

**DIE ROL VAN DIE VROU IN DIE WESTERSE
MUSIEKGESKIEDENIS VAN
SUID-AFRIKA: 1652 - 1952**

deur

LENTELIE VAN HELSDINGEN

*voorgelê ter vervulling van die vereistes vir
die graad*

MAGISTER MUSICOLOGIAE

in die

DEPARTEMENT MUSIEKWETENSKAP

aan die

UNIVERSITEIT VAN SUID-AFRIKA

STUDIELEIER: PROF D J REID

JUNIE 1995

SOLI DEO GLORIA

DANKBETUIGING

My innige dank aan:

- Professor Reid vir sy uitnemende vakkundigheid en insiggewende raad.
- Pa vir sy volgehoue belangstelling en ondersteuning.
- Ma vir haar empatie, ononderbroke bemoediging en uitstekende taalversorging.
- Harm vir sy onvermoeide entoesiasme, deskundige hulp, aanmoediging en uithouvermoë.
- Vir Genade wat genoeg was en sal wees.

OPSOMMING

Hierdie studie handel oor die rol wat vroue in die Westerse musiekgeskiedenis van Suid-Afrika vanaf 1652 tot 1952 gespeel het. Vroue se bydraes en die belangrikheid daarvan word dus op haas elke denkbare gebied van die musiekmilieu gedurende die ontstaan en ontwikkeling van elke belanghebbende Westerse gemeenskap ondersoek.

Hoofstukke een tot vyf konsentreer op die rol wat vroue as professionele en amateur musikante binne die volgende streke sou vervul: Wes-Kaap, Natal, Vrystaat, Transvaal en Oos-Kaap. Hul posisies as uitvoerende kunstenaars, opvoedkundiges, beskermvroue, orkeslede, dirigente, komponiste, asook as stigters en lede van musiekverenigings word bestudeer.

Hoofstuk ses stel 'n algemene beeld van die identiteit en werksaamhede van vrouemusici in die Suid-Afrikaanse musiekgeskiedenis daar. Daar word gekyk na die belangrikheid van hul bydraes en gevolglik blyk duidelik dat hul betekenis nie na waarde geskat word nie. Ten slotte word gepoog om vas te stel wat ten grondslag van hierdie verskynsel lê.

ABSTRACT

This study deals with women musicians in the history of Western music in South Africa from 1652 to 1952. Their contributions within the origin and development of every major Western society are traced.

Chapters one to five highlight women's roles as professional and amateur musicians in the following regions: Western Cape, Natal, Free State, Transvaal and Eastern Cape. Their positions as performing artists, educators, patrons, orchestral players, conductors, composers, as well as founders and members of musical societies are discussed.

Chapter six recreates a general image of the identity and activity of South African women musicians. It becomes evident that their contributions are entirely underestimated. Finally the study seeks to place this misconception into proper perspective.

KEY TERMS

- ↔ South African Music History
- ↔ Women and Music History
- ↔ Women Musicians
- ↔ Women and Music Education
- ↔ Women and Orchestras
- ↔ Women Conductors
- ↔ Women Composers
- ↔ Women and Musical Societies
- ↔ Women and Music Patrons
- ↔ Women and Social History

INHOUDSOPGAWE

	Bladsy
Dankbetuiging	i
Opsomming	ii
Abstract	iii
Key Terms	iv
Inhoudsopgawe	v
Inleiding	1
Hoofstuk 1	
Die rol van die vrou in die ontstaan en ontwikkeling van Westerse musiek aan die Kaap: 1652 tot 1900	
1. Geskiedkundige agtergrond: 1652 tot 1750	10
2. Die posisie van die vrou binne hierdie gemeenskap	11
2.1. Klasseverskille	11
2.2. Geslagsrolle	12
3. Die vrou as musikus	13
3.1. Vermaak	15
3.2. Onderwys	16
3.2.1. Historiese oorsig	16
3.2.2. Musiekonderwys	16
3.2.3. Opsomming	18
4. Geskiedkundige agtergrond: 1750 tot 1800	18
5. Die posisie van die vrou binne hierdie gemeenskap	19
6. Die vrou as musikus	22

6.1.	Vermaak	23
6.2.	Musiekonderwys	28
6.3.	Opsomming	30
7.	Geskiedkundige agtergrond: 1800 tot 1900	30
7.1.	Bevolkingsamestelling	32
8.	Die posisie van die vrou binne hierdie gemeenskap	33
9.	Die vrou as musikus	34
9.1.	Uitvoerende kunstenaars	36
9.1.2.	Opsomming	39
9.2.	Musiekonderwys	39
9.2.1.	Historiese oorsig	39
9.2.2.	Musiekskole	42
9.2.3.	Musiekonderrig aan skole	44
9.2.4.	Private musiekonderrig	46
9.2.5.	Opsomming	47
9.3.	Musiekverenigings	47
9.3.1.	Opsomming	49
9.4.	Beskermvroue	49
10.	Slotsom	50

Hoofstuk 2

Die rol van die vrou in die ontstaan en ontwikkeling van Westerse musiek in Natal: 1834 tot 1934

1.	Geskiedkundige agtergrond: die Groot Trek (1834 tot 1838)	51
1.1.	Die Trekkers	52
1.2.	Die kulturele implikasies van die Groot Trek	53
2.	Musiekbeoefening gedurende die trekbestaan	54
3.	Geskiedkundige agtergrond: vestiging in Natal (1838)	56
3.1.	Bevolkingsamestelling	58
4.	Die posisie van die vrou binne hierdie gemeenskap	59

5.	Die vrou as musikus	60
5.1.	Uitvoerende kunstenaars	61
5.1.1.	Besoekende musici: toergeselskappe	61
5.1.2.	Besoekende musici: individuele kunstenaars	66
5.1.2.1.	Sangers	67
5.1.2.1.1.	Ann Bishop	67
5.1.2.1.2.	Caroline Mendelssohn	68
5.1.2.2.	Pianiste	70
5.1.2.2.1.	Alice Hart	70
5.1.2.3.	Violiste	71
5.1.2.3.1.	Wilma Neruda	71
5.1.2.3.2.	Madame Jonquier	71
5.1.3.	Opsomming	72
5.1.4.	Plaaslike musici	72
5.1.4.1.	Sangers	72
5.1.4.1.1.	Virginie Cheron	72
5.1.4.2.	Pianiste	75
5.1.4.2.1.	Perla Siedle Gibson	75
5.1.4.2.2.	Emily MacColl	76
5.1.4.3.	Violiste	77
5.1.4.3.1.	Beatrice Marx (née Stuart)	77
5.1.5.	Opsomming	80
5.2.	Musiekonderwys	80
5.2.1.	Historiese oorsig	81
5.2.2.	Musiekonderrig aan skole	84
5.2.3.	Private musiekonderrig	87
5.2.3.1.	Mevrou J. Cubitt	87
5.2.3.2.	Alice Hart	89
5.2.3.3.	Mevrou Ferneyhough	89
5.2.3.4.	Alice Scrivener	90
5.2.4.	Opsomming	91
5.3.	Musiekverenigings	92

5.3.1.	Sangverenigings	92
5.3.2.	Instrumentale verenigings	92
5.3.2.1.	Dogterskool-orkesverenigings	93
5.3.2.2.	Volwasse vroue-orkesverenigings	95
5.3.3.	Opsomming	96
6.	Slotsom	96

Hoofstuk 3

Die rol van die vrou in die ontstaan en ontwikkeling van Westerse musiek in die Vrystaat: 1843 tot 1943

1.	Geskiedkundige agtergrond	98
1.1.	Die Oranjerivier-soewereiniteit	99
1.2.	Die Republiek van die Oranje-Vrystaat	99
1.3.	Die ontdekking van diamante	100
1.4.	Bevolkingsamestelling	101
2.	Die rol van die vrou binne hierdie gemeenskap	102
3.	Die vrou as musikus	105
3.1.	Uitvoerende kunstenaars	105
3.1.1.	Besoekende musici	105
3.1.1.1.	Sangers	106
3.1.1.1.1.	Ada Crossley	107
3.1.1.2.	Pianiste	109
3.1.1.2.1.	Elsie Hall	109
3.1.1.3.	Violiste	112
3.1.1.3.1.	Maude Powell	112
3.1.2.	Opsomming	113
3.1.3.	Plaaslike musici	113
3.1.3.1.	Sangers	113
3.1.3.1.1.	Florence Fraser	113
3.1.3.2.	Pianiste	116

3.1.3.2.1.	Elsa Levisieur	116
3.1.3.3.	Violiste	119
3.1.3.3.1.	Alma Boshoff	120
3.1.4.	Opsomming	121
3.2.	Musiekonderwys	121
3.2.1.	Historiese oorsig	122
3.2.2.	Pedagoë	125
3.2.2.1.	Daisy Bosman	125
3.2.3.	Musiekonderrig aan skole	128
3.2.3.1.	Damesinstituut Eunice	128
3.2.3.2.	<i>St Michael's</i> -dogterskool	131
3.2.3.3.	<i>Greenhill</i> -klooster	133
3.2.3.4.	Oranje-Meisieskool	135
3.2.4.	Private musiekonderrig	136
3.2.5.	Opsomming	137
3.3.	Musiekverenigings	137
3.3.1.	Vroueverenigings	137
3.3.1.1.	Die Oranje-Vrouevereniging	138
3.3.2.	Musiekwaardering-verenigings	139
3.3.2.1.	Die <i>Bloemfontein Music Club</i>	139
3.3.2.2.	Die <i>Arts and Crafts Society</i>	141
3.3.3.	Sangverenigings	142
3.3.3.1.	Die <i>Bloemfontein Choral Society</i>	142
3.3.3.2.	Die <i>Bloemfontein Ladies' Choir</i>	144
3.3.3.3.	Die Hadlow-dameskoor	144
3.3.3.4.	Die Voortrekker-dameskoor	145
3.3.3.5.	Gemengde kore	145
3.3.4.	Instrumentale verenigings	146
3.3.4.1.	Die <i>Bloemfontein Orchestral Society</i>	147
3.3.4.2.	Die Bloemfonteinse Orkesvereniging	148
3.3.4.3.	Die Vrystaatse Filharmoniese Vereniging	148
3.3.5.	Opsomming	150

4.	Slotsom	150
----	---------	-----

Hoofstuk 4

Die rol van die vrou in die ontstaan en ontwikkeling van Westerse musiek in die Transvaal: 1844 tot 1952

1.	Geskiedkundige agtergrond	152
1.1.	Die <i>Zuid-Afrikaansche Republiek</i>	152
1.2.	Die ontdekking van goud	153
1.3.	Die Uitlander-vraagstuk	153
1.4.	Die Anglo-Boereoorlog en daarna	155
1.5.	Uniewording	156
2.	Die posisie van die vrou binne hierdie gemeenskap	157
2.1.	Die opkoms van Feminisme in Suid-Afrika	157
3.	Die vrou as musikus	165
3.1.	Uitvoerende kunstenaars	167
3.1.1.	Sangers	167
3.1.1.1.	Kate Hyde	168
3.1.1.2.	Henrietta Bal van Lier	173
3.1.1.3.	Betsy de la Porte	177
3.1.2.	Instrumentaliste	180
3.1.2.1.	Pianiste	182
3.1.2.1.1.	Adelaide Newman	182
3.1.2.1.2.	Lessie Samuel	183
3.1.2.2.	Strykers	185
3.1.2.2.1.	Orkeste	185
3.1.2.2.2.	Kamermusiekensembles	188
3.1.2.2.3.	Individuele kunstenaars	189
3.1.2.2.3.1.	Else Schneider	189
3.1.2.2.3.2.	Selma Sacke	190
3.1.2.2.3.3.	Lettie Vermaak	192

3.1.2.3.	Orreliste	193
3.1.2.3.1.	Lily Sykes	193
3.1.3.	Opsomming	195
3.2.	Musiekonderwys	195
3.2.1.	Pedagoë	196
3.2.1.1.	Ellen Norburn	196
3.2.1.2.	Maude Harrison	198
3.2.2.	Opsomming	199
3.3.	Musiekverenigings	200
3.3.1.	Sangverenigings	201
3.3.2.	Instrumentale verenigings	202
3.3.2.1.	Kamermusiekverenigings	202
3.3.2.2.	Orkesverenigings	202
3.3.3.	Opsomming	203
3.4.	Dirigente	204
3.4.1.	Kate Hyde	204
3.4.2.	Beatrice Marx	205
3.4.3.	Dorothy Boxall	207
3.4.4.	Betty Pack	209
3.4.5.	Opsomming	211
3.5.	Komponiste	211
3.5.1.	Eva Harvey	213
3.5.2.	Joyce Loots	214
3.5.3.	Huigrina van der Mark	215
3.5.4.	Rosa Nepgen	216
3.5.6.	Opsomming	218
4.	Slotsom	218

Hoofstuk 5

Die rol van die vrou in die ontstaan en ontwikkeling van Westerse musiek in die Oos-Kaap: 1847 tot 1952

1.	Geskiedkundige agtergrond	220
1.1.	Kulturele implikasies	222
2.	Die rol van die vrou binne hierdie gemeenskap	224
3.	Die vrou as musikus	225
3.1.	Uitvoerende kunstenaars	225
3.1.1.	Besoekende musici	225
3.1.2.	Plaaslike musici	227
3.1.3.	Opsomming	230
3.2.	Musiekonderwys	231
3.2.1.	Pedagoë	231
3.2.1.1.	Maria Fisser	232
3.2.2.	Musiekonderrig aan skole	235
3.2.2.1.	<i>Public School</i>	237
3.2.2.2.	<i>Midlands-seminarie</i>	237
3.2.2.3.	<i>Kaffrarian Collegiate School for Girls</i>	238
3.2.2.4.	Kerkskole in Grahamstad	238
3.2.3.	Private musiekonderrig	239
3.2.4.	Opsomming	242
3.3.	Musiekverenigings	242
3.3.1.	Musiekwaardering-verenigings	243
3.3.2.	Sangverenigings	244
3.3.3.	Instrumentale verenigings	246
3.3.4.	Opsomming	248
3.4.	Kerkmusiek	248
3.4.1.	Opsomming	253
3.5.	Komponiste	253
3.5.1.	Priaulx Rainier	254

3.5.2.	Blanche Gerstman	255
3.5.3.	Opsomming	256
4.	Slotsom	257

Hoofstuk 6

Sinopsis en gevolgtrekking	258
-----------------------------------	-----

1.	Wie is die vrou in die Westerse musiekgeskiedenis van Suid-Afrika?	259
2.	Wanneer was die vrou werksaam in die Westerse musiekgeskiedenis van Suid-Afrika?	262
3.	Op watter musikale gebiede was die vrou werksaam?	263
4.	Waarom blyk die vrou se musikale bydrae oënskynlik onbeduidend te wees?	272

Bibliografie	276
---------------------	-----

INLEIDING

TITEL

Die rol van die vrou in die Westerse musiekgeskiedenis van Suid-Afrika: 1652 tot 1952.

PROBLEEMSTELLING

Wat is die aard en omvang van vrou se bydrae tot die vorming van 'n Westerse musiekgeskiedenis in Suid-Afrika en waarom wil dit voorkom asof vrou nouliks indien enigsins 'n rol in hierdie geskiedenis gespeel het?

DOELWITTE

'n Indringende bestudering van die rol van die vrou in die Westerse musiekgeskiedenis van Suid-Afrika is nodig ten einde bevredigende antwoorde op die volgende vrae te verkry in 'n poging om lig te werp op die probleemstelling van die studie:

- Wie was die vrou in die Westerse musiekgeskiedenis van Suid-Afrika?
- Wanneer was sy werksaam?
- Op watter musikale gebiede het sy 'n noemenswaardige bydrae gelewer?

BEGRENSING

Aangesien die probleemstelling 'n besonder wye navorsingsveld impliseer, is 'n studiebegrensing noodsaaklik.

- ↔ Tydsbegrensing: Die studie dek die eerste driehonderd jaar van die Suid-Afrikaanse musiekgeskiedenis. Inligting aangaande die tydperk wat volg op die stigtingsjaar van die Westerse beskawing aan die Kaap, is noodwendig beperk. Selfs in daaropvolgende eras is informasie nie altyd geredelik beskikbaar nie. Daarom is dit byvoorbeeld nie deurgaans haalbaar om die geboorte- en sterfdatums van individue onder bespreking

vas te stel nie. Dit is egter tog moontlik om 'n meer gedetailleerde beeld van musikale aktiwiteite gedurende die agtiende en negentiende eeu saam te stel, terwyl 'n skynbaar onbeperkte hoeveelheid inligting oor vrouemusici van die twintigste eeu beskikbaar is. Om hierdie rede word die tweede helfte van die twintigste eeu nie onder bespreking geneem nie. Die aandeel van vrouemusici gedurende hierdie tydperk neem sodanige afmetings aan dat dit 'n afsonderlike studie impliseer. Afgesien daarvan, ontbreek die nodige historiese perspektief tans om 'n wetenskaplik objektiewe beeld van die vrou se musikale bydrae gedurende hierdie era daar te stel.

Daar is egter bepaalde redes waarom die eerste vyftig jaar van die twintigste eeu wel by die studie ingesluit is. Hierdie tydperk was 'n era van besondere politieke en sosiale veranderinge in Suid-Afrika en dit het noodwendig verreikende gevolge vir die Suid-Afrikaanse vrouemusikus ingehou. Dit sou naamlik vir vroue 'n musikale katarsis teweeg bring wat die betreklik eenselwige verloop van vorige eeue vir goed sou dateer. As sodanig was dit 'n vooruitwysing na die uitsonderlike ontwikkelings wat gedurende die tweede helfte van die eeu sou volg.

Andersyds het verskeie individue wat gedurende die tweede helfte van die agtiende eeu gebore en getoë is, eers met verloop van die twintigste eeu as volwaardige musici tot hulle reg gekom. Dit was dus noodsaaklik om hierdie ontwikkelingsgang aan te toon.

Die oorkoepelende tydperk waarbinne die studie geplaas is, is ook onderverdeel soos blyk uit die tydindelings bo-aan hoofstukke een tot vyf. Hierdie tydindelings gaan hand aan hand met 'n politieke-geografiese indeling wat gebaseer is op historiese brandpunte van die Suid-Afrikaanse geskiedenis en inherent ook die Suid-Afrikaanse musiekgeskiedenis. Daar is dus nie in die eerste plek gepoog om 'n volledige relaas van die musiekgeskiedenis van elke provinsie en die aandeel van alle vrouemusici daarin weer te gee nie. Veel eerder het dit gegaan om die duidelike daarstelling van 'n algemene beeld van die ontwikkelingsgang van die vrou se bydrae in die musiekgeskiedenis van Suid-Afrika.

Voorts is dit van belang om in ag te neem dat hierdie indelings maar slegs by benadering bepaalde eras en areas in die Suid-Afrikaanse musiekgeskiedenis sou kon afbaken. Die geskiedenis laat hom immers nie deur tyd of plek inperk nie. Daarom sou die bydrae van vroue, hetsy as individue of in 'n kollektiewe sin, nie noodwendig streng binne hierdie begrensing bly nie. Alhoewel tydperk dus 'n belangrike rol speel in die groepering van spesifieke inligting in spesifieke hoofstukke, is aard en in 'n mate ook plek in ag geneem.

↔ **Kulturbegrensing:** Hierdie studie is slegs gemoeid met die Westerse musiekgeskiedenis van Suid-Afrika, hoofsaaklik omdat dit een van die belangrikste komponente van dié geskiedenis vorm. Daarmee wil die belang van inheemse musiek nie ontken word nie; trouens die omvangrykheid daarvan noop die navorser juis om dit as 'n onafhanklike studie te beskou.

Later sou die Suid-Afrikaanse musiekgeskiedenis wel tekens van 'n strewe na die versmelting van Europese tegnieke en Afrika-elemente toon, maar hierdie tendens kon slegs posvat nadat elke kultuur afsonderlik stewig gevestig was. Hierdie studie gaan dus by uitstek oor daardie vestiging en wel van die Westerse musiekkultuur in Suid-Afrika.

↔ **Voorbeeldbegrensing:** In 'n bestudering van die rol wat vroue in die Westerse musiekgeskiedenis van Suid-Afrika sou speel, is dit spoedig duidelik dat die omvang van hulle bydraes veel groter is as wat waarskynlik vermoed is. Terselfdertyd is die musikale werksaamhede van vroue dikwels deur bepaalde tendense gedikteer en sou daar daarom in vele opsigte verskeie ooreenstemmings ontstaan. Om hierdie redes is dit nouliks moontlik en in werklikheid nie altyd essensieel nie om melding van *alle* bydraes deur vroue tot die Westerse musiekgeskiedenis van Suid-Afrika te maak.

Daar is wel noukeurig aandag verleen aan die keuse van bepaalde voorbeelde om te verseker dat hierdie individue 'n volwaardig prototipe sou wees binne hul betrokke musikale veld. Uitsonderings is egter ook onder die loep geneem, aangesien die navorsing immers uitsonderlike musikale bydraes deur vroue dek.

Met inagneming van die feit dat dit by uitstek om die Suid-Afrikaanse musiekgeskiedenis gaan, is daar gekonsentreer op individue wat plaaslik bydraes van belang gelewer het. Verwysings na Suid-Afrikaanse vroue wat in die buiteland sou naam maak, kom egter ook voor en wel met die uitsluitlike doel om aan te dui dat die Suid-Afrikaanse vrouemusikus op gelyke voet met internasionale kunstenaars kon beweeg.

MOTIVERING

Die aanvang van die twintigste eeu is gekenmerk deur verskeie ingrypende histories-sosiale omwentelings regoor die wêreld. Hiervan was die opkoms van feminisme een wat verreikende gevolge sou hê. Nie alleen sou dit die vrou na dese in toenemende mate in staat stel om 'n meer betekenisvolle rol in die samelewing te vervul en om by implikasie haar bydrae in die toekomstige geskiedenis te bevestig nie, maar dit sou ook aanleiding gee tot studie oor 'n wye verskeidenheid navorsingsvelde om op retrospektiewe wyse die rol van die vrou in die verlede te bepaal. In hierdie opsig het die beweging daartoe gelei dat die geskiedenis 'n gans nuwe dimensie verkry het; sommige navorsers sou selfs wil beweer dat die geskiedenis herskryf sou moes word om 'n volkome en sover moontlik objektiewe beeld daar te stel.

Hoe dit ook al sy, ten spyte van 'n betreklik langsame bewuswording op die terrein van die musiek, het daar tot op hede 'n aantal uiters betekenisvolle feite oor die rol van die vrou in die Westerse musiekgeskiedenis van Europa, die Verenigde Koninkryk en Amerika aan die lig gekom. Wat meer is, noukeuriger ontginning van hierdie studieveld het daartoe gelei dat wat aanvanklik as hoogstens kleurvolle anekdotes voorgekom het, binne 'n kort bestek ontwikkel het tot 'n koherente en indrukwekkende geskiedenis op sigself.

Uit navorsing oor Westerse musiek in Suid-Afrika blyk die studieveld aangaande die rol van die vrou egter nog grootliks 'n braakland te wees. Dit impliseer nie alleen 'n leemte in die Suid-Afrikaanse musiekgeskiedskrywing nie, maar kan ook aanleiding gee tot onkunde oor of wanopvattinge van die aandeel van die vrou in hierdie geskiedenis.

Om uit die staanspoor die rol van die vrou in die musiekgeskiedenis van hierdie land te onderskat, bloot omdat daar tot dusver nog nie as sodanig daarvan melding gemaak is nie, sou van 'n gebrek aan insig getuig. Hierdeur sou dieselfde oordeelsfout begaan word as waarvan reeds sprake was in die musiekgeskiedenis van Europa, Brittanje en Amerika. Die feit dat Suid-Afrika sy Westerse wortels vind in Europa en Brittanje en afgesien daarvan, soos die res van die minder ontwikkelde wêreld, sterk onder die invloed staan van Amerika as wêreldleier, impliseer by voorbaat dat daar duidelike bande, ook met betrekking tot die musiekgeskiedenis sou ontstaan. Om egter op grond hiervan direkte ooreenkomste te wil aflei, sou nie as wetenskaplik verantwoordbaar beskou kon word nie. Dit sou moes lei tot 'n ontkenning van die eiesoortige identiteit van die Suid-Afrikaanse musiekgeskiedenis.

Dit blyk dus duidelik dat 'n indringende studie van die bydrae van die vrou in die Westerse musiek van Suid-Afrika 'n noodsaaklikheid geword het in die strewe na 'n meer volkome en waarheidsgetroue musiekgeskiedenis. Hiervoor is nie alleen 'n deeglike verkenning van die Suid-Afrikaanse musiekmilieu nodig nie, maar ook die inagneming van belangrike histories-sosiale wêreldgebeure en -beskouings wat reeds elders direk of indirek aanleiding gegee het tot die illuminering van die rol van die vrou in die ontwikkeling van die Westerse musiekgeskiedenis. Slegs dan sal op objektiewe wyse vasgestel kan word wat die aard en omvang van haar rol in die Suid-Afrikaanse musiekgeskiedenis is.

HIPOTESE

Na verwagting sal hierdie navorsing aantoon dat die leemte wat daar bestaan met betrekking tot die optekening van die vrou se rol in die Westerse musiekgeskiedenis van Suid-Afrika, nie te wyte is aan die feit dat vroue geen noemenswaardige bydraes tot hierdie geskiedenis gemaak het nie, maar dat hul werksaamhede, wat inderdaad veelvuldig en belanghebbend sou blyk te wees, om 'n verskeidenheid redes nie genoegsame erkenning ontvang het nie.

Hierdie stelling word gebaseer op soortgelyke bevindinge in Europa, Brittanje en Amerika met inagneming van die feit dat daar 'n noue verband tussen die musikale ontwikkelinge van hierdie moondhede en dié van Suid-Afrika bestaan. Verskille tussen hierdie kultuurgeskiedenis word egter ook in berekening gebring en daarom sal slegs 'n deeglike ondersoek na die Westerse musiekgeskiedenis in Suid-Afrika hierdie hipotese as juis, al dan nie, kan bewys.

METODOLOGIE

Aangesien hierdie studie by uitnemendheid geskiedkundig van aard is en daarop ingestel is om 'n breë, algemene beeld van die rol van die vrou in die Westerse musiekgeskiedenis van Suid-Afrika te weerspieël, het die navorsingsmetode veral uit 'n literatuurstudie bestaan. Hierin is daar hoofsaaklik van musiekhistoriese boeke, verhandelings, tesse en ensiklopedieë gebruik gemaak.

Dit is egter van belang om in gedagte te hou dat 'n aantal eksterne faktore 'n wesenlike invloed op die Suid-Afrikaanse musiekgeskiedenis en die rol van die vrou daarin, uitgeoefen het. Daarom is literatuur aangaande politieke-geografiese ontwikkelinge en sosiale tendense ook bestudeer, nie alleen met betrekking tot die Suid-Afrikaanse milieu nie, maar ook in terme van buitelandse strominge, aangesien die Suid-Afrikaanse situasie in bykans elke opsig 'n troue nabootsing van verwickelings in die buiteland is. Vervolgens is gepoog om uit al die bogenoemde gegewens deur analitiese inslag en logiese gevolgtrekking tot 'n konkrete en objektiewe oplossing van die probleemstelling te kom. Vanweë die afwesigheid van bepaalde historiese gegewe, veral betreffende die vroegste tydperk na die koms van die eerste Westerlinge in Suid-Afrika, was dit ook per geleentheid nodig om te spekulere oor die historiese verloop. In sodanige gevalle is daar deurgaans gepoog om die spekulasie met bestaande feite en redelike afleiding te begrond, waardeur dit 'n voor die hand liggende eerder as spekulatiewe inslag verkry.

STRUKTUUR

In die bepaling van 'n struktuur waarbinne die navorsing aangepak sou word, is gepoog om 'n raamwerk daar te stel wat die navorsingsdoelwit of probleemstelling in elke opsig sou komplementeer. Die navorsing self het natuurlik ook op 'n bepaalde wyse die struktuur van die studie gedikteer. As resultaat is hoofstukke een tot vyf in ooreenstemming met die volgende skema uiteengesit:

↔ 'n Polities-geografiese oorsig:

Aangesien die politieke ontwikkelings gedurende die eerste driehonderd jaar van die Westerse beskawing in Suid-Afrika 'n verreikende invloed op die geografiese uitbreiding van en kulturele vorming in die land gehad het, is dit noodsaaklik om in breë trekke van hierdie faktore kennis te neem. Die belangrikheid hiervan is geleë in die feit dat dit in vele opsigte tot bepaalde musikale ontwikkelings aanleiding sou gee wat weer direk op die vrou as musikus betrekking sou hê.

↔ Sosiale verwagtings:

Beskouings aangaande die vrou en haar posisie binne die gemeenskap, het 'n direkte impak op haar bydrae tot die Suid-Afrikaanse musiekgeskiedenis gehad. Die sosiale faktor het naamlik haar musikale rol in so 'n mate beheers, dat dit by uitstek ten grondslag van die aard en omvang daarvan lê. Daarom vorm hierdie beskouings 'n onmisbare komponent in die bepaling van die vrou se rol as musikus in die Westerse musiekgeskiedenis van Suid-Afrika.

↔ Die vrou as musikus:

Hierdie afdeling is vanselfsprekend onderverdeel omdat dit elke belanghebbende musikale veld in die Suid-Afrikaanse musiekgeskiedenis dek. Oorkoepelend is daar onderskeid tussen professionele vrouemusici en amateurmusikante gemaak. Binne die eerste kategorie kom die volgende indelings voor:

- Uitvoerende musici: hierdie afdeling omsluit die posisie van vroue binne konsertgroepe wat kon wissel van sowat twee tot vyftig lede, asook die vrou in haar rol as individuele konsertkunstenaar. Vroue sou aanvanklik veral as vokale kunstenaars optree. Later het pianiste en kort daarna violiste 'n alledaagse verskynsel geword. Van vroulike blasers of perkussiespelers was daar gedurende die afgebakende tydperk nie werklik sprake nie, behalwe in uitsonderlike gevalle waarvan wel melding gemaak word.
- Musiekonderwysers: dit blyk dat vroue baie aktief was op hierdie gebied. As individue en as lede van musiekpersoneel aan opvoedkundige instansies, het hulle van hul heel waardevolste werk verrig.
- Komponiste: vroue het veral in die loop van die twintigste eeu bewys gelewer van hul potensiaal in hierdie veld.
- Dirigente: ten spyte van sterk teenkanting, lewer vroue ook hier belangrike bydraes, aanvanklik as leiers van damesgroepe volgens buitelandse voorbeeld, maar later ook van gemengde groepe.

In 'n beskouing van vroue as amateurmusikante, blyk dit duidelik dat hulle hul musikale talente veral deur middel van musiekverenigings tot uiting bring. Hierdie verenigings val hoofsaaklik in die volgende indelings uiteen:

- Sangverenigings
- Instrumentale verenigings
- Musiekwaardering-verenigings

Aanvanklik sou vroue as lede by hierdie verenigings aansluit, maar later het hulle die inisiatief geneem om hul eie verenigings tot stand te bring en te lei.

Dit is veral met betrekking tot die instrumentale verenigings wat bepaalde raakpunte met die bespreking van professionele vroue-instrumentaliste ontstaan. Dit is te wyte aan die feit dat vroue uit die staanspoor self 'n medium vir die uitlewing van hulle

instrumentale vermoëns binne groepverband moes skep. Dit het neerslag gevind in die totstandkoming van instrumentale verenigings vir vroue. Later, veral met die aanbreek van die twintigste eeu, is vroue geleidelik binne die arena van die professionele orkes en ensemble toegelaat. Vandaar die oorvleueling.

In die slothoofstuk is gepoog om uit die besondere gegewe 'n algemene beeld van die Suid-Afrikaanse vrouemusikus saam te stel en daaruit 'n antwoord te vind op die kernprobleem van die studie. Sodoende vorm die studie wat inhoud en struktuur betref, 'n afgeronde geheel.

HOOFSTUK 1

DIE ROL VAN DIE VROU IN DIE ONTSTAAN EN ONTWIKKELING VAN WESTERSE MUSIEK AAN DIE KAAP: 1652 TOT 1900

1. Geskiedkundige agtergrond: 1652 tot 1750

6 April 1652 kondig die begin van 'n nuwe era in die geskiedenis van Suid-Afrika aan. Die koms van 'n groep van sowat negentig nedersetters onder leiding van die Nederlander, Jan van Riebeeck, aan die Kaap die Goeie Hoop, lui die toetrede van Europeërs aan die suidpunt van Afrika in (Boucher, 1991:61).

Nòg die nedersetters, nòg die bevelvoerder het waarskynlik vermoed watter verreikende gevolge hulle koms sou hê. As werknemers van die Nederlandse handelsmaatskappy, die Verenigde Oos-Indiese Kompanjie (VOC), het hulle taak op die oog af eenvoudig gelyk: aangesien die primêre doel was om 'n gerieflike halfwegstasie vir die lang seereis na en van die Ooste te stig, was die aanlê van 'n groentetuin, vrugteboord en weiland, prioriteit. Daarbenewens was die bou van 'n fort vir die huisvesting en beskerming van die nedersetters ook belangrik.

Dit was Van Riebeeck se taak om nie alleen toe te sien dat hierdie opdragte so gou as moontlik uitgevoer word nie, maar ook dat dit so koste-effektief as moontlik gedoen word. In aansluiting hierby moes hy dàarvoor sorg dat die nedersetting selfonderhoudend ingerig word (Boucher, 1991:59,62; Böeseken, 1975:21).

Hierdie vooropgesette doelstellings het vanselfsprekend die samestelling van die groep bepaal. Van die aanvanklike negentig nedersetters was maar sowat vyftien lede vroue (kinders ingesluit). Nie alle manlike lede van die groep is uit die staanspoor deur hulle huisgesinne vergesel nie; sommige vroue en kinders sou eers later na die Kaap vertrek. Maar ten spyte hiervan en van die feit dat die VOC in 1688 selfs 'n groep weesmeisies uit Rotterdam na die Kaap gestuur het, het die manlike bevolking die vroulike bevolking 'n geruime tyd in getal oortref (Boucher, 1991:65; Davenport, 1987:22).

2. Die posisie van die vrou binne hierdie gemeenskap

2.1. Klasseverskille

Die sosiale samestelling van die groep het aanvanklik uit twee klasse bestaan: die amptenary en die gewone burgery. Die amptenary was hoofsaaklik verantwoordelik vir die administrasie van die nedersetting en as beskaafde en opgevoede mense van 'n goeie sosiale stand, het hulle die elite-gemeenskap aan die Kaap verteenwoordig. Daarteenoor het die burgery merendeels bestaan uit soldate en matrose, maar ook ambagsmanne en boere. Net soos die amptenary was hulle nie net uit Nederland afkomstig nie, maar het ook Duitsers, Skandinawiërs, Flaminge, Switsers en Franse ingesluit. Hierdie groep het later aangegroei met verteenwoordigers van 'n laer middelklas, naamlik die sogenaamde vryswartes wat as slawe vrygestel is, 'n aantal bevryde bandiete uit die Ooste, ook 'n groep politieke bannelinge uit Nederlands-Indië en 'n aantal vry Asiate. Die sogenaamde vryburgers, dit wil sê Kompanjiedienaars wat vrygestel is om voltyds te boer, het uit dié klas ontstaan (Boucher, 1991:64,65).

Afgesien van hierdie kleiner groepe, was dit slegs die Franse Hugenote wat die nedersettergetal in die eerste jare aan die Kaap as 'n eenheidsgroep aangevul het. Hierdie groep sou egter nouliks onder 'n sogenaamde laer klas kon ressorteer. Ten spyte van die feit dat die Protestantse vervolging hulle tot 'n hulpbehoewende staat verlaag het, was hulle van die lojalste en produktiefste inwoners van Frankryk (Boucher, 1991:65; De Klerk *et al.*, 1985:235).

Die mees gesiene vrou onder die oorspronklike groep nedersetters was ongetwyfeld Maria van Riebeeck. As dogter van 'n Waalse predikant, Abraham de la Queillerie, is sy op negentienjarige ouderdom getroud met Jan van Riebeeck om hom twee jaar later na die Kaap te vergesel (Böeseken, s.a.:41). Komende uit 'n pastorie, was Maria lid van die hoër middelklas en dit is hierdie betreklik goeie sosiale afkoms wat grootliks haar lewenstyl bepaal het.

2.2. Geslagsrolle

Ten spyte van die feit dat die aanbreek van die sewentiende eeu in Europa vernuwing op verskeie gebiede ingelui het, blyk dit weldra duidelik dat beskouings aangaande die sosiale rolle van die man en vrou onderskeidelik weinig verander het. Aanvanklik skyn daar tog sprake van 'n renaissance te wees as gevolg van die opkoms van die Protestantse Reformasie. In teenstelling met die skerp uitsprake van Rooms-Katolieke kerkvaders soos Hieronymus en Augustinus oor die inherent ontaarde persoonlikheidsamestelling van die vrou as oersondaar en -verleier, predik die Protestantisme 'n meer versoenende boodskap van geloofsgelykheid voor God met die klem op 'n nuwe huweliksmoraal waarin liefde en kameraadskap vooropgestel word.

Nadere ondersoek illumineer egter dat beskouings oor die huwelik en die gesin vóór en ná die Reformasie in een opsig steeds onteenseglik ooreenstem. In die nuwe huweliksmoraal van die Protestantisme word die ideale gesin naamlik deurgaans gedefinieer deur die beeld van die ideale huisvrou, terwyl die klem val op die patriargale rol van die man as hoof van die huis (Kloek *et al.*, 1983:106,110,115, 122,123; Phipps, 1981:44,66).

Hierdie wêreldbeskouing in ag genome, is dit dus hoegenaamd nie onreëlmstig dat die sosiale struktuur van die vorige eeue met die verloop van die sewentiende eeu steeds onveranderd funksioneer nie. In hierdie opsig is dit noodsaaklik om kennis te neem van die algemene beskouing van die vrou se posisie in die gemeenskap van hierdie era.

In ooreenstemming met beskouings van die Renaissance (en selfs vroeër) word die onderskeie roepings van die man en die vrou in die samelewing duidelik omlyn deur die bepaalde sosiale sfeer waarbinne hulle beweeg. Wat die vrou betref, het Kerk en samelewing bepaal dat sy haar hoogste ideaal sou verwesenlik in die private sfeer van haar huwelik, huisgesin en huishouding. Haar opvoeding was dus spesifiek gerig op die aankweek van eienskappe wat in die eerste plek haar hubaarheid sou bevorder

en haar in die tweede plek in staat sou stel om toe te sien na die behoeftes van haar gesin en die eise van haar huishouding.

Ook die gedragskode van die vrou, soos dié van die man, is duidelik uitgestippel: beskeidenheid, beheersdheid, onderdanigheid, geduld, vroomheid, lydsaamheid en kuisheid was die eienskappe van die modelvrou (Pendle, 1991:33).

3. Die vrou as musikus

Soos die res van haar opvoeding, staan haar musikale onderrig dus in diens van haar lewensroeping. Onderrig in sang asook in die sogenaamde sosiaal korrekte instrumente, was algemeen onder dogters van hoër middelklasburgers en edellui. Soos sang was die bespeling van die harp, luit, kitaar en ook klawerbordinstrumente, onder andere die clavichord en klawesimbel, nie alleen uiters geskik vir huismusiek nie, maar het nòg sang nòg die bespeling van die genoemde instrumente die vroulike voorkoms nadelig beïnvloed. Verder is dit algemeen aanvaar dat die vrou in elk geval nie die nodige krag besit om ander instrumente soos byvoorbeeld hout- of koperblaas te hanteer nie.

Haar musiekonderrig sou haar dus nie net 'n aanwinst maak as huweliksmaat nie, maar haar ook in staat stel om die ledige tyd tuis te verwyf of om gaste met haar vaardighede te vermaak. Onderrig in vakke soos harmonie, orkestrasie en komposisie was gevolglik 'n buitensporige gedagte, aangesien dit haar van weinig nut kon wees in die uitlewing van haar huishoudelike roeping. Dit is belangrik om in ag te neem dat alhoewel 'n basiese musiekkennis as essensiële komponent van 'n goeie opvoeding beskou is, beoefening van musiek as 'n beroep, veral deur 'n vrou, as benede die waardigheid en stand van die hoër middelklas en adel beskou is. Trouens, vroue wat musiek op professionele basis beoefen het, is dikwels blootgestel aan sosiale afkeer, aangesien die gemeenskap hulle steeds, soos die Grieke en Romeine van ouds, geassosieer het met courtisane en hetere (Pendle, 1991:33; Pugh, 1991:9).

Opvallend is die wyse waarop hierdie sosiale tydsgees in geheel gedurende die sewentiende eeu ook aan die Kaap heers. Dit word bevestig deur die inhoud van

briewe deur die Franse biskop, Nicolas Ettienne, gedurende sy besoek aan die Kaap. Oor **Maria van Riebeeck** skryf hy onder andere (soos aangehaal deur Böeseken, s.a.:57):

Behalwe dat sy tot die Protestantse geloof behoort, is sy een van die verstandigste en begaafste dames wat ek ooit ontmoet het. Almal hou van haar. Ek het nooit die minste kortgebondenheid in haar opgemerk nie; hoe besig sy ook al was, sy het haarself altyd volkome beheers, ook wanneer sy met my oor godsdiens geredeneer het. Sy is nie hardkoppig nie, wat nogal seldsaam is.

Uit hierdie aanhaling sou verskeie afleidings gemaak kon word. Eerstens word bevestig dat godsdiensbeoefening aan die Kaap deur die Protestantisme gedikteer is; trouens die gereformeerde belydenis was meer as 'n eeu lank die enigste wat aan die Kaap toegelaat is (Boucher, 1991:64). Dit impliseer gevolglik die handhawing van 'n sterk patriargale tradisie. Tweedens word Maria van Riebeeck se beheersheid benadruk en haar toegeeflikheid geïmpliseer - kenmerkende eienskappe van die "ideale" vrou van hierdie era.

Van Maria van Riebeeck se algemene opvoeding of musiekkennis word nie direk melding gemaak nie, maar die feit dat sy haar klawesimbel saambring na die Kaap, impliseer nogtans heelwat (Bouws, 1966:160).

Ten eerste het sy waarskynlik die standaardopvoeding van 'n dogter uit die hoër middelklas ontvang, wat ook musiekonderrig sou insluit. Sy het dus ten minste 'n basiese musiekkennis besit. Dit sou egter nie 'n maklike taak gewees het om, afgesien van die noodsaaklikhede, ook 'n betreklik logge item soos 'n klawesimbel van Nederland na die Kaap te vervoer nie. Die feit dat die klawesimbel wel saamkom, sou kon heenwys dat Maria van Riebeeck 'n voorliefde vir of ten minste 'n lewendige belangstelling in musiek gehad het.

3.1. Vermaak

Hoe dit ook al sy, dié en ánder instrumente, soos die harp en luit, blyk weldra 'n onmisbare deel te vorm van die sosiale vermaak in die hoë kringe aan die Kaap. In navolging van Europese tradisie was dit die gebruik om spesiale tafelmusiek te verskaf, veral by groot feesmaaltye. Alhoewel vroue van die amptenary waarskynlik dikwels hulle gaste sou vermaak met hulle eie musikale vaardighede, was dit in hierdie gevalle onprakties, aangesien hulle in die eerste plek na die behoeftes van hul gaste aan tafel moes omsien. Vroue het dus vir die verskaffing van tafelmusiek gebruik gemaak van die dienste van Kompanjiemusikante. Hierdie feesmaaltye het ontwikkel tot hoogtepunte op die sosiale kalender van die amptenary en gedurende later jare is die ete gewoonlik afgesluit met 'n dansparty.

Met verloop van tyd kon heelwat van die meer gegoede families aan die Kaap spog met hulle eie huisorkeste. Hierdie ensembles het gewoonlik bestaan uit slawemusikante wat nie alleen verantwoordelik was vir die voorsiening van tafelmusiek nie, maar ook dikwels dansmusiek verskaf het (Bouws, 1982:11,12).

Dit sou egter kortsigtig wees om aan te neem dat die gebruik van musiek slegs tot die klein kring van die amptenary beperk was. Weens hulle sosiale posisie het hulle tot voorbeeld gedien vir dié uit 'n laer stand. Musiek is dus ongetwyfeld beoefen in die kroë en eethuise wat gewilde sosiale bymekaarkomplekke vir die burgers was. Bouws (1982:13) maak melding van kroegmusikante en ook van dansmusiek in die kroeg.

Na alle waarskynlikheid was nie alle besoekers manlik nie. Ongelukkig is dit egter nie moontlik om meer te wete te kom oor die spesifieke rol van die vrou binne hierdie sosiale sfeer nie. Ten minste sou met reg gesê kon word dat sy ook in hierdie musikale milieu 'n plek gevind het.

3.2. Onderwys

3.2.1. Historiese oorsig

Aanvanklik het die daarstelling van 'n deeglike opvoedingsprogram min aandag gekry - die vestiging van die nedersetting moes voorkeur geniet. Eers in 1663 is die eerste openbare skool opgerig wat nie alleen onderrig aan vier slawekinders verskaf het nie, maar ook sewentien blanke kinders en selfs een Hottentot ingeneem het. Ernestus Back, die pasaangestelde sieketrooster van die nedersetting, word as onderwyser aangestel. Onderwys was egter een van die vele pligte van die sieketrooster. Hy moes onder andere ook optree as godsdiensteier en welsynwerker vir die gemeenskap.

Aangesien die sieketrooster nòg bona fide-onderwyser was, nòg die tyd gehad het om sy pligte as onderwyser deeglik na te kom, was die omvang van die onderrig baie beperk. Dit het bestaan uit 'n basiese opleiding in lees, skryf en reken, terwyl die klem op Bybelonderrig en geestelike sang geval het. Ten opsigte van laasgenoemde lê die VOC duidelike riglyne neer: van die skoolmeester word verwag om die kinders op gereelde basis te onderrig in psalmsang (waarskynlik ter bevordering van gemeentelike sang). Dit impliseer dus dat die eerste onderwysers aan die Kaap nie 'n pos kon bekom sonder ten minste 'n basiese musikale kennis nie. Hoe dit ook al sy, veel verder het die musikale onderrig in dié beperkte leergang nie gestrek nie (Bouws, 1946:12; Bouws, 1982:8; Du Toit, 1963:3-5; Pells, 1938:12).

3.2.2. Musiekonderwys

Die maatskaplike en intellektuele kloof tussen die amptenary en die burgerklas was baie groot en dit is onwaarskynlik dat die kinders van die amptenary dieselfde opvoeding as dié van die burgery sou ontvang. Die voorsiening van 'n goeie opvoeding vir haar kinders was een van die vernaamste veantwoordelikhede van die hoër middelklasvrou. Gevolglik het vroue van die amptenary gesorg dat hulle kinders onderrig van 'n hoë standaard ontvang deur die indiensneming van bekwame privaatonderwysers. Vir onderrig in musiek is gebruik gemaak van musiekonderwysers,

afkomstig vanuit die geleedere van die stadsmusikante in diens van die Kompanjie, alhoewel daar ook sprake was van bekwame leermeesters onder veral die Duitse soldate en matrose. Hierdie musiekonderwysers sou nie die gespesialiseerde onderrig in Europa kon ewenaar nie, maar hulle was ten minste in staat om 'n grondige opleiding in onder andere klawesimbel, viool, fluit en orrel te gee. Op hierdie wyse sien Maria van Riebeeck dus toe dat haar kinders, ten spyte van die aanvanklike primitiewe toestande aan die Kaap, steeds toegang tot 'n omvangryke opvoeding het. Dit is bekend dat ten minste Abraham van Riebeeck, haar tweede oudste seun, 'n bekwame amateurmusikant was (Bouws, 1966:64; Bouws, 1982:6,11,12; Boucher, 1991:64; Du Toit, 1963:10; Böeseken, 1975:35).

Opvallend is egter die feit dat ten spyte van die afwesigheid van gesistematiseerde en grondige onderwys gedurende die eerste jare aan die Kaap, daar steeds volgens Europese tradisie, onderskeid gemaak word tussen die onderrig van seuns en dogters.

Gedurende die eerste sestig jaar aan die Kaap was daar nie sprake van sekondêre onderwys nie. Ouers wat sodanige onderrig vir hulle kinders verlang het, was genoop om hulle oorsee te stuur. Op dié wyse stuur Maria van Riebeeck haar twee seuns op betreklik vroeë ouderdom na haar broer in Nederland waar hulle hul skoolloopbaan aan die Latynse skool in Rotterdam voltooi.

Vir die drie Van Riebeeck-dogters was daar egter van sekondêre opvoeding geen sprake nie. Hulle bring hul jeugjare aan die Kaap deur om later in 1662, saam met hulle ouers terug te keer na Nederland (Böeseken, s.a.:56; Du Toit, 1963:10,12; Pells, 1938:13).

Maria van Riebeeck was egter nie net op 'n indirekte wyse betrokke by opvoeding nie. Sy neem self die opvoedingstaak van Eva, die niggie van een van die prominente Hottentot-tolke, op haar skouers en teen die tyd dat Eva sestien is, praat sy geredelik Hollands. Maria se opvoeding strek ook verder. Weldra staan Eva die Kommandeur as tolk by in sy ruilonderhandelings met die Hottentot-kapteins. Op Eva se voorstel laat Van Riebeeck die Hottentotte met vioolspel vermaak. Dit het blykbaar vrugte afgewerp, want later is daar ook sprake van klawesimbelspel by hierdie ontmoetings.

Nodeloos om te noem dat Eva haar musiekkennis moes opgedoen het deur die opvoeding wat sy van Maria van Riebeeck ontvang het (Bouws, 1946:11; Hartman, 1947:34; Böeseken, 1975:33).

3.2.3. Opsomming

Dit blyk dus dat die rol van die vrou gedurende hierdie era aan die Kaap nog hoofsaaklik sentreer om haar huishouding. Gevolglik word haar musikale bydrae ook daardeur gedefinieer. Sy is primêr gemoeid met die handhawing van 'n lewendige sosiale lewe en die opvoeding van haar kinders. In beide hierdie opsigte speel musiek 'n belangrike rol. Tafelmusiek en dansmusiek is inherent deel van haar sosiale lewe, terwyl musiek 'n essensiële komponent van haar kinders se algemene opvoeding vorm. Hierdie betreklik beskeie musikale bydraes het uiteindelik die behoud van musiek aan die Kaap geblyk te wees.

4. Geskiedkundige agtergrond: 1750 tot 1800

Vanaf 1750 begin die Westerse kuns, met inbegrip van musiek, duidelik 'n nuwe koers inslaan. Hierdie veranderings hang natuurlik nou saam met ingrypende wêreldgebeure, ongekende tegnologiese vooruitgang en 'n algemene vernuwing van die tydsges. Weldra sou hierdie era as die Klassieke Periode bekend staan. Ook aan die suidpunt van Afrika word hierdie omwenteling 'n werklikheid.

Die opkoms van die Klassieke Periode aan die Kaap val saam met die Eerste Britse Besetting. Die uitbreek van die Franse Revolusie en die Napoleontiese oorloë het daartoe gelei dat die bestuur van die Kaap tydelik in die weegskaal gehang het. Die Britse besetting van die Kaap in 1795, het veral ten doel gehad om te verhoed dat die Kaap in die hande van die Franse val en uit die staanspoor is aangeneem dat hierdie besetting slegs tydelik sou wees. Om hierdie rede, en ook omdat die Britse bestuur aan die Kaap deeglik bewus was van die plaaslike teenkating betreffende hulle aanwesigheid, het hulle aanvanklik weinig verandering aan die plaaslike bestel aangebring. Die primêre doel sou wees om wet en orde te handhaaf en om die

vertroue en lojaliteit van hulle nuwe onderdane te wen (Le Cordeur, 1991:76; Van Zyl, 1975:104).

Met betrekking tot laasgenoemde doelstelling, het **lady Anne Barnard** nie alleen 'n sleutelrol ingeneem nie, maar terselfdertyd ook 'n aansienlike bydrae tot die ontwikkeling van musiek aan die Kaap gemaak.

Aangesien die eerste goewerneur aan die Kaap, graaf Macartney, se vrou hom nie na Afrika vergesel het nie, word dit die taak van die vrou van die koloniale sekretaris, Andrew Barnard, om as amptelike gasvrou op te tree. Dit blyk gou dat die sekretaris se vrou, lady Anne Barnard, hierdie verantwoordelikheid op uitsonderlike wyse nakom (Le Cordeur, 1991:76,77; Wilkens, 1908:18).

Anne Barnard (née Lindsay) is gebore as die oudste kind van James Lindsay, vyfde graaf van Balcarres, en Anne Dalrymple, dogter van sir Robert Dalrymple van Castleton. Danksy haar hoë sosiale stand, verkry Anne 'n deeglike opvoeding wat ongetwyfeld ook musiekonderrig moes ingesluit het. Haar kreatiewe vermoëns vind egter eerder in haar skryftalent en ook in die tekenkuns uiting. Reeds op een en twintigjarige ouderdom skryf sy die ballade, *Auld Robin Gray*, wat soveel aanklank vind, dat dit getoonset en uiteindelik oral gesing word. Dit is egter eers enkele jare voor haar dood dat sy haar outeurskap erken (Le Cordeur, 1991:76; Lewin Robinson, 1968:56,57).

5. Die posisie van die vrou binne hierdie gemeenskap

Die feit dat dit lady Anne aan die vrymoedigheid ontbreek om erkenning in te oes vir haar skryfwerk, selfs ten spyte van die gewildheid van *Auld Robin Gray*, bevestig dat daar sedert die vorige era weinig verandering ingetree het in die Brits-Europese sosiale beskouing van die vrou se rol in die gemeenskap.

Ten spyte daarvan dat die opkoms van die Humanisme en die Kapitalisme gedurende die vorige eeu, beter opvoedingsmoontlikhede vir ten minste vroue uit 'n hoë sosiale

stand daargestel het, was daar steeds diegene wat sterk gekant was teen beter opvoeding vir vroue. Hierin, soos reeds geïllustreer, het die Protestantse kerk geen geringe rol gespeel nie. Die totstandkoming van die Industriële Revolusie rondom 1750, het die hoop op positiewe veranderinge nog verder laat taan. Vroue (ook kinders) is in diens geneem om onder uiters ongunstige omstandighede vir skreiend lae lone te werk.

Afgesien dus van dié uit die adelstand en die hoë middelklas wat in elk geval juis vanweë hulle hoë sosiale status nie toegelaat is om tot die ekonomie toe te tree nie, is alle vroue gedurende hierdie tydperk tot die allerlaagste vlakke van die samelewing beperk. Die praktiese implikasie van hierdie toestand was dat vroue selfs tot en met die begin van die vorige eeu weinig, indien enige, wetlike regte kon bekom - streng gesproke was sy die eiendom van haar man en moes sy dienooreenkomstig die nodige respek en onderdanigheid aan hom betoon. Ten spyte van hulle verhewe stand, was vroue uit die adelstand en die hoë middelklas onderworpe aan dieselfde beskouings en inperkings (Deckhard, 1979:213,214,222,223).

