Stephanus Muller &

Winfried Lüdemann

Stephanus Muller is verbonde aan die Departement Musiek en Konservatorium, Universiteit van Stellenbosch. Sy D.Phil (Oxon, 2001) het gehandel oor Suid-Afrikaanse musiek en identiteit. Tans werk hy aan 'n biografie van die Suid-Afrikaanse komponis Arnold van Wyk. E-pos: smuller@sun.ac.za; Winfried Lüdemann: wl@sun.ac.za

In gesprek oor Hugo Distler: *Eine musikalische Biographie*

Winfried Lüdemann is 'n oudstudent van die Universiteit van die Vrystaat in Bloemfontein, waar hy musikologie, orrel en tromboon bestudeer het. Hy het sy M.Mus. in 1981 verwerf met 'n tesis oor die motette van die Duitse komponis Hugo Distler. Sy doktorale proefskrif oor die instrumentale musiek van Hugo Distler is in 1988 voltooi aan die Universiteit van Stellenbosch, waar hy in 1979 begin doseer het en tans medeprofessor in musiekwetenskap is. Lüdemann was tot 2004 voorsitter van die Musiekwetenskapvereniging van Suidelike Afrika, 'n posisie wat hy ook vir 'n groot deel van die negentigerjare beklee het. Sy biografie van Distler, *Hugo Distler: Eine musikalische Biographie*, is in 2003 deur Wissner-Verlag gepubliseer as deel van die reeks *Collectanea Musicologica* onder redaksie van Franz Krautwurst. In die boek word Distler se musiekskepping vir die eerste keer omvattend onder die loep geneem met die inagneming van heelwat voorheen onbekende bronmateriaal. Die studie is beduidend vir die wyse waarop dit nuwe lig werp op sowel Paul Hindemith se invloed op Distler as komponis as vir die antwoorde wat dit postuleer op die problematiek van biografie in die algemeen, maar ook meer spesifiek ten opsigte van biografie as musiek-historiografiese dissipline.

Hoe het dit gekom dat jy aan Distler begin werk het?

Oor die bestaan van 'n komponis met die naam van Hugo Distler het ek reeds vanaf my eerste musiekles in standerd 3 geweet, omdat my destydse musiekonderwyseres 'n portret van hom, langs een van Bach, op haar boekrak gehad het. Die portret het van die begin af 'n fassinerende uitwerking op my gehad. Maar ek het eers in my standerd nege jaar vir die eerste keer van sy musiek leer ken. Op daardie stadium het ek begin worstel met die probleem hoe om van eietydse musiek te hou. Omdat ek in 'n koshuisskool was en ons nie toegelaat is om radio's of ander klankapparaat te hê nie, was ek, wat my musiekbeluistering betref, afhanklik van die musiek wat ek in gedrukte vorm in die hande kon kry en dan self kon bladlees of waaraan ek in die musieklesse of kerk blootgestel is. So het ek byvoorbeeld van die meeste stukke in "Lys D" van die UNISA-klaviereksamenboeke beslis nie gehou nie, veral nie dié van Suid-Afrikaanse komponiste nie. Toe het ons sangonderwyser op 'n dag 'n plaat met

musiek van Distler gespeel (dele uit die *Mörike Chorliederbuch*) en dit was vir my soos ʼn openbaring: as moderne musiek so kan klink, dan kan ek daarmee identifiseer, het ek gedink. Daarna het ek in die skoolkoor en later in ander kore waarin ek gesing het, taamlik baie Distler-werke leer ken, omdat sy musiek op daardie stadium in Duitsland nog hoog in die mode was (laat sestiger- en vroeë sewentigerjare) en ons op skool aan daardie invloed blootgestel is. Onnodig om te sê dat ek later gedurende my studentejare, tydens my komposisieonderrig (by daardie wonderlike Bloemfonteinse harmonie-en-kontrapunt-dosent, "Oom Jan" [Coetzee]), onder andere ook Distler-stylnabootsings probeer het. Toe ek deur prof. Chris Swanepoel aangemoedig is om ʼn M.Mus. te doen het ek in my onderwerpkeuse gewik en geweeg tussen iets oor Bach (die kantates) en iets oor Distler. Ek het byvoorbeeld gedink aan ʼn stylvergelyking tussen Heinrich Schütz en Distler. (Ek het as kind baie blootstelling aan Schütz gekry omdat hy ʼn ruk lank my pa se gunsteling komponis was.) Prof. Swanepoel het my aangemoedig om laasgenoemde tema te kies, om klaarblyklike redes: wie kan dan nou nog op magistervlak iets nuuts oor Bach skryf, het hy gesê. Toe ek na twee jaar van skoolhou uiteindelik met die meestersgraad begin, het ek my naïwiteit besef: om ʼn stylvergelyking te tref moet ʼn mens natuurlik albei komponiste se individuele style onderskeidelik eers deeglik analiseer. Ek het besluit om eerste Distler se styl te bestudeer en baie gou besef dat dit alleen al ʼn M-tesis werd is. Ek het toe die tesis oor Distler se vokale styl gedoen en Schütz wag tot vandag toe nog op my wetenskaplike pen. (Ek is natuurlik vandag nie meer in alle opsigte trots op die meesterstesis nie.) Hoe dit ook al sy, dit was die begin van my jarelange navorsing oor Distler en sy musiek.

Wanneer het jou belangstelling omgesit in die behoefte om ʼn groot musikale biografie te skep, en het jy besef dat dit is waarheen die arbeid op pad is?

