eerste parlamentsopening in demokratiese Suid-Afrika (in 1995) was vir menige blanke Suid-Afrikaner 'n binnekring-kennismaking met die wyse waarop seremonie in die Afrika-kultuur gevier word. Die lang lofgesang/hymnus wat Zolani Mkiva aan pres. Mandela gerig het, is landswyd gebeeldsend. Hier is 'n vertaalde greep uit sy lofsang:

Nations are talking
 Leaders are speaking
 The day for which we waited has arrived
 That is why we are saying:
 People of this united land, stand up, stand up with pride!
 The honey-bird is never without plans
 I wonder what the people of this land have done?
 Stand up Mandela, stand up with pride!
 That is Mandela
 The rest of the world cried with us
 Nations wept
 And the struggle continues . . . (Galloway, 2004)

Die vyfde deel van die *Hymnus II* beeld die karakter van 'n lofsanger uit: "The Finale portrays that energetic figure known as the singer of praise. Dressed in colourful garments with a plume of feathers crowning his head, he laudes the virtues of his chief in a variety of voice projections and gestures." (Grové, 1997a.) "In hierdie geval spring hy met 'n wye boog tot binne die kring van die aanhangers!" (Grové, 2007a.)

Illustrasie 4 Lofsanger Zolani Mkiva in sy veelkleurige gewaad:



(Foto: Centre for Creative Arts, 2004)

Grové het hierdie deel geskryf nadat hy die eerste voltooi het, met die primitiewe ritus van energieke tromslaners en handeklappers om 'n vuur nog in sy ore. In die vyfde deel word hierdie teksture uit die eerste deel verder gevoer.

3.2 Ontvangs van die werk in Suid-Afrika en in die buiteland

3.2.1 Resensies van die première

Rörich (1997) wat die première van die *Afrika Hymnus II* geresenseer het, beskou die werk as “a profound attempt to integrate two apparently incompatible idioms without harming either”. In dieselfde program is albei *Hymni* uitgevoer. Sy merk op dat die *Hymnus II* heelwat van die tegniese, koloristiese en assosiatiewe eienskappe van die *Hymnus I* verder ontwikkel. Wat karakter betref, het sy die *Hymnus II* in vergelyking met sy voorganger as “less austere, more sensuous and more giving” beleef. Sy beskou die *Hymnus II* as ’n hoogtepunt in Grové se oeuvre (sien paragraaf 1.1).

Boekkooi (1997) beskou die *Hymnus II* in vergelyking met die eerste as ’n ryper werk: “*Afrika Hymnus II* completed earlier this year, demonstrated the ripening in Grové which has evolved in the space of four years. No statements overcloud the work’s premise: to supply the listener with a myriad of images which can be interpreted freely.”

In sy resensie loof Odendaal (1997) Grové se virtuose kleurgebruik: “[Grové] exploited the magnificent sound palette of the Rieger organ with virtuosity.” Hy skryf dat die tydlose *Afrika-Madonna*-toondig, die interessante teksture soos die pedaal-ostinaat in die derde deel en die “nootdruppels” van vierde deel hom as luisteraar nog lank sal bybly.

Die komponis Étienne van Rensburg (1998) het na aanhoor van hierdie werk begin vra of Grové homself nie herhaal nie. Die vraag het Muller (met betrekking tot sy styl sedert 1984) twee maal direk aan Grové gestel: “Het u nog nooit

gevrees dat hierdie rigting wat u ingeslaan het sedert 1984 op 'n punt sou lei tot selfherhaling nie?" (Muller, 2003:16), waarop Grové geantwoord het: "Ek het daaraan gedink, ja . . . die Eurosentriese aspek . . . kan oorneem op een of ander manier." Op die vraag "Is u nie uitgeskryf nie?" (Muller, 2003:23) het Grové geantwoord dat hy in 2000 en 2001 niks geskryf nie om "soos jy gesê het, daardie herhaling van gedagtes en van uitdrukkings te voorkom. Dis 'n nuwe Renaissance wat ek wil binnegaan."

3.2.2 Buitelandse uitvoerings

Die *Hymnus II* is ook deur die outeur by enkele konserte in die buiteland uitgevoer. Na aanleiding van 'n konsert (30 Julie 2000) in die Urbanuskerk in Gelsenkirchen-Buer (Duitsland) waartydens die eerste en laaste dele gespeel is, skryf die resensent Von Heinz van die uniekheid van hierdie musiek wat hy stimulerend gevind het. Hy noem verder Grové se voorliefde vir dansmatigheid, vitaliteit, skerp klankkleure, en vinnige poliritmiese figure, en ervaar 'n direktheid van uitdrukking:

Beide Stücke sind eine Art tanzender, vitaler Jubel; auffallend ist Grovés Vorliebe für grelle Klangfarben, schnelle polyrhythmische Figuren und eine Direktheit des Ausdrucks, wie wir ihn aus der afrikanischen Folklore kennen... Mit Spannung und Neugier hören wir hier zu Lande, wie die Afrikaner völlig anders ausschöpfen und sie auf ihre eigene Klangwelt zu projizieren vermögen (Von Heinz, 2000).

Dele uit beide Grové se *Hymni* is op 3 Augustus 2001 in St. John's Kapel uitgevoer, tydens die jaarlikse internasionale kongres in Cambridge met tema "Composition in Africa and the diaspora." In 'n resensie "Three landmark organ recitals" noem Wright (2001) die uitvoering van Suid-Afrikaanse orrelwerke "illuminating" en skryf oor Grové se werk: "Stefans Grové, born 1922, is regarded as the 'doyen of South African composers'. However, one must really regard his

work as based more on landscapes of South Africa rather than its people or the rich indigenous cultures. Nevertheless, Grové's *Afrika Hymni* are large-scale organ works that deserve to be heard." Hierdie resensent was meer geïmponeer met die swart komponis Bongani Ndodana se komposisie *But there went up a mist watering the face of the ground...* en skryf na aanleiding van hierdie werk: "This [work] provided a real insight into what could emerge from a new generation of South African composers." (Wright, 2001.)

Ná 'n konsert in die Turku Katedraal (12.08.2001) in Finland skryf die resensent, Tenkanen (2001), dat Grové in beheer is van sy "*multi-layered gestures*" en hy beskryf die *Afrika Hymni* as "modern, strong organ music". In die algemeen beskryf hy die uniekheid van die program, wat ook Volans se *Walking Song* en Reddy se *Toccata for Madiba* ingesluit het: "There were some elements in all the African compositions that made it possible to withdraw musical concepts and hear how they opened up new worlds." (Tenkanen, 2001.)

3.2.3 Tweede Toonuitstalling, Z.K. Matthews-saal, UNISA, Pretoria

Grové het gekies om sy tweede Toonuitstalling van sy werk, ter viering van sy 85e verjaarsdag (23 Julie 2007), weer soos die eerste Toonuitstalling af te sluit met die *Hymnus II*. Boekooi (2007) skryf in sy resensie: "Ten slotte bly *Afrika Hymnus II* vir orrel onmiskenbaar 'n meesterwerk . . . soos in die deurvleggende figuratiewerk van die tweeledige deel [een], die wekroep van *Vuka!* [deel drie] met sy konkoksie van wilde aksente, klanktrosse en vreemde klankeffekte wat selfs nog verder gevoer word in die *Pryssanger*-finale [deel vyf]." Hy beskryf die tweede deel as 'n vreedsame meditasie en beskou die vierde deel se "stille nagdreunings en flikkerings" as 'n musikale verplasing na "ons kontinent van eindelose donkerte".

3.3 Samevatting

Die *Afrika Hymnus II* het sy ontstaan te danke aan uiteenlopende kreatiewe impulse, waarvan die algemene politieke bewussyn in die land tydens die skep van die werk sekerlik die belangrikste stimulus was. 'n Paar drome wat die komponis beleef het, waarin hy die musiek van die *Hymnus II*, wat hy nog moes skryf, vooraf kon hoor; die nuwe Suid-Afrikaanse komposisies wat Obelisk uitgevoer het; asook die nuwe kleurmoontlikhede wat UNISA se Rieger-orrel gebied het en die sukses van die *Hymnus I* was gesamentlik belangrik vir die ontstaan van hierdie werk.

Die *Hymnus II* is plaaslik (veral in Pretoria) sowel as in die buiteland goed ontvang. Verskeie resensente het hierdie werk beskou as 'n hoogtepunt in Grové se komposisieloopbaan, en dit word in 1998 bekroon met die gesogte Helgaard Steyn-merieteprys as beste Suid-Afrikaanse komposisie-inskrywing binne 'n periode van vier jaar. Die figuurlike aanskoulikheid van die werk kan egter nie altyd vergoed vir die kompleksiteit waarmee die luisteraar tydens 'n eerste aanhoor van die werk gekonfronteer word nie. Vir die speler wat die diepsinnigheid van hierdie meesterwerk met sy gehoor wil kommunikeer, is dit veral belangrik om te verstaan hoe Grové sy hegte teksture aanmekaar weef.

HOOFSTUK 4

KOMPOSISIONELE EN UITVOERINGSASPEKTE

Die *Hymnus II* is, wat vorm betref, 'n juweel in Grové se *Musiek uit Afrika*-reeks. Daar is heelwat motiewe wat direk of in gevarieerde vorm herverskyn in ander dele. Die getal "vyf" speel 'n belangrike rol in die struktuur van al die dele in die *Hymnus II*. Die werk bestaan uit vyf dele en elke deel het vyf seksies. Motiewe en melodieë het dikwels 'n pentatoniese samestelling.

Vir die uitvoerder is dit van belang om bewus te wees van hierdie verbande asook hoe die strukture ontwikkel is. *Hymnus II* word aan die hand van die volgende komposisionele aspekte bespreek: vorm, tekstuur, motiefontwikkeling en uitvoeringsaspekte (tempo, registrasie en artikulasie).

4.1 Deel 1: Dubbelbeeld: *Dansende jong vroue en tromspelers met handgeklap*

4.1.1 Karakter, vorm en tekstuur

Hoewel die kreatiewe impuls vir die eerste deel 'n droom was, stel Grové uiteindelik 'n fyn gekonstrueerde struktuur daar. Sy "droom-inspirasie" het verwys na 'n "geslotenheid van gedagte" (sien paragraaf 3.1.2). Die eerste deel is in 'n

vyfledige rondovorm (ABABA) geskryf. Die vyfledigheid van die rondovorm het aanleiding gegee tot die “geslotenheid van gedagte” wat Grové in die res van die *Hymnus II* behou. Die pentatoniese openingsmotief en metriese vyfnootgroeperings is die eerste kennismaking met die getalspel in hierdie werk.

Ebersohn (2001) het in sy analise van die *Hymnus II* die onderskeie seksies benoem met 'n nommer-letter-simbool. Dieselfde benamings word in hierdie hoofstuk gebruik. Die vyfledige vorm van die eerste deel kan in die onderstaande tabel opgesom word:

Seksie	Maat
1(a)	1-34
2(b)	35-43
3(a')	44-67
4(b')	68-73
5(a ²)	74-83

Die (b)-seksies is skerp kontrasterend met die (a)-seksies. Deur die twee seksies te vergelyk, kan die volgende algemene verskille raakgesien word:

(a)-seksies	(b)-seksies
sagte, delikate, vloeiende karakter	luide, primitiewe, perkussiewe karakter
tekstuur slank, tweestemmig	tekstuur dissonante toontrosse
statische melodiek beklemtoon	energieke ritmiek beklemtoon
geestelike, eteriese droomkwaliteit	aardse, rituele kwaliteit
jongmeisie-dans	gemeenskaplike viering
melodiese materiaal is diatonies	melodiese materiaal is pandiatonies

4.1.1.1 Die tekstuur van die (a)-seksies (maat 1-34, 44-67 en 74-83)

In die (a)-seksies kan melodiese en begeleidingselemente duidelik onderskei word. Die tonale melodie in die pedaalparty word deur 'n deursigtige, vlietende tekstuur in die manuele begelei. Die lengte van die motiewe wissel voortdurend, maar as gevolg van die melodiese kontoer kan onvoorspelbare aksente in die tekstuur gehoor word. Mary Rörich (1997) beskryf die openingsmateriaal as "delicate tracers that embroider the syncopated motives".

Die delikate, geheimsinnige tekstuur waarmee Grové hierdie werk begin, is die teenoorgestelde van *Afrika Hymnus I* se majestueuse opening. Die veelkleurige kwasi-pentatoniese, monofoniese kronkeltekstuur – met 'n onmiskenbare Afrika-karakter – is uniek in die orrelliteratuur. Die Afrika-karakter word op verskeie wyses verkry, soos die pentatoniese openingstone, die ritmiese vitaliteit van wisselende metriese aksente en oorwegend dalende melodiese kurwes. Die delikate, botoonryke registrasie verleen 'n misterieuse kwaliteit aan die opening.

Voorbeeld 4.1.1 Deel 1 maat 1-11: hoofmateriaal in seksie 1(a)

Prestissimo e delicato ♩ = 112

Sw. Bourdon 8° Octavin 2°

pp

Hr. Gedackt 8° Sw. 11s

Pos. Quintadena 8° Rohrflöte 4°

pp

Pedale: Flöte 4°
(for soft Reed. 4°)

7

Sw. + Gamba 8° Tierce

Die neo-impressionistiese karakter van hierdie opening sou, wat tekstuur en atmosfeer betref, vergelyk kon word met die opening van orrelimpressionis Maurice Duruflé (1906-1986) se beroemde *Prélude, Adagio en Koraalvariasies* op die modale Gregoriaanse hymnus, *Veni Creator Spiritus*, Op. 4. (Deur die *Hymnus II* en 'n impressionistiese orrelwerk saam in één program aan te bied, behoort die intelligente luisteraar interessante parallele tussen hierdie werke te kan trek.)

Voorbeeld 4.1.2 Duruflé: *Prélude, Adagio et Choral varié*, Op. 4 maat 0-5.

Récit: Flutes 8-4
Pédale: Soubasse 16
Allegro, ma non troppo $\text{♩} = 72$

R.
Sw. *pp legato*

Ped. R.
Ped. Sw.

(Transkripsie van Duruflé, 1930:1)

Die lineêre styl van die tekstuur, wat gedurig van gedaante verwissel en geanker word in 'n tonale melodie, is vergelykbaar met Debussy se *prelude* in *L'Après-midi d'un faune* (met die kenmerkende fluitmelodie). Trezise (2003:35) beskryf die werk met: "Indeed, the flute melody functions as the melodic, tonal and structural foundation of the work. The ornamented flute line is subject to varied repetition; just like the ever-changing orchestral background on which it is imposed". Die herhalende (droomagtige, melankolies-hipnotiese) melodie wat Grové in die pedaal gebruik (wat die eerste maal in maat 5 verskyn en voortaan die pedaal-*cantus firmus* genoem word), is die belangrikste melodiese materiaal in die (a)-seksies. Die funksie van die pedaal-*cantus firmus* is om die vlietende begeleidingstekstuur (ook 'n "ever-changing background") te anker, soortgelyk aan die funksie van die fluitmelodie in *L'Après-midi d'un faune*.

Debussy se tegniek om vlietende oomblikke uit te beeld (Trezise, 2003:35), stem ooreen met die openingstekstuur van die eerste deel – wat Grové (1997a) visueel beskryf as vinnig wisselende wolkskadu's wat oor 'n landskap beweeg. Die tekstuur in *L'Après-midi d'un faune* stem ooreen met die *Hymnus II* deurdat 'n herhalende melodie, ostinaatelemente, kort frases, vloeibare ritmiese patrone en konstant-wisselende agtergrond van harmoniese en klankkleure kenmerkend van beide werke is.

Die tweede (a)-seksie (maat 44-67) is 'n ontwikkeling van die eerste (a)-seksie (maat 1-34) deurdat die dinamiese vlak effens harder is, die tekstuur verdig deurdat sekere note in die begeleidingsfigurasie aangehou word en die registrasie meer staties is. Meer dissonante melodiese intervalle kom ook voor – as voorbereiding vir die deel wat volg. Dieselfde twee frase-pedaal-*cantus firmus* verskyn weer in ritmies gevarieerde vorm. 'n Nuwe, meer energieke variant van die pedaal-*cantus firmus* verskyn in maat 63 en 64.

Voorbeeld 4.1.3 Deel 1 maat 63 en 64: Meer beweeglike variant van die pedaal-*cantus firmus*

The image shows a musical score for two measures, 63 and 64. The score is written for piano and consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. Measure 63 begins with a piano introduction, showing a melodic line in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. Measure 64 features a more active piano part with a prominent bass line and a melodic line in the right hand. The dynamic marking 'f' (forte) is present at the beginning of measure 64.

Die derde (a)-seksie (maat 74-84) is die kortste van drie (a)-seksies en stem weer wat klankkleur en tekstuur betref ooreen met die die eerste (a)-seksie. Die oorspronklike vorm van die pedaal-*cantus firmus* van die (a)-seksie keer terug in hierdie seksie.

4.1.2 Die tekstuur van die (b)-seksies (maat 35-43 en 68-73)

Die (b)-seksies besit ook 'n homofoniese tekstuur en die melodiese materiaal is steeds in die pedaal (as 'n tromnabootsing) en word begelei deur vinnig wisselende perkussiewe *acciaccatura*-akkoorde ('n nabootsing van handgeklap). Die *acciaccatura*-akkoorde aksentueer die wisselende aksente van die pedaal-ostinaat vanaf maat 36. Dit is 'n nabootsing van energieke tromspel. Hierdie beeld teken, soos die (a)-seksies, ook 'n mesmeriserende trans-ervaring (wat dikwels die gevolg van 'n tradisionele dansseremonie in Afrika-kulture is).

Voorbeeld 4.1.4 Deel 1 maat 36-39: Hoofmateriaal in die eerste (b)-seksie.

5

The musical score consists of two systems of staves. The first system covers measures 36 and 37, and the second system covers measures 38 and 39. Each system has three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The grand staff contains chords and melodic fragments, while the bass line features a continuous, rhythmic ostinato pattern. Acciaccatura chords are marked with 'R' and 'L' above them, indicating right and left hand positions. A dynamic marking 'f' is present at the beginning of measure 36. A footnote at the bottom explains that the accidentals in the chords apply to each chord individually.

** M 36-43 Die voortekens is slegs op iedere akkoord toepaslik
 Die Versetzungszeichen gelten nur jedes Akkord
 The accidentals apply to each chord only

4.1.2.1 Motiefontwikkeling geïllustreer in die eerste (a)-seksie (maat 1-34)

Wat Grové (2007b:1) as “wisselende ostinaatpatrone wat lineêr ontwikkel” beskryf, kan ook motiefmanipulasie of -ontwikkeling genoem word. Motiefontwikkeling is die komposisionele tegniek wat Grové veral gebruik om ’n geheel te behou in langer strukture. Schoenberg (1967:8) vergelyk die motief met die soortgelyke selle waaruit ’n bepaalde orgaan bestaan. Die motief word kenmerkend deur die kombinasie van karakteristieke ritme en interval eienskappe wat dit besit (met ’n implisiete harmonie). Organe het bepaalde funksies in ’n organisme, net so ook het bepaalde seksies sekere funksies in ’n komposisie. Hierdie vergelyking help om Grové se motiewe, wat heeldyd van gedaante verander, te beskryf. Die (a)-seksies met die statiese pedaal-*cantus firmus* kan vergelyk word met die skelet wat die struktuur bymekaar hou en die begeleidingsmateriaal met die dinamiese spierstelsel. Die onderskeie organe beweeg elkeen teen sy eie tempo. Deur die motief se ontwikkeling te beskryf, kan die ontwikkeling van die hele struktuur beskryf word.

Die openingsmotief (c) (sien *Voorbeeld 4.1.5*) bestaan uit die intervale: ’n mineurterts (d), rein kwart (e) en majeuresekunde (f). Hierdie intervale bevat die kiemsel vir die organiese ontwikkeling van die (a)-seksies in hierdie deel. In die bygevoegde boonste lyn van die volgende voorbeeld word die melodiese inhoud saamgevat as pentatoniese strukture wat mettertyd meer chromaties versier word.

Voorbeeld 4.1.5 Deel 1 maat 1-8: Motiewe waaruit begeleidingsmateriaal en pedaal-cantus firmus saamgestel is.

James (1992:111-112) som die ritmiese eienskappe in Grové se werk op met: “[H]e chooses to allow the quaver to be the smallest unit and creates a buoyant rhythmic pulsation by the grouping of these quavers in various combinations of two and three”. Die kort ritmiese motiewe wat oor die algemeen bestaan uit groeperings van 2+3 agstes kan in motief (c) gesien word. Dit word verder ontwikkel tot allerlei kort + lank-groeperings (soos 3+4 of omgekeerd 3+2). Deurdat die tekstuur uit deurlopende agstes bestaan, kan die ritmiese groeperings nie altyd duidelik onderskei word nie. Deur die gebruik van manueelwisseling en melodiese aksentuering skep Grové wisselende pulserings, wat ’n ritmiese momentum tot gevolg het. Vir die uitvoerder is die beleving van die ritmiese onderverdeling van die motiewe van uiterste belang. *Voorbeeld 4.1.5* illustreer hoe Grové dinamies wisselende aksente skep. In die verweefde tekstuur is dit die materiaal wat sporadies op die Hoofwerk (Hw) gespeel word wat geaksentueer word, aangesien Hw die luidste van die drie manuele is.

Die motief (e) wat ’n ingevulde rein kwart is, word later harmonies ontwikkel tot kwart-gekonstrueerde akkoorde van die kadensfigure in maat 43 (sien voorbeeld 4.1.8). *Voorbeeld 4.1.5* illustreer Grové se organiese motiefontwikkeling op ’n mikrovlak. Motief (e’) word verkry as reduksie van motief (e). Motief (e’’) is ’n kreeftegang van motief (e). Motief (f’) as mineursekunde is ’n melodiese inkrimping van die majeuresekunde-motief (f). In mate 1-2² word veral die rein

kwartinterval in motief (e) beklemtoon, in mate 3-4³ die mineurterts (d) en in mate 5-7 die sekunde-interval (f).

Die pedaal-*cantus firmus* bestaan uit motiewe (a) en (b). In die eerste (a)-seksie verskyn die motiewe ongetransponeerd as volg: [a, a, a, b, b, b, b, b, a, a] – elke keer in 'n ander ritmies gevarieerde vorm. Die twee frases fokus die slotnote van die frases (B en D). Hierdie twee note skep dan ook tonale ankerpunte in die (a)-seksies van die eerste deel.

Voorbeeld 4.1.6 Deel 1 maat 5-8, 10-12, 21-22, 23-25: Melodiese raamwerk van tonale pedaal-*cantus firmus* met ritmiese variante.

Die slotnoot van die motiewe word dikwels herhaal. Die herhaalde note aan die einde van frases is 'n tegniek wat Grové graag gebruik, en volgens hom (Grové, 2007d) is die funksie daarvan “om die gevoel van 'n aankomspunt te versterk” (Grové, 2007d). Dieselfde idee word ook deur Messiaen (1956:33) gebruik en hy voer dit terug na die improvisasie-reëls van die Hindu-raga.

Die intervalinhoud van die pedaal-*cantus firmus* wat in maat 5 intree, bestaan ook soos die openingsmotief (c) (Voorbeeld 4.1.5) uit 'n mineurterts (d), rein kwart (e) en majeur-/mineursekunde (f) (sien Voorbeeld 4.1.6). Hieruit volg dat die begeleidingsmateriaal afgelei is uit die materiaal van die pedaal-*cantus firmus* (of andersom). Die hegtheid van die teksture word so versterk.

4.1.2.2 Motiefontwikkeling in die (b)-seksies (maat 35-43 en 68-73)

Die een maat lange pedaalmotief wat tussen prominente tone A en D beweeg, verskyn 4 keer in gevarieerde vorm, waarvan die kop van die motief (die eerste 9 note) dieselfde bly. Daarna verskuif die motief en E-mol en B-mol word die prominente tone. Grové (2007d) beskou hierdie deel as pandiatonies (wat hy grappenderwys definieer as “fooling around on the white keys”.)

Voorbeeld 4.1.7 Deel 1 maat 34-37: Pandiatoniese pedaal-ostinaat.

34

Sw. Flout. 8' 4' Naz. Tserce
Hautbois 8'

Hw. + S. Oct 2 Mts

Pos. + Quinte Scharff

Ped. U.32' S.16' Pr.16' G. 8' Fl. 4'

* Die voorslae SAAM met die akkoord aanslaan en dadelik weer los
Die Vorschläge MIT dem Akkord anschlagen und sofort aufheben
Play the acciaccaturas WITH the chord and lift them immediately

26

R. **f**

L. **f**

Die “voorslae” (wat Grové vra om “SAAM met die akkoord aan te slaan en dadelik weer te los”, sien voetnota in *Voorbeeld 4.1.7* maat 34) noem Grové (2007d) is ’n stilistiese klanknabootsing van ’n handgeklap. (Dit bestaan uit die klaggeluid en skielike uitdunning van klank in die na-galm.) Die pedaal-ostinaat se melodiese intervalinhoud bestaan hoofsaaklik uit mineursekundes, mineurtertse en rein kwarte – soortgelyk aan die intervalinhoud van die (a)-

seksies. Die oorwegende intervalle in die *acciaccatura*-akkoorde bestaan ook hoofsaaklik uit sekundes, tertse en kwarte, hoewel dit lyk asof 'n gemaklike handposisie ook 'n oorweging was met die skryf van hierdie klankkonstruksies.

Die een maat lange pedaalmotief wat tussen prominente tone A en D beweeg, verskyn vier keer in gevarieerde vorm, waarvan die kop van die motief (die eerste 9 note dieselfde bly). Daarna moduleer die motief met prominente tone E-mol en B-mol. James (1992:107,108) se beskrywing van Grové se hantering van tonaliteit en sy harmoniese taal in die algemeen, word in hierdie seksie geïllustreer: "Grové's harmonic language is complex, fluctuating between moments of tonality, atonality and pantonality. Generally, sections of the work are underpinned by a tonal reference point, even if the melodic material contain atonal or pantonal leanings."

Tussen die eerste (a)- en (b)-seksie in maat 34 (sien *Voorbeeld 4.1.8*) gebruik Grové 'n herhalende kadensfiguur wat herinner aan die responstechniek waar 'n enkeling se roep deur 'n groep beantwoord word. Ebersohn (2001:10) vergelyk hierdie figuur met die skakel waarmee die (b)-seksie afgesluit word (in maat 42) en die kadensfiguur in maat 73.

Voorbeeld 4.1.8 Deel 1 maat 73 en 43: Kadensfigure.

The image displays two musical excerpts. The left excerpt, labeled 'Kadensfiguur' and measure 73, shows a piano (p) and forte (f) dynamic contrast in the right hand, with a bass line starting on a forte (f) dynamic. The right excerpt, measure 43, shows a forte (ff) dynamic in the right hand and a piano (p) dynamic in the bass line, ending with a 'rall' marking.