Die opkoms van die Verligting en die uitbreek van die Franse Revolusie in 1789, lui in vele, maar nie in alle opsigte nie, 'n nuwe era in. Die nuwe revolusionêre gedagtes van vryheid, gelykheid en broederskap vind gou wydverspreide aanklank, maar alhoewel enkele van die filosowe uit hierdie nuwe generasie hulle ook ten gunste van die opheffing van die vrou uitspreek, wyk die meerderheid, wat dit betref, steeds weinig af van die ou orde soos duidelik blyk uit die volgende aanhaling van Jean-Jacques Rousseau (soos aangehaal deur Deckhard, 1979:217 en vertaal deur die skrywer):

Die opvoeding van die vrou moet dus in geheel beplan word in ooreenstemming met haar verhouding tot die man. Die vrou se plig is om haar man te plesier, te dien en sy liefde en respek te wen. Dit is haar taak om hom as kind op te voed, om na hom as volwassene om te sien, om hom van raad en ondersteuning te bedien en om sy lewe aangenaam en gerieflik in te rig. Hierdie

roeping behoort by elke vrou van kindsbeen af ingeskerp te word.

Dit sou dus nouliks gepas wees om te beweer dat die Verligting ook vir die vrou gedurende hierdie era aangebreek het. Rousseau se uitspraak bevestig dat beskouings oor die rol van die vrou in die samelewing, sedert die sestiende eeu geensins verander het nie.

Ten spyte van hierdie somber feite speel die vrou tog 'n beduidende rol in die Franse Revolusie. Terwyl vroue uit laer sosiale klasse fisies sou deelneem aan die stakings, betogings en oproer van die Revolusie, het hulle eweknieë uit die bourgeoisie hul stryd op subtieler wyse gevoer. Met verloop van die agtiende eeu het die sogenaamde salon tot stand gekom as teenvoeter vir die manlike akademies. Soos die akademies, was hierdie salonne 'n vergaderplek vir 'n verskeidenheid intellektuele en verfynde kunsliefhebbers. Gesprekstemas was aanvanklik hoofsaaklik literêr van aard, maar dit het gou uitgekring na besprekings van ander kunsvorme, waaronder ook musiek.

Deckhard (1979:217) beweer dat hierdie salonne in baie opsigte die geboorte van die Revolusie aanskou het, aangesien etlike van die Revolusie se kerngedagtes en -begrippe vir die eerste maal in die filosofiese en politieke gesprekke van hierdie intellektuele vergaderings tot uiting gekom het. Hoe dit ook al sy, van groter belang is die feit dat hierdie salonne tot stand gekom het danksy die inisiatief (en onder die beskerming) van verligte vroue (Jackson, 1991:56). Verlig, in die eerste opsig, omdat hierdie verenigings geen voorbehoude ten opsigte van die geslag van hulle lede gehad het nie en tweedens omdat hierdie vergaderings 'n duidelike manifestasie was van die feit dat vroue, ten spyte van hulle beperkte blootstelling, sinvolle gesprekke op intellektuele vlak kon voer oor onderwerpe wat na regte buite hulle sosiaal bepaalde domein sou val.

Sodanige salonne het weldra deur die hele Europa versprei en in Londen het lady Anne en haar jonger suster, Margaret, onder dié getel wat die instelling ook as Engelse gebruik gevestig het (Lewin Robinson, 1968:57).

6. Die vrou as musikus

By implikasie handhaaf lady Anne dus, ten spyte van die bekrompe sosiale sienings van die tydvak, 'n hoogs interessante, lewendige en intelligente lewenstyl wat telkens buite die grense van haar sosiale sfeer as vrou uitreik.

Lady Anne maak kort na haar aankoms aan die suidpunt van Afrika 'n persoonlike opname van die sosiale omstandighede aan die Kaap en kom tot die volgende betekenisvolle gevolgtrekkings: dit blyk dat daar weinig kontak bestaan tussen die Britse besetters en die Nederlands-Kaapse inwoners; dit wil trouens voorkom asof daar neergesien word op die Kaapse burgers. Afgesien daarvan let sy ook op dat die Britse offisiere van 'n laer rang nie toegang het tot die sosiale kring van die senior offisiere nie (Burman, 1990:20).

Lady Anne was waarskynlik vanweë die posisie van haar man, bewus van die aanvanklike primêre doelwitte van die Britse besetting aan die Kaap en sy toon genoeg insig om te beseef dat die bevordering van 'n lewendige en aangename sosiale milieu 'n sleutelposisie tot die bereiking van hierdie doelwitte kan wees. Gevolglik poog sy om - deur die skep van sodanige sosiale opset - nie alleen 'n versoenende gees tussen die Britse offisiere en die belangrikste Kaapse inwoners te bewerkstellig nie, maar ook om die moreel van die Britse offisiere van laer rang op te hef deur hulle in die kringe van die elite-gemeenskap in te sluit. So 'n stap sou ongetwyfeld bydra tot die herbevestiging van hul ywer en lojaliteit ten opsigte van die Kroon (Barnard *in* Wilkens, 1908:58; Masson, 1948:174).

Die wyse waarop lady Anne die sosiale lewe aan die Kaap opgekikker het, het baie suksesvol geblyk te wees. Tóg het sy nie werklik in haar selfopgelegde taak geslaag nie. Hiervoor word tweërlei redes aangevoer. Alhoewel 'n gedeelte van die Kaapse bevolking bereid was om hul samewerking aan die nuwe bewindhebbers te gee, was daar ook 'n groep wat hulle van meet af aan van die Britse besetters gedistansieer het. In aansluiting hierby was lady Anne se invloed dus ook beperk tot 'n betreklik

klein en uitgesoekte gedeelte van die bevolking (Le Cordeur, 1991:77; Van der Merwe, s.a.:134).

Andersyds is dit ook belangrik om in gedagte te hou dat die sosiale kringe waarbinne sy beweeg het, vanweë hul verheve sosiale aard die toon sou aangee in die algemene Kaapse samelewing en alhoewel sy uiteindelik nie soveel vir die Britse saak vermag het nie, sou die invloed van haar sosiale bedrywighede verreikende gevolge hê vir die ontwikkeling van musiek aan die Kaap.

6.1. Vermaak

Reeds vanaf die stigtingsjare, kort nadat die eerste Kaapse nedersetters hul sodanig gevestig het dat hulle kon begin strewe na die handhawing van 'n meer beskaafde lewenstyl, was dans 'n gewilde tydverdryf. Bouws (1982:14) meld dat dans verder dwarsdeur die Kompanjiestyd steeds populêr bly, veral onder die dames. Hulle bly in kontak met die Europese modes en dansgiere deur hul omgang met oorsese besoekers en etlike van hierdie besoekers maak melding van die feit dat die Kaapse dames, ook dié op die platteland, nie alleen 'n onversadigbare drang na hierdie soort vermaak toon nie, maar ook besonder goed dans (Bouws, 1946:20,28; Bouws, 1982:14,15). Hul belangstelling in en voorliefde vir danspartye kan waarskynlik toegeskryf word aan die feit dat daar weinig ander afleiding gedurende hierdie jare aan die Kaap was.

Die gewildheid van hierdie soort vermaak het nie ongemerk by lady Anne verbygegaan nie; trouens, Bouws (1946:29) merk op dat daar veral tydens die Eerste Britse Besetting gedans is.

Kort na haar aankoms in die Kaap reël lady Anne dus 'n dansparty in die Kasteel. Sy maak die volgende inskrywing in haar dagboek (soos aangehaal deur Wilkens, 1908:60):

I shall invite all who wish to be merry ... to come and see me on my public day, which shall be once a fortnight, when the Dutch ladies (all of whom love dancing, and flirting still more) shall be kindly welcomed ...

Die sukses van hierdie poging blyk uit die feit dat soortgelyke geleenthede weldra beperk moes word tot die eerste Donderdag van elke maand omdat die opkoms so oorweldigend was dat lady Anne in 'n brief aan Staatssekretaris Dundas in Londen die volgende meld (soos aangehaal deur Wilkens, 1908:84):

[I] cannot have public days oftener ... I should be ruined.

Soos verwag, word lady Anne se danspartye uit die staanspoor goed ondersteun deur die vroulike lede van die Nederlandse hoëlied, maar terselfdertyd vertoon die manlike bywoning daarteenoor skraal. Dit is moeilik om te bepaal wat die werklike oorsake hiervan is. Enersyds sou genoem kon word dat die Britte aanvanklik nog met wantroue bejeën sou word vanweë die politieke onsekerhede wat met hulle koms teweeg gebring is.

Andersyds is dit ook van belang dat 'n groot gedeelte van die plaaslike elite verteenwoordig is deur welgestelde boere van die suidwestelike en omringende distrikte. Afgesien van die veeleisende aard van hul werk, het die boere hulle teen hierdie tyd losgemaak van hul Europese bande en 'n eie lewenstyl begin ontwikkel. Meer geïsoleerd as die stadsmense, sou hulle waarskynlik toenemend minder waarde heg aan die tradisieryke sosiale kodes van Europa en Brittanje (Le Cordeur, 1991:76; Van Jaarsveld, 1976:39).

Die vroue van hierdie gegoede boere, daarenteen, sou vanweë hul sosiale stand egter min direkte betrokkenheid by die boerdery hê. Hul hantering van die huishouding sou bestaan het uit die delegering van huishoudelike take aan huisslawe. Gevolglik het hulle meer vrye tyd tot hul beskikking gehad en was dit waarskynlik ook vir hulle van groter belang om die hoë sosiale peil van hul voorouers te handhaaf. So noem die reisiger, Cornelis de Jong, dat die boeredogters soos "juffrouwe" aantrek en dat hulle

almal dans, en nie soos boerinne nie, maar op heel gesofistikeerde wyse (Bouws, 1982:15).

Hoe dit ook al sy, die gewildheid van lady Anne se sosiale geleentheid neem sodanig toe dat sy die meeste Kapenaars wat deel is van die elite-kring van die gemeenskap, aan die einde van haar kort verblyf aan die Kaap bereik het en weldra reël welgestelde burgers hul eie danspartye aan huis (Barnard *in* Wilkens, 1908:105).

Lady Anne se bydra tot die Kaapse musieklewe was egter nie net beperk tot haar maandelikse danspartye nie. Weeklikse musiekbyeenkomste vind ook deur haar toedoen plaas. Hartman (1947:148) beweer dat hierdie orkesuitvoerings die voorspel tot die uitvoering van simfoniese musiek in Suid-Afrika sou wees.

'n Meer konkrete uitvloeisel van hierdie soirees is egter die feit dat die huiskonsert 'n gewilde instelling aan die Kaap word, en dat meer en meer vooraanstaande huishoudings 'n huisorkes aanskaf. So besit Hendrik Cloete, wat in 1778 die eienaar van Groot Constantia word, 'n huisorkes wat gelykgestel word aan die Kasteel se eie musiekkorps (Hartman, 1947:153).

In latere jare word melding gemaak van mevrou Colijn se orkes op Klein Constantia wat musiek van so 'n uitstaande gehalte lewer, dat hulle op hul beurt met die beste Engelse korps in Kaapstad vergelyk word (Bouws, 1982:13).

Hierdie orkeste het gewissel in grootte, maar toon byna almal 'n ryke verskeidenheid instrumentesamestellings. Viole, tjellos, fluite, klarinette, fagotte, horings en tamboere is maar enkele van die instrumente wat in hierdie orkeste voorkom. Talryke verwysings bevestig dat hierdie huisorkeste in die meeste gevalle, indien nie deurgaans nie, saamgestel is uit slawemusikante. Ten spyte van die feit dat hierdie slawemusikante nie musikaal geletterd was nie en dus uitsluitlik op gehoor gespeel het, word daar in meer as een geval melding gemaak van die uitstekende gehalte van hulle uitvoerings (Bouws, 1946:27; Bouws, 1982:13).

Dit is nie duidelik of hierdie slawe-orkeste vrouemusikante in hulle geledere gehad het en of daar selfs orkeste was wat slegs uit vroulike lede bestaan het nie. Na alle waarskynlikheid is orkeste uitsluitlik uit manlik lede saamgestel. Alhoewel dogtersorkeste reeds in die sewentiende eeu in Italië voorkom, was dit nie elders 'n algemene verskynsel nie. Vroue-orkeste het eers laat in die negentiende eeu ontstaan en gemengde orkeste sou selfs later met die uitbreek van die Eerste Wêreldoorlog tot stand kom.

Dit is egter nie werklik hierdie oorwegings wat die swaarste weeg nie; 'n groter aanduiding van die feit dat hierdie orkeste waarskynlik slegs uit manlike lede bestaan het, is die verskeidenheid instrumente wat in die orkeste aangetref word. Vir vroue van verskillende sosiale vlakke was die bespeling van instrumente buiten die harp, lier, siter, klawesimbel en later die klavier, nie aanvaarbaar nie (Jackson, 1991:72).

In hierdie opsig vind die heersende Europese voorskrifte nogmaals vastrapplek aan die Kaap. So maak etlike reisbeskrywings melding van die feit dat byna al die Kaapse dames van goeie sosiale stand musikale vaardighede besit. Terselfdertyd is dit opvallend dat hierdie vaardighede hoofsaaklik tot uiting kom deur die bespeling van die luit of harp, terwyl ook die klawesimbel en die sangkuns uiters gewild skyn te wees (Bouws, 1946:21,22; Bouws, 1982:15).

Dit is dus duidelik dat die Kaapse samelewing steeds getrou bly aan die sosiale norme van Europa en Brittanje. In hierdie en ook in ander tendense word die Kaap 'n troue afspieëling van die Brits-Europese gemeenskap. So kring 'n gekultiveerde belangstelling in musiek gedurende hierdie jare ook wyer vanaf die hoëlui na die middelklasmens (Jackson, 1991:90).

Na die voorbeeld van die hoër sosiale vlakke, word dit vir die bourgeoisie toenemend belangrik om ook aan hulle kinders 'n goeie en deeglike opvoeding te kan gee. Gevolglik is daar sprake van plattelandse burgers aan die Kaap wat 'n bewuste poging aanwend om hulle dogters van 'n goeie musikale opvoeding te voorsien. Die Duminys, en spesifiek mevrou Duminy, is hiervan 'n goeie voorbeeld.

Johanna Margareta Duminy (née Nöthling) is in Kaapstad gebore as kind van 'n Duitse vader en Franse moeder. Sy moes toegang gehad het tot 'n goeie opvoeding aangesien die dagboek wat sy nalaat, 'n gekultiveerde smaak weerspieël. Dit blyk ook duidelik dat sy daarna strewende om toe te sien dat haar eie kinders tot welopgevoede burgers ontwikkel. Op negentienjarige ouderdom is sy met die Franse skeepskaptein, Francois Renier Duminy, getroud en uit die huwelik is vyf kinders gebore. Die behoue gedeeltes van die Duminy-dagboek beskryf die lewe op die plaas, Bokkerivier, aan die Riviersonderend (Duminy, 1977:251,252,675). Etlike verwysings hou op die een of ander manier verband met musiek. So is daar byvoorbeeld 'n inskrywing wat meld dat Johanna Duminy 'n harp op 'n vendusie gekoop het en elders weer dat 'n klawesimbel vir haar dogter, Sanet, herstel is. Uit haar kasboek blyk nie alleen dat die Duminys soms musikante huur nie, maar daar word ook melding van die bywoning van huiskonserte gemaak (Hartman, 1947:175,176).

Hier is dus sprake van 'n lewendige belangstelling in musiek. Dit is nie duidelik of Johanna Duminy gebruik maak van die dienste van 'n musiekonderwyser vir die musiekonderrig van haar kinders nie. Geen uitgawes met betrekking tot sodanige dienste word aangeteken nie. Dat sy dus self die musiekonderrig van haar kinders waargeneem het, is 'n moontlikheid - haar eie opvoeding en haar belangstelling in musiek het 'n grondige musiekkennis veronderstel. Wat egter wel duidelik blyk, is dat Johanna Duminy (soos Maria van Riebeeck in 'n vorige era) waarskynlik die beheer van haar huishouding, met inbegrip van die musikale aktiwiteite, en die opvoeding van haar kinders, spesifiek hul musikale onderrig, op haar skouers geneem het. Die waarskynlikheid van hierdie stelling word versterk deur die uiteenlopende aard van Francois Duminy se loopbaan. Nie alleen neem sy werk as skeepskaptein hom dikwels weg van die huis nie, maar na 'n aanstelling as hawemeester, bedryf hy ook tergelykertyd drie boerderye. Verder dien hy op verskeie kommissies (Duminy, 1977:251,252).

Johanna Duminy se rol in die hantering van die huishouding en die opvoeding van haar kinders hou gevolglik negatiewe én positiewe aspekte in. Enersyds impliseer dit dat daar sedert dekades gelede geen verligting plaasgevind het ten opsigte van die

siening van die vrou se rol in die samelewing nie; andersyds bevestig dit die invloedryke bydrae wat sy gelewer het in die ontwikkeling van musiek deur die opvoeding van haar kinders asook die hantering van die sosiale aktiwiteite van haar gesin. Wat meer is, hierdie bydrae blyk nie sommer bloot 'n musikale oorlewingskursus te gewees het nie. Verskeie reisbeskrywings maak spesifiek melding van die betreklik hoë musikale standaarde onder Kaapse vroue. Selfs die bevooroordeelde John Barrow, sekretaris van die Britse goewerneur, wat berug was vir die wyse waarop hy op die Kapenaars neergesien het, beskryf die vroue in sy reisjoernaal as 'kenners van musiek' (Bouws, 1946:22; Van der Merwe, s.a.:134,135; Van Zyl, 1975:108,109).

6.2. Musiekonderwys

Die grondige musiekkennis van vroue aan die Kaap gedurende hierdie era sou redelike goeie musiekonderwys impliseer en daar skyn inderdaad ontwikkeling te gewees het sedert Johanna van der Stel (née Wessels) die musikant, Jan Noord, in 1715 ontslaan het vanweë sy ontoereikende onderrig. Met die aanbreek van die negentiende eeu gee verskeie musici, veral Europeërs, maar ook plaaslike mense, hul uit as musiekonderwysers, veral in klavier en viool. Hier en daar ontstaan sogenaamde musiekskole wat ook onderrig in klavier en viool, en selfs in blaasinstrumente soos die fluit aanbied. Die aard van die onderrig impliseer dus duidelik dat die oorgrote meerderheid leerlinge aan hierdie skole seuns sou wees. Desnieteenstaande word dogters ook ingesluit in die sogenaamde leerlingkonserterte wat volgens Hartman (1947:176) reeds so vroeg as 1794 plaasvind. Daar word byvoorbeeld melding gemaak van 'n elfjarige dogtertjie wat in 1817 tydens 'n leerlingkonsert, gereël deur haar onderwyser, Osmitius, 'n ambisieuse werk van Pleyel op die klavier uitvoer (Bouws, 1966:7). Dit blyk dus inderdaad dat die vroulike geslag aan die Kaap 'n hoë musikale standaard gehandhaaf het en wat dit betref, nie vir hul manlike eweknieë teruggestaan het nie.

Wat vroue in die musiekonderwys betref, was daar egter gedurende hierdie tyd nog sprake van 'n wanbalans. Professionele musiekonderwysers was uitsluitlik manlik. Daar was geen vroue wat gespesialiseer het in musiekonderwys nie, aangesien dit nie

sosiaal aanvaarbaar sou wees nie. Die naaste wat 'n vrou aan die onderrig van musiek kon kom, sou wees om aan te sluit by een van die sogenaamde opvoedkundige inrigtings vir dogters wat gedurende hierdie tyd tot stand gekom het. Aan hierdie inrigtings is dogters onderrig in 'verskeie soorte handwerkoefeninge wat 'n welopgevoede juffrou betaam' (Du Toit, 1963:36). Hierdie leerplan het ook 'n basiese sangkursus ingesluit (Böeseken, 1966:63). Van 'n betekenisvolle en indringende musiekstudie was hier egter nouliks sprake.

Verder is daar nie noodwendig van die dienste van vroue gebruik gemaak omdat hierdie inrigtings gemoeid was met die opvoeding van dogters nie. Die bekende Kaapse musikus, Ettienne Boniface en ook die orrelis, Thomas Corder, sou byvoorbeeld musiekles gee aan Mevrouw Swaving se Franse Instituut (Bouws, 1966:10,26). Moontlikhede vir vroue in die musiekonderwys gedurende hierdie jare, het dus nie werklik bestaan nie.

Die enigste aanduiding van die noemenswaardige ommeswaai wat daar gedurende die volgende era op hierdie gebied sou plaasvind, is die geval van die veertienjarige **Julia Jacoba Grondeler**. Sy gee op hierdie vroeë ouderdom klavieronderrig in 'n poging om haar vader, Frans Grondeler, van insolvensie te red. Die onderrig vind egter onder die toesig van haar vader plaas (Bouws, 1966:10,11).

Tog is daar twee faktore van belang in hierdie geval. Ten eerste was Julia nie beperk deur sosiale norme nie, aangesien haar vader die beskeie pos van orrelis aan die Groot Kerk beklee het.

Tweedens het sy groot geword as lid van 'n musikale huisgesin - haar vader was niesteenstaande sy betrekking 'n uitnemende musikus. Hierdie faktore toon 'n noue ooreenstemming met die omstandighede waarbinne die invloedrykste vrouemusikante van Europa en Brittanje hul bevind het. Of Julia Grondeler later in staat sou wees om haar musikale aanleg op 'n professionele vlak uit te leef, is nie bekend nie. Ten minste sou sy op 'n vroeë ouderdom reeds bereik het wat min ander haar gedurende hierdie era kon nadoen.

6.3. Opsomming

Is daar dus teen hierdie tyd sprake van 'n ontwikkeling ten opsigte van die posisie wat die vrou in die musiekgeskiedenis van Suid-Afrika inneem? Dit lyk nie so nie. Vanweë die stagnante aard van sosiale beskouings word sy steeds genoep om haar lewe deur middel van haar gesin en haar huishouding te beleef. Ten spyte van sodanige beperkings lewer sy 'n waardevolle bydrae, veral met betrekking tot die opvoeding van haar kinders. In aansluiting hierby blyk daar 'n toenemende belangstelling in musikale aktiwiteite te wees, veral vanuit die middelklas. Hierdie belangstelling lei weer tot die opkoms van 'n nuwe, professionele geslag van musiekonderwysers en alhoewel daar in hulle geledere aanvanklik geen vroue voorkom nie, blyk die dogterleerlinge van hierdie onderwysers op gelyke voet met die teenoorgestelde geslag te presteer. 'n Werklike toetrede tot die sfeer van professionele musici is die vrou gedurende hierdie era aan die Kaap egter nog nie beskore nie.

7. Geskiedkundige agtergrond: 1800 tot 1900

Teen 1800 word die Westerse kuns opnuut aan verandering onderwerp. Die eenvoud van die Klassisime word geleidelik verplaas met 'n toenemende oorgawe aan 'n meer gekompliseerde individualisme en subjektiwiteit wat hand aan hand daarmee gaan. Met die klem wat nou op die oorgawe aan emosie val, staan dié nuwe stroming gepas as die Romantiese Periode bekend.

Die aanvang van hierdie tydperk aan die Kaap word op politieke terrein ingelui deur die Tweede Britse Besetting wat in vele opsigte 'n nuwe bedeling in die Suid-Afrikaanse geskiedenis tot stand bring. Dit kondig die afsluiting van die kort Bataafse Bewind van sowat drie jaar aan en smoor gevolglik die omvangryke hervormings van die Nederlanders, Janssens en De Mist. Die nuwe Britse regering sou nie alleen 'n nuwe bevolkingselement meebring nie, maar ook 'n verreikende invloed op die inwoners van die land uitoefen deur die daarstelling van Britse ideale, opvattinge en kultuur (Kotzé, 1975:120).

Totdat Nederland finaal in 1814 van die Kaap afstand doen deur die Konvensie van Londen, blyk die Britse besetting weer eens tydelik van aard te wees. Die aanvanklike motief agter die besetting was nie soseer kolonisasie nie, maar eerder die strategiese belang van die Kaap, en met dié dat die Vrede van Amiens verval deur Napoleon se hertoetrede tot die oorlog, verkry Brittanje opnuut 'n houvas op die Kaap. Terwyl die Napoleontiese oorloë dus in Europa voortwoed, word die Kaapse inwoners daarvan verseker dat die bestaande wette en voorregte (ook ten opsigte van godsdiensbeskouing) behoue sal bly. Desnieteenstaande word die sentrale regeringstelsel vervang deur 'n outokratiese eenmansbewind (Le Cordeur, 1991:79; Davenport, 1987:42; Grundlingh, s.a.:156,157).

In teenstelling met die Eerste Britse Besetting kon die Britse owerheid egter 'n vennootskap met die belangrikste lede van die vryburgerklas bewerkstellig. Hierdie goeie verstandhouding is toe te skryf aan die feit dat die nuwe owerheid hulle aanvanklik aan die kant van die blankes skaar in laasgenoemde se komplekse verhoudings met inheemse nasies en die slawebevolking (Le Cordeur, 1991:80).

Na alle waarskynlikheid sou die Britte hierdie vennootskap bevorder deur die vryburgers by hul sosiale kringe in te sluit. Al hierdie faktore sou uiteindelik 'n belangrike rol speel in die burgers se aanvaarding, al dan nie, van die verengelsingsbeleid, en daarmee saam die Engelse kultuur. Intussen was dit egter die koms van die Britse setlaars wat in vele opsigte ingrypende veranderings aan die Kaap en ook elders sou meebring.

In 1814 word lord Charles Somerset aangestel as goewerneur aan die Kaap en, soos sy voorgangers, word hy onmiddellik gekonfronteer met die Oosgrens-vraagstuk. Dit het naamlik hier om 'n konstante wrywing gegaan tussen die blanke boere en die Xhosa-stamme oor die Suurveldgebied, aan die oostelike buitewyke van die Kolonie. Hierdie onenigheid het reeds sedert die sewentigerjare van die vorige eeu ontstaan en die onoordeelkundige hantering van hierdie dilemma, eers deur die VOC, later deur die Britse owerheid en daarna deur die Bataafse bewind, het min bygedra om die situasie te verbeter. Ook gedurende die eerste jare van die Tweede Britse

Besetting blyk 'n oplossing die Britse owerheid steeds te ontwyk. Somerset kom egter met 'n nuwe strategie vorendag. Vir hom blyk 'n digter blanke bevolking in die Suurveld, wat as buffer teen Xhosa-indringing kan dien, 'n doeltreffende oplossing te wees (Boucher, 1991:72; Le Cordeur, 1991:84,85).

7.1. Bevolkingsamestelling

In 1819 bewillig die Britse parlement 'n grootskaalse immigrasieskema na Suid-Afrika wat nie alleen daarop gerig is om die Oosgrens-vraagstuk die hoof te bied nie, maar terselfdertyd ook die heersende sosiale nood in Brittanje moes verlig.

Uit die staanspoor het hierdie immigrasieskema egter gebuk gegaan onder swak organisatoriese en koördinerende leiding en was dit dus geen wonder dat ook Somerset se grensbeleid klaaglik misluk het nie. Afgesien van die feit dat die grond in die Suurveld ongeskik was vir intensiewe akkerbou (vandaar die benaming), het die oorspronklike keuring van die immigrante ook veel te wense oorgelaat. Gevolglik was daar heelwat verarmde stedelinge onder die setlaars wat weinig van boerdery af geweet het, laat staan nog as pioniers die ongerepte binneland van Afrika sou kon of wou tem. Daarbenewens was ongeveer twee-derdes van die groep vroue en kinders.

Die resultaat van hierdie omstandighede was dat die oorgrote meerderheid teen 1823, skaars drie jaar na hul aankoms in die Kolonie, hul boerderye opsê en uitwyk na naburige dorpe. Aangesien daar heelwat ambagsmanne en handelaars in hul geledere was, slaag hulle nie alleen daarin om hier 'n beter bestaan te maak nie, maar verskaf hulle terselfdertyd ook 'n hele aantal noodsaaklike dienste. Op hierdie wyse sou hulle uiteindelik 'n waardevolle bydrae tot die opbou van die Kolonie se handel en nywerheid lewer (Le Cordeur, 1991:85; Grundlingh, s.a.:170,171; Kotzé, 1975:134; Nash, 1991:95).

Ten spyte van die feit dat die meeste setlaars afkomstig was uit die middel- en laer klas, was daar tog ook 'n aantal welgestelde mense onder die groep. Hulle het onder

andere predikante en onderwysers ingesluit, en het waarskynlik die leiding geneem onder die setlaargroep (Davenport, 1987:44).

Die feit dat die groep betreklik uiteenlopend van aard was en dat die meeste setlaars nie afkomstig was van 'n besonder hoë sosiale stand nie, het nie hulle inisiatief gedemp nie. Hulle was immers afkomstig van 'n ontwikkelde land waar sake van openbare belang openlik beredeneer kon word. Gevolglik het hulle 'n wesenlike bydrae gelewer tot die totstandkoming van 'n vrye pers asook bevryding van Somerset en sy outokratiese bestuursmetodes (Davenport, 1987:44; Kotzé, 1975:135).

'n Interessante kultuurontwikkeling het nou plaasgevind. Die Kaapse koloniste was op hierdie stadium hoofsaaklik gemoeid met boerdery. Daarteenoor het die meeste Britse setlaars hulle ingegrawe in die handelswêreld (Davenport, 1987:45,46; Kotzé, 1975:135). Op hierdie wyse gebeur dit dat die meeste Afrikaanssprekendes hulle op die platteland vestig, terwyl die oorgrote meerderheid Engelssprekendes in dorpe en stede voorkom. Afgesien van die feit dat die ontwikkeling van kultuur, met inbegrip van musiek, primêr in die dorpe en stede sou plaasvind, het die Engelssprekendes ook 'n kultuurvoorsprong op hul medeburgers gehad. Die Nederlandse koloniste was immers nou geslagte lank aan die Kaap; hulle erfreg op die Europese kultuur het dus byna heeltemal vervaag. Hulle het trouens sodanig hulle Europese bande afgegooi dat hulle nie meer Nederlands nie, maar wel Afrikaans was. Daarteenoor was die Britse setlaars se bande met hul moederland nog baie heg en sou hierdie bande nog verder versterk word deur die grootskaalse verengelsingsbeleid wat op hande was. Dit is dus voor die hand liggend dat die Engelse invloed op die kultuur, en spesifiek op die ontwikkeling van musiek, gedurende hierdie tydperk groot van omvang was.

8. Die posisie van die vrou binne hierdie gemeenskap

'n Ander faktor wat ook 'n wesenlike rol in die ontwikkeling van musiek gedurende hierdie era gespeel het, was die sosiale milieu wat aan't verander was in Europa. Die basiese opvatting van die rol van die vrou in die gemeenskap het weinig indien enige

veranderinge getoon. Daar is steeds geglo dat die vrou vervulling in haar huwelik en huisgesin moes vind en dat dit haar betaam om beskeie en onderdanig te wees.

Die nagevolge van die Industriële en Franse Revolusies sou egter vir goed en toenemend die sosiale toneel verander. Enersyds het die Industriële Revolusie direk daartoe aanleiding gegee dat die vrou haar nou buite haar sogenaamde huislike domein bevind; vir die eerste maal kon sy dus haar plek volstaan in die ekonomiese ratwerk van die gemeenskap. Andersyds was die gevolge van die Franse Revolusie ewe verreikend. Nie alleen het dit onder die middelklasmens 'n nuwe bewuswording van burgerregte gekweek nie, maar dit het ook in die besonder vir vroue in hierdie opsig betekenis gehad.

'n Direkte uitvloeiing hiervan was die opkoms van die Feminisme en totstandkoming van diverse vroueverenigings wat heftig beswaar gemaak het teen die swak omstandighede waaronder vroue moes werk en die skamele lone wat hulle ontvang het. Hierdie optrede het gelei tot 'n baie subtiele dog fundamentele klemverskuiwing in die sosiale denke van die tyd. Vroue uit die middelklas slaag toenemend daarin om respektable professionele posisies vir hulself te beding deur hul natuurlike huishoudelike aanlegte van sorg, opvoeding en organisering te verbreed en toe te pas in verpleging, onderwys, boekhou en sekretariële poste. Streng gesproke was hierdie sameloop van omstandighede 'n groot deurbraak, want dit het toenemend 'n bewussyn van gelyke regte op toereikende opvoeding vir vroue in die hand gewerk en die verwesenliking van hierdie ideaal sou daartoe lei dat alle vroue uiteindelik die geleentheid kon hê om hulself binne enige professionele loopbaan te begewe (Banks, 1981:42,43; Deckhard, 1979:220,224).

9. Die vrou as musikus

Wat die musiekterrein betref, het die nuwe tendense ook hier posgevat. Die opkoms van die middelklas weens die revolusies van die Verligte Era het ook in hierdie opsig gelei tot 'n nuwe begrip van die belangrikheid van 'n deeglike opvoeding, wat weer direk aanleiding gegee het tot die toetrede van meer en meer vroue uit die

middelklas op musikale terrein. Gevolglik ontstaan daar gedurende hierdie era 'n groot groep musikale amateurs waarvan die oorgrote meerderheid die klavier bespeel of die sangkuns beoefen. Ander klawerbordinstrumente sowel as die luit en kitaar was nou minder gewild, terwyl stryk- en blaasinstrumente steeds taboe was.

Uit hierdie groot groep amateurs, vir wie die beoefening van musiek in die meeste gevalle steeds bloot 'n sosiale rol gedien het, het daar egter weldra 'n aantal begaafde musici na vore getree. Ten spyte van die feit dat vroue steeds afgeraai is om die beoefening van musiek op 'n professionele vlak aan te pak vanweë ongunstige sosiale konnotasies, is daar 'n duidelike toename in professionele vroulike musici gedurende hierdie era - nie net as uitvoerende kunstenaars nie, maar ook as komponiste en veral as onderwysers.

Die verstewiging van hul posisie binne die musiekwêreld het egter ook former opposisie ontketen. Die vrou se toetrede tot musikale beroepe het nòg respek, nòg waardering uit die staanspoor geïmpliseer. Vir baie jare sou die hoogste vlakke van die beroepshiërgie volkome buite die bereik van vroue bly en die gebiede van orkesspel en veral van die dirigeerkuns was steeds heilige grond. Wat komposisie betref, was daar sprake van sosiale vooroordeel. Nadat vroue letterlik vir eeue geassosieer is met die praktiese handelings van huis en haard, was dit vir die samelewing skynbaar baie moeilik om te aanvaar dat vroue ook 'n betekenisvolle skeppingsvermoë kon besit. Komposisie, as gevorderde skeppingsuiting, is beskou as uitsluitlik 'n manlike kuns. Met dié dat meer en meer vroue hierdie vooropgestelde idees troef, was die aanvanklike reaksie neerbuigend - hierdie pogings is hoogstens as oppervlakkige salonmusiek beskou. Alhoewel hierdie aantygings nie volkome ongegrond was nie, was die kern van die probleem nie soseer die onvermoë van die vrou nie, maar wel haar gebrekkige opleiding en beperkte blootstelling (Bowers & Tick, 1986:8,9; Reich, 1991:97,98).

9.1. Uitvoerende kunstenaars

Op die gebied van die uitvoerende kuns, veral ten opsigte van die sangkuns, is daar sprake van die begin van 'n opkoms van vroulike kunstenaars gedurende hierdie era. Hierin is 'n duidelike afspieëling van Brits-Europese tendense te bespeur. In Europa en Brittanje onderskei die meerderheid professionele vrouekunstenaars hul as sangers en dis veral op die terrein van die opera wat hierdie vroue groot roem verwerf.

Ook 'n aantal vrouepianiste tree na vore. Hiervan is Clara Schumann waarskynlik die eerste en bekendste, maar sy word spoedig gevolg deur ander en teen die einde van die eeu bestaan daar soveel uitstekende pianiste dat dit nouliks moontlik word om individue uit te sonder.

Teen omstreeks 1870 het die opvatting van vioolspel deur vroue sodanig versag dat 'n toestroming van vroulike vioolstudente in Europa ontstaan. Verskeie kunstenaars bewys dat vroue ook op hierdie instrument die hoogste peil kan bereik (Reich, 1991:114-118).

In die meeste van hierdie gevalle was die vroue wat suksesvolle loopbane as uitvoerende kunstenaars kon realiseer, afkomstig uit musikale families. Dit was voordelig in die sin dat blootstelling aan musiek van kleins af kon plaasvind, terwyl sodanige familiebande ook die weg kon berei vir 'n musikale loopbaan.

Die oplewing van musiek aan die Kaap gedurende die negentiende eeu kan direk herlei word tot die oprigting van die eerste konsert- en gemeenskapsale. Hierdeur is daar vir die eerste maal werklik fasiliteite geskep vir toerende musiek- en toneelgeselskappe wat gedurende hierdie jare baie gewild word. Afgesien daarvan het die ontwikkeling van vervoergeriewe deur die uitbreiding van die spoorwegnetwerk ook daartoe gelei dat sodanige toergeselskappe op die platteland kon aandoen. Weldra was daar dus 'n toestroming van reisgeselskappe, nie alleen na Kaapstad nie, maar ook na die meer afgeleë gedeeltes van die Kolonie. Besoeke van veral oorsese geselskappe het 'n belangrike bydrae gelewer tot die ontwikkeling van

musiek in die land, aangesien hulle gewoonlik gebruik gemaak het van die dienste van plaaslike musici om hulle eie program aan te vul. Meer nog, hul voorbeeld het gedien as 'n groot bron van inspirasie vir die plaaslike musiekgemeenskap wat deur hulle besoeke terselfdertyd bloot gestel is aan, en op die hoogte gehou is van oorsese tendense. Plaaslike musici het daardeur nie alleen na hoër standarde gestrewe nie, maar is ook bewus gemaak van die moontlikhede in die musiekwêreld. Gevolglik was daar 'n opkoms van soortgelyke Suid-Afrikaanse reisgeselskappe.

Die aard van die programme wat hierdie groepe aangebied het, was merendeels dieselfde: 'n kombinasie van ernstige opera-items, uittreksels uit ligte operettes, liedere en instrumentale uitvoerings op 'n verskeidenheid instrumente. Toneelopvoerings is ook dikwels in die program ingesluit. Die klem was ongetwyfeld op ligte vermaak. Desnieteenstaande was daar gesiene kunstenaars onder hierdie groepe wat deurgaans uitvoerings van 'n hoogstaande gehalte gelewer het. Hierdie musici het heelwat vroue ingesluit, onder andere die beroemde Franse sangeres, Antoinette Trebelli, die Australiaanse pianis, Elsie Hall (wat later in Suid-Afrika oorlede is) en die Amerikaanse violis, Maude Powell (Bouws, 1966:129; Bouws, 1982:24; Henning, 1982:104; Malan, 1982:118,119).

Vroue het trouens 'n onmisbare rol gespeel in die populariteit en sukses van hierdie reisgeselskappe, aangesien hulle gewoonlik verantwoordelik was vir die sanguitvoerings en dié was gedurende hierdie era ongetwyfeld die gewildste items op die program. Andersyds het hulle ook as pianiste opgetree, dikwels as begeleiers. In uitsonderlike gevalle het hulle ook ander instrumente bespeel.

Die kennismaking met vroulike musici van wêreldgehalte het hand aan hand gegaan met die opkoms van plaaslike vrouemusici waarvan sommige uiteindelik self internasionale roem sou verwerf. Die algemene Brits-Europese strominge het ook in hierdie opsig 'n groot invloed op die Suid-Afrikaanse musiekmilieu uitgeoefen. Gevolglik was daar 'n relatief groot aantal sangers wat op die voorgrond tree. Enkele pianiste en later selfs violiste van formaat het egter ook hul verskyning gemaak.

Onder hierdie groep vroue was daar nog steeds 'n groot getal, veral Engelssprekendes, wat in die buiteland gebore is en eers later, om welke redes ook al, na Suid-Afrika sou kom om hier hul musikale loopbane te verweselik. Alhoewel hierdie vroue uiteindelik inherent deel word van die Suid-Afrikaanse musiekmilieu, het hulle weens hul Brits-Europese agtergrond ook sterk onder buitelandse invloede gestaan. Eers die volgende geslag in die volgende era sou werklik Suid-Afrikaans gebore en getoë wees en gevolglik ware verteenwoordigers van die Suid-Afrikaanse musiekgeskiedenis word.

Onder die geslag van die laat-negentiende eeu was daar egter reeds heelwat bona fide-Suid-Afrikaners teenwoordig. Een van die eerste kunstenaars wat internasionale roem verwerf en so die weg sou baan vir dié wat sou volg, is **Pauline Bredelli**.

Opvallend is dat sy, net soos die meeste professionele vroulike musici in Europa en Brittanje, ook uit 'n musikale familie afkomstig was. Haar pa, oom en later haar broer, was almal instrumentebouers. Hulle was ook betrokke by die musiekhandel in Kaapstad. Met haar geboorte omstreeks 1842, bevind Pauline haarself dus binne 'n musikale omgewing en sy kon waarskynlik later reken op haar familie se aanmoediging en ondersteuning in die beoefening van 'n professionele musiekloopbaan.

Oor haar kinderjare is weinig bekend. Daar word wel gemeld dat sy sangopleiding aan die Julius Stern-Konservatorium in Duitsland ontvang het. Dit is dus duidelik dat haar aanleg van so 'n aard was dat haar ouers van mening was dat voldoende musiekopleiding slegs in die buiteland verkry kon word. Hoe dit ook al sy, sy debuteer in Kaapstad gedurende 1864 en haar optrede is so geslaagd dat sy aan die einde van dieselfde jaar weer optree. Na haar huwelik met die Duitser, Richard Saksen, vestig sy haar permanent in die buiteland, waarskynlik vanweë die talryke geleenthede daar. Hier sit sy haar sangloopbaan met groot welslae voort en word weldra bestempel as die prima donna van operahuse in onder andere Berlyn en New York. Hoewel sy dus ooglopend genoegsame buitelandse erkenning ontvang, besoek sy Suid-Afrika nogtans

weer sowat vyf maal. Sy tree hoofsaaklik in Kaapstad op, maar pak ook 'n keer of wat 'n konsertreis deur die land aan.

As die eerste Suid-Afrikaanse sangeres van internasionale formaat, het sy nie alleen bewys dat die Suid-Afrikaanse vrou ook in staat is om die hoogste musikale sport te bereik nie, maar moes die feit dat sy deur middel van haar kuns die nasionale grens oorgesteek het, verreikende gevolge gehad het vir dié wat na haar sou kom (Bouws, 1980:232; Bouws, 1982:100-102).

9.1.2. Opsomming

Dit blyk dus spoedig dat dit die Suid-Afrikaanse vrouekunstenaar nie aan musikale inisiatief ontbreek nie. Aangevuur deur die voorbeeld wat vroulike lede van besoekende geselskappe uit die buiteland stel, kan hulle weldra bewys lewer van die feit dat plaaslike vrouekunstenaars ook oor die nodige talent beskik om hul plek onder die voorste wêreldmusici in te neem.

9.2. Musiekonderwys

9.2.1. Historiese oorsig

Ook op die gebied van die onderwys, en spesifiek op die gebied van die musiekonderwys, het daar gedurende hierdie tyd ingrypende veranderinge aan die Kaap plaasgevind en in dié opsig het die Britse setlaars en hul nageslag 'n primêre rol gespeel. In Europa, Brittanje en Amerika het die stryd om vroueregte veral gegaan oor meer en beter werkseleenthede en dit is hierdie ideaal wat aanleiding gegee het tot die strewe na verbeterde en omvangryke opvoeding.

Selfs gedurende die tweede helfte van die negentiende eeu was sekondêre onderrig vir meisies onvoldoende, terwyl tersiêre opleiding nouliks bestaan het.

Die idee van gesamentlike en gelyke onderrig vir seuns en meisies het aanvanklik sterk teenkanting uitgelok. Etlike besware is aangeteken, byvoorbeeld dat

gesamentlike onderrig sou lei tot 'n verlaging van standarde of dat dit aanleiding sou gee tot ongesonde kompetisie (Banks, 1981:38-40; Bowers & Tick, 1986:8).

Hierdie argumente en teenargumente is uiteindelik versoen deur wat waarskynlik as 'n kompromis beskou kon word. Geleidelik is damestudente ingeneem in sekondêre en tersiêre inrigtings, maar hul voorgeskrewe leerplan het wat beide inhoud en standaard betref, verskil van dié van hul manlike eweknieë. Konservatoriums wat gedurende die loop van die negentiende eeu in Europa en Brittanje ontstaan het, het dus meesal studente van beide geslagte aanvaar, maar onderrig het op 'n gesegregeerde basis plaasgevind.

Opleiding vir dames het gesentreer om klavier- en harponderrig asook sangkuns. Vioolopleiding was eers beskikbaar teen die laaste dekades van die negentiende eeu, terwyl onderrig in blaasinstrumente hoegenaamd nie 'n opsie was nie. Voorts is algemeen aanvaar dat vroue loopbane as uitvoerende kunstenaars of onderwysers beoog met hul studie. Gevolglik is die standaard van teoretiese kursusse dienooreenkomstig aangepas. Wat komposisie en orkestrasie betref, is daar dikwels nie voorsiening gemaak vir damestudente nie en moes belangstellendes gevolglik òf spesiaal aansoek doen om opleiding, òf privaatonderrig neem (Pugh, 1991:14; Reich, 1991:99,100).

Die beleid van gesegregeerde leergange word deur sommige as sinvol beskou, aangesien dit voorsiening sou maak vir die aanvanklike agterstand wat die vrou sou hê weens die gebrek aan grondige voorbereidende onderrig en ervaring. Dit sou haar dus geleidelik blootstel aan die eise van gekonsentreerde opleiding sonder dat sy uit die staanspoor 'n oorlewingstryd sou moes voer om dieselfde standaard te handhaaf as dié met 'n opvoedkundige voorsprong.

Andersyds was daar ook die kampvegters wat aangevoer het dat sodanige onderrigbenadering nòg die vrou se vermoë om op gelyke voet met die man te beweeg, erken, nòg aan haar die geleentheid gee om haarself vir 'n loopbaan van haar eie keuse te kwalifiseer. Vir hulle was die oplossing die stigting van privaatinrigtings waar 'n beleid van absolute gelyke onderrig tot uitvoering kon kom. Veral in Amerika

het daar in die jare tussen 1830 en 1860 etlike skole, akademies en ander opvoedkundige instansies tot stand gekom met die doel om skoolopvoeding vir dogters tot 'n bevredigende standaard te bevorder (Banks, 1981:41,42).

Dit is egter essensieel om in ag te neem dat dit vir heelwat van die voorstanders vir 'n grondiger opvoeding vir dogters gedurende hierdie era, hoofsaaklik gegaan het om die ontwikkeling van die vrou se potensiaal met die uitsluitlike doel om haar in staat te stel om haar rol as eggenote en moeder met groter doeltreffendheid uit te leef. Om hierdie rede het daar ook heelwat inrigtings vir dogters ontstaan wat hulle toegespits het op die aanbieding van leergange wat gerig was op die vrou se huishoudelike pligte (Banks, 1981:40,42).

Hierdie onderskeie strominge in Europa, Brittanje en Amerika het 'n direkte invloed op die gemeenskap aan die Kaap gehad. Reeds gedurende die Bataafse Bewind het kommissaris De Mist in sy Skoolorde van 1814 aanbeveel dat 'n dag- en kosskool vir dogters opgerig word waar hulle onderrig sou ontvang wat gerig sou wees op die verwesenliking van die sogenaamde vroulike kwaliteite en huishoudelike pligte (Du Toit, 1963:34-36).

Onder die Engelse bewind word hierdie tradisie voortgesit en so ontstaan in die latere jare van die era prestigeskole vir dogters, nie net in Kaapstad self nie, maar ook op die platteland. Hierdie inrigtings het onder andere ingesluit die *Good Hope Seminary* in Kaapstad, die *Huguenot Seminary* in Wellington en Bloemhof in Stellenbosch (Du Toit, 1963:73).

Dit is nie duidelik op watter wyse die leerplanne van hierdie skole saamgestel is nie, maar in die lig van die feit dat die heersende sosiale beskouing van die vrou 'n voortsetting was van beskouings uit vorige eras, het onderrig na alle waarskynlikheid ooreengestem met die strewes wat De Mist aan die begin van die eeu vir dogterskole in die vooruitsig gestel het.

9.2.2. Musiekskole

Musiekonderrig vir dogters word gedurende hierdie era aan die Kaap deur 'n verskeidenheid inrigtings aangebied. Ten eerste neem die musiekskole wat reeds aan die einde van die vorige era hul verskyning aan die Kaap begin maak het, toe.

Hierdie gespesialiseerde skole het gewoonlik onderrig in 'n betreklik wye verskeidenheid instrumente asook basiese teoretiese kursusse aangebied. 'n Hoë standaard van musikale onderrig word aan die prestigeskole vir dogters, of seminarieë, soos wat hulle dikwels bekend staan, gehandhaaf.

Die leerplanne van sodanige skole het gewoonlik heelwat waarde geheg aan musiekopleiding en musiek het in geheel 'n belangrike plek in die skoollewe ingeneem.

Ook die Engelse kerkskole vir dogters het musiek as 'n belangrike deel van die leerplan beskou. Waardevolle musiekonderrig was dus ook aan hierdie skole beskikbaar.

Tydens hierdie tydperk was die sogenaamde *finishing schools* of afrondingskole van Europa en Brittanje besonder gewild in die Kolonie. Die musiekonderrig aan hierdie skole was egter betreklik elementêr en het, soos die res van die sogenaamde ornamentele opvoeding, hoofsaaklik ten doel gehad om jong dames toe te rus met bepaalde sosiale vaardighede, eerder as 'n akademiese opleiding.

Musiekonderrig het byna sonder uitsondering hoofsaaklik bestaan uit praktiese opleiding, selfs aan die sogenaamde gespesialiseerde musiekskole. Hier en daar is sprake van basiese teoriekursusse, maar onderrig in komposisie of orkestrasie, en ook in musiekgeskiedenis of gehooropleiding is nie aangebied nie. Vir sodanige gevorderde musiekkursusse was buitelandse opleiding die enigste opsie.

'n Betreklik hoë standaard is egter gehandhaaf in die onderrig wat wel aan die Kaap beskikbaar was en daar is dikwels ter bereiking van hierdie strewe van die dienste van buitelandse musici met formele musiekkwalifikasies gebruik gemaak. In hierdie opsig mag die Engelse invloed nogmaals nie onderskat word nie. Trouens, die meeste van die genoemde opvoedkundige inrigtings het tot stand gekom deur Engelse inisiatiewe. Die klem wat daar op die onderrig van musiek geplaas is, staan dus direk onder Engelse invloed. Gespesialiseerde musiekskole is gewoonlik gestig en bestuur deur ten minste twee opgeleide musici, dikwels 'n egpaar, wat die aanbidding van 'n groot aantal musiekinstrumente asook teoretiese opleiding daargestel het. Hierdie was die vernaamste wyses waarop onderrig aan die musiekskole van private musiekonderrig verskil het en alhoewel die standaard van hierdie opleidingsentra gewoonlik heeltemal bevredigend was, was hier nouliks sprake van wyd erkende en tradisioneel gevestigde inrigtings soos wat die name van hierdie skole dikwels geïmpliseer het. So was daar byvoorbeeld in Wellington die *Music Institution* wat deur die komponis en pedagoog, Dirk de Villiers, en sy vrou opgerig is en in Grahamstad het meneer en mevrou Day die *Grahamstown College of Music* gestig (Malan, 1982:123; Malan, 1986:487).

In Kaapstad ontstaan daar talle derglike skole waarvan die vernaamste gedurende hierdie tydperk waarskynlik die Kaapse Akademie is. Gestig in 1826 deur die Engelssprekende musikante, Logier en Green, was dit voor die hand liggend dat dié skool geskoei sou wees op die Brits-Europese modelle. Onderrig in klavier, viool, fluit en horing asook teorieklasse is aangebied. Beide mans en dames is as studente toegelaat, maar die beginsel van gesegregeerde onderrig is toegepas. Derhalwe is die damesklasse van Maandag tot Donderdag aangebied terwyl mans op Vrydae en Saterdag onderrig ontvang het.

Dit wil dus voorkom asof daar veral onder die dames 'n lewendige belangstelling in musiek was. Hierdie stelling word ondersteun deur die feit dat Logier en Green later hul leerplan uitbrei deur die toevoeging van onderrig van die harp asook sangonderrig - musikale terreine waarmee die vrou sedert die vroegste tye nou geassosieer word. Ook uit eertydse koerantberigte blyk dat die musiekkonserte wat deur die Akademie sowel as ander musiekskole aangebied is, asook die musiekeksamens wat volgens

Europese standaard destyds as openbare uitvoerings plaasgevind het, deur vroulike deelnemers, gewoonlik van goeie sosiale stand, oorheers is (Bouws, 1966:18-24).

Dit blyk dus dat die beoefening van musiek toenemend as 'n vroulike kuns beskou is en te oordeel aan openbare belangstelling en koerantberigte, is 'n betreklik gevorderde standaard beide op praktiese en teoretiese vlak gehandhaaf (Bouws, 1966:52).

9.2.3. Musiekonderrig aan skole

Alhoewel die meerderheid seminarieë deur Engelsspreekende manspersone gestig is, het die hoof en personeel aan dié gesiene dogterskole gewoonlik bestaan uit dames. Hierdie onderwysers was dikwels afkomstig uit die buiteland, aangesien daar op so 'n wyse verseker sou word dat die leerlinge slegs die beste skoolopvoeding ontvang. So het die *Midlands Seminary*, gestig in 1876 in Graaff-Reinet en geskoei op die *Huguenot Seminary* in Wellington, weldra bekend gestaan as die Amerikaanse Seminarie vanweë die aantal Amerikaanse personeellede wat ook die toepassing van Amerikaanse onderrigmetodes aan die seminarie geïnisieer het (Henning, 1982:96).

Musiek was 'n belangrike komponent van die leerplan aan al die seminarieë. Die omvang van die kursusse het verskil, maar klavier- en sangonderrig het nog steeds die middelpunt van die studie gevorm, terwyl vioolopleiding gedurende die laaste jare van die eeu meer algemeen geword het. Die gehalte van die onderrig was deurgaans hoog. Vir die onderrig van musiek is meesal gebruik gemaak van gekwalifiseerde Engelse of Duitse onderwysers en etlike van hulle leerlinge het na die voltooiing van hul skoolloopbane hul musiekstudie in die buiteland voortgesit om weer op hul beurt as gekwalifiseerde musiekonderwysers na Suid-Afrika terug te keer. Die musiekdepartemente van hierdie skole het 'n substansiële bydrae tot die ontwikkeling van die musieklewe gelewer, veral op die platteland, en musiekkonserte wat gewoonlik saamgeval het met die skoolprysuitdeling, was baie gewild. Weer is dit opvallend dat ook hier die toneel geleidelik deur dames oorheers word.

Alhoewel musiekonderrig ook aan seunskole plaasvind, bestaan daar reeds gedurende hierdie era 'n tendens om toenemend aandag aan sport te wy. Gevolglik is leerlinge uit dogterskole gevra om musikale items by die gala-geleentede van seunskole te lewer. Op dié wyse het dogters van die seminarie op George dikwels opgetree by die prysuitdeling van hul broerskool (Groenewald, 1989:72,73).