Die gedagte aan ʼn "musikale biografie" het so ontstaan: toe ek as pas gedoktoreerde dosent ʼn jaar se studieverlof het om vir die eerste keer in Duitsland navorsing te doen, was my plan om ʼn omvattende biografiese studie van die komponis te skryf, omdat ek uit my M- en D-studies (laasgenoemde oor Distler se instrumentale werke) agtergekom het dat daar op hierdie terrein nog ʼn opvallende leemte was. Ek het ʼn jaar lank werklik allesomvattende bronnenavorsing by die Distler-argief in Lübeck gedoen en terselfdertyd aan die Universiteit van Hamburg my agtergrondkennis oor die musiek van die dertigerjare in Duitsland verbreed. Ek het agtergekom dat die wind op daardie tydstip in ʼn bepaalde rigting begin waai het (1991), naamlik dat die verwikkelinge van komponiste in die politieke stryd van die Nazi-era ʼn meer aktuele onderwerp geword het as suiwer stylanalise. Dus het ek so omvattend as moontlik ook materiaal oor hierdie aspek versamel. Na my terugkeer na Suid-Afrika het ek begin skryf aan wat ek gedink het die mees gesaghebbende biografie oor Distler sou moes wees. Toe ek later verneem dat daar in 1995 belangrike nuwe materiaal na die

Distler-argief gekom het, het ek die noodsaaklikheid ingesien om 'n opvolgbesoek aan die argief te bring. Dit was in 1997. Tydens hierdie maand-lange opvolgbesoek het ek op grond van nuwe studies oor die Nazi-era en tydens 'n gesprek met 'n ander Distler-navorser, 'n Duitser wat ook in Lübeck was om materiaal vir 'n eie Distler-biografie te versamel, agtergekom dat ek vanaf die verre Suid-Afrika nooit sou kon tred hou met al die ontwikkelinge op die gebied van navorsing oor die Nazi-era nie. Ek het tot die slotsom gekom dat as ek ooit 'n biografie oor Distler wou skryf dan moes dit van so 'n aard wees dat dit nie te veel oorvleuel met die problematiek van die Nazi-era nie. Buitendien wou ek as buitelander my nie waag op 'n gebied waar ek sou oordele moes vel oor ander mense se morele besluite nie as ek self nooit in daardie situasie verkeer het nie. Ek het mos in die Suid-Afrikaanse opset eerstehandse kennis gehad van hoe roekeloos en onverskillig daar met die verlede omgegaan word. Selfs verdraaiïng van feite is aanvaarbaar as 'n bepaalde ideologiese posisie daardeur versterk kan word. Die uitweg wat ek gesien het was om die politieke problematiek te beperk tot 'n newesaak en eerder op die musikale vrae te konsentreer, deur die genesis van die komposisies in chronologiese volgorde te bespreek. Dit sou die narratief van die boek verteenwoordig: om die musikale ontwikkeling (dit wil sê die musikale biografie) van die komponis so omvattend as moontlik te probeer skilder. Aan hierdie lyn sou jy dan allerhande vrae kon koppel wat eintlik tot die uiterlike biografie behoort, maar tog ook iets sê oor Distler se skeppingswyse, eerste uitvoerings van die werke, resepsie, invloede van ander komponiste (natuurlik onder andere Hindemith) ensovoorts. Hierdie problematiek word breedvoerig in die eerste bladsye van my boek beredeneer. Die term "musikale biografie" het ek tydens my agtergrondstudie teëgekom. Ek kon dus aan die ander Distler-biograaf sê dat hy maar die politieke vrae kan hanteer, ek sou die meer suiwer musikologiese aspekte dek. Buitendien was daar 'n veel groter leemte ten opsigte van kennis oor laasgenoemde aspek as oor die Nazi-perspektief, omdat eersgenoemde moeiliker en meer *painstaking* navorsing vereis. Intussen is ek al lank klaar met my boek, terwyl die Duitse kollega se werk nog op voltooiïng wag.

Kan jy uitbrei op hoekom die moontlikhede van 'n stylvergelyking tussen Distler en Schütz vir jou interessant sou wees?

Toe ek begin het met my literatuurstudie oor Distler het ek agtergekom dat die stylooreenkomste tussen hierdie twee komponiste 'n onderwerp was waaroor dikwels geskryf is. Dit is so dat Distler in opstelle en ander publikasies dikwels verwys het na sy besondere affiniteit met die "ou musiek" en dan ook sy styl tot 'n mate daardeur laat beïnvloed het. Ook ten opsigte van sy keuse van genres en selfs werktitels het hy by Schütz aangesluit. Byvoorbeeld het hy aan sy belangrikste versameling motette die titel *Geistliche Chormusik* gegee, 'n titel wat Schütz ook vir sy belangrikste versameling van motette gebruik het. Daarom het ek aanvanklik (in my naïwiteit) gedink dat 'n

stylvergelyking interessant sou wees. Daar is dan ook ′n hele paar sulke studies deur ander persone gedoen. Vandag sou ek sê dat hierdie onderwerp minder belangrik en interessant is as die aansluiting wat Distler by Hindemith gevind het en wat ek vir die eerste keer kon aantoon en bewys. Die Distler-Schütz konneksie het voor en kort na die Tweede Wêreldoorlog ongelukkig bepaalde ideologiese aksente gekry waarmee ek glad nie kon saamstem nie. My beklemtoning van die Hindemith-verwantskap is ′n poging om die Distler-beeld van hierdie ideologiese las te bevry.