In die tweede (b)-seksie (maat 68-73) word die materiaal in die eerste (b)-seksie (maat 35-42) ontwikkel. Die uitdunakkoorde word in mate 68 en 70 ontwikkel as gelyktydigklinkende *legato*- en *staccato*-akkoorde. Hierdie tekstuur is ook kenmerkend van Grové se *Musiek uit Afrika*-styl en dit word later in die tweede, derde en vierde dele verder ontwikkel (sien bespreking by paragraaf 4.3.1).

4.1.3 Uitvoeringsaspekte

4.1.3.1 Tempo

In sy oorspronklike programnotas skryf Grové (1997a) van “rye jong meisies... wat oor heuwels met vinnig veranderende wolkskadu’s dans”. Die woord “rye” kom volgens Grové (2007d) van die Duitse “Reigen” – dieselfde term wat in die orkeswerk *Kettingrye* gebruik word en wat volgens Rörich (1987: 94) verwys na ’n middeleeuse “round dance”. Daar is volgens Grové (2007d) geen verband met die bekende Venda-inisiasieseremonie waar die jong meisies ’n slangdans in ’n lang ry uitvoer nie.

By die her-aanhoor van die openingsgedeelte het die komponis gevra dat hierdie deel nie oorhaastig klink nie – nieestaanende die *prestissimo*-tempoaanduiding aan die begin. ’n Te vinnige tempo kan die dansmatige intensie van die musiek vernietig. Grové het later besluit om vir die beplande uitgawe die tempoaanduiding te verander na *con moto*. Grové se aanvanklike metronoom-aanduiding (Grové, 1997e:1) was “halfnoot = 152”. Hy het dit later verander (sien Grové, 1997f) na “halfnoot = c.112”.

Voorbeeld 4.1.9 Deel 1 maat 1-4: Vroeëre weergawe waar die tempo-aanduiding heelwat vinniger was.

AFRIKA HYMNUS II Stefans Grové
(1996)

Prestissimo e delicato $d = 152$ 1

(Uit: Grové, 1996c:1)

Voorbeeld 4.1.10 Deel 1 maat 1-4: Later weergawe.

AFRIKA HYMNUS II Stefans Grové
(1997)

Prestissimo e delicato $\text{♩} = c 112$ | à Gerrit Jordean

II: Bourd. 8' oct. 2' 1

(Uit: Grové, 1997f:1)

4.1.3.2 Registrasie

Die pedaal-*cantus firmus* in die (a)-seksies, het Grové (2007d) in sy droom gehoor as 'n sagte tongwerk. Die Rieger-orrel beskik nie oor so 'n register nie en die 4'-fluit in die pedaal was vir Grové 'n aanvaarbare alternatief. Op 'n viermanuaalorrel, wat beskik oor 'n sagte 4'-tongregister (wat verkieslik in 'n swelkas (ingebou is), sou hierdie moontlike pedaalregistrasie oorweeg kon word.

Die kaleidoskopiese registrasie van die (a)-seksies van hierdie deel is 'n groot uitdaging vir die orrelis en registrant. By die Rieger-orrel was dit relatief maklik met die kragtige rekenaar waar die registrasies vooraf ingestel kan word. In 'n uitvoering druk die registrant telkens net die "vorentoe"-knop telkens waar die klankkleur moet verander. Die werk is wel speelbaar op instrumente met 'n rekenaarstelsel wat minder kombinasies kan onthou. Die outeur het die werk uitgevoer op die rein meganiese Marcussen-orrel in Stellenbosch (met die hulp van 'n briljante registrant).

Die eerste deel is vir die eerste maal gespeel op 'n etensuurkonsert in die St. Albans Katedraal in Pretoria deur die outeur. Die St. Albans Katedraal se manuele is gerangskik volgens die Engelse en Duitse tradisie – met Swelwerk (Sw) bo, Hoofwerk (Hw) middel en Positiv (Pos) onder. Die outeur het die werk so daar gespeel. Toe ons die werk op die Rieger-orrel moes oorplaas, was dit belangrik vir die komponis dat die Hw-materiaal steeds op die Hw bly. Die Rieger-orrel se manuele is gerangskik soos in die Franse tradisie – met Sw bo, Pos middel en Hw onder. Om hierdie motoriese oorskakeling te maak, verg tyd en oefening. In die uitgawe word twee weergawes van die eerste deel beplan, een vir 'n Duitse instrument en een vir 'n Franse instrument, aangesien die rangskikking van die note so belangrik is in hierdie deel wat soos vinnig oor die drie manuele beweeg. Die komponis het nie omgegee dat die manuaalvolgorde

in die (b)-seksies, waarin die perkussiewe handeklap nageboots word, tussen Hw en Pos (verskillend by Duitse en Franse orrels) dieselfde bly nie.

Nadat die outeur en die komponis heelwat tyd saam by die Rieger-orrel spandeer het om die registrasie so deursigtig as moontlik te maak in die (a)-seksies, was die komponis nog ontevrede en het gevoel dat die Hw steeds effens te hard was. Die rede is dat die Rieger-orrel se sagste register op die Hw (Gedek 8') (wat ter wille van kleur aan 'n newemanuaal gekoppel is) taamlik sterk is in vergelyking met die sagte registers van die Sw en Pos – veral as die swelkaste toe is. Die misterieuse kwaliteit van die opening kan ook verlore raak as die newemanuale te sterk is. Die probleem sou opgelos kon word as die instrument 'n sagte 8'-stryker op die Hw gehad het, of by 'n viermanuaalinstrument sou dit uit 'n ander manuaal na die Hw gekoppel kon word. (Sien Bylaag F vir verdere verfynings aan die registrasie.)

By die tweede (a)-seksie, wat 'n ontwikkeling van die eerste (a)-seksie is, word die toonsterkte van die manuale met *mf* aangedui. Dit verwys nie na die stand van die swelkaste (Sw en Pos) nie, maar eerder na die toonsterkte van die registrasie. As hierdie stemme te hard is, kan die toontrosse in die hande (maat 63 en 64) die belangrike pedaalmelodie verswelg. 'n Ander alternatief sou wees om voor maat 63 die kaste toe te maak en dan voor maat 65 weer die kaste oop te maak. Met hierdie alternatief is dit egter moeiliker om die momentum van hierdie deel te behou.

4.1.3.3 Artikulasie en agogiek

Hoewel Grové die artikulasie noukeurig noteer, dikteer die musiek 'n hoër vlak van sensitiwiteit, wat nie altyd noteerbaar is nie. Fraseringsboë en ritmiese groepering suggereer 'n fyn artikulasiebeheer om subtiel te aksentueer en fraseer.

Dit is vir die komponis belangrik dat die genoteerde ritmies akkuraat uitgevoer word, maar ook dat die musiek by frase-eindes en kadenspunte asemhaal. Die komponis (2007d) het byvoorbeeld aangedring dat daar 'n wag-moment ingebou moet word voor maat 43 – oorspronklik was geen *rallentando* of komma hier aangedui nie.

Voorbeeld 4.1.11 Deel 1 maat 43-44.

The image shows a musical score for measures 43 and 44. It consists of four staves: Piano (top two), Flute (middle), and Horn (bottom). The score includes performance instructions such as 'a tempo', 'mf', 'rall', and 'Ped. Fl. 4'. The piano part has a 'rall' marking in measure 43. The flute part has 'mf' markings and 'R' (Right) and 'L' (Left) markings. The horn part has 'mf' markings and 'L' and 'Hw' markings.

4.2 Deel 2: Afrika-Madonna

4.2.1 Karakter, vorm en tekstuur

Die tweede deel besit 'n atmosfeer van tydlose vrede en gewyheid. Die musiek suggereer veraf nagmusiek in 'n oerwoud waarin 'n lang gebed begelei word deur twee tromspelers.

Grové (2007d) beskryf die vorm van hierdie deel as prosamatig. Hy noem dit 'n deurgekomponeerde deel "met geringe terugverwysing; asof 'n mens in 'n kronkelgang afstap en af en toe bietjie terugkyk".

Die vyfledige vorm van hierdie seksie kan opgesom word in die volgende tabel:

Seksie	Maat
1(inleiding)	1-6
2(a)	7-11
3(b)	12-18
4(b')	19-23
5(koda)	24-27

Die melodiese materiaal wat eers in maat 7 verskyn, skep die indruk dat die eerste seksie 'n inleiding is. Na die verwikkelde tekstuur van die tweede seksie, dun die teksture al meer uit in die derde en vierde seksies. Sugmotiewe kom voor in al vyf seksies en gee aan hierdie deel 'n meer homogene karakter. Die sikliese beginsels word weer toegepas in maat 19 en maat 24-27, waar die pedaal-*cantus firmus* uit die eerste deel weer "onthou" word. Dit was ook volgens Grové die opdrag wat die "droomvrou" aan hom gegee het (sien Hoofstuk 3).

Voorbeeld 4.2.1 Deel 2 maat 18-19 en 24-27: Terugverwysing na die pedaal-*cantus firmus* uit die eerste deel.

The image shows a musical score for piano, divided into two systems. The first system (measures 18-23) features a complex texture with multiple voices and a pedal line. The second system (measures 24-27) is marked 'Meno mosso' and 'poco a poco allargando', showing a return to a simpler texture with a prominent pedal line. Annotations include 'Sw. + Voix Cel.', 'melodiese materiaal uit Deel 1', and 'mp terug verwysing na pedaalmelodie uit Deel 1'.

Grové skep hier 'n interessante tekstuur: as inleiding vir die melodie – wat eers in die tweede seksie (maat 7) verskyn, skep hy twee elemente: lang uitgerekte akkoorde as tweekoot-sugmotiewe (wyd in omvang) en op 'n ander vlak (ook in

uiterstes van die pedaalomvang) 'n tweestemmige pedaallyn. Die twee stemme in die pedaalparty (*legato* en *staccatissimo*) is 'n tromklanknabootsing (slag en resonansgalm).

Voorbeeld 4.2.2 Deel 2 maat 1-2: Wye omvang van die sugmotiewe en 'n tweestemmige pedaalparty.

The image shows a musical score for a piece titled "Afrika Madonna". The tempo is marked "Largo e piacevole" with a quarter note equal to 54 (♩ = 54). The score is for a piano, with the right hand (RH) and left hand (LH) parts. The right hand part is marked "Sw. Bourd. 8'" and "pp". The left hand part is marked "Pos. RFl. 4'" and "staccatissimo". The score shows two measures of music. The right hand part features a wide range of notes, with a large interval between the first and second notes. The left hand part features a staccatissimo bass line with a wide range of notes, also showing a large interval between the first and second notes. The score is numbered "2" and "Afrika Madonna".

Die intervalafstand tussen die twee pedaalstemme in die openingsmateriaal, bestaan hoofsaaklik uit konsonante intervale – veral tertse en sekst-intervalle asook in 'n geringer mate rein kwarte en kwinte.

Die akkoorde in die manuele is meestal nie dissonant nie en bestaan, soos die pedaallyn meestal uit majeur- of mineurtertse met wisselende intervalafstand daartussen. Dit skep 'n bepaalde resonans effek en herinner aan die improvisatoriese situasie waar albei hande 'n reeks tertse speel terwyl die afstand tussen die hande wissel. In die volgende voorbeeld word die intervale waaruit die manueel-akkoorde saamgestel is onder die akkoorde aangedui en die interval tussen die hande met blokhakies.

Voorbeeld 4.2.3 Deel 2 maat 1-6: Opsomming van die intervalsemestelling van die akkoorde in seksie (1).

The image shows a musical score for two staves (treble and bass clef) with various chords and intervals. The intervals are labeled as follows:

m 2	M 3	m 6	m 7	R 4	M 3	v 5	V 8	V 8
m 3	m 3	e \flat	M 3	M 2	m 3	R 4	m 3	m 2
m 3	M 3	M 3	m 3	m 3	m 3	R 4	m 3	m 3

4.2.2 Motiefontwikkeling

In die tweede seksie (maat 7-11) word die tekstuur ontwikkel. Die trom word nageboots deur die regterduim-materiaal wat op die Pos gespeel word. Die vierstemmige begeleidingsmateriaal van sugmotiewe word nou tussen die manuele en pedaal (op 'n 2'-register – dus die bo-stem) verdeel. In die linkerhand verskyn 'n ekspressiewe, pentatoniese melodie as nuwe element.

Voorbeeld 4.2.4 Deel 2 maat 7-8: Linkerhand pentatoniese melodie in seksie 2(a).

The image shows a musical score for two staves (treble and bass clef) with various chords and intervals. The score includes the following markings:

- Sw. Board 8'
- Pos. Fl. 2'
- staccatissimo
- Hw. Board. 16' Rv/1w
- Ped. Pos/Ped

Hierdie melodie word die hoof melodiese materiaal van hierdie deel. Die aanvanklike viernootmotief word ontwikkel tot 'n heksatonale melodie, op soortgelyke wyse as die openingsmateriaal in deel 1 (sien *Voorbeeld 4.2.6*).

Hierdie viernootmotief (maat 8) keer weer terug in die derde deel en word die basismateriaal vir die middelste seksie:

Voorbeeld 4.2.5 Deel 3 maat 57-59: Herverskyning van viernootmotief uit deel 2.

57
Ped. - S.16' Pr. 8' G. 4'
Ped. + S.16' Pr. 8' G. 4'
Ped. - S.16' Pr. 8' G. 4'

Voorbeeld 4.2.6 Deel 2 maat 7-11: Ontwikkeling van viernootmotief.

16
16
9
11
c' (permutasie)
a'
b'
b' d (herhaalmotief)
a'
b'
d
c'
c'
b'
a'
b' d

4.2.3 Uitvoeringsaspekte

4.2.3.1 Tempo

Net na die voltooiing van hierdie deel het Grové aan my genoem dat dit die stadigste en mees vredevolle musiek was wat hy tot in daardie stadium geskryf het. Die begeleiding wat in al die seksies uit sugmotiewe bestaan, moet gefraseer word, en Grové (2007d) het gevra dat al hier motiewe byna met stiltes weerskante geïsoleer word.

4.2.3.2 Registrasie

Die 2'-register wat Grové vra vir die pedaal – om saam met die 2 bo-stemme vierstemmige blok-akkoorde te vorm van soortgelyke klankkleur – was problematies om te registreer, aangesien hierdie klankkleur vanaf die Positief geleen moes word. Die *staccatissimo*-stem wat 'n trommetjie voorstel, het soms oorvleuel met die aangehoue note van die pedaal, en die oorspronklike toonhoogtes moes derhalwe ongelukkig verander word. Hierdie oorspronklike toonhoogtes wat 'n beter melodielyn besit, sou oorweeg kon word indien die werk op 'n viermanuaalorrel uitgevoer word, of op 'n instrument wat beskik oor 'n sagte 2'-register in die pedaal.

Voorbeeld 4.2.7 Deel 2 maat 5-10: Die oorspronklike toonhoogtes wat Grové geskryf het in die tweede sisteem, en waarna hy dit verander het.

The image shows a handwritten musical score for Example 4.2.7. It consists of two systems of music, each with three staves. The first system starts with a treble clef and a common time signature. The first staff has several notes with accidentals (flats and naturals). The second staff has a bass clef and notes. The third staff has a bass clef and notes. There are various annotations in the first system, including 'p', 'mf', and 'q.2.'. The second system starts with a treble clef and a common time signature. The first staff has several notes with accidentals. The second staff has a bass clef and notes. The third staff has a bass clef and notes. There are various annotations in the second system, including 'p', 'mf', and 'q.2.'. A vertical line is drawn between the two systems, indicating a change in the second system.

(Uit: Grové, 1996c:15)

Voorbeeld 4.2.8 Deel 2 maat 5-10: Die veranderde toonhoogtes in 'n later weergawe.

The image shows a handwritten musical score for Example 4.2.8. It consists of two systems of music, each with three staves. The first system starts with a treble clef and a common time signature. The first staff has several notes with accidentals. The second staff has a bass clef and notes. The third staff has a bass clef and notes. There are various annotations in the first system, including 'p', 'mf', 'staccatissimo', and 'III: wgt a'. The second system starts with a treble clef and a common time signature. The first staff has several notes with accidentals. The second staff has a bass clef and notes. The third staff has a bass clef and notes. There are various annotations in the second system, including 'p', 'mf', 'staccatissimo', and 'III: wgt a'. A vertical line is drawn between the two systems, indicating a change in the second system.

(Uit: Grové, 1997f:15)

Die melodie met wye-omvang 16'- en 2'-registers skep 'n surrealistiese effek, veral ook as hierdie vredevolle melodie meer beweeglik word vanaf maat 15.

Registrasieverandering oor die oorgebonde pedaalnote tussen mate 21-22 en mate 23-24 is problematies as gevolg van die manuaalkoppeling na die pedaal. Fyn koördinasie tussen is orrelis en registrant is hier noodsaaklik.

In die slotmate van hierdie deel het Grové die dinamiek verfyn deur dit moontlik te maak vir 'n *decrescendo* aan die einde van die deel. *Decrescendo* aan die einde van dele is 'n effek wat dalk 'n *cliché* word, aangesien die tweede, derde en vierde dele met 'n *decrescendo* eindig. (Om dit te verhoed sou dit beter wees om die *decrescendo* aan die einde van die derde deel nie ook uit te rek nie.)

Voorbeeld 4.2.9 Deel 2 maat 24-27: Oorspronklike dinamiese aanduidings van die slot.

The image shows a handwritten musical score for measures 24-27. The tempo is marked 'Meno mosso'. The score is written on three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef. The third staff has a bass clef. The score includes various musical notations such as chords, melodic lines, and articulation marks. The dynamics are marked as *p* (piano) in measure 24, *mp* (mezzo-piano) in measure 25, and *allarg* (allargando) in measure 26. The score ends with a fermata in measure 27.

(Uit: Grové, 1996c:19)

Voorbeeld 4.2.10 Deel 2 maat 24-27: Dynamiese verfyning in later weergawe.

Meno mosso
II: -Fl. 4' Goo 2' + B. 3'

mp

poco a poco

mp

allargando

pp

(Uit: Grové, 1997f:19)

4.2.3.3 Artikulasie en agogiek

Die artikulasie in die dubbelpedaalparty, wat Grové as twee verskillende tromspelers beskryf, is belangrik. Grové het na die eerste aanhoor van hierdie deel die artikulasie duideliker noteer, sodoende word twee afsonderlike pedaallyne gehoor. (Vergelyk *Voorbeeld 4.2.11* met *Voorbeeld 4.2.2*.) Die boonste stem op die 4'-fluitregister (wat op die Rieger-orrel afgekoppel moes word uit die Positief) klink in hierdie omvang taamlik hard, en die *staccatissimo*-effek help met die balans tussen die twee pedaalstemme. Grové (2007d) het daarop aangedring dat die bo-stem in die pedaal *staccatissimo* gespeel moes word.

Voorbeeld 4.2.11 Deel 2 maat 1-2: Oorspronklike artikulasieaanduiding in die pedaal.

The image shows a musical score for a piano piece. At the top, it is titled "Largo e piacevole" with a tempo marking of $\text{♩} = 50$. The score is written for piano and includes a pedal part. The piano part consists of two staves: the upper staff has a melodic line with a fermata over the first measure, and the lower staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The pedal part is written on a single staff below the piano part, showing a series of chords and notes. The score is marked with "mp" (mezzo-piano) and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

(Uit: Grové, 1996c:14)

Met die “sugmotiewe” in die manuele en pedaal in maat 12 wou die komponis (Grové, 2007d) die aksentverhouding in die tweeknotgroep beklemtoon, en hy het gesê dit moet klink soos “Ag nee!” Dus val die klem eerder op “nee” en is dit nie meer ’n sugmotief nie.

Die kommas voor maat 6 (sien *Voorbeeld 4.2.8*) en verder, het Grové (2007d) beklemtoon, is plekke waar die musiek rustig moet asemhaal. Die woord “largo” is later bygevoeg bokant die fermata voor maat 12. Grové (2007c) noem tydens sy mondelinge programtoeligting dat sy nagmusiek oor die algemeen vrylik moet asemhaal. Die komponis (Grové, 2007d) het gevra dat die rustekens in hierdie deel uitgerek moes word.

Enkele melodienote aan die einde van frases is later deur die komponis verkort om saam met die begeleiding asem te haal. (Laaste noot in maat 10 was aanvanklik ’n gepunteerde half, voor maat 12. Die melodienoot is met ’n gepunteerde kwartus verkort. Die eerste heelnoot A (wat oorgebind is in maat

20) is na 'n halfnoot verkort en die slotmelodienoot (in maat 21) is met 'n gepunteerde halfrus verkort.

4.3 Deel 3: *Vuka!*

4.3.1 Karakter, vorm en tekstuur

Die woord "vuka" beteken word wakker, roer julle, en dui op die opruiende, dog komiese karakter van hierdie deel.

Hierdie deel se vorm sou beskryf kon word as brug-vorm (ABCBA). Die tweede en vierde seksies het soortgelyke teksture. Seksie 5(a') is 'n herverskyning (met geringe verandering) van die eerste seksie. Sou dit daarop dui dat die hoofman, ten spyte van al sy manewales, nie veel kon verander aan die lui ingesteldheid van sy jong volgelinge nie?

Seksie	Maat
1(a)	1-23
2(b)	24-53
3(c)	53-68
4(b')	69-77
5(a')	79-92

Die materiaal in seksie 1(a) bestaan uit drie elemente:

- die pedaal-ostinaat
- die gefragmenteerde *Cromorne*-melodie
- perkussiewe akkoorde (eggowerking tussen Hw en Sw)

Voorbeeld 4.3.1 Deel 3 maat 1-4: Openingsmateriaal met pedaal-ostinaat, perkussiewe akkoorde en *Cromorne*-melodie (maat 4).

3
Vuka!
Vuka! (Wach auf! Macht euch an die Arbeit!)

Con energico $\text{♩} = 60$
Sw. Naz. Oct. 2' Tierce
Hw. Ged. 8' Fl. 8' 4' Quinte
Pos. Cr. 8' Sessq.

non legato

Ped. Pr. 16' Ged. 8' Fl. 4'

Grové se benutting van die orrelklank word duidelik geïllustreer in die aantreklike, delikate tekstuur van die sentrale seksie (maat 53-68).

Voorbeeld 4.3.2 Deel 3 maat 52-56: Parallele oktaaf *legato-staccato*-tekstuur.

52

Sw. Naz. Oct. 2' Tierce
Hw. Fl. 4
Pos. Quintad. 8' Ssq.

motief a

motief a'

motief a''

mp

p

Ped. Ged. 8'

3

Die parallelle oktaaf *legato-staccato*-tekstuur wat Grové hier vir die eerste maal in die *Hymnus II* gebruik, is een van die teksture wat dikwels voorkom in Grové se *Musiek uit Afrika*-reeks. Die registrasie suggereer dat dit hier 'n *xilfoon*-nabootsing is. Grové gebruik dieselfde tekstuur om 'n *uhadi*-boog of *mbira* mee na te boots. Dit is 'n delikate tekstuur wat dikwels in sy nagmusiek opduik (sien *Voorbeeld 4.3.3*). (Vir tromnabootsings (sien deel 2) en handeklapnabootsings (sien deel 1) gebruik Grové ook *legato-staccato*-teksture, maar nie parallelle beweging nie.)

Voorbeeld 4.3.3 Stefans Grové: *Conversations for organ and piano* Deel 1 maat 45-46: *Legato-staccato*-tekstuur, nagmusiek – met parallelle beweging in kwinte, unisoon en elfde-intervalle.

(Transkripsie uit die manuskrip Grové, 2006)

Voorbeeld 4.3.4 Stefans Grové: *Afrika Hymnus I* Deel I (maat 45-46).

(Transkripsie uit Grové, 1996)

Die *legato*-tone is die resonans-gevolg van die aanvang van 'n *staccato*-klank – soos geïnisieer word met die pluk van snaar, of die klap van hande. (Hierdie tekstuur word verder ontwikkel in die opening van die vierde deel en dit word ook gebruik in die eerste deel van die *Afrika Hymnus I*). Hierdie tekstuur van

gelyktydige gedifferensieerde artikulasie werk veral goed op die orrel – asook by blaasinstrumente – aangesien aangehoue tone se klank nie wegsterf nie. Hierdie *legato-staccato* orkestrale tekstuur word deur Debussy gebruik in *La mer*, tussen die fluit en harp.

Voorbeeld 4.3.6 Debussy *La mer*, “*De l’aube à midi sur la mer*” maat 14.

The image shows a musical score for measures 14 and 15 of Debussy's 'La mer'. The tempo is marked 'Tres lent' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The score is in 4/4 time and features five staves: Flute (fl), Horn/Bassoon (hn/bn), Trombone (tbn), Harp I (hp 1), and Harp II (hp 2). The flute part consists of long, sustained notes. The horn/bassoon and trombone parts play chords with triplets. The harp parts feature rapid, repeated chords with quintuplets.

(Transkripsie uit Trezise, 2003:35)

Durufié gebruik dieselfde orkestrale effek in die openingsgedeelte van die Prelude uit die Suite, Op. 5 as nabootsing van 'n *pizzicato*-klank op die kontrabas.

Voorbeeld 4.3.6 Duruflé Suite, Op. 5 Prélude maat 16-17.

(Transkripsie uit Duruflé, 1933:2)

4.3.2 Motiefontwikkeling

4.3.2.1 Motiefontwikkeling in seksie 1(a) (maat 1-23) en seksie 5(a') (maat 79-92)

Die pedaal begin met 'n vyfnootmotief (a) wat uitgebou word tot 'n ostinaatfiguur (sien *Voorbeeld 4.3.1*). Die pedaal-ostinaat is in die eerste nege mate pentatonies. Die koppe van die eerste vier stellings is identies, later verskuif die ostinaatkop in maat 6 na 'n vyfnootmotief (a') – met soortgelyke melodiese kurwe as die oorspronklike motief, steeds in dieselfde pentatoniese toonleer. In die voorbeeld word die toonleer waaruit maat 1-12 saamgestel is, bo maat 1 geplaas, so ook bokant maat 13 (die toonleer waarop maat 13-20 gebou is) en bo maat 21 (inhoud van maat 21-23).

Voorbeeld 4.3.7 Deel 3 maat 1-23: Melodiese inhoud van die pedaal-ostinaat.

The musical score for Example 4.3.7 is written in bass clef. It begins with a pentatonic minor scale (B-flat pentatonic minor) in the first measure. The second measure introduces a motif labeled 'a', which is a descending sequence of notes: B-flat, A-flat, G, F, E-flat. This motif is repeated and varied throughout the piece. Measure 6 shows the motif 'a' again. Measure 13 includes a 'ten.' (tension) marking. Measure 21 shows a final variation of the motif. The piece concludes with a final cadence in measure 23.

Die *Cromorne*-melodie vorm 'n afsonderlike identiteit met 'n eiesoortige karakter en die modaliteit/tonaliteit (F aeolies/mineur) van hierdie melodie stem nie ooreen met dié van die pedaal-ostinaat nie. Die seksie is dus bitonaal sover dit die twee melodiese komponente betref.

Voorbeeld 4.3.8 Deel 3 maat 1-17: Melodiese inhoud van die gefragmenteerde *Cromorne*-melodie.