Ook heelwat Engelse kerkskole vir dogters bestaan gedurende hierdie tyd. Nes die seminarieë, plaas hierdie skole wat meesal Anglikaans of Rooms was, 'n hoë premie op musiekonderrig. Ook dié skole het waarskynlik juis vanweë hul Engelse karakter, nie geaarsel om musiekonderwysers uit die buiteland aan te stel nie en gevolglik was musiekonderrig hier van soortgelyke hoogstaande gehalte as dié aan die seminarieë. Hieruit het weer eens voortgevloei dat die personeel en leerlinge van dié skole 'n essensiële rol in die ontwikkeling van musiek in Suid-Afrika gespeel het.

Hierdie stelling word geïllustreer deur die belangrike bydrae van die musiekdepartement van die *Convent of the Sacred Heart* in King William's Town. Hierdie inrigting is in 1877 gestig en deur die musiekdepartement se aanbieding van skoolkonserte, operettes en ander musiekuitvoerings, word die skool inherent deel van die dorp se musieklewe. In 1895 het hulle selfs saamgespan met die musiekdepartement van die prestige dogterskool op die dorp, die *Kaffrarian High School for Girls*, en 'n groot orkes saamgestel wat aangevul is deur plaaslike spelers. Hierdie poging was ongetwyfeld baanbrekerswerk (Henning, 1984:115).

Privaatskole vir meisies was heel dikwels inrigtings wat op 'n betreklik klein skaal bedryf is, gewoonlik deur een vroulike persoon. Aangesien hierdie skole nie soseer akademies geïnteresseer was nie, maar eerder gerig was op 'n sosiale afrondingskursus, het die onderrig van musiek ook net uit 'n basiese opleiding bestaan. Tog was daar gewoonlik onderrig van 'n wye verskeidenheid sogenaamde "gepaste" instrumente beskikbaar, meesal klavier, harp, kitaar en ook onderrig in sang.

Nieteenstaande die feit dat hierdie musiekonderrig normaalweg minder intensief was as dié aan die seminarieë of kerkskole, het die dames in beheer van hierdie instansies ook dikwels musiekkonserte gereël waardeur leerlinge die geleentheid gekry het om

in die openbaar op te tree. So het mevrou Eades in 1845 'n privaatskool vir dogters in Grahamstad op die been gebring wat vanaf 1850 jaarlikse musiekuitvoerings aangebied het (Malan, 1982:121).

In Graaff-Reinet het daar tussen 1850 en 1886 sowat vyftig van hierdie skole ontstaan en alhoewel musiekopleiding hier in die meeste gevalle as buite-kurrikulêre aktiwiteit beskou is en dus bykomende gelde behels het, was daar 'n besondere aanvraag na hierdie onderrig en is daar ook dikwels jaarlikse musiekkonserte aangebied. Die aard van hierdie musiekonderrig was dus nie heeltemal sonder meriete nie en in uitsonderlike gevalle kon dit selfs meeding met die beste beskikbare opleiding vir dogters. So het mejuffrou Hall haar *Establishment for Young Ladies* in 1874 in Grahamstad gestig en ook aan haar leerlinge 'n aantal hoogs gekwalifiseerde musiekonderwysers uit die buiteland beskikbaar gestel (Henning, 1982:95,96).

Dit blyk dat daar ook op hierdie opvoedingsvlak 'n lewendige belangstelling in musiek bestaan. Die bydrae wat hierdie instansies dus lewer deur die beskikbaarstelling van 'n algemene musikale kennis aan 'n relatief groot aantal vroue uit die middel- en hoër klas, behoort nie onderskat te word nie. Dit sou 'n bepalende rol speel in die aankweek van 'n musikaal geletterde gemeenskap en 'n lewendige huismusiekkultuur.

9.2.4. Private musiekonderrig

Wat privaatonderwysers betref, was daar sprake van 'n geleidelike ommeswaai. Waar musiekonderrig aan die Kaap sedert die vroeë jare hoofsaaklik afhanklik was van privaatonderrig, het die ontstaan van formele onderwysinrigtings en musiekskole noodwendig tot die agteruitgang van private onderrig gelei. Buitendien het die ontwikkelde gemeenskap, meer blootgestel aan invloede van buite, toenemend krities geraak oor die vermoë van sommige van die privaatonderwysers, en met reg. In Port Elizabeth beywer die bekende musikant, Herr Eberlein, hom gedurende hierdie jare vir 'n musiekakademie soortgelyk aan ander musiekskole, met die doel om eenvormigheid in musiekopleiding te bewerkstellig en ook om 'n einde te maak aan

die onvoldoende en selfs skadelike musiekonderrig wat skynbaar redelik dikwels voorkom (Troskie, 1969:37,88).

Hierdie sameloop van omstandighede het uiteindelik daartoe gelei dat heelwat privaatmusiekonderwysers wat wel hul sout werd was, die visier gerig het op skoolmusiekposte. Ene mejuffrou French het gedurende die tagtigerjare van die negentiende eeu musiekles aan die gesiene *Girls' Collegiate* in Port Elizabeth gegee, terwyl sy ook 'n aantal privaatleerlinge onderrig het. Teen 1884 het haar privaatonderneming sodanig uitgebrei dat sy 'n juffrou Florence Wallis aanstel om haar by te staan met die sangonderrig, 'n feit wat suggereer dat die getal dogterleerlinge geesdriftig toegeneem het (Troskie, 1969:36).

9.2.5. Opsomming

Opsommenderwys is daar dus twee faktore wat na vore tree. 'n Oorweldigende belangstelling in die onderrig van musiek op alle vlakke is kenmerkend onder vroue gedurende hierdie era. Die musiekkuns word in 'n groot mate deur die Brits-Europese kultuur beïnvloed, nie alleen vanweë die verengelsingbeleid wat aanleiding gee tot die opkoms van 'n verskeidenheid Engelse skole nie, maar veral vanweë die sogenaamde invoer van hoofsaaklik Engelse onderwysers met uitstekende musikale kwalifikasies. Hierdie praktyk lei tot 'n versnelling in die ontwikkeling van musiek in die gemeenskap.

9.3. Musiekverenigings

'n Ander vlak van die musieklewe van Suid-Afrika wat gedurende die negentiende eeu 'n opbloei vertoon, is die ontstaan van musiekverenigings. Dit was hoofsaaklik as gevolg van 'n toename in musikale belangstelling vanuit veral die middelklas. Gevolglik het daar 'n behoefte onder amateurmusici ontstaan om musiek in groepsverband te beoefen. Die resultaat hiervan was die ontstaan van 'n groot getal vokale én instrumentale verenigings volgens die Brits-Europese modelle van hierdie jare (Reich, 1991:97,108).

Een van die eerste noemenswaardige verenigings van hierdie aard was 'n groep genaamd *Harmonie en Eendragt*, wat in 1831 in Kaapstad tot stand kom. Hierdie vereniging is om tweërlei redes van belang. Ten eerste is dit een van die min groepe wat vir 'n relatief lang tydperk bestaan. Omdat hierdie verenigings dikwels grootliks afhanklik was van die inisiatief en leiding van een persoon, het hulle oor die algemeen nie baie lank 'n bestaan gevoer nie. Tweedens is dit een van die eerste verenigings waar melding gemaak word van 'n aantal vroulike lede. Dit is toe te skryf aan die feit dat hierdie vereniging as 'n koor gefunksioneer het. Dit blyk inderdaad dat die vereniging selfs meer vroulike as manlike lede gehad het. Lede van die geselskap het weekliks aan huis van die koorleier, Ludwig Heinrich Beil, byeengekom ter voorbereiding vir huiskonserte, kerkoptredes en ook openbare konserte (Bouws, 1966:100-105).

Die insluiting van vroulike lede was nie 'n vanselfsprekendheid nie. Aanvanklik gebaseer op die uitsluitlik manlike Engelse *club*-konsep, was menige sodanige verenigings nie alleen eksklusief met betrekking tot die lidmaatskap van hul bepaalde manlike lede nie, maar veral ook ten opsigte van geslag.

Ook het baie van die groepe hul musikale aktiwiteite as ensembles of selfs kamerorkeste bedryf. Aangesien vroue veral aan die begin van die negentiende eeu hoofsaaklik die klavier bespeel, sou so 'n groep dus in elk geval nie werklik vroulike lede kon akkommodeer nie. Orkeste wat gebruik maak van klavierbegeleiding ter ondersteuning, het egter wel soms voorgekom.

Gedurende die sewentigerjare ontstaan daar egter 'n nuwe tendens in Europa. Hier bestaan reeds verskeie vroue-instrumentaliste van formaat, maar weens vooroordeel is hulle verhoed om deel te hê aan orkesaktiwiteite. As resultaat begin hierdie vroue bymekaarkom om hul eie ensembles en orkeste saam te stel. Terselfdertyd bied dit aan vroue die geleentheid om as dirigente op te tree. Na die sukses wat die eerste vroue-orkeste, die *Wiener Damen Orchester* onder leiding van Frau Amann-Weinlich, behaal, ontstaan etlike soortgelyke orkeste in Europa, Brittanje en Amerika (Pugh, 1991:18,19; Reich, 1991:120). Ook Suid-Afrika volg weldra.

In Port Elizabeth gaan die inisiatief uit van die violis, Percival Quaterman. Nie alleen stig hy in 1894 'n mandolien-orke wat slegs uit vroulike lede bestaan nie, maar 'n jaar later kom die *Ladies Orchestral Society* ook deur sy toedoen tot stand. Hierdie orkeste kry groot aftrek en word aktief deel van die musieklewe van Port Elizabeth tot en met Quaterman se afsterwe in 1901 (Troskie, 1969:72,23).

Die ontstaan van hierdie orkeste was ook nie geïsoleerde gevalle nie. In Oudtshoorn word daar in 1896 'n orkesvereniging gestig wat van 'n aanvanklike klein ledetal spoedig uitbrei tot sowat vyf en twintig lede. Alhoewel die orkeste hoofsaaklik uit manlike spelers bestaan, is daar onder die lede ook heelwat vroulike violiste, een of twee mandolienspeelsters asook verskeie klavierbegeleidsters (Groenewald, 1989: 134,135).

9.3.1. Opsomming

Dit blyk dus duidelik dat vroue nie alleen binne vokale verenigings 'n rol speel nie, maar later hulself sodanig as instrumentaliste bekwaam, dat hulle ook 'n belangrike rol vervul in orkestrale verenigings. Op hierdie wyse oorkom die vrou stelselmatig die musikale perke wat deur die gemeenskap daargestel is en verbreed daardeur toenemend haar aandeel in die ontwikkeling van musiek in Suid-Afrika.

9.4. Beskermvroue

'n Bespreking van die rol van die vrou in die musiekmilieu van hierdie era, sal nie volledig wees sonder verwysing na die feit dat dames ook as beskermvroue van musiek optree nie.

In hierdie opsig is dit veral vroue uit die elite-kring van die gemeenskap wat, in navolging van Brits-Europese tradisie, morele en veral finansiële steun aan die ontwikkeling en uitbouing van musiek aan die Kaap verleen. Lady Theodosia Cradock, vrou van goewerneur John Cradock, was byvoorbeeld 'n geesdriftige ondersteuner van die Kaapse musikant, Frederik Carl Lemming. Haar voorbeeld word

later nagevolg deur verskeie ander goewerneursvroue, onder andere lady Smith, lady Frances Cole en mevrou Darling (Bouws, 1966:56,61,105,122,147; Bouws, 1982: 29,30).

10. Slotsom

Ontwikkeling aan die einde van die negentiende eeu was daar dus beslis. Nie alleen stoot die grense van die Kolonie al hoe verder uit nie, maar gemeenskappe raak ook toenemend gevestig en ontwikkel. Maar hierdie era aan die Kaap word veral gekenmerk deur 'n ingrypende Engelse invloed wat 'n positiewe bydrae lewer tot die opbloeï van kultuur en in besonder musiek. Dit is die era waarin die eerste Suid-Afrikaanse professionele vrouemusici na vore tree. Dit is ook 'n tydperk wat gekenmerk word deur die hoogs suksesvolle toetrede van die vrou tot formele onderwys, ook musiekonderwys. Daarbenewens laat sy haarself ook geld as lid van 'n verskeidenheid musiekverenigings en waar sy nie direk deel het aan die verskaffing van musiek nie, tree sy in 'n ondersteunende hoedanigheid op om dan op watter wyse ookal, die Suid-Afrikaanse musiekontwikkeling te bevorder. Gevolglik kan met reg gesê word dat die vrou in toenemende mate 'n essensiële skakel in die bevordering van musiek in Suid-Afrika word. Die potensiaal wat sy op hierdie wyse toon, sou 'n selfs groter impak hê in die volgende era.

HOOFSTUK 2

DIE ROL VAN DIE VROU IN DIE ONTSTAAN EN ONTWIKKELING VAN WESTERSE MUSIEK IN NATAL: 1834 TOT 1934

1. Geskiedkundige agtergrond: die Groot Trek (1834 tot 1838)

Kort na die aanbreek van die negentiende eeu verskuif die geskiedkundige fokuspunt vanaf die Kaap na 'n nuwe streek wat weldra as Natal bekend sou staan. Gevolglik verskuif ook die brandpunt van ontwikkeling voorlopig na dié gebied. Waar gemeenskappe in die Kaapkolonie teen hierdie tyd reeds die eerste snelle groeipyne van die pioniersjare oorkom het en betreklik gevestig geraak het in 'n onafwendbare, maar matige ontwikkelingsgang, het die nuwe streek nou op die vooraand van ingrypende veranderings gestaan.

Vanselfsprekend het hierdie gebeure ook 'n onvermydelike invloed op kultuurontwikkeling gehad. Die vorming van 'n musikale kultuur hier, sou voorlopig die vooruitgang van musiek in die Kaapkolonie oorskadu, hoofsaaklik vanweë die vinnige tempo waarteen dit aanvanklik plaasvind.

Hierdie fokusverskuiwing word primêr teweeg gebring deur wat in die Suid-Afrikaanse geskiedenis as die Groot Trek opgeteken staan.

Tussen 1834 en 1840 het ongeveer vyftien duisend Afrikaanssprekendes die Kaapkolonie verlaat om hul elders in die binneland te vestig. Hierdie getal het egter slegs sowat 'n tiende van die totale Afrikanerbevolking in die Kolonie verteenwoordig. Die benaming, "Groot Trek", soos wat hierdie migrasie bekend sou staan, het dus nie soseer betrekking op die omvang van die uittog nie, as op die historiese betekenis daarvan (Le Cordeur, 1991:89; Du Bruyn, 1991:127,128).

Vandag word die Groot Trek as een van die ingrypendste gebeure in die Suid-Afrikaanse geskiedenis beskou, aangesien die gevolge daarvan van besondere belang is. Dit het onder andere gelei tot 'n snelle blanke kolonisasieproses waardeur uitgestrekte nuwe gebiede met die verloop van een geslag binne die Europese beskawingskring gebring is.

Ook het dit gelei tot die ontwikkeling en selfstandigwording van die Afrikanernasie, waardeur die Westerse kultuur van die nuwe land ook Hollandse invloede sou inneem (Van der Walt, s.a.:188; Muller, 1975:151).

Terselfdertyd het dit ook aanleiding gegee tot verskerpte Britse belangstelling in gebiede buite die Kaapkolonie. Gevolglik was daar 'n toestroming van Britse immigrante na Suid-Afrika en veral na Natal. Die feit dat die land in hierdie stadium deur 'n Britse regering beheer is, dat die bevolking in Natal oorwegend Brits was en dat hierdie bevolking 'n volkseie kultuur uit die buiteland saamgebring het, sou daartoe lei dat die ontwikkeling van 'n nuwe Westerse kultuur in hierdie streek gedurende hierdie tydperk by verre deur Engelse invloede oorheers is.

1.1. Die Trekkers

Die Voortrekkergroep het hoofsaaklik bestaan uit boeregesinne, afkomstig uit die Kaapse Oosgrens-gebiede van Uitenhage, Albanië, Somerset-Oos, Cradock, Graaff-Reinet en enkele gesinne uit Beaufort-Wes en Swellendam (Davenport, 1987:50). Die rede waarom boere uit dié geweste die ywerigste voorstanders van die trekgedagte was, is voor die hand liggend. Dit was hierdie koloniste wat hulle al oor drie geslagte heen midde in die Oosgrens-geskil bevind het en teen hierdie tyd het die situasie vir hulle min of meer onhoudbaar geword. Nie alle boere het om dieselfde redes getrek nie, maar teen 1834 het daar, veral vanweë die Britse regering se filantropiese houding teenoor die nieblanke bevolking, die gevoel onder hierdie boeregemeenskap ontstaan dat die owerheid nòg begrip vir hul situasie gehad het, nòg hul belange op die hart gedra het (Van der Walt, s.a.:197; Muller, 1975:161).

Hierdie ongunstige omstandighede het 'n besondere lotsverbondenheid en groepsbesef onder dié Afrikaanssprekende boere laat posvat. Daar was toenemend sprake van 'n bewuswording van eie identiteit en eie wêreldbeskouing wat in alle opsigte met dié van die Britse beleid gekontrasteer het (Van Jaarsveld, 1976:136). Uiteindelik het hierdie koloniste onder die indruk gekom dat daar vir hul benarde situasie slegs een oplossing was: hulle sou die gebied vir goed moes verlaat om hulself elders te vestig waar hulle hul vryheidsideale en selfbeskikking ten volle sou kon uitleef.

Alhoewel sommige van die Trekkers nie besonder welvarend was nie, was die meeste lede van die groep verteenwoordigend van gegoede en gevestigde boere in die gemeenskap. As boeremense het min van hulle boekgeleerdheid besit, maar daarteenoor het hulle 'n besondere kennis van die omgewing gehad en word hulle onder andere beskryf as mense van hoogstaande sedelike en godsdienstige karakter (Van der Walt, s.a.:200,201). Hier is dus sprake van 'n relatiewe hoë beskawingspeil.

Dit was egter juis die individualisme wat ten grondslag van die trekgedagte gelê het, wat aanleiding tot verdeeldheid en verbrokkeling onder die groep gegee het. Aangesien die Trekleiers nie ooreenstemming oor die trekbestemming kon bereik nie, is daar uiteindelik verskeie trekroepe gevorm wat elkeen hul eie koers ingeslaan het. 'n Aantal geselskappe het noordwaarts oor die Vaalrivier na Transvaal getrek en enkele groepe het hulle later net duskant die Vaalrivier, in die Oranje-Vrystaat gevestig. Die oorgrote meerderheid het egter die trek na Natal aangepak (Van der Walt, s.a.:203-208; Muller, 1975:169; Van Jaarsveld, 1976:139).

1.2. Die kulturele implikasie van die Groot Trek

Alhoewel die Groot Trek van besondere historiese belang is, was die implikasies daarvan nie noodwendig deurgaans positief nie. Die kulturele isolasie waarbinne die Trekkers hulle gedurende die trek bestaan van sowat twintig jaar begewe het, moes 'n stremmende uitwerking op die kultuurontwikkeling van die trekgeselskappe hê.

Vir die Afrikaner het dit weliswaar gelei tot die ontwikkeling van 'n volkseie kultuur, met inbegrip van 'n eiesoortige musiek, maar terselfdertyd het dit hom kennis van en blootstelling aan wêreldtendense en -standaarde ontnem wat ongetwyfeld 'n verarmende uitwerking tot gevolg moes gehad het. Ironies dus, dat die geografiese verbreding van Westerse grense in Suid-Afrika terselfdertyd ook aanleiding gegee het tot die vernouing van die kulturele grense.

2. Musiekbeoefening gedurende die trekbestaan

Die trekkerslewe was 'n veeleisende en ongenaakbare bestaan. Alhoewel dit waarskynlik vir die Trekkers van belang was om die welvaart en beskawingspeil wat hulle eenmaal in die Kaapkolonie bereik het, ook by hul nuwe bestemmings te handhaaf, was daarvan tydens die Trek noodgedwonge nog geen sprake nie. Wat kultuurbeoefening betref, speel musiek egter steeds 'n belangrike rol in die lewe van hierdie mense. Nie alleen vorm dit 'n inherente deel van die godsdienstbeoefening nie, maar dit word ook ingesluit in die beperkte onderrigprogram en verteenwoordig daarbenewens een van die vernaamste wyses van vermaak op die Trek.

Godsdienst het 'n sentrale plek in die lewe van die Trekkers ingeneem. Gedurende die geïsoleerde trekjare was die Bybel en die Calvinistiese leer die enigste rigtingwyser wat hulle tot hul beskikking gehad het. Godsdienstige byeenkomste het altyd gepaard gegaan met sang en soms het die diens geheel en al uit sang bestaan. Elke dag is begin en afgesluit met die sing van geestelike liederere. Met die aanleer van nuwe gesange en vir die begeleiding van geestelike liederere is daar van 'n verskeidenheid huisinstrumente gebruik gemaak, onder andere viool, fluit, mondfluitjie en selfs die serafyn (Bouws, 1946:45; Bouws, 1982:111).

Gedurende die eerste helfte van die negentiende eeu was die bespeling van instrumente soos die viool en fluit deur vroue, sosiaal onaanvaarbaar, maar na alle waarskynlik is begeleiding op die serafyn deur vroue waargeneem. Ook met betrekking tot die sang sou hulle 'n wesentlike bydrae gelewer het.

Dit blyk dat vroue ten opsigte van onderwys selfs 'n meer substansiële rol gespeel het. Bouws (1946:46) meld onomwonde dat onderrig in die treklaer op die skouers van die vrou gerus het. Hierdie stelling word ondersteun deur die feit dat die mans waarskynlik al hul aandag aan die Trek self en die beskerming van die geselskap sou gewy het.

Soos dit is, was daar nie veel geleentheid vir onderrig nie; daarvoor was die omstandighede te wisselvallig. Nogtans het die onderskeie geselskappe in 'n mindere of meerdere mate gepoog om die opvoeding van hul kinders nie volkome agterweë te laat bly nie. Enkele laers het selfs 'n skooltent en 'n formeel aangestelde onderwyser gehad. So maak Bouws (1982:110) melding van mevrou Nel in die Uys-trek wat, sodra die geleentheid hom voorgedoen het, die kinders onderrig het in die skooltent.

Vanweë die sporadiese aard van hierdie onderrig en ook as gevolg van die betreklik primitiewe toestande waaronder dit sou moes geskied, kan dit nouliks as formele onderwys bestempel word. Die sogenaamde leerplan het dus maar merendeels uit godsdiensonderrig bestaan. Hoofsaaklik as gevolg hiervan het musiek 'n belangrike plek in hierdie onderrigssessies ingeneem. Die aanleer van geestelike liederes was een van die belangrikste onderrigaktiwiteite, maar die kinders is ook onderlê in musikale grondbeginsels. Mevrou Joubert, die eggenoot van generaal Piet Joubert, het die kinders byvoorbeeld op solfa leer sing (Bouws, 1982:111).

Daar is reeds in die vorige hoofstuk melding gemaak van die dansgier wat veral onder die dames aan die Kaap posgevat het. Ook is genoem dat hierdie voorliefde vir dans selfs op die platteland voorgekom het. 'n Natuurlike uitvloeiing hiervan was die sang- en dansbyeenkomste wat veral deur die jongmense op die Trek geïnisieer is. Van die verfynde Franse danse wat aan die Kaap beoefen is, was daar natuurlik nie sprake nie. Op trek het die oorspronklike hofdanse geleidelik 'n eiesoortige inslag verkry. Die kontradans, wals, polka, vastrap en hanekraai was baie gewild. Groep- en kringseletjies waarby gesing is, was ook dikwels deel van hierdie sosiale byeenkomste. Soos by die godsdiensoefening, is instrumente soos die viool en fluit asook die serafyn vir begeleiding gebruik. Konsertina, kitaar en kornet word ook

gemeld (Bouws, 1946:46; Bouws, 1982:112). Hieruit sou dus afgelei kon word dat die begeleidingsorkeste hoofsaaklik uit manlike lede bestaan het.

Die vestiging van 'n Westerse leefwyse en kultuur het nie moeiteloos in hierdie streek plaasgevind nie. Die Afrikaner-Trekkers het nouliks die swart stamme van die gebied verdryf om hulself aan die kus en die nabye binneland te vestig, of hulle kom te staan teen die Britse Ryk voor wie hulle op hul beurt weer die knie moes buig. Dit lei daartoe dat hierdie streek gedurende die eerste jare waarin 'n substansiële groep Westerlinge poog om hul hier te vestig, gekenmerk word deur 'n besonder kleurryke geskiedkundige verloop wat weer 'n verreikende invloed sou uitoefen op die ontwikkeling van 'n eiesoortige Westerse kultuur, met inbegrip van musiek.

3. Geskiedkundige agtergrond: vestiging in Natal (1838)

Soos reeds genoem, het die meeste Trekkers hulle by die Natalse trekgeselskappe van Retief, Maritz en Uys geskaar. Dit is nie moeilik om te begryp waarom hierdie bestemming voorkeur geniet het nie. Avonturiers, jagters, handelaars, sendelinge asook die Trekkers se eie verkenningskommissies het uiters positiewe berigte gelewer oor hierdie streek gedurende die voorbereidingsjare van die Groot Trek. Hierdie streek het om verskeie redes aanloklik voorgekom. Nie alleen is dit beskou as 'n ontvolkte gebied nie, maar aan die kus het daar reeds 'n hawe bestaan waardeur handelsverbindings met die Kaapkolonie asook met die buitewêreld aangeknoop sou kon word.

Daar was wel sprake van 'n klein Britse handelsgemeenskap in Port Natal. Hul aanwesigheid het sommige van die Trekkers met agterdog vervul, maar Retief en Uys het reeds in die Kaap met sommige van hierdie handelaars kennis gemaak en was oortuig van hul goeie bedoelings en hartelike samewerking (Van der Walt, s.a.:208; Muller, 1975:160,162,164).

Dit is ook geen wonder nie dat die Britse setlaars in Port Natal die koms van die Trekkers verwelkom het. Die Afrikaners se vestiging in die gebied sou nie alleen

voordelig wees vir hulle handelsake nie, maar hulle ook groter beskerming teen die onpeilbare Zoeloe-opperhoof, Dingaan, en sy impi's bied.

Na vele hewige onderonsies met die Zoeloes het die Slag van Bloedrivier (1838) uiteindelik die deurslag gegee. Hierdeur is die krygsmag van Dingaan ten minste tydelik onder bedwang gebring en die ontplooiing van die Groot Trek afgesluit. Die vestigingsfase kon nou 'n aanvang neem (Muller, 1975:169).

Die eerste Boererepubliek, die Republiek van Natalia, het nou tot stand gekom met Pietermaritzburg as hoofstad en Port Natal as hawestad - die sleutelpunte binne die nuwe Republiek.

Geleidelik het groter bestendigheid ingetree. Benewens boere het ook dokters, prokureurs en wetenskaplikes hulle nou in Natal gevestig en die hawekeer het toegeneem. Stelselmatig het die nuwe Republiek se ekonomie begin verbeter en daar was oor die algemeen belofte van positiewe ontwikkeling (Muller, 1975:171,172).

Selfbeskikking in die beloofde land was egter vir die Trekkers van korte duur. Die nuwe Republiek was voortdurend onder druk van die Britse regering wat in elk geval nooit die Trekkers se onafhanklikheid erken het nie. Vertoë van Britse sendelinge teen die Boere-Volksraad se segregasiebeleid, asook die Britse bewindhebbers se vrees dat buitelandse moondhede moontlik deur middel van die hawe vastrapplek in Natal sou kry, het uiteindelik daartoe gelei dat Port Natal in Mei 1842 deur Britse troepe beset is. Na aanvanklike militêre verset teen die Britse inmenging, het die Volksraad in Julie 1842 die onderwerpingsvoorwaardes te Pietermaritzburg onderteken waardeur die Republiek Natalia na slegs vier jaar ophou bestaan het. In 1845 is Natal amptelik as Britse eiendom verklaar (Du Bruyn, 1991:134,135; Muller, 1975:174). Van nou af sou hierdie streek in alle opsigte 'n Britse karakter aanneem.

3.1. Bevolkingsamestelling

Die bogenoemde politieke omwenteling het noodwendig 'n groot invloed op die bevolkingsamestelling van die streek gehad. Alhoewel 'n aantal boeregesinne steeds in Natal aanbly na die Britse oorname, het die meeste Afrikaanssprekendes hulself aan die streek onttrek (Bosman, s.a.:232). Teen 1848 was daar maar sowat twee duisend blankes in Natal en in 'n poging om 'n gesonde balans tussen die getalle van die blanke bevolking en dié van die inheemse volke te bewerkstellig, is verskeie immigrasieskemas aangepak. Op hierdie wyse het 'n aantal Duitse en ook Hollandse gesinne hulle in Natal gevestig, maar die nuwe aankomelinge is in getal by verre deur Britse immigrante oorheers (Van Zyl, 1975:219,220).

Onder die beheer van die Britse owerheid en blootgestel aan die invloede van die oorwegend Engelse bevolking, het Natal weldra tot 'n voorspoedige kolonie ontwikkel. Die nuwe intrekkers het suksesvol met die aanplant van koffie, katoen en veral suikerriet geëksperimenteer en die ekonomiese oplewing wat hieruit voortgespruit het, het weer aanleiding gegee tot die koms van meer immigrante (Van Zyl, 1975:219, 230).

Ook op kulturele gebied was daar sprake van ontwikkeling. Etlike handelsverenigings ontstaan, verskeie koerante sien die lig en 'n begin word gemaak met biblioteekdienste (Van Zyl, 1975:219).

Op die gebied van die onderwys is uitstekende vordering gemaak. Teen 1897 was daar sowat twee honderd en sestig skole in Natal. Van hierdie inrigtings was ongeveer vyftien staatskole, terwyl die oorblywende getal as staatsondersteunde privaatskole bestempel kon word. 'n Aantal onafhanklike privaatskole en kerkskole het ook bestaan. Die meeste skole was in 'n mindere of meerdere mate op die Britse *public school*-model geskoei (Van Zyl, 1975:231).

Die konsentrasie van Britse bevolking in Natal het dus op kultuurvlak onder andere tot twee belangrike faktore aanleiding gegee.

Ten eerste vind die vaslegging van 'n betreklik hoë beskawingspeil in 'n tot dusver ongerepte landstreek byna onmiddellik plaas. Daar was dus sprake van 'n snelle kultuurontwikkeling, met inbegrip van musiek. Tweedens was hierdie beskawingspeil vanselfsprekend onteenseglik Brits. Dit sou 'n verreikende invloed hê op die ontwikkeling van musiek in hierdie streek en in die land as geheel.

4. Die posisie van die vrou binne hierdie gemeenskap

Daar is reeds melding gemaak van die Brits-Europese beskouing van die vrou gedurende die negentiende eeu. Die feit dat hierdie sosiale beskouing so te sê onveranderd in Natal voorgekom het, is voor die hand liggend vanweë die sterk Britse invloed aanwesig in die streek. Konkrete bewys van hierdie beskouing is byvoorbeeld te vinde in die kieskwalifikasies wat gedurende die vyftigerjare deur die Kaapse Goewerneur, sir George Grey, ingestel is. Daarvolgens was alle mans met vaste eiendom stemgeregtig (Van Zyl, 1975:219). Hierdie bepaling het dus kiesreg van sowel nieblankes as vroue weerhou. In 1883 word die kieskwalifikasies gewysig om sodoende die ledetal van die Wetgewende Raad te vergroot. Maar ook nou is stemreg slegs tot die manlike bevolking beperk (Van Zyl, 1975:227,228).

Dit is dus opvallend dat die vrou gedurende hierdie era in Natal nouliks op gelyke voet met die man beweeg. Die stemregkwessie dui aan dat die vrou se openbare rol nog steeds uiters beperk was. Dit impliseer opnuut dat sy ten nouste met die huisgesin en die huishouding geassosieer is. Sy was dus nie in 'n gunstige posisie om 'n plek in die openbare rolverdeling in te neem nie.

Desnieteenstaande was daar gedurende hierdie tydperk 'n aantal vroue in hierdie streek wat 'n onmisbare bydrae tot die vorming van die Suid-Afrikaanse musiekgeskiedenis gemaak het.

5. Die vrou as musikus

In die geskiedenis van Westerse musiek in Natal is daar nie alleen heelwat prominente vroulike individue wat na vore tree nie, maar dit blyk ook dat die vrou oor die algemeen, veral op bepaalde musikale terreine, 'n baie betekenisvolle bydrae kon maak.

Plaaslike vrouemusici is ongetwyfeld geïnspireer deur die eindelose stroom van vroulike uitvoerende kunstenaars uit die buiteland wat die streek òf as lid van 'n geselskap, òf as individu besoek het. Weldra het Natal ook 'n aantal vrouekunstenaars opgelewer wat op nasionale en selfs internasionale vlak erkenning kon geniet.

Vroue het hulle na die Brits-Europese voorbeeld, veral as sangers en pianiste onderskei, maar met die toenemende aanvaarding van die viool as instrument wat ook deur vroue bespeel kon word, maak etlike bekwame violiste hul verskyning. Hierdie verskynsel het weer geresulteer in die ontstaan van damesorkeste; meer nog, vroue sou weldra toegang verkry tot orkeste wat eens uitsluitlik uit manlike lede bestaan het en daarbenewens het hulle ook sukses as dirigente behaal.

Dit was egter veral op onderwysgebied waar vroue, soos elders in die land, in die voorste linie was. Deur hulle pionierswerk het hulle die grondslag van 'n lewendige en betreklik ontwikkelde musieklewe in Natal gelê.

Musiekverenigings wat onder Britse invloed 'n besondere opbloei beleef gedurende hierdie tydperk, het ook baat gevind by vroulike inisiatiewe. Vroue het lank reeds 'n onmisbare rol gespeel in vokale verenigings. Nou kon hulle, danksy die groeiende getal vroulike instrumentaliste, hulself egter ook laat geld in instrumentale verenigings.

5.1. Uitvoerende kunstenaars

Besoeke van toerende geselskappe en individuele kunstenaars aan Natal vind veral gedurende die tweede helfte van die negentiende eeu plaas. Hierdie verskynsel is onder andere toe te skryf aan die verbetering van vervoergeriewe. In 1880 is die spoorlyn tussen Durban en Pietermaritzburg voltooi, terwyl paaie en brûe gebou is om verdere verkeer na die binneland te akkommodeer. Die ontdekking van goud aan die Witwatersrand sou uiteindelik lei tot 'n spoorverbinding tussen Durban en Johannesburg wat in 1895 voltooi is (Van Zyl, 1975:226,228,229).

Dit is by uitnemendheid Britse geselskappe wat Suid-Afrika, met inbegrip van Natal, gedurende hierdie tydperk besoek (Malan, 1986:357). Die toestroming van Britse toergroepe was nie slegs te danke aan verbeterde vervoerfasiliteite nie, maar hou waarskynlik ook verband met die feit dat Brittanje se politieke seggenskap oor Suid-Afrika met verloop van die negentiende eeu aansienlik toeneem. Hierdie proses, wat gepaard gegaan het met aktiewe Britse immigrasieskemas, het tot 'n natuurlike veranglisering gelei. Britse kunstenaars was daardeur verseker dat hul kuns aanklank sou vind in hierdie streek.

5.1.1. Besoekende musici: toergeselskappe

Die grootte van hierdie groepe het gewissel van drie of vier lede tot geselskappe bestaande uit 'n ledetal van vyftig of meer. Wat repertorium betref, het vokale items, soos reeds genoem, die botoon gevoer, alhoewel instrumentale optredes en dramatiese voorstellings ook dikwels in die program ingesluit is. Uittreksels uit gewilde operas het wel voorgekom, maar die klem het ongetwyfeld op ligter vermaak geval, veral sentimentele liedere en arias uit operettes (Malan, 1986:357).

Dit is egter die samestelling van hierdie groepe wat spesifiek van belang is. 'n Groot aantal van hierdie groepe ontstaan aanvanklik as man-en-vrou-kombinasies wat gebruik maak van die dienste van een of twee bykomende kunstenaars, òf gebruik maak van 'n groot groep kunstenaars om 'n sogenaamde operagroep te vorm. Die

meeste groepe spits hulle toe op ligte musikale vermaak. Hiervan is die geselskappe van die D'Arcy Reads, die Mirandas, die Harpers, die Searlles en die Poussards almal goeie voorbeelde. In elk van hierdie groepe het die vrou van die oorspronklike kombinasie (en, wat dit betref, die meeste van die ander vroulike lede) as sangers opgetree en gevolglik, weens die populariteit van ligte vokale musiek gedurende hierdie tydperk, grootliks bygedra tot die sukses van die groep.

Die aard van hierdie geselskappe was baie wisselvallig en hul bestaan gewoonlik van korte duur. Groepe het dikwels kragte saamgespan, om na 'n kort tydperk te ontbind en dan weer met ander geselskappe te kombineer.

Al hierdie groepe besoek Natal gedurende die negentiende eeu: die D'Arcy Read-geselskap tree in April 1869 in Pietermaritzburg op waarna hulle na Durban vertrek en daar vir etlike maande vertoef (Jackson & Henning, 1979:311; Van der Spuy, 1975:21).

Die Miranda-Harper-geselskap besoek Pietermaritzburg en Durban in 1870 waarna die Mirandas in Durban agterbly en 'n nuwe geselskap, die Harper-Lefler-groep, ontstaan (Malan, 1986:358).

Die Searlles se *Australian Opera Company* tree in 1888 in Durban op waarna hulle na Pietermaritzburg vertrek (Jackson, 1970:33; Malan, 1986:223).

Die Poussard-Bailey-geselskap tree in 1867 in Durban op en die daaropvolgende jaar gee hulle vier uitvoerings in Pietermaritzburg (Jackson, 1970:19; Van der Spuy, 1975:28).

Daar was egter ook 'n aantal musikale egpare wat meer gemoeid was met ernstige musiek. Hulle het gewoonlik nie gebruik gemaak van bykomende kunstenaars nie en het dikwels, danksy 'n deeglike en gevorderde musiekagtergrond, nou betrokke geraak by die gemeenskap, byvoorbeeld as kerkorreliste, stadsdirigente en onderwysers. Hulle

het dus 'n meer gevestigde bestaan gevoer as die eersgenoemde egpare. Die Aschams, Days, Hydes, en Reeces is almal goeie voorbeelde van sodanige kombinasies.

Die vroue wat hier betrokke was, was gewoonlik, soos hul mans, uitstekend opgeleide musikante. Afgesien daarvan dat hulle dikwels oor sangtalent beskik het, was die meeste ook uiters bekwame instrumentaliste, gewoonlik pianiste. Tog het hulle dikwels, musikaal gesproke, in die skadu van hul mans gefunksioneer. So was mevrou Day byvoorbeeld 'n uitstekende pianis, maar sy het hoofsaaklik as begeleier by haar man se orreluitvoerings opgetree. Ook mevrou Hyde en mevrou Reece het normaalweg as begeleiers opgetree vir hul mans wat albei violiste was. Mevrou Hyde, wat 'n besondere vokale aanleg gehad het, het ook dikwels haar man se nuwe vokale komposisies aan die publiek bekend gestel (Van der Spuy, 1975:467; Wolpowitz, 1982:254).

Dit beteken egter nie dat hierdie vroue noodwendig musikaal gesproke vir hul mans moes terugstaan nie. Op gegewe oomblikke het hulle onomwonde bewys gelewer dat hulle net sulke betekenisvolle musikale bydraes as hul mans kon lewer wanneer hulle die geleentheid gebied is om dit te doen.

Kate Hyde het byvoorbeeld haar man se posisie as dirigent van die *Lyric*-operageselskap tydelik in 1892 oorgeneem toe hy weens ander verpligtinge nie langer die verantwoordelikheid kon nakom nie. Daarmee het sy waarskynlik een van die eerste vroulike orkesdirigente in Suid-Afrika geword. Daarbenewens tree sy onafhanklik as uitvoerende kunstenaar by talryke konserte op en word sy ook beskou as 'n uitstekende musiekonderwyser en kranige organiseerder van musiekkonserte (Wolpowitz, 1982:258).

Maar Kate Hyde was hoofsaaklik in Transvaal werksaam. Constance Day het haar musikale talente in Natal ontgin.

Gebore en getoë in Brittanje, is sy eers deur haar vader in musiek onderlê voordat sy haar musiekonderrig aan die *Royal Academy of Music* in Londen voortsit. Sy word

dan ook as 'n baie vaardige pianis beskryf en kon per geleentheid die omvang van haar musikale vermoëns demonstreer deur die uitvoering van klavierkonserte van onder andere Beethoven en Mendelssohn (Van der Spuy, 1975:246).

Die Days het egter ook 'n waardevolle bydrae tot musiekonderwys in Suid-Afrika, en spesifiek in Natal, gemaak. Afgesien van die musiekskool wat hulle in Grahamstad gestig het, bring hulle later 'n soortgelyke instansie in Pietermaritzburg tot stand en werk so mee tot die verstewiging van musiekstandaarde in Natal.

Mevrou Day het ook as sekretaresse vir die Engelse eksamenliggaam, *Trinity School of Music*, in Pietermaritzburg opgetree en beide meneer en mevrou Day het talle leerlinge vir hierdie musiekeksamens ingeskryf en uitstekende resultate behaal. Dit was waarskynlik ook as onderwyser wat Constance Day vervulling gevind het, want na haar man se dood het sy haar as musiekonderwyser in Durban gevestig, terwyl sy ook as orrelis vir die *Durban Congregational Church* opgetree het. Laasgenoemde posisie was op sigself 'n prestasie, aangesien soortgelyke poste gewoonlik slegs deur mans beklee is (Van der Spuy, 1975:168,246,467,492,493).

'n Aantal toergeselskappe het onder die bestuur van vroulike leiers gestaan. *Hilda Temple's Touring Company*, *Mabel Hayes Theatrical Company*, *Carrie Nelson's Comic Operetta Company*, *Madame Pearmain's Diplomacy Company* en *Nina McDonnell's Opera Company* is maar enkele van dié groepe. Die bekendste van hierdie geselskappe was waarskynlik die *Vesalius Opera Company* en Julia Sydney se geselskap (Malan, 1986:359,360,361,363,364).

Die kern van die *Vesalius Opera Company* het uit die drie Vesalius-susters, Louise, Eva en Frances, bestaan. Hulle was al drie sangers van formaat. Hulle het egter ook gebruik gemaak van die dienste van sowat vyf bykomende sangers en 'n pianis, terwyl die groep ook drie komediantes ingesluit het. Frances Vesalius se man, E.J. Austin, het as bestuurder van die geselskap opgetree, terwyl H.G. Lichtenstein as musiekdirekteur van die groep aangestel is. Dit blyk dus dat die Vesalius-susters die beheer van hulle geselskap aan die manlike lede oorgelaat het. Daarteenoor is die

uitvoerings self soms slegs deur die vroulike lede behartig en hierdie konserte was van besonder hoë gehalte; vandaar die populariteit van die groep (Malan, 1986:357,358; Van der Spuy, 1975:183,184).

Gedurende 1882 vertoef hierdie geselskap vir sowat ses maande in Pietermaritzburg waar hulle 'n verskeidenheid musikale aanbiedings op die planke bring. Hierdie vermaak het hoofsaaklik neergekom op sogenaamde *Grand Musical Entertainments* en promenadekonserte en blyk baie gewild te gewees het. Later daardie jaar het die geselskap ook in Durban aangedoen waar hulle 'n Gilbert en Sullivan-opera aanbied. Die daaropvolgende jaar is Louise Vesalius na Londen nadat sy 'n kontrak van drie jaar as hoofsanger by die *Strand Theatre* ingepalm het. Frances Vesalius het 'n tyd lank in Pietermaritzburg vertoef waar sy haar toelê op musiekonderrig. Van Eva Vesalius word nie verder melding gemaak nie (Jackson, 1970:29; Van der Spuy, 1975:179,183-186).

Die ander besonder gewilde en suksesvolle geselskap onder leiding van 'n vrou was dié van Julia Sydney. Sy self was 'n bekwame sanger wat in 1882 as lid van die *Theatre Royal Opera Company* in Pietermaritzburg aangestel word. Spoedig vertolk sy die vroulike hoofrolle in aanbiedings van hierdie geselskap (Van der Spuy, 1975:77).

Gedurende dieselfde jaar (1882) tree sy as lid van die genoemde geselskap ook in Durban op en word byna oornag een van die gewildste verhoogpersoonlikhede van die tyd. Spoedig is sy in staat om haar eie geselskap, die *Comedy and Opera Bouffe Company*, op die been te bring. Sy stel H.G. Lichtenstein, wat voorheen in diens was van die Vesalius-groep, as musiekdirekteur aan en, soos hul naam aandui, konsentreer die geselskap op die uitvoer van ligte operettes en musikale komedies (Jackson, 1970:29; Malan, 1986:360; Van der Spuy, 1975:68,77).

In 1883 neem mejuffrou Sydney haar geselskap na Pietermaritzburg. Hier maak sy gebruik van die dienste van die uitstekende operasanger, Hélène de Valence, en daarmee val die klem nou eerder op die uitvoer van opera. Later, gedurende dieselfde jaar, keer die groep na Durban terug waar hulle hul weer toelê op die

uitvoer van Gilbert en Sullivan-blyspele en ander soortgelyke ligte vermaak. Na 'n suksesvolle seisoen in Durban vertrek die groep op 'n konsertreis deur die land.

In 1885 reis Julia Sydney na Australië om weer in 1891 saam met haar man, Kaptein De Burgh, na Suid-Afrika terug te keer. 'n Nuwe teatergeselskap word saamgestel wat weldra in Durban (1891) en daarna in Pietermaritzburg (1892) optree. Hierdie keer stel sy die bekende musikus, Herr Tressi, as dirigent van die groep se orkes aan. Ook met die nuwe geselskap behaal Julia Sydney welslae (Jackson, 1970:31,32; Malan, 1986:360; Van der Spuy, 1975:68).

5.1.2. Besoekende musici: individuele kunstenaars

Die negentiende eeu is gekenmerk deur besoeke van verskeie bekende en minder bekende vrouekunstenaars uit die buiteland. Die oorgrote meerderheid van hierdie kunstenaars was sangers, maar daar was ook pianiste en violiste onder hulle. Sommige het hul eie ondersteunende konsertgroep saamgebring; ander het weer gebruik gemaak van plaaslike talente ter aanvulling van hulle programme. Etlieke kunstenaars het vir 'n betreklik lang tydperk in Suid-Afrika vertoef en hul soms tydelik in die land gevestig. Ander het Suid-Afrika selfs vir goed hul tuiste gemaak. In sulke gevalle het hulle dikwels ook betrokke geraak by musiekonderwys.

'n Eindelose stroom van hierdie kunstenaars doen ook gedurende dié jare in Natal aan. Die bekendste van hierdie kunstenaars sluit onder andere in: Ann Bishop, Caroline Mendelssohn, Margaret MacIntyre, madame Belle Cole, Marie Stephanie, Zelia Trebelli, Emma Albani, madame Jonquier, madame Norman-Neruda; madame de Letowska en Alice Hart (Malan, 1986:351-353; Van der Spuy, 1975:32,50,105,163, 245,246,252,255,257,261,264,318,364,366).

5.1.2.1. Sangers

5.1.2.1.1. Ann Bishop

Van hierdie kunstenaars was Ann Bishop seker een van die bekendste en beroemdste soprane van haar tyd. Sy is in Londen gebore waar sy ook haar sangopleiding ontvang het. Sy lê haar toe op 'n repertorium wat hoofsaaklik bestaan uit Barok en Klassieke musiek en bou gou 'n uitstekende reputasie op. In 1839 onderneem sy haar eerste konsertreis, eers deur Engeland en daarna deur Europa en Rusland. Sy besoek ook Amerika, Australië, Kanada en verskeie Oosterse lande.

In 1876 besoek sy Suid-Afrika saam met die bekende musikant, Charles Laschelle, wat as haar begeleier optree. Die aantrekkingskrag van haar roem was sodanig dat sy in 'n groot mate haar eie stempel op haar konsertprogramme kon afdruk sonder om werklik afhanklik te wees van die voorkeure van die algemene publiek. Verder het sy ook nie nodig gehad om die programme met insette van ander kunstenaars af te wissel nie, aangesien sy Suid-Afrikaanse gehore deurgaans met haar talent en persoonlikheid kon boei (Bouws, 1980:170,171).

Gedurende Januarie 1876 arriveer sy per skip in Durban, waarna sy met die poskoets na Pietermaritzburg vertrek. Van der Spuy (1975:50) meen dat dit die eerste keer was dat 'n kunstenaar van dié formaat Natal besoek het. Haar programme het hoofsaaklik bestaan uit bekende ligte salonmusiek, asook enkele opera-arias. Per geleentheid het sy gebruik gemaak van 'n koor en orkes wat uit plaaslike musici saamgestel is. Die gewildheid van haar optredes blyk uit die feit dat sy die grootste gedeelte van Januarie in Pietermaritzburg deurbring en sowat nege konserte gedurende hierdie tydperk aanbied (Van der Spuy, 1975:50-52).

Van Pietermaritzburg reis madame Bishop terug na Durban waar sy die volgende maand vertoef. Hier het sy drie maal per week 'n konsertprogram aangebied wat, soos die optredes in Pietermaritzburg, hoofsaaklik bestaan het uit ligte ballades en enkele opera-arias. Hierdie optredes is egter ook afgewissel met konsertaanbiedings van

bekende operas soos *Il Trovatore* en *La Grande Duchesse de Gérolstein*. In sulke gevalle is van die ondersteuning van plaaslike kore en orkeste gebruik gemaak.

Deur hierdie optredes het madame Bishop nie alleen 'n besondere bydrae gelewer tot die bekendstelling van opera en die aankweek van 'n liefde daarvoor nie, maar het haar optredes terselfdertyd aan plaaslike kunstenaars die geleentheid gebied om deel te hê aan omvangryke produksies saam met kunstenaars van wêreldklas (Jackson, 1970:23,24).

5.1.2.1.2. Caroline Mendelssohn

'n Ander sanger van formaat was Caroline Mendelssohn. Oorspronklik van Australië, het sy haar sangopleiding aan die Konservatorium van Berlyn voltooi. Van der Spuy (1975:32) maak melding van die feit dat sy beskryf is as een van die beste kunstenaars wat die land ooit besoek het.

In 1878 vergesel sy haar man na Suid-Afrika waar hulle hul voorlopig in Port Elizabeth vestig. Emmanuel Mendelssohn begewe hom in die musiekhandel, terwyl sy vrou haar Suid-Afrikaanse musiekdebuut gedurende Mei 1879 in die stad maak. Na hierdie geslaagde optrede stel sy 'n klein konsertgroep van drie lede saam en vertrek kort daarna op 'n konserttoer deur die Oos-Kaap. Die geselskap moes daarvandaan na Natal gereis het, want in Julie 1879 tree hulle in Durban op. Uittreksels uit bekende oratoria is in samewerking met 'n plaaslike koor en orkes uitgevoer en madame Mendelssohn oes besonder hoë lof vir haar optrede in (Jackson, 1970:52; Malan, 1984:254; Troskie, 1969:33).

Na afloop van die optrede in Durban reis die geselskap na Pietermaritzburg waar hulle gedurende Julie en Augustus van dieselfde jaar sowat vier uitvoerings gee. Madame Mendelssohn se program het kenmerkend uit enkele opera-arias en veral populêre ballades bestaan (Van der Spuy, 1975:32,33).

Teen die einde van 1879 vestig sy haar in Port Elizabeth waar sy sang- en klavierlesse aanbied (Troskie, 1969:33). In 1881 verhuis die Mendelssohns na Queenstown en gedurende die volgende paar jaar is madame Mendelssohn se optredes beperk tot enkele items by liefdadigheidskonserte. In 1884 onderneem sy 'n tweede konsertreis deur die Oos-Kaap. Daarna tree sy slegs sporadies op, onder andere in 1889 saam met James en Kate Hyde en weer in 1893 saam met Kate Hyde. In 1896 keer sy waarskynlik saam met haar kinders na Engeland terug (Malan, 1984:254,255).

Ooreenkomste tussen die musiekloopbaan van Ann Bishop en dié van Caroline Mendelssohn is duidelik. Beide ontvang 'n deeglike en gevorderde musiekopleiding en beide verwerf roem met hul sangtalent. Beide tree in die huwelik met mans wat ook in die musiekbedryf staan: Ann Bishop trou met die bekende Engelse komponis, sir Henry Bishop, en Caroline Mendelssohn se man maak opgang in die musiekhandel (Bouws, 1980:170; Malan, 1984:254).

Tog is daar ook 'n fundamentele verskil tussen die twee musiekloopbane. Ten spyte van die feit dat beide hierdie kunstenaars hoogaangeskrewe was, blyk dit dat Ann Bishop 'n groter mate van sukses geniet as Caroline Mendelssohn. Waar madame Bishop gehore regoor die wêreld kon vermaak met haar sangtalent en gevolglik in staat was om 'n baie aktiewe en vol loopbaan as musikus uit te leef, was madame Mendelssohn se professionele loopbaan as sanger (in elk geval wat die jare in Suid-Afrika betref) betreklik sporadies en het sy dus ten spyte van haar besondere talent nooit werklik die musikale hoogtes bereik waarop madame Bishop kon aanspraak maak nie.

Malan (1984:255) verskaf die rede hiervoor. Die Mendelssohns het 'n baie groot gesin gehad. Die gegewe tydsgees in ag genome, was dit mevrou Mendelssohn se primêre taak om om te sien na die versorging van die huishouding en die opvoeding van die kinders. Van 'n voltydse professionele loopbaan sou daar dus nie sprake wees nie. Ten opsigte van blootstelling en ervaring as professionele sanger moes madame Mendelssohn dus soveel inboet dat haar persoonlik sukses nie kon opweeg teen dié

van madame Bishop nie. Laasgenoemde distansieer haar vroeg reeds van sodanige pligte.

5.1.2.2. Pianiste

Die musiekgeskiedenis van Suid-Afrika, met inbegrip van Natal, het egter ook besonder baat gevind by die besoek van vrouepianiste van formaat.

5.1.2.2.1. Alice Hart

Alice Hart is gebore in Engeland waar sy ook haar musikale opleiding na vier jaar aan die *Royal Academy of Music* in Londen voltooi. Alhoewel sy nie alleen konsertpianis was nie, maar veral ook as musiekonderwyser opgang gemaak het, het sy tog besondere baanbrekerswerk as uitvoerende kunstenaar in Natal verrig (Snyman, 1982:169).

In November 1881 tree Alice Hart, in samewerking met haar suster, Carrie, 'n bekwame sangeres, in Pietermaritzburg op. Alice self, tree beide as sanger en as pianis op, maar dit is veral haar bedrewe klavierspel wat die gehoor se respek afdwing (Van der Spuy, 1975:105). Die daaropvolgende maand arriveer hulle in Durban waar Alice Hart weldra 'n musiekskool stig wat sy met groot welslae bedryf.

Van groter belang is egter dat sy en haar suster in Desember 1881 verantwoordelik is vir die organisering en aanbieding van die eerste kamermusiekkonserte in die stad. Die program bestaan hoofsaaklik uit sang- en klavieritems. Deur hierdie pogings het Alice Hart daadwerklik meegewerk tot die aanwakker van belangstelling in kamermusiek en die ontwikkeling van 'n meer gekultiveerde musieksmaak onder die algemene Durbanse publiek.