> *Ek is geïnteresseerd in die laaste stelling. Wat was hierdie ideologiese aksente, en hoe het Hindemith jou in staat gestel om Distler daarvan los te maak? My belangstelling is des te meer geprikkel omdat Hindemith se harmoniese sisteem in sy* Craft of Musical Composition *van 1937 sterk eggo's in retoriek (ten opsigte van die idee van "natuurlike oorsprong") en estetiek (universele en onveranderbare kriteria van waarde) in Nazi-ideologie vind.*

Die Schütz-renaissance, wat eintlik eers na die Eerste Wêreldoorlog op dreef gekom en tot in die 1960s geduur het, was ′n baie belangrike gebeurtenis, omdat dit nodig was om te wys dat daar in Duitsland vóór Bach ook al musiek gemaak is, en nie net deur klein figure nie, maar dat daar in die persoon van Schütz reeds ′n geniale komponis op die toneel was. Dit het die oë ook oop gemaak vir ′n groot repertorium van ander interessante musiek, byvoorbeeld van figure soos Buxtehude en ′n klomp ander komponiste. Jy sal hiervan weet. Vir die kerkmusikale en liturgiese herlewing van die eerste dekades van die twintigste eeu, wat met die teologie van die gereformeerde teoloog Karl Barth saamgehang het, was Schütz ′n belangrike voorbeeld. Ongelukkig is die Schütz-renaissance spoedig deur verteenwoordigers van die sogenaamde *Singbewegung* gekaap, omdat sy musiek tegnies makliker uitvoerbaar was en dus makliker deur hierdie amateurs gesing en begryp kon word. In die hande van hierdie dilettante het Schütz vinnig die simbool geword van antiromantiese, antimoderne, reaksionêre sentimente, wat mettertyd deur die Nazis uitgebuit en gekoöpteer is in hulle kulturele gelykskakeling (*Gleichschaltung*) van die amateurmusieklewe (vergelykbaar in Suid-Afrika met die FAK en die volkspelebeweging). Dit is presies hierdie elemente wat in Distler ′n nuwe Schütz gesien het en hom in dieselfde ideologiese kamp wou druk in hulle pogings om hulself nie met moderner musiek te moet konfronteer nie. (En moderne musiek het vir hierdie mense natuurlik in die eerste plek Hindemith beteken.) Om die prent te voltooi: Distler self het ongelukkig ′n aandeel hierin gehad, omdat hy ′n resonansiebodem gesoek het vir sy eie musiek en in hierdie amateurmusiekbeweging presies dit gevind het. Hoewel hy dus self gedeeltelik verantwoordelik was vir hierdie koppeling beteken dit nie dat hy nie terselfdertyd ook méér was as net ′n Schütz wat verkeerde note geskryf het nie. Dat Distler se musiek deur lede van die "Bekennende Christen" aanvaar is, dra tot die kompleksiteit van die saak by. Deur Distler se bewondering vir Hindemith uit te wys (dit was vir my natuurlik ′n verrassende ontdekking) kon ek dus aantoon dat Distler ten spyte van

alles tog eietyds gedink het en glo ek kan jy hom losmaak van hierdie *Lederhosen*- of kortbroekmusici (met apologie aan Marthinus van Schalkwyk). Die oordeel of Distler ook in toekoms ′n figuur van belang sal bly, staan of val gevolglik by die oordeel of Hindemith ′n figuur van belang sal bly.

Dat daar eggo's van Nazi-denke in Hindemith se boek is, kan ′n mens seker nie ontken nie. Dieselfde kan ′n mens van sommige van Distler se vroeë opstelle ook sê. Maar aan die ander kant wonder ek of dit noodwendig Nazi-*denke* is en of dit nie eerder lê in die *terminologie* wat destyds algemeen in omloop was en getuig van ′n algemeen Darwinistiese denke wat ook buite die Nazi-invloedsfeer in omloop was, byvoorbeeld in kolonialistiese denkpatrone, en wat die Nazis slim genoeg was om in hulle ideologie te inkorporeer. Dit is terminologie wat uit óns oogpunt aan die Nazis herinner, maar wat destyds nie noodwendig so eng bedoel is nie. Maar belangriker is na my mening die feit dat Hindemith (en ook Distler in sy gesprekke met sy swaer Erich Thienhaus, wat een van die toonaangewende akoestici van sy tyd was) in die eerste plek in die natuurwetenskap van klank en die implikasies daarvan vir komposisie belanggestel het en daardeur Schönberg se atonaliteit as outyds, as behorende tot ′n verbygaande era, kon afmaak. Dit is ′n opvatting wat destyds verbasend wyd versprei was, waarvan ons vandag nie kennis neem nie omdat die geskiedenis anders verloop het en Schönberg, eerder as die jonger Hindemith, as die meer invloedryke komponis bewys het. Die idee van "universele en onveranderbare kriteria van waarde", soos jy dit noem, was natuurlik nie beperk tot Nasionaal-sosialisme nie, ook Schönberg het na sulke kriteria gesoek.

Laastens, Chris Walton se suggestie in ′n resensie van ′n omgekeerde koppeling tussen Distler se vermeende homoseksualiteit (waarvoor daar na my wete nie bewyse is nie, is net gerugte; die persone wat sou geweet het, het opsetlik niks daaroor gesê nie) en sy teenkanting teen "onnatuurlike" atonaliteit maak natuurlik ′n wonderlike storie, maar dit is terselfdertyd ′n goeie voorbeeld van die tipe kortsluiting wat ontstaan wanneeer daar op simplistiese wyse ′n noodwendige koppeling tussen die twee aspekte gekonstateer word.

Ons het al voorheen gepraat oor jou persoonlike saamleef met Distler se nalatenskap oor ′n lang tyd, en jy het vir my die fassinerende verhaal van jou drome vertel. Sien jy kans om dit formeel hier te herhaal, en daarby meer te sê van die dinamiek van biografieskrywing oor ′n persoon wat jy nooit geken het nie en nou deur ander se herinneringe en deur dokumente "ontmoet"? Ek dink ook hier aan jou stylnabootsings van Distler.