The musical score for Example 4.3.8 is written in treble and bass clefs. It features a fragmented *Cromorne* melody. The first system shows the melody in the treble clef, starting with a 'f' (forte) dynamic and a 'moor' (mour) marking. The second system shows the melody in the bass clef, with a '3' (triple) marking. The piece concludes with a final cadence in measure 17.

Hierdie akkoorde herinner aan die stilistiese handgeklapnabootsing in die eerste deel (sien *Voorbeeld 4.1.4*) en beklemtoon die aksente in die pedaallyn op soortgelyke wyse. Die pedaallyn suggereer waarskynlik die swaar voetgestamp van die leier (Grové 1997a) met handgeklap. Die akkoorde is hoofsaaklik gekonstrueer uit majeur sekundes en mineurdrieklanke in tweede omkering.

4.3.2.2 Motiefontwikkeling in seksie 2(b) (maat 24-53) en seksie 4(b) (maat 69-77)

Seksie 2(b) is 'n ontwikkeling van seksie 2(a) en sou ook benoem kon word as seksie 2(a'). Die pedaal-ostinaat verskuif in hierdie seksie na die manuele in 'n tekstuur van oorwegend parallelle tertse – met soortgelyke artikulasie as die pedaal-ostinaat uit die eerste seksie. Die gefragmenteerde *Cromorne*-melodie het nou verskuif na die pedaal (met die pedaaltrumpet as tongwerk).

Die twee elemente waaruit die perkussiewe akkoorde uit die vorige seksie bestaan het (skerp dissonante *staccato*-akkoorde en jambiese triool-figure), word afsonderlik ontwikkel in hierdie seksie. 'n Treffende komiese effek word verkry in maat 47, wat ná die fluistergedeelte in maat 44-46 op die volle orrel gespeel word – soos 'n skrikmaakeffek.

Voorbeeld 4.3.9 Deel 3 maat 44-47: Komiese skrikmaakeffek in maat 47.

The musical score for measures 44-47 is presented in a three-staff format. The top staff is for Pos. Fl. 4, the middle for Pos. Ped. Ged. 8', and the bottom for Hw. Found. 8' 4' 2' Quinte Cornet V and Ped.Pr. 16' Ged. 8' Fl. 4' Fag. 16' Tr. 8. Measure 44 begins with a piano (pp) dynamic and features a triplet of eighth notes in the flute part. Measures 45 and 46 continue with similar triplet patterns. Measure 47 is marked fortissimo (ff) and features a dramatic shift in texture, with the woodwind parts playing a more complex, dissonant pattern. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Maat 69-77 is 'n verdere ontwikkeling van die openingseksie. Dissonante akkoordstellings wat in die graad van dissonansie toeneem, lei tot die chromatiese 11-stemmige klimaks-akkoord in maat 77. Dié akkoorde, is waarskynlik die sterk “kragwoorde” waarna die komponis (Grové, 2007b) in die programnotas verwys.

Voorbeeld 4.3.10 Deel 3 maat 75-77: Dissonante akkoorde as kragwoorde.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 75 starts with a treble clef and a key signature change to two flats. The music features complex, dissonant chords with many accidentals. The bottom staff has a 'b. trom.' marking at the end.

4.3.2.3 Motiefontwikkeling in seksie 3(c) (maat 53-68)

Die tekstuur van hierdie seksie is reeds bespreek (sien paragraaf 4.3.1). Dit is 'n verdere ontwikkeling van die pedaal-ostinaat en die gefragmenteerde *Cromorne*-melodie uit die eerste seksie (maat 1-23). Die motief a is ook 'n vyfnootmotief (sien *Voorbeeld 4.3.2*) en word in elke volgende maat ontwikkel deur meer tone by te voeg.

4.3.3 Uitvoeringsaspekte

4.3.3.1 Tempo

Tegnies is hierdie die mees veeleisende deel in die hele *Tweede Hymnus*. Die aanvanklike metronoom-aanduiding in Grové (1996c) was c.76 vir 'n gepunteerde halfnoot. Later is hierdie tempo deur die komponis (Grové, 1997f) afgebring na 'n meer realistiese c.60 vir 'n gepunteerde halfnoot. Grové (2007d) beskryf hierdie deel as barokmatig. Die gevarieerde ostinaatbas beweeg voortstuwend binne 'n strak metrum.

4.3.3.2 Registrasie

Die komiese effek wat met die gebruik van die tongwerke verkry word, is baie effektief. Die klankkleur van die Cromorne (waarvan die botone versterk word met 'n Sesquialtera) beeld die “knorrige oubaas se prekerigheid” letterlik uit.

Die registrant moet in hierdie deel bontstaan, en vinnige registrasiewisselings kan problematies wees – soos in maat 56 tot 61 (sien *Voorbeeld 4.3.12*).

Hoewel die slotseksie weer soortgelyk is aan die opening, word verskillende registrasie voorgeskryf. Hierdie geringe variasie was dalk meer toevallig, aangesien dieselfde toonkleur vereis word.

Die vinnig bewegende pedaallyn met herhaaltone (maat 25 en 27) is problematies in hierdie deel (sien bespreking van artikulasie hier onder). 'n Beter alternatiewe registrasie sou wees deur byvoorbeeld (in maat 24) eerder die ratse

Cromorne 8' van die Positiv aan die pedaal te koppel in plaas van die stadigsprekende Trompet 8'-pedaalregister.

Voorbeeld 4.3.11 Deel 3 maat 24-27: Vinnige pedaalfigurasie.

4.3.3.3 Artikulasie en agogiek

'n Interessante effek wat op die Rieger-orrel in die pedaal-artikulasie van *non legato* vs. *legato* verkry word, is die feit dat die Prestant 16' op die kort *staccato*-note nie genoeg lug kry om te spreek nie (sien *Voorbeeld 4.3.1*). Met die tweeklank-*legato*-groepies ontstaan daar dan sporadiese aksente aan die onderkant, wat 'n komiese effek tot gevolg het. Later, as daar ratse agste triole in die pedaal verskyn (sien *Voorbeeld 4.3.11*), is dit 'n uitdaging vir die orrelis om hierdie frases duidelik hoorbaar te maak. Die outeur het Grové by verskeie geleenthede gevra of 'n ietwat breër tempo nie beter sou wees nie, en telkens was sy antwoord: "Nee, dit sal die komiese effek van hierdie frases verlore laat gaan."

Met die speel van die openingsmotief in die hande, was dit vir Grové belangrik dat die *staccatissimo*-kwarte kort genoeg is sodat die melodiese materiaal in die pedaalparty gehoor kan word. In 'n ruimte met 'n langer na-galm word dit nog 'n groter probleem. Grové (2007d) het self erken dat hierdie motief dalk beter op die klavier werk.

Die eerste drienoetmotief van die pedaalparty (in maat 56, 58, ens.) het 'n lui karakter (soos iemand wat homself uitstrek), terwyl die materiaal in die volgende maat weerlig-vinnige trioofligurasie en *staccato*-fragmente bevat. Die twee figure sou 'n vergestaltung kon wees van twee begrippe: preek en raas. Die tekstuur herinner ook aan die leier-roep en groepsantwoord wat dikwels in Grové se *Musiek uit Afrika*-reeks voorkom.

Voorbeeld 4.3.12 Deel 3 maat 56-61: Pedaalfigure met responstegniek.

Pedal markings: Ped. Ged. 8', Ped. + S.16' Pr.16' 8' 4'', Ped. - S.16' Pr.16' 8' 4'', Ped. + S.16' Pr.16' 8' 4'', Ped. - S.16' Pr.16' 8' 4'', Ped. + S.16' Pr.16' 8' 4''

As middeldeel in die *Hymnus II* kry hierdie deel 'n bepaalde fokus. Soos in die eerste en vyfde dele is daar 'n voortdurende voortstuwung, al is sekere van die seksies sagter. Die sagter seksies vra vir fyn artikulasie-detail, wat in die vinnige tempo groot vaardigheid vereis en dit stel hoë eise aan die uitvoerende kunstenaar.

4. 4 Deel 4: Voor my venster: die wye, oneindige nag

4.4.1 Karakter, vorm en tekstuur

Hierdie deel is 'n stille meditasie soos die tweede deel en kontrasteer met die eerste, derde en vyfde deel. Die teksture is yl verweefd en heelwat herhaling van materiaal kom voor. Vir die luisteraar bied hierdie deel 'n noodsaaklike ruskans voor hy/sy gekonfronteer word met die komplekse Finale. Die stemming van

tydlose stilte herinner aan 'n beskrywing in Grové se *Oggendhimne*-kortverhaal (sien paragraaf 2.3.1), waar hy skryf dat hy riep “die harmonie van tydloosheid [tussen hom en Efraim wou] versteur [nie.] . . . ons [sit] weer, ons tydloses . . . en luister na die stilte.” (Grové, 1975:10.)

Die titel “Voor my venster – die wye, eindelose nag” verwys ook na teleskopiese dimensies. Dit begin by die sterrekyker wat vanuit sy venster na die nagbeelde kyk - wat al dieper en verder in die hemelruim strek, tot dit uiteindelik verlore raak in 'n vermoede van eindeloosheid.

Hierdie deel bestaan, soos al die dele, uit vyf seksies, waarvan die tweede en vierde soortgelyke teksture bevat.

Seksie	Maat
1(a)	1
2(b)	2-7
3(c)	8-11
4(b ¹)	12-14
5(d)	15-20

Die teksture in die hele deel is vergelykbaar met dié van 'n maanlandskap: grys en taamlik staties. Die onderskeie seksies is telkens 'n verdere ontwikkeling van die vorige, deurdat elke volgende seksie teksturele elemente uit die vorige behou. Dit skep die indruk van 'n stel variasies.

Die opening van hierdie deel was vir die komponis 'n sterk kreatiewe ingewing soos ook met die opening van die eerste deel en Grové skep hier 'n tekstuur wat uniek is in die orrelrepertorium. Dit is 'n ontwikkeling van die *legato-staccato*-tekstuur wat in die derde seksie van die derde deel voorkom (sien paragraaf 4.3.2.3), deurdat die *legato*-tone hier 'n *super-überlegato* word. Grové bewys hier weer sy benutting van die aangehoue orreltoon. Hy moes 'n nuwe notasie ontwerp om hierdie tekstuur mee te noteer en beskryf die tekstuur as aangehoue manuaaltone wat die pedaal tone “vang” (Grové, 2007d).

Die vierde deel begin met 'n (chromaties, digte) klanktros wat uitgedun word tot 'n eenklank. Dit wil herinner aan die aangehoue dreuntone in die Afrika-naggeluide van sonbesies en ander insekte. Die krapperige toon van die Gamba 8' versterk hierdie klankbeeld. Hierdie uitdunning van die klanktros kom weer voor in maat 2, 8, 9, 10, en die presiese moment waar sekere note in die klanktros weggelaat word, word met die notasie baie spesifiek aangedui.

Voorbeeld 4.4.1 Deel 4 maat 1: *Überlegato*-begeleidingsmateriaal.

Sw. Gamba 8'

Pos. Fl. 2'

Ped. Pos/Ped

* Die toetse volgens aangegewe ritme oplig
Die Tasten nach angegebem Rhythmus aufheben
Lift the keys according to the given rhythm

4.4.2 Motiefontwikkeling

Die klein omvang van die frases wat in die eerste bladsy chromaties opskuif, het steeds 'n Afrika gevoel ten spyte van die chromatiek. Dit is 'n ontwikkeling van die *cantus-firmus*-pedaalmelodie uit die eerste deel (sien *Voorbeeld 4.4.2*). 'n Gevoel van eenheid word bewerkstellig deur herverskyning en ontwikkeling van motiewe a en b. Sekere toon-sentra soos die D en F in *Voorbeeld 4.4.1* verkry in die loop van hierdie opening-seksie meer prominensie. Hierdie sentra word geskep deur melodiese kontoer in die pedaallyn asook deur herhalende tone.

Voorbeeld 4.4.2 Deel 4 maat 1: Melodiese materiaal van die pedaallyn.

26

terugverwysing na
pedaalmelodie van deel I

The musical score consists of five staves of bass clef notation. The first staff begins with a rest followed by a melodic line. A bracket labeled 'a' spans the first measure, and another bracket labeled 'b' spans the final measure. The second staff continues the melody with a bracket labeled 'b' under the first measure and 'a' under the second measure. The third staff shows further development with 'b' under the first measure and 'b'' under the second measure. The fourth staff has 'b' under the first measure, 'a' under the second measure, and 'b''' under the final measure. The fifth staff concludes with 'b' under the first measure and 'b''' under the second measure. Above the first staff, the text 'terugverwysing na pedaalmelodie van deel I' is written, with a line pointing to the first measure.

In die loop van die vyf seksies word daar telkens 'n nuwe motief bekendgestel en ontwikkel tesame met die vorige materiaal.

Die pedaalmotief in die tweede seksie (maat 2-7) is 'n verdere ontwikkeling die die pedaal-*cantus firmus* van die eerste deel (sien Voorbeeld 4.1.6). Die manualitêre materiaal bestaan uit melodiese mineurtertse, waarvan die regterhand op dieselde toonhoogte bly (sien paragraaf 4.4.3).

Voorbeeld 4.4.3 Deel 4 maat 5: Herverskyning van die pedaal-*cantus firmus* uit deel 1.

Voorbeeld 4.4.4 Vergelyking tussen die pedaal materiaal in maat 4-6 en pedaal-*cantus firmus* uit die eerste deel.

In die derde seksie word 'n nuwe motief ontwikkel wat aan die retoriese *circulatio*-figuur uit die Barok herinner. Dit word uitgedun op soortgelyke wyse as die opening van hierdie deel. Die visuele aard daarvan herinner aan Van Gogh se beroemde skildery *De Sterrennacht* (in die Engelse wêreld bekend as *Starry Night*), waarin hy die sterre as kolkende figure geskilder het, soortgelyk aan die teleskoop-beeld van sekere melkwegstelsels. Die eggo's aan die einde van elke maat (as drie opeenvolgende halftoon-klanktrosse) verwys weer terug na die klanktros van die openingsmateriaal (vergelyk *Voorbeeld 4.4.5* en *Voorbeeld 4.4.1*).

Voorbeeld 4.4.5 Deel 4 maat 8-11: Circulatio-figure.

Sw. Gamba 8' Naz.
Pos. Quintad. 8' Sw./Pos.
mf *p* Sw. *ppp* Pos. *p* Sw. *ppp*
circulatio-figuur
Ped. Ged 8'
openings-
materiaal
10 Sw. + Naz. *p* Sw. *ppp* Sw. + Pr. 8' Naz. *f* Sw. - Pr. 8' Naz. *ppp*
pedaal-cantus firmus
uit deel laangehaal
rall.....

Hierdie seksie word afgesluit in maat 11 met 'n direkte aanhaling van die pedaal-cantus firmus-melodie uit die eerste deel (vergelyk Voorbeelde 4.4.4 en 4.4.5).

Die vyfde seksie bevat 'n pulserende, herhalende tweenoet-pedaalmotief asook 'n eggomotief in die manuele. Grové (2007d) het die eggomotiewe in maat 18-20 skertsend "die groep en antwoord van twee slapelose nagvoëls" genoem.

Voorbeeld 4.4.6 Deel 4 maat 15-20: Statiese, pulserende herhaaltone.

15 Sw. Gamba 8'
Pos. Quintad. 8' Sw. Pos. Sw. Pos.
mp Sw. *dim.....*
Ped. Sw/Ped.
18 Sw. Pos. Sw. Pos. Sw. *dim.....*

Die wegsterwende "flikkertone" in die oneindigheid sou ook as klankskildering beskryf kon word.

4.4.3 Uitvoeringsaspekte

4.4.3.1 Tempo

Hierdie deel is meditatief en tydloos en daar kan geen oorhaastigheid wees nie. Grové was vanaf die begin tevrede met die metronoom-aanduiding van 88 vir 'n agstenoot. Die afsonderlike seksies sluit almal af met 'n fermata en dui op 'n rustige asemhaling tussen die dele, soortgelyk aan die tweede deel.

4.4.3.2 Registrasie

Die oorspronklike registrasie wat Grové vir hierdie deel voorstel, gee wel 'n algemene aanduiding van die klankkleure wat hy met die dele assosieer. Met die herinstudeer van hierdie werk het Grové self sekere verfynings goedgekeur. In die uitgawe wat voorberei word vir publikasie is hierdie verfynde registrasie aangedui. In die verband word enkele kort opmerkings hier opsommenderwys gemaak.

Die regterhand en linkerhand is aanvanklik op verskillende manuele gespeel. In maat 3 wou Grové graag 'n sagte, delikate klank in die pedaal hê. Die kleur was slegs beskikbaar as een van die Positiv-registers en die pedaalstem sou dus oorvleuel met die d' in die linkerhand. Al oplossing was om beide hande op die Sw te speel.

In maat 8 het Grové (1997f) aanvanklik gevra vir 'n Voix Céleste 8' alleen. Dit is 'n ongewone aanduiding aangesien die Voix Céleste 8' gewoonlik saam met die

Gamba 8' getrek word. (Aangesien die Voix Céleste effens hoër of laer gestem word as die Gamba, ontstaan 'n swewende toon as die twee registers saam klink.) Teenoor die Gamba 8' was die klank van die Voix Céleste sagter, en die effense laer intonasie het die komponis nie soveel gepla nie. Om die Quintadena 8' teenoor die Gamba 8' af te speel, sou 'n beter oplossing wees.

4.4.3.3 Artikulasie en agogiek

Tydens repetisies het Grové (2007d) beklemtoon dat die pedaallyn in die opening *staccatissimo* moet wees en dat die uitdunfiguur in maat 8 ritmies akkuraat gespeel moet word.

Sommige van die teksture in hierdie deel was aanvanklik meer pianisties bedink, en nadat Grové dit op die orrel gehoor het, het hy enkele aanpassings gemaak, soos die dinamiese vlakke van die pedaalparty wat die registrant sou reguleer (sien *Voorbeelde 4.3.11* en *4.4.8*). In hierdie delikate opset sou dit beter wees as die effek met artikulasie gesuggereer kon word.

Voorbeeld 4.4.7 Deel 4 maat 15-17: Pedaal-dinamiek deur artikulasie gesuggereer.

The musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains notes with stems and beams, and includes articulation symbols: 'Sw.' (Swell) and 'Pos.' (Pulsation). The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) at the beginning. The bottom staff is a bass clef with a dynamic marking of *Ped. Sw/Ped.* (Pedal Swell/Pedal) at the beginning. The score shows a complex texture with many notes and rests, illustrating the articulation and dynamics discussed in the text.

Voorbeeld 4.4.8 Deel 4 maat 15-17: Vroeëre weergawe: Pedaal-dinamiek deur registrant beheer.

The musical score consists of three staves. The top staff is for the right hand, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains notes for measures 15, 16, and 17. Above the staff, there are registration markings: 'Sw. Gamba 8'' and 'Pos. Quintad. 8'' for measure 15, and 'Pos.' for measures 16 and 17. The middle staff is for the left hand, starting with a bass clef. It contains notes for measures 15, 16, and 17. Above this staff, there is a registration marking 'Sw.' for measure 15. The bottom staff is for the piano pedal, starting with a bass clef. It contains notes for measures 15, 16, and 17. Above this staff, there is a registration marking 'Ped. Sw/Ped' for measure 15. Dynamics markings are present: 'mp' for measure 15, 'mp p' for measure 16, and 'mp p' for measure 17.

(Transkripsie uit: Grové, 1996c)

4.5 Deel 5: *Die Lofsanger!*

4.5.1 Karakter, vorm en tekstuur

Afrika Hymnus II word afgesluit met 'n grootse, bruisende, energieke *Finale*. Die deel spreek van kreatiewe en jeugdige vitaliteit, wat telkens in nuwe gedaantes gestalte vind.

Die vorm van hierdie deel kan in twee onderdele verdeel word, wat elkeen uit vyf ooreenstemmende seksies bestaan.

Seksie	Maat
1(a)	1-26
Skakel	27-32
2(b)	33-61
3(c)	62-94
4(d)	95-115
5(e)	116-121
6(a')	122-135
7(b')	136-150
Skakel	151
8(c')	152-168
9(d')	169-184
9(d'') (skakel)	185-191
10(e')	192-215

Die (c)-seksies bestaan hoofsaaklik uit trio-teksture en die (d)-seksies se tekstuur kan beskryf word as 'n pedaallyn wat begelei word deur *staccatissimo*-akkoorde. Die volgende twee voorbeelde illustreer die ooreenstemmende teksture in die (c)- en (d)-seksies.

Voorbeeld 4.5.1 Deel 5 maat 62-63; maat 151-152: Ooreenstemmende trio-teksture in seksies 3(c) en 8(c').

62 Sw. Fl. 4' Naz. Tierce Mix.
Hw. Pr. 8' 4' 2' Quinte Mix.

Ped. Found. 16' 4'

151 Sw. Found. 8' 4' 2' Naz. Tierce Tr. 8' Clarion 4'
Hw. Found. 8' 4' 2' Quinte Cornet V.

Ped. Pr. 16' 8' 4' Mix. Fag. 16' Schalm. 4'

Voorbeeld 4.5.2 Deel 5 maat 95-97; maat 169-170: Ooreenstemmende teksture in seksies 4(d) en 9(d').

95 Sw. Bound. 16' Pr. 8' Ged. 8' 4' Gamba 8' Naz. Oct. 2'
Hw. Ged. 8' Pos/1lw
Pos. Quintad. 8' Quinte Scharff

169 Pos. Quintad. 8' Oct. 2' Quinte
1lw. S. Oct 2' Cymb.

Ped. Pr. 16' 8' 4' Fl. 4' Schalm. 4'

Ped. Pr. 16' Fag. 16' Schalm. 4' Mix.

4.5.2 Motiefontwikkeling

Die melodiese materiaal van al die seksies in die vyfde deel, is reeds teenwoordig in die eerste bladsy van hierdie deel, en bestaan uit twee motiewe: 'n tweenoetmotief (a) en 'n drienoetmotief (b).

Motief (a) wat aanvanklik 'n mineur 9e sprong is, word later gewysig tot bykans enige dissonante intervalsprong: mineur 2e, verminderde oktaaf, mineur 7e, tritonus, verminderde en vergrote kwint. Die herhaling van die laaste noot van 'n motief is reeds bespreek in paragraaf 4.1.2.1. Motief (b) word melodies gekenmerk deur opeenvolgende stap- en sprongintervalle. Die teksture verdigting van motief a' kan motief (c) genoem word aangesien hierdie motief ontwikkel word as die begeleidingsmateriaal van die (d)-seksies.

Voorbeeld 4.5.3 Deel 5 maat 0-11: Motiewe in die eerste seksie wat ontwikkel word in die res van die deel.

Presto assai ♩ = 132
 Sw. Found. 8' 4' 2' Mix
 Hw. Pr. 8' 4' 2' Quinte Mix. Cornet V Sw./Hw. Pos./Hw.
 Pos. Quintad. 8' Gamba 8' Oct. 2' Quinte Scharff

5
 Die Lofsanger!
 Der Lobssänger!

Die motief (a) word dikwels verleng deur die byvoeging van 'n mineurterts onder of bo enige twee tone (sien *Voorbeeld 4.5.4*) of deur die laaste toon te herhaal (sien *Voorbeeld 4.5.3* maat 3, 6 en 9).

Voorbeeld 4.5.4 Deel 5 Maat 67-71: Ontwikkeling van motief (a) deur 'n mineurterts in of by te voeg.

Die pedaal-*glissando* is ook 'n ingevulde vorm van motief (b) en kom nie dikwels voor in orrelmusiek nie. In Florentz se onlangse werk kwasi-pedaal-*glissando*:

Voorbeeld 4.5.5 Jean-Louis Florentz: *La croix du sud* maat 117-118.

The musical score for measures 117-118 of 'La croix du sud' by Jean-Louis Florentz is presented in a multi-staff format. The top staff is for the 'Cromorne 8' ou Trompette 8'. The middle staves are for the organ console, with 'ajouter Fonds 8' and 'ajouter autres Fonds 8' instructions. The bottom staff is for the pedal, with 'quasi gliss.' and 'Péd.: - Fonds 16' (sur le 2e temps) ou coupure Pédale' instructions. The music includes various ornaments, slurs, and dynamic markings like 'm.d.' and 'm.g.'.

(Uit: Florentz, 2001)

Grové vra alreeds in sy *Rapsodiese Toccata* (Grové 1977) vir 'n soortgelyke pedaal-*glissando*. (Die onstaandatum van die *Rapsodiese Toccata* is volgens die inskrywing op die voorblad "1977 voorjaar". Die werk is tot op datum nog nooit uitgevoer nie.) Die karakteraanduiding "wild" stem ook ooreen met die karakter van die vyfde deel in die *Hymnus II*.

Voorbeeld 4.5.6 Stefans Grové: *Rapsodiese Toccata* maat 1-6.

Wild! $\text{♩} = 160$ ($\text{♩} = \text{♩}$, $\text{♩} = \text{♩}$ oorgangs)

Motief (b) (sien *Voorbeeld 4.5.3*) word verder veral ontwikkel in die begeleidingsmateriaal van die trio-seksies 3(c) en 8(c') (sien *Voorbeeld 4.5.1* hierbo).

Die opeenvolgende stap- en sprongintervalle van motief (b) gee aanleiding tot die gebruik van die oktatoniese toonleer (opeenvolging van half- en heeltone), wat Grové veral gebruik in die linkerhandstem van die trio-seksies (sien ook middelstem in *Voorbeeld 4.5.4*).

Voorbeeld 4.5.7 Deel 5 maat 87-90.

Hv. + Tr. 8'

87 Chromatiese toonleer

oktatoniese toonleer

oktatoniese toonleer

Ped. + Possume 16' Fug. 16'

Die ontginning van motief (c) as begeleidingsmateriaal in die (d)-seksies kan gesien word in *Voorbeeld 4.5.2*.

Voorbeelde van poliritmiese gedeeltes is skaars in Grové se werk. Seksie 9(d'') is 'n voorbeeld van twee-teen-drie-poliritmik. In hierdie seksie word motief (a) in die pedaal ontwikkel, motief (b) in die bo-stem, en motief (c) in die middelstem.

Voorbeeld 4.5.8 Deel 5 maat 184-188: Poliritmiese figuur 2:3.

Die slotseksie 10(e') (maat 192-215) is ontwikkel uit motiewe (a) en (b). Grové stel hierdie motiewe op verskeie maniere teenoor mekaar om die voortstuwende energie uiteindelik na 'n hoogtepunt te lei. In die bo-stem word die bygevoegde mineurterts-vorm van die motief gebruik (sien maat 67-71 hierbo). Polifoniese kruisaksente wat ontstaan, is verdere tegnieke wat Grové gebruik om die energievlakke te intensifiseer na die einde toe.

Voorbeeld 4.5.9 Deel 5 maat 194-198: Gebruik van kruisaksente en herhaaltone.

Die herhaaltone wat reeds in die eerste ontwikkelings van motief (a) gebruik is, kry hier veral 'n voorstuwende kwaliteit. Die D's wat aanvanklik beklemtoon word in die bo-stem, val 'n mineurtert in die slot tot 'n B. (Dit herinner aan die mineurtert in die pedaal-*cantus firmus* van die openingsgedeelte.)