Alice Hart was ook die eerste kunstenaar om 'n volledige klassieke konsertprogram in Durban aan te bied. Ook hierin het sy nie alleen die weg gebaan vir ander kunstenaars nie, maar die toename van sodanige uitvoerings wat gevolglik uit haar

pogings voortvloei, dien ook tot die aankweek van 'n fyner musieksmaak onder konsertgangers en musiek liefhebbers. Hierdie verfyning van musieksmaak is te bespeur in die feit dat musiek van veral die Romantiese komponiste, soos Chopin, Schumann en Liszt, nou voorkeur begin geniet het bo triviale salonmusiek (Jackson, 1970:111-113; Snyman, 1982:169).

5.1.2.3. Violiste

Dit was ook gedurende die tweede helfte van die negentiende eeu dat die bespeeling van die viool deur vroue toenemend aanvaarbaar en gevolglik populêr geword het.

5.1.2.3.1. Wilma Neruda

Jackson (1970:113) meen dat hierdie gier in Engeland posvat grootliks deur die toedoen van die begaafde violis, madame Wilma Neruda. Gedurende Augustus 1895 besoek sy en haar man, die pianis, sir Charles Hallé, Pietermaritzburg en Durban waar hulle as soliste, of in samespel, 'n program van betreklik ernstige musiek aanbied (Jackson, 1970:113; Van der Spuy, 1975:255,256).

5.1.2.3.2. Madame Jonquier

Reeds voor lady Hallé se besoek het die inwoners van Natal egter kennis gemaak met die uitnemende vioolspel van madame Jonquier. Gedurende Mei 1894 tree sy saam met haar man (soos sir Charles, ook 'n bedrewe pianis) en 'n klein geselskap van musikante op. Ook in dié geval is die aard van die program hoofsaaklik klassiek georiënteerd. Die geselskap behaal welslae met hul optrede en dit is veral madame Jonquier wat die kollig steel (Van der Spuy, 1975:245).

Gedurende hierdie tydperk tree die Jonquiers ook in Durban op. Reeds in April 1884 is hulle betrokke by kamermusiekuitvoerings in die stad. Later daardie jaar, in Junie, word 'n kamermusiekuitvoering spesiaal vir madame Jonquier gereël waar sy dan ook die geleentheid kry om haar slag as violis te wys (Jackson, 1970:115).

5.1.3. Opsomming

Daar kan nie genoeg klem gelê word op die waarde van bydraes soos dié deur die genoemde vroue wat in elk geval maar enkele voorbeelde vergestalt nie. Nie alleen het hulle belangrike boustene gelê in die opbou van 'n Suid-Afrikaanse musiekgeskiedenis nie, maar hulle het ook 'n rolmodel daargestel wat met ywer nagevolg is. Hierdeur het hulle meegewerk daartoe dat Suid-Afrikaners in meer as een aspek hul musikale kinderskoene begin ontgroeï het, nie alleen as musiek liefhebbers nie, maar in besonder ook as musiekmakers.

Vir Suid-Afrikaanse vroue in besonder, het hierdie kunstenaars die weg in meer as een opsig gebaan. Daar is by Jan Alleman 'n groter aanvaarding van en respek vir vroulike musici tuisgebring en dit het ook aan die Suid-Afrikaanse vrouemusikant openbaar watter moontlikhede die musiekwêreld inhou en wat vroue as musici kon vermag. Die resultaat hiervan was die opkoms van verskeie hoogaangeskrewe plaaslike vrouekunstenaars, waarvan etlike uit Natal afkomstig was.

5.1.4. Plaaslike musici

5.1.4.1. Sangers

5.1.4.1.1. Virginie Cheron

Virginie Cheron is waarskynlik een van die bekendste Suid-Afrikaanse kunstenaars uit hierdie tydperk. Sy het nie alleen in Suid-Afrika opslae as die "Natale Nagtegaal" gemaak nie, maar het ook konsertreise na die buiteland onderneem.

Alhoewel sy in 1854 in Mauritius gebore is, vestig die Cheron-gesin hulle vanaf 1865 in Suid-Afrika. Haar pa, Melidor Cheron, was een van die eerste suksesvolle suikerrietboere aan die Natalse Noordkus. Cheron gaan in Durban skool waar die reeds genoemde Alice Hart haar sangtalent ontdek en ontwikkel. Weldra begin Cheron deelneem aan die kamermusiekkonserte wat haar onderwyser in Durban

iniseer en so kom sy spoedig onder die aandag van die Durbanse publiek. In 1884 is haar reputasie sodanig gevestig dat die Durbanse Filharmoniese Vereniging haar nooi om as solis op te tree in hul aanbieding van Händel se *Messias*. Sy oes die hoogste lof vir haar optrede in. Na dese sou sy meermale in samewerking met hierdie vereniging optree (Jackson, 1970:60,111).

In 1887 neem Melidor Cheron sy dogter op 'n landswye konsertreis. Haar suster, Bertie, reis saam en tree as haar begeleier op. Hulle behaal groot welslae met hul optredes en Cheron se bekendheid neem met rasse skrede toe (Jackson, 1980: 255).

Met haar terugkeer na Durban tree sy nou voor reusegehore op, dikwels in samewerking met die Filharmoniese Vereniging. Steeds in 1887 besoek die beroemde Hongaarse violis, Reményi, Durban en by een van sy talle optredes kry Cheron die geleentheid om as gaskunstenaar op te tree. Reményi is so beïndruk met haar talent dat hy die kunstenaars aanbeveel om verdere sangopleiding in Rome te verkry. Met sy terugkeer na Durban in 1888 werk hy dan ook entoesiasies mee aan 'n reeks benefisiekonserter vir Cheron om haar in staat te stel om opleiding in die buiteland te ontvang (Jackson, 1970:64,65).

In Junie 1888 tree die Cheron-susters in Pietermaritzburg op. Virginie se program bestaan soos gewoonlik uit 'n aantal opera-arias, terwyl haar suster nie alleen as haar begeleier optree nie, maar ook twee klaviersolo's lewer. 'n Tweede suksesvolle konsert volg in Junie voor Cheron na Rome vetrek (Van der Spuy, 1975:116,117).

Vanaf Rome moes sy na Engeland gereis het, want tot en met 1890 is sy verbonde aan die *Royal Academy of Music* in Londen waar sy haar sangstudie voortsit. Kort na haar terugkeer na Suid-Afrika in 1890 onderneem sy opnuut 'n uitgebreide konsertreis wat al die belangrikste stede en dorpe in die land sou insluit. In November 1890 besoek sy Pietermaritzburg en bied nogmaals 'n program aan wat hoofsaaklik uit welbekende opera-arias bestaan. Ook in Maart en April van die volgende jaar tree sy hier op en behaal opnuut sukses met haar optredes (Jackson, 1970:83,84; Jackson, 1980:255; Van der Spuy, 1975:212,122).

Gedurende 1892 maak sy kennis met die Kanadese bariton, Avon Saxon. Hulle tree saam in Kimberley op, daarna in Bloemfontein en daarop volg optredes in die Oostelike provinsie. In Junie 1893 tree hulle ook twee maal in Pietermaritzburg op. Met die eerste geleentheid word gebruik gemaak van die dienste van Bertie Cheron as begeleier. Die program word saamgestel uit 'n verskeidenheid opera-arias en ook duette van 'n ligter aard (Van der Spuy, 1975:238,239).

Met hul terugkeer in Durban tree die twee kunstenaars op 4 Julie 1893 in die huwelik. Hulle keer later in die maand na Pietermaritzburg terug vir 'n finale optrede voordat hulle 'n konsertreis na Engeland, Australië en Amerika onderneem (Van der Spuy, 1975:239).

Na hul besoek aan die buiteland, vestig hulle hul voorlopig in Durban waar hulle 'n sangateljee open. Kort voor lank stig hulle die vokale groep, *The Saxon Glee Singers*, waarmee hulle regoor Suid-Afrika toer. As 'n nuwigheid in die land kry die groep groot aftrek. Hul program bestaan hoofsaaklik uit kwintette, *glees*, madrigale, trio's, duette en solo's. In Mei 1895 tree die groep eers in Durban en daarna in Pietermaritzburg op waarna hulle deur die res van die land toer (Jackson, 1970:84,117,118; Jackson, 1980:256; Van der Spuy, 1975:239,240).

In November van daardie jaar (1895) besoek die Saxons Pietermaritzburg opnuut. Saam met hulle tree 'n nuwe geselskap op, bestaande uit Katherine Timberman (alt), Chevalier Strelezki (pianis) en die begaafde tjellis, Renzo Rotondo. Die Saxons maak reeds in Maart kennis met Rotondo deur middel van hul deelname aan sy produksie van Humperdick se *Hansie en Grietjie* in Durban (Jackson, 1970:36; Van der Spuy, 1975:240).

Die aard van die Saxons se program verskil by hierdie geleentheid wesenlik van hul vorige aanbiedings. Die aanslag blyk baie meer kontemporêr te wees. Cheron konsentreer op liedere van Parker, Mascheroni en duette van Wallace en Kücken. Geen opera-arias word in die program ingesluit nie (Van der Spuy, 1975:240,241).

In 1896 keer die Saxons na Durban terug waar hulle 'n tyd lank in plaaslike uitvoerings optree. Hulle werk onder meer weer saam met Rotondo en neem in 1897 ook deel aan die sogenaamde *Diamond Jubilee*-konserte, wat gehou word ter ere van Koningin Victoria (Jackson, 1970:118,119).

Met die aanbreek van die nuwe eeu stel die Saxons nogmaals 'n nuwe geselskap saam. Die *Imperial Instrumental Quartet* bestaan uit die volgende lede: Osmond Bacon (violis); E.N. Foster (tjellis); J.H. Palmer (kornetspeler) en F.H. Foster (harp- en klavierspeler). Hulle tree onder andere in Durban en Pietermaritzburg op in uitvoerings waar die aksent vanselfsprekend op kamermusiek val. Stryktrio's en -kwartette word afgewissel met instrumentale solo's en vokale items deur Cheron. Die program bestaan hoofsaaklik uit negentiende-eeuse musiek. Die konserte blyk 'n mate van sukses te geniet (Jackson, 1970:122; Van der Spuy, 1875:319).

In 1903 is die Saxons uiteen en na haar vader se dood in 1905 tree Cheron nogmaals in die huwelik, dié keer met ene McCausland. Sy spits haar nou toe op sangonderrig in beide Durban en Pietermaritzburg. Na 'n lang stilswye betree sy in 1907 weer die kollig en tot en met 1914 tree sy dikwels as solis in produksies van die Durbanse Musiekvereniging op. In 1921 tree sy af en bly op Umhlanga Rocks tot haar dood op die ouderdom van drie en tagtig jaar in Augustus 1945 (Jackson, 1970:85,125; Jackson, 1980:256).

5.1.4.2. Pianiste

5.1.4.2.1. Perla Siedle Gibson

Wat pianiste betref, het Perla Siedle Gibson gedurende hierdie jare in Natal waarskynlik die roemrykste musiekloopbaan gehad. As kind van musikale ouers het sy toegang gehad tot die beste musiekopleiding, beide in Suid-Afrika en in die buiteland. Sy was egter ook 'n begaafde sanger en nadat sy in 1901 in Durban as pianis debuteer, keer sy opnuut terug na die buiteland om haar toe te spits op 'n

sangstudie. Na voltooiing hiervan keer sy kort voor die Tweede Wêreldoorlog na Suid-Afrika terug waarna sy merendeels as sanger optree.

As pianis was haar rol in die Suid-Afrikaanse musiekgeskiedenis dus nie werklik so betekenisvol as haar bydrae as sanger nie. Desnieteenstaande het sy wel bewys gelewer dat sy as Suid-Afrikaanse vrouemusikus, beide as pianis en as sanger, nie alleen nasionaal nie, maar ook internasionaal haar plek volstaan (Malan, 1982:94,95).

5.1.4.2.2. Emily MacColl

Perla Siedle Gibson het waarskynlik groter erkenning geniet as Emily MacColl, maar tog het MacColl as pianis 'n besondere bydrae tot die musiekgeskiedenis van die land, en veral van Natal gemaak.

Emily MacColl is in Grahamstad gebore, maar sy bring die grootste gedeelte van haar lewe in Durban deur. In April 1888 debuteer sy as pianis in hierdie stad met haar deelname aan die sogenaamde *Berea Popular Concerts*. Sy neem ook gedurende hierdie jare aan Alice Hart se kamermusiekkonserte deel en raak toenemend betrokke by kamermusiek.

In 1885 is sy lid van 'n ensemble wat Mozart se trio in E mol majeur in die Filharmoniese Saal uitvoer. Die daaropvolgende jaar volg 'n uitvoering van Mendelssohn se klavierkwartet in f mineur, weer eens in die Filharmoniese Saal. Met die Hongaarse violis, Reményi, se besoeke aan Durban tree Emily MacColl as sy begeleier op. Deur hierdie optredes verkry Reményi 'n besondere waardering vir haar musikale vermoëns.

As begeleier was sy ook nou betrokke by die werksaamhede van die Durbanse Filharmoniese Vereniging. Gedurende 1882 voer die vereniging Bennett se *The May Queen* op. Emily MacColl oes groot lof in vir haar rol as begeleier in die produksie en spoedig word sy as amptelike begeleier van die vereniging aangestel, 'n diens wat sy vir sowat agt en veertig jaar verrig (Jackson, 1970:56; Jackson, 1979:418; Jackson, 1984:182).

Met die afsterwe van haar man in 1893 besluit MacColl om haar musiekstudie te hervat. Vir die volgende ses jaar lê sy haar toe op haar studies aan die *Royal College of Music* en die *Royal Academy of Music* in Londen. Sy verkry uiteindelik nie alleen 'n lisensiaatkwalifikasie nie, maar word ook erken as 'n sogenaamde *Associate of the Royal College of Music*. Sy keer gedurende September 1899 na Suid-Afrika terug en lewer in dieselfde maand 'n konsertprogram in die Durbanse stadsaal. Sy vestig haar nou in Durban en lê haar veral toe op musiekonderrig, 'n taak wat sy volhou tot haar afsterwe in 1938 (Jackson, 1970:69; Jackson, 1984:182).

5.1.4.3. Violiste

Daar was weinig vrouekunstenaars wat Virginie Cheron haar kleurryke en veelbesproke musiekloopbaan gedurende hierdie tydperk kon nadoen. Beatrice Marx was egter 'n musikus wat self 'n betekenisvolle musiekloopbaan gehad het.

5.1.4.3.1. Beatrice Marx (née Stuart)

Beatrice Marx is in 1874 in Greytown gebore. Sy voltooi haar skoolloopbaan in Pietermaritzburg en dis ook hier waar sy onderrig ontvang in beide klavier en viool by die bekende musikus, Herr Eberlein. Reeds in 1888, op veertienjarige ouderdom, tree sy as violis in Durban op en behaal groot welslae met haar optrede. In 1892 tree sy weer in Durban op voor sy na Londen vertrek om haar musiekstudie aan die *Royal Academy of Music* voort te sit. Daar presteer sy nie alleen as violis nie, maar ook as pianis en ontvang daarbenewens ook toekennings vir harmonie. Na 'n studietydperk van ongeveer vyf jaar verwerf sy 'n onderwysdiploma waarna sy in 1897 na Suid-Afrika terugkeer.

In Julie daardie jaar tree sy weer in Durban op by die eerste van 'n reeks feeskonserte, gereël deur die Durbanse Musiekvereniging. Die vermaarde Italiaanse tjellis, Renzo Retondo, tree by dieselfde konserte op en kom sodanig onder die indruk van Marx se spel dat hy kort daarna 'n konserttoer reël met haar as sy medekunstenaar. In Augustus tree hulle in Pietermaritzburg op waarna hulle na die

Vrystaat, Transvaal en die Oos-Kaap reis (Jackson, 1970:83; Malan, 1984:234; Van der Spuy, 1975:261).

Met die afloop van hierdie konserttoer keer Marx na Londen terug waar sy haar nou toespits op 'n vioolstudie onder die pedagoog, Emil Sauret. Gedurende hierdie jare lê sy ook die inisiatief aan die dag om 'n orkes- en kamermusiekvereniging te stig. In 1900 word sy verkies as 'n sogenaamde *Associate of the Royal Academy of Music*. Die daaropvolgende jaar is sy terug in Suid-Afrika waar sy in Pietermaritzburg optree en daar die hoogste lof toegeswaai word vir haar vioolspel en warm verhoogpersoonlikheid (Malan, 1984:234; Van der Spuy, 1975:172).

In 1903 tree sy in die huwelik met haar neef, Karel de Kock, waarna hulle hul in Johannesburg vestig. Gedurende hierdie tydperk gee sy musiekonderrig, maar tree steeds dikwels as solis op en raak ook betrokke by kamermusiek. Haar openbare optredes vind veral plaas in samewerking met die Johannesburgse Musiekvereniging wat ontstaan danksy die entoesiasme van Madeleine Caldecott (Malan, 1984:234; Wolpowitz, 1965:168,172,173).

Gedurende 1910 kom die *Concerto*-vereniging deur die inisiatief van Beatrice Marx in Johannesburg tot stand. Die aanvanklike kamerensemble, bestaande uit twee eerste viole, twee tweede viole, twee altviole, twee tjello's en 'n klavier, ontwikkel spoedig in 'n volskaalse orkes van by die sestig lede. Die musikale standaard wat hierdie orkes onder leiding van Marx gehandhaaf het, moes ook betreklik hoog gewees het, aangesien buitelandse kunstenaars, soos die violis, Marié Hall, van die dienste van hierdie orkes gebruik maak.

Op 10 September 1910 voer Hall, ondersteun deur Marx se orkes, Mendelssohn se vioolkonsert uit. Vir hierdie optrede het Marx 'n aantal professionele strykers in diens geneem sodat die ledetal van die orkes sowat vyf en sewentig was. Met hierdie geleentheid was Beatrice Marx waarskynlik een van die eerste Suid-Afrikaanse vrouemusikante wat nie alleen verantwoordelik was vir die stiging en afrigting van 'n

simfonie-orkes nie, maar ook inderdaad daarin kon slaag om 'n hoogs suksesvolle openbare uitvoering met die orkes te lewer. Selfs gemeet aan buitelandse standarde was dit 'n uitsonderlike prestasie (Wolpowitz, 1965:186,186).

Teen 1911 was die orkes sodanig gevestig dat meer ambisieuse werke toenemend aangepak kon word. In Januarie tree hulle saam met die tjellis, Gwendolyn Farrar, op in 'n uitvoering van Gotterman se tjellokonsert. 'n Uitvoering van Liszt se klavierkonsert saam met die pianis, Pierre de Beer, volg. Selfstandige optredes het uitvoerings van Tchaikovski se Serenade vir Strykers en Saint-Saëns se *Dance Macabre* ingesluit. In 1913 volg 'n aantal kamermusiekkonserte wat so gewild blyk te wees, dat sodanige uitvoerings tot en met die uitbreek van die Eerste Wêreldoorlog volgehou word (Wolpowitz, 1965:188).

Tussendeur vind Marx steeds tyd om as solis konsertreise te onderneem en sy tree veral in Barberton op: in 1908 met die vrouekunstenaars, madame Bal van Lier en Lettie Smook, en weer in 1909 en 1911 op haar eie. Daarbenewens raak sy ook as vioolonderwyser betrokke by die *Pretoria College of Music* in 1911, 'n instituut wat die vorige jaar onder Ellen Noburn tot stand gekom het (Malan, 1984:234,235; Vermeulen, 1967:160).

Gedurende November 1913 verhuis Marx en haar twee kinders na Kaapstad waar sy 'n pos by die Suid-Afrikaanse Musiekkollege aangebied is. Vanaf 1914 tot 1920 is sy hier werksaam as violdosent. Terselfdertyd tree sy op as konsertmeester vir die Kaapstadse simfonie-orkes. In 1918 is sy getroud met die bekende violis, Ellie Marx, met wie sy waarskynlik kennis gemaak het deur haar verbintenis met die Suid-Afrikaanse Musiekkollege. Hy was medestigter van hierdie opleidingsentrum in 1910 en het tot en met 1939 daar onderrig in viool en kamermusiek gegee. Die egpaar onderneem verskeie konsertreise saam en speel ook beide 'n prominente rol in die stigting van musiekverenigings (Malan, 1984:235; Marx, 1984:209).

Na haar uittrede uit die simfonie-orkester aan die einde van 1921, raak Marx op verskeie maniere opnuut betrokke by die bevordering van musiek in Suid-Afrika. Sy gee onder andere lesings aan skole in die Skiereiland, tree op as konsertmeester van orkester van die *Opera House* en *Repertory Society* en bring in 1926 die Gefedereerde Musiekkлубs in Suid-Afrika tot stand. Daarbenewens reis sy dikwels saam met konsertgeselskappe, hetsy as bestuurder, spreker of begeleier (Malan, 1984:235).

In 1935 raak sy as musiekresensent by die *Cape Times* betrokke en sy bou spoedig 'n reputasie op as 'n skerpsinnige kritikus met 'n uitsonderlike musiekkennis en 'n besondere taalbeheer. Sy kom hierdie verantwoordelikheid vir sowat ses en twintig jaar na. Skaars drie jaar na haar uittrede as resensent is sy op die ouderdom van drie en negentig jaar in Maart 1968 in Kaapstad oorlede (Malan, 1984:234,235).

5.1.5. Opsomming

Uit hierdie gegewe blyk duidelik dat dit die vrouemusici van Natal nòg aan musikale vermoë nòg aan inisiatief ontbreek het om bewys te lewer van die feit dat hulle met gemak hul plek binne die internasionale musiekmilieu kon inneem. Hierdeur sou hulle in staat wees om die verskeidenheid gesogte musikale geleenthede wat in die buiteland bestaan het, mee te ding. Desnieteenstaande het hierdie kunstenaars hulle musikale loopbane op eie bodem kom verwesenlik en daardeur van veel meer betekenis vir die Suid-Afrikaanse musiekgeskiedenis geword as wat andersins die geval sou gewees het.

5.2. Musiekonderwys

Vrouemusici in Suid-Afrika, met inbegrip van Natal, het nie net as uitvoerende kunstenaars 'n besondere taak gedurende die negentiende eeu verrig nie. Dit was veral ook in die musiekonderwys waar hulle bydraes van onskatbare waarde gelewer het.

Soos reeds genoem, was dit 'n tydperk waarin vroue meer en meer met die onderwysstaak geassosieer is en vroue hulle dus toenemend binne hierdie sfeer begewe het. Afgesien van algemene onderwys, het die musiekonderwys geweldig baat gevind by hierdie tendens en het dit in geheel 'n uiters belangrike rol gespeel in die ontwikkeling van die musiekgeskiedenis van die land.

5.2.1. Historiese oorsig

Van goed georganiseerde, deeglike en omvattende onderwys was daar voor die tweede helfte van die negentiende eeu in Natal nie sprake nie. Die aanvanklike Boereregering van die Republiek Natalia was gedurende hulle kort bewind so opgeneem in hul stryd om selfbeskikking (eers teen die inheemse bevolking en later teen die Britte) dat hulle nouliks volwaardig aandag kon skenk aan die oprigting en vestiging van 'n grondige onderwysstelsel.

Op hulle beurt is die Britte, na die anneksasie van Natal in 1842, genoodsaak om hul volle aandag te wy aan die polities-staatkundige situasie in Natal. Onderwysontwikkeling sou dus eers werklik kon begin nadat die nuwe regering 'n mate van stabiliteit in die nuwe kolonie teweeg kon bring (Buys, 1963:222,226, 228,229).

Dit het egter nie beteken dat daar hoegenaamd geen sprake was van onderrig gedurende die eerste helfte van die negentiende eeu in Natal nie. Onderwys vind wel plaas, al sou dit aanvanklik op 'n baie elementêre wyse geskied.

Die eerste doelbewuste poging tot blanke onderwys in Natal is aangewend deur die groepie Britse setlaars wat hulle in Durban vestig nog voor die koms van die Trekkers. Op 'n dorpsvergadering in 1835 word besluit om 'n skool op te rig. 'n Stuk grond word gevolglik vir hierdie doel afgebaken, maar of die skool uiteindelik wel tot stand kom, is nie duidelik nie. Hoe dit ook al sy, die Trekkers sou na hul aankoms in Natal in 1837 vir nog sowat twee jaar voortgaan met dieselfde soort onderwys as

wat daar gedurende die Trek plaasgevind het. Bestaande onderriginstansies waarby hulle kinders kon aansluit, blyk daar dus nog nie te gewees het nie (Buys, 1963:221).

Soos reeds genoem, is die verantwoordelikheid van onderrig gedurende die Trek, en dus ook gedurende die eerste jare in Natal, aan die vroue oorgelaat. In enkele gevalle het predikante ook as onderwysers opgetree, maar hulle is normaalweg deur hul eggenote bygestaan. Lees, skryf en godsdienst was die hoofkomponente van hierdie basiese onderrigprogram wat ten hoofdoel die voorbereiding tot kerklidmaatskap gehad het (Buys, 1963:224).

In 1839 kom die eerste skool in Natal tot stand, danksy die inisiatief van mejuffrou Olivier, wat 'n onderrigsentrum in Pietermaritzburg oprig. Die onderrigprogram stem steeds grootliks ooreen met dié uit die trekjare: lees, skryf, reken, sang en godsdienstone onderrig. Die Bybel bly die vernaamste opvoedingshandleiding. Soos voorheen, neem sang 'n prominente plek in die algemene leerplan in, veral met die oog op die sing van geestelike liederes wat steeds 'n belangrike deel van die Afrikaanse godsdiensoefening vorm. Die kinders word in die solfa-sistiem onderlê en Buys (1963:224) meld dat hulle gou leer sing en besonder nootvas is (Buys, 1963:223,224).

Die eerste poging wat die Boereregering van die Republiek Natalia aangewend het om onderwys te bevorder en te stabiliseer, het ook hul laaste poging geblyk te wees. In 1840 stel die Volksraad manne Jacobs en Du Preez as amptelike skoolmeesters aan. Intussen stig eerwaarde Lindley en sy vrou in dieselfde jaar 'n skooltjie waar hulle vir die volgende agtien maande gratis onderrig aanbied.

Na dese sou die Britse regering ingryp en daarmee ook die verantwoordelikheid van onderwysontwikkeling oorneem (Buys, 1963:225; Van der Spuy, 1975:474).

Soos reeds genoem, het die kolonisasie van Natal direk aanleiding gegee tot die onttrekking van die meeste Afrikaanssprekendes aan die gebied. Die instroming van Britse immigrante wat gevolglik plaasgevind het onder aanmoediging van die Britse regering, moes noodwendig daartoe lei dat Natal, en veral Durban en

Pietermaritzburg as hoofsetels van die kolonie, aansienlik verengels het. 'n Natuurlike uitvloeisel hiervan was die eg-Engelse karakter wat die onderwysstelsel nou sou aanneem (Buys, 1963:227).

Alhoewel die Britse regering nie onverskillig teenoor die onderwyskwessie in die nuwe kolonie gestaan het nie, was dit vir hulle, soos reeds gemeld, nie dadelik moontlik om genoegsaam aandag daaraan te skenk nie. As gevolg hiervan het baie van die eerste Britse nedersetters in Natal gebruik gemaak van die dienste van goewernante om toe te sien dat hul kinders se opvoeding nie volkome verwaarloos nie. Alhoewel hier nie sprake was van gespesialiseerde onderwys nie, maak Jackson (1970:102) die volgende opmerking:

Even in those days music was recognized as part of a "good English education"; from which it appears that all teachers were expected to have some knowledge of the subject.

Uit advertensies geplaas hetsy deur gesinne wat die dienste van 'n goewernante verlang het hetsy deur jong dames wat sodanige dienste aangebied het, blyk gevolglik duidelik dat minstens 'n basiese musiekkennis as 'n belangrike komponent van 'n grondige onderrigprogram beskou is. Opvallend is dat hierdie Engelse huisonderwysers by uitstek vroue was.

Dat hulle nie slegs aan Engelse huisgesinne onderrig verskaf het nie, blyk uit die feit dat ook 'n Hollandse gesin van die Harrismith-omgewing gedurende hierdie tydperk 'n advertensie plaas waaruit blyk dat hulle die dienste verlang van 'n persoon wat nie alleen 'n deeglike Engelse opvoeding nie, maar ook musiekonderrig aan hul kinders kon verskaf (Jackson, 1970:102; Van der Spuy, 1975:457,458).

Teen 1849 kom die eerste staatskool in Pietermaritzburg tot stand en die daaropvolgende jaar die tweede in Durban. Tussen 1852 en 1856 word 'n verdere ses staatsondersteunde skole in Natal opgerig. Gedurende 1861 word die eerste hoërskool in Pietermaritzburg gestig, terwyl 'n soortgelyke instansie in Durban in 1866 tot stand

kom. Onderrig aan hierdie skole was hoofsaaklik op 'n Engelse opvoeding gemik en onderwysers is ook meesal uit Engeland ingevoer. Tog was die skole nie besonder gewild nie en is daar daarom weinig ontwikkeling hier te bespeur.

Tweërlei redes sou hiervoor aangevoer kon word. In die eerste plek het Afrikaanssprekendes nie hierdie skole ondersteun nie vanweë die oorheersende Engelse karakter van die onderrigprogram. Gevolglik het Afrikaanse privaatskole tot stand gekom. Andersyds het die Boere hulle kinders na plaasskole gestuur waar rondgaande onderwysers die kinders van tyd tot tyd onderrig het. Ten slotte het sommige van die Boere steeds self omgesien na die onderrig van hulle kinders.

Tweedens het baie van die Engelssprekendes, ironies, ook verkies om nie hulle kinders na hierdie skole te stuur nie. Alhoewel hierdie skole skynbaar ten doel gehad het om Engelse tradisies na te volg, het die meeste Engelssprekendes skynbaar gevoel dat die skole nie voldoende Engels geïntereerd was nie. Gevolglik het hulle hul kinders in Engelse privaatskole geplaas waar die gees van die oorspronklike Engelse *public school* meer getrou nagevolg is (Buys, 1963:232,233,235,240).

5.2.2. Musiekonderrig aan skole

Dit is veral in hierdie Engelse privaatskole waar musiek 'n baie prominente plek binne die algemene leerplan ingeneem het. In staatsondersteunde skole was die omvang van die musiekonderrig gewoonlik beperk tot samesang in die sangklas. Privaatskole het leerlinge egter die geleentheid gebied om gespesialiseerde onderrig in musiek as vak te ontvang (Jackson, 1970:104).

Soos aan die Kaap gedurende dié tydperk, is hierdie privaatskole op een van drie wyses bedryf.

Ten eerste was daar gedurende die negentiende eeu in Natal 'n aantal vroue wat hul eie opvoedingsinstansies vir dogters gestig het. Hierdie inrigtings was, getrou aan die Engelse tradisie, veral gerig op die sosiale afronding van jong dames en die

aangebode leerplanne was dan ook sodanig georienteer. Musiekonderrig is noodwendig ingesluit aangesien dit gedurende hierdie tydperk steeds inherent deel uitmaak van 'n goeie sosiale mondering. In die meeste gevalle was die hoofdoel van hierdie skole in ooreenstemming met dié van mevrou en mejuffrou Robinson wat hul privaatskool in 1850 in Pietermaritzburg open (Van der Spuy, 1975:475):

... to secure the advantages of a Home Education with its affectionate maternal superintendance ...

Hierdie instansies het dus in alle opsigte ooreengestem met soortgelyke inrigtings aan die Kaap.

In die meeste gevalle was die onderrig van musiek betreklik elementêr. Desnieteenstaande sou hierdie musiekopvoeding 'n belangrike plek inneem in die algemene musiekopvoeding van die publiek en die lewendige beoefening van huismusiek.

Ten tweede was daar 'n aantal skole wat onder die beskerming van die kerk geval het. Musiek is hoog aangeskryf by hierdie inrigtings. In Durban was dit byvoorbeeld die *Convent of the Holy Family* wat musiek as vak in die onderrig van dogters instel. In Pietermaritzburg word 'n grondige musiekonderrig aangebied by die *St Mary's College* vir dogters, die kloosterskool asook die *Natal Evangelical Protestant Ladies' School*. Wat kerkskole betref, is *Bishop's College* die enigste seunskool waarvan gemeld word dat musiek deel van die algemene leerplan is (Jackson, 1970:104,105; Van der Spuy, 1975:476,479,481).

Ook hierdie skole toon noue ooreenkomste met die kerkskole aan die Kaap.

Daar kan met sekerheid aangeneem word dat die standaard van musiekonderrig aan dié skole redelik hoog was. Spesialisonderwysers, dikwels uit Engeland afkomstig, is gewoonlik by hierdie skole aangestel en soos die gebruik was, het leerlinge en

leerkragte aan die einde van elke termyn in musiekkonserte en ook by prysuitdelings opgetree.

Aangesien die Onderwyskommissie van 1853 onder andere die aanbeveling gemaak het dat seuns en dogters aparte opvoedingsinrigtings bywoon (soos die Engelse gebruik was), ontstaan daar ten slotte ook privaatskole vir dogters. Hierdie skole het hul dit ten doel gestel om in die eerste plek hul leerlinge van 'n grondige akademiese opvoeding te voorsien en het dus aan dogters die akademiese opvoeding verskaf wat waarskynlik die beste sou vergelyk met die opvoeding aan soortgelyke seunskole.

Anders as die meeste seunskole kon hierdie dogterskole hulle egter roem op die daarstelling van uitstekend gekwalifiseerde musiekonderwysers (weer eens meesal van Engelse afkoms) en gevolglik musiekdepartemente wat 'n uitsonderlike hoë musikale standaard kon handhaaf.

Die Natalse ekwivalente van soortgelyke skole aan die Kaap was onder andere die *Durban Young Ladies Collegiate Institution* wat in 1877 gestig is en vandag bekend staan as die *Durban High School for Girls*, en die *Maritzburg High School for Girls*. Die *Ladies Collegiate* in Durban het byvoorbeeld sowat sewe musiekonderwysers op hulle personeel gehad. 'n Uitgebreide musiekkursus wat, afgesien van praktiese onderrig in veral sang, klavier en viool, ook 'n musiekgeskiedenis kursus en onderrig in harmonie en kontrapunt ingesluit het, is hier aangebied. Jackson (1970:104) sou dus met reg kon meen dat geen ander skool in Durban so 'n verreikende invloed op die musieklewe van die stad uitgeoefen het nie (Buys, 1963:229; Jackson, 1970:104,105, 107,108; Van der Spuy, 1975:486,487). In Pietermaritzburg bied die *Maritzburg High School for Girls* op soortgelyke wyse 'n omvangryke musiekkursus aan. Dit word weer eens moontlik gemaak deur 'n betreklik groot en uiters bekwame musiekpersoneel (Van der Spuy, 1975:486,487).

Gespesialiseerde musiekonderwys was egter ook elders beskikbaar. Afgesien van enkele individue wat hulself as musiekonderwysers uitgee, kom musiekateljees en sogenaamde musiekakademies ook gedurende hierdie tyd tot stand en daardeur vind

die musikale ontwikkeling aan die Kaap gedurende die negentiende eeu opnuut weerklank in Natal.

In 1866 stig mejuffroue Munro en Fyvie die eerste musiekskool in Natal. Hierdie instansie word opgevolg deur professor Machielse se Musiekakademie wat in 1877 in Durban tot stand kom. In 1885 word nog 'n akademie vir musiek in Durban gestig (Jackson, 1970:103-105).

In Pietermaritzburg poog Herr Eberlein om 'n musiekskool tot stand te bring, maar dit is nie duidelik of hy slaag in hierdie poging nie. Daar is egter reeds melding gemaak van die Days se musiekskool wat hulle met besondere welslae bedryf. Ene meneer en mevrou Armstrong het ook sangklasse vir beide kinders en volwassenes aangebied en daardeur waarskynlik 'n soortgelyke instansie beheer. Ook meneer en mevrou Williams het hulle gesamentlik in musiekonderrig begewe (Van der Spuy, 1975:464,467-469).

5.2.3.Private musiekonderrig

Daar is egter enkele individue wat hulself gedurende hierdie tydperk in Natal as musiekonderwysers onderskei. Uit die besonder omvangryke aantal dames wat met verloop van die negentiende eeu musiekonderrig in hierdie streek gee, kan mevrou Cubitt as baanbreker uitgesonder word.

5.2.3.1. Mevrou J. Cubitt

Jackson (1970:102) beskryf mevrou Cubitt as een van die eerste musiekspesialiste van Durban en dit blyk ook dat sy op verskeie ander musikale terreine pionierswerk verrig.

Hierdie merkwaardige vrou reis in 1850 saam met haar man, John Cubitt, na Durban waar hulle hul voortaan sou vestig. As die eerste bekwame pianis in Durban, raak mevrou Cubitt gou betrokke by die dorp se musiekaktiwiteite. Sy tree dikwels op as

begeleier, maar ook as solis; benewens haar bedrewenheid op die klavier beskik sy ook oor 'n besondere sangtalent (Jackson, 1970:10,11).

Gedurende Desember 1854 kom mevrou Cubitt se vleuelklavier in Durban aan, waarskynlik een van die eerste van dié instrumente in die nuwe kolonie. Mevrou Cubitt neem nou die inisiatief om die eerste professionele musiekkonsert in Durban te organiseer. In Januarie 1855 vind die konsert in Breede se winkel in Weststraat plaas, en mevrou Cubitt, wat vir die grootste gedeelte van die program verantwoordelik was, verdien groot lof vir haar musikale talente (Jackson, 1970: 11,110).

Alhoewel mevrou Cubitt beskryf word as een van die baanbrekers van musiekonderwys in Natal, behoort haar bydrae as uitvoerende kunstenaar nie onderskat te word nie. Hierin het sy ook 'n besondere voorbeeld vir haar leerlinge gestel. Gedurende die vyftigerjare tree sy dikwels in die openbaar op. In 1856 tree sy as ondersteunende kunstenaar by die konserte van die Ierse pianis, Ali-Ben-Sou-Alle, in Durban op. Die daaropvolgende jaar tree sy weer op in 'n konsert ten bate van die Natalse Land- en Tuinbou Vereniging. By hierdie geleentheid lewer een van haar leerlinge ook 'n item op die program.

Enkele jare later, in 1863, tree mevrou Cubitt weer as ondersteunende kunstenaar op, hierdie keer vir die besoekende egpaar, Robert Paris en sy vrou. In haar uitvoering van klavierduette word sy deur haar dogter bygestaan (Jackson, 1970:13,14,16).

Kort hierna het mevrou Cubitt doelbewus haar openbare optredes begin inperk om haar heelhartig aan die onderrig van musiek te wy. Sy gee les in sang, klavier en orrel.

Mevrou Cubitt word ook aangestel as die eerste orrelis van die St Paulus Anglikaanse Kerk en haar pos as orrelis is die enigste ander musikale aktiwiteit wat sy gedurende hierdie jare met reëlmaat volhou. Hierdie aanstelling was in werklikheid ook 'n manifestasie van die toenemende erkenning van vroue as bekwame musikante,

aangesien orrelposte byna sonder uitsondering gedurende hierdie jare deur mans gevul is (Jackson, 1970:17,102).

5.2.3.2. Alice Hart

Daar is reeds gewys op die besondere bydrae wat Alice Hart as uitvoerende kunstenaar tot die ontwikkeling van musiek in Natal gelewer het. Daar moet egter ook melding gemaak word van die uiters betekenisvolle rol wat sy as onderwyser in Durban speel.

Sy het reeds vanaf die vroeë ouderdom van vyftien jaar klavierles gegee en na haar opleiding aan die *Royal Academy of Music* in Londen, aanvaar sy in 1880 'n onderwyspos in Graaff-Reinet. Die daaropvolgende jaar vestig sy haar in Durban en bied as musiekonderwyser 'n uitgebreide musiekkursus aan wat onderrig in klavier, sang, komposisie, gehooropleiding en harmonie insluit. Die sukses van haar onderrigmetodes blyk uit die feit dat 'n groot aantal van haar leerlinge uiteindelik daarin sou slaag om self hoogs suksesvolle musiekloopbane te volg. Van hierdie groep was Virginia Cheron waarskynlik die bekendste.

Na enkele jare van onderrig aan die *Ladies' College* is sy in staat om haar eie musiekskool in Acuttstraat te open. Hierdie skool sou sy vir die volgende agt jaar bestuur voordat sy uiteindelik weer by die *Ladies' College* aansluit (Jackson, 1970:105; Snyman, 1982:169,170).

5.2.3.3. Mevrou Ferneyhough

In Pietermaritzburg (soos in Durban) was daar 'n verskeidenheid dames wat musiekonderrig aangebied het. Uit hierdie groep blyk mevrou Ferneyhough 'n besondere bydrae te gelewer het. Ook sy studeer aan die *Royal Academy of Music* in Londen en kwalifiseer as musiekonderwyser aan dié inrigting.

In Desember 1875 bied sy vir die eerste keer haar dienste as musiekonderwyser in Pietermaritzburg aan, en spoedig inisieer sy 'n sangklas op Vrydaemiddae. Reeds die daaropvolgende jaar vind haar eerste leerlingkonsert plaas, waarin leerlinge die geleentheid kry om hul vaardighede aan die publiek bekend te stel. Daarna is leerlingkonserte gereeld aangebied (Van der Spuy, 1975:470).

Mevrou Ferneyhough het self ook dikwels as pianis, begeleier en sanger opgetree en was daarbenewens ook komponis. Haar lied, *Oh! what would life be, did not love*, was waarskynlik een van die eerste werke van 'n Pietermaritzburgse komponis wat in druk verskyn het. Vir 'n vrou uit hierdie tydperk was dit 'n uitsonderlike prestasie (Van der Spuy, 1975:30,31).

In 1878 en 1879 word daar weer melding gemaak van optredes deur mevrou Ferneyhough. Daarna het sy haarself waarskynlik op musiekonderrig toegelê (Van der Spuy, 1975:31,32,470).

5.2.3.4. Alice Scrivener

Melding kan ook gemaak word van die rol wat Alice Scrivener as sangonderwyser in Pietermaritzburg gespeel het. Alhoewel hierdie kunstenaar hoofsaaklik op 'n professionele loopbaan as sanger konsentreer, aanvaar sy in 1898 tog 'n aantal sangstudente. Sy neem egter self steeds gereeld aan konserte deel. By hierdie konserte laat sy af en toe van haar leerlinge optree, wat impliseer dat hulle 'n hoë musikale standaard moes gehandhaaf het (Van der Spuy, 1975:316,317,471).

Dat sy 'n uiters bedrewe musiekonderwyser was, blyk uit die feit dat baie van haar musiekleerlinge deur die *Royal Academy of Music* in Londen aanvaar is vir verdere sangopleiding. Met Alice Scrivener se terugkeer na Engeland in 1902, is sy ook deur een van haar belowende studente, Stella Godwin, vergesel wat haar sangstudie aan die *Academy* sou voortsit (Van der Spuy, 1975:364).

5.2.4. Opsomming

Uit hierdie gegewe blyk dit dus duidelik watter omvattende en betekenisvolle rol vroue in die musiekonderwys van Natal gedurende hierdie tydperk gespeel het. Nie alleen tree dogterskole op die voorgrond met hul aanbieding van deeglike en hoogaangeskrewe musiekkursusse nie, maar dit blyk ook dat musiekskole dikwels deur vroue geïnisieer is en hierdie skole gewoonlik musiekonderrig van 'n hoë standaard kon voorsien.

Die meeste musiekonderwysers verbonde aan hierdie inrigtings ontvang hul tersiêre opleiding aan die *Royal Academy of Music* in Londen. Leerlinge wat hul musiekstudie na skool wou voortsit, moes hulle na buitelandse inrigtings wend, aangesien voldoende fasiliteite nog nie plaaslik beskikbaar was nie, of dieselfde standaarde nie gehandhaaf kon word nie. Opvallend is dat hierdie leerlinge byna almal sonder uitsondering ook by die *Royal Academy of Music* aansluit. So word die tradisie van Engelse musiekopvoeding getrou bewaar.

Ten slotte kan die baanbrekerswerk van enkele vroue-individue in hierdie opsig nie geïgnoreer word nie. In baie opsigte het hulle die voortou geneem en deur die uitstekende resultate wat hulle met hul leerlinge behaal het, bewys van hul bekwaamheid en toewyding gelewer.

Dit sou dus moontlik wees om die afleiding te maak dat vroue baie groter waarde geheg het aan die insluiting van musiekonderrig in 'n algemene leerplan. Moontlik sou so 'n verskynsel te wyte wees aan die hoë sosiale waarde wat aan 'n basiese musikale kennis gekoppel is, maar dit is duidelik dat die musiekonderrig wat gedurende hierdie jare aan dogters verskaf is, van so 'n gevorderde aard was, dat sodanige motief lank reeds nie meer die primêre beweegrede was nie. Veel eerder het die genoemde onderrig dogters voorberei op verdere musikale studies en moontlike musiekloopbane.

Dit is ook waarskynlik dat vroue in musiekonderwys opgang gemaak het omdat die onderrigveld teen hierdie tyd vir hulle meer toeganklik sou wees. Die feit dat hulle

hul met soveel welslae van hul taak gekwy het, is 'n duidelike bewys van die betekenisvolheid van hulle musikale bydraes tot die vorming van die Suid-Afrikaanse musiekgeskiedenis.

5.3. Musiekverenigings

Die verskeidenheid musiekverenigings wat gedurende hierdie tydperk in Natal as dameskore en -orkeste tot stand kom, is opvallend en betekenisvol.

5.3.1. Sangverenigings

'n Voorliefde vir koorsang was inherent deel van die Engelse musikale tradisie en dit is dus nie buitengewoon dat 'n verskeidenheid koorverenigings gedurende die negentiende eeu in Natal tot stand kom nie. Kore wat slegs uit vroulike lede bestaan het, was egter nie algemeen nie. Tog is daar reeds in 1880 in Pietermaritzburg sprake van 'n dogterskoor wat verantwoordelik was vir die uitvoering van 'n kantate van die Amerikaanse komponis, Root (Van der Spuy, 1975:380).

Steeds in Pietermaritzburg, stig ene mevrou Allen aan die einde van 1892 'n dameskoor wat skaars drie maande later vir die eerste maal optree. Uit die koor se repertorium blyk ook duidelik dat 'n goeie musikale standaard gehandhaaf is. Meerstemmige liedere word afgewissel met instrumentale solo's en orkesiteme.

Enkele jare later, in 1898, bring Florance Stoward, 'n bekende sangonderwyser in Pietermaritzburg, ook 'n dameskoor byeen (Van der Spuy, 1975:163,471).

5.3.2. Instrumentale verenigings

Die ontstaan van damesorkeste was 'n natuurlike uitvloeisel van die feit dat die viool met die verloop van die negentiende eeu al hoe meer aanvaarbaar geraak het as instrument vir vroue (die orkeste het dan ook hoofsaaklik uit strykers bestaan). In Amerika en Europa is hierdie proses veral teweeg gebring deur persone soos Julius

Eichberg, 'n viooldosent aan die Konservatorium van Boston, wat daarop aangedring het dat vioolonderrig aan sowel mans as dames verskaf behoort te word. Kunstenaars soos die Franse violis, Camilla Urso, wat Suid-Afrika in 1895 besoek, het nie alleen getoon dat vroue onder die beste violiste ter wêreld kon tel nie, maar het ook pleidooie gelewer vir die aflegging van die vooroordeel ten opsigte van vroue-instrumentaliste.

Hierdie gebeure het, soos reeds genoem, aanleiding gegee tot die stigting van die eerste vroue-orkeste gedurende die tweede helfte van die negentiende eeu, eers in Europa en daarna in Amerika. Hierdie strominge, besoeke van ander bekende violiste soos lady Hallé en madame Jonquier, asook die opkoms van uitstekende plaaslike musici soos Beatrice Marx en Alice Liebman, moes ongetwyfeld 'n verreikende invloed op vrouemusici in Suid-Afrika, met inbegrip van Natal, uitgeoefen het (Block & Stewart, 1991:154,155; Malan, 1986:352; Pugh, 1991:14,18,19).

Jackson (1970:113) meen egter dat Reményi se suksesvolle konsertreise deur Suid-Afrika tussen 1887 en 1890, as oorspronklike stimulus dien vir die groot populariteit wat die viool onder vroue gedurende die tweede helfte van die negentiende eeu geniet. Dit is nietemin onwaarskynlik dat vroue die instrument sou opneem as dit nie reeds sosiaal goedgekeur was nie. Hoe dit ook al sy, die eerste vioolonderwyser in Durban word aangegee as meneer W.A. Fraser. Dit was egter die koms van die bekwame violis, Maurice Ferranti, wat betekenisvol blyk te wees in die stigting van plaaslike damesorkeste (Jackson, 1970:113).

5.3.2.1. Dogterskool-orkesterverenigings

Nadat hy sy studie aan die Konservatorium van Brussels voltooi het, vestig Ferranti hom in 1884 in Durban. Hy bou spoedig 'n uitstekende reputasie as bedrewe violis op deur sy betrokkenheid by die Filharmoniese Orkes en deelname aan kamerstukuitvoerings.

Hy lê hom egter primêr toe op die onderrig van viool. In Augustus 1885 open hy saam met J.H. Mackay 'n musiekakademie in Smithstraat, maar dit blyk nie 'n suksesvolle onderneming te wees nie. Ferranti gaan op sy eie voort om vioollesse aan te bied en blyk so 'n geslaagde praktyk op die been te bring, dat 'n hele aantal van sy leerlinge teen 1886 self in die Filharmoniese Orkes speel (Jackson, 1970:32,89,90,104,105,114). Gedurende 1887 gee Ferranti musiekles aan die *Ladies' College* in Durban en reis terselfdertyd een maal per week na Pietermaritzburg om ook daar vioolonderrig aan skooldogters te gee. Dit wil voorkom asof die meeste van sy leerlinge dames moes gewees het, want in dieselfde jaar word die *Ladies College Orchestral Society* gestig.

In 1888 is die orkes reeds in staat om op te tree. 'n Konsert word in die *Theatre Royal* in Durban aangebied en opgevolg met 'n optrede in Pietermaritzburg. Die orkes bestaan nou uit sowat dertig lede, waarvan sestien leerlinge aan die *Ladies' College* is en die orge getal jong dames uit Pietermaritzburg afkomstig is (Jackson, 1970: 108,109; Van der Spuy, 1975:64,472).

In Desember 1887 volg 'n tweede konsert deur die *Ladies' Orchestra*. Die orkes het nou uitgebrei na sowat twee en dertig lede en daarbenewens blyk hul spel van 'n baie hoër standaard te wees. Gedurende Mei 1889 tree die orkes weer op by 'n konsert bestaande uit 'n verskeidenheid klassieke en populêre werke. Dié keer bestaan hul program dan ook uit ligter musiek. Vroeg in 1890 tree die orkes nogmaals op en word groot lof toegeswaai vir hul gedissiplineerde en musikale spel (Van der Spuy, 1975: 69,70).

Die populariteit van die *Ladies' Orchestra* gee spoedig aanleiding tot die ontstaan van soortgelyke groepe aan ander dogterskole. Deur die loop van die negentigerjare is die *Girls Collegiate* in Pietermaritzburg in staat om hul eie dogtersorkes saam te stel wat weldrae ook 'n besondere hoë musikale standaard handhaaf. Wat meer is, teen 1901 staan die orkes onder leiding van mejuffrou Coates en blyk die aard van hul repertorium en die reëlmaat waarmee hulle optree, heen te wys na die professionele vlak wat die orkes teen hierdie tyd bereik (Van der Spuy, 1975:483,484,485).

Spoedig ontstaan 'n soortgelyke orkes aan die *Maritzburg High School for Girls* onder die bekwame leiding van hul violonderwyser, Mabel Owen. Tussen 1900 en 1902 word daar spesifiek melding gemaak van Owen se leerlingkonserte. Haar strykkorke van sowat sewentien lede tree telkens op en hulle uitvoerings word baie gunstig ontvang.

'n Mandolien- en kitaarorkes, bestaande uit dogterslede, tree ook op en herinner aan meneer Quaterman se orkeste in Port Elizabeth gedurende dieselfde tydperk. Maar dit is die strykkorke wat uitsonderlike ontwikkeling toon. Teen 1902 bestaan die orkeste reeds uit sowat vier en twintig lede en word musiek van 'n besonder hoë gehalte uitgevoer (Van der Spuy, 1975:167,486,487).

5.3.2.2. Volwasse vroue-orkesverenigings

Dit was egter nie net aan skole wat sodanige orkeste ontstaan nie. Reeds in 1882 kom die *Maritzburg Orchestral Society* vir die eerste maal tot stand. Na 'n aanvanklik geesdriftige begin, ontbind die vereniging na 1885, maar in 1892 word 'n poging aangewend om dit weer te laat herlewe.

Die nuwe vereniging verskil egter in vele opsigte van die oue: nie alleen is daar meer lede aan die organisasie verbonde nie, maar aangesien vroulike lede ook van nou af verwelkom is, is byna al die violiste van die orkeste, en ook etlike van die ander strykkorke, dames. Binne 'n kort bestek is die orkeste in staat om bewys te lewer van die hoë standaard van hulle spel (Van der Spuy, 1975:587,590-592).

Ook in Durban lewer vroue 'n belangrike bydrae as orkesmusikante gedurende die laaste jare van die negentiende eeu. In 1899 kom die *Durban Orchestral Society* onder die inisiatief van die bekende musikus, Frank Proudman, tot stand. Dit is 'n besondere orkesvereniging, want nie alleen is daar etlike vrouevioliste onder die orkeslede nie, maar die konsertmeester is self ook 'n vrou, en wel die hoogs begaafde mevrou Proudman.

Hierdie orkes is uiters gewild onder die Durbanse publiek tot en met die vertrek van die Proudman na Kimberley in 1900. Hierdie gewildheid sou 'n direkte weerspieëling wees van die hoogstaande gehalte van hul uitvoerings (Jackson, 1970: 92,93).

5.3.3. Opsomming

Dit is dus duidelik dat vroue ywerig deelgeneem het aan aktiwiteite van musiekverenigings gedurende hierdie era in Natal. Interessant is die feit dat hierdie deelname veral om instrumentale verenigings gesentreer het. Dié tendens het waarskynlik saamgeval met die groeiende belangstelling van vroue in die bespeling van strykinstrumente. Die samestelling van dogtersorkeste het nie alleen aan kinders die geleentheid gebied om hul musikale talente kollektief te ontgin nie, maar sou ook 'n stewige basis lê en 'n bepaalde musikale behoefte aanwakker om later deel van 'n volwasse orkes te wees.

Dit is dus glad nie vreemd nie dat vroue, afgesien van hul deelname aan sangverenigings, ook op besonder lewendige wyse hul musikale talente binne instrumentale verenigings sou uitleef, veral gesien in die lig van die feit dat daar vir hulle gedurende hierdie jare nouliks plek binne professionele orkeste gegun is. Die behoefte om kollektief aan musikale aktiwiteite deel te hê, het dus in hul deelname aan hierdie verenigings tot uiting gekom en daardeur is bewys gelewer dat vroue inderdaad in staat was om hul plek as orkesmusici vol te staan. Hierdeur is die gemeenskap stelselmatig voorberei op die verandering van sosiale denkwyses ten opsigte van die vrouemusikus wat spoedig sou moes volg.