Dis ′n moeilike vraag hierdie. Ek kan miskien begin deur te sê dat ek, soos ek vantevore aan jou vertel het, my ten diepste met Dister en sy musiek geïdentifiseer het, tot so ′n mate dat ek stylnabootsings probeer het, en later in die bietjie musiek wat ek gekomponeer het ook nog Distler as die vanselfsprekende komposisiemodel gesien het. (Sommige van sy foto's herinner my aan my geliefde oupa.) Met hierdie identifi-

sering het ek toe in die Distler-argief gesit en *al* sy komposisiesketse, briewe en ander persoonlike dokumente, selfs sy komposisie- en kontrapuntoefeninge as student, van A tot Z deurgewerk, ′n taak wat my ′n hele jaar gevat het. Ek kan nog baie goed onthou hoe geskok ek was toe ek vir die eerste keer bewyse vind van Distler se Nazi-partylidmaatskap, iets wat ek tot op daardie stadium as onmoontlik beskou het en wat toe nog nie bekend was nie. Miskien het die geensins maklike omstandighede waaronder my gesin en ek daardie jaar geleef het tot die toestand van verhoogde spanning bygedra.

Wat mettertyd voor my geestesoog ontvou het was ′n baie interessante, maar bowenal onstuimige, veelbewoë en uiteindelik uiters tragiese lewensverhaal, waarvan ek die verskillende karakters (eerstens die komponis self, dan die verloofde, die vrou, die kinders, die skoonpa, die swaer, die ouer kollega-vriend, die ouer vader-vriend, die vader-leermeester, die predikant, die leerling, die uitgewer, die rolmodel – dit wil sê Hindemith – die politieke funksionarisse en nog ′n hele aantal ander karakters, uiteindelik ook die ma, wie se buite-egtelike kind Distler was) baie goed leer ken het. (Die enigste karakter wat ontbreek het was die biologiese pa.) En dit alles teen die verslegtende politieke omstandighede, wat soos ′n donker en dreigende onweer oor die toneel hang en waarvan ek die uiteinde ken, maar die karakters in die verhaal natuurlik nie. Dit het tot heelwat angs en spanning aan my kant gelei om te sien hoe hierdie mense handel onder omstandighede waarvan hulle natuurlik nie die einde kon vooruitsien nie. Veral die briewe, wat plek-plek nogal persoonlik is (onder andere biewe aan die verloofde, die pasgetroude eggenote, later die huweliksprobleme, maar ook die loopbaanprobleme, ensovoorts) het my beetgepak.

Distler self het ek leer ken as ′n baie tipiese kunstenaarstemperament, as iemand met oneindig baie energie, iemand in wie daar ′n vuur gebrand het, iemand wat teen ′n verbysterende tempo kon werk, soos alle kunstenaars egosentries was, maar ook as iemand met deernis, ′n diep behoefte aan vriendskap, baie lojaal teenoor sy vriende en – ironies genoeg – met ′n diep, diep verlange na vrede, uiterlik en innerlik. Sy selfmoord moet dan ook in hierdie lig vertolk word. Al hierdie dinge het daartoe gelei dat ek menige nag gedroom het dat ek een van die karakters in die verhaal was, somtyds die kollega-vriend, somtyds die leerling, maar meestal die komponis self. Die konteks waarin die figure dan opgetree het, het meestal te doen gehad met dit wat ek op daardie stadium in die briewe of elders gelees het. Ek het selfs beleef dat die verloofde aan my verskyn het asof ek die een was op wie sy verlief was. Ek het presies geweet hoe sy gelyk het omdat daar foto′s van haar in die argief was. Uit die briewe wat ek van haar gelees het, het daar ′n baie simpatieke vrou gespreek, mettertyd ook ′n vrou wat in staat was om oneindig baie te ly, ′n indruk wat later bevestig is toe ek haar as tagtigjarige weduwee persoonlik leer ken het. Sy is ′n paar jaar gelede oorlede.

Ook toe ek die dogter enkele jare later ontmoet, is hierdie intense betrokkenheid by die gesin versterk, tot so ′n mate dat laasgenoemde tot vandag toe ′n goeie, ek wil

liefs sê, intieme vriendin is. Die mooiste kompliment wat ek oor my boek gekry het was toe sy, nadat sy die boek gelees het, gesê het haar vader sou my beslis as 'n besondere vriend wou gehad het as hy nog gelewe het. Hoe dit alles my navorsing geraak het? Miskien deurdat ek besluit het om nie verby 'n sekere punt te gaan in die beskrywing van persoonlike sake nie, en dus die privaatsfeer van die naasbestaandes te respekteer, om dus weg te bly van 'n styl van sensasionele onthullings, iets wat my by ander skrywers met hekel vervul het. As jy in my boek die plekke wat in die register met die naam Prolingheuer aangedui is nagaan, sal jy verstaan wat ek bedoel.

In hoe 'n mate is die biograaf se identifisering met sy onderwerp in jou geval so intens dat dit outobiografiese kenmerke begin aanneem? Dat die keuses wat uitgeoefen word oor strukturering van materiaal, oor weglating en insluiting, oor aksentplasing – 'n beskrywing word van die lewe wat die lewe skryf?