Die slotgebaar is 'n sterk uitroepteken. Die slotakkoord het 'n mineur sewende omvang, wat terugverwys na die openingsgebaar van hierdie deel. Al drie motiewe is teenwoordig in maat 214-215. Die tafereel eindig net so skielik as wat dit begin het.

Voorbeeld 4.5.10 Deel 5 maat 212-215: Slotgebaar.

212

(2: IV.97 Jesu Juva)

4.5.3 Uitvoeringsaspekte

4.5.3.1 Tempo

Grové (1996c) het die tempo aanvanklik beskryf as *presto* (met metronoom-aanduiding van 132 vir 'n gepunteerde kwart), maar later verander Grové (1997f) die tempo-aanduiding na *presto assai* (steeds teen 132 vir 'n gepunteerde kwart).

Grové (2007d) meen dat die onewe dele, maar veral die slotdeel, 'n bepaalde "aanskoulikheid" besit (soos die pedaal-*glissandi*, vinnige oop- en toemaak van die swelkaste, *staccatissimo*-akkoorde wat tussen die manuele wissel en vinnige registrasiewisselings). Grové (2007a) beskryf die pedaal-*glissandi* as 'n klankbeeld van die lofsanger wat met 'n wye boog spring tot tussen die skare. Die uitvoerder moet byna hierdie toneel dramatiseer.

Die primitiewe karakter van hierdie virtuose deel word verkry deur skerp dissonante melodiese en harmoniese intervalle, maar veral in die vestiging van 'n reëlmatige polsslag, wat ontspoor en weer gevestig word in die trio-seksies en slot. Die trio-seksies bied geleentheid vir die uitvoerder om stabiliteit te skep te midde van al die wisselende teksture.

4.5.3.2 Registrasie

Die registrasie van die verskillende seksies bevat kontrasterende registrasies met ongewone kombinasies soos Quinte + Super Octav 2' (maat 29), Fluit 4' + Tierce (maat 148), Super Octav 2' + Cymbel (maat 169). Grové is lief daarvoor

om xilofoneffekte soos in maat 95 te registreer met 8'-registers tesame met miksture. Dit was die komponis (Grové, 2007d) se uitgangspunt om die instrument nie soos 'n kerkorrel te laat klink nie.

Voorbeeld 4.5.11 Deel 5 maat 95: Xilofoneffekte.

Sw. Bourd. 16' Pr. 8' God. 8' 4' Gamba 8' Naz Oct. 2' 1lb. 8'
Hw. Ged. 8' Pos/Hw
95 Pos. Quintad. 8' Quinte Scharff

simile Sw.

Ped. S. 16' Pr. 8' 4' Schalm. 4' Ped. Pr. 8' 4' Fl. 4'

Die klankkleur wat die komponis vir maat 148 uitgesoek het, het hy só geniet dat hy besluit het om die maat drie maal te herhaal – terwyl die swelkas toegemaak word. Dit is die enigste letterlike herhaling in die werk.

Voorbeeld 4.5.12 Deel 5 maat 148-150: Herhaal 3 keer dieselfde motief.

148 Sw. Fl. 4' Tierce

Sw. *mp* *p* *pp*

4.5.3.3 Artikulasie

Dit sou kon wees dat die ystervarkpenne in Mkiva se hooftoisel Grové laat dink het aan *staccatissimo*-akkoorde en dat die ryk skakerings van die intonasie in sy stem die melodielyn beïnvloed het.

Grové se fraseringsboë impliseer gewoonlik 'n *diminuendo* aan die einde van die fraseboog. Dit kan deur artikulasie gesuggereer word. Hy merk soms die slotnote van 'n frase met 'n *staccato* – wat dieselfde betekenis het (sien *Voorbeeld 4.5.3*). Om herhaalde note duidelik hoorbaar te maak in die styl van Dupré, merk hy dikwels die voorafgaande noot met 'n *staccato*- of *portato*-teken. Perkussiewe tone word dikwels aangedui met die woord *staccatissimo* of met wigmerke. Al die artikulasie-aanduidings kan deur die uitvoerder oordryf word om te help om die ekstroverte karakter van die lofsanger uit te beeld.

Om hierdie grootse *Hymnus II* tot 'n logiese slot te voer in die slotstelling – wat nie op 'n lang noot eindig nie – is musikaal geen maklike taak nie. Grové sê hy wou nie die werk soos die meeste ander orrelwerke op 'n lang noot laat eindig nie. Die einde is vir Grové (2007d) eerder soos “die val van 'n sak swaar mielies”. Die speler kan seker met sy liggaamstaal die einde suggereer – of bloot opstaan na die slotakkoord. Die outeur het na vele eksperimente gevind wat wél help, is 'n vertraging en stilte voor die slotgebaar. Indien die pedaal-*glissando* in die slotgebaar te vinnig gespeel word, verloor die uitroep van die slotstelling sy krag. Die slotgebaar is nie 'n vroulike kadens – soos die hoofmotief suggereer – nie, maar twee aksente op die eerste polse van die twee slotmate.

4.6 Samevatting

Die werk bestaan uit geweldige kontraste – van ragfyn teksture (soos in die nagmusiek van die ewe dele en die openingseksie van die eerste deel en die middelseksie van die derde deel) tot ruwe, energieke, primitiewe teksture (soos tromnaboetsingseksies in die eerste deel, die kru woorde in die derde deel en veelkleurigheid in die slotdeel). Grové vergeet ook nie sy musikale humorsin in die werk nie (vergeelyk die ou man se dans in die derde deel).

Die stadige dele noem hy “nagmusiek”, en dit moet vry asemhaal. Die vinnige dele het meestal ’n ritmiese voortstuwung wat nie stopgesit kan word voor die einde van die werk nie. Hierdie dele is ook dikwels dansmatig.

Dit is belangrik dat die uitvoerder beseft dat die registrasie-aanduiding in die partituur slegs ’n riglyn is. Die komponis het hierdie konsepregistrasie ná voltooiing van die werk saam met die outeur uitgewerk op UNISA se Rieger-orrel, wat nie die ideale instrument vir hierdie werk is nie. Grové het dikwels na meer diepte gesoek – veral ten opsigte van sagte toonkleure. Dit was sy uitgangspunt dat die werk nie soos kerkorrelmusiek moes klink nie, en in die soeke na geskikte kleure het hy met opset rare kombinasies gekies. (Die ideale instrument sou eerder ’n viermanuaalinstrument wees waarvan die delikate kleure na die manuele gekoppel kon word soos benodig, maar veral na die pedaal. Die volledige, aangepaste registrasie vir die werk gespeel tydens die tweede Toonuitstalling op 23 Julie 2007 verskyn in Bylaag F.) Die droë akoestiek in UNISA se Z.K. Matthews-saal het gehelp dat die detail – veral die harde dele – nie vervloei nie, en om die *staccatissimo*-teksture perkussief te hou.

Aangesien die *Hymnus II* meesterlik gekonstrueer is en voortdurend verwys na melodiese materiaal uit ander dele, is dit belangrik vir die uitvoerder om die werk te ontleed en bewus te wees van die struktuur van die werk.

Om die diepte van uitdrukking te bereik waarvoor die werk vra, is dit veral belangrik vir die uitvoerder om Grové se ritmiese, tempo- en artikulasie-aanduidings vaardig en presies uit te voer. Sover dit die registrasie, en in ’n mindere mate die artikulasie, aangaan, is dit veral belangrik om die komponis se intensie te begryp sodat hy/sy die suggesties in die teks deeglik kan benut en aanpas – sodat die werk optimaal kan klink vir die bepaalde orrel in ’n bepaalde akoestiese ruimte.

HOOFSTUK 5

SAMEVATTING

In die ondersoek na die interpretasie en uitvoeringspraktyk van Grové se *Afrika Hymnus II* is die komponis se biografie beskryf met betrekking tot sy stylperiodes. Grové het homself bekendgestel aan sy lesers/luisteraars in veral sy kortverhale en enkele outografiese komposisies.

Grové se *Afrika Hymnus II* is 'n werk met 'n mistieke inslag, waarin die tydsgees wat tydens die ontstaan van die werk in die land geheers het, verklank word. Die eerste drie dele het hul ontstaan te danke aan 'n reeks drome wat die komponis gehad het waarin hy 'n klankkonsep "gehoor" het, wat hy dan verder kon ontwikkel. Die werk is sekerlik van die eerste werke in die Suid-Afrikaanse repertorium wat na post-apartheid-gebeure verwys. Die tweede deel herinner ons aan die erkenning wat die regering aan uitgeweke kunstenaars soos Mancoba gegee het, en aan die versugting na langdurige vrede in die land. Die derde en vyfde deel verwys na pres. Mandela se leierskap, waar hy dansend die volk aanpor om harder te werk. Die hoop wat die volk op hom gevestig het, kan gehoor word in die lofsang van Mkiva – sy persoonlike *imbongi*.

Die werk verteenwoordig 'n hoogtepunt in Grové se werk vir solo-instrumente. Sy meesterskap kan veral gesien word in die beheer van kleur- en vorm-elemente. (Grové het veral hierdie twee elemente uit sy eerste twee stylperiodes, neo-impressionisties en neoklassiek oorgedra na sy huidige Afrika-periode.) Die werk is idiomaties vir konsertorrel geskryf. Die registrasie is besonder kleurryk en die moontlikhede van die elektroniese registerkombinasie-geheue word ten volle benut. Aanskoulike effekte soos pedaal-*glissandi* en eggo's wat die speler met

die in- en uittrek van registers bewerkstellig, is deel van die konsertmatigheid van die werk.

Wat die vorm betref, is daar duidelike verbande tussen motiewe, seksies en dele. Sekere temas, soos die pedaal-*cantus firmus* in die eerste deel, word weer gehoor in die tweede, derde en vierde deel. Grové skep teksture wat uniek is in die orrelrepertorium (soos die opening van die eerste en vierde deel). Gelyktydige *legato*- en *staccato*-teksture (soos handklap-, trom- en xilofoonaboosings) wat reeds in ander werke uit sy *Musiek uit Afrika*-reeks voorkom, word hier verder ontwikkel, en is veral effektief met die aangehoue orreltoon en die buitengewone effek van 'n *staccatissimo* op die orrel (aangesien die pyp nie genoeg lug kry nie).

Die melodiese materiaal, wat meestal pentatonies is, bevat ook Grové se vingerafdrukke en heelwat melodiese fragmente word gehoor wat herinner aan dié van ander werke uit sy *Musiek uit Afrika*-reeks.

Die harmoniese gebruik is intuïtief en die komponis skep eerder 'n bepaalde klankveld of harmoniese omgewing as wat hy bepaalde sisteme (soos Messiaen of Hindemith) toepas. Daar kom wel diatoniese, pandiatoniese, oktatoniese en pentatoniese passasies voor.

Die werk is in 1998 bekroon as beste Suid-Afrikaanse werk geskryf tussen 1995 en 1998. Grové is self besonder trots op dit wat hy in die *Hymnus II* bereik het. Hy kies die werk as afsluitingswerk vir beide sy Toonuitstallings in 1997 en 2007. Dit is jammer dat hierdie meesterwerk tot nou toe (10 jaar na die ontstaan van die werk) nog net deur die outeur van hierdie skripsie gespeel is. Dit is waar dat hierdie werk nie maklik is om uit te voer nie en ook nie onmiddellik toeganklike dele (soos die tweede deel uit *Afrika Hymnus I*) bevat nie. Die dele in die werk is nouer samehangend as in *Afrika Hymnus I* (deel 1 is aanvanklik as 'n eenheid bedoel en die 2e en 3e dele is twee jaar later, in 1993, bygevoeg).

Afrika Hymnus II het die potensiaal – veral in 'n omgewing waar luisteraars bekend is met die twintigste-eeuse orrel-idiom – om as ambassadeur te kan optree en te help om begrip te vestig vir ons land se unieke kultuursamestelling. Die standaard en inhoud van hierdie werk vergelyk gunstig met die room uit die ganse repertorium. Dit is die outeur se hoop dat hierdie skripsie sal bydra tot die vestiging van hierdie werk in die standaardorrelrepertorium.

Areas wat moontlik verder bestudeer kon word sou 'n ondersoek kon wees na die melodiese materiaal wat Grové skep en wat tipiese karakter-eienskappe van tradisionele Suider-Afrikaanse melodieë besit. In Grové se Afrika-oeuvre duik daar dikwels melodiese fragmente op, wat die luisteraar herken vanuit ander werke van die komponis uit dieselfde periode. Hierdie kern melodiese materiaal sou geïdentifiseer kon word en moontlik vergelyk kon word met tradisionele Afrika-melodieë.

Die komponis het ook aan my genoem dat hy veral respek het vir Petr Eben se *Laudes* en *Sonntagsmusik*. In *Conversations* (Grové, 2006) is daar pedaalteksture wat ontwikkel is uit Eben se *Sonntagsmusik*. 'n Vergelyking tussen Grové se *Afrika Hymni* en ander hedendaagse orrelkomposisies – wat ook deur die tradisionele musiek van Afrika beïnvloed is, soos *La croix du sud* (Florentz, 2001) behoort ook interessante resultate op te lewer.

Die wedersydse beïnvloeding en verband tussen Grové se woordkuns en toonkuns sou ook verder ondersoek kon word. Sy begrip en aansteeklike vriendskap met tradisionele Afrika-kultuur (wat hy dikwels in klankbeelde vertaal) sou ook verder ondersoek kon word.

Ons verstaan mekaar, hy en ek, want hy is nog van die outydse soort, wat sy eie, poëtiese moedertaal-uitdrukkinge direk in Afrikaans vertaal. Dit het by my aansteeklik gewerk en ek praat dieselfde taal met hom. Ons het vriende geword (Grové, 1975).

BYLAAG A

REPERTORIUMLYS VAN SUID-AFRIKAANSE VRYE ORRELWERKE

In Klaus Beckmann se gesaghebbende Repertorium Orgelmusik 1150-1998 (Beckmann 1999) verskyn 'n lys van Suid-Afrikaanse orrelkomposisies. Hy konsentreer op konsertmusiek en sluit die volgende komponiste in: Cloete, Coulter, Grové, Klatzow, Kloppers, Kosviner, Nnodana, Olivier, Reddy, Temmingh (Henk en Roelof) en Van Rensburg.

Die webtuiste South African Organs [www.saorgans.ws] (Smit, 2001) wat geskakel is met byvoorbeeld die Het Orgel [www.hetorgel.nl] is ongelukkig vol foute. (Die werk van John Coulter verskyn byvoorbeeld onder Johan Cloete se werk.) Die webtuiste Dictionary of African Composers [www.sacomposers.up.ac.za] (Johnson, 2004) is onvolledig. (Beide webbladsye is tans onder konstruksie (besoek op 29 Feb. 2008) en hopenlik word hierdie foute gekorrigeer.)

Die SAMRO-katalogus (2001, 2007) is bestudeer. Met 889 inskrywings is dit waarskynlik die volledigste versameling van Suid-Afrikaanse orrelwerke. Koraalgebonde werke is nie ingesluit nie, behalwe vir die omvangryke koraalgebonde werke van Kloppers en Zorgman. Indien daar nie 'n katalogusnommer na die werk verskyn nie, met slegs die woord *SAMRO*, dui dit daarop dat die komponis SAMRO laat weet het van hierdie werk, maar dat SAMRO geen hardekopie van die stuk in hulle versameling besit nie.

Adams, Rosalie Nan (1927-2001) (Nasionaliteit RSA)

- Adoration. *SAMRO A 01914*.(4pp)
- Andante Cantabile. *SAMRO A01908* (3pp)
- Andante Tranquille. *SAMRO A01910* (3pp)
- Berceuse. *SAMRO A01915* (3pp)
- Bridal March. *SAMRO A00128* (4pp)
- Exploration. *SAMRO*
- Introit. *SAMRO A01905* (4pp)
- Jubilate Deo. *SAMRO A01912* (3pp)
- Little song without words. *SAMRO A 01903* (3pp)
- Meditation. *SAMRO A 04860* (3pp)
- Melody for oboe. *SAMRO*
- Offertoire. *SAMRO A 01964* (3pp)
- Postlude. *SAMRO A 01906* (3pp)
- Postlude in G. *SAMRO A 01907* (5pp)
- Postlude no.1. *SAMRO A 01936* (4pp)
- Postlude no.2. *SAMRO A 01937* (4pp)

- Postlude no.3. SAMRO A 01938 (3pp)
- Postlude no.4. SAMRO A 01941 (3pp)
- Prayer. SAMRO A 01962 (3pp)
- Prelude. SAMRO A 01916 (3pp)
- Prelude no. 1. SAMRO A 01928 (3pp)
- Prelude no. 2. SAMRO A 01929 (2pp)
- Prelude no. 3. SAMRO A 01930 (2pp)
- Prelude no. 4. SAMRO A 01931 (2pp)
- Prelude no. 5. SAMRO A 01932 (4pp)
- Prelude no. 6. SAMRO A 01933 (2pp)
- Prelude no. 7. SAMRO A 01934 (5pp)
- Prelude no. 8. SAMRO A 01935 (3pp)
- Reflections. SAMRO A 01963 (3pp)
- Rhapsody. SAMRO A 04042 (4pp)
- Rhapsody for organ No 1. SAMRO A 04216
- Seven organ pieces. SAMRO A 03895 (20pp)
- Sonata for organ. SAMRO A 01971 (16pp)
 - a) *Exploration*
 - b) *Allegretto*
 - c) *Scherzo*
 - d) *Allegro*
- Thanksgiving. SAMRO A 01913 (3pp)
- Toccata. SAMRO A 02002. (5pp)
- Trumpet Volantry. SAMRO

Bon, Gerrit (1901-1997) (Gebore NL, Woon Harare Zimbabwe, Nasionaliteit NL)

- Berceuse Voluntary. SAMRO
- Concert Overture and March – *Homage to Totius*
- Feesmars – Geboorte van Prinses Beatrix. SAMRO
Arrangement of Dutch folk tunes
- Rondino Voluntary. SAMRO
- Ses Etudes. SAMRO
- Siciliano Voluntary. SAMRO
- Simfoniese Psalm in Drie dele. SAMRO
- Souvenir Voluntary. SAMRO
- Studies vir orrelpedaal. SAMRO

Blake, Michael (*1951) (Gebore RSA, Woon Johannesburg RSA, Nasionaliteit RSA)

- San Polyphony. (2 versies) 1998/99. (à Gerrit Jordaan)
Bardic Edition (voorlopige uitgawe)*
Voorgelê as deel van komposisieportefeulje vir DMus (Witwatersrandse Universiteit)

Cherry, Richard (1897-1997) (Gebore VK, Woon RSA, Nasionaliteit VK)

- Passacaglia for organ. SAMRO
- Suite for organ. SAMRO A00936.(16pp)
 1. Passacaglia
 2. Meditation on Fillii et Filiac
 3. Fugue in A minor
 On the motive of the Alarm of the Fire & Ambulance Services of the Witwatersrand.

Cloete, Johan (*1957) (Gebore Moreesburg RSA, Woon Rondebosch RSA, Nasionaliteit RSA)

- Ghaon. (Orrelsolo). 1984. SAMRO A 00565 (6pp)
- Heavy Water. (Orrelsolo). 1984. SAMRO Q 00079 (8pp)
 1. Handel
 2. Scarlatti
 3. Bach
- Soft Construction. (Orrelsolo). 1987. SAMRO Q 00097 (12pp)(à Shirley Gie)
- L'Échelle de feu. (Orrelsolo). 1991. SAMRO A02462 (6pp) (à Marc Murray)
- La ilaha illa llah – *There is no god but God*. SAMRO A02461 (1p) (*Islamic call to prayer*)

Coulter, John (*1958) (Gebore Potchefstroom RSA, Woon Potchefstroom RSA, Nasionaliteit RSA)

- Toccata Tourbillon. (Orrelsolo) 1978. SAMRO Q 00239 (12pp)
- Bridal Fanfare. 1980. SAMRO A00931(3pp)
- Organ Fugue – four voices. SAMRO Q00242 (5pp)
- Organ Symphony. SAMRO
+3,2,2,2-4,3,3,1-Timp, PercOrg, Str
- O Tshwanetse go Reetsa. (*You must listen*). 1994. (Orrelduo, 4 hande 4 voete). SAMRO
- Pedal Study. SAMRO A00918 (2pp)

Els, Anton (*1959) (Gebore RSA, Woon Stellenbosch RSA, Nasionaliteit RSA)

- Shir Hashirim: Lied van die liedere (Orrelsolo) SAMRO A01219 (18pp)
- Variasies op 'n melodie van Bourgeois. SAMRO Q00321 (5pp)

Fourie, Carl (*1965) (Gebore RSA, Woon Richwood RSA, Nasionaliteit RSA)

- Wedding March. SAMRO A 01192. (9pp)

Gie, Shirley (Woon Kaapstad RSA)

- Variations on Nkosi Sikelel' iAfrika. (Ongepubliseer.)

Grové, Stefans (*1922) (Gebore Bethlehem RSA, Woon Pretoria RSA)

- Ritus 1969: Fantasy for four manual organ. (Onttrek.) SAMRO
- Kettingrye. (Orkeswerk met orrel in die vierde deel) SAMRO
- Rapsodiese Toccata. (1977) SAMRO
- Afrika Hymnus I *’n Konsertfantasie vir orrel. 1991/93. (ca. 25 min)*
SAMRO Q00132 (39pp) (à Eddie Davey)
 - a) *Heil, O Afrika, misterieuse kontinent*
 - b) *Klaaglaag van ’n ou vrou voor haar hut teen dagbreek*
 - c) *Nagritus*
- Afrika Hymnus II: *5 Toondigte uit die Afrika-platteland. 1997. (ca.27 min)*
SAMRO Q00100 (59pp) (à Gerrit Jordaan)
 - a) *Dubbeltoneel: Dansende jong vroue; tromspelers met handgeklap*
 - b) *Afrika-Madonna (geïnspireer deur ’n houtsnede van Ernest Mancoba – 1929)*
 - c) *Vuka! (Word wakker, staan op!)*
 - d) *Voor my oop venster: die wye oneindige nag*
 - e) *Die lofsanger!*
- Desember-fragmente. 2004. Vir fluit en manualitêre kamerorrel
- Conversations/Gesprekke. 2005. Duo vir kamerorrel en klavier
 - a) *Dialogue I (First Acquaintance)*
 - b) *Monologue I organ (Fantasy)*
 - c) *Thoughts and Dreams floating in darkness*
 - d) *Monologue II piano (Toccata)*
 - e) *Dialogue II (Reminiscences)*

Hankinson, Michael (*1952)(Gebore VK, Woon Johannesburg)

- Christmas festival Overture. (Organ and Orchestra). SAMRO

James, Chris (*1952) (Gebore Zimbabwe, Woon Ballito RSA, Nasionaliteit RSA)

- Two Wedding marches for the organ. SAMRO A01655 (6pp) (à *Stephan and Madeleine Allen*)
 1. *Introit*
 2. *Extroit*
- Organ solo. 2001. (*Samro*) (*Ded. Wim Viljoen*)
 - a) *Prelude*
 - b) *Meditation*
 - c) *Toccata*
- Organ concerto. 2007.

Jolly, Margaret (1919-2004) (Gebore Frankryk, Woon Claremont RSA, Nasionaliteit RSA)

- Allegretto in D for organ. SAMRO A 02055 (6pp)
- Concluding voluntary. SAMRO A 02050 (3pp)
- Country Dance. SAMRO A 02049 (6pp)
- Minuet and Trio. SAMRO A 02053 (6pp)

Jordan, Barry Alan (*1957) (*Gebore Port Elizabeth, Woon Magdeburg Duitsland, Nasionaliteit RSA*)

- Nonquase. (orrel en marimba)
- I am the rose of Sharon. (mezzo-sopraan en orrel) 1991. Walhall Verlag
- One Each. 1985. SAMRO A01585 (17pp)
 - a. That which now we are (G. F. Handel)
 - b. Angels of forgetfulness (D. Scarlatti)
 - c. Tiny fugue of little moment (J. S. Bach)*Winner Cape Organ Guild Composers prize – Oude Meester Festival 5)*
- Uit: Kantate *ins Licht* (orrel en tenoorsaksofoon)
 - a) *Hallelujah*
 - b) *Himmelbauer*
 - c) *Leer und Wüst*
 - d) *Profundis*
- The clouds pass and pass. (Orrelsolo). SAMRO
- Praise Song. (Orrelsolo). 2000. SAMRO A04422 (22pp)
- Stone Prayers. (Orrelsolo). 2002. SAMRO

Jordaan, Herman (*1975) (*Woon Pretoria, Nasionaliteit RSA*)

- 4 Stukke vir Orrel. (deur die komponis verwerk na 'n werk vir orkes. 1997/9.

Joubert, John (*1927) (*Gebore Kaapstad RSA, Woon Birmingham VK*)

- Prelude on "Old 100th". 1956. OUP
- Passacaglia and fugue op.35. 1961. Novello 620012
- Prelude on "Picardy" op. 55 *Easy Modern Organ Music 2*, OUP

Klatzow, Peter (*1945) (*Gebore Springs RSA, Woon Claremont RSA, Nasionaliteit RSA*)

- Chronogram. (Orrelsolo) 1977. SAMRO A 01841(11pp) (*à Barry Smith*)
- Ritual. (Orrelsolo) 1984. *Musications Publishers*. SAMRO A02201(14pp) (*à James May*)
- Ach, Bach. (Orrelsolo). OUP 3755122. SAMRO A02657 (3pp)
- Concerto. (Orrel en orkes).1981. *Musications Publishers*. SAMRO A02604 (59pp)
Organ,+4,+4,3,+4,-4,3,3,1,-Timpani, Percussion(9), Pianoforte, Cello, Harp,Str
(*à Nadia Boulanger*)
- Sphinxes. SAMRO

Kloppers, Jacobus (*1937) (*Gebore Krugersdorp, Woon Edmonton Kanada*)

- Concerto for organ, strings and timpani. 1986/91. CMC
- Dance Suite for organ duo.
- Dialectic Phantacy. 1992. (*à Eddie Davey*)
- Jack and the Beanstalk. (Organ and narrator)

Kosviner, David (*1957) (*Gebore Johannesburg RSA, Woon Stuttgart Duitsland, Nasionaliteit RSA*)

- Patchwork – a passacaglia for Organ. (Orrelsolo). 1984. *Musications Publishers. SAMRO A02262 (12pp)(à James May)*
- Ogni pensiero vola. (Orrelsolo). 1988. *SAMRO A 02727(14pp)(à Barry Jordan)*
- Bayóm Hahóoh. (Orrelsolo). 1993. *SAMRO A 02466 (16pp)*

Kruidenier, Bettie (*1930) (*Gebore RSA, Woon Standerton RSA, Nasionaliteit RSA*)

- Huweliksmars. *SAMRO A02491(3pp)*
- Huweliksmars nr. 4. *SAMRO A02493 (5pp)(à Wouter and Ina)*
- Huweliksmars nr. 6. *SAMRO A02493 (3pp)(à Hanneke and Willem)*
- Mars vir Albert. *SAMRO A02492 (3pp)*
- Troumars vir Jan en Myrtle. *SAMRO A 02495 (3pp)*

Lane, Michael (1926-1997) (*Woon RSA, Nasionaliteit RSA*)

- Threnody. *SAMRO A 03631(8pp)*

Lemmer, Petrus

- Vier Orrelwerke. *UNISA. SAMRO*

Le Roux-Marais, Stephanus (1917-1979) (*Gebore RSA, Woon RSA, Nasionaliteit RSA*)

- Aubade for organ. *SAMRO A02707(3pp)*
- Miniature Suite for organ. *SAMRO A03613*
- Moedersdag Fantasie. (Orrelsolo). *SAMRO A03614 (9pp)*
- Pastorale. *SAMRO A03616 (3pp)*
- Toccatina. *SAMRO A03618 (5pp)*

Livingstone, Arthur John (*1940) (*Gebore RSA, Woon Paterson RSA, Nasionaliteit RSA*)

- Toccatella. *SAMRO A 03504 (5pp)*

Loveday, Clare (*1967) (*Gebore RSA, Woon Johannesburg RSA, Nasionaliteit RSA*)

- Palmsest. 2001. (Orrel en tenoorsaksofoon). *SAMRO (BMus-komposisieportefeulje, Witwatersrandse Universiteit)*

Malan, Waldo (*1964) (*Gebore RSA, Woon RSA, Nasionaliteit RSA*)

- Fugue Adagio (Orrelsolo). *SAMRO*

Ndodana, Bongani Brian (*1975) (Gebore Queenstown RSA, Woon Kanada)

- "But there went up a mist watering the face of the ground..."1997/8.
SAMRO (à Gerrit Jordaan)
 1. *The Garden*
 2. *But there went up a mist watering the face of the ground...*
 3. *A Mari usque ad Mare ... (and He shall have dominion from sea to sea)*
Based on the legend that man was first created in Africa. Quotation from Gen. 2:6.