6. Slotsom

Terugskouend blyk dit dus dat vroue in werklikheid op alle musikale terreine gedurende hierdie tydperk in Natal 'n musikale bydrae lewer. Alhoewel vroue in besonder as uitvoerende kunstenaars, musiekonderwysers en in orkeste op groot skaal deel het aan die Suid-Afrikaanse musiekgeskiedenis, word ook melding gemaak van vrouedirigente en selfs vrouekomponiste. Hier is dus sprake van vroue wat hul

toenemend op elke gebied van die musiek begin onderskei, ongeag die sosiale perke wat steeds bestaan. Hierdie pogings sou 'n voorspelling wees van die steeds groeiende aandeel wat vroue in die toekomstige musiekgeskiedenis van Suid-Afrika sou hê.

HOOFSTUK 3

DIE ROL VAN DIE VROU IN DIE ONTSTAAN EN ONTWIKKELING VAN WESTERSE MUSIEK IN DIE VRYSTAAT: 1843 TOT 1943

1. Geskiedkundige agtergrond

Die Britse anneksasie van Natal, 'n proses wat reeds in 1842 'n aanvang neem en uiteindelik in 1845 amptelik bevestig word, het opnuut aanleiding gegee tot 'n trekbeweging onder die Afrikaanssprekende bevolking in Natal. Hierdie migrasie, bekend as die tweede Trek, het hoofsaaklik om dieselfde redes as die eerste Trek uit die Kaapkolonie plaasgevind.

Die filantropiese beleid van die Britse regering ten opsigte van die Inboorling-kwessie is deur die Afrikaner-grensboere geïnterpreteer as 'n bedreiging op beide geestelike en stoflike gebied. Daarbenewens het die suksesse en ontberings van die eerste Trek noodwendig aanleiding gegee tot 'n versterking van die nasionalistiese samehorigheid onder die Trekkers; meer as ooit tevore was hul onafhanklikheid en selfbeskikking vir hulle van kardinale belang (Muller, 1975:175).

Heelwat Trekkers was aanvanklik ongeneë om opnuut 'n trek aan te pak; waarskynlik het hulle hul hoop op die verbetering van toestande in Natal gevestig. Die meeste het egter hul visiere op 'n nuwe bestemming, naamlik Trans-Oranje, gerig en teen 1843 was daar slegs sowat vier honderd Boeregesinne in Natal oor (Muller, 1975:175; Bosman, s.a.:232; Le Cordeur, 1991:89).

Toestande in Trans-Oranje was egter nouliks ideaal. Die besonder heterogene bevolkingsamestelling van hierdie gebied sou voortdurend aanleiding gee tot onmin en botsings wat uiteindelik opnuut tot Britse inmenging sou lei.

1.1. Die Oranjerivier-soewereiniteit

Grondgebied was vanselfsprekend die vernaamste geskilpunt. Die voorneme van die trekkergroep uit Natal om met hul aankoms die gebied tot republiek uit te roep, het direk aanleiding tot die ingryping van die Britse regering gegee. Nog voordat die Trekkers Trans-Oranje as hul eie kon eien, het die Britse regter, William Menzies, summier die streek eiehandig as Britse gebied uitgeroep. Alhoewel hierdie sogenaamde anneksasie kort daarna nietig verklaar is, aangesien dit sonder magtiging van die Britse regering geskied het, is die gebied wel in 1848 amptelik deur sir Harry Smith as die Oranjerivier-soewereiniteit geannekseer (Du Bruyn, 1991:135; Bosman, s.a.:233,234; Muller, 1975:178,179).

Met die Britse oornome van hierdie gebied is 'n Britse resident in die streek geplaas. Hierdie amptenaar was hoofsaaklik verantwoordelik vir die bewaring van vrede en orde tussen die onderskeie inheemse stamme. In 1846 word die dorpie Bloemfontein deur majoor H.D. Warden gestig. Warden vestig hom hier as die eerste en laaste resident van die Oranjerivier-soewereiniteit, want dit het weldra geblyk dat hierdie streek die spreekwoordelike meulsteen om die nek van die Britse regering geword het.

1.2. Die Republiek van die Oranje-Vrystaat

Groot finansiële uitgawes, 'n konstante toestand van onrus weens onmin onder die inheemse bevolking, asook buitelandse aangeleenthede wat onverdeelde aandag vereis het, het uiteindelik daartoe gelei dat die Britse regering die Oranjerivier-soewereiniteit aan die bestuur van die Trekkers oorlaat met die ondertekening van die Bloemfontein-konvensie in 1854. Op dié wyse kom die tweede Trekkerrepubliek, naamlik die Republiek van die Oranje-Vrystaat, tot stand (Heydenrych, 1991:143; Bosman, s.a.:242,245,246; Muller, 1975:180,181).

Ironies, is hierdie positiewe tree in die Trekkers se onafhanklikheidsstryd nie sonder meer uitbundig ontvang nie. 'n Baie groot gedeelte van die bevolking in die Vrystaat

was Engelssprekend en was dus uiteraard nie gediend met die onttrekking van Britse gesag aan die gebied nie. Andersyds was daar 'n beduidende groep Afrikaanssprekendes wat hul ontevredenheid met die situasie uitgespreek het, aangesien dit vir hulle van belang was om saam te smelt met die Transvaal as een Trekkerrepubliek onder leiding van Andries Pretorius.

Om sake te vererger, word beweer dat die Vrystaat ongewoon swak toegerus en betreklik onvoorbereid op onafhanklikheidswording was na die ondertekening van die Bloemfontein-konvensie. Desnieteenstaande sou die streek uiteindelik ontwikkel tot 'n sogenaamde modelstaat, waarvan die bereiking van volle potensiaal skynbaar slegs deur die uitbreek van die Anglo-Boereoorlog gestuit is (Heydenrych, 1991:146; Van Schoor, 1975:236).

1.3. Die ontdekking van diamante

Die ontdekking van diamante in 1876 het vanselfsprekend verreikende gevolge gehad. Die toestroming van fortuinsoekers van regoor die wêreld, het direk aanleiding gegee tot die opkoms van 'n bloeiende industriële ekonomie wat enersyds 'n sterk teenpool vir boerdery in die staat daargestel het, en andersyds op indirekte wyse die boerderybedryf 'n stewige hupstoot gegee het (Joubert & Britz, 1986:166).

Ander positiewe gevolge wat hieruit voortgevloei het, sluit onder andere in die vooruitgang van vervoer en kommunikasie en die opheffing van die heersende depressie vanweë die buitelandse kapitaal wat nou in die streek belê is (Dreyer *et al.*, 1986:89,90).

Hierdie faktore het 'n direkte invloed op die musiekbedryf in die gebied gehad. Nie alleen sou musiekinstrumente en bladmusiek van nou af meer bekombaar word nie, maar kontak met die buitewêreld is ook in 'n groot mate vergemaklik. Dit sou dus na dese baie makliker wees om op die hoogte te bly van algemene musikale tendense en vernuwings.

Andersyds het die nuwe voorspoed opnuut Britse belangstelling geprikkel. Dit sou uiteindelik nie alleen lei tot die verlies van die diamantvelde vir beide die Vrystaat en Transvaal nie, maar ten slotte kulmineer in die uitbreek van die Anglo-Boereoorlog. Hierdeur sou ook die tweede Boererepubliek in die hande van die Britse regering val en sou die periode wat daarop volg, gekenmerk word deur 'n aggressiewe angliseringsproses. Desnieteenstaande sou die Afrikaanssprekendes in baie gevalle besonder baat vind by die Engelse invloede.

1.4. Bevolkingsamestelling

Na republiekwording het die Vrystaat hoofsaaklik ontwikkel tot 'n landelike gemeenskap; landbou en veeteelt was die spil waarom die ekonomie gedraai het. Terwyl die grootste gedeelte van die boerebevolking waarskynlik uit Afrikaanssprekendes bestaan het, het die Engelssprekendes, soos elders bevind, hulself veral as handelaars en ander beroepslui in die dorpsgebiede soos Bloemfontein gevestig. Hierin het hulle in meer as een opsig 'n voorsprong op die Afrikaanssprekende gemeenskap gehad. 'n Bepalende faktor ten opsigte van hierdie voorsprong was die taalkwessie.

Nederlands was wel die amptelike regeringstaal, maar Engels het gedien as die algemene besigheids- en selfs omgangstaal. Hierdie verskynsel het daartoe aanleiding gegee dat baie Afrikaanssprekende ouers verkies het dat hulle kinders in Engels onderrig word. Hierdie keuse kon ook saamhang met die feit dat Afrikaans op dié stadium dikwels as kombuistaal afgemaak is, terwyl Engels 'n hoë mate van prestige geniet het (Davenport, 1987:83; Heydenrych, 1991:145; Muller, 1975:181; Van Schoor, 1963:142,143,150,151).

Afgesien hiervan, was tersiêre onderrig in elk geval slegs in Engels beskikbaar. Ouers kon hul kinders òf inskryf aan die Universiteit van die Kaap die Goeie Hoop, wat 'n oorwegend Engelse instansie was, òf na die buiteland stuur vir verdere opleiding. In sulke gevalle het die keuse merendeels op inrigtings in die Verenigde Koninkryk geval.

Hierdie proses was deel van 'n bouse kringloop vir die Afrikaner. Nie alleen het dit beteken dat die onderwys in die hande van die Britse of ten minste Engels opgeleide onderwyser sou bly nie, maar dit het verder die implikasie gehad dat alle gevorderde poste en sleutelposisies in die Republiek deur Engelssprekendes of Engels georiënteerde persone gevul sou word, aangesien hulle in besit sou wees van die beste kwalifikasies (Van Schoor, 1963:161).

Vir die Afrikaner het dit beteken dat hy baie jare lank, grootliks deur sy eie toedoen, 'n ondergeskikte posisie binne die ontwikkelde gemeenskap sou moes inneem. Hierdie fenomeen sou duidelik in die kultuurontwikkeling manifesteer wat prakties gesproke, beteken het dat Engelssprekendes in alle opsigte die leiding op kultuurgebied, met inbegrip van musiek, sou neem.

2. Die rol van die vrou binne hierdie gemeenskap

Afgesien van politieke woelinge, het daar gedurende die tweede helfte van die negentiende eeu ingrypende gebeure binne die sosiale sfeer plaasgevind. Die kragdadige stuwings wat die Feminisme gedurende hierdie jare in veral Brittanje en Amerika gekenmerk het en die klimaks wat die beweging uiteindelik bereik in die verwerwing van stemreg vir vroue, sou die sosiale milieu vir goed verander.

Wetgewing wat stemreg aan vroue verleen het, was egter slegs in 'n beperkte mate 'n weerspieëling van 'n nuwe, meer verligte en tegemoetkomende maatskaplike siening van die vrou en kon daarom nouliks werklik 'n verandering van gesindhede waarborg. In essensie het die stryd om stemreg vir vroue midde in 'n toutrekkery van partypolitiek gestaan; dit is dus hoogstens as 'n middel tot 'n doel beskou. Die geykte beskouing van die vrou as emosionele, irrasionele en idealistiese wese wat ten beste haar roeping tuis behoort te vind, was dus nog lank nie iets van die verlede nie.

Vroue het egter in 'n groot mate self skuld aan hul sosiale posisie gehad. Aangesien die Feminisme aanvanklik as 'n uiters radikale beweging beskou is, het die meeste

vroue verwyderd van die beweging gestaan; sommige het hul selfs baie sterk daarteen uitgespreek (Banks, 1981:149).

Beter onderriggeleenthede vir vroue tesame met die feit dat hulle geleidelik hul weg na die openbare sektor gevind het, het egter tot 'n groter bewuswording en selfstandigheid gelei. Binne dekades het die Feminisme ontaard in 'n massabeweging wat die verkryging van stemreg as die sleutel tot alle ander regte beskou het (Banks, 1981:116).

Met die realisering van hierdie primêre strewende gedurende die twintigerjare van die twintigste eeu, het 'n nuwe sosiale orde aangebreek. Vroue sou wel nog te kampe kry met eng sosiale beskouings en selfs met diskriminasie, maar ten minste het hulle nou amptelik die reg gehad om hulle lewe as volwaardige burgers te lei. Van hierdie reg sou hulle met oorgawe gebruik maak en daardeur onomwonde getuienis lewer dat hulle wel in staat sou wees om die openbare sektor met sukses aan te durf.

Vroue wat hulle as professionele musici bekwaam het, was in die meeste gevalle, soos hulle voorgangers, afkomstig uit die hoë-middelklas of middelklas en het gewoonlik grootgeword binne musikaal geïntereerde huislike omstandighede. Vir morele ondersteuning en professionele motivering kon hulle dus op hulle huisgenote steun - 'n faktor wat belangrik blyk te wees, aangesien daar binne so 'n duidelik manlik-gedefinieerde professie weinig vroulike rolmodelle bestaan het.

Die beskikbaarstelling van beter onderriggeleenthede vir vroue het op musiekgebied onder andere beteken dat hulle nou ook toegang tot konservatoriums verkry het. Vroue het spoedig in toenemende getalle by hierdie inrigtings begin aansluit, sodat die toetrede van 'n sterk generasie musikaal goed toegeruste vroue tot die musiekwêreld weldra sou plaasvind (Block & Stewart, 1991:148; Citron, 1991:124).

Vir vroue het musikale vermoëns dus hoegenaamd nie meer slegs 'n sosiale betekenis gehad nie. Daarom was daar ook 'n verhoging van standaard in die musiekonderrig aan dogterskole. Waar musiek aanvanklik as sogenaamde ornamentale kursus grootliks gerig was op die sosiale afronding van jong dames, het musiekkurrikulums

nou spoedig ontwikkel tot leergange wat die vorming van bekwame professionele musici ten doel gehad het. Afgesien hiervan, was daar 'n toenemende belangstelling in musiekbeoefening onder dogters, al was dit dan slegs op amateursvlak. Hierdie verskynsels het gevolglik weldra daartoe aanleiding gegee dat dogterskole gewoonlik omvangryker musiekkursusse van 'n hoër standaard as dié aan seunskole aangebied het (Block & Stewart, 1991:148).

Die verskaffing van musiekonderrig is ook toenemend deur die vrou gehanteer. Dit het opnuut die behoefte tot 'n meer volledige musiekopleiding laat ontstaan. Waar vroue aan konservatoriums aanvanklik slegs tot praktiese en basiese teoretiese kursusse toegelaat is, het hulle nou ook begin aandring op onderrig in gevorderde vakke soos byvoorbeeld orkestrasie en komposisie (Block & Stewart, 1991:148-150).

Die toename van vroue as professionele konsertmusici teen die einde van die negentiende eeu, was die gevolg van verskeie faktore, onder andere die sterk onderskrywing van professionele loopbane vir vroue deur die Feminisme, die verbetering van musiekonderrig asook die feit dat meer en meer vroulike rolmodelle na vore gekom het. Etlike van hierdie kunstenaars het ook in 'n groot mate daartoe bygedra om die sosiale beperkings wat bestaan het ten opsigte van die bespeling van die meeste orkesinstrumente deur vroue, stelselmatig af te breek. Op dié wyse sou professionele orkeste geleidelik meer toeganklik vir vroue word (Block & Stewart, 1991:153-156).

Vroulike komponiste het gedurende hierdie jare waarskynlik die taaiste stryd gevoer. Teorieë (soos dié van die sogenaamde Sosiale Darwinisme) was aan die orde van die dag en het beweer dat die vrou in werklikheid 'n laer posisie as die man op die evolusionêre leer beklee. Daarvolgens sou die vrou bloot net nie die intellektuele vermoë besit om kuns van 'n uitsonderlike gehalte te skep nie (Block & Stewart, 1991:157,160).

Stelselmatig het beskouings oor vrouekomponiste egter begin verander. Dit was trouens onvermydelik met die opkoms van 'n intellektueel sterk en musikaal begaafde groep vroulike komponiste aan die einde van die negentiende eeu en gedurende die

eerste jare van die twintigste eeu. Hierdie vroue was die voorlopers van die nuwe geslag wat sou baat vind by verbeterde onderriggeleenthede (Block & Stewart, 1991: 160,164).

Daar kan dus met reg gesê word dat hierdie tydperk in die musiekgeskiedenis gekenmerk word deur 'n besondere toename in vroue tot die musieksfeer; nou nie alleen meer slegs as amateurmusikante nie, maar by uitstek ook as professionele musici. En alhoewel hierdie verskynsel aanvanklik in Europa, Brittanje en Amerika ontstaan, eggo dit op uitsonderlik getroue wyse ook in die Suid-Afrikaanse musiekmilieu, met inbegrip van die Vrystaat.

3. Die vrou as musikus

Soos reeds elders ondervind, onderskei vroue hulleself as professionele musici veral op die gebied van die uitvoerende kuns en die onderwys. Met betrekking tot hul rol as amateurmusikante, is hulle ook besonder betrokke by musiekverenigings. Op al hierdie gebiede is daar egter sprake van die feit dat vroue toenemend opgang maak - soseer dat dit vir hulle moontlik raak om meer prominente posisies te beklee. In sodanige posisies lewer hulle meer as ooit tevore bewys dat hulle in alle opsigte voldoende vermoëns besit om uiters betekenisvolle bydraes as musici te maak.

Afgesien hiervan tree daar ook nou stelselmatig enkelinge na vore wat tot dusver onverkende musikale terreine vir die Suid-Afrikaanse vrou aandurf en daardeur baanbrekerswerk verrig vir dié wat in hul voetspore sou volg. Daar is dus vir die eerste maal sprake van werklik belanghebbende vrouedirigente en vrouekomponiste.

3.1. Uitvoerende kunstenaars

3.1.1. Besoekende musici

Human (1963:69) meld dat die Vrystaat geografies relatief ongunstig geleë was vir besoekende kunstenaars. Daarbenewens was die bevolking gedurende die eerste jare

van die Republiek van die Oranje-Vrystaat betreklik klein sodat dit dikwels nie moontlik was om kunstenaarsfooie uit konsertopbrengste te verhaal nie. Die ontdekking van diamante in 1867 sou natuurlik 'n positiewe verandering in hierdie situasie teweeg bring.

Intussen was die Vrystaatse inwoners nie heeltemal die musikale vermaak van besoekende kunstenaars ontnem nie en het hierdie besoeke, soos elders, 'n betekenisvolle invloed uitgeoefen op die ontwikkeling van Westerse musiek in hierdie streek.

Buitelandse geselskappe wat wel gedurende hierdie vroeë jare in die Vrystaat aandoen, sluit van die bekendste groepe soos die Poussard-Bailey-geselskap en die Miranda-Harper-groep in. In beide hierdie toergeselskappe geniet die vroulike lede (onderskeidelik Amelia Bailey, Annette Hirst en madame Leffler) as sangers, ook in die Vrystaat soos elders, besondere gewildheid (Human, 1963:70,71).

3.1.1.1. Sangers

Die populariteit van vokale soliste in Europa, Brittanje en die Verenigde State, wat met verloop van die Romantiese eeu posvat en met die eeuwending 'n hoogtepunt bereik, word ook duidelik in die musiekgeskiedenis van die Vrystaat weerspieël. Gedurende die tweede helfte van die negentiende eeu ontvang Bloemfontein die eerste van verskeie buitelandse sangers en daarmee word die Vrystaters saam met die res van die wêreld in 'n skynbaar onversadigbare dors na populêre vokale musiek meegesleur.

As Block & Stewart (1991:147) hierdie era soos volg beskryf: 'a golden one for singers on the recital stage', is dit beswaarlik vreemd dat die optredes van hierdie sangers in Bloemfontein deurgaans entoesiasies ondersteun is ten spyte van die feit dat enkele van die kunstenaars reeds verby die kruin van hul konsertloopbane was.

Dit het egter nie noodwendig afbreuk gedoen aan die vorming van 'n bloeiende musiekkultuur in die Vrystaat nie. Ongeag die standaard van die uitvoerings, het die Vrystaatse publiek steeds baat gevind by die blootstelling aan Europese en Engelse musiek en het dit gevolglik 'n heilsame uitwerking op die ontwikkeling en verfyning van die plaaslike musiekuitlewing gehad.

Van die eerste bekende buitelandse sangers wat op hierdie wyse tot die ontwikkeling van musiek in die Vrystaat bygedra het, sluit in die Britse sopraan, Ann Bishop; die Skotse sopraan, Margaret MacIntyre; Marie Stephanie uit Nieu-Seeland; die Franse sopraan, Antoinette Trebelli en die Franssprekende sopraan, Marie Albani, uit Kanada (Human, 1963:73,74,82,84,90,91; Malan, 1986:350,353).

Hierdie kunstenaars is egter almal met die aanbreek van die twintigste eeu deur 'n nuwe generasie vervang wat - in teenstelling met hulle voorgangers - bykans deurgaans 'n onbesproke standaard handhaaf. Dit het uit die aard van die saak opnuut by die Vrystaatse publiek tot die bewuswording van hoër musikale vlakke gelei.

Van die bekendste sangers uit die nuwe geslag sluit in: Ada Crossley, Clara Butt, Eveline Fincken, Carrie Tubb en Amelita Galli-Curci. As kunstenaar beklee Ada Crossley een van die prominentste plekke, aangesien sy die nuwe geslag inlui.

3.1.1.1.1. Ada Crossley

Crossley is in 1874 in Australië gebore. Sy ontvang sangonderrig in Melbourne, Londen en Parys en debuteer as sanger in Londen gedurende 1885. In 1904 word sy uitgenooi om die nuwe Pretoriase Operahuis te open. Teen hierdie tyd het sy reeds 'n uitstekende reputasie in Australië en Brittanje opgebou.

Sy reis vanaf Pretoria na Johannesburg en daarvandaan verder na Bloemfontein. Die program wat sy hier uitvoer, het waarskynlik ooreengestem met dié in Pretoria en Johannesburg en het kenmerkend bestaan uit 'n ryke verskeidenheid werke, gebaseer

op die populêre vokale musieksmaak van die tydperk. Na haar besoek in Bloemfontein, tree sy ook in Kimberley, Oos-Londen en Kaapstad op (Human, 1977: 335,336; Malan, 1986:355; Vermeulen, 1967:47).

In 1911 keer Crossley vir 'n tweede besoek na Suid-Afrika terug. Sy word nou beskou as een van die beste alte ter wêreld en word veral as vertolker van oratoria hoog aangeskryf. Haar besoek aan Bloemfontein maak dus opslae.

Dit is egter waarskynlik dat die program wat sy gedurende hierdie besoek aanbied, in baie opsigte ooreenstem met dié van die eerste besoek. Gewilde ballades en uittreksels uit musikale komedies sou nogmaals dui op die feit dat die program saamgestel is met die oog op die musieksmaak van die algemene publiek (Human, 1977:336; Malan, 1986:355).

Die onderliggende motivering vir hierdie betreklik onambisieuse program is egter nie werklik duidelik nie. Was die fasiliteite vir 'n omvangryker program nie beskikbaar nie of is die Vrystaters se musieksmaak bloot onderskat? Bes moontlik het Crossley 'n suksesresep gevolg wat gewoonlik oral met geesdrif ontvang is.

Dat haar optredes inderdaad besonder gewild was, blyk uit die feit dat sy gedurende haar tweede besoek ook 'n uitgebreide konserttoer onderneem en onder andere in Natal, Oos-Londen, Port Elizabeth, Kroonstad en Ladysmith optree (Malan, 1986: 355).

Haar uitstekende reputasie het ongetwyfeld bygedra tot haar populariteit en dit het weer beteken dat sy waarskynlik 'n baie groot invloed uitgeoefen het op die Suid-Afrikaanse, en spesifiek Vrystaatse musiekmilieu. Haar besoeke moes dus ongetwyfeld bygedra het tot die ontkieming van 'n musikale saad onder begaafde vrouemusici deurdat haar optredes en loopbaan in geheel 'n klinkklare wegwyser na 'n suksesvolle musiekloopbaan was.

3.1.1.2. Pianiste

Dit is opvallend dat die Vrystaat en spesifiek Bloemfontein, eers na die eerste aantal jare van die twintigste eeu besoek word deur pianiste van formaat. Of hierdie verskynsel toegeskryf kan word aan die oorheersing van 'n voorliefde vir ligte vokale musiek onder die algemene publiek, is nie duidelik nie. Hoe dit ook al sy, gedurende 1910 lewer die wêreldberoemde pianis, Teresa Carreño, 'n uitstekende voordrag in Bloemfontein en lui daarmee 'n reeks ewe hoogstaande optredes deur besoekende vrouepianiste aan Bloemfontein in (Human, 1977:357).

Uit hierdie groep het die Australiaanse pianis, Elsie Hall, waarskynlik die verreikendste invloed op die musiek van die Vrystaat, en Suid-Afrika in geheel, uitgeoefen.

3.1.1.2.1. Elsie Hall

Elsie Stanley Hall is in Junie 1877 in Queensland, Australië gebore. Haar uitsonderlike musikale gawe word reeds op die vroeë ouderdom van vier jaar deur haar musikonderwyser geïdentifiseer. In hoe 'n mate sy 'n besondere talent ontvang het, word bewys deur die feit dat sy op die ouderdom van nege jaar 'n openbare uitvoering van Beethoven se derde klavierkonsert in Sydney lewer.

Met die doel om aan Hall die beste musiekopleiding te verskaf, neem haar ma haar na Stuttgart waar sy vir die volgende agtien maande musiekonderrig aan die Konservatorium daar ontvang. Daarvandaan reis hulle na Engeland waar sy haar musikstudies voortsit. Gedurende hierdie jare word die gesin deel van 'n heel besondere musiekkring wat hulle in kontak met die Schumanns, die Mendelssohns en ook Joachim bring.

Dit is dan ook danksy hierdie ryk musikale milieu en invloedryke musikale verhoudings dat Hall toegang verkry tot die *Hochschule* in Berlyn waar sy haar studies

voortsit. Dit doen sy klaarblyklik met soveel sukses dat sy in 1896, aan die einde van hierdie studietydperk, met die Mendelssohn-toekenning beloon word.

Na sowat tien jaar keer die Halls terug na Australië waarop Hall en haar jonger suster, 'n bekwame violis, 'n konsertreis deur hul geboorteland onderneem. Na die suksesvolle afloop hiervan, sluit Hall aan by die Konservatorium in Adelaide, waar sy vir die volgende twee jaar musiekonderrig gee. Hierna keer sy na Londen terug, waar sy in die daaropvolgende jare waardevolle ervaring as lid van 'n verskeidenheid konsertgroepe opdoen.

Gedurende 1913 tree sy in die huwelik met die navorser, doktor Stohr, en weens sy werksverpligtinge verhuis die egpaar na Zambië. Dit het egter nie by implikasie beteken dat Hall se musiekloopbaan hiermee tot 'n einde kom nie. Na die Eerste Wêreldoorlog keer sy na Berlyn terug om komposisie te studeer.

In die daaropvolgende jare reis sy dikwels tussen Europa, Brittanje en Zimbabwe. Afgesien van amptelike besoeke aan Engeland saam met haar man, vertoef sy ook in Frankryk waar sy komposisie-onderrig van Fauré ontvang. Sy besoek ook Italië waar sy met nuwe musikale tendense kennis maak (Malan, 1982:154,155).

Dit is gedurende hierdie tydperk dat sy Suid-Afrika vir die eerste maal besoek. Haar openingskonsert in Bloemfontein vind gedurende Mei 1920 plaas. Sy lewer 'n program wat bestaan uit werke van Bach, Gluck, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Brahms, Chopin en Liszt. Omdat die program oordeelkundig saamgestel word om afgesien van haar musikale aanvoeling ook haar tegniese vermoë duidelik oor te bring, slaag sy daarin om 'n uitsonderlike indruk op die gehoor sowel as die pers te maak.

Sowat ses jaar later besoek sy Bloemfontein weer en tree dié keer saam met die bekende Bloemfonteinse sopraan, Jennie Sonnenberg, op. Met 'n soortgelyke program as wat sy met haar eerste besoek aanbied, slaag sy opnuut daarin om respek vir haar briljante musikale vermoëns af te dwing (Human, 1977:424).

Gedurende 1927 volg 'n besoek saam met die Suid-Afrikaanse tjellis, May Mukle. In teenstelling met vorige konserte, waar die kunstenaars elk verantwoordelik was vir 'n afsonderlike program, tree die twee dames dié keer gesamentlik op in 'n voordrag wat bestaan uit 'n verskeidenheid werke vir tjello en klavier (Human, 1977:425).

Die uitvoering wat Hall in 1928 in Bloemfontein lewer, is weer gerig op solowerke, terwyl die konsert wat sy in 1930 in samewerking met die *Bloemfontein Music Club* aanbied, bewys lewer dat sy nie alleen in staat is om ligte, populêre werke stylvol voor te dra nie, maar ook die musikale vermoëns besit om komposisies van groter omvang en diepsinniger aard, foutloos te vertolk.

Haar laaste optrede in Bloemfontein gedurende hierdie tydperk, vind plaas in 1937 en is veral op kamermusiekwerke gerig. Die konsert vind plaas aan die *St Michael's*-dogterskool en word die eerste van etlike jaarlikse besoeke wat sy aan dié inrigting bring met die oog op die blootstelling van die leerlinge aan musiek van 'n hoogstaande gehalte. Sy gee trouens musieklesings en voordragte aan skole regoor die land in 'n poging om 'n fyner musikale aanvoeling by die Suid-Afrikaanse kind te kweek (Human, 1977:426).

Ook doen sy besonder baie moeite om 'n bepaalde aanvoeling vir kamermusiek by die Suid-Afrikaanse gehoor te kweek. In samewerking met die SAUK, organiseer sy verskeie besoeke van hoogaangeskrewe buitelandse kamermusiekkunstenaars. Deur haar toedoen word Suid-Afrikaners in staat gestel om die Amsterdamse strykkwartet, die Loewenguth-kwartet en die Quintette Chigiano in lewende lywe te sien optree. Daarbenewens onderneem sy self 'n konserttoer saam met die violis, Herman Salomon, met 'n program wat grootliks bestaan uit kamermusiek vir klavier en viool (Malan, 1982:155).

Malan (1982:156) merk tereg op:

It would be difficult to imagine the musical life of South Africa without the vital part played by Elsie Hall.

Die musikale invloed wat hierdie merkwaardige vrou op die musiekgeskiedenis van Suid-Afrika uitgeoefen het, kon nouliks ongesiens verbygegaan het. Dit is dus verstaanbaar dat verskeie instansies haar vereer vir haar musikale bydrae in die land. So ontvang sy in 1957 'n eredoktorsgraad van die Universiteit van Kaapstad (Malan, 1982:156).

3.1.1.3. Violiste

Enkele van die ouer geslag beroemde buitelandse vrouevioliste doen in Bloemfontein aan gedurende die tweede helfte van die negentiende eeu. Hierdie kunstenaars sluit onder andere in Camillo Urso, Marié Hall en lady Hallé. Van die jonger geslag oorsese musici is Maude Powell die eerste vroueviolis van wêreldformaat wat Suid-Afrika na die eeuwending besoek.

3.1.1.3.1. Maude Powell

Powell is in 1867 in Uniontown, Pensilvanië gebore, maar bring haar kinderjare in Illinois deur. As kind word sy deur die vioolspel van Urso geïnspireer en sy neem haar voor om in dié violis se voetspore te volg. Op die ouderdom van veertien jaar knip sy haar skoolloopbaan kort om haar voltyds aan haar vioolstudie te wy. Sy studeer aan die Konservatoriums van Leipzig en Parys en ontvang onder meer onderrig van Joachim.

Sy debuteer in 1855 en namate haar reputasie gevestig raak, tree sy in samewerking met al die voorste simfonie-orkeste in Europa en Amerika op. Daarbenewens is sy ook nou betrokke by die uitvoering van kamermusiek en sy stig haar eie strykkwartet en -trio wat slegs uit vroulike lede bestaan (Block & Stewart, 1991:155,156).

Ook met haar besoek aan Suid-Afrika gedurende 1905 en 1906 selekteer sy verskeie vrouekunstenaars om saam met haar op te tree, onder andere May Mukle (tjello), Helena Brain (trompet) en Annie Visser (sopraan). Sy tree gedurende Junie 1905 in Bloemfontein op (Human, 1977:368).

3.1.2. Opsomming

Dit is nogmaals nouliks moontlik om die impak van hierdie kunstenaars se optredes in Suid-Afrika na waarde te skat. Vroue was voortdurend besig om in toenemende mate die musiekwêreld te oorrumpel en hierdie kunstenaars het konkrete bewys daarvan in Suid-Afrika kom lewer. Dit sou gevolglik nie blote toeval wees dat daar onder Suid-Afrikaanse vrouemusici sprake van 'n toename in getal sowel as 'n merkbare verhoging van musikale standaarde was nie. Spoedig sou die Suid-Afrikaanse vrou self deel word van hierdie generasie vrouemusici wat nuwe musikale hoogtes sou bereik.

3.1.3. Plaaslike musici

Dit was nie lank voordat die Vrystaat uitvoerende kunstenaars van formaat opgelewer het nie. Met die aanbreek van die twintigste eeu was daar reeds 'n groot getal Vrystaatse vroue wat as professionele sangers, pianiste en violiste optree.

3.1.3.1. Sangers

In ooreenstemming met die algemene kulturele tydsgees, tree daar veral op vokale terrein 'n groot aantal belowende kunstenaars na vore. Maude Barlow, Marie Wood, Anna Dalldorf, Jennie Hadlow, Daisy Bosman, Cecilia Wessels, Bé du Preez, Florence en Helen Cutmore en Maxie Bosman was maar enkele van die nuwe geslag van opkomende plaaslike sangers. Onder al hierdie kunstenaars het Florence Fraser egter die voortou geneem en was sy een van die vrouemusici wat gedurende hierdie jare van die hoogste aansien geniet het - nie alleen in Bloemfontein nie, maar ook elders.

3.1.3.1.1. Florence Fraser

Florence Dorothea Fraser is op 29 Augustus 1868 in Philippolis gebore as eersteling van John en Dorothea Fraser. Sy bring haar skoolloopbaan aan die beroemde

Damesinstituut Eunice in Bloemfontein deur wat veral bekendheid verwerf vir die uitstekende musiekdepartement wat daar bedryf word. Dit is dan ook Fraser se musiekonderwyser, mejuffrou Hamma, wat haar besondere sangtalent ontdek.

Mejuffrou Hamma was, soos in daardie jare algemeen geglo is, daarvan oortuig dat voldoende musiekopleiding slegs in Europa bekombaar was en daarom ooreed sy Fraser se ouers om hulle dogter vir musiekonderrig na Duitsland te stuur. Sy vergesel die sestienjarige Fraser na München waar sy haar by die Konservatorium inskryf (Human, 1977:453; Malan, 1982:78).

Na sowat vyf jaar in Duitsland keer Fraser na Bloemfontein terug en vertrek byna onmiddellik op 'n konserttoer waarmee sy besondere welslae behaal. Met hierdie uitgebreide reis besoek sy al die vernaamste stede in beide die twee republieke en die kolonies en beïndruk gehore regoor die land sodanig met haar koloratuurstem, dat sy spoedig bekend staan as die "Vrystaatse Nagtegaal". Met verloop van tyd ontwikkel haar stem 'n buitengewone omvang en blyk dit uit haar konsertprogramme dat sy ewe tuis is in die voordra van opera, oratorium en liederes van 'n ligter aard (Malan, 1982:78).

In 1894 keer sy na Duitsland terug vir verdere sangopleiding. Sy bring twee jaar in Stuttgart deur, waarna sy ongeveer 'n jaar in Londen vertoef. Dit is gedurende hierdie tydperk dat sy 'n spesifieke aanvoeling vir oratorium ontwikkel. Sy keer in 1898 weer na Bloemfontein terug en onderneem nogmaals 'n geslaagde konserttoer wat hierdie keer ook kleiner dorpe by die reisplan insluit (Human, 1977:451; Malan, 1982:78).

Fraser lê haar by uitstek toe op liefdadigheidsoptredes en dit is veral met die uitbreek van die Anglo-Boereoorlog wat sy in hierdie opsig 'n besondere bydrae lewer. By verskeie geleenthede verleen sy deur haar optrede steun aan geldinsamelingsprojekte vir oorlogslagoffers en sy tree ook by konserte vir gewonde soldate op (Human, 1977: 452,453; Malan, 1982:78).

Andersyds werk sy ook dikwels nou saam met talle van die Bloemfonteinse musiekverenigings wat gedurende hierdie jare werksaam is. In 1901 tree sy saam met die *Orchestral Society* op in hul uitvoering van die *Messias*. In 1903 volg 'n optrede saam met die *Choral Society* in 'n uitvoering van Van Bree se kantate, *St Cecilia's Day*, en die daaropvolgende jaar volg 'n tweede optrede saam met hierdie vereniging en wel van Mendelssohn se *Athalie* (Human, 1977:453-455).

Uit hierdie gegewe blyk dit duidelik dat Fraser deur haar verbintenis met die musiekverenigings van Bloemfontein in staat is om haar buitengewone musikale talent en omvangryke sangopleiding deur die uitvoer van groot en betreklik ernstige werke ten toon te stel. Daarteenoor het sy vir liefdadigheidsoptredes haar program in 'n ligter, populêre styl aangepas. Alhoewel hierdie programme normaalweg uit vokale ballades en ligte salonmusiek bestaan het, is sy ook vir hierdie optredes aangeprys en bevestig sy dus hierdeur haar besondere veelsydigheid as uitvoerende kunstenaar (Human, 1977:455,456).

Afgesien van haar loopbaan as professionele kunstenaar, rig Fraser ook 'n aantal uitgesoekte sangstudente af. Vir hierdie leerlinge organiseer sy openbare konserte waardeur hulle die waardevolle geleentheid gebied word om voor gehore op te tree. Human (1977:455) beweer dat sy as onderwyser egter nie dieselfde mate van sukses kon bereik as wat sy as uitvoerende kunstenaar behaal het nie. Desnieteenstaande blyk haar onderrigmetode deeglik en geïnspireerd te wees en lewer sy ten minste in een geval, naamlik dié van Maude Barlow, ook op hierdie gebied 'n betekenisvolle bydrae (Human, 1976:455,456).

In Mei 1905 tree sy op vyftigjarige ouderdom in die huwelik met Thomas Burnam-King van Oos-Londen. Hierdeur verloor Bloemfontein nie alleen 'n besondere musiekkunstenaar nie, maar kom Fraser se musiekloopbaan ook tot 'n einde. Sy tree wel sporadies op en besoek Bloemfontein weer in 1909 waartydens sy in samewerking met die *Arts and Crafts Society* optree. Na die dood van haar man, sing sy egter nie weer nie.

In 1928 vertrek sy na Johannesburg vir mediese behandeling en sterf uiteindelik daar. Sy word egter in Bloemfontein begrawe (Human, 1963:188; Human, 1977:456; Malan, 1982:78).

3.1.3.2. Pianiste

Dit was ongetwyfeld onder andere danksy die voorbeeld wat pianiste soos Elsie Hall en andere gestel het, dat daar weldra uit Bloemfontein self 'n hele aantal talentvolle pianiste na vore kom. Onder diegene sou tel Josephine Fischer, Jean Ashburnham, Frances Hertslet en Gertrude Hobday. Maar een van die merkwaardigste kunstenaars wat Bloemfontein oplewer, is Elsa Levisieur.

3.1.3.2.1. Elsa Levisieur

Dit is moeilik om Levisieur te kategoriseer, aangesien sy op vele musiekgebiede 'n betekenisvolle rol speel. As pianis het sy byvoorbeeld 'n veelvuldige en omvangryke bydrae gelewer en daarom is dit die moeite werd om vir 'n oomblik hierby stil te staan. Haar belangrike werk as komponis moet egter ook in ag geneem word.

Die Levisieurs vestig hulle reeds omstreeks 1862 in die Vrystaat. Moritz Levisieur, afkomstig uit 'n ou Frans-Joodse familie, tree gedurende hierdie jare as verteenwoordiger vir die maatskappy, *Jordan Bros.*, op. Alhoewel Levisieur dus nie 'n professionele musikus was nie, bestaan daar tog 'n ernstige belangstelling in musiek in die Levisieur-huishouding.

Moritz self was verwant aan die Franse komponis, Halévy, terwyl sy vrou, Sophie Baumann, die suster was van doktor Baumann, een van die groot musikale pioniers in Bloemfontein. Daarbenewens was 'n ander groot gees van die musieklewe in die Vrystaat, Ivan Haarburger, 'n neef van die Levisieurs. Dit is dus geensins vreemd dat die Levisieur-kinders ook uitsonderlike musikale talente openbaar nie. Dit is veral die oudste kind, Elsa, wat haarself onderskei as 'n uitnemende musikus.

Elsa Leviser is in September 1878 in Bloemfontein gebore en ontvang haar skoolopleiding aan die *St Michael's*-dogterskool. Dit is ook aan hierdie inrigting wat sy haar eerste formele musiekonderrig ontvang. Sy neem naamlik klavierles by die Bloemfonteinse pianis, mevrou Hopwood, asook by Winnie von Stettler, 'n musiekonderwyser aan die Eunice Damesinstituut. Teen 1899 behaal Leviser die onderwyslisensiaat in musiek van die *Trinity College of London*. Sy neem ook sangles by Florence Fraser (Human, 1977:457,458; Malan, 1984:154).

Tot en met 1902 tree sy veral as konsertpianis en begeleier op. Sy sluit as begeleier by die amateurorke van Ivan Haarburger aan, wat in 1893 as die *Bloemfontein Orchestral Society* tot stand kom. Sy tree ook as solis saam met hierdie vereniging op. In 1901 voer die vereniging Mendelssohn se klavierkonsert in g mineur uit met Leviser voor die klavier (Human, 1977:458; Malan, 1984:155).

Aan die einde van 1902 vertrek sy na Duitsland waar sy haar musiekstudie voortsit. Gedurende die daaropvolgende agtien maande in Europa lê sy haar veral op sangonderrig toe. Gevolglik konsentreer sy met haar terugkeer na Bloemfontein op vokale optredes. As vokale solis tree sy dan ook saam met 'n verskeidenheid kunstenaars regoor die land op.

In 1907 keer sy weer eens na Europa terug om haar musiekstudie verder te voer en vir die volgende paar jaar konsentreer sy weer op die klavier. Die tydperk wat hierna volg, word gekenmerk deur verskeie reise tussen Suid-Afrika en Engeland. In 1908 besoek sy Londen vir die soveelste keer en gedurende die daaropvolgende jaar neem sy hier as pianis deel aan 'n liefdadigheidskonsert wat deur die Natalse sopraan, Ada Forest, gereël word (Malan, 1984:155).

Deur die loop van 1910 en 1911 vind Leviser opnuut 'n ander kanaal om haar musikale talent tot uiting te bring. Dit is naamlik gedurende hierdie tydperk wat sy komposisie onder Donald Tovey in Londen studeer. Van nou af sou sy haarself toenemend as komponis onderskei en daarmee die koms van 'n nuwe era in die rol van die vrou as Suid-Afrikaanse musikus, aankondig (Human, 1977:460,461).

In 1912 keer Levisieur na Bloemfontein terug en lewer een van haar laaste openbare optredes saam met die sanger, Freida Hoffmann. In November daardie jaar tree sy in die huwelik met die regsgeleerde, Harry Cohen, waarna die egpaar hulle vir goed in Londen vestig. Alhoewel Levisieur haar hierna grootliks onttrek as konsertmusik, hou sy dikwels huiskonserte (Human, 1977:461; Malan, 1984:156).

Levisieur lê haar in die tydperk wat volg veral toe op komposisie, alhoewel dit nie werklik 'n nuwe fase in haar loopbaan as musikus verteenwoordig nie. Reeds in 1901 word een van haar werke vir die eerste maal gepubliseer. Later sluit Ada Forest die lied, *To Marietje - A Rocking Chair Song*, by haar konsertrepertorium in en behaal besondere sukses daarmee.

Die Bloemfonteinse publiek maak vir die eerste maal kennis met die werk van Levisieur op 'n konsert gedurende Julie 1901, waar Florence Fraser Levisieur se lied, *The Throstle*, voordra. Ofskoon die ontvangs betreklik lou was, behou Fraser die werk as deel van haar konsertprogram en oes later groot lof in met die uitvoering daarvan (Human, 1977:462).

Dat Levisieur toenemend respek afdwing vir haar komposisionele werk, blyk uit die feit dat alle vokale komposisies wat op 'n konsert gedurende 1905 in Bloemfontein uitgevoer word, deur haar geskep is. Sommige van hierdie werke word herhaal in 'n konsert wat die *Bloemfontein Musical Society* in 1908 aanbied. Daarbenewens word twee van die Levisieur-liedere wat Freida Hoffmann in 1912 voordra, sowat vyf jaar later deur 'n Londense uitgewer gepubliseer.

Levisieur komponeer egter nie slegs liedere nie, maar eksperimenteer ook met werke vir klavier, byvoorbeeld *African Pictures* en *Federation Barn Dance*. Ook skryf sy die musiek vir die operette, *The Voortrekker's Dream - A Phantasy*.

Deur haar eie toedoen is relatief min van haar werke egter gepubliseer, aangesien sy (veral na haar intensiewe studie onder Tovey) nooit werklik met haar pogings tevrede was nie. Desnieteenstaande hou sy daarmee vol totdat sy uiteindelik weens

verswakking van haar sig, genoep is om haar komposisiewerk te staak (Human, 1977: 463-466).

In 1951 besoek sy en die bekende Suid-Afrikaanse musikus, Betsy de la Porte, Suid-Afrika. In samewerking met die SAUK, maak die twee kunstenaars 'n opname van 'n program, saamgestel uit liederes van Levisieur. Hiermee sluit Levisieur finaal haar bydrae as vrou in die musiekgeskiedenis van Suid-Afrika af (Malan, 1984:156).

Levisieur onderskei haarself dus nie alleen as uitstekende pianis (en sanger) wat beide hier en oorsee naam maak nie, maar sy word ook 'n musikale vrouepionier deur haar werk as komponis. Van belang is nie soseer dat sy gekomponeer het nie, maar dat sy haar komposisietegniek kon verfyn deur studie en veral dat sy erkenning geniet vir haar werk.

Hier was onbetwiste tekens van sosiale verandering wat onder andere ongetwyfeld teweeg gebring is deur die toenemend ambisieuse eise van 'n nuwe, meer dinamiese geslag vrouemusici.

3.1.3.3. Violiste

Vrouemusici wat gedurende hierdie jare in die Vrystaat 'n ander instrument as die klavier bespeel het, was besonder yl gesaai. Hoogstens enkele strykers maak hul buiging op die Bloemfonteinse verhoog.

Human (1977:431) beweer dat hierdie situasie direk herleibaar is tot die praktiese musiekonderrig in die land wat hoofsaaklik om klavierspel gesentreer het. Desnieteenstaande was dit tog ook die tydperk waarin instrumentale onderrig, buiten dié van klavier, sodanige vooruitgang toon, dat verskeie skole in staat is om hulle eie orkeste op die been te bring.

Die enkele plaaslike vrouevioliste wat wel gedurende hierdie jare in Bloemfontein werksaam is, lewer elk op hul eie manier 'n besondere bydrae tot die ontwikkeling

van die musiekgeskiedenis. So was Maud Hobday byvoorbeeld nie alleen 'n bekwame violis nie, maar ook 'n vaardige altviolis en tjellis. Jessie Sheffield het weer op eie inisiatief 'n strykkorke aan die *St Michael's*-dogterskool tot stand gebring, terwyl Irene Hambleton dikwels op eie houtjie én in samewerking met die *Bloemfontein Music Club* optree (Human, 1977:613-614).

Een van die enkele violiste wat egter bona fide-Vrystater word en een van die eerste Afrikaanssprekende kunstenaars van naam was, is Alma Boshoff.

3.1.3.3.1. Alma Boshoff

Alma Martha Boshoff is in Pretoria gebore, waar sy ook haar kinderjare deurbring. Sy is bevoorreg genoeg om in 'n huis groot te word waar musiek 'n belangrike rol speel. Haar pa was 'n bedrewe amateurpianis terwyl haar ma 'n vermaarde violis was. Onder hierdie gunstige omstandighede is dit nouliks uitsonderlik dat Boshoff 'n belangstelling in en besondere talent vir musiek openbaar. Op skool neem sy les in viool en klavier en slaag daarin om die lisensiaateksamen in beide instrumente af te lê.

Nadat sy haar in Bloemfontein vestig, tree sy vanaf 1929 dikwels as konsertviolis op en gee ook in 1936 vir sowat 'n jaar lank vioolonderrig aan die Oranje-Meisieskool.

Onder Bloemfonteinse gehore word sy gou gewild. Dit kan toegeskryf word aan haar grasiouse en gemaklike speelstyl en ook aan die oordeelkundige samestelling van 'n toeganklike konsertprogram. Haar voordrag sluit gewoonlik werke van Handel, Purcell, Brahms, Mendelssohn, Franck, Sarasate en Kreisler in en getuig ook van 'n hoë artistieke standaard (Human, 1977:616-618).

Gedurende 1937 tree sy in die huwelik met Benedictus Kok wat self 'n bekwame pianis is. Na dese tree hy as haar begeleier op.

Later sluit Boshoff by die Bloemfonteinse Filharmoniese Orkes aan en kry ook die geleentheid om as konsertmeester vir hierdie orkes op te tree. Hierdeur maak sy 'n besondere bydrae tot die bevordering van geleenthede vir vroue as orkeslede. Afgesien hiervan, word sy ook aangestel as viooldosent aan die Universiteit van die Oranje-Vrystaat (Human, 1977:618; Malan, 1984:117,118).

3.1.4. Opsomming

Tweërlei faktore is opvallend in die bydraes van uitvoerende kunstenaars gedurende hierdie tydperk in die Vrystaat. Enersyds is daar sprake van 'n toenemende ambisieuse ontwaking by die professionele vrouemusikus. Dit is te bespeur in die feit dat die meerderheid vroue nie meer soos van ouds hul musikale loopbane prysgee wanneer hulle in die huwelik tree nie. Dit word ook klinkklaar gemanifesteer in die verskynsel van vroue wat toenemend na hoër professionele posisies strewende en hoër musikale ideale vir hulself koester. Wat die deurslag gee, is dat hulle inderdaad daarin slaag om hierdie posisies te bekom en dit met bewonderenswaardige bekwaamheid hanteer.

Andersyds ontwikkel daar ook gedurende hierdie jare oor die algemeen 'n meer verligte benadering ten opsigte van die vrouemusikus. Waarskynlik het die besef nou deurgedring dat vroue, ook binne die gebied van musiek, nie noodwendig 'n bedreiging verteenwoordig nie en dat vroue inderdaad ook 'n betekenisvolle bydrae in die veld kon maak.

Hierdie faktore sou positief op mekaar inwerk en daardeur die moontlikheid van rooskleuriger vooruitsigte vir die Suid-Afrikaanse vrouemusikus daarstel.

3.2. Musiekonderwys

Soos elders, het die vrou 'n uitsonderlik betekenisvolle rol in die musiekonderwys van die Vrystaat gespeel. Gerugsteun deur die sosiale sienswyse van die tyd, dat professies soos verpleging, maatskaplike werk en ook onderwys 'n natuurlike verlenging van die

vrou se moederlike pligte is, is daar gedurende hierdie tydperk oor die algemeen 'n toename in die toetreding van vroue tot hierdie sektore.

Hierdie tendens is ook in die musiekonderwys te bespeur. Teen die tweede helfte van die negentiende eeu word musiekonderwys by uitstek as ideale loopbaankeuse vir vroue beskou. In Amerika word sowat sestig persent van alle musiekonderwysers teen 1910 deur vroue verteenwoordig.

Tog bly hoë posvlakke binne hierdie professies vir vroue geslote en bestaan die eeue vooroordeel dat die manlike onderwyser meer bekwaam is, steeds (Banks, 1981: 88; Block & Stewart, 1991:149).

Met verloop van tyd sou die vroulike musiekonderwyser in die Vrystaat egter bewys lewer dat hierdie situasie nie onomkeerbaar is nie. Afgesien van die uitsonderlik hoë musiekstandaard wat (soos elders) aan dogterskole in die Vrystaat gehandhaaf is, is daar ook gedurende hierdie tydperk enkele individue wat die musiekonderwys op uitsonderlike wyse beïnvloed.

3.2.1. Historiese oorsig

Met die Trekkers se koms na die Vrystaat, is skoolonderrig aanvanklik op dieselfde wyse aangepak as gedurende die eerste jare in Natal. Musiekonderrig het dus hoofsaaklik plaasgevind deur die sing van psalms en gesange en ander geestelike liedere. Omdat die omstandighede gedurende die vroeë jare in die Vrystaat baie ooreenstem met die pioniersjare in Natal, is dit as't ware vanselfsprekend dat die Trekkers ook met betrekking tot die onderrig van hul kinders, met dieselfde soort probleme te kampe sou kry. In 'n poging om hul nuwe tuiste leefbaar te maak, het die kwessie van onderwys, soos voorheen, dus dikwels agterweë gebly. Dit het nie alleen tot 'n intellektuele agterstand nie, maar ook tot kulturele verarming aanleiding gegee (Van Schoor, 1963:136).

Dit is eers na die Britse anneksie van die Vrystaat in 1849 wat die eerste formele skool in Bloemfontein tot stand kom. Op die platteland was ouers egter nog steeds

afhanklik van die dienste van die dikwels onbevoegde rondreisende onderwyser. Selfs na die Britse oorname was daar dus nouliks sprake van die vaslegging van 'n omvattende onderwysstelsel. Net soos in Natal die geval was, het die Britse Regering so verstrengel geraak in die politieke kwessies van die tyd, dat daar nie genoegsaam aan die onderwys aandag geskenk kon word nie (Van Schoor, 1963:137).

'n Werklike oplewing in die standaardisering van die onderwys ontstaan eers geleidelik nadat die Vrystaat opnuut sy onafhanklikheid in 1854 met die ondertekening van die Bloemfontein-konvensie terugwen. Die volgende aantal jare sou gekenmerk word deur 'n relatief stabiele politieke situasie en 'n geleidelike opbloeï van die ekonomie. Vir die eerste maal was die owerheid nou daartoe in staat om toe te sien dat die nodige gedoen word om die Vrystaatse onderwysstelsel op 'n stewige fondament te plaas.

Alhoewel die eerste volwaardige skole in Bloemfontein as privaatskole gestig word, kom daar gedurende die tweede helfte van die negentiende eeu ook enkele noemenswaardige staatskole tot stand.

In 1855 word Grey-kollege deur goewerneur George Grey gestig en 1857 word die skool in gebruik geneem. Etlike jare later, in 1874, kom die Damesinstituut Eunice tot stand om, soos Grey, spoedig 'n baie sterk reputasie op te bou. Met die uitsondering van Eunice, was die privaatskole die staatskole ver vooruit met betrekking tot musiekonderrig. Sang en instrumentale musiek van 'n hoë standaard was van meet af aan by hierdie skole beskikbaar. Onderwysers aan hierdie inrigtings het ook oor 'n uitstekende musiekopleiding beskik, terwyl staatskole dikwels vir musiekonderrig staat gemaak het op onderwysers wat geen formele musiekonderrig gehad het nie (Human, 1963:145,146; Van Schoor, 1963:157).