As ek jou reg verstaan, bedoel jy in watter mate ek my eie lewe in die figuur van Distler projekteer, in die sin dat die boek eweveel oor myself sê. Die vraag kan ek self nie beantwoord nie, dit het nog nooit by my opgekom nie, daarom sal 'n derde persoon dit eerder moet ondersoek. Ek leer my studente altyd dat enige boek eweveel oor die skrywer van die boek sê as oor die onderwerp van die boek self en dat hulle die boek so moet lees. Daarom sal daar seker heelwat oor my in die boek wees, maar ek weet nie wat dit is nie, ek het probeer om ten alle tye absoluut wetenskaplik te wees. Maar wat ek jou wel kan sê noudat jy my hieroor laat dink, is dat die boek miskien oorkom asof Distler dit self kon geskryf het, al is dit in die derde persoon. Die talle aanhalings waar hy self aan die woord is, versterk hierdie indruk sekerlik, maar ek dink meer nog my identifikasie met die hoofkarakter laat die boek miskien tog in 'n mate soos 'n outobiografie deur Distler self geskryf voorkom. Daaruit verklaar ek miskien ook die besluit om 'n "musikale biografie" te skryf en nie 'n biografie wat die gebeurtenisse vanaf die afstand van 1997-2002 beskryf nie, met ander woorde 'n afstand in tyd van sestig jaar. As ek laasgenoemde gedoen het sou daar seker meer oor myself in die boek gewees het, soos daar meer oor Prolingheuer as oor Distler in die Prolingheuer-artikels is.

Wat maak 'n "musikale biografie" anders as 'n gewone komponiste-biografie? As dit gewoon beteken dat die chronologie van 'n bepaalde lewensloop gebruik word om 'n stylontwikkeling na te gaan, is "biografie" dan nog 'n geldige term? Word dit nie dan net 'n narratief waaruit 'n mens van vlees en bloed nooit opstaan nie, en dus nie biografie nie?

Dit is interessant dat jy altyd weer terugkom na die konsep van 'n musikale biografie. Om hierdie term te regverdig moet ek verskeie redes aanvoer, waarvan elkeen op sy eie miskien nie oortuigend is nie, maar hopelik almal saam wel. Soos jy sal weet, omdat jy self met so iets besig is, is die tradisionele begrip van wat 'n biografie behoort te wees in die gedrang. Carl Dahlhaus het selfs so ver gegaan om te sê dat die biografie

ʼn verouderde genre is. En ek stem saam dat die tradisionele benadering van "lewe en werke" uitgedien is. Die Laaber-Verlag het ʼn reeks van komponiste-portrette, wat hulle byvoorbeeld *Max Reger und seine Zeit* noem, uitgegee. In die plek van Reger kan natuurlik ander name van komponiste geplaas word. Hulle trek seker nou al by die twintigste volume, almal taamlik lywig en belangrik. As ek hierdie konsep oorgeneem het dan sou ek Distler "en sy tyd" moes geskets het, met ander woorde die hele problematiek om in die Nazi-tyd in Duitsland ʼn komponis te wees, met al sy verweefdheid in die ideologiese stryd van die dag. Hoewel ek nie teen hierdie model gekant is nie, sou ek dit in my geval nie kon laat realiseer het nie, alhoewel ek aanvanklik gedink het ek sou kon. Om ʼn behoorlike skildering van die verweefdheid tussen Distler en die Nazi-era te doen sou ek ter plaatse moes gewees het, omdat die stand van die debat en die stand van kennis redelik gou verander. Ek het dus gevoel ek is te ver van die aksie verwyder. Buitendien sou ek huiwerig gewees het om as buitestaander, as burger van ʼn ander land, met morele oordele te kom, wat in hierdie geval onvermydelik sou gewees het. Ons sien mos hoe dit in die geval van Suid-Afrika gaan. En ek het jou al vertel van die ander navorser wat ek ontmoet het en wat presies hierdie invalshoek wou volg. Buitendien – en dit was seker die belangrikste oorweging – is die beeld van die komponis as uitstaande kunstenaar in al die gevalle van die Laaber-reeks onbetwis. Hierdie beeld was in die geval van Distler nog glad nie vanselfsprekend nie. Ek het agtergekom dat die mees basiese dinge omtrent Distler nog nie eers algemeen bekend was nie. So was daar nog nie eers ʼn volledige en betroubare werklys nie. Nog geen navorser voor my het in detail na al die instrumentale werke gekyk nie, ensovoorts. En dan was daar hierdie beeld van ʼn Schütz-epigoon waarvan ek hierbo geskryf het. Kortom gestel: daar was nog so baie gewone feite omtrent die komponis onbekend, so baie *spade work* om te doen, dat ek gedink het ek het al genoeg materiaal om net dit neer te skryf sonder om die politieke en ander verwikkelinge te betrek.

Die deurbraak vir my het egter gekom toe ek iewers by Dahlhaus die begrip "musikale biografie" lees, in teenstelling met die gewone biografie. Vir my het dit geïmpliseer dat ʼn kunstenaar anders is as byvoorbeeld ʼn politieke figuur, dat ʼn kunstenaar aan die een kant ʼn uiterlike lewe lei soos elke ander mens ook, weliswaar soms meer onstuimig, maar dat daar agter hierdie uiterlike lewe ook ʼn innerlike lewe is, waar die komponis van kunswerk tot kunswerk lewe, waar elke nuwe kunswerk ʼn nuwe bestaanskrisis meebring wat te bowe gekom moet word, waar alle uiterlike dinge eintlik newesaak is in vergelyking met die kreatiewe drang wat bevredig moet word. Kunstenaars betaal op die ou end ʼn hoë prys hiervoor, hulle "skep ten koste van hulleself". Al hierdie dinge was by uitstek van toepassing in Distler se geval.