Nowotny, Norbert (*1937) (Gebore RSA, Nasionaliteit RSA)

- Sonate zu drei Stimmen. (Positiv Orgel). SAMRO
- Toccata et Passacaglia. SAMRO
- Toccata für Orgel. SAMRO

Olivier, Gerrit (*1945) (Gebore RSA, Woon Pretoria RSA, Nasionaliteit RSA)

- Sonate. 1975. (Orrelsolo)*
- "Lift up Heads, Ye Mighty Gates." (Ps. 24:7) (Orrelsolo). 1996. UNISA.
SAMRO A 0247
- *Voorgeskrewe werk vir 1998 UNISA Internasionale Orrelkompetisie.*
- Concerto. (Orrel en orkes) (1990). *Universiteit van Pretoria*

Oxtoby, Charles (1914-1978) (Gebore RSA, Nasionaliteit RSA)

- Five soft Voluntaries. SAMRO
- Legend. SAMRO
- Meditation for Advent. SAMRO
- Postlude. SAMRO
- Suite for Organ Op. 31. SAMRO
- Three Postludes. SAMRO
- Toccata. SAMRO
- Two Miniatures. SAMRO
 - a) *Fairy Piper*
 - b) *Fairy Song*

Quirke, Edward (1922-2003) (Nasionaliteit RSA)

- Entrance March. SAMRO A05369 (2pp)
- Voluntry. SAMRO A 05266 (5pp)
- Voluntry no.1 SAMRO A 05267 (5pp)
- Wedding March: Going Out. SAMRO A 05268. (3pp)

Reddy, Surendran (*1962) (Gebore Durban RSA, Woon Konstanz Duitsland, Nasionaaliteit RSA)

- Toccata for Madiba. (Dedicated to Pres. Nelson Mandela) (Orrelsolo) 1996. SAMRO A 02730 (10pp)
Voorgeskrewe werk vir Eerste UNISA Internasionale Orrelkompetisie, - 1998.
- Mayibuje Suite for organ "Come back [to Africa]" 2001. (à Heike Asmuss)
 - a) Prelude
 - b) An African Hymn
 - c) Toccata

Roosenschoon, Hans (*1952) (Gebore Den Haag NL, Woon Stellenbosch, Nasionaaliteit RSA)

- Double Fugue. 1996. SAMRO A02133 (8pp)

Scherzinger, Martin (*1966) (Woon New York VSA, Nasionaaliteit RSA)

- Dza Vadzimu. (Orrelsolo). SAMRO

Smith, Barry (Woon Kaapstad)

- Trenody for organ. SAMRO A03409 (6pp)

Swanson, Walter Donald (1920-1985) (Nasionaaliteit RSA)

- Air from Pint Size Suite. SAMRO
- Pastorale for Organ. SAMRO A 02683 (5pp)
- Benedictus for Organ Voluntary. SAMRO A 02682

Taljaard, Hannes (*1971)(Venda RSA, Woon Potchefstroom)

- 1@afrika. 1998

Temmingh, Henk (*1939) (Gebore NL, Woon Johannesburg RSA)

- 3 Orrelstukke. 1995. (ca. 12 min). SAMRO A 02557(13pp)
 - a) Intrada
 - b) Cantilena
 - c) Toccata
- Nkosi. (Orrelsolo). 1997. SAMRO A 02557 (4pp)
- Variations de Concert vir orrel. 2003. Concordia Music.
- Chromatiese Fantasie. 2007. Uitgawe deur komponis.

Temmingh, Roelof (*1946) (Gebore Amsterdam NL, Woon Durban, Nasionaaliteit RSA)

- Concerto No.1. (Orrel en orkes) c.1986. SAMRO
Org,-2,0,+3,2,-2,2,2,0,-Timp,Str
- Concerto No.2. (Orrel en orkes) 1992. SAMRO

- Chant D'Eloge 1997. (Orrelesolo)
Opdrag: Cape Organ Guild
- Monofonie 1972. SAMRO

Van der Tas, Guurt (1912-1977) (*Gebore NL, Gewoon Somerset-Wes, Nasionaliteit RSA*)

- Bonang lerato la Jesu Op 57 nr. 6. SAMRO A04930 (4pp)
- Jesu o tsohele bafung Op 58 nr. 1. SAMRO A04929 (9pp)
- Masimbongeni uJesu Op 59. SAMRO A04948 (1p)
- Postludium. SAMRO A 04806 (1p)
- Ungihole wean oyinkanyiso Op 72. SAMRO A 04995. (3pp)

Van Dijk, Peter Louis (*1953) (*Gebore NL, Woon Port Elizabeth, Nasionaliteit NL*)

- Gloria 2. 1977.(Orrelesolo). (3'15) SAMRO

Van Oostveen, Klaas (1911-1992) (*Nasionaliteit RSA*)

- Japanese Tryptych Op 42. SAMRO A00726 (14pp)
 - a) *Red Fuji*
 - b) *Shower of Shono*
 - c) *Sumida river in the snow*

Van Rensburg, Etienne (*1963) (*Gebore Windhoek Namibië, Woon Pietermaritzburg, Nasionaliteit RSA*)

- Pastorale* (Onttrek.)
- Symphonic Fantasy for concert organ. 1996. SAMRO (62pp)(à *Gerrit Jordaan*)
 - a) *Preludio - Creation*
 - b) *Fantasia - Anxiety*
 - c) *Cantus - Ecstasy*
- Postcards (from Africa). 2000. (Ongepubliseer.) SAMRO (à *Gerrit Jordaan*)
- Ses Triosonates. 2003. (Ongepubliseer.)

Van Wyk, Carl (*1942) (*Gebore Kaapstad RSA, Woon Plano VSA*)

- Two Pieces for Organ. 1976. SAMRO
 1. *Aria*
 2. *Fanfare*
- Sonate. (Orrelesolo) 1983. SAMRO A 01841 (22pp)

Van Zuilenberg, Paul Loeb

- Piece d' Orgue/Impro (2002) SAMRO 06011 (*Ded. Diederick Basson*)

Volans, Kevin (*1949) (*Gebore Pietermaritzburg RSA, Woon Belfast Noord-Ierland*)

- Walking Song. 1993. (transkripsie deur komponis van werk vir klavesimbel, fluit en 2 handklappers). Novello

Wegelin, Arthur (1908-1995) (*Nasionaliteit RSA*)

- Siel en sy meesters. SAMRO A01833 (14pp)

Wendt, Gradus (1914-1996) (*Gewoon in Bellville RSA, Nasionaliteit RSA*)

- Fantasie en Fuga op "En hoor jy die magtige dreuning". SAMRO A01268 (10pp)
- In Tempo Marcia – Die Stem met as trio die seënbede Ps. 121. SAMRO A01267 (6pp)
- Fantasie en Fuga op "Merck toch hoe sterck". *Stichting Orgelcentrum*. SAMRO A 05130 (16pp)

Zaidel-Rudolph, Jeanne (*1948) (*Gebore Pretoria RSA, Woon Johannesburg RSA, Nasionaliteit RSA*)

- Five African Sketches. 1998. (Orrelsolo verwerk saam met Gerrit Jordaan na kitaarwerk, 1989) SAMRO A 01303

Zorgman, Willem (1903-1981) (*Gebore NL, Woon Krugersdorp RSA*)

- Drie Meditasies Op 100. PKM (*Protestantsche Kerkmuziek*). Samro
- Kleine Suite. SAMRO
- Koraalsonate 1 Op 36. (*Ded. Mr. C de Wolf*). SAMRO (16pp)
- Koraalsonate 2 Op 41. PKM. SAMRO (16pp)
- Koraalsonate 3 Op 67. PKM. SAMRO (16pp)
- Koraalsonate 4 Op 73. PKM. SAMRO (24pp)
- Meditation in E flat Op 107B. SAMRO A05041(4pp)
- Preludium in F minor Op 12. SAMRO
- Toccata Op 75. SAMRO A 05060. (7pp)

BYLAAG B

STEFANS GROVÉ se kortverhaal *Oggendhimne*

Dit is nog skaars lig en ek staan alreeds in die kombuisie van my ou plaashuis en koffie maak. Deur die venstertjie sien ek hoe die nuut geplante vrugteboompies, doer ver, in die nuut aangelegde boord, se blaartjies soos vlaggies in die oggendbriese waai. Die stywe, geel etikette waarop elkeen se naam in potlood geskryf is, knel soos halsbande om die jong stammetjies. Ja, dink ek by myself, vandag moet ek hulle gaan water gee – die ou kruitwa by die agterkraan vol water gaan tap en ook die klein konka en dan maar heen en weer stoot, van kraan tot boord, van boord tot kraan. Heen en weer. Harde werk.

Met die koffie gaan ek op die kant van die agterstoepie sit, onder die reusagtige ou appelkoosboom, die oeroue. Die vroeë oggendlug ruik klam en vars, asof dit verlede nag gereën het. Hierdie ou appelkoosboom is my dink- en peinsboom. Hoog troon hy bokant my uit, minstens tien meter. Sy stamme is dik en groen van die ouderdom en mos, en bo in sy takke hang dosyne groen appelkosies. Hy het vanjaar 'n geweldige aantal geproduseer, asof hy by my wou pronk dat sy jare van vrugbaarheid nog lank nie oor is nie.

Verlede week het ek die ou teen vrugtevlieë en ander peste bespuit en waarskynlik, in my onkunde, die spuitmengsel te sterk aangemaak, want met die verloop van die week het hy baie van sy blaartjies laat val en hier en daar sit die jong appelkosies, soos wesies, nog twee-twee gepaard of in drietjies bymekaar. Ek het die hele week lank sleg gevoel oor die bladverlies en gevrees dat ek die ou vergiftig het. Ek het lief geword vir hierdie ou boom, lief soos vir 'n dier, en bedags in die stad het my gedagtes swaar na hom en sy welsyn uitgegaan. Laat elke middag, by my terugkeer, het ek gou gaan kyk hoeveel blare hy deur my agterlosigheid nog verloor het. Maar asof 'n wonderwerk gebeur het, het die blaartjies toe skielik opgehou om te verlep en te val.

Ek drink my groot koppie sterk koffie en kyk op na die appelkosies en in my binneste hoor ek die ou Lutherse kerklied: "Uit diepe nood roep ek tot U". Ek voel bedruk. Vier kraaie vlieg in sirkels, waarskynlik op soek na slange, en verhef hulle stemme. Ek wonder hoe daar terselfdertyd gevlieg en geskree kan word, want vlieg is tog aanstrengende werk. Waar kry jy die asem om sulke langgerekte skree te gee as jou vlerke soveel asem in jou longe moet in- en uitpomp?

Érens tussen die doringbome sê 'n ou tarentaal ewe plegtig sy oggendgebed op, en dit klink asof iemand 'n aantal ou en verroeste kettings skud. Die ou bid vanoggend langer as gewoonlik, dink ek, en in my binneste klink die ou kerklied nog steeds. Ek kyk af na my sandale wat vaal is van sementspatsels en my hande voel soos goiingsakke van al die bakstene en sement hanteer.

Dit is vandag Saterdag en ek het baie te doen. Ek voel mismoedig en stut my linkerelmoog op my linkerknie en rus dan my ken op my bakhand. Die skurwe vingers krap my gladgeskeerde wange. Die ou tarentaal kry nog nie klaar gebid

nie, en as ek dink hy wil amen sê, dan val nog iets hom by, dan verhef hy sy stem van nuuts af aan.

Skielik sien ek 'n beroering uit die hoek van my regteroog. Ou Efraim, die Bantoe met die gryserige kenbaardjie en die ewige mus op sy kop, kom met sy fiets aangestoot en maak die ding teen die stam van die boom staan. "Morena (vriend)," sê-sing die ou plegtig en gaan sit met 'n sagte gekreun. Ek neem weer 'n sluk koffie en sit die koppie ingedagte byna in die kat se kosbak, hier links langs my.

"Morena," sing-sê ek, en daarna sit ons soos twee tydlose mense langs mekaar. Ek hou my nors en af en toe maak die ou 'n beweginkie, asof hy wil praat maar nie presies weet hoe om te begin nie, en dan sug hy maar weer eerbiediglik, saggies, en ons sit verder in stilte. Hy kyk uit oor die doringbome en die ou verlate kraal daar ver, en ek na my sandale en tone.

Die ou woon hier naby êrens en doen los werkies in die buurt, soms hier ook. Nou onlangs was hy weer hier om te kom sê dat sy dogter weer kleintjies gekry het en dat die hut nou te klein word vir hulle almal en dat hy 'n nuwe hut sal moet bou.

Ons verstaan mekaar, hy en ek, want hy is nog van die outydse soort, wat sy eie, poëtiese moedertaal-uitdrukkinge direk in Afrikaans vertaal. Dit het by my aansteeklik gewerk en ek praat dieselfde taal met hom. Ons het vriende geword. Soms verlang hy na my, of ek na hom.

Na 'n lang ruk sien ek uit die hoek van my oog dat die ou na my kyk. Na heelwat huiwering verbreek hy dan die stilte: "Morena, jou tong hy slaap nog in jou maag en nou wil jy hom met koffie wakker maak. Ek voel myne hy kruip ook weg. Miskien hy sit ook in my maag." Ek snap die wenk en bring vir die ou ook koffie.

My bedruktheid hang nog steeds oor my en ek kan voel en sien dat die ou self nie vandag op sy stukke is nie. Toe ek weer gaan sit en hy sy koffie begin slurp, sê ek skielik, sonder dat hy dit verwag: "Morena, my tong het wakker geword, en hy vra wie het 'n doringtak deur jou hart gesleep?"

Die ou kyk na my en lag saggies, slurp sy koffie tydsaam en kyk weer na die ou verlate kraalmuur. Die tarentaal is in die nood, want hy bid nog steeds, maar die ou kerklied het lank reeds in my binneste verlink. Ons sug al twee en drink ons koffie so tydsaam asof ons die hele dag net dit wil doen, en niks anders nie – net hier sit en drink en kyk en dink.

"Morena." Dit is die ou wat die stilte verbreek. Hy kyk nog steeds na die kraal. "My hart hy klop hier onder in my skoen en ek trap op hom. Ek loop op hom. Ek kry hom nie weer daar uit nie."

Die kraaie vlieg nog steeds in sirkels en net een of twee skree. 'n Kokkewiet kom hier bo in die appelkoosboom sit en oefen, maar as hy ou Efraim hoor slurp, vlieg hy weg.

"Morena." Dit is ek wat nou begin praat. "Gaan jou hart nou altyd in jou skoen woon?" Die ou lag en kyk na my. "Morena, jy is my buurman en ek is jou buurman. Ons is buurmense. Ek hy heil op jou skouer en jy heil op my skouer. Ons is buurmense. Nou, my hart hy heil allenag in my skoen. Ek kan vir hom nie

help nie.” Dan kyk die ou maar weer ver uit, ingedagte, asof hy die klippe in die kraalmuur wil tel.

Ek neem die ou se koppie en gaan weer koffie haal. My gesin slaap nog. Die ou uurwerk op die kaggelrand slaan sesuur. Dan sit ons weer, ons tydloses, en luister na die stilte. Die tarentaal het al amen gesê en die kraaie is ook weg, maar êrens koer nog 'n tortelduifie sy sagte en weemoedige liedjie. Ver anderkant die kraal styg 'n dun rooksuiltjie op, soos 'n sigbare en beskeie gebedjie, en verdwyn in die lug.

“Morena,” en die ou knik-knik met sy kop, “my hart hy heil hier onder in my skoene omdat die wind die hele nag deur die gat in my muur praat.”

Ek begryp dat die ou 'n stuk sinkplaat wil bedel om die gat toe te maak. Maar tog durf ek nie dadelik met die voorstel kom dat hy gerus maar een kan neem nie. Dit sal die harmonie van tydloosheid versteur en van my weer 'n tipiese haastige wilmens maak. Na 'n ruk sê ek: “En waarom stop jy nie die gat toe nie?”

Weer stilte, 'n lang stilte, asof die ou genoeg moed bymekaar wil skraap om die tempo van hierdie ritueel so ietwat aan te wakker, want hy maak soms skielike bewegings, soos iemand wat baie te sê het, maar eers moed bymekaar wil skraap. Ek kyk na hom. “Morena, dit lyk my jou tong het nou daar onder by jou hart gaan lê.” Die ou lag en skud sy kop. “Ja, my groottoon hy knyp my tong vas.” Verdere gelag. Dan weer stilte.

In die verte, in die rigting van die rokie, hoor ek 'n Bantoevrou met 'n ylerige stemmetjie sing, net so slank en tydloos soos die rooksuiltjie.

“Kyk, ouste,” en die ou lag, omdat ek hom ouste noem, “as die wind in die nag met jou praat, moet jy die gat toestop of 'n ander huis bou.”

Weer lag hy. “Au, Morena, nou praat jou tong met die wind wat die windpomp se gesig ronddraai, nou nou daarnatoe. Au,” en die ou lag weer lank. Dan slurp hy weer sy koffie en sug af en toe. Dan weer die stilte.

Die jong Bantoevrou wat hier werk, verskyn skielik om die hoek en na 'n bedeesde, temerige groet wat sy halfpad versluk, verdwyn sy in die kombuis waar sy dan saggies en met 'n hoë stemmetjie begin sing en skottelgoed was.

Die ou krap sy kenbaardjie en ek kyk na hom, maar ek sien hy soek na woorde.

“Morena, jou hart druk jou tong nou teen jou tone vas.” Die ou ruk en glimlag so 'n bietjie en krap nog steeds sy kenbaardjie.

Die huiskat Lukas kom uit die lang gras aangestap, ewe waardig, soos 'n ouderling, en skuur dan teen my kaal skene. Dan ruik hy aan sy kos, skud sy regtervoerpoot, kyk my verontwaardig aan en ruik aan my koffie. Dan loop-loop hy stert in die lug die huis binne om die kinders met nou ogies te gaan môre sê.

Die son het opgekom en ek kan voel dat dit 'n warm dag gaan word. Ingedagte sit ek die leë koppie in die kat se kosbak en staan op om te gaan water tap vir die vrugteboompies. Die waterstroompie is traag en dit duur lank voordat ek die kruitwa en die konka, die kwart-konka, voltap. Die ou kom agterna en staan nou langs my na die dun straaltjie en kyk, soos 'n standbeeld, met sy hart en tong nog in dieselfde skoene vasgeknel. As ek die kruitwa met my swaar waterlas wil stoot, gryp die ou dit skielik uit my hande en stoot dit oor die klipperige grond en

grasstoppels dat die water wyd na alle kante toe uitspat. Ek loop agter hom aan en kyk na sy potsierlike mussie en die gat in sy broek, agter.

Die boompies floreer in die nuwe aarde, dink ek. Die man by wie ek dit gekoop het, het gesê dat hulle volgende jaar al sal begin dra. Ja, hierdie winter sal ek moet leer snoei.

Op die grootpad verby, ry 'n Bantoe op 'n fiets en sing 'n eentonige lied. Ja, die boompies lyk mooi. Hier en daar laat enetjie sy blaartjies so 'n bietjie verleppeerig hang, maar hulle lyk goed. Dit skryf ek toe aan die trauma van die oorplanting, dink ek, en gryp die konkra en gooi die water versigtig deur die laag droë gras waarmee ek die opgevolde gat bedek het om die kosbare vogtigheid teen die son se dorstige hitte te beskerm. Ou Efraim stoot die kruise tot by die volgende boompie en keer dit om, maar hy mik sleg, en die meeste water vloei by die boompie verby. Toe weer kraan toe, oor die klipperige grond en die graspolle, terwyl die leë konkra luid in die kruise protesteer. Nog 'n vrag water. Heen en weer, heen en weer, sonder om te praat. Nog 'n vrag, nog 'n vrag, nog een – nog een ... My tong het weer gaan slaap en syne sit nog by sy groottoon. Ons is twee tydloses en ons tonge is ook nie haastig nie.

Teen elfuur begin ek honger word en gaan maak toebroodjies vir ons albei, dik besmeer met botter en marmite. Dan gaan sit ek op die rand van die onvoltooide visdam en laat my bene afhang. Ek trek eers my hemp uit en begin dan eet. Die ou kom ook sit en ek gee vir hom 'n paar snye. Maar hy begin ook die hitte voel en trek dan met groot omslagtigheid sy hemp uit. In stilte eet ons die brood met die marmite, terwyl die son op ons rûe bak. Myne bak rooier en syne swarter. Ons eet-eet terwyl ons gedagtes ver weg vlieg; syne miskien in sy voete vasgeknel en myne doer by die windpomp wat so lieflik hoog en so pligsgetrou probeer om die oggendbries se wispelturige rigtingveranderinge te vang.

Die marmite was te dik aangesmeer en brand ons tonge, myne in my mond en syne daar onder in sy skoen. As ons klaar is, steek ek 'n sigaret aan en rook, maar dan skielik onthou ek dat hy ook rook en gee vir hom ook een. "Makôsi," sê die ou saggies. 'n Lastige vlieg kom tussen my skouerblaaië sit en as ek hom verjaag, kom hy weer en weer en weer. Ou Efraim trap 'n perdeby dood wat onder op die bodem van die visdam na iets soek. Eenkeer raak ons elmsboë per ongeluk aanmekaar en dan skrik ons, en ruk instinkmatig terug ... vra byna verskoning, maar dan verdwyn elkeen maar weer in sy eie dinkwêreld ... die lig en skaduwee langs mekaar.

Ek verbreek die stilte. "Morena," sê ek, "volgende jaar, as daardie boompies begin dra, volgende somer, kan ek nie alles opeet nie. Dié wat ek nie kan opeet nie, gaan afval en vlieë en goed bring. Dan moet jy my kom help, sodat ons dit in die kruise kan laai en in die komposgat gooi. Wat kan ek nou anders daarmee maak?"

Die ou snap my humor, skud sy kop en lag.

"Au, die gat hy is honger vir die vrugte. Au," en hy lag weer, "dié gat ... au."

"Morena," sê ek, "die ou sinkplate wat hier agter rondlê ... ek wil hulle weggooi, maar ek weet nie wáár nie. Ek weet dit is swaar werk, maar sal jy hulle vir my weggooi?"

Nou lag die ou dat hy skud en sê: "Morena, jy is 'n snaakse man," en hy hou lank aan met lag. Ek voel hoe hy my op die rug klap ...

Toe groet hy plegtig en met twee stukkie sinkplaat onder die regterarm vasgeknel, ry die ou slingerend weg. Op die hoofpad begin hy lustig sing. Sy hart en tong het nou weer uit sy skoene geklim. Ek kyk die ou 'n ruk lank agterna en ver agter my kerm die ou windpomp sy treurige roeslied.

BYLAAG C

WERKLYS VAN GROVÉ SE ORRELMUSIEK

1. Grové as orrelis

Grové is van mening dat komponiste wat nie self orrel speel nie, nie sinvol vir die instrument kan skryf nie (Grové, 2007d). Hy het self 'n intieme kennis van die orrel. Sy besondere begrip vir blaasinstrument-artikulasie het hy ontwikkel deurdat hyself fluit en blokfluit gespeel het. Hoewel hy nooit as konsertorrelis opgetree het nie, het hy dwarsdeur sy lewe posisies beklee as kerkorrelis (sien paragraaf 2.2.1 en 2.2.2). Tans is hy orrelis van die Evangelies-Lutherse St. Paulus-gemeente in Arcadia, Pretoria. Die instrument daar is klein en het heelwat eenheidsregisters. Grové improviseer graag in die diens, gewoonlik in 'n neo-barokstyl soortgelyk aan die gepubliseerde Psalm-intonasies (1990).

Hier volg 'n volledige lys van Grové se komposisies vir orrel – hetsy as solo- of begeleidingsinstrument soos in 2007:

2. VRYE WERKE

Ritus. 1969. Fantasia vir viermanuaalorrel. (Onttrek.) (Ongepubliseer.)

Kettingrye. 1978. (Orkeskonsert met orrel-solodele in die vierde deel) (Ongepubliseer.)

Rapsodiese Toccata. 1977. (Ongepubliseer.)

Afrika Hymnus I 1991/93. 'n Konsertfantasie vir Orrel. ca. 25 min.
(Ongepubliseer.) SAMRO Q00132. Opedra aan Eddie Davey. 39p.

- a) Heil, O Afrika, Misterieuse Kontinent
- b) Klaaglied van 'n ou vrou voor haar hut teen dagbreek
- c) Nagritus

Afrika Hymnus II 1997. 5 Toondigte uit die Afrika-platteland. ca. 27 min.
(Ongepubliseer.) SAMRO Q00100. Opedra aan Gerrit Jordaan. 59p.

- a) Dubbelbeeld: Dansende jong vroue; tromspelers met handgeklap
- b) Afrika-Madonna (geïnspireer deur 'n houtsnede van Ernest Mancoba – 1929)
- c) Vuka! (Word wakker, staan op!)
- d) Voor my venster: die wye oneindige nag
- e) Die lofsanger!

Desember-fragmente. 2004. Vir fluit en manualitêre kamerorrel.
(Ongepubliseer.)

Conversations/Gesprekke. 2005. Duo vir kamerorrel en klavier.
(Ongepubliseer.)