Die uitbreek van die Anglo-Boereoorlog het noodwendig 'n besonder negatiewe uitwerking op die onderwys gehad. Teen 1902 word sowat 12 066 kinders in die sogenaamde kampskole in konsentrasiekampe opgeneem, terwyl ongeveer 2 691 kinders dorpskole in die Vrystaat bywoon. Vanselfsprekend was die standaard van

onderrig in die kampskole alles behalwe bevredigend. Nòg opgeleide onderwysers nòg die nodige toerusting was beskikbaar. Wat musiekonderrig betref, sou daar na alle waarskynlikheid geregresseer word na vlakke waar musiek slegs beoefen word in diens van die godsdiensoefening (Human, 1977:222,223).

Na die politieke vredesluiting op 31 Mei 1902, breek nogmaals 'n nuwe periode in die onderwys van die Vrystaat aan. Met die Britse regering weer aan bewind, nou onder die rigiede bestuurskap van Milner, word 'n bewuste poging aangewend om Britse onderwysers na Suid-Afrika - dus ook die Vrystaat - in te voer. Alhoewel hier baie sterk sprake van 'n aggressiewe verengelsingproses was, het dit andersyds ook minstens beteken dat die tekort aan onderwysers teëgewerk is en dat kinders die geleentheid sou hê om deur deeglik gekwalifiseerde onderwysers onderrig te word.

Dit blyk ook dat hierdie onderwysers meesal dames was waarvan die meerderheid ten minste 'n basiese musiekopleiding gehad het. Die feit dat soveel van hierdie poste deur dames gevul is, onderstreep weer eens die stelling dat die onderwysprofessie stelselmatig deur die vrou oorgeneem is (Human, 1977:223; Van Schoor, 1963:162).

Die koms van soveel Engelse onderwysers het noodwendig die vaslegging van 'n Engelse onderrigmetode geïmpliseer, ook wat musiekonderrig betref. Human (1977:224) beweer dat 'n Anglo-Saksiese karakter musiekonderrig in Suid-Afrika mettertyd volkome sou deurdrenk.

Ten spyte van die negatiewe aspekte van verengelsing, het dit andersyds ook besondere voordele vir die onderwys ingehou, aangesien daar nou vir die eerste maal na die oorlog sprake van vooruitgang en sistematisering was (Human, 1977:227).

Maar om een of ander rede was die musiekonderwys aan staatskole in die Vrystaat gedoem tot 'n sukkelbestaan. Ten spyte van die vasstelling van musiekleerplanne wat gedurende hierdie jare opgestel word, blyk dit dat onderwysers steeds te onbekwaam was om dit tot uitvoering te bring. Verder is die vak dikwels as onbelangrik beskou en is dit daarom sonder meer afgeskeep (Human, 1977:227,228).

Met Uniewording op 31 Mei 1910 word onderwys 'n provinsiale aangeleentheid. Die ontstaan van die Vrystaatse Departement van Onderwys het egter weinig verandering gebring. Inteendeel, die situasie het versleg. Die inspektoraat is nog steeds saamgestel uit persone wat nie werklik oor genoegsame vakkennis beskik het nie en van verbetering of ontwikkeling sou daar vir die volgende dertien jaar nie sprake wees nie (Human, 1977:230). Die eerste persoon wat in staat was om daadwerklik in te gryp en die situasie aan te spreek, blyk 'n vrou te gewees het.

3.2.2. Pedagoë

3.2.2.1. Daisy Bosman

Bosman is in Junie 1878 in Edenburg gebore. Sy voltooi haar skoolloopbaan aan die Eunice Damesinstituut in Bloemfontein waar sy onder andere onderrig in klavier en sang ontvang. Na afloop van haar skoolloopbaan bekwaam sy haar as musiekonderwyser.

Gedurende 1899 tree sy in die huwelik met die skilder, Jacques Bosman, en in 1905 vertrek hulle na Duitsland waar hulle die volgende vier jaar deurbring. Gedurende hierdie tydperk sit Bosman haar sangstudie aan die Staatsakademie in München voort. Hier verwerf sy 'n diploma wat haar kwalifiseer as onderwyser in sang, elokusie, klavier, harmonie en musiekgeskiedenis (Human, 1977:481; Malan, 1979:215).

Met die egpaar se terugkeer na Suid-Afrika, onderneem Bosman 'n hoogs suksesvolle konserttoer deur die Kaap. Dit word opgevolg met 'n konsertreis deur die Vrystaat wat afskop met haar debuut in Bloemfontein in 1910. Na haar terugkeer word sy in 1912 as dosent aan die Bloemfonteinse Normaalkollege aangestel - 'n besondere prestasie vir 'n vrouemusikus van daardie tyd. In hierdie hoedanigheid is sy tot en met 1932 by die Kollege werksaam, terwyl sy ondertussen ook verskeie konsertreise onderneem en radio-opnames maak (Human, 1977:482; Malan, 1979:215).

Gedurende 1923 wend sy 'n daadwerklike poging aan om die belangrikheid van skoolsang by onderwysers en ouers tuis te bring. Dit doen sy deur die skryf van verskeie gesaghebbende artikels asook die aanbieding van lesings oor die onderwerp (Human, 1977:235).

In 1925 lê sy haar bevindings oor die stand van skoolsang aan die onderwyskommissie van die Vrystaatse Onderwysdepartement voor. Sy beveel aan dat musiekonderwysers deegliker onderlê behoort te word, dat bestaande sillabusse hersien moet word en dat Afrikaanse liedere vertaalde liedere sover as moontlik moet vervang. Daarbenewens doen sy aan die hand dat 'n sanginstrukteur aangestel moet word wat Vrystaatse skole kan besoek en aan onderwysers leiding kan bied oor die onderrig van die vak.

In reaksie op hierdie voorlegging stel die Vrystaatse Onderwysdepartement 'n kommissie aan met Bosman as voorsitter. Die taak van hierdie kommissie sou wees om ondersoek in te stel na die bevordering van sang aan Vrystaatse skole. In Junie 1927 word die kommissie se bevindinge gepubliseer en die volgende voorstelle word gemaak:

- Slegs vakonderwysers, wat 'n grondige kennis van die werk het, behoort die vak te onderrig.
- Sangperiodes moet in laer- én hoërskole ingestel word.
- Musiekinspekteurs wat voortdurend kontrole oor die musikale vordering uitoefen, behoort aangestel te word.
- Groter aanmoediging vir en ondersteuning van die vak behoort nagestreef te word.
- Dit is essensieel dat kinders in hul moedertaal leer sing sodat hulle kan verstaan wat hulle sing.

Hierdie sinvolle voorstelle en aanbevelings resulteer uiteindelik in 'n kode vir sangonderrig in die Vrystaat wat in 1928 deur Bosman en Wansbrough Poles opgestel word.

Bosman kombineer haar strewe na die verbetering van klassang met 'n onvermoeide ywer vir die opheffing van die Afrikaanse lied. In 1909 is sy die eerste kunstenaar wat

'n openbare uitvoering van 'n Afrikaanse lied lewer. Daarna sluit sy dikwels Afrikaanse werke by haar konsertprogram in.

In 1932 stig sy die Voortrekker-dameskoor met die primêre doel om Afrikaanse volksang te bevorder. Die koor se repertorium bestaan alleenlik uit Afrikaanse komposisies. Bosman is in alle opsigte 'n uitnemende koordirigent. As sangdosent besit sy nie alleen 'n voortreflike musikale aanvoeling nie, maar beskik ook oor die tegniese kennis om hierdie koor tot groot hoogtes te voer (Human, 1977:101-103).

Bosman is egter in die eerste plek pedagoog. Die duidelikste bewys van haar besondere vermoë op hierdie terrein, spreek uit haar jarelange verbondenheid aan die Normaalkollege. Afgesien van die feit dat haar aanstelling hier alreeds uitsonderlik was, verrig sy werk van so 'n hoogstaande gehalte dat studente van regoor die land na hierdie inrigting gelok word.

Gedurende 1922 word 'n nuwe pos, naamlik dié van Klassang en Elokusie, geskep om die musiekkursus aan die Kollege meer vaartbelyn te maak. Bosman word in die pos aangestel en slaag daarin om dit te behou, selfs nadat die dosentskappe vir sang, klavier en viool in 1923 afgeskaf word weens die Departement se besluit om musiekposte aan Vrystaatse skole te termineer. Die feit dat sy die enigste persoon is wat haar posisie as musiekdosent behou, spreek boekdele (Human, 1977:272-275).

Bosman was voortdurend daarop uit om haar vakkennis te verbeter en op die hoogte van die nuutste musikale tendense te bly. Daarom lewer sy sporadiese besoeke aan Europa tydens haar dienstydperk aan die Normaalkollege. Gedurende 1922 lê sy in Duitsland en Switserland besoek af waar sy aanvullende kursusse in sang en die metodiek van klassang volg. Sowat tien jaar later volg 'n besoek aan München en Wenen waar sy 'n blitskursus in sangmetodiek, opera en musiekwaardering loop (Human, 1977:491).

In 1930 bedank sy haar pos aan die Normaalkollege om haar konsertloopbaan voltyds te hervat. Haar repertorium word ook nou gekenmerk deur die insluiting van verskeie

Afrikaanse liedere en gedurende hierdie jare word 'n aantal opnames van haar vertolking van die Afrikaanse lied deur die *Columbia Record Company* gemaak.

Haar laaste optrede in Bloemfontein vind in Augustus 1939 plaas. By hierdie konsert tree haar dogter, Maxie Bosman, self 'n vermaarde sanger, as hoofkunstenaar op (Human, 1977:492).

3.2.3. Musiekonderrig aan skole

Dit is egter nie alleen Bosman wat 'n ingrypende invloed op musiekonderrig in die Vrystaat uitoefen nie. Dit is ook van belang om die uitstekende werk wat vroue aan veral die dogterskole in Bloemfontein gedoen het, onder die loep te neem.

Afgesien van Eunice was dit veral aan die kerkskole vir dogters waar 'n besonder hoë musiekstandaard gehandhaaf is. Human (1977:146) reken dis te verstane dat musiekonderrig so 'n prominente plek aan dogterskole ingeneem het, aangesien musiekopleiding as die terrein van die vrou beskou is.

Of hierdie stelling werklik geldig is, is nie duidelik nie, maar hoe dit ook al sy, dit is moeilik om te verstaan waarom vroue gedurende hierdie jare nie veel prominenter binne die Suid-Afrikaanse musiekmilieu gefunksioneer het nie, aangesien die musikale onderrig wat dogters op skool ontvang het, dié aan seunskole in alle opsigte oorskadu het. Trouens aan die meeste seunskole was daar gedurende hierdie jare nouliks sprake van musiekonderrig.

3.2.3.1. Damesinstituut Eunice

Met die stigting van hierdie skool in 1874 word 'n mejuffrou Laird uit Skotland as hoof aangestel. Alhoewel die skool sy ontstaan grootliks aan die Sinode van die NG-Kerk te danke het, verkry die inrigting dus van meet af aan 'n Engelse karakter en word Engels ook oorwegend as voertaal gebruik (Van Schoor, 1963:157).

Teen 1876 bestaan die personeel uit vier onderwysers waarvan een die musiekmeester is. Musiek speel dus uit die staanspoor 'n prominente rol in die algemene skoolleerplan. Belangstelling in die vak blyk ook van so 'n aard te wees dat daar teen 1883 reeds drie musiekonderwysers (waarvan ten minste twee vroue) by die skool werksaam is. Uit die staanspoor word gebruik gemaak van buitelandse musiekonderwysers om sodoende die dienste van uitstekend gekwalifiseerde musici te bekom. Daardeur sou 'n hoë standaard van musiekonderrig en musiekprestasie so te sê gewaarborg kon word.

Gedurende 1890 is daar sowat ses personeellede verbonde aan Eunice, waaronder van die belangrikste plaaslike musici. Die aanvraag na musiekonderrig blyk skynbaar onverpoos toe te neem. Teen 1892 neem sowat ses en twintig van die vier en tagtig leerlinge in die skool sangles, terwyl klavierles aan vyftig leerlinge gebied word. Vanaf hierdie jaar word onderrig in viool ook aangebied (Human, 1977:152-154).

Die skool se besonder aktiewe musieklewe kom in die gemeenskap tot uiting deur die groot aantal indrukwekkende konserte wat deur die musiekleerlinge aangebied word. So word daar in 1891 'n Mozart-fees gehou terwyl operettes, kantates, uittreksels uit operas en oratoria dikwels deur die skool aangebied word, afgesien van die musiekvoordrag wat normaalweg met prysuitdelingsfunksies gepaard gaan.

Eunice is een van die eerste inrigtings wat leerlinge inskryf vir eksterne musiekeksamens met die instelling daarvan in 1894 in die Vrystaat. Daarna kom die grootste getal ingeskrewe leerlinge dikwels uit hierdie skool. In 1895 is Daisy Bosman en Mabel Innes, as leerlinge van Eunice, die eerste studente om die sangeksamen suksesvol af te lê (Human, 1977:154).

Met die uitbreek van die Anglo-Boereoorlog word Eunice gesluit en as hospitaal ingerig. Maar in Februarie 1901 heropen die skool. Van nou af staan dit egter as die *Girls' High School* bekend (alhoewel die naam, *Eunice*, later weer in gebruik geneem word) en hiermee word die bona fide-Engelse karakter van die skool finaal bevestig.

Musiek as vak word onmiddellik binne die algemene kurrikulum van die skool herstel sodat dieselfde hoogstaande musiekstandaarde spoedig weer gehandhaaf word. Teen 1904 het die musiekdepartement opnuut 'n stewige reputasie opgebou deur 'n verskeidenheid musiekkonserte en uitstekende eksamenuitslae (Human, 1977:279, 280).

Afgesien van praktiese onderrig in sang, klavier en viool (wat teen 1906 uitsluitlik deur dames onderrig word) span die musiekpersoneel hulle ook in om die leerlinge bloot te stel aan 'n musiekbeleving wat buite die grense van die skool se musieksillabus val. So word plaaslike musici dikwels genooi om lesings of voordragte by die skool te kom lewer, terwyl leerlinge ook die geleentheid gebied word om musiekopvoerings elders by te woon (Human, 1977:280).

Na 1910 gaan die musiekdepartement met rasse skrede vooruit. Nuwe inisiatiewe en ontwikkelings hou die skool konstant aan die voorpunt van musikale gebeure in die stad. Hierdie dinamiese musikale gees het natuurlik in 'n groot mate van die personeel afgehang. Gedurende hierdie jare kon Eunice nie alleen roem op 'n besonder groot en uitstekend gekwalifiseerde musiekpersoneel nie, maar het die skoolowerhede ook die insig gehad om musiekonderwysers die ruimte te bied om hul musiekkennis gereeld in die buiteland uit te brei en op te knap.

Die vrug van hierdie betreklik verligte benadering, soos onder andere gemanifesteer in die uitsonderlik hoë musiekstandaard wat aan die skool gehandhaaf is, het ook aanleiding gegee tot 'n ongekende toename in die aanvraag na musiekonderrig, sodat die musiekpersoneel teen 1921 sowat elf lede sterk was (Human, 1977:284,285).

Wat die musiekkurrikulum betref, is teorie- en harmonie-onderrig by die praktiese opleiding gevoeg. Daarbenewens word bykomende musiekaktiwiteite ook aangepak. Afgesien van die koorsang wat gedurende skoolperiodes beoefen is, word die belangstelling in koorsang teen 1912 so groot dat mejuffrou Sutherst 'n koorvereniging stig. Teen die einde van die jaar voer hierdie koorvereniging Roeckel se operette, *The Hours*, met groot sukses in die stadsaal op.

Teen 1915 word die leiding van die vereniging deur Jennie Connell oorgeneem, onder wie die koor Mascheroni se kantate, *The Marsh King's Daughter*, uitvoer (Human, 1977:285,286).

Die skoolkoor self het jaarlikse koorkonserte gehou en daarmee 'n besonder stewige reputasie opgebou. Onder leiding van Jennie Connell vaar die koor ook goed op kunsfeeste en kunswedstryde wat in Bloemfontein gehou word (Human, 1977:286, 287).

'n Pluimpie vir die musiekdepartement van Eunice is dat daar in hierdie jare 'n skoolorkes tot stand gebring word. Die orkes tree skynbaar vir die eerste maal in 1917 op (Human, 1977:287).

In 1928 word ook 'n musiekkklub deur mejuffrou Petty gestig. Hierdie vereniging het hom beywer om die aanbieding van lesings en die bywoning van eksterne konserte op 'n meer georganiseerde grondslag te plaas. Afgesien hiervan is kwartaallikse konserte gehou waar beide personeel en leerlinge die geleentheid gekry het om in die openbaar op te tree (Human, 1977:288).

3.2.3.2. *St Michael's*-dogterskool

Soos Eunice, is die *St Michael's*-kerkskool vir dogters in 1874 gestig. Binne 'n verstommende kort tydperk is die skool se musiekdepartement in staat om musiekkonserte van 'n besondere hoë gehalte te lewer. Dit is dus nouliks ongewoon dat hierdie uitvoerings besonder gewild onder Bloemfonteinse konsertgangers blyk te wees. Van die eerste konserte word saamgestel uit klaviersolo's en -duette, vokale solo's asook kooritems. Die repertorium is van 'n hoogstaande artistieke gehalte en bevat onder andere werke deur Beethoven, Schubert, Mendelssohn en Chopin. Later pak die skool ook operettes en kantates aan (Human, 1977:155-158).

St Michael's blyk so suksesvol met hul musiekproduksies te wees, dat die skool in 1881 'n konserttoer deur die Vrystaatse platteland onderneem. Uitvoerings word op

Jagersfontein, Fauresmith, Koffiefontein, Jacobsdal en Kimberley gehou. Soortgelyke toere volg waarskynlik later. Hierdeur word die skool een van die eerste inrigtings wat sodanige konserttoere inisieer (Human, 1977:160).

Vanaf 1900 is daar 'n duidelike verhoging in die standaard van die vakmusiek. Onderrig in sang, klavier en viool word aangebied deur 'n personeel van hoogs gespesialiseerde vroue wat almal uit Engeland afkomstig is (Human, 1977:281,282).

Soos in die geval van Eunice, het daar ook 'n musiekvereniging by *St Michael's* bestaan. Hierdie vereniging kom tot stand deur die sogenaamde *music study evenings*. Dié musiekaande word aanvanklik deur Nellie Watson vir die musiekleerlinge gereël en bestaan, soos dié van mejuffrou Petty aan Eunice, uit lesings en voordragte. Hiervan het Watson self etlike waargeneem.

Later, teen omstreeks 1916, staan die musiekvereniging as die *Music Circle* bekend en word byeenkomste entoesiasies ook deur lede van die publiek ondersteun. So word daar byvoorbeeld in Junie 1916 'n openbare konsert gehou. Dit was 'n besondere uitvoering, aangesien dit aangebied is deur 'n hele aantal vrouestrykers. Katherine Peacock lewer onder andere 'n aantal tjellosolo's, terwyl mejuffroue Rose en Craig onderskeidelik tweede viool en altviool in 'n strykkwartet speel. Dit blyk dus dat die optrede van vrouestrykers 'n meer algemene verskynsel word (Human, 1977: 290,291).

Die aktiwiteite van die *Music Circle* en die populariteit daarvan ontwikkel uiteindelik sodanig dat mejuffrou Browning ook 'n *Junior Music Circle* stig.

Gedurende 1932 neem Ruby Duncan die amp van sekretaris van die vereniging oor. Sy was self 'n begaafde sangeres en het ook die koorsang aan *St Michael's* waargeneem. Die kontak wat Duncan met ander kore en koorgeesdriftiges het, lei tot 'n besonder lewendige koorkultuur by die skool. Die skoolkoor self bou 'n

uitsonderlike reputasie op en word onder andere in 1943 as die beste skoolkoor in Bloemfontein en omstreke aangewys (Human, 1977:291,292,294).

'n Skoolorkes word ook by *St Michael's* tot stand gebring. Hierdie orkes, wat reeds vanaf 1911 funksioneer, het teen 1928 ontwikkel tot 'n groep van dertien strykers en 'n klavier. Onder die leiding van mevrou Sheffield, handhaaf die orkes 'n bewonderenswaardige standaard.

Musiekleerlinge is ook bevoorreg genoeg om op 'n gereelde basis vermaarde besoekende musici te sien optree. Afgesien van die *Bloemfontein Choral Society*, tree Jennie Hadlow se Dameskoor in samewerking met die Filharmoniese Vereniging, asook Charles Hammer se Dameskoor en kunstenaars van wêreldformaat soos Ellie Marx, Elsie Hall en Gregor Bartonyi, almal tussen 1934 en 1939 in *St Michael's* se skoolsaal op.

Verder is leerlinge in staat gestel om konserte van besoekende kunstenaars in die stad by te woon. Deur die leerlinge aan sodanige uitvoerings van hoogstaande gehalte bloot te stel, het die musikonderwysers aan *St Michael's* besonder baie gedoen om 'n fyn musieksmaak en estetiese waardering by hul leerlinge aan te kweek (Human, 1977:292,293).

Met so 'n lewendige en aktiewe musiekdepartement, is dit dus nouliks verstommend dat die skool se getal musiekleerlinge met rasse skrede toeneem. Reeds gedurende 1916 kan die musiekdepartement spog met sowat een honderd en vier klavierleerlinge, vyf vioolleerlinge en twee sangstudente. Een en dertig dogters ontvang ook onderrig in teorie en harmonie (Human, 1977:293).

3.2.3.3. *Greenhill*-klooster

Die *Greenhill*-klooster in Bloemfontein het ook 'n besondere bydrae tot musiekopvoeding in die Vrystaat gelewer. Vanweë die religieuse oortuiging waarop die skool se onderrig gefundeer is, het onderwysers, ook die musiekpersoneel, egter

anoniem gebly. Daarom is dit nie moontlik om vas te stel watter individue vir die uitstekende musikale opleiding aan die klooster verantwoordelik was nie.

By *Greenhill* het die klem op instrumentale musiek geval en veral die vioolonderrig was van hoogstaande gehalte. Gevolglik was die musiekkonserte wat die skool aangebied het, hoofsaaklik instrumentaal van aard. Hierdie uitvoerings was betreklik lank, maar van 'n goeie standaard (Human, 1977:161).

Die sangonderrig was ook uitstekend en die koorsang was van sodanige gehalte dat die skool die Ab se kantate, *Silver Cloud*, in 1891 met sukses uitvoer (Human, 1977: 161).

Vanaf 1900 word die klem wat *Greenhill* op instrumentale musiek lê, duidelik weerspieël deur die groot getal leerlinge wat die skool vir die musiekeksamens van die Universiteit van die Kaap die Goeie Hoop en ook *Trinity College of Music* inskryf. Van watter hoogstaande gehalte die musiekonderrig aan die skool is, blyk byvoorbeeld uit die feit dat sowat drie en twintig leerlinge in 1908 spesiale eksamentoekennings ontvang. Ene Winnie Vossey slaag selfs daarin om die lisensiaat in klavier met sukses af te lê (Human, 1977:282).

Dieselfde uitstekende resultate word in latere jare herhaal en teen 1921 slaag een en veertig van die twee en veertig leerlinge wat vir die eksamen ingeskryf is. Sestien studente verwerf lof met hul voordrag. Die feit dat *Greenhill* met sporadiese tussenposes leerlinge vir lisensiaateksamens kon inskryf, dui nie alleen op begaafde musiekleerlinge nie, maar is ook 'n aanduiding van die uitstekende vermoëns van die musiekpersoneel.

Gedurende die eerste jare van die twintigste eeu lewer die skool nogmaals bewys van 'n uiters aktiewe musieklewe. In 1918 word twee operettes opgevoer en in 1924 word die eerste van 'n reeks jaarlikse konserte in die *Grand Theatre* uitgevoer. Hierdie openbare optredes verskaf nie alleen aan die musiekleerlinge die geleentheid om voor

'n gehoor op te tree nie, maar dien ook tot musikale verryking van die Bloemfonteinse gemeenskap (Human, 1977:301,302).

3.2.3.4. Oranje-Meisieskool

Die *Christelik Nasionaal Normaal en Meisjes School Oranje* word in 1907 deur die toedoen van president M.T. Steyn gestig met die doel om 'n volwaardige opleidingsentrum vir Afrikanerdogters tot stand te bring (Van Schoor, 1963:170).

Afgesien van die feit dat die Afrikaner karakter van die skool dus waarskynlik nougeset nagevolg is, het hierdie skool sy Engelse eweknieë (gelukkig) in ten minste een opsig nagevolg, naamlik in die prominensie wat aan musiek as vak verleen word.

Volgens die voorbeeld van die Engelse skole, word onderwysers wat oor uitsonderlike musikale talente en hoogaangeskrewe kwalifikasies beskik, in die musiekdepartement aangestel. Die meeste van hierdie onderwysers is vroue. Die uitstekende eksamenuitslae wat leerlinge van die skool reeds in 1910 behaal, bevestig dat die musiekonderrig aan Oranje gedurende hierdie jare van 'n baie hoë gehalte was (Human, 1977:283).

Ook wat koorsang betref, word dieselfde patroon wat reeds aan die Engelse skole opgemerk is, hier bespeur. In 1911 is die skool vir die eerste maal in staat om 'n kantate uit te voer. 'n Soortgelyke werk volg in 1922. Teen hierdie tyd bestaan die koor uit sowat tagtig lede.

Gedurende 1929 word 'n operette opgevoer en enkele jare later volg *The Mandarin* wat onder leiding van mejuffroue Van Soelen en Van der Spuy, 'n suksesvolle afloop het. Afgesien van die hoofspelers is die skoolkoor betrek, terwyl personeellede soos mevrou Newberry en mejuffroue Rose, Golding en Stuart as orkes optree (Human, 1977:296).

Soos die ander dogterskole, roem Oranje ook teen hierdie tyd op 'n uitstekende skoolkoor. In 1936, 1937 en 1939 ontvang die koor dan ook spesiale toekennings op die Vrystaatse Kunswedstryd (Human, 1977:296).

Oranje stig ook 'n eie musiekvereniging wat in alle opsigte met dié van die Engelse dogterskole ooreenstem. Aktiwiteite sentreer om konserte wat deur leerlinge en onderwysers aangebied word, terwyl uitvoerings deur kunstenaars van buite ook van stapel gestuur word (Human, 1977:298).

3.2.4. Private musiekonderrig

Die meeste musici wat op een of ander tydstip verbonde was aan die reeds genoemde opvoedkundige inrigtings het hulle ook tot private musiekopleiding gerig. Leerlinge wat aan skole gestudeer het waar musiek as vak nie aangebied is nie, het van die dienste van privaatonderwysers gebruik gemaak (Human, 1977:313).

Klavieronderrig blyk die gewildste te wees, maar sangopleiding het ook besondere aftrek gekry en viool en orrel is ook dikwels aangebied. Daarbenewens is onderrig in teorie en harmonie verskaf. Hiervolgens blyk dit dus dat private musiekonderrig in vele opsigte ooreenstem met die musiekopleiding aan dogterskole (Human, 1977:322).

Eksamenuitslae is dikwels gepubliseer aangesien dit as advertensie vir die bekwaamheid van die onderwyser kon dien. Leerlingkonserte het ook hierdie doel gedien, terwyl dit primêr aan die leerlinge die geleentheid gebied het om in die openbaar op te tree en sodoende bewys van hul musikale vordering te lewer.

Onderwysers het dikwels saamgespan in die organisering van leerlingkonserte. Daardeur kon interessante programme vol musikale verskeidenheid aan die publiek gebied word. Uitvoerings het dus bestaan uit solo's, kamermusiek en selfs groter werke soos concerto's (Human, 1977:314,316,319,320).

Van die bekendste vrouemusici wat betrokke raak by private musiekonderrig sluit in: Jennie Hadlow, Florence Fraser, Maude Barlow en Daisy Bosman met sang; Gertrude Hobday en Ellen Watson as klavieronderwysers; en Maud Hobday as strykkonderwyser (Human, 1977:317,322,323).

Ten opsigte van die sogenaamde privaat-musiekskole, het vroue ook hier 'n aandeel gehad. Die susters, Gertrude en Maud Hobday, het met hulle musiekateljee ewe veel sukses ervaar as dié van die *Orange River Colony College of Music* en die Vrystaatse Musiekskool (Human, 1977:322).

3.2.5. Opsomming

Dit blyk dus duidelik uit die musiekgeskiedenis van die Oranje-Vrystaat dat die vrou in die musiekonderwys haar manlike eweknie in alle opsigte kon ewenaar en in sommige gevalle selfs die loef afsteek, veral ten opsigte van skoolmusiek.

Terugskouend is dit byna onmoontlik om die omvang te bereken van die bydrae wat vroue as musiekonderwysers tot die ontwikkeling van Westerse musiek in die Vrystaat lewer. Afgesien van die feit dat die gemeenskap eindeloos deur hierdie musikale pogings verryk en musikaal opgevoed is, is daar aan die vrou die geleentheid gebied om haarself musikaal gesproke op professionele vlak te verwesenlik. Terselfdertyd is 'n deeglike musikale opvoeding aan opkomende generasies vroue verskaf.

3.3. Musiekverenigings

3.3.1. Vroueverenigings

Banks (1981:91) meld dat die sogenaamde *women's club movement* aan die einde van die negentiende eeu en met die aanvang van die twintigste eeu besonder sterk funksioneer in die buiteland. Gedurende hierdie jare het vroue toenemend op plaaslike vlak byeengekom en vroueverenigings gestig wat hulle ten doel gestel het om positiewe bydraes tot die gemeenskap te lewer, deur hul intensiewe betrokkenheid

by kwessies soos opvoeding, fondsinsameling vir die opbou van die maatskappy, sosiale aangeleenthede en kultuuropbouing.

In Suid-Afrika kom soortgelyke vroueverenigings tot stand, wat hul dikwels gedeeltelik of ten volle toewy aan die bevordering van 'n Suid-Afrikaanse kultuur, met inbegrip van musiek.

3.3.1.1. Die Oranje-Vrouevereniging

Hierdie tendens is duidelik te bespeur in die totstandkoming van die Oranje-Vrouevereniging (OVV) in 1907. Dié organisasie het primêr ten doel gehad om 'n bydrae tot noodleniging te lewer asook morele en kulturele opheffingswerk te verrig. Dit is veral ten opsigte van laasgenoemde, wat hierdie vereniging 'n besondere bydrae lewer. Reeds vanaf 1912 word kultuurwedstryde en pryswenerskonserte deur die OVV georganiseer. Nie alleen het die vereniging hierdeur aan deelnemers die geleentheid gebied om voor 'n gehoor op te tree nie, maar is die grondslag van die Vrystaatse kunswedstryd, wat later op groot skaal in die streek bedryf is, op dié wyse gelê (Human, 1977:1-3).

Afgesien van hul bydrae tot en ondersteuning van die kunswedstrydkonsep, het die vereniging hom ook daarvoor beywer om heelwat musiekkonserte te organiseer. Hierdeur is aan plaaslike kunstenaars die geleentheid gebied om in die openbaar op te tree. Heelwat vrouemusikante neem aan hierdie konserte deel, hetsy as sangers, pianiste, violiste of koorlede.

Die OVV het self ook aktief deel aan musiekuitvoerings. 'n Dameskoor word tot stand gebring en tree veral by liefdadigheidsgeleenthede op (Human, 1977:5-7).

Musiekopvoeding in die Vrystaat is 'n ander terrein waarby die OVV betrokke raak. Die vereniging lewer 'n belangrike bydrae in die inkorporering van Suid-Afrikaanse musici as eksaminatore vir eksterne eksamens, 'n taak wat aanvanklik uitsluitlik deur buitelandse musici waargeneem is. Daarbenewens laat die vereniging hom in 1921

sterk uit teen die afskaffing van musiekposte aan departementele skole (Human, 1977:4,5).

Selfs al was die OVV nie slegs ingestel op die bevordering van musiek nie, het hierdie groep vroue heelwat gedoen om die musiekkultuur aan die Vrystaat lewendig te hou en voortdurend te laat ontwikkel. In hierdie opsig is die insig en die perspektief van die vereniging bewonderenswaardig, aangesien weinig ander organisasies die bevordering van musiek so hoog op hul agenda geplaas het.

3.3.2. Musiekwaardering-verenigings

Die inisiatief van vrouemusikante gedurende hierdie jare het egter verder gestrek as die samestelling van verenigings wat eksklusief vir vroue bedoel was. Ook het hulle hul nie net beperk tot vroueverenigings of koorgroepe nie.

Dit blyk duidelik dat vroue op die voorfront was in die vorming van verenigings wat aan musiek liefhebbers, wat nie noodwendig self musikante was nie, die geleentheid gebied het om hul musikale belangstelling op bevredigende wyse uit te leef. Hierdeur is 'n besondere bydrae gelewer in die musikale opvoeding van die algemene Suid-Afrikaanse publiek.

3.3.2.1. Die *Bloemfontein Music Club*

Hierdie klub word deur Gertrude Hobday gestig met die aanvanklike doel om maandelikse huiskonserte te hou waardeur sy nie alleen aan haar private leerlinge die geleentheid wou bied om voor 'n gehoor op te tree nie, maar hulle ook wou blootstel aan musiekuitvoerings van 'n hoogstaande gehalte deur Bloemfontein se voorste musici.

Teen 1927 ontstaan daar egter so 'n sterk behoefte onder die algemene publiek om ook hierdie huiskonserte by te woon, dat daar besluit word om lidmaatskap oop te stel aan alle belangstellendes.

Gedurende hierdie tydperk affilieer die klub met Beatrice Marx se Gefedereerde Musiekkлубs in Suid-Afrika en as resultaat volg daar in die daaropvolgende jaar konsertaanbiedings deur sommige van die mees gevierde vrouemusici in Suid-Afrika, onder andere Elsie Hall en die Skotse sopraan, Helen Jaffary (Human, 1977:20).

In die daaropvolgende jare bied die vereniging dikwels aan die Bloemfonteinse publiek die geleentheid om uitstekende buitelandse sowel as Suid-Afrikaanse en plaaslike kunstenaars te sien optree. Musici soos Beatrice Marx, Jennie Hadlow, Gertrude en Maude Hobday, Pattie Price, Cecilia Wessels en ook Margaret Fairless en Nanette Evans tree almal deur hierdie vereniging se toedoen in Bloemfontein op (Human, 1977:21-23).

Teen 1930 het die vereniging reeds sodanig ontwikkel dat die ledetal beraam word op sowat een honderd en vier persone. Die Hobday-susters besluit om nou ook 'n *Junior Music Club* op die been te bring (Human, 1977:23,25).

'n Groot verskeidenheid musiek word deur die konserte van die vereniging gelewer. Opvoerings is gewoonlik saamgestel uit solo-optredes asook kamermusiek en bied dikwels aan die Bloemfonteinse publiek die geleentheid om seldsame werke aan te hoor (Human, 1977:23,28).

Die vereniging se sukses kan waarskynlik toegeskryf word aan die flink en geesdriftige bestuurskomitee. Teen 1939 word daar byvoorbeeld vasgestel dat slegs veertig van die klub se een honderd en agt lede gereeld die aanbiedings bywoon. Die bywoningsyfer word ineens verbeter en geldelike verliese terselfdertyd teëgewerk deur die inisiatief van die vereniging se konsertbestuurder, Gisèle Rice. Sy kom vorendag met die idee van gekombineerde subskripsie waardeur die publiek in staat gestel word om 'n reeks van drie konserte teen 'n goedkoper prys by te woon (Human, 1977:31).

Dit blyk dus dat vroue hulself nou ook by uitstek as organiseerders van musikale aangeleenthede onderskei en daardeur in staat is om musiekverenigings op besonder

suksesvolle wyse te bedryf. Hierdie stelling is veral van toepassing op die *Arts and Crafts Society* van Bloemfontein.

3.3.2.2. Die *Arts and Crafts Society*

Hierdie vereniging was in die bevoorregte posisie om ook 'n hoogs bekwame vroue-organiseerder op die bestuur te hê, waardeur die vereniging in staat was om 'n besondere bydrae tot die musieklewe van Bloemfontein te maak.

Jean Ashburnham was gedurende hierdie jare die persoon belas met die reël en organiseer van die vereniging se musiekkonserte. Sy was self 'n talentvolle sanger en pianis en kon gevolglik danksy haar uitstekende musikale smaak en besondere oordeelkundigheid, 'n hele aantal konserte van stapel stuur wat 'n ryke verskeidenheid daargestel het en terselfdertyd van hoogstaande artistieke gehalte was.

Instrumentale sowel as vokale musiek is deur sommige van Bloemfontein se voorste vrouemusici uitgevoer, onder andere Florence Fraser, Katherine Peacock, Elsa Levisieur en Ashburnham self (Human, 1977:34,36).

Deur Ashburnham se inisiatief is etlike buitelandse kunstenaars deur die vereniging na Bloemfontein gebring. So tree madame Trebelli byvoorbeeld in 1909 hier op en Clara Butt lewer 'n uitvoering gedurende 1911 (Human, 1977:36).

Ashburnham organiseer ook voortreflike kamermusiekkonserte waardeur betreklik seldsame werke aan die Bloemfonteinse publiek bekend gestel word. Programme sou byvoorbeeld vioolsonates van Brahms en Grieg bevat, terwyl kamermusiek van Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Chopin en Widor ook per geleentheid uitgevoer is. Daarbenewens word die eerste openbare uitvoering van Levisieur se stel klavierwerke, *African Pictures*, in 1908 deur die vereniging aangebied (Human, 1977: 36-38).

3.3.3. Sangverenigings

Block & Stewart (1991:151) beskryf koorsang in die agtiende en negentiende eeu as by uitstek 'a male activity for amateurs'.

Ter verbreding van musikale koorervarings, het private koorverenigings naas kerkkore ontstaan. Hierdie verenigings het slegs uit manlik lede bestaan, alhoewel vroue wel op uitnodiging deelgeneem het aan enkele kooruitvoerings. Vroue was egter by verre in die minderheid by sulke geleenthede, aangesien alle partye deur die manlike lede gesing is en die vrouestemme slegs gebruik is vir die ondersteuning van die falsetto-sangers op die sopraanparty.

3.3.3.1. Die *Bloemfontein Choral Society*

Dieselfde tendens is steeds gedurende die vroeë jare in die Vrystaat te bespeur. Die eerste koorvereniging in Bloemfontein word omstreeks 1874 gestig en ontstaan na alle waarskynlikheid as 'n private vereniging, dit wil sê dit bestaan aanvanklik uit 'n groep vriende wat almal die behoefte aan musiek-maak deel. Dit sou nie vergesog wees om aan te neem dat hierdie groep geheel en al uit manlike lede bestaan het nie. Die vereniging staan weldra as die *Bloemfontein Choral Society* bekend en word afgerig deur Sam Barrett (Human, 1963:49).

Die daaropvolgende jaar bestaan die vereniging reeds uit sowat veertig lede, maar word in hulle musikale uitvoerings gestrem deur die gebrek aan damestemme. Nou eers word die eksklusiewe karakter van die vereniging opgehef deurdat die vereniging oopgestel word vir die algemene publiek. Maar hierdie stap blyk reeds te laat te wees en teen Augustus daardie jaar word die vereniging amptelik ontbind (Human, 1963: 51,53).

Gedurende 1880 word 'n nuwe *Choral Society* gestig, maar die openingskonsert in Augustus is nie 'n sukses nie, aangesien die koor ongebalanseerd voorkom vanweë 'n tekort aan alte. Afgesien daarvan dat dit blyk asof die koor hierna tog op dreef kom,

verflou die entoesiasme van die lede weldra sodanig dat die vereniging in 1887 ontbind (Human, 1963:54-60).

Die herstigting van die *Bloemfontein Choral Society* in 1893 sou egter in teenstelling met die vorige pogings, probleme van 'n teenoorgestelde aard ervaar. Die vereniging spring weg met sowat vyf en dertig lede onder leiding van William McLagan. Dit is duidelik dat die ganse benadering van die stigterslede gemik was op die handhawing van 'n hoë standaard.

Dit is ook die heel eerste vereniging wat vroulike lede op die bestuurskomitee verkies, naamlik mevrou McLagan en mejuffrou Innes. Dit sou dus nie vergesog wees om te reken dat vroue met groter geesdrif by dié vereniging aangesluit het nie; soseer, dat die koor na sy openingskonsert in 1894 gekritiseer word oor die feit dat die sopraanseksie die manlike stemme van die koor skynbaar heeltemal oorskadu (Human, 1963:61,62).

Dit was 'n buitengewone verskynsel vir daardie jare. Vroue het hulle selfverwesenliking as koorsangers in die eerste plek gevind deur die stigting van hul eie musiekkлубs wat 'n direkte afspieëling was van vroue-gemeenskapsverenigings. Deur hierdie musiekkлубs het vroue begin om hulle eie kore tot stand te bring. Hierdie tendens het tot 'n kettingreaksie gelei wat in vele opsigte die vrou se posisie binne die algemene musiekmilieu versterk het.

Etlike van hierdie kore was in staat om koorsang van uitnemende gehalte te lewer. Soos die aanvraag na koorrepertorium vir vrouestemme dus toegeneem het, het komponiste - en veral vrouekomponiste - hul daarop begin toelê om in hierdie behoefte te voorsien. Op hierdie wyse is 'n betreklik omvangryke repertorium opgebou wat deur uitgewers as 'n spesiale reeks gepubliseer is.

Hierdie dameskore het natuurlik onder leiding van vrouedirigente gestaan en soos wat dameskore toenemend aan publieke konserte begin deelneem het, het hierdie vroue

ook nader beweeg aan moontlikhede wat hulle in staat sou te stel om hul vaardighede met die uitvoering van orkestrale werke ten toon te stel (Block & Stewart, 1991:152).

3.3.3.2. Die *Bloemfontein Ladies' Choir*

In die Vrystaat word dieselfde tendens in hierdie jare opgemerk. Gedurende April 1901 vestig die goed gekwalifiseerde Engelse sopraan, Carrie Duffield, haar in Bloemfontein en debuteer kort daarna in die stad. Na haar optrede maak sy bekend dat sy van voorneme is om 'n dameskoor te stig en spoedig is daar reeds sowat twintig lede vir die koor gewerf (Human, 1977:78).

In November 1901 tree die koor in 'n openingsuitvoering op en ontvang reeds op hierdie vroeë stadium gunstige kommentaar. Sowat 'n jaar later tree die koor weer op. Die program word saamgestel uit 'n verskeidenheid vokale musiek, terwyl instrumentale items ook ter afwisseling by die program ingesluit word. Van belang is die feit dat die koor verskeie Suid-Afrikaanse komposisies, onder andere Levisseur se *Plainte Amoureuse*, uitvoer.

3.3.3.3. Die Hadlow-dameskoor

Jennie Hadlow het met haar dameskoor uitsonderlik hoë hoogtes bereik. Sy word in 1915 as sangonderwyser aan Eunice aangestel en handhaaf spoedig 'n uitnemende standaard met die skoolkoor. Afgesien van haar besondere sangtalent en deeglike musiekkennis, het sy dikwels na Europa gereis om haarself op die hoogte te hou van die nuutste Europese standaarde en metodes (Human, 1977:99).

Nadat sy Eunice in 1923 verlaat, bring sy 'n private sangateljee tot stand en met dié dat haar leerlingtal algaande toeneem, is sy uiteindelik in staat om 'n dameskoor saam te stel. Die koor debuteer omstreeks 1926 met 'n uitvoering in die *St John's*-Presbiteriaanse kerksaal. Hierna volg deelnames aan die Vrystaatse Kunswedstryd in 1929 en later die jaar lewer die koor hul eerste openbare konsert (Human, 1977:99, 100).

Die standaard van hierdie koor neem voortdurend toe. Uit die staanspoor word 'n repertorium van hoogstaande artistieke gehalte uitgevoer, onder andere werke van Morley, Purcell, Handel asook gewilde opera-uittreksels en *negro spirituals*. In 1936 pak die koor vir die eerste maal 'n kantate aan en behaal groot welslae daarmee (Human, 1977:100,101).

3.3.3.4. Die Voortrekker-dameskoor

Die Afrikaanse ekwivalent van die Engelse dameskore was die Voortrekker-dameskoor van Daisy Bosman. Hierdie koor wat in 1932 tot stand kom, het - soos reeds vermeld - hoofsaaklik die bevordering van die Afrikaanse musiekkultuur ten doel gehad. Danksy hulle uiters bekwame en musikale dirigent, het hul optredes wat ongetwyfeld van hoogstaande gehalte was, 'n positiewe reaksie van gehore uitgelok.

In 1936 word die leiding van die koor deur Elsa Dekker oorgeneem. Sy voer die groep opnuut tot groot hoogtes. Nie alleen doen hulle baie goed gedurende hulle deelname aan die Vrystaatse kunswedstryd daardie jaar nie, maar hulle word ook die eerste Suid-Afrikaanse koor wat 'n radio-opname maak. Teen 1939 tree die Voortrekker-dameskoor gereeld in die openbaar op en neem ook sporadies aan radio-uitsendings deel (Human, 1977:101-103).

3.3.3.5. Gemengde kore

Vanselfsprekend het dames ook mettertyd toenemend by gemengde kore begin aansluit. Die destydse *Bloemfontein Choral Society* herleef opnuut in 1901 en weldra raak al die vernaamste sangers in Bloemfontein by die nuwe vereniging betrokke, onder andere Florence Fraser en Carrie Duffield.

Daar word besluit dat alle koorlede insae sou hê by die keuse van die repertorium, ook die vroue. Verder het die koor vanselfsprekend in hul uitvoerings van tyd tot tyd gebruik gemaak van vrouesoliste en soms ook van vroulike begeleiers, maar van vroulike dirigente was daar by hierdie vereniging nooit sprake nie. In daardie opsig

het deelname aan gemengde kore net nie dieselfde vervulling aan vrouemusici gebied as dameskore nie (Human, 1977:79-87).

Opvallend is die feit dat hierdie koor in later jare weer te kampe het met dieselfde probleem van vroeër, naamlik dat die sopraanseksie so groot is dat dit die ander koorstemme oorheers. Die probleem word egter nou vererger deur die feit dat daar 'n ernstige tekort aan basse en tenore ontstaan (Human, 1977:91).

3.3.4. Instrumentale verenigings

Daar is reeds melding gemaak van die ontstaan van vroue-orkeste in Europa en Amerika gedurende die tweede helfte van die negentiende eeu. Daar sou met reg gesê kan word dat die orkeste wat aan Suid-Afrikaanse dogterskole gedurende die eerste jare van die twintigste eeu ontstaan, 'n direkte afspieëling hiervan was.

Maar dit het ook spoedig geblyk dat alhoewel vroue-instrumentaliste deur middel van die samestelling van vroue-orkeste klinkklare bewys kon lewer dat hulle in staat was om suksesvolle orkeslede te wees, hulle nie sonder meer toegelaat sou word om lede van orkeste te word, wat sedert hul bestaan slegs uit manlike lede saamgestel is nie.

Met die uitbreek van die Eerste Wêreldoorlog het vroue wel die geleentheid gekry om manlike lede se plekke tydelik te vul, terwyl laasgenoemde aan die gevegsfront was, maar die feit dat vroue volkome in hierdie uitdaging slaag, was nie genoegsaam om hardnekkige sosiale vooroordele uit die weg te ruim nie.

Met die afsluiting van die oorlog in 1918, is daar teruggegryp na "normale" omstandighede. Hierdie situasie sou eers na die Tweede Wêreldoorlog die eerste geringe tekens van verandering toon. Daarvandaan het geleentheid vir vroue-instrumentaliste geleidelik, maar desnieteenstaande meer beskikbaar geraak (Block & Stewart, 1991:156,157).

Die ontwikkeling van orkestrale musiek in die Vrystaat en die rol wat die vrou in hierdie ontwikkeling gespeel het, sou dus waarskynlik as betreklik verlig beskryf kan

word. Andersyds het die aanvanklik primitiewe omstandighede die gemeenskap waarskynlik genoop om die gewone sosiale norme tydelik oorboord te gooi.

3.3.4.1. Die *Bloemfontein Orchestral Society*

Hoe dit ook al sy, in Oktober 1893 maak die Bloemfonteinse musikus, Ivan Haarburger, bekend dat hy van plan is om 'n orkesvereniging in Bloemfontein te stig. Enkele dae later word die *Bloemfontein Orchestral Society* gestig en die uitvoerende komitee (wat geheel en al uit manlike lede bestaan) val dadelik weg met die organisering van 'n reeks konserte wat reeds gedurende Januarie 1894 'n aanvang neem.

Alhoewel daar vir die eerste van hierdie konserte slegs van manlike orkeslede gebruik gemaak word, blyk dit dat Haarburger met die volgende konsert in Junie daardie jaar, van die dienste van etlike vroueviolieste gebruik maak (Human, 1977:17-19).

Hierdie optrede word verstaanbaar wanneer in ag geneem word dat Irene Bell (eerste viool), Gertrude Cunningham (tweede viool) en Helen Muller (tweede viool) almal leerlinge van Haarburger was (Human, 1963:19).

In hoe 'n mate die status van hierdie lede permanent was, is nie duidelik nie, maar wat ook al die beweegrede, hierdie dames het die eerste tree vir vroue as orkeslede in die Vrystaat gegee en die ys was ten minste nou gebreek.

Gedurende die eerste drie tot vier dekades van die twintigste eeu bestaan daar sowat drie verskillende orkesverenigings in Bloemfontein, maar ten spyte van die feit dat die bespeling van orkesinstrumente deur vroue reeds gedurende die tweede helfte van die negentiende eeu toenemend aanvaarbaar word en dat vioolonderrig byvoorbeeld nou al reeds 'n geruime tyd aan Vrystaatse dogterskole gegee word (soseer, dat hierdie skole hulle eie orkeste kon saamstel) het daar vir 'n lang ruk nog steeds 'n siening geheers dat vroue nie sal deug as orkeslede nie.

3.3.4.2. Die Bloemfonteinse Orkesvereniging

Die Bloemfonteinse Orkesvereniging kom in 1923 onder Otto Menge tot stand. Hierdie vereniging het bestaan uit 'n groep strykers met klavier as ondersteunende instrument. Dit is nie duidelik of enige van die lede vroue was nie; waarskynlik sou minstens die pianis 'n vroulike musikant gewees het. Hoe dit ook al sy, die bestaan van die vereniging was van korte duur en het doodgeloop met Menge se vertrek in 1926 (Human, 1977:141-143).

3.3.4.3. Die Vrystaatse Filharmoniese Vereniging

Die eerste orkes wat min of meer as simfonie-orkes beskryf kan word, kom as die Vrystaatse Filharmoniese Vereniging in 1935 tot stand. Van groot belang is die feit dat een van die twee stigterslede 'n vrou was. Frances Hertslet was self pianis, onderwyser en komponis. Van die ander bestuurslede wat verkies word, is twee vroue: Gisèle Rice en Gertrude Hobday.

Gedurende die daaropvolgende vergadering in Februarie is daar reeds van sowat veertig lede sprake en met hierdie geleentheid word die samestelling van die orkes uiteengesit. In skrilte kontras met alle vorige pogings, is daar 'n oorweldigende teenwoordigheid van vroue in die orkes en beklee hulle terselfdertyd etlike van die mees gesogte posisies.

Maude Hobday word as konsertmeester aangestel, terwyl Diana Rose en Jennie Hadlow die res van die eerste viool-seksie verteenwoordig. Frances Hertslet speel tweede viool, terwyl mevroue Lemmer en Peacock die tjelloseksie verteenwoordig. Etlike vroue-organiseerders word ook aangewys (Human, 1977:145,146).

In Junie 1935 lewer die orkes sy eerste uitvoering onder leiding van Petrus Lemmer en dit blyk 'n groot sukses te wees - soseer, dat die ledetal na hierdie konsert aansienlik toeneem. Die orkes word nou met addisionele lede hersaamgestel, maar daar bestaan steeds 'n baie sterk verteenwoordiging van vrouelede.

Alhoewel die konsertmeesterskap nou deur Victor Pohl oorgeneem word, bly Rose en Golding aan as eerste viole. Mevrouw Holiday word aangestel as die leier van die tweede viole en Hertslet bly steeds in hierdie seksie saam met die nuwe toevoegings, mejuffroue Klein, Goldes en Stevenson. Maude Hobday is nou leier van die altvioolseksie terwyl Newberry dieselfde verantwoordelikheid in die tjelloseksie dra.

'n Baie belangrike toevoeging is dié van Cecilia Fainsinger as tweede fluit. Hiermee word sy waarskynlik een van die eerste vroulike orkestrale houtblasers in die land. Ten slotte neem mejuffrou Kimmel die klavierbegeleiding by Gertrude Hobday oor toe laasgenoemde as orrelis aangestel word.

Teen die einde van 1935 het die orkes reeds so 'n sterk reputasie opgebou dat hulle die geleentheid gebied word om 'n radio-opname te maak. Dit sou die eerste uitsending van 'n Bloemfonteinse orkes wees (Human, 1977:147).

Met verloop van tyd lewer die orkes verskeie uitvoerings en word ook dikwels met amptelike geleenthede ingespan. Teen 1937 bestaan die vereniging uit sowat ses en sestig lede, waarvan drie en twintig orkeslede is.

Die konsert gehou in Mei 1938, sou egter die vereniging se laaste belangrike uitvoering blyk te wees. Hierna sou die orkes se aktiwiteite doodloop (Human, 1977: 150,151).

Teen die begin van 1939 begin die vereniging sukkel met swak bywoning van repetisies. Charles Hamer word nou as dirigent verkies, maar dit is die verkiesing van Maude Hobday as hulpdirigent wat besondere vooruitgang vir die vrou in die musieklewe van die Vrystaat in die vooruitsig stel.

Ongelukkig was die skrif reeds aan die muur. Gedurende 1939 word geen uitvoerings gelewer nie en die vereniging hou uiteindelik op om te bestaan (Human, 1977:152, 153).

3.3.5. Opsomming

Die lewendige belangstelling van amateurmusici in aktiewe deelname aan musikale aktiwiteite gedurende hierdie tydperk in die Vrystaat, spreek uit die verskeidenheid musiekverenigings wat voorkom. Terselfdertyd is hierdie verenigings sprekend van die onmisbare rol wat vroue as musikale amateurs sou speel. Waar hulle aanvanklik nie lidmaatskap van bestaande musiekverenigings kon bekom nie, het hulle hul eie verenigings gestig en soveel welslae daarmee behaal, dat sosiale norme aangaande gemengde lidmaatskap stelselmatig meer buigsaam sou word. Waar vroue eenmaal toegang verkry het tot verenigings wat aanvanklik slegs manlike lede toegelaat het, het hulle spoedig bewys dat hulle hul manlike eweknieë in alle opsigte kon ewenaar.

4. Slotsom

Terugskouend val twee faktore die duidelikste op. Enersyds is daar 'n merkbare toename van vroue in musikale gebiede wat reeds voorheen toeganklik vir die vrou was. In enkele kategorieë van die uitvoerende kunste, die laer vlakke van die musiekonderwys asook in musiekverenigings van uiteenlopende aard, raak die vrou se teenwoordigheid dus toenemend oorheersend.

In samehang hiermee begin vrouemusici geleidelik hul weg baan na meer gesogte poste en posisies. Hulle lewer bewys dat hulle volkome in staat is om sodanige posisies te hanteer en dwing daarmee algaande respek af, in die eerste plek as musici, maar tweedens ook as professionele werknemers.