ʼn Mens sou die lewe van so iemand soos Distler as ʼn reeks konsentriese sirkels kan sien, waarvan die binneste sirkel die musikale biografie is en die buitenste sirkels die gewone lewensverhaal. (Natuurlik is daar ʼn verband tussen die verskillende

sirkels.) Die rooi lyn (ek maak nou gebruik van 'n ander beeld as die sirkels) is juis daardie lewe wat van werk tot werk afspeel, en ek het gedink dat ek dit as die sentrale narratief kan gebruik om darem 'n storielyn aan my skets te gee. Daarom verwys die aanhalings bo aan elke hoofstuk almal op een of ander manier na die *werke*, as hulle nie direk daaruit aangehaal is nie, en nie na uiterlike dinge soos loopbaan of oorlogsjare ensovoorts nie. Maar omdat ek so baie inligting oor hierdie uiterlike sirkels gehad het, het ek dit by die storielyn bygevoeg (soos wasgoed op 'n wasgoeddraad) wanneer ek dit in verband met die werke kon bring. Ander dinge het ek eenvoudig uitgelaat. Ek is van mening dat op hierdie wyse tog 'n "mens van vlees en bloed opstaan", soos jy dit stel.

Jy sien dus dat ek anders dink oor die rol van die kunstenaar in die samelewing as Adorno. Daarom het ek ook die stylanalise op 'n heeltemal onkonvensionele wyse gedoen. Ek was van plan om die stylanalise korter te doen, maar die redakteur van die reeks *Collectanea Musicologica*, waarvan my boek nr. 10 is, Franz Krautwurst, wou dit so omvangryk hê.

Dit is op bladsy 23 dat jy die beeld gebruik van die "rooi koord/lyn/draad" wat deur die boek loop (die klem op werke). Dit het my laat dink aan die geskiedenis van Ragab en Jerigo en van die rooi tou wat uit haar kamer moes hang sodat haar deel van die muur nie vernietig word nie. 'n Beeld dus wat dui op dit wat behoue sal bly as die ander reeds vergaan het. Vir my is dit 'n sterk ideologiese stelling, en een wat ek nie anders kan as om in verband te bring met die strome van verandering in ons dissipline en ons land nie. In hoe 'n mate, dus, is jou Distler bedoel as 'n standhoudende bolwerk teen tendensieuse navorsing, teen verandering, teen 'n ondermyning van die werkskonsep? En in hoe 'n mate was die feit dat jy 'n wit Suid-Afrikaner is bepalend in hierdie ideologiese standpuntinname?

Ek het nou reeds gesê wat ek met die rooi koord bedoel het. Die term *roter Faden* is 'n algemene Duitse idioom en was in my geval nie bedoel om enigiets meer te beteken as net dit nie. Hoewel jou verwysing na die mure van Jerigo interessant is, het so iets nie by my opgekom nie. En ek het ook nie aan bolwerk gedink nie, trouens ek het op my beskeie manier gepoog om die problematiek van biografie op 'n vars en vernuwende wyse aan te pak. Dieselfde kan nog meer gesê word van my konsep van stylanalise. Laasgenoemde is vandag seker nog erger in die gedrang as biografie. My bydraes is dus pogings om 'n uitweg uit die problematiek te wys. Dit is vir my seker dit waaroor ek die sterkste voel ten opsigte van die boek, afgesien van die vraag of ek aan 'n persoon wat dood is, wie se naam en nalatenskap nou heeltemal in my hande is en wat homself dus nie meer kan regverdig of verdedig nie, reg laat geskied het. Ongelukkig is dit juis hierdie vars benadering wat in die resensies wat tot dusver verskyn het, geïgnoreer word. Die ander oorweging was dat daar veral in die laat-tagtigerjare so baie wanoordele omtrent Distler in omloop was. (Ek het destyds in Hamburg 'n

simposium bygewoon oor komponiste wat Duitsland in die dertigerjare verlaat het, waar Distler en selfs Hindemith as meelopers geskets is.) Ek sou vir jou daaroor ook nog een of ander ding kon vertel – en waarvan die werk van Prolingheuer maar net een voorbeeld is – dat ek besef het ek moet deur middel van gewoon goeie navorsing probeer om ʹn beeld te skets wat die ware toedrag van sake so naby as moontlik weergee. Daarom sê ek op bladsy 16 in die eerste paragraaf dat ek plek-plek baie klem op dokumentêre bewyse vir my bewerings plaas, om sodoende juis die swakheid van sommige van die ander studies aan die kaak te stel. Die feit dat ek ʹn wit Suid-Afrikaner is wat die ou en die nuwe Suid-Afrika met volle bewustheid beleef het, plaas my in die posisie dat ek kan sien hoe ʹn politieke omwenteling veroorsaak dat die geskiedenis (wat heeltemal tereg altyd weer nuut geskryf moet word) in ons geval, sowel as in die geval van Duitsland met sy Nazi-verlede, dikwels onregverdig, oneerlik en tendensieus, soms selfs feitelik foutief geskryf of oorgelewer word. Hierdie posisie maak my oë seker besonder sensitief hiervoor en dus het ek ʹn besondere sin vir regverdigheid ontwikkel, ook teenoor dit waarvan ek persoonlik verskil, wat ek as verkeerd of as uit die bose beskou. Dit is natuurlik ʹn vraag waarmee elke historikus moet worstel: hoe kan ek as historikus in my beskrywing ook reg laat geskied aan daardie dinge wat ek as mens veroordeel? Ek is dus geensins teen verandering nie, in teendeel is ek baie ten gunste van vernuwing, maar ek is teen pretensie, teen verskuilde agendas, teen die opklim op *bandwagons*, teen oppervlakkigheid, teen ideologiese vooropgesteldheid, ensovoorts. Ek weet werklik nie of dit alles op ʹn ondermyning van die werkskonsep neerkom nie (soos jy vra), miskien kan ons eendag nog meer daaroor praat.