- a. Dialogue I (First Acquaintance)
- b. Monologue I Organ (Fantasy)
- c. Thoughts and Dreams floating in Darkness
- d. Monologue II Piano (Toccata)
- e. Dialogue II (Reminiscences)

Orrelwerk in wording (s.a.)

Grové het in sy studio op 'n voltooide deel (sewe bladsye) uit 'n orrelwerk afgekrom. Hy het dit vermoedelik na die *Afrika Hymnus II* geskryf toe hy oorweeg het om 'n *Hymnus III* en 'n stel orreltrio's te skryf. In 2000 en 2001 het hy niks geskryf nie en van die werk vergeet. Onlangs het hy weer oorweeg om hierdie werk te voltooi.

3.1 KORAAALGEBONDE WERKE

Intonasies vir Psalms 25, 38, 47, 66, 89, 103, 123, 150.

Gepubliseer in *Intonasies vir die orrel vir die 150 Psalms*. 1990. Henk Temmingh red. Potchefstroom: Calvyn-Jubileumboekfonds.

Koraalvoorspel op Psalm 42. 1974.

Gepubliseer in Liturgiese Orrelmusiek, Band 2 (1975). Bloemfontein: Departement Kerkmusiek, UOVS.

3.2 GEWYDE KOORWERKE MET ORRELBEGELEIDING

Musiek vir Pase. 1997. SATB-koor, fluit, strykers, Orff-instrumente, orrel. Geskryf vir gebruik in Lutherse eredienste, Pretoria.

Adventmusiek. 1977. SATB-koor, Orff-instrumente, orrel. Geskryf vir gebruik in Lutherse eredienste, Pretoria.

Gesang 133 & 135. (na Hans Leo Hassler-melodie soos in die Gesangbundel van Herrnhut, 1735). 1978. Verwerk vir SAB-koor, fluit, glockenspiel, orrel, 2 viole, tjello. Johannesburg: DALRO.

Drie Geestelike Liedere vir koor, met orrelbegeleiding. 1980. Vir SATB-koor en orrel.

1. Ps. 18. Ek het U hartlik lief (vir SATB-koor)
 2. Ges. 303: "Bewaar ons, Vader, deur U Woord" (vir sopraan alleen)
 3. Ges. 113: "Hoe glansryk blink die Môrester" (vir SATB-koor)
- Geskryf vir die NG Gemeente, Burgerspark, Pretoria.

Siehe, wir haben alles verlassen. 1981. Vir SATB-koor en orrel. Evangelie-lesing vir Sondag Septuagesimae (Matt. 19:20; 20:16). Geskryf vir gebruik in Lutherse eredienste, Pretoria.

Geburt aus dem Wasser und Geist. 1982. Vir sopraansolo, SATB-koor, tjello, 2 trompette en orrel. Geskryf vir gebruik in Lutherse eredienste, Pretoria.

Himmelkönig sei willkommen. 1982. Vir SATB-koor, 2 trompette en orrel. Vir Palmsondag. Geskryf vir gebruik in Lutherse eredienste, Pretoria.

Music for Missionary Sunday. 1982. Vir SATB-koor en orrel. Hand. 8:26-28, 29-35. Geskryf vir gebruik in Lutherse eredienste, Pretoria.

Er sprach aber auch. 1993. Vir SATB-koor en orrel. Evangelielesing vir 21e Sondag na Triniteitsondag. Geskryf vir gebruik in Lutherse eredienste, Pretoria.

Es war ein Königlicher. 1993. Vir SATB-koor en orrel. Lydingstyd. Geskryf vir gebruik in Lutherse eredienste, Pretoria.

Darnach fuhr Jesus weg. 1994. Vir SATB-koor en orrel.
Evangelielesing vir Sondag Lätäre (Joh. 6:1-15)
Geskrif vir gebruik in Lutherse eredienste, Pretoria.

Wahrlich, ich sage euch. 1979. Vir sopraan, fluit en orrel.
Evangelielesing vir Rogasiesondag (Joh. 16:23-30).
Geskrif vir gebruik in Lutherse eredienste, Pretoria.

3.3 SEKULÊRE KANTATE

Cantata profana. 1959. Vir 2 stemme, fluit, hobo, klawesimbel- of orrelkontinuo en tjello. Opdraggewer: American Guild of Organists.

Seated one day at the organ
O promise me
I love my church
O Baltimore
Chorale: The end has come for me

BYLAAG D

WERKLYS VAN GROVÉ SE MUSIEK UIT AFRIKA-REEKS

Nommer	Titel	Besetting	Datum voltooi
1	<i>Sonate op Afrika-motiewe</i>	Viool, Klavier	1984
2	<i>Dansrapsodie – 'n Afrikastad</i>	Simfonieorkes	1985
3	<i>Kwintet</i>	Fluit, Altfluit, Klarinet, Altviool, Tjello, Harp	1985
4	<i>Konsert op twee Zoeloe-temas</i>	Simfonieorkes	1986
5	<i>Liedere en Danse uit Afrika</i> (7 Klavier-etudes)	Klavier	1988
6	<i>Trio</i>	Viool, Franse Horing, Klavier	1989
7	<i>Sewe Boesmanliedere</i>	Sopraan, Klavier en Strykkwartet	1990
8	<i>Afrika Hymnus I – 'n fantasie in 3 dele</i>	Konsertorrel	1991
9	<i>Zoeloe Horisonne – na gedigte van W. Vilakazi</i>	Bariton, Orkes	1992
10	<i>Itubi-overture – 'n feesdans vir jeugorkes</i>	Orkes	1992
11	<i>Lied van die Afrika Geeste – 4 dele</i>	Strykkwartet	1993
12	<i>Nonyana, die seremoniële danser – 'n fantasie</i>	Klavier	1994
13	<i>Aanroeping vanaf die Heuwels en Danse in die Vlakte – 'n simfoniese toondig</i>	Simfonieorkes	1994
14	<i>Sonate – landelike lewe</i>	Altviool, Klavier	1995
15	<i>Raka – 'n toondig in die vorm van 'n klavierkonsert in 6 dele</i>	Klavier, Orkes	1995/6
16	<i>Psalm 150 – op 'n Suid-Sotho-tekst</i>	Dubbelkoor, Marimba, Tromme	1996
17	<i>Afrika Hymnus II – 5 dele</i>	Konsertorrel	1997
18	<i>6 Beelde uit Afrika</i>	Klavier	1998

19	<i>Die Sielvoël-trio</i>	Fluit, Tjello, Klavier	1998
20	<i>Maskers</i>	Klavier 4 Hande	1999
21	<i>Portret van 'n jong klarinetdanser</i>	Soloklarinet	1999
22	<i>Psalm 138 – Op 'n Engelse teks</i>	Dubbelkoor, Perkussie, Marimba, Strykorkes	2002
23	<i>Danslied vir die Nyau-dans</i>	Klavier	2003
24	<i>Konsertino</i>	Klavier, Perkussie, Kamerorkes	2003
25	<i>Stemme</i>	Klavier, Perkussie (4Timpani's, Bastrom, Simbaal, Cassa roul, Bongos)	2003
26	<i>Desember-fragment</i>	Fluit, Kamerorrel	2003
27	<i>Kwintet</i>	4 Fluite en Harp	2004
28	<i>Flitsbeelde</i>	Klavier	2004
29	<i>Meditasies</i>	Kamerorkes	2004
30	<i>Konsertino</i>	Fluit, Altviool, Kamerorkes	2005
31	<i>Gesprekke</i>	Orrel en Klavier	2005
32	<i>Suite – die Wêreld van Gister</i>	Klavichord	2005
33	<i>Musa – 'n Danslegende</i>	Fluit, Altviool, Tjello, Klavier, Verteller	2006
34	<i>Stelling en Weerkaatsing</i>	Altsaksofoon	2006
35	<i>Hardnekkigheid (vir UNISA Gr 7)</i>	Klavier	2006
36	<i>Lig en Skaduwee</i>	Fluit en Klavier	2006

(SAMRO is die kopiereghouer van al die werke)

BYLAAG E**DISPOSISIE VAN DIE RIEGER-ORREL (UNISA) (1995)****PEDAL****HAUPTWERK**

(Man I)

11 Principal 16'	21 Untersatz 32'	31 Principal 8'	41 Bourdon 16'
12 Principal 8'	22 Subbass 16'	32 Octav 4'	42 Gedackt 8'
13 Octav 4'	23 Gedackt 8'	33 Quinte 2 2/3'	43 Flûte harm. 8'
14 Mixtur IV 2 2/3'	24 Flûte 4'	34 Superoctav 2'	44 Blockflöte 4'
15 Kontrabombarde 32'	25 Sw/Ped	35 Mixtur IV-V 11/3'	45 Cornet 8'
16 Posaune 16'	26 Pos/Ped	36 Cymbel III 2/3'	46 Sw/Hw
17 Fagott 16'	27 Hw/Ped	37 Trompete 16'	47 Pos/Hw
18 Trompete 8'		38 Trompete 8'	
19 Schalmei 4'			

POSITIV

(Man II, Expressive)

SCHWELLWERK

(Man III)

51 Principal 8'	61 Quintadena 8'	71 Montre 8'	81 Bourdon 16'
52 Prestant 4'	62 Holzgedackt 8'	72 Principal 4'	82 Bourdon 8'
53 Octav 2'	63 Rohrflöte 4'	73 Plein-jeu V 2'	83 Flûte octav. 4'
54 Quinte 1 1/3'	64 Waldflöte 2'	74 Basson 16'	84 Nazard 2 2/3'
55 Scharff III 1'	65 Sesquialtera II 2 2/3'	75 Tromp. Harm. 8'	85 Octavin 2'
56 Dulcian 16'	66 Sw/Pos	76 Clarion 4'	86 Tierce 1 3/5'
57 Cromorne 8'	67 Tremulant	77 Hautbois 8'	87 Tremulant
58 Trompete 8'		78 Voix humaine 8'	91 Gambe 8'
			92 Voix Céleste 8'

Algemene opmerkings:

- Die Z.K. Matthews-saal (vroeër bekend as die Ou Mutual-saal) het 'n twee sekonde-nagalm (Davey 1995:8).
- Die orrel beskik oor 'n rekenaar wat 192 algemene kombinasies kan stoor wat opeenvolgend beskikbaar is met behulp van 'n Sequencer-vorentoe.
- Gebalanseerde ekspressiewe voettredes (meganies): SW, POS (met numeriese aanduiding 01 tot 30).
- Die *Schwellwerk* het oorwegend 'n Duitse karakter, terwyl die *Positiv* 'n Franse karakter besit.

BYLAAG F

REGISTRASIE VAN AFRIKA HYMNUS II VIR TOONUITSTALLING, 23 Julie 2007 (UNISA)

DEEL 1:

Maat 1 (Sw:1 Pos:1)*

1. PED: Fl. 4'; HW: Ged. 8' SW/HW; POS: Quintad. 8' R.fl. 4' SW: Bourd. 8' Octavin 2'

Maat 9

2. PED: Fl. 4'; HW: Ged. 8' SW/HW; Quintad. 8' Holzged. 8' R.fl. 4';
SW: Bourd. 8' Octavin 2' Tierce 13/5' Gambe 8'

Maat 14

3. PED: Fl. 4' HW: Blockfl. 4' SW/HW; Quintad. 8' R.fl. 4' Waldfl. 2';
SW: Bourd. 8' Fl.oct. 4' Naz. 2 2/3' Octavin 2' Tierce 1 3/5' Gambe 8'

Maat 26

4. PED: Fl. 4' HW: Ged. 8' POS/HW; POS: Pr. 4' Quintad. 8' Waldfl. 2';
SW: Montre 8' Pr. 4' Bourd. 8' Fl.oct. 4' Naz. 2 2/3' Octavin 2' Tierce 1 3/5' Gambe 8'

Maat 34

5. PED: Fl. 4' HW: Oct. 4' Ged. 8' Blockfl. 4' POS/HW; POS: Pr. 4' Quintad. 8'
Holzged. 8' R.fl. 4' Waldfl.2'; SW: Montre 8' Pr. 4' Bourd. 8' Fl.oct. 4' Naz. 2 2/3'
Octavin 2' Tierce 1 3/5' Gambe 8'

Maat 35

6. PED: Pr. 16' Pr. 8' Untersatz 32' Subb. 16' Ged. 8' Fl. 4' HW: Superoct. 2' Mix 1 1/3' Ged. 8'
SW/HW; POS: Pr. 4' Quinte 1 1/3' Scharff 1' Quintad. 8' Waldfl. 2';
SW: Montre 8' Pr. 4' Hautbois 8' Nazard 2 2/3' Tierce 1 3/5'

Maat 42 (Sw:30 Pos:1)

7. PED: Pr. 16' Pr. 8' Oct. 4' Fag. 16' Untersatz 32' Subbas 16' Ged. 8' Fl. 4'
SW/PED POS/PED HW/PED;
HW: Pr. 8' Oct 4' Quinte 2 2/3' Super oct. 2' Mix 1 1/3' Ged. 8' SW/HW POS/HW;
POS: Pr. 8' Pr. 4' Oct. 2' Quinte 1 1/3' Scharff 1' Quintad. 8' Waldfl. 2' Sesquilt.;
SW: Montre 8' Pr. 4' Haurbois 8' Naz. 2 2/3' Tierce 1 3/5'

Maat 44 (Sw:1 Pos:1)

8. PED: Fl. 4' HW/PED; HW: Ged. 8' SW/HW POS/HW;
POS: Quintad. 8' R.fl. 4' Waldfl. 2'; SW: Bourd. 8' Naz. 2 2/3' Octavin 2'

Maat 45

9. PED: Fl. 4' HW/PED; HW: Blockfl. 4' SW/HW POS/HW;
POS: Quintad. 8' Holzged. 8' R.fl. 4' Waldfl. 2';
SW: Pr. 4' Bourd. 8' Naz. 2 2/3' Octavin 2' Tierce 1 3/5'

Maat 51

10. PED: Fl. 4' HW/PED; HW: Blockfl. 4' SW/HW POS/HW;
POS: Quintad. 8' Holzged. 8' R.fl. 4' Waldfl. 2';
SW: Montre 8' Pr. 4' Bourd. 8' Naz. 2 2/3' Octavin 2' Tierce 1 3/5'

Maat 61³

11. PED: Fl. 4' HW/PED; HW: Pr. 8' Quinte 2 2/3' Blockfl. 4' SW/HW POS/HW;
POS: Quintad. 8' R.fl. 4'; SW: Pr. 4' Bourd. 8' Naz. 2 2/3' Octavin 2' Tierce 1 3/5'

* Die nommers verwys na die stand van die swelkaste vir die SW en POS.

Maat 63

12. PED: Fl. 4' HW/PED; HW: Blockfl. 4' SW/HW POS/HW; POS: Quintad. 8' Waldfl. 2'
SW: Bourd. 8' Fl. oct. 4' Naz. 2 2/3' Octavin 2' Gambe 8'

Maat 65 (Sw: 30 Pos:1)

13. PED: Fl. 4'; HW: Oct. 4' Ged. 8' Fl. harm. 8' Blockfl. 4' SW/HW POS/HW;
POS: Pr. 4' Quintad. 8' Holzged. 8' Rohrfl. 4' SW/POS;
SW: Montre 8' Pr. 4' Bourd. 8' Fl. oct. 4' Naz. 2 2/3' Octavin 2' Gambe 8'

Maat 68

14. PED: Pr. 16' Pr. 8' Untersatz 32' Subb. 16' Ged. 8' Fl. 4' POS/PED;
HW: Pr. 8' Oct. 4' Ged. 8' Cornet V SW/HW POS/HW;
POS: Pr. 8' Pr. 4' Oct. 2' Quintad. 8' Waldfl. 2';
SW: Montre 8' Pr. 4' Plein jeu 2' Gambe 8'

Maat 73 (Sw:30 Pos:1<20,>1<20)

Maat 74 (Sw:1 Pos:1)

15. PED: Fl. 4'; HW: Blockfl. 4' SW/HW; POS: Holzged. 8' Waldfl. 2';
SW: Bourd. 8' Octavin 2' Gambe 8'

Maat 83¹⁷, slot akkoord (Sw:<> Pos:1)

16. PED: Fl. 4'; POS: Quintad. 8'; SW: Octavin 2' Gambe 8'

DEEL 2:

Maat 1 (Sw:1 Pos:5)

1. PED: POS/PED; POS: R.fl. 4'; SW: Bourd. 8'

Maat 7 (Sw:1 Pos:1)

2. PED: POS/PED; HW: Bourd.16' POS/HW; POS: Waldfl. 2'; SW: Bourd. 8'

Maat 12

3. PED: POS/PED; HW: Bourd.16' SW/HW POS/HW; POS: Waldfl. 2'; SW: Gambe 8'

Maat 19

4. PED: SW/PED; HW: Bourd.16' SW/HW; POS: Waldfl. 2'; SW: Gambe 8'

Maat 22

5. PED: SW/PED; HW: Bourd.16' SW/HW; POS: Waldfl. 2'; SW: Gambe 8' Voix Cel. 8'

Maat 22⁶ (tydens pedaalrus)

6. PED: POS/PED; HW: Bourd.16' SW/HW; POS: R.fl. 4'; SW: Gambe 8' Voix Celeste 8'

Maat 24 (Sw:1<5 Pos:1)

7. PED: POS/PED; HW: SW/HW; POS: R.fl. 4'; SW: Bourd. 8'

Maat 27 (Sw:5 Pos:1<4)

Maat 28 (Sw:5>1Pos:>1)

DEEL 3:

Maat 1 (Sw:30 Pos:30)

1. PED: Pr. 16' Subb. 16' Ged. 8' Fl. 4';
HW: Oct. 4' Quinte 2 2/3' Superoct 2' Ged. 8' Fl. harm 8' Blockfl. 4';
POS: Cromorne 8' Sesquiltera;
SW: Naz. 2 2/3' Octavin 2' Tierce 1 3/5'

Maat 24

2. PED: Tr 8' Subb. 16' Ged. 8' Fl. 4';
HW: Pr. 8' Oct. 4' Superoct. 2' Ged. 8' Flute harm. 8' Blockfl. 4' SW/HW;
POS: Cromorne 8' Sesquialtera;
SW: Pr. 4' Bourd. 8' Naz. 2 2/3' Octavin 2' Tierce 1 3/5'

Maat 29

3. PED: Tr 8' Subb. 16' Ged. 8' Fl. 4' POS/PED;
 HW: Pr. 8' Oct. 4' Quinte 2 2/3' Superoct. 2' Ged. 8' Fl.harm. 8' Blockfl. 4'
 Cornet V; POS: Cromorne 8' Sesquialtera;
 SW: Pr. 4' Bourd. 8' Naz. 2 2/3' Octavin 2' Tierce 1 3/5'

Maat 37

4. PED: Ged. 8' HW/PED; HW: Fl.harm 8' Blockfl. 4'; POS: Oct. 2' Holzged. 8' Waldfl. 2';
 SW: Bourd. 8' Gambe 8'

Maat 40 (Sw:30 Pos:>3)

5. POS: Oct. 2' Holzged. 8' Waldfl. 2'; SW: Bourd. 8' Gambe 8'

Maat 41

6. PED: Pr. 8' Fag. 8' Subb. 16' Ged. 8' Fl. 4' SW/PED POS/PED ;
 HW: Pr. 8' Oct. 4' Quinte 2 2/3' Superoct. 2' Ged. 8' Fl.harm 8' Blockfl. 4' POS/HW; POS:
 Pr. 4' Holzged. 8' Waldfl. 2' Sesquialtera;
 SW: Montre 8' Tr.harm.8' Bourd. 8'

Maat 43

- PED: - Fag. 16' Tr. 8'

Maat 44

7. PED: Pr. 8' POS/HW; POS: R.fl. 4'

Maat 48

8. PED: Pr. 8' Fag. 16' Tr. 8' Subb. 16' Ged. 8' Fl.4' SW/PED POS/PED;
 HW: Pr. 8' Oct. 4' Quinte 2 2/3' Superoct. 2' Ged.8' Blockfl. 4' Cornet V;
 POS: R.fl.4'

Maat 53² (Sw:10 Pos:3)

9. PED: Ged. 8' HW/PED; HW: Fl.harm. 8'
 POS: Quintad. 8'; SW: Naz. 2 2/3' Octavin 2' Tierce 1 3/5'

Maat 57

10. PED: Pr 8' Subb.16' Ged. 8' Fl. 4' HW/PED; HW: Fl.harm. 8'
 POS: Quintad. 8'; SW: Naz. 2 2/3' Octavin 2' Tierce 1 3/5'

Maat 58

11. PED: Ged. 8' HW/PED; HW: Fl.harm. 8'
 POS: Quintad. 8'; SW: Naz. 2 2/3' Octavin 2' Tierce 1 3/5'

Maat 59

12. PED: Pr 8' Subb.16' Ged. 8' Fl. 4' HW/PED; HW: Fl.harm. 8'
 POS: Quintad. 8'; SW: Naz. 2 2/3' Octavin 2' Tierce 1 3/5'

Maat 60

13. PED: Ged. 8' HW/PED; HW: Fl.harm. 8'
 POS: Quintad. 8'; SW: Naz. 2 2/3' Octavin 2' Tierce 1 3/5'

Maat 61

14. PED: Pr 8' Subb.16' Ged. 8' Fl. 4' HW/PED; HW: Fl.harm. 8'
 POS: Quintad. 8'; SW: Naz. 2 2/3' Octavin 2' Tierce 1 3/5'

Maat 62

15. PED: Pr 8' Subb.16' Ged. 8' Fl. 4' HW/PED; HW: Fl.harm. 8' Blockfl. 4'
 POS: Oct. 2' Holzged. 8' Waldfl. 2'; SW: Bourd. 8' Gambe 8'

Maat 65

16. PED: Ged. 8' HW/PED; HW: Fl.harm. 8' Blockfl. 4';
 POS: Oct. 2' Holzged. 8' Waldfl. 2'; SW: Bourd. 8' Gambe 8'

Maat 66

17. PED: Pr. 8' Subb. 16' Ged. 8' Fl. 4' SW/PED HW/PED;
 HW: Fl.harm. 8' Blockfl. 4'; POS: Oct. 2' Holzged. 8' Waldfl.2'
 SW: Bourd. 8' Gambe 8'

Maat 69

18. PED: Pr. 8' Fag. 16' Subb. 16' Ged. 8' Fl. 4' SW/PED POS/PED;
 HW: Pr. 8' Oct. 4' Quinte 2 2/3' Superoct. 2'
 Ged. 8' Fl.harm. 8' Blockfl. 4' POS/HW;
 POS: Pr. 4' Waldfl. 2' Sesquialtera; SW: Montre 8' Tr.harm. 8' Bourd. 8'

Maat 72

19. PED: Pr. 8' Posaune 16' Fag. 16' Tr. 8' Subb. 16' Ged. 8' Fl. 4' SW/PED POS/PED;
 HW: Pr. 8' Oct. 4' Quinte 2 2/3' Superoct. 2' Mix. 1 1/3' Cymb. 2/3' Tr.8'
 Cornet V, SW/HW, POS/HW; POS: Pr.4' Holzged. 8' Waldfl. 2';
 SW: Naz. 2 2/3' Octavin 2' Tierce 1 3/5'

Maat 79 (SW:<30 Pos:<30)

20. PED: Pr. 8' Subb. 16' Ged. 8' Fl. 4'; HW: Oct. 4' Quinte 2 2/3' Superoct. 2' Ged. 8';
 POS: Cromorne 8' R.fl. 8' Sesquialtera; SW: Naz. 2 2/3' Octavin 2' Tierce 1 3/5'

Maat 91 (slot maat Sw:>1 Pos:30)

21. PED: Pr. 8' Subb. 16' Ged. 8' Fl. 4'; HW: Oct. 4' Quinte 2 2/3' Superoct. 2' Ged. 8';
 POS: Cromorne 8' SW: Naz. 2 2/3' Octavin 2' Tierce 1 3/5'

DEEL 4:

Maat 1(Sw:5> Pos:1)

1. PED: POS/PED; HW: Ged. 8' SW/HW POS/HW; POS: Waldfl.2'; SW: Gambe 8'

Maat 2

2. PED: POS/PED; HW: Ged. 8' SW/HW POS/HW; POS: Quintad. 8'; SW: Bourd. 8' Gambe 8'

Maat 7

3. PED: SW/PED; SW/HW POS/HW; Quintad. 8'; SW: Gambe 8'

Maat 8 (Sw:5><><><> Pos:1)

4. PED: Ged. 8' HW: SW/HW POS/HW; POS: Quintad. 8' SW/POS;
 SW: Naz. 2 2/3' Gambe 8'

Maat 11

5. PED: SW/PED; HW: SW/HW POS/HW; POS: Quintad. 8' SW/POS;
 SW: Bourd. 8' Naz. 2 2/3' Gambe 8'

Maat 12

6. PED: SW/PED; HW: SW/HW POS/HW; POS: Quintad. 8' SW/POS;
 SW: +Bourd. 8' Gambe 8'

Maat 12⁴

SW: - Bourd. 8'

Maat 13

SW: + Bourd. 8'

Maat 13⁹

SW: - Bourd. 8'

Maat 14

SW: + Bourd. 8'

Maat 15

7. PED: SW/PED; HW: SW/HW POS/HW; POS: Quinte 1 1/3' Quintad. 8' SW/POS;
 SW: Bourd. 8' Gambe 8'

DEEL 5:

Maat 1 (Sw:30 Pos:30)

1. PED: Pr. 16' Pr. 8' Oct. 4' Mix. 2 2/3' Posaune 16' Tr. 8' Schalmei 4' HW/PED;
 HW: Pr. 8' Oct. 4' Quinte 2 2/3' Superoct. 2' Mix. 1 1/3' Ged. 8' Blockfl. 4'
 Cornet V, SW/HW POS/HW;
 POS: Pr. 8' Oct. 2' Quinte 1 1/3' Scharff 1' Quintad. 8';
 SW: Montre 8' Pr. 4' Plein jeu 2' Bourd. 8' Fl.oct. 4'

Maat 24 (Sw:>1)

Maat 27 (Sw:<>)

Maat 28 (Sw:<>)

Maat 29

2. PED: Fag. 16' Tr. 8'; HW: Quinte 2 2/3' Superoct. 2';
 POS: Pr. 8' Oct. 2' Quinte 1 1/3' Scharff 1' Quintadena 8';
 SW: Fl.oct. 4' Tierce 1 3/5'

Maat 30 (Sw:<20)

3. PED: Fag. 16' Tr. 8'; HW: Pr. 8' Quinte 2 2/3' Superoct 2' Mix. 1 1/3' Cornet V;
 POS: Pr. 8' Oct. 2' Quinte 1 1/3' Scharff 1' Quintadena 8';
 SW: Fl.oct. 4' Tierce 1 3/5'

Maat 31

4. PED: Schalmei 4'; HW: Pr. 8' Quinte 2 2/3' Superoct. 2' Mix.. 1 1/3' Cornet V;
 POS: Pr. 8' Oct. 2' Quinte 1 1/3' Scharff 1' Quintadena 8';
 SW: Fl.oct. 4' Tierce 1 3/5'