'n Tweede aspek wat opval, is die feit dat vroue stadig maar seker op musikale velde begin beweeg wat vroeër vir hulle verbode was. Vroue durf die musikale vlakke van komposisie, die dirigeerkuns asook organisatoriese aspekte van die musiekbedryf aan en maak - teen sosiale verwagting in - 'n besondere bydrae op hierdie vlakke. Daardeur verdien hulle opnuut die respek van die gemeenskap.

Sou hierdie positiewe veranderinge in die volgende era voortduur of het die gemeenskap reeds nuwe perke aan dié veranderinge gestel?

HOOFSTUK 4

DIE ROL VAN DIE VROU IN DIE ONTSTAAN EN ONTWIKKELING VAN WESTERSE MUSIEK IN DIE TRANSVAAL: 1844 TOT 1952

1. Geskiedkundige agtergrond

Uit 'n bestudering van die geskiedkundige verloop in die Transvaal, wat as agtergrond dien vir die Transvaalse musiekmilieu, blyk dat die geskiedenis met toenemende momentum tot 'n komplekse tafereel van politieke gebeure ontwikkel. Die Transvaal het met die ontdekking van goud, in vele opsigte die brandpunt van politieke omwentelinge in Suid-Afrika geword en dit het noodwendig 'n bepaalde uitwerking gehad op die ontwikkeling van musiek en die rol van die vrou daarin. Desnieteenstaande het hierdie prominente streek 'n betreklik beskeie ontstaan gehad.

1.1. Die *Zuid-Afrikaansche Republiek*

Aan die einde van 1835 vertrek Andries Hendrik Potgieter met sy trek vanuit die Kaap op die spoor van sy voorgangers, Louis Trigardt en Hans van Rensburg, na die gebied noord van die Vaalrivier. Vir Potgieter en sy mense was dit essensieel om volkome aan Britse oorheersing te ontsnap en hy was daarvan oortuig dat die Voortrekkerideaal vir 'n eie onafhanklike staat ten beste in die Verre Noorde gerealiseer sou kon word.

Gevolglik kom daar in 1844 'n nuwe Trekkerrepubliek in hierdie streek tot stand (Davenport, 1987:50,80; Muller, 1975:162,164,165).

Die Britse regering was egter nie sonder meer bereid om hierdie nuwe Trekkerrepubliek as sodanig te aanvaar nie. Daarom nader Andries Pretorius aan die einde van 1851 vir Warden, die Britse Resident in die Oranjerivier-soewereiniteit, met die oog op onafhanklikheidsonderhandelings. Die tyd was ryp vir sodanige

onderhandelings, aangesien die Britse owerhede reeds begin noustrop trek het onder hulle finansiële veeleisende en onrusgeteisterde Suid-Afrikaanse kolonies. Op 17 Januarie 1852 word die Sandrivier-konvensie onderteken waardeur Brittanje amptelik die onafhanklikheid van die Trekkerrepubliek noord van die Vaalrivier erken (Du Bruyn, 1991:137,138).

In September 1853 word die benaming, *Zuid-Afrikaansche Republiek (ZAR)* amptelik vir die nuwe staat aanvaar en tree M.W. Pretorius as leidende figuur na vore. Dit is dan ook deur sy inisiatief dat twee plase langs die Apiesrivier in 1853 aangekoop word vir die aanlê van 'n sentrale hoofstad, Pretoria, wat voortaan as regeringsetel sou dien (Heydenrych, 1991:150,151).

1.2. Die ontdekking van goud

Die ontdekking van goud in 1886, lei tot die ontstaan van die ander prominente stad in dié streek, naamlik Johannesburg. Nadat die bestaan van die goudneerslae aan die Witwatersrand-gebied bevestig is, vind verandering in vele opsigte plaas - soseer dat dit die ontdekking van diamante sowat twintig jaar tevore in geheel oorskadu (Davenport, 1987:202).

Die voor die hand liggendste implikasie van hierdie ontdekkings was die ekonomiese en finansiële opbloei wat nou in die ZAR teweeg gebring word - 'n ommeswaai wat verwelkom is, aangesien die Republiek voor 1886 maar 'n sukkelbestaan moes voer. Terselfdertyd het dit egter ook aanleiding gegee tot een van die grootste uitdagings waarvoor die ZAR-regering ooit te staan sou kom: die sogenaamde Uitlander-vraagstuk (Heydenrych, 1991:184).

1.3. Die Uitlander-vraagstuk

Met dié dat die bestaan van die goudriewe aan die Rand bekend word, ontstaan daar natuurlik 'n toestroming van goudsoekers van regoor die wêreld na hierdie streek. Hulle word spoedig gevolg deur sakemense en ander professionele lui. Hierdie immigrante sou hoofsaaklik vanuit Brittanje, die Verenigde State, Australië en Oos-

Europese lande kom. Die oorgrote meerheid was van Britse afkoms of ten minste Engels georiënteerd en het dus hoegenaamd geen aanklank gevind by die ZAR se Afrikaners, hul geskiedenis, tradisies, kultuur of ideale nie. Dit, tesame met die snelle aanwas van die uitlandergetalle, was vir president Paul Kruger (wat teen hierdie tyd aan die hoof van die Boererepubliek gestaan het) 'n groot bron tot kommer. Die nuwe kosmopolitiese bevolking het naamlik vir hom die wesenlike bedreiging ingehou dat dit die Afrikaner-gemeenskap uiteindelik sou oorskadu, en in uiterste gevalle selfs sou lei tot die verlies van die duurbekomde Republiek. Kruger se vrese sou nie ongegrond blyk te wees nie (Heydenrych, 1991:186).

In 'n poging om 'n mate van orde binne en beheer oor die situasie te bewerkstellig, word nege plase in die gebied tot gouddelwerye geproklameer en word 'n delwersdorp op 'n sogenaamde stuk uitvalgrond in 1886 tot stand gebring. Hierdie dorp sou uiteindelik ontwikkel tot die stad, Johannesburg.

Die klein, landelike en oorwegend Afrikaanssprekende gemeenskap van die ZAR is dus byna oornag blootgestel aan 'n uitheemse, veral Engelssprekende bevolking, wat by uitstek gemoeid was met die ontginning van die nywerheidsmoontlikhede in die streek, sodat die gebied binne 'n betreklik kort tydperk tot 'n stedelike gemeenskap sou ontwikkel (Du Plessis, 1975:285,286; Wolpowitz, 1965:5).

Vir die Suid-Afrikaanse kultuurlewe, met inbegrip van die musiekbeleving, het hierdie geografies-maatskaplike metamorfose 'n verskeidenheid bates ingehou. Die opgradering van die kommunikasie- en vervoerwese het vanselfsprekend nouer kontak met die buitewêreld bewerkstellig, waardeur Suid-Afrikaanse musici en musiek liefhebbers fyner kon instem op musikale standaarde, tendense en ontwikkelings in die buiteland.

Andersyds het dit tot sodanige finansiële vermoëns aanleiding gegee, dat prominente musici dit nou al hoe meer die moeite werd sou vind om die land, en spesifiek Transvaal, aan te doen. Hier ter plaatse het dit vrugte afgewerp in terme van meer ontwikkelde standaarde wat Suid-Afrikaanse musici in staat sou stel om nie alleen hul

die musikale loopbane plaaslik met sukses van stapel te stuur nie, maar ook erkenning vanuit die buiteland in te oes en so Suid-Afrika se plek in die musikale kringe van die wêreld te bevestig.

Vir Kruger was die bedreiging, wat inherent in die uitlanderbevolking aanwesig was, allesoorheersend, veral omdat die situasie opnuut Britse belangstelling in die ZAR geprikkel het. In 'n poging om die uitlanders se houvas op die ZAR teë te werk, word hulle aan etlike beperkende maatreëls onderwerp. Gevolglik kom die *Transvaal National Union*, 'n oorwegend Engels georiënteerde organisasie, in 1892 tot stand as 'n liggaam waardeur die uitlanders seker kon maak dat daar van hul griewe kennis geneem is en dat dit deur daadwerklike optrede opgevolg sou word (Du Plessis, 1975: 287,289).

Met die vakbond se vertoë aan die Britse regering in 1894, om in die situasie in te gryp, was die skrif aan die muur. Die Transvaal met sy mineraalrykdomme was vir die Britse owerhede in verskeie opsigte 'n aanloklikheid en die Uitlander-vraagstuk het nou aan hulle die geleentheid gebied om op diskrete wyse hulle hande op hierdie rykdomme te lê deur weer beheer oor die ZAR oor te neem (Du Plessis, 1975:289, 290).

Dit sou uiteindelik 'n bitter stryd word tussen Kruger, as verteenwoordiger van die Afrikaner se strewe na selfverwesenliking en onafhanklikheid, en die Britse hoë kommissaris, Alfred Milner, wat by uitstek as Imperialis beskou is en vir wie die enigste oplossing in Britse oornam geleë was. Wat aanvanklik as 'n duel tussen twee individue ontstaan, kulmineer uiteindelik in die uitbreek van die Anglo-Boereoorlog in 1899.

1.4. Die Anglo-Boereoorlog en daarna

Daar is reeds in die vorige hoofstuk verwys na die verwoestende effek wat die oorlog op die Suid-Afrikaanse samelewing gehad het. Die streek waaroor Milner uiteindelik in 1902 volmag verkry deur die ondertekening van die Vrede van Vereeniging, sou inderdaad 'n verpletterde gebied wees (Pakenham, 1991:202,211).

Milner was egter onverstoord in sy strewe. In Februarie 1901, 'n geruime tyd voor die beëindiging van die oorlog, rig hy hom as hoë kommissaris in Johannesburg in en in Augustus daardie jaar begin hy reeds met 'n rekonstruksieprojek vir die gebied. In hierdie opsig verrig hy waardevolle werk. Terselfdertyd sou hy egter 'n aggressiewe verengelsingsproses aan die gang sit in sy strewe om ook die Transvaal volkome aan die imperialistiese ideaal te onderwerp (Davenport, 1987:223,227; Spies, 1991:223; De Kock, 1975:356).

1.5. Uniewording

Teen 1906 het dit by beide Afrikaans- en Engelssprekendes om verskeie politieke en ekonomiese redes 'n saak van oortuiging geword om Suid-Afrika tot Unie te laat verklaar. Milner was reeds teen 1905 bewus van die feit dat sy strewe om Britse oorheersing in die Transvaal te bewerkstellig, gefaal het. Louis Botha word gevolglik Eerste Minister met die totstandkoming van die Unie van Suid-Afrika in 1910 (Davenport, 1987:239,241; Spies, 1975:375).

Van nou af sou die Afrikaner hom toenemend in die Suid-Afrikaanse politiek laat geld. Vir Botha (en later Smuts) was dit nog van belang om goeie bande met Brittanje te handhaaf, maar met die Hertzog-bewind van 1924, en nog later die Malan-era, wat in 1948 'n aanvang neem, word Afrikaner-nasionalisme en die vooropstelling van die Afrikaner by uitstek die uitgangspunt van die owerheid.

Waar Botha se politieke ideaal gesentreer het om die versoening van Afrikaans- en Engelssprekendes in Suid-Afrika, het dit vir Hertzog veral om die wetlike status van die Afrikaner gegaan: dat hy in alle opsigte gelyke regte in verhouding met die Engelssprekende moes hê. Malan sou die ideaal nog verder voer. Met die opkoms van sy Nasionale Party was dit duidelik dat Afrikaner-nasionalisme toenemend eksklusief sou word, met die klem op die eiesoortigheid van die Afrikaner-kultuur (Murray, 1991:259; Liebenberg, 1975:388).

In die lig hiervan ontstaan verskeie politieke-kulturele en -ekonomiese organisasies waarvan die Broederbond, en later sy frontorganisasie, die Federasie van Afrikaanse Kultuurverenigings (FAK), die prominentste word. Vir hierdie organisasies was 'n beleid van gelyke regte verouderd; Afrikaner-oorheersing het nou die ideaal geword (Murray, 1991:259).

Besondere pogings is aangewend om die Afrikaanse taal en kultuur te bevorder en ook om die Afrikaner op ekonomiese gebied te bring tot 'n mag waarmee rekening gehou behoort te word. Desnieteenstaande behou Engelssprekendes superieure posisies binne die Suid-Afrikaanse ekonomie, waardeur hulle waarskynlik voorkom dat die Engelse element in Suid-Afrika volkome deur Afrikaner-nasionalisme verswelg word.

2. Die posisie van die vrou binne hierdie gemeenskap

Die versnelde tempo en die ingrypende aard van die politieke en ekonomiese ontwikkelings in veral die Transvaal gedurende die laaste dekades van die negentiende eeu en die eerste jare van die twintigste eeu, het ongetwyfeld 'n verreikende invloed op die sosiale geskiedenis van die land gehad. Afgesien van ander maatskaplike veranderings het dit opvallend geword dat die algemene sosiale beskouing van die identiteit van man en vrou, en hul onderskeie sosiale domeine en verpligtings, 'n re-evaluasie noodsaak.

2.1. Die opkoms van Feminisme in Suid-Afrika

Dit is gedurende hierdie tydperk wat die Feminisme onder Suid-Afrikaanse vroue begin posvat. Vanselfsprekend was daar in vele opsigte raakpunte tussen die vrouebeweging in Suid-Afrika en dié in die buiteland, veral Brittanje. Soos daar, het die industriële opbloei, wat hier deur die ontdekking van diamante en veral goud teweeg gebring is, 'n gunstige klimaat vir die opkoms van die vrouebeweging geskep (Walker, 1990:321).

Alhoewel vroue nie direk by die mynbedryf betrokke geraak het nie, het hulle wel 'n uitsonderlike bydrae gelewer in industrieë wat as gevolg van die mynbedryf tot stand gekom het. Vroue, veral jong, plattelandse Afrikaners, het aan die begin van die twintigste eeu na stede gestroom om hul professionele heil te vind in die tekstiel- en voedselbedryf. Met die aanbreek van die dertigerjare was dit reeds vir hierdie vroue moontlik om hul sosiale status te verbeter deur hul posisies as fabriekswerkers vir dié van klerke, tiksters en sekretaresses te verruil.

Die toenemende aanvraag na geskoolde arbeid het vanselfsprekend ook onderwysmoontlikhede vir vroue geskep. Teen hierdie tyd was die onderwys, soos onder andere ook in Brittanje en Amerika, by uitstek 'n professie vir dames. Walker (1990:322) meld byvoorbeeld dat vroue reeds teen 1891 sowat vyfen sewentig persent van alle onderwysers in die Kaap verteenwoordig. Gedurende die vroeë jare van die twintigste eeu sou vroue toenemend tot die onderwys toetree.

Verpleging was 'n ander veld waartoe vroue, veral gedurende die Eerste Wêreldoorlog, in groot getalle toegetree het. Die Eerste Wêreldoorlog het trouens, soos in Europa, Brittanje en die Verenigde State, 'n belangrike keerpunt gebring in die algemene sosiale beskouing wat die vrou beperk het tot die domestiese sfeer en die openbare arena as die man se domein wou afsonder. Omdat vroue deur die oorlog genoodsaak is om tot die ekonomiese terrein toe te tree, is baie van die vooropgestelde idees aangaande die vrou, haar vermoëns en sosiale verantwoordelikhede, heroorweeg en sou dit uiteindelik lei tot 'n herstrukturering van politieke denke aangaande vroue (Walker, 1990:322,331,332).

Gedurende hierdie jare was daar vir die eerste maal sprake van groter toeganklikheid tot gevorderde opleiding vir vroue en ook hierin eggo die Suid-Afrikaanse situasie ontwikkelings in die buiteland. Gedurende 1886 aanvaar die Suid-Afrikaanse Kollege in Kaapstad 'n aantal damestudente vir 'n bepaalde toetstydperk. Die jaar daarop word alle departemente van die Kollege amptelik vir vroue oopgestel. Die meeste vroue sou egter outomaties kursusse volg in wat beskryf is as professies wat 'n natuurlike verlenging van die vrou se take en pligte tuis was.

Enkeles sou egter die rug op verstokte norme draai en hul begewe op terreine wat steeds as manlike domein beskou is. Vroue wat betrokke geraak het op die gebied van die regte, wetenskap en mediese praktyke, sou in 'n nog groter mate 'n omwenteling in die sosiale en politieke beskouings oor die vroulike geslag bring (Walker, 1990:322,332).

Dit is ook nouliks uitsonderlik dat daar soveel verbande tussen die vrouebeweging in Suid-Afrika en dié van die buiteland bestaan. Kruger het nie verniet die invloed van die uitlanders op die Afrikaner-gemeenskap in die Transvaal gevrees nie. Met betrekking tot vroue se stryd om gelyke regte, sou Suid-Afrikaners egter voordeel trek uit die verligte idees wat die uitlanders met hulle saamgebring het. Dit is dan ook opvallend dat organisasies wat hulle beywer vir vrouestemreg in Suid-Afrika, deur Engelssprekendes op die been gebring word en uiteindelik hoofsaaklik lede uit die verstedelike Engelse middelklas trek (Walker, 1990:323,327).

Die Afrikaner-vrou het verkies om haar invloed indirek deur vrouewelsynsorganisasies of -werkersunies te laat geld. Sy was gedurende hierdie jare in die eerste plek 'n instrument in die stryd om 'n manifestasie van 'n vitale Afrikaner-nasionalisme.

Alle aktiwiteite wat hierdie organisasies dus sou aanpak, was primêr hierop gerig en die kwessie van vroueregte sou voorlopig hieraan ondergeskik moes bly. Afrikaner-vroue was gevolglik bereid om binne die eng grense van die patriargale sisteem, soos onderskryf deur die NG-Kerk, te bly leef (Walker, 1990:285,286,287,318).

Fundamentele verskille was daar egter ook tussen die Suid-Afrikaanse vrouebeweging en dié van die buiteland. Hierdie verskille kan hoofsaaklik teruggevoer word na die veel kleiner skaal waarop die plaaslike beweging aangepak is. In samehang daarmee, is die Suid-Afrikaanse beweging ook deur 'n besonder konserwatiewe aanslag gekenmerk. Hierdie tendens was op sigself karakteristiek van die buitelandse bewegings gedurende dieselfde tydperk, maar daar was ook sprake van veel meer

liberale strominge. Laasgenoemde verskynsel sou egter nie in Suid-Afrika voorkom nie.

Die Suid-Afrikaanse vrouebeweging is gebou op die ideologie wat Banks (1981:85) as 'the Ideal of Female Superiority' beskryf. Binne hierdie denkrigting neem die bekende binne/buite-beginsel 'n fundamentele posisie in, maar dit verkry ook 'n addisionele dimensie.

Die binne-sfeer word beskou as heiligdom waarbinne die vrou deur middel van haar vroulike eienskappe soos liefdevolheid, kalmte van gees, geduld, diensbaarheid, nederigheid en vroomheid 'n toevlugsoord vir haar gesin skep, waardeur hulle kan ontkom aan die ongenaakbaarheid van die buite-sfeer. So dien sy as morele inspirasie vir haar eggenoot, terwyl sy aan haar kinders morele leiding bied.

'n Baie subtiele klemverskuiwing het dus plaasgevind. Waar die vrou vroeër noodgedwonge moes saamleef met die stigma van oersondaar wat die Kerk aan haar toegedig het, word sy nou as essensieel goed en rein gehuldig. Daardeur word sy nie alleen die morele wegwysers van die gesin nie, maar ook van die gemeenskap in geheel. By implikasie is hier dus sprake van 'n vertroebeling van die grense tussen die binne- en die buite-sfeer. Dit gaan egter nie nou meer om die najaag van manlike kwaliteite en regte nie, maar eerder oor die afdruk van die vrou se hoë morele kodes op die res van die buitewêreld.

Soos wat sy orde en netheid in haar eie huishouding nastreef, word dit nie alleen haar reg nie, maar inderdaad haar plig om die sosiale huishouding van die gemeenskap aan te spreek en tot 'n hoë morele vlak te verhef. Hierdie remediërende rol van die vrou kom by uitstek tot uiting in die pastorale ampte (onderwys, verpleging, sekretariële werk) as verlengstuk van haar rol as eggenoot, moeder en huishouer (Banks, 1981:86, 88,90,94).

Die konserwatiewe aard van hierdie ideologie is dus geleë in die feit dat dit hier hoegenaamd nie om die bevryding van die vrou uit die binne-sfeer gaan nie, maar eerder oor 'n uitbreiding en versterking van die rol wat die vrou hier vertolk. Beter

onderriggeleenthede is byvoorbeeld bepleit om vroue in die eerste plek in staat te stel om beter eggenote en moeders te wees. Op dieselfde wyse is stemreg nagejaag sodat vroue groter invloed kon uitoefen op die hervorming van die gemeenskap deur maatskaplike sake en opheffingswerk as prioriteite op die regeringsagenda te beding (Banks, 1981:89,122).

'n Ander primêre verskil tussen die Suid-Afrikaanse beweging en dié in die buiteland, bevestig opnuut die beperkte skaal waarop die plaaslike stryd plaasvind. Vir Suid-Afrikaanse Feministe was die verkryging van stemreg klaarblyklik die einddoel van hul stryd, terwyl dit vir vroue in die buiteland om veel meer gegaan het. Stemreg was vir vroue in Brittanje en Amerika bloot die sleutel tot onder andere beter opleidingsgeleenthede, groter ekonomiese onafhanklikheid en vrye toegang tot basiese menseregte.

Die eerste organisasie in Suid-Afrika wat hom beywer vir stemreg vir vroue was die Engelse *Women's Christian Temperance Union* wat in 1889 gestig word. Hierdie beweging was 'n direkte navolging van soortgelyke organisasies in Brittanje en die Verenigde State wat hulle primêr ten doel gestel het om die verspreiding van alkoholiese drank teë te staan. Ses jaar nadat die organisasie gestig is, word 'n afdeling vir vrouestemreg binne die liggaam op die been gebring. Die bestuur het naamlik tot die slotsom gekom dat die organisasie slegs deur die verkryging van stemreg vir vroue daarin sou kon slaag om genoegsame reaksie van die regering vir die bevordering van hul saak te ontlok (Walker, 1990:324).

Die werksaamhede van die *Temperance Union* op die gebied van vrouestemreg is egter weldra deur die *Women's Enfranchisement League* oorgeneem. Hierdie beweging kom in 1902 in Durban tot stand en gee spoedig aanleiding tot die ontstaan van susterverenigings regoor Suid-Afrika. Na die unifikasie van Suid-Afrika in 1910, word al die verskillende takke van die beweging in 1911 gekonsolideer in een hooforganisasie met die benaming *Women's Enfranchisement Association of the Union* (WEAU). Vir hierdie liggaam het dit by uitstek om die verkryging van stemreg vir

vroue gegaan; dit was dus lankal nie meer 'n middel tot 'n doel nie, maar wel doel op sigself (Walker, 1990:326).

Ten opsigte van die realisering van hierdie doel in 1930 merk Walker (1990:337) tereg op:

... for the average suffragist the battle was over ...

Ten slotte is daar egter een oorheersende faktor wat die vrouebeweging in Suid-Afrika verbind met dié in die buiteland. Die beweging sou naamlik, soos elders, die prooi van eindelose politieke manipulasie word. Net soos wat vrouebewegings in die buiteland maar slegs deel van 'n komplekse polities-sosiale ratwerk was wat uiteindelik deur 'n kollektiewe sameloop van gebeure en omstandighede sou lei tot die oopstelling van stemreg vir vroue, meen Walker (1990:342) dat Hertzog se wetsontwerp van 1930 aangaande vrouestemreg waarskynlik in elk geval as wetgewing ingestel sou word, ongeag of die WEAU dit sou aanvaar of nie. Vir Hertzog het dit immers nie in die eerste plek gegaan om die verskaffing van stemreg aan vroue nie, maar was sodanige stap eerder 'n strategiese skuif binne 'n groter raamwerk waarbinne dit essensieel oor die manipulasie van die stemreg vir swartmense gegaan het (Walker, 1990:313,342).

Die gematigde aanslag van die WEAU het heel waarskynlik ook bygedra tot die relatief onbetrokke wyse waarmee die organisasie en sy ideaal jare lank deur die hoofspelers van die politieke toneel bejeën is. Die WEAU was bedag op die negatiewe reaksie wat die militante optrede van Feministe in Brittanje onder die Suid-Afrikaanse pers ontlok het. Dit was dus vir die beweging van uiterse belang om hulself openlik te distansieer van sodanige optrede. Gevolglik het die WEAU uit sy pad gegaan om die regering van sy redelike en akkommoderende houding te oortuig in die hoop dat 'n meer gematigde aanslag groter sukses sou verseker in die realisering van die beweging se ideaal (Walker, 1990:328).

In ooreenstemming met hierdie inskiklike houding het die WEAU hom sonder teenspraak neergelê by die grense van die regering se segregasiebeleid. Die WEAU se onvermoë om stemreg vir vroue van alle rasse in Suid-Afrika te beding, was egter nie bloot aan hul versoenende houding te wyte nie. Die feit dat die organisasie geen swart of Kleurlinglede op sy rol gehad het nie, het vanselfsprekend die nieblanke vrou se kans op stemreg aansienlik verswak.

Alhoewel die beweging aanvanklik skynbaar 'n nie-rassistiese beleid onderskryf, word beweer dat die WEAU in werklikheid reeds van meet af aan hul denkrigting op die ideaal van blanke oorheersing en verheffing geskoei het. Vir die meerderheid lede het die stryd om stemreg vir vroue by implikasie slegs blankes ingesluit. Hierdie oortuiging lê ook opgesluit in die feit dat die WEAU hom van die begin af beywer het vir stemreg wat gelykstaande was aan dié van die Suid-Afrikaanse man. Daarmee het die organisasie hom onomwonde verbind aan die rassebeleid van die regering wat in hoofsaak gestreef het na 'n eksklusiewe blanke stemreg (Walker, 1990:314).

Dit blyk inderdaad dat die beweging se denke in hierdie opsig besonder eng was. Nie alleen het die WEAU se denkkonsep outomaties lede van ander rasse geëlimineer nie, maar was die konsep so gebonde aan klas en kultuur dat die organisasie nòg 'n poging aangewend het om lede vanuit die blanke werkersklas te werf, nòg die strewe geopenbaar het om aanspraak te maak op die Afrikaner-vrou as kampvegter vir vroueregte (Walker, 1990:316,343).

Hierdeur het die liggaam sy potensiële mag, bewustelik of onbewustelik, in 'n groot mate aansienlik verswak. Daar was dus 'n waardevolle les te leer uit die strategie van buitelandse bewegings wat juis hul krag in die amalgamasie van verskillende rasse, klasse en selfs denkrigtings gevind het.

Die Suid-Afrikaanse tendens sou nie alleen spreek van die konserwatisme en beperkte aard van die veldtog nie, maar ook die aksent plaas op die mate waarin Nasionalisme, nie slegs onder Afrikaners nie, maar ook met betrekking tot Engelssprekendes en swartmense gedurende hierdie jare 'n prominente konsep was.

Dit sou versoening en samewerking tussen Suid-Afrikaanse rasse aansienlik bemoeilik, ook op kulturele en musikale gebied.

Uiteindelik was die meerderheid lede van die WEAU nie bereid om die bereiking van hul ideaal langer uit te stel ter wille van die insluiting van stemreg vir vroue van alle Suid-Afrikaanse rasse nie. Daarmee lê die organisasie hom finaal neer by die regering se segregasiebeleid (Walker, 1990:314).

Die reeds genoemde faktore, tesame met die feit dat die WEAU beperk was in sy organisatoriese en kommunikatiewe funksies, finansiële laste moes verduur en telkens insinkings sou toon, moes ongetwyfeld bygedra het tot die uitgereiktheid van die stryd en die beperktheid van die toegewing wat die regering uiteindelik sou maak.

Vir die WEAU was die wedloop egter voltooi. Dit was naamlik nooit vir die beweging van belang om 'n primêre ommeswaai in die sosiale orde teweeg te bring nie. In hierdie opsig was die organisasie dit selfs eens met die anti-Feministe: dat vroue in die eerste plek verantwoordelik was vir hulle huisgesinne en huishoudings en dat hulle ekonomiese posisie dienooreenkomstig aangepas moes word (Walker, 1990:337,338).

Van fundamentele veranderings was daar na 1930 dus geen sprake nie; die basiese magsverhouding tussen man en vrou het steeds stand gehou. Desnieteenstaande was die fondamente vir die verandering van sosiale denke en instellings deur die bereiking van stemreg vir vroue gelê en alhoewel dit nie ineens tot nuwe insigte gelei het nie, het dit ten minste die moontlikheid van meer verligte denke, en gevolglik 'n meer gebalanseerde samelewing, daargestel.

Al hierdie ontwikkelings sou natuurlik ook verreikende gevolge vir vroue binne die Suid-Afrikaanse musiekmilieu inhou. Vroue sou immers nou die amptelike reg hê om hulle op alle musiekgebiede te laat geld, 'n reg waarvan hulle deeglik gebruik sou maak. En waar amptelike goedkeuring hulle nie vroeër weerhou het van die ontginning van alle musikale vlakke nie, sou die klem nou veral op die toename in vrouegetalle in die musiekwêreld val.

Dit gaan egter ook nie net om getalle nie. Vroue sou hulle na dese, met die beskikbaarstelling van verbeterde opleidingsgeleenthede, en danksy 'n toenemende versagting van diskriminatoriese houdings, in besonder onderskei as uitnemende musici, nie alleen op gebiede waar hulle reeds voorheen erkenning ontvang het nie, maar ook op terreine wat vir baie jare jaloers as manlike sferes geëien is. Hierdeur sou vrouemusici kragdadig meewerk aan die afbreek van vooropgesette idees binne die gemeenskap, waardeur hulle in staat gestel sou word om in toenemende mate by te dra tot die opbou van 'n betekenisvolle Suid-Afrikaanse musiekgeskiedenis.

3. Die vrou as musikus

Die Suid-Afrikaanse musiekbedryf, en spesifiek dié in Transvaal, het nie, soos wat stellig te wagte kon wees, teen die einde van die vorige eeu begin loskom van die buitelandse invloede wat dit nou reeds vir etlike jare gevoed en gerig het nie. Die belangrikste redes hiertoe was nie soseer 'n gebrek aan geesdrif en ondernemingsgees onder Suid-Afrikaanse musici nie, maar eerder omdat Suid-Afrika, en veral Transvaal, grootliks weens politieke-ekonomiese redes, nog vir 'n geruime tyd aan kragtige musikale invloede van buite blootgestel sou word.

Hierdie tendens was natuurlik veral duidelik sigbaar in die twee hoofsentrums van die Transvaal, Pretoria en Johannesburg. Alhoewel hierdie twee stede kultureel gesproke wesenlik van mekaar verskil het, en Johannesburg vanweë sy dinamiese karakter in vele opsigte die voortou sou neem, het beide op 'n spesifieke manier bygedra tot die kosmopolitiese aard van die Transvaalse bevolking en dus ook tot die bepaalde musiekbeleving in die provinsie.

Wat Johannesburg betref, was dit vanselfsprekend die ontdekking van goud op die Rand wat aanleiding gegee het tot die toestroming van fortuinsoekers uit alle wêrelddele. Die oorwegend Engelssprekende stedelike bevolking wat so ontstaan, sou lei tot 'n onteenseglik Engels georiënteerde kultuurbeleving in hierdie stad (Malan, 1984:11).

In teenstelling hiermee was daar in Pretoria 'n bewuste poging om 'n groot aantal Hollandse immigrante in die stad te vestig. Hierdie projek is hoofsaaklik geloods met die oog op die verbetering van die ekonomiese agterstand van die Afrikaner deur die aanstelling van deskundiges uit 'n volk met wie die Afrikaners in baie opsigte nog een gevoel het. As ontwikkelde mense was dit dus noodwendig die Hollanders wat gedurende hierdie jare ook op kulturele gebied die leiding geneem het. Op hierdie wyse sou die musiekbeleving van Pretoria 'n onteenseglike Hollandse inslag verkry (Malan, 1986:78,80).

In beide Johannesburg en Pretoria word die musiekkultuur dus grootliks gevorm deur buitelandse elemente. Die musiekbeleving van die Afrikaner was op hierdie tydstip nog baie beperk en merendeels gebaseer op gebruike wat gedurende die trekkerjare geheers het. Dit sou dus sentreer om die gebruik van musiek met godsdienstebeoefening, samesang van volksliedere, en af en toe deelname aan volksdanse.

Dit is van belang om in gedagte te hou dat die meerderheid Afrikaners gedurende hierdie jare steeds boere was. Kontak met die nuwe opkomende en kosmopolitiese stede van die Transvaal was dus minimaal. Gevolglik is die Afrikaner slegs op baie beperkte wyse blootgestel aan die kulturele invloede wat in hierdie nuwe stedelike gebiede so 'n bepalende rol sou speel. Afrikaners sou eers na die Tweede Wêreldoorlog ook 'n noemenswaardige bydrae tot die musikale gemeenskap kon begin lewer (Malan, 1986:81; Vermeulen, 1967:181).

Van 'n bona fide-Suid-Afrikaanse musiekkultuur was daar dus nog lank nie sprake nie. Voorlopig sou die musiekgeskiedenis van Suid-Afrika, en dan veral van Transvaal, gekenmerk word deur duidelike Engelse en Hollandse strominge en sou dit nog etlike jare duur voordat hierdie elemente, tesame met die Afrikaner se bydrae, 'n kulturele fusie vorm waaruit 'n waarlik Suid-Afrikaanse kuns tot stand kon kom.

Met die bestudering van die rol van die vrou in die musiekgeskiedenis van Transvaal, tree hierdie verskynsel duidelik na vore. Veral op die gebiede waar vroue hulle teen hierdie tyd reeds ingegrawe het, is daar telkens sprake van sowel Engelssprekende as Hollandse leidende figure. Suid-Afrikaanse vroue sou dus vir eers nog die leiding aan hulle buitelandse susters oorlaat.

Intussen sou hulle daarvoor vergoed deur met rasse skrede en in groot getalle tot die musikale sfeer toe te tree. Hierdie toetredes sou egter nie alleen op die nou reeds aanvaarde musikale gebiede plaasvind nie. Meer en meer vroue het hulle nou op nuwe musikale velde begin begewe. Dit het duidelik geword dat vroue in toenemende mate besig was om hulle volle deel van die musikale sfeer op te eis.

3.1. Uitvoerende kunstenaars

3.1.1. Sangers

Die besondere populariteit van vokale musiek was veral met die ontstaansjare van die belangrikste kultuursentrums in Transvaal ooglopend. 'n Verskeidenheid gewilde uittreksels uit ligte operas, operettes en *gaiety*-vermaak het groot aftrek onder gehore gekry en pogings om die Transvaalse publiek aan ernstiger musiek bekend te stel, het gedurende hierdie vroeë jare selde vrugte afgewerp. Die sogenaamde goue era van sang was nog nie verby nie.

Soos reeds geblyk het, was dit vir sangers moontlik om 'n suksesvolle konsertloopbaan op hoofsaaklik een van twee maniere te realiseer: hetsy as deel van 'n konsertgroep, of as solis. Aangetrek deur die belofte van rykdom en roem het Johannesburg vroeg reeds 'n byna ononderbroke stroom van besoekende geselskappe gelok waarvan die meeste dan ook Pretoria aangedoen het. Maar dit was nie vroue uit hierdie groepe wat op musikale gebiede die voortou geneem het nie. Hulle het wel waardevolle werk verrig deur die rolmodelle wat hulle daargestel het, maar vanweë die nomadiese aard van hul bestaan en die wisselvalligheid van hul beroep, was dit nouliks moontlik om

op die langtermyn 'n blywende invloed op die ontwikkeling van musiek in die Transvaal uit te oefen.

Waar lede van toerende musiekgeselskappe dus wel in 'n kollektiewe sin 'n baie belangrike rol vervul het, was daar 'n aantal vokale soliste wat deur hulle uitsonderlike musikale vermoëns en besondere inisiatief en waagmoed 'n nog betekenisvoller en wesenliker invloed op die musieklewe van Transvaal kon uitoefen. Vanselfsprekend het die feit dat hulle 'n meer gevestigde bestaan gevoer het, 'n deurslaggewende rol gespeel.

3.1.1.1. Kate Hyde

Dis nouliks moontlik om die buitengewoon belangrike rol van die Hydes in die musiekgeskiedenis van Transvaal, en veral Johannesburg, te ignoreer. Tradisioneel word aanvaar dat dit veral James Hyde was wat gedurende die vroeë jare in Johannesburg soveel gedoen het om die musiekkultuur tot 'n vitale, selfstandige en ontwikkelde kuns te verhef. Dit is egter belangrik om nie Kate Hyde se musikale bydrae te onderskat nie.

Kate Hyde (née Leipold) is in 1856 in Birmingham gebore. Haar pa, Johann Leipold, was 'n Duitse orrelis, koormeester en musiekonderwyser. Saam met haar broers en suster word sy binne 'n musikaal stimulerende omgewing groot, 'n faktor wat ongetwyfeld 'n wesenlike invloed op haar lewe sou uitoefen.

Van haar pa ontvang Kate sang-, klavier- en konsertinalesse. Sy toon vroeg reeds 'n besondere aanleg vir musiek. Op die ouderdom van agt jaar beïndruk sy gehore en kritici met haar optrede by 'n kinderkonsert in München waar sy 'n aantal Italiaanse, Duitse en Engelse liederes voordra (Wolpowitz, 1965:33; Wolpowitz, 1982:257).

Vir Leipold was dit belangrik om sy kinders van die allerbeste algemene en musikale opvoeding te voorsien. Daarom verhuis die gesin gedurende die sestigerjare van die negentiende eeu na Duitsland waar Kate klavier- en harmonie-onderrig aan die

Konservatorium van München ontvang (Wolpowitz, 1965:30,31; Wolpowitz, 1982:257,258).

In München sluit Leipold by 'n hoogaangeskrewe musiekvereniging aan. Deur hul vader se betrokkenheid neem die Leipold-kindere spoedig aan die musikale aktiwiteite van die vereniging deel en verkry hierdeur die geleentheid om in aanraking te kom met sommige van die bekendste en mees gerespekteerde musici in München (Wolpowitz, 1965:32).

Gedurende 1870 lewer Kate en haar broer, Henry, 'n musikale uitvoering in München wat so suksesvol blyk te wees, dat hulle sowat drie weke later 'n soortgelyke program aanbied. Kate tree as sanger, pianis en konsertinaspeler by dié uitvoerings op in 'n poging om die hoogstaande standaard wat sy op verskillende musikale terreine handhaaf, ten toon te stel. Sy raak dus reeds vertrouwd met die veeleisende uitdagings van 'n uitvoerende musiekloopbaan (Wolpowitz, 1965:34).

In 1872 keer die Leipold-gesin na Brittanje terug en vestig hulle in Londen. Die kindere se pa maak opnuut seker dat hulle elke moontlike geleentheid kry om uitvoerings van die voorste musici in die stad by te woon. Dit is ook gedurende hierdie jare wat Kate haar in alle erns aan haar sangstudie begin wy. Gedurende die tydperk wat strek van 1875 tot 1882 tree sy vir 'n verskeidenheid operagroepe op waardeur sy gevolglik waardevolle ervaring as operasanger opdoen (Wolpowitz, 1982: 258).

Danksy haar betrokkenheid by die Londense operawêreld, asook deur die musikale reputasie wat die Leipolds teen hierdie tyd in die stad opgebou het, slaag Kate daarin om in toenemende mate in Londense musiekkringe opgeneem te word. Afgesien van die ervaring wat sy as operasanger opdoen, maak sy ook danksy haar broer, Henry, van naderby kennis met orkesmusici en orkesmusiek deur die bywoning van orkesrepetisies. Die musiekkennis wat sy gedurende hierdie besoeke opdoen, sou haar later van groot nut wees (Wolpowitz, 1965:37).

Dit is gedurende haar verbintenis met die Carl Rosa-operageselskap wat Kate Leipold vir die eerste keer met James Hyde kennis maak. In hierdie stadium tree sy as een van die hoofsangere van die geselskap op, terwyl Hyde eerste violis en ook koormeester van die groep is. In 1882 tree Hyde en Leipold in die huwelik en vertrek daarna na Suid-Afrika waar hulle hul in King William's Town vestig. Hier het Hyde al 'n tyd gelede 'n musiekwinkel geopen en terselfdertyd ook as klavierstemmer, musiekgewer, musiekonderwyser, orrelis en ook koormeester van die Katolieke Kerk in die dorp opgetree (Wolpowitz, 1982:253,254).

In King William's Town raak Kate Hyde onmiddellik met hart en siel betrokke by haar man se musikale aktiwiteite. Kort voor lank begin die egpaar saam op te tree, aanvanklik by huiskonserte op die dorp, maar later ook elders in die Oostelike provinsie. Gedurende 1889 onderneem hulle 'n uitgebreide konserttoer deur die Oos-Kaap en besoek ook Johannesburg vir die eerste maal.

Hierdie besoek blyk 'n groot sukses te wees en die Hydies besluit om 'n ruk langer in die stad te vertoef. Die lewendige musiekkultuur het hulle nie alleen aan die Londense musiekmilieu herinner nie, maar natuurlik ook groter werksmoontlikhede gebied as hul tuisdorp. Voor hulle hul reis voortsit, word James Hyde dan ook die geleentheid gebied om as musiekdirekteur vir Edgar Perkins se operageselskap, die *Opera, Drama and Burlesque Company*, op te tree.

In 1890 keer die Hydies voorlopig na King William's Town terug. Johannesburg sou vir eers nog te primitief voorkom. Maar kort daarna, in 1892, word James Hyde die dirigentskap van die *Wanderers*-klub se orkeste aangebied en daarmee verhuis hulle vir goed na Johannesburg (Wolpowitz, 1965:41,42,51-54; Wolpowitz, 1982:254,258).

Vir die volgende drie en veertig jaar raak Kate Hyde in samewerking met haar man en ook op eie houtjie, by 'n verskeidenheid musiekaktiwiteite in Johannesburg betrokke. Alhoewel haar tyd veral in beslag geneem word deur openbare optredes, hetsy as sanger of pianis, lewer sy ook 'n belangrike bydrae as musiekonderwyser. Daarbenewens organiseer sy heelwat konserte, tree as beoordelaar by kunswedstryde

op, doen begeleidingswerk en tree ten slotte ook as dirigent op (Wolpowitz, 1982: 258).

Sy is egter by uitstek uitvoerende kunstenaar en tree na haar man se aanstelling by die *Wanderers*-klub dikwels as vokale solis saam met die orkeste op. Haar optredes is egter nie net hiertoe beperk nie. Uitvoerings in samewerking met of ter ondersteuning van die voorste kunstenaars in Johannesburg vind gereeld plaas. Op hierdie wyse tree sy onder andere saam met Fräulein Kiescke, Avon Saxon, Mademoiselle Stephanie, Virginie Cheron, Von Himmelstjerna, Madeleine Caldecott en Weinbrenn op. Dit blyk weldra dat sy tot en met 1903 deel het aan bykans elke noemenswaardige konsert in die stad (Wolpowitz, 1965:96,98,117,131,132; Wolpowitz, 1982:258).

Dit is byna voor die hand liggend dat die Hydes se woning spoedig 'n musikale middelpunt in Johannesburg word. Beide plaaslike en besoekende musici kom gereeld hier bymekaar en bied aan die Hydes die geleentheid om saam met 'n groot verskeidenheid uitstekende musici op te tree (Malan, 1984:14).

Vanaf 1895 begin die musikale hooggety, wat sedert die ontdekking van goud so te sê ononderbroke voortduur, egter afneem - grootliks vanweë die toenemende politieke spanning tussen die Britse Ryk en die Kruger-regering. Die *Wanderers*-saal word in 1896 omskep in 'n hospitaal, maar James Hyde is vasbeslote om met die orkeste voort te gaan. Toestande versleg egter algaande en dit word besonder moeilik om soliste te vind om saam met die orkeste op te tree; kunstenaars sou teen 1897 lugtig word om die stad te besoek.

Teen 1898 word die *Wanderers*-orkeskonserte amptelik afgestel. Met die aanbreek van die daaropvolgende jaar het die stroom van besoekende kunstenaars nie alleen so te sê opgedroog nie, maar begin plaaslike Engelssprekende musici ook stelselmatig die stad verlaat. Aan die einde van hierdie jaar vertrek Kate Hyde na King William's Town om later deur haar man gevolg te word. Die volgende twee jaar sou die Hydes vir eers in Kaapstad deurbring (Wolpowitz, 1965:140,142,146).

Gedurende hierdie tussenperiode in Kaapstad slaag James Hyde opnuut daarin om 'n orkes saam te stel waarvan etlike lede, soos die Hydes, tydelik uit die Noorde moes padgee. Terselfdertyd open Kate Hyde 'n musiekateljé om die pot aan die kook te hou. Hier gee sy onderrig in sang en klavier (Wolpowitz, 1965:148).

Ten spyte van die verskrikking van die Anglo-Boereoorlog wat daagliks toegeneem het, was daar in Johannesburg self geen skermutselings nie. Na 'n aanvanklike sakestilstand open winkels spoedig weer hulle deure en hervat die *Wanderers*-klub hulle sportaktiwiteite. Desnieteenstaande was musikale vermaak beperk weens die afwesigheid van 'n groot aantal plaaslike en oorsese kunstenaars. Die Britse besetting van Johannesburg teen 1900 was egter vir heelwat Engelssprekendes 'n aansporing om na die Transvaal terug te keer, selfs nog voor die ondertekening van die Vrede van Vereeniging. Die Hydes keer gedurende Januarie 1902 na die stad terug (Malan, 1984:18; Wolpowitz, 1965:153).

Die Transvaal het uit die aard van die saak anders daar uitgesien as voor die oorlog. Afgesien van die feit dat die streek nou as Britse kolonie onder Britse gesag gestaan het, het daar gedurende die volgende aantal jare 'n tyd van relatiewe politieke-ekonomiese stabiliteit aangebreek. Wat Johannesburg betref, het die stad teen hierdie tyd grootliks sy rustelose karakter afgeskud deurdat inwoners meer gevestig geraak het, terwyl die aard van die stad en sy infrastruktuur geleidelik groter stabiliteit begin vertoon het. Hierdie nuutgevonde standvastigheid het aanleiding gegee tot die aankoms van heelwat deskundiges op 'n wye verskeidenheid gebiede, wat 'n noemenswaardige invloed op die ontwikkelingspeil van die streek sou hê.

Ook op musiekgebied was daar nou sprake van nuwe, verfynde musiekstandaarde. Waar hierdie ontwikkeling enersyds sou dui op 'n welkome verhoging in die beskawingspeil in Transvaal, het dit andersyds ook die einde van 'n era beteken, waarin musici soos die Hydes se vindingrykheid en veelsydigheid die wagwoord was (Malan, 1984:19; Wolpowitz, 1965:154,155).

Hyde se aanstelling by die *Wanderers*-klub is nie na die oorlog hernu nie, maar dit het hom nie van stryk gebring nie. Reeds in 1902 stel hy op eie koste 'n orkes saam wat spoedig 'n hoë standaard in orkesspel daarstel. Van die soliste wat saam met dié orkes optree, blyk Kate Hyde as sanger en pianis een van die gewildstes te wees. Hierdie orkes verrig tot en met 1909 besondere musikale opvoedingswerk onder die Transvaalse publiek, waarna die groep ongelukkig vanweë 'n dispuut met 'n musiekvabond uiteen is (Malan, 1984:19; Wolpowitz, 1965:208,209,212,219).

Hierna skakel Hyde toenemend in by die musiekpraktyk wat sy vrou reeds met hulle terugkeer na Johannesburg in 1902 op die been gebring het. Sy het natuurlik onderrig in sang en klavier gegee, en het van meet af aan openbare leerlingkonsertere georganiseer waardeur haar leerlinge nie alleen waardevolle verhoogervaring opdoen nie, maar waardeur die publiek ook van haar hoë standaard van onderrig bewus sou word. So sou Kate Hyde deur sowel haar leerlinge as deur kritici as 'n uiters bekwame en doeltreffende leermeester beskryf word (Wolpowitz, 1965:229,236).

Die verskeidenheid musikale aktiwiteite waarby Kate Hyde betrokke was, is 'n duidelike weerspieëling van die vereistes wat die Transvaalse musiklewe gedurende daardie jare aan musici gestel het. Kunstenaars was dikwels op hul eie inisiatief aangewese weens die betreklik onontwikkeldheid van streke en gemeenskappe. In hierdie opsig was daar min vroue wat Kate Hyde se veelsydigheid en aanpasbaarheid kon ewenaar. Maar dit is belangrik om in gedagte te hou dat sy in die eerste plek uitvoerende kunstenaar was en in die uitlewing van haar professie ook prototipe van die tipiese Engelse kunstenaar wat gedurende hierdie jare 'n uiters belangrike aandeel lewer, nie alleen in die vorming van 'n Suid-Afrikaanse musiekgeskiedenis nie, maar ook in die bevestiging van die vrou se plek daarin.

3.1.1.2. Henrietta Bal van Lier

Bal van Lier was die Hollandse ekwivalent van die Engelse musikus wat Kate Hyde daargestel het. Die feit dat sy een van Kruger se sogenaamde *Hollanders* was en dat sy dus hoofsaaklik in Pretoria werksaam is, toon van die enkele kontraste wat daar

tussen haar werk en dié van Hyde bestaan. Veel eerder val die klem op die gelyksoortigheid van hul bydraes as vroue in die musiekgeskiedenis van Suid-Afrika, veral wat die veelkantigheid daarvan betref.

Henrietta van Lier is in 1860 in Amsterdam gebore. Sy ontvang 'n deeglike sangopleiding in Wenen, Parys en ook in Duitsland waarna sy haar in die operawêreld begewe, onder andere in Nederland en Duitsland. Hier beweeg sy op gelyke voet met groot sangers soos Melba, Albani en Dolores. Vir 'n tyd lank raak sy ook betrokke by skoolmusiekonderrig in Amsterdam (Malan, 1980:86; Vermeulen, 1967:184).

Na haar huwelik met Gerrit Ribbink immigrer die egpaar na Suid-Afrika, waar hulle hul in die Transvaal vestig en spoedig ywerige ondersteuners van die Kruger-bewind word.

Pas na hul aankoms word Van Lier deur een van Johannesburg se prominente musici, Charles Israel, uitgenooi om saam met die besoekende Hongaarse violis, Reményi, op te tree. Haar musikale reputasie moes haar dus vooruit geloop het. Hierna tree sy gereeld as solis in beide Pretoria en Johannesburg op (Malan, 1980:86; Vermeulen, 1967:184).

Na die dood van haar man in 1893, word Van Lier verplig om haar op musiekonderrig in Pretoria en Johannesburg toe te lê om so die pot aan die kook te hou. Aanvanklik sluit sy as sangonderwyser by die private musiekskool van Henri van den Berg en Henri ten Brink aan. Later sou sy skoolsang gee aan die Staatsmeisieskool in Pretoria. Terselfdertyd bied sy ook huiskonserte aan waarvoor sy die medewerking van bekende musici, onder andere Fellowes, Leyds en Bayliss, verkry (Malan, 1980:86; Vermeulen, 1967:184,185).

Gedurende 1897 tree Van Lier vir die tweede maal in die huwelik, dié keer met 'n bekende Pretoriase sakeman, J.H.E. Bal. Spoedig sou hul woning in Pretoria, soos dié van die Hydés in Johannesburg, 'n musikale fokuspunt in die dorp word. Dit was ook hier waar die *Sancta Cecilia*-dameskoor en die *Pretoria Dramatic and Operatic Society* vergader het. Hierdie groepe word beide deur die inisiatief van Van Lier tot stand

gebring met die doel om haar sangleerlinge die geleentheid te bied om as soliste en in kore op te tree (Malan, 1980:86,87; Vermeulen, 1967:185).

Met die uitbreek van die Anglo-Boereoorlog sluit Van Lier by die Rooikruisvereniging aan en span nou haar musikale vermoëns in ten behoeve van fondsinsamelings en noodleniging vir die Boeremagte. Dit vermag sy deur die organisasie van 'n verskeidenheid musiekkonserte en operette-opvoerings (Malan, 1980:87; Vermeulen, 1967:185).

Na die oorlog begin sy haar toenemend op die opvoering van Engelse operettes toe te spits. Transvaal, ook Pretoria, was nou onder Britse bewind besig om te verengels en buitendien was dié soort vermaak nog altyd gewild. Dit was dus waarskynlik 'n strategiese besluit. Tussen 1903 en 1913 is die *Pretoria Dramatic and Operatic Society* onder haar leiding verantwoordelik vir die opvoering van onder andere *Iolanthe*, *The Mikado*, *Trial by Jury*, *The Gondoliers* en 'n verskeidenheid ander blyspele soortgelyk aan dié van Gilbert en Sullivan (Malan, 1980:87; Vermeulen, 1967:185).

Dit is ook gedurende hierdie jare dat Van Lier haar eie konservatorium op die been bring waar sy onderrig in sang aanbied. Afgesien van die *Sancta Cecilia*-koor, kom die gemengde Konservatorium-koor nou ook deur haar toedoen tot stand. Tussen 1906 en 1913 skryf Van Lier gereeld van haar sangleerlinge sowel as haar kore vir Johannesburgse kunswedstryde in. By hierdie geleenthede sou haar inskrywings normaalweg baie goed doen en dikwels met die louere wegstap. Daarbenewens kry haar leerlinge ook met die jaarlikse leerlingkonserte wat sy organiseer, die geleentheid om hul slag in die openbaar te wys. Onder die publiek word hierdie konserte spoedig beskou as een van die musikale hoogtepunte van die jaar (Vermeulen, 1967:166,167).

Met die sogenaamde *Conversazione Avonde* slaag Van Lier opnuut daarin om vir haar leerlinge geleenthede te skep om in die openbaar op te tree, terwyl sy terselfdertyd daarmee liefdadigheidsfondse insamel. Die feit dat hierdie uitvoerings, soos al haar ander ondernemings, weldra besonder gewild blyk te wees, het daartoe gelei dat die

finansiële bydraes wat sy aan welsynorganisasies kon maak, betreklik substansieel was. Die idee blyk dus besonder suksesvol te wees.

Die konsep was gebaseer op die suksesresep van die verskeidenheidskonsert. Gehore is getrakteer op 'n musiekverskeidenheidsprogram wat die klem hoofsaaklik op Engelse en Hollandse vokale musiek laat val het. Met tussenposes het die kunstenaars tussen die gehoor beweeg en konsertgangers aangespoor om verversings, blomme en selfs loterykaartjies en ander snuisterye te koop.

Met hierdie betreklik informele opset het Van Lier gepoog om 'n atmosfeer van gemoedelikheid en gemeensaamheid te skep. Hierdeur wou sy die publiek nie alleen aanmoedig om met vrymoedigheid by te dra tot die goeie doel waarvoor sy en haar leerlinge hulle beywer het nie, maar was dit ook 'n bewuste poging om 'n versoeningsgees tussen Afrikaans- en Engelssprekendes te bewerkstellig (Vermeulen, 1967:166).

In 1910 open Van Lier 'n tweede konservatorium in Johannesburg. Sy behaal ook met hierdie inrigting soveel sukses dat sy spoedig 'n hele netwerk van sangateljees oor die Witwatersrand-gebied ontwikkel. Na die dood van haar tweede man vestig sy haar in Johannesburg en laat die oorspronklike konservatorium in Pretoria in die hande van twee gevorderde leerlinge. Die praktyk in Johannesburg sou sy self behartig tot en met haar dood in 1939 (Malan, 1980:87; Vermeulen, 1967:185,186).