Jy skryf oor jou "onkonvensionele stylanalise". Kan jy meer breedvoerig verduidelik in watter opsigte dit onkonvensioneel is, en ook hoekom jy meen stylanalise is vandag "nog meer in die gedrang as biografie"?

Styl en stylanalise is na my mening om verskeie redes in die gedrang. Ek noem die twee wat miskien eerste by ʹn mens opkom: (a) Net soos gewone analise het stylanalise ʹn terrein geword waar die Amerikaanse positivisme hoogty vier. Ek herinner aan die Schenker-skool, wat, ten spyte van uiters insiggewende bevindinge, nie daarin kon slaag om die brug te bou na of aansluiting kon vind by algemeen historiese, sosiologiese, kulturele of estetiese aspekte van musiek nie. Van die belangrikste komponente van musiek is dus nooit in hulle analises verreken nie. Die ander voorbeeld, wat na my mening die volle absurditeit aandui waarin stylanalise beland het, is die boek van Jan LaRue, *Guidelines for Style Analysis* (1970). Dit is duidelik dat ʹn mens aan die einde van die twintigste eeu nie meer so te werk kan gaan nie; (b) Guido Adler het sy konsep van ʹn musiekwetenskap gebou op die idee van ʹn verband tussen styl en geesteshistoriese epog. Hierdie konsep is oor baie dekades heen holrug gery deur eerstens ʹn simplistiese koppeling tussen die twee terreine deur historiese materia-

liste/Marxiste aan die een kant (byvoorbeeld Bach se fugas en die masjien, wat die opkomende industriële revolusie vereenwoordig; die grootsheid van Händel se musiekstyl en die Britse Imperium) en hulle idealistiese teenstanders aan die ander kant, byvoorbeeld Friedrich Blume met sy klem op die tyds*gees* in sy boek oor die Barok. Tweedens is dit ook holrug gery deur die debat oor watter faktor in hierdie konsep primêr is, die *eintlik universele* een is.

Ek het lank gelede probeer om iets hieroor te skryf, hoewel ek nie weet hoe goed dit ontvang is nie. Ek het daarin probeer om die konsep van 'n netwerk van veelvuldige verhoudings voor te stel, waarvan die rangorde nie vooraf bepaal is nie, soos in beide die marxistiese en geesteshistoriese opvattings. Na my mening is dit 'n meer genuanseerde en gedifferensieerde benadering wat 'n veel groter mate van kompleksiteit kan verreken, veral omdat dit 'n konfigurasie van stilistiese, estetiese, religieuse, sosiale, sielkundige ens. faktore in aanmerking kan neem. Die konfigurasie is dus altyd oop en nooit deur voorafbepaalde konsepte gevries nie. "Monocausality is replaced by polycausality". 'n Stellenbosse filosoof, met wie ek my idees destyds bespreek het, het gesê dit is "postmoderne strukturalisme". Daar het jy dit. Om 'n lang storie kort te maak: dit is hierdie idee van 'n netwerk wat ek in my stylanalise van Distler probeer realiseer het en wat dus die onkonvensionele kenmerk daarvan is. Die kategorieë waarin die styl ontleed word, is dus heeltemal anders as dié wat iemand soos LaRue voorstel. Jy sal weet dat in die sestiger- en sewentigerjare baie sulke positivistiese stylanalises die lig gesien het in die vorm van M- en D-tesisse, insluitende my eie meestersgraad tesis oor Distler se motette (waarin ek in my destydse onkunde my sterk deur 'n doktorale studie oor Suid-Afrikaanse klaviermusiek laat beïnvloed het). Dit is hoekom ek beweer het dat stylanalise nog meer in die gedrang is as biografie.

Jou pogings om 'n uitweg uit die problematiek van biografieskrywing en stylanalise te ontwikkel is vir jou die sentrale teoretiese bemoeienis van die boek. Hoe sou jy die problematiek van hierdie dinge beskryf, en wat is die uitweg wat jy ontwikkel?

Die uitweg wat ek ten opsigte van stylanalise probeer vind het, het ek in die antwoord hierbo aangedui. Ten opsigte van biografie wil ek jou wys op 'n artikel van Dahlhaus waarin hy skryf dat die kunstenaarsbiografie vandag nie meer 'n haalbare projek is nie. Dit kom kortliks daarop neer dat die lewe-en-werke-model, wat vir soveel jare die toon aangegee het, totaal uitgedien is. (Walton staan ook hierdie outydse model voor wanneer hy hom in sy resensie oor my boek op Jung beroep wat sou gesê het dat 'n biografie iemand in sy metaforiese onderbroek moet toon, hoewel hy kennelik van my verwag het dat ek die komponis ook sonder sy onderbroek moet wys.) Ek vertolk dit dus so, dat as jy nogtans 'n biografie wil skryf, moet jy dit op 'n heeltemal nuwe manier doen. Ek het my dus die vryheid veroorloof om 'n biografie te skryf wat nie daarop aanspraak maak om alles te dek nie, trouens, waarin sekere

dinge glad nie eers ter sprake kom nie. Die voordeel daarvan is dat daar dan meer ruimte vir die dinge is wat ek wel vooropstel, in my geval die musikale aspekte van die komponis en sy werk. (Dit is heeltemal afgesien van die interessante feit dat die bestaande literatuur oor die onderwerp juis vir hierdie tipe invalshoek gevra het, omdat die musikale vrae wat ek aanspreek nog nooit behoorlik ontgin is nie.) Die komponis as *kunstenaar*, as verhaal met 'n as't ware ingeboude tragedie, dit is wat ek wou uitbeeld. Daarom die keuse van opskrif oor die biografiese deel 2: "In Gnaden empfangen und in Schmerzen sich hingeben". Iets daarvan het ek ook in my artikel oor Thomas Mann se *Doktor Faustus* probeer aanspreek: die ware kunstenaar wat ten koste van homself skep, dat daar dus'n selfvernietigende element in die kunstenaar aanwesig is. Walton het in sy resensie hierdie gedagtegang ongelukkig heeltemal misgekyk. Dus weer 'n voorbeeld waar die dinge wat ek eintlik wou aanspreek, waaroor ek die sterkste voel, nie raakgesien word nie, omdat die resensent met sy eie agenda in sy kop na die boek kyk.