Maat 33

5. PED: Pr. 8' Fag. 16' Tr. 8' Subb. 16' HW/PED;
 HW: Pr. 8' Oct. 4' Quinte 2 2/3' Superoct. 2' Mix. 1 1/3' Cymb. 2/3';
 POS: Pr. 8' Oct. 2' Quinte 1 1/3' Scharff 1' Quintad. 8';
 SW: Plein jeu 2' Flute.oct. 4' Naz. 2 2/3' Tierce 1 3/5'

Maat 39

6. PED: Fag. 16' Tr. 8';
 HW: Pr. 8' Oct. 4' Quinte 2 2/3' Superoct. 2' Mix. 1 1/3' Cymb. 2/3' Cornet V; POS:
 Pr. 8' Oct. 2' Quinte 1 1/3' Scharff 1' Quintad. 8';
 SW: Plein jeu 2' Fl.oct. 4' Naz. 2 2/3' Tierce 1 3/5'

Maat 41

7. PED: Posaune 16' Fag. 16' Tr. 8' Schalmei 4';
 HW: Pr. 8' Oct. 4' Quinte 2 2/3' Superoct. 2' Mix. 1 1/3' Cymb. 2/3' Cornet V; POS:
 Pr. 8' Oct. 2' Quinte 1 1/3' Scharff 1' Quintadena 8';
 SW: Plein jeu 2' Fl.oct. 4' Naz. 2 2/3' Tierce 1 3/5'

Maat 44

8. PED: Oct. 4' Ged. 8' Fl. 4'; HW: Superoct. 2' Blockfl. 4';
 POS: Pr. 8' Oct. 2' Quinte 1 1/3' Scharff 1' Quintadena 8';
 SW: Plein jeu 2' Fl.oct. 4' Naz. 2 2/3' Tierce 1 3/5'

Maat 49

9. PED: Pr. 16' Pr. 8' Oct. 4' Ged. 8' Fl. 4';
 HW: Pr. 8' Quinte 2 2/3' Superoct. 2' Blockfl. 4';
 POS: Pr. 8' Oct. 2' Quinte 1 1/3' Scharff 1' Quintadena 8';
 SW: Plein jeu 2' Fl.oct. 4' Naz. 2 2/3' Tierce 1 3/5'

Maat 53

10. PED: Pr. 16' Pr. 8' Oct. 4' Mix. 2 2/3' Fag. 16' Tr. 8' Schalmei 4' Ged. 8' Fl 4';
 HW: Pr. 8' Quinte 2 2/3' Superoct 2' Mix. 1 1/3' Cymb. 2/3' Blockfl. 4';
 POS: Pr. 8' Oct. 2' Quinte 1 1/3' Scharff 1' Quintad.8';
 SW: Plein jeu 2' Fl.oct. 4' Naz. 2 2/3' Tierce 1 3/5'

Maat 60

11. PED: Pr. 16' Schalmei 4';
 HW: Oct. 4' Quinte 2 2/3' Superoct. 2' Tr. 8' Fl.harm 8' Blockfl. 4';
 POS: Pr. 8' Oct. 2' Quinte 1 1/3' Scharff 1' Quintad. 8';
 SW: Plein jeu 2' Fl.oct. 4' Naz. 2 2/3' Tierce 1 3/5'

Maat 62

12. PED: Pr. 16' Pr. 8' Oct. 4' Subb. 16' Ged. 8' Fl. 4' POS/PED;
 HW: Pr. 8' Oct. 4' Quinte 2 2/3' Superoct. 2' Mix. 1 1/3';
 POS: Pr. 4' R.fl. 4'; SW: Montre 8' Fl.oct. 4' Naz. 2 2/3' Tierce 1 3/5'

Maat 75 (Sw:12, Pos:30)

13. PED: Pr. 16' Pr. 8' Tr. 8' Schalmei 4' Subb.16' Fl. 4' POS/PED;
 HW: Pr. 8' Oct. 4' Quinte 2 2/3' Superoct. 2' Mix. 1 1/3';
 POS: Pr. 4' R.fl. 4'; SW: Plein jeu 2' Fl.oct. 4' Naz. 2 2/3' Tierce 1 3/5'

Maat 77

14. PED: Pr. 16' Pr. 8' Tr. 8' Schalmei 4' Subb. 16' Fl. 4' POS/PED;
 HW: Pr. 8' Oct. 4' Quinte 2 2/3' Superoct. 2' Mix. 1 1/3' Cymb 2/3';
 POS: Pr. 4' R.fl. 4' ; SW: Plein jeu 2' Fl.oct. 4' Naz. 2 2/3' Tierce 1 3/5'

Maat 87

15. PED: Pr. 16' Pr. 8' Posaune 16' Fag. 16' Tr. 8' Schalmei 4'
 Subb. 16' Fl. 4' POS/PED;
 HW: Pr. 8' Oct. 4' Quinte 2 2/3' Superoct. 2' Mix. 1 1/3' Cymb. 2/3'
 Tr. 8' POS/HW; POS: Pr. 8' Pr. 4' R.fl. 4';
 SW: Plein jeu 2' Fl.oct. 4' Naz. 2 2/3' Tierce 1 3/5'

Maat 95 (Sw:30 Pos:30)

16. PED: Pr. 8' Schalmei 4' Subb. 16' Ged. 8' Fl. 4';
 HW: Ged. 8' POS/HW; POS: Quinte 1 1/3' Scharff 1' Quintad. 8';
 SW: Montre 8' Hautbois 8' Bourd. 8' Fl.oct. 4' Naz. 2 2/3' Octavin 2' Gambe 8'

Maat 102 (Sw:30 Pos:30)

17. PED: Pr. 8' Oct. 4' Fl. 4'; HW: Pr. 8' Ged. 8' POS/HW;
 POS: Quinte 1 1/3' Scharff 1' Quintad. 8';
 SW: Montre 8' Hautbois 8' Bourd. 8' Fl.oct. 4' Naz. 2 2/3' Octavin 2' Gambe 8'

Maat 111

18. PED: Pr. 16' Pr. 8' Oct. 4' Tr. 8' Schalmei 4'; Subb. 16' Ged. 8' Fl. 4' HW/PED;
 HW: Oct. 4' Quinte 2 2/3' Superoct. 2' Ged. 8' POS/HW;
 POS: Quinte 1 1/3' Scharff 1' Quintad. 8';
 SW: Montre 8' Hautbois 8' Bourdon 8' Fl.oct. 4' Naz. 2 2/3' Octavin 2' Gambe 8'

Maat 116

19. PED: Pr. 16' Pr. 8' Oct. 4' Mix. 2 2/3' Tr. 8' HW/PED;
 HW: Pr. 8' Oct. 4' Quinte 2 2/3' Superoct. 2' Mix. 1 1/3' Cymb. 2/3' Ged. 8' Blockfl. 4'
 Cornet V, SW/HW, POS/HW;
 POS: Oct. 2' Quinte 1 1/3' Scharff 1' Quintadena 8' Holzged. 8';
 SW: Montre 8' Pr. 4' Plein jeu 2' Bourd. 8' Fl.oct. 4' Naz. 2 2/3' Oct. 2'
 Tierce 1 3/5' Gambe 8'

Maat 122

PED: + Posaune 16' Fag. 16'

Maat 137

20. PED: Pr. 16' Pr. 8' Subb. 16' Fl. 4' POS/PED;
 HW: Pr. 8' Oct. 4' Quinte 2 2/3' Superoct. 2' Mix. 1 1/3'; POS: Pr. 8';
 SW: Hautbois 8' Fl.oct. 4' Naz. 2 2/3' Tierce 1 3/5'

Maat 144

21. PED: Pr. 16' Pr. 8' Posaune 16' Schalmei 4' Unters. 32' Fl. 4' POS/PED HW/PED;
 HW: Pr. 8' Oct. 4' Quinte 2 2/3' Superoct. 2' Mix. 1 1/3' Ged. 8'
 Cornet V POS/HW; POS: Pr. 8'; SW: Hautbois 8' Fl.oct. 4'
 Naz. 2 2/3' Tierce 1 3/5'

Maat 146

22. PED: Pr. 16' Oct. 4' SW/PED;
 HW: Pr. 8' Oct. 4' Quinte 2 2/3' Superoct. 2' Mix. 1 1/3' Cornet V POS/HW;
 POS: Pr. 8'; SW: Hautbois 8' Fl.oct 4' Naz. 2 2/3' Tierce 1 3/5'

Maat 148

23. PED: Pr. 16' Oct. 4' SW/PED;
 HW: Pr. 8' Oct. 4' Quinte 2 2/3' Superoct. 2' Mix. 1 1/3' Cornet V POS/HW;
 POS: Pr. 8'; SW: Fl.oct. 4' Tierce 1 3/5'

Maat 149 (Sw:>10)

Maat 150 (Sw:>1)

Maat 151 (Sw:30)

24. PED: Pr. 16' Pr. 8' Oct. 4' Mix. 2 2/3' Fag. 16' Schalmei 4';
 HW: Pr. 8' Oct. 4' Quinte 2 2/3' Superoct. 2' Ged. 8' Cornet V, POS/HW;
 POS: Pr. 8' SW/POS;
 SW: Montre 8' Pr. 4' Tr.harm. 8' Bourd. 8' Fl.oct. 4' Naz. 2 2/3'
 Octavin 2' Tierce 1 3/5'

Maat 169 (Sw:>8 Pos>8)

25. PED: Mix. 2 2/3' Subb. 16' SW/PED; HW: Superoct. 2' Cymb. 2/3';
 POS: Oct 2' Quinte 1 1/3' Quintad. 8'; SW: Montre 8' Pr. 4' Tr. Harm. 8' Clarion 4'
 Bourd. 8' Fl.oct. 4' Naz. 2 2/3' Octavin 2' Tierce 1 3/5'

Maat 179

26. PED: Mix. 2 2/3' Schalmei 4' Subb. 16' Ged. 8';
 HW: Pr. 8' Oct. 4' Quinte 2 2/3' Superoct. 2' Mix 1 1/3' Cymb. 2/3' SW/HW;
 POS: Oct. 2' Quinte 1 1/3' Quintad. 8'; SW: Hautbois 8' Bourd. 8' Fl.oct. 4'

Maat 185 (Sw:30 Pos:30)

27. PED: Tr. 8' Ged. 8' Fl. 4'; HW: Pr. 8' Oct. 4' Quinte 1 1/3' Superoct. 2' Mix. 1 1/3' Cymb.
 2/3' SW/HW; POS: Oct. 2' Quinte 1 1/3' Cromorne 8' Quintad. 8';
 SW: Montre 8' Pr. 4' Tr.harm 8' Hautbois 8' Bourd. 8' Fl.oct. 4'

Maat 192

28. PED: Pr.16' Pr. 8' Oct. 4' Mix. 2 2/3' Posaun 16' Tr. 8' Subb. 16' Ged. 8' Fl. 4';
 HW: Pr. 8' Oct. 4' Quinte 2 2/3' Superoct. 2' Ged. 8' Blockfl. 4'
 Cornet V POS/HW; POS: Pr. 8' Pr. 4' Oct. 2' Cromorne 8';
 SW: Montre 8' Pr. 4' Plein jeu 2' Tr.harm 8' Clarion 4' Hautbois 8' Bourdon 8' Fl.oct.
 4' Naz. 2 2/3' Octavin 2' Tierce 1 3/5'

Maat 203

29. PED: Pr. 16' Pr. 8' Oct. 4' Mix. 2 2/3' Posaun 16' Tr. 8'
 Subb. 16' Ged. 8' Fl. 4' HW/PED;
 HW: Pr. 8' Oct. 4' Quinte 2 2/3' Superoct. 2' Mix. 1 1/3' Cymb. 2/3' Tr. 8' Ged. 8' Blockfl.
 4' POS/HW;
 POS: Pr. 8' Pr. 4' Oct. 2' Quinte 1 1/3' Scharff 1' Cromorne 8'
 Quintad. 8' Waldfl. 2' Sesquialtera;
 SW: Montre 8' Pr. 4' Plein jeu 2' Tr.harm 8' Clarion 4' Hautbois 8'
 Bourdon 8' Fl.oct. 4' Naz. 2 2/3' Octavin 2' Tierce 1 3/5'

BYLAAG G

STEFANS GROVÉ

AFRIKA HYMNUS II

' N STUDIE-UITGAWE

2007

AFRIKA HYMNUS II

à Gerrit Jordaan

1. Dubbelbeeld: Dansende jong vroue; tromspelers met handgeklap

1. Zwei Bilder: Tanzende junge Frauen; Trommelspieler mit Händeklatschern

STEFANS GROVÉ
(1997)

Con moto e delicato $\text{♩} = 112$

Sw: Bourdon 8' Octavin 2'

pp
Hw: Gedackt 8' Sw/Hw

Pos: Quintadena 8'
Rohrflöte 4'

pp

Pedale: Flûte 4'
(or soft Reed 4')

p

7

Sw. + Gamba 8'
Tierce

21

Musical score for measures 21-25. The score is written for four staves. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. Measure 21: Treble clef (top) has a melodic line starting with a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef (bottom) has a half note G3, followed by eighth notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 22: Treble clef (top) has a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef (bottom) has a half note G3, followed by eighth notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 23: Treble clef (top) has a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef (bottom) has a half note G3, followed by eighth notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 24: Treble clef (top) has a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef (bottom) has a half note G3, followed by eighth notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 25: Treble clef (top) has a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef (bottom) has a half note G3, followed by eighth notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

26

Sw. + Pr. 4'

Musical score for measures 26-30. The score is written for four staves. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. Measure 26: Treble clef (top) has a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef (bottom) has a half note G3, followed by eighth notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 27: Treble clef (top) has a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef (bottom) has a half note G3, followed by eighth notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 28: Treble clef (top) has a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef (bottom) has a half note G3, followed by eighth notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 29: Treble clef (top) has a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef (bottom) has a half note G3, followed by eighth notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 30: Treble clef (top) has a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef (bottom) has a half note G3, followed by eighth notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

31

34

Sw. Found. 8' 4' Naz. Tierce
Hautbois 8'

Hw. + S.Oct 2' Mix

Pos. + Quinte Scharff

f
Ped. U.32' S.16' Pr.8' G. 8' Fl. 4'

* Die voorlae SAAM met die akkoord aanslaan en dadelik weer los
Die Vorschläge MIT dem Akkord anschlagen und sofort aufheben
 Play the acciaccaturas WITH the chord and lift them immediately

36 **

36

37

38

38

39

** M. 36-43 Die voortekens is slegs op iedere akkoord toepaslik
 Die Versetzungszeichen gelten nur jedes Akkord
 The accidentals apply to each chord only

Sw. Found. 8' 4' Naz. Hb 8'
Hw. Found. 8' 4' 2' Mix Sw/Hw Pos/Hw
Pos. Found. 8' 4' Sesq. Mix

6

40

R L R L

L R L R

L R L

Hw. *ff*

Ped. S. 16' Found. 8' 4' Posaune 16' Tr. 8'
Sw/Ped Pos/Ped

ff

43

a tempo
, Sw. Bourd. 8' Naz. Oct 2'

I

rall -----

mf

Hw. Fl. 8' Sw/Hw

Pos. Quintad. 8' Fl. 4' Fl. *mf*

mf

Hw.

Ped. Fl. 4'

44

(Sw.)

Sw. Pr. 8' 4' Bourd. 8' Naz. Oct 2' Tierce

Musical score for measures 44-46. The score is written for four staves. The first staff is a treble clef, and the other three are bass clefs. Measure 44 starts with a bass clef and contains notes with 'R' (Right hand) markings. Measure 45 contains notes with 'L' (Left hand) markings. Measure 46 contains notes with 'R' markings. Text annotations include 'Hw. Ged. 8' Fl. 4' Sw/Hw Pos/Hw' and 'Pos. Quintad. 8' Fl. 4' 2''.

47

Musical score for measures 47-50. The score is written for four staves. The first two staves are treble clefs, and the last two are bass clefs. Measure 47 contains notes with 'L' markings. Measure 48 contains notes with 'R' markings. Measure 49 contains notes with 'L' and 'R' markings. Measure 50 contains notes with 'R' markings. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

51

Musical score for measures 51-54. The score is written for four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. Measure 51 features a right-hand (R) melodic line in the upper treble and a left-hand (L) accompaniment in the lower bass. Measure 52 continues with similar textures. Measure 53 includes a key signature change to one flat (B-flat) for the right hand. Measure 54 concludes with a final cadence. Hand indicators 'R' and 'L' are placed above and below notes respectively. Slurs and ties are used to indicate phrasing and continuation across measures.

55

Musical score for measures 55-58. The score is written for four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. Measure 55 features a right-hand (R) melodic line in the upper treble and a left-hand (L) accompaniment in the lower bass. Measure 56 continues with similar textures. Measure 57 includes a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) and a 'Hw' (half-whisper) marking. Measure 58 concludes with a final cadence. Hand indicators 'R' and 'L' are placed above and below notes respectively. Slurs and ties are used to indicate phrasing and continuation across measures.

Sw. Pr. 8' 4' Bourd. 8' Naz. Octavin 2' Tierce
Hw. Ged. 8' Fl. 4' S Oct. 2'
Pos. Ged. 8' Fl. 4' 2'

58

Musical score for measures 58-61. The score is written for a four-staff system. The top staff is in treble clef and contains the main melody with notes marked 'R' (Right hand). The second staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment with notes marked 'L' (Left hand). The third and fourth staves are also in bass clef and contain further accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 7/8. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests.

62

Musical score for measures 62-65. The score is written for a four-staff system. The top staff is in treble clef and contains the main melody with notes marked 'L' (Left hand). The second staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment with notes marked 'L' (Left hand). The third and fourth staves are also in bass clef and contain further accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 7/8. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is present in the second and third staves.

Sw. Ged. 8' Fl. 4'
Hw. Ged. 8' Fl. 4' Quinte Sw/Hw Pos/Hw
Pos. Bourd. 8' Pr. 4' Naz. Oct. 2' Tierce

64

Musical score for measures 64 and 65. The score is written for a grand piano with five staves. The first two staves are treble clef, and the last three are bass clef. Measure 64 features a melodic line in the upper treble staff and a bass line in the lower bass staff. Measure 65 includes a section marked 'Hw.' (Harmonization) in the upper treble and bass staves, and a continuation of the bass line in the lower bass staff.

66

Musical score for measures 66 and 67. The score is written for a grand piano with five staves. The first two staves are treble clef, and the last three are bass clef. Measure 66 features a melodic line in the upper treble staff and a bass line in the lower bass staff. Measure 67 includes a section marked 'Pos.' (Position) in the lower bass staff and a continuation of the melodic line in the upper treble staff.

Sw. Found. 8' 4' 2' Naz. Tierce Hb 8'
Hw. Ged. 8' Fl. 4' Quinte SOct 2'
Pos. Found. 8' 4' 2' Quint. Cromh. 8'

68

Musical score for measures 68-70. The score is written for four staves: two grand staves (treble and bass clef) and two single staves (treble and bass clef). The first grand staff contains the upper voices, with dynamics *p* and *legato*. The second grand staff contains the lower voices, with dynamics *f* and *16' 8'*. The bottom single staff is a bass line with dynamic *f*. The music features complex chordal textures and melodic lines.

Ped. U.32' S.16' Pr.8' Ged.8' Fl. 4'

71

Musical score for measures 71-73. The score is written for four staves: two grand staves (treble and bass clef) and two single staves (treble and bass clef). The first grand staff contains the upper voices, with dynamics *p* and *f*. The second grand staff contains the lower voices, with dynamics *f* and *Hw.*. The bottom single staff is a bass line with dynamic *f* and *Ped. +*. The music features complex chordal textures and melodic lines.

74 Sw. Bourd. 8' 4' 2'

mp

Hw. Ged. 8' Fl. 4' Sw/Hw Pos/Hw

Pos. Ged. 8' 4'

mp

Ped. Fl. 4'

p

77

80

Sw. + Pr. 4'

Musical score for measures 80-81. The score is written in bass clef across four staves. The first two staves are grouped by a brace on the left and labeled 'Sw. + Pr. 4'' above the first staff. The third and fourth staves are grouped by a brace on the left and labeled 'Pos. + Fl. 2'' above the third staff. Measure 80 features a right-hand (R) melodic line in the first staff and a left-hand (L) accompaniment in the third staff. Measure 81 continues the melodic line in the first staff and the accompaniment in the third staff. The bottom-most staff contains a series of eighth notes with slurs.

82

Sw. -Pr. 4'

Pos. - Fl. 2'

Musical score for measures 82-83. The score is written in bass clef across four staves. The first two staves are grouped by a brace on the left and labeled 'Sw. -Pr. 4'' above the first staff. The third and fourth staves are grouped by a brace on the left and labeled 'Pos. - Fl. 2'' above the third staff. Measure 82 features a right-hand (R) melodic line in the first staff and a left-hand (L) accompaniment in the third staff. Measure 83 continues the melodic line in the first staff and the accompaniment in the third staff. The bottom-most staff contains a series of eighth notes with slurs. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

2
Afrika Madonna

14

Largo e piacevole ♩ = 54

Sw. Bourd. 8'
pp

Pos. RFl. 4' staccatissimo
Ped. Pos/Ped

mp

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat major). It features a long, sweeping melodic line with a fermata over the first measure and a repeat sign at the end. The middle staff is a grand staff with a bass clef and a key signature of two sharps (D major). It features a long, sweeping melodic line with a fermata over the first measure and a repeat sign at the end. The bottom staff is a grand staff with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat major). It features a rhythmic accompaniment of eighth notes with a fermata over the first measure and a repeat sign at the end. The dynamic marking *mp* is placed at the beginning of the staff.

3

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat major). It features a long, sweeping melodic line with a fermata over the first measure and a repeat sign at the end. The middle staff is a grand staff with a bass clef and a key signature of two sharps (D major). It features a long, sweeping melodic line with a fermata over the first measure and a repeat sign at the end. The bottom staff is a grand staff with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat major). It features a rhythmic accompaniment of eighth notes with a fermata over the first measure and a repeat sign at the end.

5

Musical score for measures 5 and 6. The top two staves (treble and bass clef) show a whole note chord in the left hand and a whole note chord in the right hand. The bottom staff (bass clef) contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with various accidentals and slurs.

7

Sw. Bourd. 8'

Pos. Fl. 2'

staccatissimo

Hw. Bourd. 16' Rvw/Hw

Musical score for measures 7 and 8. The top staff (bass clef) has a whole note chord with a slur. The second staff (bass clef) has a rhythmic pattern with slurs and a 'staccatissimo' marking. The third staff (bass clef) has a rhythmic pattern with slurs. The bottom staff (bass clef) has a whole note chord with a slur.

Ped. Pos/Ped

9

Musical score for measures 9 and 10. The score is written for four staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a long melodic line. The second staff is a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The third staff is a bass clef staff with a melodic line featuring triplets. The bottom staff is a grand staff with a long melodic line. Measure 9 ends with a key signature change to B-flat major. Measure 10 ends with a key signature change to D major.

11

Musical score for measures 11 and 12. The score is written for four staves. The top staff is a grand staff with a long melodic line. The second staff is a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The third staff is a bass clef staff with a melodic line featuring triplets. The bottom staff is a grand staff with a long melodic line. Measure 11 ends with a key signature change to D major. Measure 12 ends with a key signature change to E major and the instruction "longo".

12

Sw. - Bourd. 8' + Gamba 8'

16

18

Sw. - Bourd. 8' + Fl. 4'

20

Musical score for measures 20-21. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and a melodic line in the Treble staff that is highly ornamented.

22

Sw. - Fl. 4' + Voix Céleste

Musical score for measures 22-23. The score is written for three staves. The Treble staff contains a melodic line with a long, sweeping slur. The Bass staff contains a complex harmonic accompaniment with many chords and moving lines. A dynamic marking *pp* is present in the Treble staff. The lower Bass staff has a few notes and rests.

Pos. - Wfl. 2' + Fl. 4'

Meno mosso
Sw. Bourd. 8'

24

Musical score for measures 24-25. The score is written for three staves. The Treble staff features a melodic line with a long, sweeping slur. The Bass staff contains a complex harmonic accompaniment with many chords and moving lines. A dynamic marking *mp* is present in the Bass staff. The lower Bass staff has a few notes and rests. The score includes the instruction *poco a poco allargando* and a dynamic marking *pp* with a hairpin symbol.

3

Vuka!

Vuka! (Wach auf! Macht euch an die Arbeit!)

Con energico $\text{♩} = 60$

Sw. Naz. Octavin 2' Tierce

Hw. Ged. 8' Fl. 8' 4' Quinte

Pos. Cr. 8' Sesq.

non legato

Hw. Sw. Hw. Sw. Pos. Sw.

mf

Ped. S. 16' Pr. 8 Ged. 8' Fl. 4'

ten. ten. ten. ten.

mf

Sw. Hw. Sw. Hw. Pos. Sw. Hw. Sw. Hw. Pos. Sw. Hw.

13

17

20

24 Hw. Found. 8' 4' S.Oct. 2'

Musical score for measures 24-27. The score is written for three staves: Treble, Middle (labeled 'Hw.'), and Bass. The music includes various chords, triplets, and melodic lines. There are dynamic markings like 'ff' and 'p'.

Ped. S.16' G.8' F.4' Tr. 8' Sw. Bourd.8' Pr. 4' Fl. 4' Naz. Oct 2' Tierce
 Hw. Found. 8' 4' Quinte S.Oct 2' Cornet V
 Pos. Cromh. 8' Sesq.

28

Musical score for measures 28-31. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The music includes various chords, triplets, and melodic lines. There are dynamic markings like 'ff' and 'p'.

32

Musical score for measures 32-35. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The music includes various chords, triplets, and melodic lines. There are dynamic markings like 'ff' and 'p'.

Sw. Found. 8' 4' 2' Naz. Tierce Tr. 8' Clarion 4'
Hw. Found. 8' 4' 2' Quinte Cornet V Sw/Hw Pos/Hw
Pos. Found. 8' 4' 2' Sesq.

35

Sw. Hw. Sw. ten. ten. ten.

Ped. S. 16' Pr. 8' Ged. 8' Fl. 4' Fag. 16' Tr. 8'

40

Hw. Pos. Hw. Found. 8' 4' 2' Quinte Cornet V Sw/Hw Pos/Hw
Pos. Found. 8' 4' 2' Sesq.

Ped. - Fag. 16' - Tr. 8'

44

Pos. Fl. 4' Hw. Found. 8' 4' 2' Quinte Cornet V

Pos. pp Hw. ff

Ped. Ged. 8'

Ped. S. 16' Pr. 8' G. 8' 4' Fag. 16' Tr. 8

48

Sw.Naz. Oct. 2' Tierce
 Hw. Fl. 4'
 Pos.Quintad. 8' Sw. 7

52

57

Ped. + S.16' Pr. 8' G. 4'

Ped. - S.16' Pr. 8' G. 4'

Ped. + S.16' Pr. 8' G. 4'

Ped. - S.16' Pr. 8' G. 4'

Ped. + S.16' Pr. 8' G. 4'

Sw. Found. 8'

Pos. G. 8' Pr. 4' Fl. 2'

Musical notation for measures 51-66. The piano part (left) features a melodic line with slurs and accents. The flute part (right) has a similar melodic line with slurs and accents. The bass line (bottom) contains rhythmic patterns with triplets.