Jy skryf dat jy aan jou onderwerp, wat homself nie meer kon verdedig nie, "reg wou laat geskied". Dit val my op – miskien is ek verkeerd – dat daar in die boek 'n sterk revisionistiese energiestroom loop (die perspektief ten opsigte van Schütz wat gebalanseer word, die Nazi-verlede wat onderbeklemtoon word in reaksie op ander navorsing soos dié van Prolingheuer, die onderskryf van 'n idee van 'n "ware toedrag van sake" en 'n gedagte van objektiwiteit wat gestel word teenoor opportunisme, joernalistieke styl, oorinterpretasie van feite, en dies meer). In hoe 'n mate kan 'n biograaf aanspraak maak op meer as net 'n gedeeltelike beeld? Is 'n "ware toedrag van sake" nie 'n (vertroostende) mite nie?

Dis 'n ingewikkelde vraag hierdie. As ek verwys na 'n persoon aan wie ek wou laat reg geskied, en wat homself nie meer kan verdedig nie, dan bedoel ek dat dit die biograaf se taak is om ook die menswaardigheid van sy onderwerp te respekteer. Ek vind dit laakbaar dat jy iemand wat onder tragiese omstandighede dood is, gebruik om jou eie twyfelagtige motiewe of agenda op uit te haal. Dit is wat iemand soos Prolingheuer na my mening doen: deur sy joernalistiese onthullingstegniek, sy verdraaiïng van feite, sy pseudopsigologiese interpretasies ensovoorts volg hy sy agenda om almal en alles wat met die Nazi-tyd te doen het, by te kom. Want hy is 'n voorbeeld van iemand teen wie jy nie kan argumenteer nie, omdat hy altyd reg is omdat die Nazi's boos was. Die marxiste argumenteer ook so: alles wat jy sê is byvoorbaat verkeerd omdat jy daarmee altyd jou bourgeois-onderrok laat uithang. Wat my betref, is dit gewoon intellektuele luiheid. Ek gaan van die standpunt uit dat as jy 'n persoon wil skuldig spreek oor iets, dan moet jy eers al die beskikbare feite in aanmerking neem en dan moet jy hierdie feite nie verdraai om jou eie agenda te pas nie. En dan moet jy daardie dinge ook nie verswyg wat nie so mooi in jou prent pas nie. Dit is in hierdie sin dat ek die nosie van objektiwiteit probeer voorstaan het. En daarom het ek in my boek niks verswyg wat ek geweet het nie, waarvoor Walton my nogal geloof

het. Die enigste grens wat ek getrek het, is die komponis en sy familie se reg op privaatheid. En dit is hier waar ek probeer diskreet omgaan het met die feite wat ek oor sy huweliksprobleme weet: sy kinders leef nog, sy weduwee het op daardie stadium nog geleef, en ook die vrou met wie hy 'n verhouding gehad het, leef vandag nog, en dit is [almal] mense wat tot vandag nog oor hierdie dinge pyn ervaar en emosioneel daarmee worstel. Daarom is ek nie van mening dat 'n tipe Paparazzo-musiekwetenskap hier aangewese is nie, soos Walton klaarblyklik wou hê.

Met "revisionisties" assosieer ek iets anders as die betekenis wat jy daaraan skyn te gee. Ek sou meer hou van die woord "korrektief", omdat ek probeer het om aspekte van die beeld wat ontbreek het, of onvolledig was of skeef getrek is, na die beste van my vermoë te korrigeer. Natuurlik is "die ware toedrag van sake" 'n onhaalbare ideaal of 'n mite. As ons die ware toedrag van sake oor alle aspekte van die verlede geken het, dan was geskiedenis as dissipline in geheel oorbodig. En ek is terdeë bewus daarvan dat as ek 'n stukkie geskiedenis skryf (dit is mos wat 'n biografie eintlik is) dan sê die produk op die ou end net so veel oor die onderwerp as oor die outeur: dit geld net so veel vir Prolingheuer as vir myself. Aan die ander kant is dit juis hierdie feit wat die studie van geskiedenis interessant en lewendig maak. Die uiteindelike oordeel oor Distler se belangrikheid sal (afgesien van die voorkeure van die musiekluisteraar) gemaak moet word op grond van die volledige "aan ons bekende toedrag van sake". My boek moet verstaan word as 'n bydrae tot hierdie gesprek en nie reeds as so 'n oordeel nie.

Bronnelys

Lüdemann, Winfried. 1990. Coherence as a concept in style and style analysis. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Musiekwetenskap* 10: 113-120.

_____. 1993. Music in transition: in search of a paradigm. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Musiekwetenskap* 13: 31-41.

_____. 2002. *Hugo Distler: Eine musikalische Biographie*. Augsburg: Wissner-Verlag.

_____. 2003. Diabolus in musica: In dialoog met Thomas Mann se Doktor Faustus. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 43 (3/4): 259-274.

Walton, Chris. 2003. Hugo Distler: Eine musikalische Biographie. [Resensie]. *Ars Nova* 35: 38-40.