* Alle toetse aanhou
 Alle Tasten anhalen
 Sustain all keys

Ped. 8'
 Sw. Found. 8' 4' 2'
 Hw. Found. 8' 4' 2' Quinte Cornet V Sw/Hw Pos/Hw
 Pos. Found. 8' 4' 2'

Ped. + S.16' G. 8' 4' Hw/Ped.

Musical notation for measures 67-70. The piano part (left) continues with slurs and accents. The flute part (right) includes dynamic markings like *ff* and *Hw*. The bass line (bottom) features triplets and rhythmic patterns.

Ped. Pr. 16' Ged. 8' Fl. 4' Fag. 16' Tr. 8' Sw/Ped Pos/Ped

Hw. + Mix. Cymb. Tr. 8'

Musical notation for measures 71-76. The piano part (left) features triplets and dynamic markings. The flute part (right) includes slurs and accents. The bass line (bottom) contains rhythmic patterns with triplets.

Ped. + Posaune 16'

75

Musical score for measures 75-80. The score is written for piano with two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The music features a complex texture with triplets and slurs. The right hand has a melodic line with triplets, while the left hand has a more rhythmic accompaniment with triplets. The piece concludes with a fermata over a final chord.

non legato

simile

mf
Ped. S.16' Pr. 8' Ged. 8' Fl. 4'

81

Musical score for measures 81-85. The score continues with two staves. It includes various performance instructions such as 'Hw.', 'Sw.', 'ten.', and 'Pos. 3'. The music features a mix of melodic lines and accompaniment, with some measures containing triplets and slurs. The texture is dense and expressive.

86

Musical score for measures 86-90. The score continues with two staves. It includes performance instructions such as 'ten.', 'Pos.- Fl. 4' Sesq.', 'mp', and '>pp'. The music features a mix of melodic lines and accompaniment, with some measures containing triplets and slurs. The texture is dense and expressive.

The first system of music consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with notes and rests. Above this staff, there are two upward-pointing arrows with the labels $A\flat$ and $G\flat$ above them. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with notes and rests. The bottom staff is a bass clef with notes and rests, including some slurs and ties.

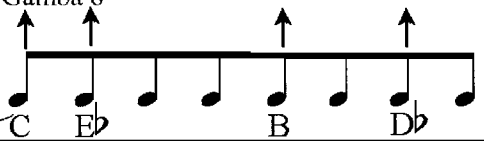
The second system of music consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. It contains a melodic line with notes and rests. Above this staff, there are four upward-pointing arrows with the labels F , $G\flat$, $A\flat$, and $G\flat$ above them. The middle staff is a grand staff with notes and rests. The bottom staff is a bass clef with notes and rests, including some slurs and ties.

The third system of music consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. It contains a melodic line with notes and rests. The middle staff is a grand staff with notes and rests. The bottom staff is a bass clef with notes and rests, including some slurs and ties. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

28

2

Sw. Bourd. 8' + Gamba 8'
Pos. Quintad. 8'



Più mosso

Sw.

p

Ped. Pos./Ped *mp*

5

6

a tempo
Sw. Gamba 8'

poco rall.

Ped. Sw./Ped

8 Sw. Gamba 8' Naz. Pos. Quintad. 8' Sw./Pos. *mf* *p* Sw. *ppp* Pos. *p* Sw. *ppp*

G E \flat D B A \sharp

10 Sw.+ Naz. Sw.- Naz. Sw. + Pr. 8' Naz. Sw.- Pr. 8' Naz. *mf* *p* Sw. *ppp* Pos. *f* Sw. *ppp* *rall.....*

G E \flat D B A \sharp

12 Sw. Bourd. 8' Naz. Pos. Quintad. 8' Sw. Pos. *pp* *pp*

Ped. Sw/Ped.

14

Musical score for measures 14-15. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 14 features a piano (*p*) dynamic with a *Sw.* (Sustained) marking. Measure 15 continues the piece with a *mp* (mezzo-piano) dynamic and includes a *Ped. Sw/Ped.* (Pedal Sustained/Pedal) marking. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

15

Sw. Gamba 8'
Pos. Quintad. 8'

Pos. Sw. Pos.

Musical score for measures 16-17. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 16 includes a *Sw.* (Sustained) marking. Measure 17 features a *mp* (mezzo-piano) dynamic and includes a *Ped. Sw/Ped.* (Pedal Sustained/Pedal) marking. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

18

Sw. Pos. Sw. Pos.

Sw.

dim.

Musical score for measures 18-19. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 18 includes a *Sw. Pos.* (Sustained Position) marking. Measure 19 features a *Sw.* (Sustained) marking and a *dim.* (diminuendo) marking with a dotted line indicating a gradual decrease in volume. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Presto assai ♩ = 132

Sw. Found. 8' 4' 2' Mix.

Hw. Pr. 8' 4' 2' Quinte Mix. Cornet V Sw./Hw. Pos./Hw.

Pos. Quintad. 8' Gamba 8' Oct. 2' Quinte Scharff

5
Die Lofsänger!
Der Lobsänger!

Musical score for measures 1-6. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The first staff (Treble) begins with a dynamic marking of *ff* and a fermata over a quarter note. The second staff (Middle) has a dynamic marking of *ff* and a fermata over a quarter note. The third staff (Bass) has a dynamic marking of *ff* and a fermata over a quarter note. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines.

Ped. Pr. 16' 8' 4' Mix.
Pos. 16' Tr. 8' Sch. 4' Hw./Ped

Musical score for measures 7-11. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The first staff (Treble) begins with a dynamic marking of *ff* and a fermata over a quarter note. The second staff (Middle) has a dynamic marking of *ff* and a fermata over a quarter note. The third staff (Bass) has a dynamic marking of *ff* and a fermata over a quarter note. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines.

Musical score for measures 12-16. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The first staff (Treble) begins with a dynamic marking of *ff* and a fermata over a quarter note. The second staff (Middle) has a dynamic marking of *ff* and a fermata over a quarter note. The third staff (Bass) has a dynamic marking of *ff* and a fermata over a quarter note. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines.

31

Ped. Schalm. 4'

33

Sw. Fl. 4' Naz. Tierce Mix.
Sw.

Hw. Pr. 8'4'2' Quinte Mix. Cymb.
Hw.

Ped. Fag. 16' Tr. 8' Hw/Ped.

36

39

Ped. - Hw/Ped. Ped. + Posaune 16' Schalm. 4'

44

Hw. S.Oct 2' Fl. 4' *p*
Ped. Ged. 8' Oct. 4' Fl. 4' *p*

49

Hw. Pr. 8' Fl. 4' Quinte S.Oct 2' *mf*
Ped. Found. 16' 8' 4'

53 Hw. + Mix. Cymb.

Ped. + Fag. 16' Tr. 8' Schalm. 4' Mix.

Sw. Fl. 4' Naz. Tierce Mix.
Hw. Fl. 8' Oct. 4' Fl. 4' Quinte S. Oct 2'

59

Hw.

Sw.

f ————— *p*

Hw. + Tr. 8'.
Sw./Hw

ten. ten.

Ped. Pr. 16' S. 16' Schalm. 4'

Ped. + Sw./Ped.

Sw.Fl. 4' Naz. Tierce Mix. Tr. 8'

Hw.Pr 8' 4' 2' Quinte Mix.

62 Pos. Found. 4'

Hw.

mf

ten.

Ped. Found. 16' 4' Pos./Ped.

67

72

Ped. Pr. 16' S. 16' Pr. 8' Fl. 4'
Tr. 8' Schalm. 4' Pos. Ped.

77

Musical score for measures 77-83. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The top staff features a melodic line with many slurs and ties. The middle staff has a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The bottom staff provides a bass line with a steady eighth-note pattern. The key signature has one sharp (F#).

Ped. + Oct. 4' Sw./Ped.

84

Musical score for measures 84-88. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The top staff continues the melodic line with slurs. The middle staff has a rhythmic accompaniment. The bottom staff provides a bass line. The key signature has one sharp (F#).

Hw. + Tr. 8' Pos./Hw.
Pos. Pr. 8' 4'

Ped. + Posaune 16' Fag. 16'

89

Musical score for measures 89-95. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The top staff features a melodic line with slurs. The middle staff has a rhythmic accompaniment. The bottom staff provides a bass line. The key signature has one sharp (F#).

38

Hw. Ged. 8' Pos/Hw

95 Pos. Quintad. 8' Quinte Scharff

Hw.

simile

Sw.

Ped. S.16' Pr. 8' 4' Schalm. 4'

Ped. Pr. 8' 4' Fl. 4'

Hw.

simile

Hw. + Tr. 8'

Hw.+ Oct. 4' Quinte S.Oct 2'

Hw.

ten.

Ped. Found. 16' 8' 4' Tr.8' Schalm. 4' Hw/Ped

Sw. Found. 8' 4' 2' Naz. Tierce Mix.
Hw. Found. 8' 4' 2' Quinte Mix. Cymb. Cornet V Sw/Hw Pos/Hw
Pos. Quintad. 8' Ged. 8' Oct. 2' Quinte Scharff

116

Sw.

Pos.

Ped. Pr. 16' 8' 4' Mix. Tr. 8' Hw/Ped

120

Hw. + Tr. 8'

Ped. + Pos. 16'

124

129

Musical score for measures 129-132. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 129 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests. The bass line is primarily eighth notes. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 132.

133

Musical score for measures 133-135. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 133 begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music continues with eighth and sixteenth notes, including some slurs and ties. The bass line consists of eighth notes. The piece ends with a double bar line at the end of measure 135.

136

Musical score for measures 136-140. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 136 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests. The bass line is primarily eighth notes. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 140.

Hw. Pr. 8' 4' 2' Quinte Mix.

Sw. Fl. 4' Naz. Tierce Hb. 8'

Pos. Pr. 8'

Sw.

Hw.

Ped. Pr. 16' S. 16' Pr. 8' Fl. 4' Pos/Ped.

140

Hw.

Sw.

144

Hw. + Ged. 8' Cornet V Pos./Hw.

Hw.

Ped. + Pos. 16' Schalm. 4' Hw/Ped.

Sw. Found. 8' 4' 2' Naz. Tierce Mix.
Tr. 8' Clarion 4'

Sw.

Hw.

147

Sw. Fl. 4' Tierce

Hw.

Sw. *mp*

p

Ped. + Pr. 6' Oct. 4' Sw./Ped.

Sw. Found. 8' 4' 2' Naz. Tierce Tr. 8' Clarion 4'
Hw. Found. 8' 4' 2' Quinte Cornet V.

150

pp

Hw.

f

Sw.

Ped. Pr. 16' 8' 4' Mix. Fag. 16' Schalm. 4'

154

159

164

Musical score for measures 164-167. The score consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 164 features a treble staff with a melodic line of eighth notes and a bass staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measures 165-167 continue the melodic and rhythmic patterns with various articulations and dynamics.

Pos. Quintad. 8' Oct. 2' Fl. 2' Quinte
Hw. S. Oct 2' Cymb.

168

Musical score for measures 168-170. Measure 168 shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Measures 169-170 feature a complex texture with multiple staves and dynamic markings. The text "staccatissimo" and "simile" are present. The score includes various articulations and dynamics.

Ped. Pr. 16' Tr. 8' Mix.

171

Musical score for measures 171-174. The score consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 171 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Measures 172-174 continue the melodic and rhythmic patterns with various articulations and dynamics.

175

Hw. Pos. Hw. Pos. Hw. Pos. Hw. Pos. Hw. Pos.

Hw. + Pr. 8' 4' Quinte Mix. Sw./Hw.
Sw. Found. 8' 4' Hb. 8'
Hw.

179

Pos.

Ped. S. 16' Ged. 8' Mix. Schalm. 4'
Sw. Found. 8' 4' Tr. 8' Hb. 8'
Pos. Quintad. 8' Oct. 2' Quinte Cromh. 8'

184

Pos. Sw. ten. simile

Ped. Tr. 8' Ged. 8' Fl. 4'

♩. = ♩
Sw. Found. 8' 4' 2' Naz. Tierce Mix. Tr. 8' Hb. 8'
Pos. Pr. 8' 4' 2'
Hw. Found. 8' 4' 2' Quint. Cornet V Pos/Hw

189

Musical score for measures 189-193. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measures 189-191 feature triplets in the Treble staff. Measure 192 has a whole rest in the Treble staff. Measure 193 has a whole note in the Treble staff. Pedal points are indicated in the lower Bass staff.

Ped. Found. 16' 8' 4' Mix. Pos. 16' Tr. 8'

194

Musical score for measures 194-198. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measures 194-198 show a melodic line in the Treble staff and a rhythmic accompaniment in the Bass and lower Bass staves. Pedal points are indicated in the lower Bass staff.

Sw. + Basuin 16' Pr. 8' Tr. 8' Clarion 4'
Hw. + Tr. 8' Mix. Cymb. Sw./Hw.
Pos. + Quintad. 8' Sesq. Scharff Cr. 8' Quint. S

199

Musical score for measures 199-203. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measures 199-203 show a melodic line in the Treble staff and a rhythmic accompaniment in the Bass and lower Bass staves. Pedal points are indicated in the lower Bass staff.

Ped. + Tr. 8' Hw./Ped Pos/Ped

204

Musical score for measures 204-208. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 204 features a complex melodic line in the Treble staff with many accidentals (sharps and flats) and a series of eighth notes. The Middle staff has a similar melodic line. The Bass staff has a simpler line with some rests and a '7' marking. Measures 205-208 continue the melodic development with various phrasing slurs and dynamic markings.

209

Musical score for measures 209-212. The system consists of three staves. Measure 209 has a prominent 'd.' (dolce) marking above the Treble staff. The Middle staff has a melodic line with many accidentals. The Bass staff has a line with a 'gliss.' marking and a '7' marking. Measures 210-212 continue the piece with similar melodic and harmonic textures.

213

Musical score for measures 213-216. The system consists of three staves. Measure 213 has a 'd.' marking above the Treble staff. The Middle staff has a melodic line with many accidentals. The Bass staff has a line with a 'gliss.' marking. Measures 214-216 conclude the section with a final cadence in the Treble and Middle staves, and a final melodic phrase in the Bass staff.

BIBLIOGRAFIE

LITERATUUR:

- BECKMANN, K. 1999. Repertorium Orgelmusik 1150-1998. Mainz: Schott Musik International.
- BOEKKOOI, P. 1997. Grové's renaissance. *The Star*. 29 May.
- BOEKKOOI, P. 2007. Grové 85 met drie premières. *Beeld*. 30 Jul.
- BRINK, A. 1975. Stefans Grové, 'n genoeglikheid. *Rapport*. 21 Des.
- CENTRE FOR CREATIVE ARTS. 2004. Zolani Mkiva. 8th Poetry Festival. University of KwaZulu-Natal, Pietermaritzburg, Oct.18-23 2004. http://www.ukzn.ac.za/ccal/images/pa/PA2004/poets/poetpics/29_zolani.jpg
Date of access: 12 Apr. 2007.
- DARGIE, D. 1988. Xhosa traditional music: an introduction. Delmenville: Lumko Music Department.
- DAVEY, E.A., *red.* 1995. Die Rieger-orrel. Pretoria: UNISA.
- DE RUITER, W. 1993. Compositie-technieken in de twintigste eeuw. Haarlem: De Toorts.
- EBERSOHN, J.W.S. 2001. 'n Analitiese studie van Stefans Grové se Afrika Hymnus II. Pretoria: UP. (Skripsie – BMusHons)
- FITZPATRICK, M. 2007a. Tydlose musiekman. *Beeld*. 11 Aug.
- FITZPATRICK, M. 2007b. Sy drome bring die mooiste melodieë. *Beeld*. 11 Aug.
- FLOYD, M., *ed.* 1999. Composing the music of Africa – composition, interpretation and realisation. London: Ashgate Hants.
- GALLOWAY, D. 2004. The griot and African-American poets. <http://ctl.du.edu/spirituals/Literature/griot.cfm> Date of access: 5 Apr. 2007.
- GROVÉ, I. 1996. Afrika Hymnus. CD. Pamfletnotas. Kaapstad: Claremont. GSE1546.

- GROVÉ, I. 1998a. "Ek het huis toe gekom: Stefans Grové op 75". *Acta Academia*, 30(3):89-114.
- GROVÉ, S. 1975. Oor mense, diere en dinge. Kaapstad: Human & Rousseau.
- GROVÉ, S. 1989. Suid-Afrikaanse kunsmusiek. Pretoria: UP. Notas. (Ongepubliseer.)
- GROVÉ, S. 1997a. Programnotas deur Stefans Grové: Stefans Grové, 'n Toonuitstalling, Ou Mutual-saal, UNISA, Pretoria, 24 Mei.
- GROVÉ, S. 2007a. Afrika Hymnus II. Programnotas. G. Jordaan DMus-eksamen. NWU, Z.K. Matthews-saal, UNISA, Pretoria, Feb. 7. (Ongepubliseer.)
- GROVÉ, S. 2007b. 'n Selfbeeld. (Ongepubliseer.)
- GROVÉ, S. 2007c. Programtoeligting deur Stefans Grové, tydens Toonuitstalling, Z.K. Matthews-saal, UNISA, Pretoria, Jul. 23. [DVD] (Ongepubliseer.)
- GROVÉ, 2007d. Mondelinge mededeling aan die outeur tydens die voorbereiding vir 'n uitvoering van die werk, Pretoria. (Ongepubliseer.)
- HINCH, J. 2004. Stefans Grové: winds of change. *Journal of Musical Arts in Africa*. 1: 24-41.
- HINCH, J. 2006. Stefans Grové: the flute in his life. (In Muller, S. & Walton, C., eds. A composer in Africa: essays on the life of Stefans Grové. Stellenbosch: Sun Press.)
- JAMES, C. 1992. An examination of compositional methods in Stefans Grové's Concerto overture "Five salutations", an orchestral study on two Zulu themes. *SAMUS*, 12:107-122.
- JOHNSON, A. 2004. Dictionary of African Composers. <http://www.sacomposers.up.ac.za>
Date of access: 5 Jul. 2007 and 29 Febr. 2008.
- JORDAAN, G.A. 2001. Organ literature from South Africa inspired by its landscape and people. (Lecture given at the 2001 Internasionale symposium on Composition in Africa and the Diaspora.) Cambridge. (Unpublished.)
- JORDAAN, G.A. 2007a. 'n Flitsbeeld van Stefans Grové (85). *Musicus*, 35(1):117-122.

KLATZOW, P., ed. 1987. *Composers in South Africa today*. Cape Town: Oxford University Press.

MASILELA, N. 2005. Ernest Mancoba: a new African artist.
http://www.pitzer.edu/new_african_movement/general/essays/mancoba.htm
Date of access: 23 Apr. 2007.

MESSIAEN, O. 1956. *The technique of my musical language*. Uit die Engels vertaal deur J. Satterfied. Paris: Alphonse Leduc.

MULLER, S. 2003. Geredigeerde onderhoud met Stefans Grové in La Pat Koffiekroeg by die Universiteit van Pretoria op 10 Des. 2001.
[http://www.puk.ac.za/music/isam/discourse/Onderhoud met Stefans Grové](http://www.puk.ac.za/music/isam/discourse/Onderhoud%20met%20Stefans%20Grov%C3%A9)
Datum van gebruik: 20 Jun. 2005.

MULLER, S. 2006a. Place, identity and a station platform. (*In Muller, S. & Walton, C., eds. A composer in Africa: essays on the life of Stefans Grové*. Stellenbosch: Sun Press.)

MULLER, S. 2006b. Stefans Grové's narratives of lateness. (*In Muller, S. & Walton, C., eds. A composer in Africa: essays on the life of Stefans Grové*. Stellenbosch: Sun Press.)

MULLER, S. & JOUBERT, A. 2006. Stefans Grové: bibliography. (*In Muller, S. & Walton, C., eds. A composer in Africa: essays on the life of Stefans Grové*. Stellenbosch: Sun Press.)

MULLER, S. & WALTON, C., eds. 2006. *A composer in Africa: essays on the life and work of Stefans Grové*. Stellenbosch: Sun Press.

ODENDAAL, T. 1997. *Beeld*: 25 Nov.

PELSER, M. 1995. Afrika-invloede in Stefans Grové se Afrika Hymnus I. Potchefstroom: PU vir CHO (Skripsie – BMus)

RÖRICH, M. 1987. Stefans Grové. (*In Klatzow, P., ed. Composers in South Africa today*. Cape Town: Oxford University Press.)

RÖRICH, M. 1997. Grové's creative urge honed by the passage of time *Business Day*; 4 Jun.

SAMRO (Suid-Afrikaanse Musiekregteorganisasie). 2001. SAMRO Music Archive – organ solos by South African composers as at September 2001. Johannesburg: SAMRO.

- SAMRO (Suid-Afrikaanse Musiekregteorganisasie). 2007. SAMRO Music Archive – organ solos by South African composers as at April 2007. Johannesburg: SAMRO.
- SCHOENBERG, A. 1967. Fundamentals of musical composition. London: Faber and Faber.
- SMIT, D. 2001. South African Organs. <http://www.saorgans.ws>
Date of access: 5 Jul. 2007 and 29 Febr. 2008.
- SPRENKLE, E. 2006. Stefan. (In Muller, S. & Walton, C., eds. A composer in Africa: essays on the life of Stefans Grové. Stellenbosch: Sun Press.)
- TEKANEN, A. 2001. African music gave a treat to the imagination. *Turun Sanomat*:16 Aug.
- TREZISE, S. 2003. The Cambridge companion to Debussy. Cambridge: Cambridge University Press.
- VAN RENSBURG, É. 1998. Mondelinge mededeling aan die outeur. Pretoria. (Ongepubliseer.)
- VAN ROOYEN, J. 1996. Distinguished South African artist brought to SA to receive honorary doctorate – Ernest Mancoba. *VUKA*, 1:58-59, May.
- VON HEINZ, A.H. 2000. Dem Kircheninstrument andere Klänge entlockt. *Buersche Zeitung*: 1 Aug.
- WALTON, C. 2006a. Connect, only connect: Stefans Grové's Road from Bethlehem to Damascus. (In Muller, S. & Walton, C., eds. A composer in Africa: essays on the life of Stefans Grové. Stellenbosch: Sun Press.)
- WALTON, C. 2006b. Musikalische Moderne in afrikanischer Synthese – die Musik des südafrikanischen Komponisten Stefans Grové. *Neue Zeitschrift für Musik*: 5 Sep./Okt.
- WALTON, C. 2007. Composing Africa: Stefans Grové at 85. *The Musical Times*, 19-36, Sep.
- WRIGHT, M. 2001. Composition in Africa and the diaspora – three landmark organ recitals. Music Research Institute. *Intercultural Musicology Bulletin*, 3(1-2), Dec.

DISKOGRAFIE:

GROVÉ, S. 1996. Afrika Hymnus. Gerrit Jordaan (orrel). SAOB/Universiteitsoord, Pretoria. Claremont GSE1546 [CD].

GROVÉ, S. 1997b. Afrika Hymnus – 'n Toonuitstalling (Afrika Hymnus I en II. Gerrit Jordaan (orrel). Rieger/UNISA. Pretoria. Konsertopname. [CD]. (Nie vrygestel nie.)

GROVÉ, S. 1997c. Neue Orgelmusik aus Südafrika. Eddie Davey (orrel). Rieger/UNISA, Pretoria. Querstand Records VKJK09707. [CD].

GROVÉ, S. 1997d. Popular Organ Works, Volume 4. Liesbeth Kurpershoek (orrel). 1929 Rushworth & Dreaper/St. Mary's Cathedral, Johannesburg. Priory PRCD 610. [CD].

GROVÉ, S. 2000. Uitvoering van dele een en vyf uit Afrika Hymnus II. Gerrit Jordaan (orrel). St. Bavo Katolieke Katedraal, Haarlem. Radio Omroep Nederland. Konsertopname. [CD]. (Nie vrygestel nie.)

GROVÉ, S. 2007c. Klanktentoonstelling II. (Gesprekke vir orrel en klavier . Gerrit Jordaan(orrel) Tinus Botha (klavier), Afrika Hymnus II. Gerrit Jordaan (orrel), Programtoeligting deur Stefans Grové.) Z.K. Matthews-saal, UNISA, Pretoria, Jul. 23. [DVD]. (Ongepubliseer.)

PARTITURE:

DURUFLÉ, M. 1930. Prélude, Adagio et Choral varié (sur le theme du "Veni creator") Op. 4. Paris: Leduc.

DURUFLÉ, M. 1933. Suite Op.5 Paris: Leduc.

FLORENTZ, J. 2001. La croix du sud. Op.15. (Poem symphonique pour grand orgue). Paris: Alphonse Leduc.

GROVÉ, S. 1977. Rapsodiese Toccata. (Ongepubliseer.)

- GROVÉ, S. 1984. Sonate op Afrika-motiewe (vir viool en klavier). (Ongepubliseer.)
- GROVÉ, S. 1989. Trio for violin, horn and piano. (Ongepubliseer.)
- GROVÉ, S. 1992. Liedere en danse van Afrika (vir klavier). Pretoria: UNISA
- GROVÉ, S. 1993a. Afrika Hymnus (I). SAMRO Q00132.
- GROVÉ, S. 1993b. Afrika Hymnus (I). Kopie van manuskrip. (Ongepubliseer.)
- GROVÉ, S. 1996. Afrika Hymnus (I). E. Davey(red.). Pretoria: UNISA.
- GROVÉ, S. 1996c. Afrika Hymnus II. Vroeë weergawe. Fotostaat van handgeskrewe kopie. (Ongepubliseer.)
- GROVÉ, S. 1997e. Afrika Hymnus II. SAMRO Q00100.
- GROVÉ, S. 1997f. Afrika Hymnus II. Later weergawe. Fotostaat van handgeskrewe kopie. (Ongepubliseer.)
- GROVÉ, S. 1997g. Onvoltooide orrelwerk. Fotostaat van handgeskrewe kopie. (Ongepubliseer.)
- GROVÉ, S. 2004a. Glimpses/Flitsbeelde. Fotostaat van handgeskrewe kopie. (Ongepubliseer.)
- GROVÉ, S. 2006. Conversations for piano and chamber organ/Gesprekke vir klavier en kamerorrel. (Ongepubliseer.)
- JORDAN, B. 2002. Stone Prayers. SAMRO A06492.
- OLIVIER, G. 1975. Sonate. (Ongepubliseer.)
- VAN RENSBURG, É. 1996. Symphonic fantasy for concert organ. SAMRO. (Ongepubliseer.)

DANKBETUIGINGS

1. Hiermee wil ek graag my dank betuig aan *prof Daleen Kruger* vir leiding, hulp, vriendskap en motivering tydens hierdie studie.
2. My dank ook aan *prof Stefans Grové* wat soveel kosbare sleutels in my hande geplaas het.
3. Dankie aan "*Mymense*" (my gesin en vriende) vir soveel liefde en jare se ondersteuning.
4. Dankie aan my broer Karel, dat ek kon klaarskryf in sy plek.