Soos Hyde het Van Lier dus ooglopend haar musikale talent op verskeie maniere gekanaliseer. Afgesien van persoonlike optredes het sy uitsonderlike bydraes gemaak deur haar musikale gawes en ervaring te kombineer met 'n aanleg vir onderrig en veral 'n besondere talent vir organisasie. Haar ondernemings sou gekenmerk word deur 'n hoë graad van inisiatief en oorspronklikheid. Daar sou dus met reg gesê kon word dat Van Lier 'n prominente aandeel gehad het in die vorming van die musiekgeskiedenis in die Transvaal.

3.1.1.3. Betsy de la Porte

De la Porte sou beskryf kon word as die verpersoonliking van 'n nuwe geslag musici in Transvaal. As 'n geslag wat baie meer gerig sou wees op vakdeskundigheid, het die klem vir hierdie musici verskuif van veelsydigheid na spesialisasie. Gevolglik sou dié nuwe generasie veral gekarakteriseer word deur 'n verhoging van musikale standaarde en sou hulle ook teen hierdie tyd die Brits-Europese bande van die vorige geslag assimileer in 'n musikale styl wat toenemend as eg-Suid-Afrikaans bestempel sou kon word.

Betsy de la Porte is in 1901 in Wolmaransstad gebore. Na etlike jare van plaaslike sangonderrig by madame Hodgson-Palmer, vertrek sy in 1925 na Londen waar sy met behulp van 'n studiebeurs vir die volgende drie jaar haar studies aan die *London College of Music* voortsit. In 1926 word sy as *Associate of the Royal College of Music* aanvaar en behaal terselfdertyd ook 'n lisensiaat aan die *Royal Academy of Music*. 'n Operabeurs stel haar in staat om nog twee jaar aan die inrigting deur te bring. Afgesien van haar studies, debuteer sy ook gedurende hierdie jare in Londen en omliggende streke, en maak in 1928 gedurende die internasionale operaseisoen haar eerste verskyning in *Covent Garden*.

Vir die daaropvolgende twee jaar verskuif sy na München waar sy aan die Münchense Akademie 'n verskeidenheid operarolle instudeer en ook 'n Staatsopera-diploma vir opera- en toneelkuns ontvang. Hierna keer sy na Engeland terug waar sy haar nou in alle erns op 'n loopbaan as professionele operasanger toelê. Vir die volgende ses jaar is sy verbonde aan *Covent Garden*, maar tree ook by die *Glyndebourne Festival*, *Old Vic* en *Sadler's Wells* op. 'n Verskeidenheid konserte, oratoriumuitvoerings en radio-opnames vorm ook deel van haar musikale aktiwiteite.

In 1935 trou sy met W.J.C. Tomlinson, waarna sy vir goed saam met haar eggenoot na Suid-Afrika terugkeer. Hier neem haar musikale loopbaan, weliswaar op kleiner skaal, maar desnieteenstaande, dieselfde vorm aan as in die buiteland. Tog is daar ook sprake van 'n bykomende dimensie. De la Porte begin haar naamlik veral toelê

op die bekendstelling en bevordering van Suid-Afrikaanse musiek. As sanger van formaat, wat beide plaaslik en in die buiteland hoë agting inoes vir haar buitengewone musikale gawes, sou sy dus 'n baie belangrike rol speel in die erkenning en ontwikkeling van Suid-Afrikaanse musiek deur die gereelde insluiting daarvan in haar konsertprogramme. Hierdie volksgerigtheid sou haar onteenseglik binne die nuwe geslag van musici in Suid-Afrika plaas.

Die jare in Suid-Afrika is dikwels afgewissel met besoeke aan die buiteland. In 1947 word sy deur Benjamin Britten genooi om by sy pasgestigte *English Opera Group* aan te sluit. By die *Glyndebourne Festival*, en later ook by musiekfeeste in Scheveningen, Amsterdam en Luzern, sou sy beslag gee aan die karakter van *Mrs Herring* in Britten se nuwe opera, *Albert Herring*. Getrou aan haar strewe om Suid-Afrikaanse musiek op gelyke voet met die Westerse kunsmusiek van die res van die wêreld te bring, voer sy Arnold Van Wyk se sangsiklus, *Van Liefde en Verlatenheid*, in 1954 by die Fees van die Internasionale Vereniging van Kontemporêre Musiek in Israel uit. Vertolkings van hierdie werk volg ook in België, Holland en Noorweë, asook vir radio-opnames in Engeland.

Die feit dat sy steeds in die buiteland so 'n luisterryke loopbaan kon handhaaf, dui nog eens op die uitsonderlike standaard van De la Porte se sang. Haar gebruik van elke moontlike geleentheid om Suid-Afrikaanse musiek te bevorder, sou vir haar 'n plek van groot betekenis in die musiekgeskiedenis van Transvaal (en Suid-Afrika) besorg, nie alleen onder vrouemusici nie, maar ook in die manlike geledere.

In Suid-Afrika raak De la Porte in haar strewe na die bevordering van Suid-Afrikaanse musiek veral betrokke by die medium van kamermusiek. Reeds aan die einde van die twintigerjare lewer sy saam met Isobel McLaren en Jan van Zijl etlike uitvoerings van Suid-Afrikaanse kamermusiek in Johannesburg.

Na die Tweede Wêreldoorlog raak sy betrokke by die kamermusiekkonsertreeks wat Michael Doré in Johannesburg van stapel stuur. In samewerking met die Doré-strykkwartet, asook ander sangers van formaat, onder andere Dorothy Clark en Olga Ryss, slaag sy daarin om wesenlik by te dra tot die verbreding en verfyning van die

algemene musieksmaak in Johannesburg deur met dié optredes 'n lewendige belangstelling in kamermusiek te genereer (Malan, 1984:32,34).

Vir die nuwe generasie van musiekspecialiste was die verskaffing van oppervlakkige musiek aan die publiek, bloot omdat dit die gewildste blyk te wees, lankal nie meer aanvaarbaar nie. Vir hulle het dit teen hierdie tyd by uitstek om 'n opvoedingstaak gegaan wat hand aan hand sou loop met verhoogde standaarde en 'n verfynde beskawingspeil.

Ten spyte van De la Porte se noue betrokkenheid by kamermusiek, laat sy haar egter steeds as operasanger geld. So was sy byvoorbeeld een van die eerste plaaslike sangers wat deur die groot operakenner van daardie jare, John Connell, vir sy produksies in diens geneem is (Malan, 1984:40).

Vanaf 1956 wend De la Porte haar toenemend tot sangonderrig. Met haar besondere talent, uitstekende opleiding en omvangryke ervaring, is dit nouliks vreemd dat sy ook as sanginstrukteur groot sukses behaal. Vermaarde kunstenaars soos Sarie Lamprecht, Doris Brasch, Peggy Haddon en Anne Hamblin studeer almal onder haar.

Daarbenewens verkry sy gedurende hierdie jare ook 'n stewige reputasie vir haar uitgebreide kennis van repertorium. Sy bou trouens 'n reusemusiekbiblioteek van vokale musiek vir solostemme op. 'n Groot gedeelte daarvan bestaan uit Suid-Afrikaanse komposisies.

In 1958 word sy deur die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns vereer deur die toekenning van 'n Erepenning vir haar onvermoeide ywer in die bevordering van Suid-Afrikaanse kunsmusiek. Die feit dat sy die eerste vroulike sanger is wat hierdie toekenning ontvang, bevestig haar posisie onder die voorste musici in die land (Malan, 1980:317,318).

Daar sou dus met reg gesê kon word dat De la Porte deur haar werk nuwe standaarde vir vroue, en selfs vir Suid-Afrikaanse musici in geheel, gestel het. Haar

loopbaan getuig onteenseglik dat sy nie alleen in haar eie land vir haar musikale vermoëns gerespekteer is nie, maar dat sy ook voldoen aan die hoë eise van kunsmusiek in die buiteland; dat sy trouens op gelyke voet kon beweeg met sommige van die prominentste oorsese kunstenaars.

Wat haar egter ten opsigte van die ontwikkeling van musiek in Suid-Afrika veral sou onderskei, is die feit dat sy haar gesogte posisie in die musiekwêreld nie soseer tot haar eie voordeel sou gebruik nie, maar eerder in diens van die bevordering van Suid-Afrikaanse musiek sou stel. Deur hierdie volgehoue pogings sou haar aandeel in die musiekgeskiedenis van die land die bydrae van vele ander musici oorskadu.

3.1.2. Instrumentaliste

Met die bestudering van die rol van die vrou as instrumentalis gedurende hierdie tydperk in Transvaal, is dit opvallend dat daar 'n uitsonderlike toename van vroue as strykinstrumentaliste is, soseer dat die klem inderdaad vanaf die pianiste na die strykers verskuif. Dit wil nie sê dat daar gedurende hierdie tydperk minder vrouepianiste as voorheen voorkom nie. Intendeel. Die Transvaalse musiekgemeenskap sou spoedig kon kies en keur tussen 'n verskeidenheid bekwame vrouepianiste. So sou Kate Hyde die weg baan vir kunstenaars soos Isabel Coates, Genevieve Griffiths en Angelique de Beer, wat almal 'n groot aandeel sou hê in die ontwikkeling van musiek in die provinsie. Dit blyk egter dat die vindingrykste inisiatiewe en uitsonderlikste prestasies nou uit die kamp van die strykers sou kom.

Redes wat hiervoor aangevoer sou kon word, is velerlei. Die feit dat 'n loopbaan as konsertpianis nou al vir etlike jare 'n algemeen aanvaarbare praktyk vir vroue geword het, het beteken dat die perke wat vroue vroeër in hierdie professie ervaar het, reeds in 'n groot mate deur hul vroulike voorgangers deurbreek is. Ruimte vir inisiatief in hierdie opsig was dus beperk.

Die nuwe geslag se grootste verantwoordelikheid was geleë in die handhawing van hierdie posisie en die strewe om die grense van standaard voortdurend uit te skuif. Hierin sou hulle nie tekort skiet nie. Vroue soos Mabel Duggen, Maisie Flink en

Anna Bender was enkeles van 'n groot aantal Suid-Afrikaanse vroue wat talentvol genoeg was om te kwalifiseer vir onderrig aan die beste buitelandse inrigtings en afgesien daarvan, dikwels beurse en toekennings aan hierdie skole te midde van strawwe mededinging sou verower.

Vroue sou ook toenemend betrokke raak by die betreklik nuwe uitsaai- en opnamebedryf. Sini van den Brom, Maisie Flink, Marian Friedman en Anna Bender verteenwoordig 'n klein persentasie van die groep vrouepianiste wat aan opnames en uitsendings vir die SAUK sou meewerk. Enkeles sou ook deur oorsese maatskappye genader word vir radio- en plaatopnames. Wat standaard betref, is daar dus geen twyfel dat Suid-Afrikaanse vroue hulle in elke opsig sou handhaaf nie.

Dit is ook opvallend dat die kollig gedurende hierdie jare naas vokale musiek, veral op die ontwikkeling van orkesmusiek val, waarskynlik omdat hierdie aspek van die musiekwêreld jare lank as't ware tweede viool moes speel. Vokale en klaviermusiek sou vir 'n geruime tyd die botoon voer voordat 'n belangstelling in orkes- en kamermusiek, veral in Johannesburg, sou opvlam. Die aandeel wat bepaalde kunstenaars hierin gehad het, het hand aan hand met die nuwe entoesiasme vir strykinstrumente onder vroue gegaan.

In vele opsigte het die polities-sosiale ontwikkelinge ook tot hierdie situasie bygedra. Britse invloed, deur die totstandkoming van 'n Britse regering, asook deur kontak met 'n voortdurende stroom van Britse en ook ander buitelandse kunstenaars, 'n groeiende bevolking, en ook toenemende verstedeliking, het die Suid-Afrikaanse samelewing voortdurend tot 'n hoër beskawingspeil aangespoor.

'n Groeiende bevolking het noodwendig 'n groter getal musici geïmpliseer, wat weer die behoefte aan instrumentale en orkestrale musiek duideliker sou definieer. Hierdie ontwikkeling was dus in 'n groot mate onafwendbaar en sou 'n nuwe dimensie aan die musiekgeskiedenis van Suid-Afrika verleen. Dié toedrag van sake onderstreep die feit dat die musikale fokuspunt gedurende hierdie jare in Transvaal veral op strykers sou val.

Ten spyte daarvan is dit egter beswaarlik moontlik om die noemenswaardige bydrae van enkele vroue wat hulself as uitsonderlike konsertpianiste sou onderskei, te ignoreer.

3.1.2.1. Pianiste

3.1.2.1.1. Adelaide Newman

Newman is in 1908 in Johannesburg gebore waar sy vanaf sesjarige ouderdom klavieronderrig ontvang. Later neem sy klavierles by mevrou Bell en ontvang harmonie-onderrig van professor William Bell. Haar vordering is van so 'n aard dat sy in Maart 1921 op dertienjarige ouderdom 'n beurs wen wat haar in staat stel om aan die *Royal Academy of Music* in Londen te studeer.

In 1924 keer sy na Suid-Afrika terug. Sy ontvang 'n nagraadse sertifikaat van die Suid-Afrikaanse Musiekkollege en word daar as amptelike begeleier aangestel. Gedurende die volgende drie jaar tree sy egter ook gereeld as solis op, hetsy op haar eie, of saam met die Kaapstadse Munisipale Orkes.

In 1927 keer sy na Londen terug waar sy haar klavierstudie voortsit en 'n verskeidenheid toekennings wen. Na afloop van haar studie in 1935, volg sy 'n bedrywige program as konsertpianis in Londen, met klavieruitvoerings onder andere in *Queens Hall*, *Wigmore Hall*, *Aeolian Hall* en *Grotrian Hall*. Daarbenewens neem sy ook aan 'n internasionale musiekkompetisie deel en is betrokke by opnames vir die BBC.

Met haar terugkeer na Suid-Afrika in 1941, onderneem sy 'n konsertreis deur die land en word in 1943 as amptelike begeleier en klaviersolis by die SAUK in Durban aangestel. Hier is sy vir die volgende drie jaar werksaam.

In 1947 is sy met Max Kramer getroud. Sy hou egter vol met haar loopbaan as konsertpianis en onderneem in 1953, 1955 en 1958 konserttoere na Engeland en Europa, asook na Rhodesië en in Suid-Afrika self.

In Junie 1974 word sy deur EMI genooi om plaatopnames van 'n verskeidenheid Scott Joplin-komposisies te maak. 'n Reeks uitvoerings van hierdie komposisies volg aan universiteite in Natal. Sy word ook vereer met verskeie ander belangrike uitnodigings, onder andere vir 'n uitvoering saam met 'n orkes, gedirigeer deur Pierino Gamba, in die nuwe stadskouburg van Johannesburg, asook vir die eerste opname van 'n klavierkonsert wat die SAUK vanuit die nuwe ateljees in Aucklandpark uitsaai (Malan, 1984:326,327).

Daar is etlike faktore wat Newman as 'n buitengewone pianis onderskei. Die suksesvolle konsertloopbaan wat sy vir etlike jare in Londen handhaaf, bevestig dat haar musikale vermoëns met dié van die beste buitelandse kunstenaars vergelyk kan word. Hierdie feit word gerugsteun deur die sukses van plaaslike en buitelandse konserttoere wat later sou volg.

Die erkenning wat sy in die buiteland en ook plaaslik sou inoos, plaas haar dus aan die voorfront van die musiektoneel in Transvaal en in die res van Suid-Afrika. Hiervan was veral haar optredes by belangrike amptelike geleenthede sprekend, aangesien Suid-Afrika op hierdie tydstip nog 'n veel konserwatiewer sosiale uitkyk as die res van die Westerse wêreld openbaar. Dat sy dus manlike kompetisie in hierdie opsig kon uitstof, spreek boekdele.

Op hierdie wyse sou sy 'n belangrike aandeel hê in die verbrokkeling van musikale perke vir vroue in Suid-Afrika.

3.1.2.1.2. Lessie Samuel

Lessie Samuel is in 1924 in Pretoria gebore. Soos baie gesaghebbende musici voor haar, is sy ook lid van 'n musikale gesin. Sy neem vanaf 'n vroeë ouderdom musiekles en onderskei haarself gou as 'n leerling met uitsonderlike musikale gawes. Sy word

onderrig deur Rosita Gooch onder wie sy die lisensiaateksamen van *Trinity College, London* aflê en *Fellow of Trinity College, London* word. Terselfdertyd lê sy ook twee lisensiaateksamens van UNISA af.

In 1943, op die ouderdom van negentien, verwerf sy 'n oorsese studiebeurs van UNISA. Tydens haar studiejare in Engeland en Europa begin haar loopbaan as konsertpianis. In Londen en Hamburg maak sy radio-opnames en tree ook in Parys as solis op.

Met haar terugkeer na Suid-Afrika tree sy in die meeste van die land se belangrikste kultuursentrums en ook in Rhodesië op. Hierdie uitvoerings sluit optredes saam met orkeste van die SAUK, Kaapstad en Durban in. Sy openbaar ook 'n voorliefde vir kamermusiek, waaruit etlike kamermusiekkonserte saam met sommige van die land se beste musici voortspruit.

Samuel se grootste bydrae as Suid-Afrikaanse pianis is egter geleë in die feit dat sy haar veral as solis daarop toespits om werke uit te voer wat selde of selfs nooit tevore in Suid-Afrika gehoor is nie. Op hierdie wyse is sy byvoorbeeld verantwoordelik vir die eerste uitvoering van klavierkonserte deur Poulenc en Lennox Berkeley in die land (Malan, 1986:173,174).

Hieruit spreek nie alleen 'n bepaalde musikale kennis nie, maar ook 'n besondere musikale ondernemingsgees en waagmoed. Vir die Suid-Afrikaanse musiekgeskiedenis is van belang dat sy wesenlik sou bydra tot die ontwikkeling van 'n verfynde en aktuele musikale bewustheid, wat impliseer dat musici en musikale liefhebbers hier tred kon hou met 'n globale musikale pas.

Ten slotte slaag Samuel ook daarin om op 'n besondere wyse mee te werk aan die bevordering van orkesmusiek in Suid-Afrika. Dit vermag sy deur verskeie konsertuitvoerings in medewerking met orkeste van regoor die land, asook deur haar meelewing en deelname aan die uitvoering van kamermusiek. Hierin word haar prominente rol as Suid-Afrikaanse vrouemusikus finaal bevestig.

3.1.2.2. Strykers

Daar is reeds in vorige hoofstukke verwys na die huiwerige wyse waarop vroue hulle nietemin in toenemende mate as strykers binne die Suid-Afrikaanse musiekmilieu sou verwesenlik. Hier en daar was daar selfs enkele individue wat as vroulike baanbrekers 'n besondere impak op hierdie vlak sou hê.

Die aanbreek van die twintigste eeu sou egter spreek van 'n duidelike musikale omwenteling in dié opsig in die Transvaal.

3.1.2.2.1. Orkeste

Waar orkesgeleenthede vir vroue vroeër hoofsaaklik beperk was tot die stryorkessies wat aan dogterskole ontstaan het, of die sogenaamde *Ladies' Orchestras* wat gedurende die negentiende eeu as musikale nouveauté vanuit Europa oorgewaaï het, het vroue nou toenemend hul plekke begin inneem in amptelike dorps- of stadsorkeste. Meer nog: vroue in orkestrale leiersposisies het begin toeneem.

Daarbenewens het vroulike individue steeds verstommende inisiatiewe op orkestrale terrein aan die dag gelê. Op een van die gebiede waar vroulike deelname die hardnekkigste teëgestaan is, naamlik die dirigeerkuns, het vroue stadig maar seker as't ware hul man begin staan.

Al hierdie faktore dui op die byna onkeerbare vaart waarop vroue die orkestrale gebied, hoofsaaklik as strykers (en ook nie net as violiste nie) sou verower. As sprekende voorbeeld dien die orkes wat die Russiese violis, Max Weinbrenn, kort na sy aankoms in Johannesburg in 1896, stig. Hierdie orkes sou 'n vroulike perkussiespeler insluit en ook van die dienste van Martha Pailotte gebruik maak. Sy word as amptelike begeleier en violis aangestel, maar het ook soms vir die orkes gekomponeer en die groep gedirigeer (Malan, 1984:16; Wolpowitz, 1965:108,109).

Die eerste vroulike violis van wie dit egter moontlik is om ietwat meer te wete te kom, is **Ada Lennard**. As lid van 'n musikale Engelse gesin wat hulle in Doornfontein

vestig, word Ada saam met haar broers deeglik in musiek onderlê. Sy neem viool-, klavier- en sangles, maar dit blyk dat sy in die eerste plek violis is. Soos haar broers word sy in 1897 lid van James Hyde se *Wanderers*-orkes, in 1902 van sy private simfonie-orkes en in 1907 lid van die *Johannesburg Amateur Orchestral Society*. Sy dien ook gedurende 1902 op die bestuur van die *Johannesburg Musical Society* (Malan, 1984:14; Wolpowitz, 1965:149).

Lennard was egter nie slegs 'n vaardige orkeslid nie. Sy is dikwels gevra om as solis by huiskonserte en danspartye op te tree. Ten spyte daarvan dat sy nooit daaraan sou dink om musiek as 'n professionele loopbaan te oorweeg nie, moes sy 'n betreklik bekwame violis gewees het wat op entoesiastiese wyse tot die ontwikkeling van orkestrale en kamermusiek in Johannesburg bygedra het (Wolpowitz, 1965:150-152).

'n Ander belangrike lid van Hyde se *Wanderers*-orkes was **Lilian Kons-Baylis**. Ook Baylis is lid van 'n kleurvolle en hoogs musikale gesin. Haar pa was 'n bariton, terwyl haar ma oor 'n besondere altstem beskik het en ook pianis was. Haar broer, Willy, het die tjello bespeel en haar jonger suster, Ethel, was 'n sanger, soos haar ma. Baylis self word van kleins af in viool onderrig en lewer haar eerste openbare uitvoering reeds op die ouderdom van sewe jaar.

Gedurende 1890 reis die gesin na Suid-Afrika, waar hulle 'n verskeidenheidsprogram in al die hoofsentrums van die land aanbied. Kort voor lank besluit die Kons-Baylisse om hulle in Johannesburg te vestig. Gedurende die vroeë bestaansjare van die dorp was daar 'n groot aanvraag na die soort verskeidenheidsuitvoerings waarin die Kons-Baylis-gesin spesialiseer en natuurlik was die vergoeding ruim. Daarbenewens stig die gesin in 1894 die *Rand Academy of Music* waar onderrig in al die populêre instrumente van die tyd spoedig aangebied word. Dit sou insluit: kitaar, banjo, mandolien, en ook viool, tjello en sang (Snyman, 1979:141,142).

Nadat Lilian Baylis Hyde se orkes verlaat, sluit sy aan by Von Himmelstjerna se *Ladies' Orchestra*. Hierdie orkes word aan die einde van 1898 saamgestel uit sowat vyf en twintig dames en slaag daarin om binne 'n maand hul eerste openbare

uitvoering te lewer. Dit is egter nie lank voordat Baylis wegbreek en op haar eie met die samestelling van orkeste en die beoefening van dirigeerkuns begin eksperimenteer nie. In 1989 keer sy egter vir goed na Londen terug waar sy uitsonderlike opgang in die teaterwêreld sou maak (Malan, 1986:456; Snyman, 1979:142).

Die volgende persoon van belang is **Madeleine Caldecott**. Sy was 'n kranige violis wat soms as solis in Johannesburgse musiekkringe opgetree het. Haar grootste musikale bydrae manifesteer egter in die rol wat sy in die totstandkoming van die *Johannesburg Musical Society* gespeel het.

Gedurende April 1902 kom 'n groep entoesiastiese amateurmusici aan Caldecott se huis in Johannesburg byeen om hierdie vereniging tot stand te bring. Die hoofdoel was die daarstelling van maandelikse musikale byeenkomste wat aan lede uitvoeringsgeleenthede sou bied. Die klem val op kamermusiek.

Haar aanvanklike verkiesing as voorsitter van die voorlopige komitee dui op die leidende rol wat Caldecott in hierdie gebeure moes gespeel het. 'n Maand later word Sydney Bunting as voorsitter van die uitvoerende komitee verkies, maar Caldecott sou aanbly as komiteelid. Binne enkele jare spog die vereniging met 'n ledetal van by die drie honderd (Malan, 1984:20).

Teen 1906 is die vereniging goed gevestig en word daar meer as ooit tevore gestrewe na musikale uitvoerings van 'n hoë standaard. Gedurende hierdie tydperk word daar ook 'n damesorkes onder die beskerming van die vereniging gestig. Die groep bestaan uit sestien lede met Violet Vivian as konsertmeester. Teen Julie 1906 lewer die orkes sy eerste openbare optrede. Die program word saamgestel uit werke van Saint-Saëns, Schumann, Mackenzie asook Wieniawski, wie se vioolkonsert met Vivian as solis uitgevoer word. Dit blyk dus dat hierdie orkes 'n ambisieuse musikale standaard kon handhaaf (Wolpowitz, 1965:173,174).

3.1.2.2.2. Kamermusiekensembles

Ten spyte van die feit dat kamermusiek vir 'n geruime tyd slegs binne die grense van musiekverenigings soos die *Johannesburg Musical Society* aanhang geniet het, het dit tog gedurende hierdie jare 'n bloeitydperk beleef. Dit het daartoe aanleiding gegee dat daar ook 'n ongekende geesdrif vir hierdie musikale genre onder die algemene publiek sou posvat. Vroue wat deur die jare aan hierdie vormingsproses in die musieklewe van Transvaal deel sou hê, sluit onder andere in: Irene Gordon-Bell (viool), Edith Gordon-Bell (tjello), Beatrice Marx (met haar *Concert Society* waarvan reeds in hoofstuk twee melding gemaak is), mevrou George Hillins (altviool), Margaret Albu (klavier), Bobby Evans (viool), en Else Schneider (viool/altviool) (Malan, 1984:20,22,31,32).

Die **Bollewyn-vrouekwartet** was egter een van die eerste kamermusiekgroepe wat deur die inisiatief van vroue, vir vroue ontstaan het. In September 1936 sou hierdie groep, bestaande uit Bobby Evans (viool), Else Schneider (viool), Lettie Vermaak (altviool) en Winnie MacKay (tjello), debuteer op 'n konsert van die *Johannesburg Musical Society*. Reeds met hierdie eerste uitvoering ontvang die ensemble goeie resensies. Die artistieke standaard van die groep verfyn weldra sodanig dat hulle in staat is om radio-opnames vir Schlesinger se *African Broadcasting Corporation* te doen (Malan, 1984:33).

Ook die **Johannesburg-strykkwartet** en **Johannesburg-trio** sou sowat sestien radio-opnames van kamermusiek maak en daardeur natuurlik uiters belangrike opvoedingswerk onder die algemene publiek doen. Vroue wat tussen 1935 en 1944 deel van hierdie groepe is, sluit in: Bobby Evans (viool), Else Schneider (viool), Erica Jolley (viool), Lettie Vermaak (altviool) en Betty Pack (tjello) (Malan, 1984:34).

Dit blyk dus duidelik dat vrouestrykers gedurende hierdie jare tot en met die uitbreek van die Tweede Wêreldoorlog (waarna daar in elk geval 'n algemene insinking met betrekking tot kamermusiek intree) besonder betrokke raak by kamermusiek. Daardeur ontstaan daar 'n toenemende neiging tot geslagsblindheid in die

kamermusiekwêreld. Vroue sou dus vir die eerste maal primêr as musici en nie as vroue nie, gereken word. Die resultaat van hierdie verligte denkwysse spreek vanself: vroue was in staat om in toenemende getalle ook op hierdie gebied 'n wesenlike musikale bydrae te maak.

Maar selfs as die een enkele opvallende kenmerk die toename van vroue as strykers, kamermusiek- en orkesmusici was, is daar ook individue wat om hulle buitengewone betekenis as strykinstrumentaliste, uitgesonder behoort te word.

3.1.2.2.3. Individuele kunstenaars

3.1.2.2.3.1. Else Schneider

Schneider is in 1897 in Oos-Londen gebore, maar sy gaan in Bloemfontein skool waar sy vioolonderrig van Victor Pohl ontvang. Later sit sy haar vioolstudie onder Beatrice Marx aan die Suid-Afrikaanse Kollege vir Musiek voort. Gedurende hierdie jare behaal sy beide 'n uitvoerende en onderwyslisensiaat aan dié inrigting.

Vanaf 1918 tot 1921 speel sy in die Kaapstadse Munisipale Orkes. Daarna vertrek sy na Londen om haar musiekstudie verder te voer. Sy behaal 'n lisensiaat aan die *Royal Academy of Music* en word ook *Associate of the Royal Academy of Music*. Daarbenewens tree sy vir etlike jare as konsertmeester van die *Stratford-on-Avon*-feesorkes op.

In 1929 keer sy na Suid-Afrika terug en begewe haar nou in die musiekonderwys, eers aan *Roedean*, en later aan *Kingsmead* in Johannesburg. Tussendeur slaag sy egter daarin om steeds lid te wees van verskeie orkeste. Sy speel onder andere in John Connell se orkes en ook in die Colosseum-orkes. Uiteindelik sou sy aansluit by die ABC-orkes en in 1936 as lid van die SAUK-orkes gekeur word - 'n lidmaatskap wat sy tot en met 1953 behou.

Haar musikale fokuspunt was egter kamermusiek. Wolpowitz (1986:213) merk tereg op dat dit dan ook op dié gebied is wat sy haar betekenisvolste bydrae lewer. Tussen 1930 en 1947 word sy ten nouste geassosieer met bykans elke Johannesburgse kamermusiekgroep van belang. Sy tree dikwels in medewerking met die *Johannesburg Musical Society* op, terwyl sy tussen 1933 en 1940 lid van die *City String Quartette* is. Haar aandeel in die vorming van die Bollewyn-vrouekwartet is ook noemenswaardig, so ook die bydrae wat sy as lid van die Johannesburg-strykkwartet maak.

Teen 1954 vestig sy haar in Kaapstad waar sy haar vir die volgende tien jaar op viool- en altvioolonderrig aan die Suid-Afrikaanse Kollege vir Musiek toespits. Sy tree steeds sporadies op in kamermusiekkonserte wat onder beskerming van die musiekvereniging van die Universiteit plaasvind. Daarbenewens tree sy enkele kere as lid van die Kaapstadse Munisipale Orkes op (Wolpowitz, 1986:212,213).

Schneider slaag dus daarin om die goeie werk van haar mentor, Beatrice Marx, met sukses voort te sit. Sy bewys dat Marx se talent nie 'n eenmalige en uitsonderlike geval was nie, maar dat Suid-Afrikaanse vroue wel 'n regmatige plek onder die voorste strykers in die musiekwêreld kan inneem. Soos met Marx, is haar grootste bydrae geleë in die wyse waarop sy ensemblewerk sou bevorder. Hierdie bydrae het ongetwyfeld ook meegewerk om kamermusiek op te hef uit die stiefposisie wat dit eens binne die Suid-Afrikaanse musiekgemeenskap beklee het.

Ten slotte sou sy, weer eens soos Marx, deur musiekonderrig ywerig daartoe meewerk om 'n volgende geslag van vrouemusici só op te lei en te vorm dat hulle die werk op soortgelyke wyse sou kon voortsit en daardeur 'n rooskleuriger en regverdiger toekoms vir vroue in die Suid-Afrikaanse musiekgeskiedenis kon verseker.

3.1.2.2.3.2. Selma Sacke

'n Ander violis van spesifieke belang gedurende hierdie jare, is Selma Sacke. Haar betekenisvolle rol in die Transvaalse musiekgeskiedenis hou ook veral verband met die bydrae wat sy ten opsigte van kamermusiek lewer.

Sacke is in 1890 in Johannesburg gebore waar sy op sesjarige ouderdom met vioolonderrig begin. Haar uitsonderlike musikale gawe moes reeds vanaf 'n vroeë ouderdom sigbaar gewees het, aangesien haar ouers haar spoedig na Europa stuur waar sy die grootste gedeelte van haar musikale opleiding ontvang, eers in Wiesbaden en daarna aan die *Guildhall School of Music* waar sy etlike beurse en toekennings inpalm.

In 1913 keer sy na Suid-Afrika terug as 'n konsertviolis met 'n uitstekende reputasie, danksy suksesvolle uitvoerings in Europa en Londen. Na haar huwelik met die ingenieur, Thomas Whitehouse, sit sy haar loopbaan as uitvoerende kunstenaar voort.

In die daaropvolgende jare sou sy 'n besonder geslaagde musikale verwantskap met die pianis, Lorenzo Danza, aangaan. Malan (1984:30) meld dat hulle as musikale kombinasie die eerste noemenswaardige poging tot die bevordering van kamermusiek in die Transvaal aanwend. Gedurende Maart 1913 lewer hulle 'n program van klavier- en vioolwerke in Johannesburg wat so geslaag blyk te wees, dat dit opgevolg word met 'n reeks van vier kamermusiekkonserte in die *Grand National*-hotel.

Later sluit die tjellis, Robert Kofsky, by hulle aan waarna die trio begin om jaarlikse kamermusiekkonserte in die stad aan te bied. Hierdie uitvoerings geniet spoedig 'n groot aanhang onder die Johannesburgse publiek.

Teen 1918 word die dienste van bykomende musici ingespan sodat kwartette en kwintette by die repertorium ingesluit kon word. Die programme wat nou aangebied word, sien toenemend ambisieus daaruit en bevat onder andere werke van Mozart, Beethoven, Schumann, Tchaikovski, Elgar en Franck. In die uitvoering van hierdie werke verdien die ensemble die hoogste lof van sowel gehore as kritici (Malan, 1984: 30,31).

Nadat Danza die stad in 1923 verlaat, stig Sacke 'n damesensemble wat die uitvoering van trio's, kwartette en kwintette voortsit. Ook hierdie groep slaag deur uitvoerings van hoogstaande gehalte daarin om 'n stewige reputasie op te bou. Afgesien van die

aktiwiteite van die ensemble, hou Sacke ook vol met solo-uitvoerings. Prominente kunstenaars met wie sy op hierdie wyse saamwerk, sluit onder andere in Elsie Hall, Isobel McLaren en Dolores Wedlake-Santanera (Malan, 1986:486).

Sacke lewer ongetwyfeld 'n grootse bydrae tot die bevordering van kamermusiek in die Transvaal. Deur haar inisiatief betrek sy ander kunstenaars van formaat om sodoende kamermusiek tot 'n kunsvorm van besondere gewildheid te verhef - nie alleen onder musici en musikale fynproewers nie, maar ook onder die algemene Johannesburgse publiek. Daardeur word die ontwikkeling van 'n gesofistikeerde musieksmaak geïnisieer, terwyl nuwe standaarde in musikale uitvoering daargestel word.

3.1.2.2.3.3. Lettie Vermaak

Vermaak was een van die eerste vroue in die Suid-Afrikaanse musiekgemeenskap wat haar by uitstek as altviolis bekwaam. In dié opsig sou sy dus 'n gaping vul wat al 'n geruime tyd onder Suid-Afrikaanse vrouemusici bestaan het. Vanselfsprekend sou sy ook 'n belangrike bydrae tot die ontwikkeling van orkes- en kamermusiek lewer.

Vermaak is in 1918 in Escourt gebore. Op tienjarige ouderdom begin sy met vioolonderrig onder Vera Colenbrander in Durban. Na 1930 skakel sy na altviool oor. Vanaf 1934 is sy vir die volgende twee jaar lid van die Durbanse Munisipale Orkes. Hierna vestig sy haar in Johannesburg en sit haar musiekstudie onder Harold Ketelby voort. Deur sy toedoen raak sy vir die eerste maal betrokke by kamermusiek en bou spoedig 'n gesiene reputasie as kamermusiekkunstenaar op.

Met die totstandkoming van die SAUK-orke in 1937, word sy as lid verkies en vanaf 1943 tree sy as leier van die altvioolseksie op. Hierdie posisie sou sy tot en met 1974 beklee. Uit die ontstaan van die SAUK-orke het die samestelling van die Radiostrykkwartet in 1939 voortgevloei. Vermaak sou uit die staanspoor deel vorm van hierdie ensemble.

Afgesien van haar optrede as orkes- en ensemblespeler, tree sy ook dikwels as solis saam met die SAUK-orkes op. In hierdie opsig verrig sy baanbrekerswerk deur die bekendstelling van verskeie altvioolkonserte aan Transvaalse en ook Suid-Afrikaanse gehore. Haar solo-uitvoerings sluit radio-uitsendings en -opnames in.

Vermaak se rol in die Suid-Afrikaanse musiekgeskiedenis sou in vele opsigte 'n vernuwing aandui. Sy tree as leidende figuur in haar veld na vore, nie alleen as vrou nie, maar primêr as musikus. Daarmee bevestig sy die reeds genoemde tendens wat gedurende hierdie jare in Suid-Afrika posvat, naamlik dat vroue hul meer en meer as volwaardige en selfs leidende musici sou bewys én dat hulle as sodanig erken word (Malan, 1986:452).

3.1.2.3. Orreliste

Dit is egter ook noodsaaklik om te verwys na 'n ander ontwikkeling van instrumentale musiek gedurende hierdie tydperk in Transvaal. Daar was naamlik sprake van die voortsetting van 'n groter toegeneentheid ten opsigte van die bespeling van bepaalde instrumente deur vroue. Hierdie renaissance wat gedurende die tweede helfte van die negentiende eeu al hoe opvallender sou word, veral in terme van strykinstrumente, sou nou ook ander instrumente, soos die orrel, wat voorheen as taboe vir vroue beskou is, begin insluit. Ten grondslag hiervan het 'n meer verligte maatskaplike houding gelê wat hand aan hand sou gaan met die konkrete bewys van uitnemende musikale vermoëns wat vrouemusici, ondanks hul omstandighede, daargestel het. Hierdie fenomeen word duidelik geïllustreer deur die musikale loopbaan van Lily Sykes.

3.1.2.3.1. Lily Sykes

Sykes is in 1881 in York gebore waar haar pa dikwels as orrelis in die dorp se katedraal opgetree het. Sy word van jongs af in musiek onderrig en nadat die gesin na Cork verhuis, sit sy haar musiekstudie voort om uiteindelik die lisensiaat van *Trinity College, London* asook die onderwysdiploma van dié skool te verwerf. Sy

behaal ook kwalifikasies aan die *Royal Academy of Music* en die *Royal College of Music*.

Op 'n vroeë ouderdom word sy as orrelis van die *St Francis*-kerk in Cork aangestel, waar sy vir die volgende vyfjaar werksaam is. In 1902 het sy die eer om die nuwe orrel gedurende 'n internasionale tentoonstelling in die dorp in te wy. Sy vestig spoedig 'n uitstekende reputasie as konsertorrelis.

In 1904 vestig Sykes haar in Johannesburg waar sy kort na haar aankoms genader word om orreluitvoerings in die *St Mary's*-katedraal waar te neem. Die resultaat hiervan is twee konsertuitvoerings waarmee sy beide die publiek en die kritici besonder beïndruk. Haar musikale vaardighede ten spyte, word sy gedurende hierdie jare steeds gekortwiek deur die sosiale beskouing dat die bespeling van die orrel deur vroue onvanpas is. Sy kry gevolglik nie onmiddellik 'n orrelaanstelling nie. 'n Vaste orrelpos sou eers 'n aantal jare later deur die bemiddeling van Horace Barton volg.

Intussen sluit sy in 1904 as klavieronderwyser by Joseph Tressi se Suid-Afrikaanse Musiekkollege in Johannesburg aan. Die daaropvolgende jaar is sy in staat om haar eie musiekakademie op die been te bring waar sy deur die ondersteuning van ander vermaarde musici in die stad, onder andere Maly von Trutzschler (sang) en Violet Vivian (viool) 'n verskeidenheid musikale vakke aanbied.

Terselfdertyd hou sy egter vol met haar orreluitvoerings asook bydraes as konsertorrelis by verskeidenheidskonserte. Gedurende 1905 neem sy byvoorbeeld deel aan Hyde se *Grand Sacred Concert* in Johannesburg en in 1909 voer sy 'n soloprogram in die *St Augustine*-kerk in Doornfontein uit (Wolpowitz, 1986:319,320).

Sykes sou dus weliswaar eers later in haar musikale loopbaan die vrugte van die sosiale vernuwing pluk, maar intussen het sy deur haar uitsonderlike talent as orrelis en haar openbare optredes, onteenseglik daartoe meegewerk om sosiale gesindhede te versag en geleidelik te verander.

3.1.3. Opsomming

Uit hierdie gegewe blyk die selfstandigwording van die Suid-Afrikaanse vrouemusikus onomwonde. Teen hierdie tyd het sy haar afhanklikheid van internasionale rolmodelle begin ontgroeï en sou sy nou self musikale standarde begin neerlê wat met die toonaangewendste ter wêreld vergelyk kon word. In hierdie proses sou daar vir die eerste maal sprake wees van 'n eiesoortige identiteit wat na vore kom, waardeur sy finaal haar wasdom as professionele musikus sou bevestig.

3.2. Musiekonderwys

Byna alle musici wat hulle nie in elk geval hoofsaaklik op musiekonderwys gerig het nie, was gedurende die ontstaansjare in Transvaal genoop om musiekonderrig te gee ter wille van 'n addisionele inkomste. Johannesburg en Pretoria asook plattelandse dorpe in die streek het dus spoedig begin wemel van musiekakademies en konservatoriums wat na gelang van die musikante wat die praktyke bedryf het in 'n mindere of meerdere mate 'n goeie onderrigstandaard gehandhaaf het.

Veral in die hoofsentra wat meer blootgestel was aan kosmopolitiese verkeer, ook van musici, het daar 'n aantal uitstekende inrigtings ontstaan. Hierdie opleidingsentrums het gewoonlik tot stand gekom danksy die inisiatief en ywer van een of twee goed gekwalifiseerde musici wat hulle dan ingespan het om 'n personeel van hoogaangeskrewe kunstenaars saam te stel. So geslaag het hierdie ondernemings geblyk te wees, dat dit skynbaar die musiekonderrig aan Transvaalse skole heeltemal oorskadu het.

In 'n bestudering van die musiekonderwys in die Transvaal word daar nóg melding gemaak van staat- of privaatskole wat op die voorfront met musiekonderrig was, nóg blyk dit dat enige van die prominente musici van hierdie tydperk hul musikale opleiding aan sodanige inrigtings ontvang het. Wat musiekonderrig gedurende die ontstaansjare van die Transvaal betref, was dit dus privaatinstansies wat die toon aangegee het.

Daar is reeds gewys op die oorweldigende wyse waarop vroue gedurende hierdie jare tot die onderwys toegetree het. Hierdie fenomeen was natuurlik ook van toepassing op musiekonderwys. Dit is dus nie vreemd nie dat die eerste musiekinrigting van formaat in die Transvaal deur 'n vrou op die been gebring word.

3.2.1. Pedagoë

3.2.1.1. Ellen Norburn

Norburn is in 1857 in Londen gebore. As kind toon sy vroeg reeds 'n aanleg vir musiek. Gevolglik neem sy les in klavier, orrel, harmonie en kontrapunt aan die *Scotson-Clark-Musiekskool* in die stad. Sy verwerf onderwysdiplomas van beide die *Royal Academy of Music* en die *Royal College of Music* in Londen. Gedurende 1877 tree sy in die huwelik met Walter Norburn wat later weens 'n swak gesondheid aangeraai word om 'n droër klimaat op te soek. Daarop verhuis die gesin in 1894 na Suid-Afrika.

Kort nadat die Norburns hulle in Pretoria vestig, skryf Ellen Norburn vir 'n onderwysdiploma in musiek aan die Universiteit van Kaapstad in. Nadat sy die kwalifikasie verwerf het, begin sy om musiekonderrig in klavier en teorie aan huis te gee. Met die uitbreek van die Anglo-Boereoorlog verlaat die Norburns, soos vele ander Engelssprekendes, vir eers die stad. Hulle keer in 1903 terug.

Norburn hervat nou haar loopbaan as musiekonderwyser. Sy sou haar reeds voor die gesin se terugkeer na Pretoria beywer vir die instelling van eksterne musiekeksamens van beide die Universiteit van Kaapstad en dié van *Trinity College, London*. Aan haar versoek word gehoor gegee en in 1902 word die eerste van hierdie eksamens in die stad afgeneem. Voortaan sou musiekstandaarde verstewig en stabiliseer. Norburn self sou jaarliks 'n groot aantal studente vir hierdie eksamens inskryf en die goeie uitslae wat sy telkens kon behaal, spreek van haar bekwaamheid as musiekonderwyser (Malan, 1984:332; Vermeulen, 1967:159).

Afgesien van haar betrokkenheid by eksterne eksamens, het Norburn ook op 'n jaarlikse basis leerlingkonserte georganiseer. By hierdie geleentede is eksamensertifikate aan leerlinge oorhandig en het hulle die geleentheid gekry om hul talente in die openbaar ten toon te stel. Later het hierdie konserte so gewild geword dat Norburn haar verplig gevoel het om meer openbare optredes van stapel te stuur. Die musikale gehalte van hierdie uitvoerings was uiteraard uitstekend (Malan, 1984: 332; Vermeulen, 1967:160).

Gedurende 1908 vertoef sy in Londen waar sy haar musiekstudie in klaviermetodiek voortsit. Na sowat 'n jaar keer sy na Suid-Afrika terug en werf spoedig so 'n groot getal leerlinge dat sy in 1910 die Pretoriase Musiekkollege tot stand bring.

Norburn moes 'n geruime tyd aan hierdie inrigting beplan het, aangesien Vermeulen (1967:205) meld dat sy en haar leerlinge hulle reeds vanaf 1905 met verskeidenheidskonserte beywer het vir fondsinsameling ten bate van die oprigting van so 'n instituut (Malan, 1984:332; Vermeulen, 1967:205).

Hierdie projek is op groot skaal aangepak. Aan die Kollege is onderrig in 'n wye verskeidenheid musikale vakke gegee, insluitend klavier, orrel, sang, viool, tjello, blaasinstrumente, teorie, harmonie, kontrapunt en musiekgeskiedenis. Om hierdie uitgebreide kurrikulum suksesvol aan te bied, het Norburn 'n met-die-hand-uitgesoekte personeel saamgestel uit die beste musici in Transvaal. Hieronder was verskeie vrouekunstenaars, onder andere Maly von Trutzschler, Beatrice Marx, Maud Barlow, Grace Hazelhurst en Ethel le Marchant. Norburn het, afgesien van haar prinsipaalskap, self die klavier- en teorie-onderrig behartig. Leerlingkonserte het toenemend populêr geword, veral aangesien verskeie personeellede dikwels self aan hierdie uitvoerings deelgeneem het (Vermeulen, 1967:161,163).

Dit was 'n skool sonder gelyke. Teen 1914 maak die Kollege reeds aanspraak op die onderrig van sowat vyf honderd ses en twintig leerlinge. Daarbenewens sou die inrigting uiteindelik sommige van die voorste musici in die land oplewer, onder andere Rosa Nepgen en Goldie Zaidel (Malan, 1984:332; Vermeulen, 1967:164).

Die feit dat die Kollege met Norburn se afsterwe in 1930 reeds twintig jaar bestaan, die groot aantal leerlinge wat hier hul musiekonderrig ontvang, asook die hoogstaande gehalte van die onderrigwerk aan die inrigting, sou Norburn kwalifiseer as 'n musikus wat 'n unieke plek in die musiekgeskiedenis van die Transvaal en Suid-Afrika in die geheel verdien.

3.2.1.2. Maude Harrison

In Johannesburg bring Maude Harrison 'n onderwysinrigting soortgelyk aan dié van Norburn tot stand. Malan (1982:43) beskryf hierdie skool tereg as 'toonaangewende krag in die stad se musieklewe'.

Nadat Harrison sowat sewe jaar lank op die personeel van Joseph Tressi se Suid-Afrikaanse Musiekkollege in Johannesburg gedien het, breek sy in 1911 weg om haar eie konservatorium op die been te bring. Soos Norburn, sou sy tot en met 1930 aan die hoof van hierdie onderneming staan.

Ook in ooreenstemming met Norburn se strategie, het Harrison uit die staanspoor verseker dat die konservatorium se personeel 'n samestelling van die beste kunstenaars in die stad sou wees. Musici wat deur die jare deel gehad het aan die onderrig by die konservatorium sluit in: Amy le Fanu, Rita Sonnenfeld, Ellen Daniel en Ethel Mann.

Die sukses van Harrison se konservatorium word veral toegeskryf aan haar hoogstaande musikale vermoëns, uitstekende administrasie en innemende persoonlikheid. Haar onderneming sou uiteindelik ontwikkel tot 'n sentrum met agt takke wat aan soveel as duisend leerlinge musiekonderrig verskaf het. Hierdie onderrig het opleiding in klavier, viool, tjello, sang en stemproduksie, harmonie, kontrapunt en vormleer ingesluit (Malan, 1984:42,43; Wolpowitz, 1965:198,200).

Harrison het dus in Johannesburg byna op identiese wyse die uitstekende werk van Norburn in Pretoria nagedoen en daardeur ook vir haarself 'n plek in die voorste ry van Transvaalse musici verseker.

3.2.2. Opsomming

Die verreikende invloed wat hierdie twee innoverende musikante op die Transvaalse musieksamelewing sou hê, behoort nie onderskat te word nie. Deur georganiseerde musikale opvoedingswerk van so 'n uitnemende standaard onder die Suid-Afrikaanse jeug te doen, sou hulle nie alleen wesenlik bydra tot die vorming van 'n meer musikaal georiënteerde gemeenskap nie, maar ook meewerk tot 'n verhoging en stabilisering van die algemene musikale standaard. Van nou af sou dit dus nie meer slegs enkele individue uit Suid-Afrika wees wat met die beste ter wêreld vergelyk kon word nie, maar die land as geheel sou geleidelik sy plek kon inneem binne die internasionale musiekgemeenskap.

Alhoewel Norburn en Harrison as leiersfigure op hierdie gebied na vore tree, was hulle natuurlik nie alleen in die strewe na die daarstelling van hoogaangeskrewe musiekinrigtings in die Transvaal nie. Navorsing dui op 'n verskeidenheid vrouemusici wat gedurende hierdie tyd hul eie musiekakademies op die been bring. Onder hierdie musici tel Lily Sykes, Dorothy Gardner, Florence Montgomery, madame Landau, Leonie Bretagne en Rosita Gooch. Origens was daar vroue wat op 'n kleiner skaal saam met hul eggenote musiekles aan huis gegee het. So is daar reeds melding gemaak van die Hydes en verder kan ook die volgende egpare genoem word: C.A.O. Duggen en sy vrou, Erwin en Gudrun Broedrich, Joseph en Dolores Howey-Tressi en Sydney Harcourt Rees en sy vrou, Violet Reynolds.

Daarbenewens sou byna alle musiekinstansies wat gedurende hierdie tydperk ontstaan, ruimskoots gebruik maak van die dienste van vrouemusici. Tressi het byvoorbeeld met sy oornam van die Suid-Afrikaanse Musiekkollege in 1904, 'n nuwe personeel saamgestel waarvan ses van die dertien lede dames was, insluitend Maude Harrison, Angelique de Beer, Lily Sykes en Edith Gordon-Bell. Nadat Maude

Harrison uit Johannesburg weg is, is haar konservatorium deur Robert Pritchard oorgeneem, wat selfs soveel as nege dames uit 'n totaal van twaalf personeellede aanstel. Prominente musici hier het ingesluit: Margaret Pritchard, Else Schneider, Stella Blakemore, Violet Valentine en Minnie Tomschinsky (Malan, 1984:42-45; Malan, 1986:92,93).

Dit is dus ooglopend dat vroue in die musiekonderwys van die Transvaal 'n baie belangrike rol speel, nie alleen in 'n ondersteunende hoedanigheid nie, maar inderdaad ook as leiersfigure.

3.3. Musiekverenigings

Die bestaan van musiekverenigings in Transvaal was, soos elders, onderworpe aan 'n groot mate van wisselvalligheid. Dit kan natuurlik toegeskryf word aan die wankelrige polities-ekonomiese situasie gedurende die ontstaansjare van hierdie streek, asook die voortdurende kom en gaan van musici wat veral aan Johannesburg sy rustelose karakter besorg het.

Dit was desnieteenstaande ook hier waar daar voor die uitbreek van die Eerste Wêreldoorlog lewendige aktiwiteit rondom musiekverenigings, kamermusiek en koorsang bestaan. In Pretoria sou belangstelling in orkesverenigings gebrekkig blyk te wees, ten spyte van moedige pogings deur verskeie musici. Daarenteen sou koorverenigings beter ondersteuning ontvang, alhoewel daar nie werklik sprake van samewerking tussen die Hollanders/Afrikaners en Engelssprekendes was nie (Malan, 1984:20; Malan, 1986:88).

Vroue was uit die staanspoor betrokke by die meeste koorverenigings en hul deelname aan orkesverenigings het stelselmatig toegeneem. Tog blyk dit dat die stigtings- en leidingsinisiatief van sodanige ondernemings meesal van die manlike lede van die musiekgemeenskap afkomstig was. Of vroue dit so verkies het en of hulle bloot daarmee verlief moes neem, is nie duidelik nie. Hoe dit ook al sy, daar was

desnieteenstaande enkele vroue wat ook op hierdie gebied prominente posisies gevul het.

3.3.1. Sangverenigings

Wat sangverenigings betref, was **Aimée Parkerson** een van enkele vroue wat haar eie operavereniging tot stand kon bring. Gebore in 1886 in Londen, het Parkerson reeds 'n gevestigde reputasie in Brittanje, Europa en die Verenigde State gehad toe sy haar in 1915 in Johannesburg vestig. Kort voor lank open sy 'n sangateljee en dit was hierdie praktyk wat waarskynlik ten grondslag van die operavereniging gelê het. Die vereniging is dus moontlik op die been gebring om aan haar leerlinge die geleentheid te bied om in openbare operaproduksies op te tree en daardeur waardevolle musikale ervaring en teaterondervinding op te doen. So is die vereniging verantwoordelik vir jaarlikse opvoerings van blyspele en operettes wat met geesdrif deur die publiek ontvang is (Malan, 1984:38; Malan, 1986:6).

Dat Parkerson daarin kon slaag om 'n florerende operavereniging op die been te bring te midde van etlike ander soortgelyke organisasies, spreek boekdele. Daardeur het sy bewys dat vroue in staat is om die artistieke sowel as administratiewe leiding van sodanige verenigings met sukses te hanteer. Hierin sou sy later ondersteun word deur vroue soos Isobel McLaren en Olga Ryss wat onderskeidelik as regisseur en verhoogdirekteur sou optree vir produksies van die hoogaangeskrewe Johannesburgse Operavereniging (Malan, 1984:38,39).

In Pretoria was dit natuurlik **Bal van Lier** wat die inisiatief geneem het om een van die heel eerste plaaslike operageselskappe saam te stel. Daar is reeds melding gemaak van die *Pretoria Dramatic and Operatic Society* wat sy vir sowat tien jaar, tussen 1903 en 1913, met uitsonderlike bekwaamheid lei in produksies wat in aard hoofsaaklik sou ooreenstem met dié van die Parkerson-vereniging. Van Lier het dus waarskynlik op dieselfde manier as Parkerson die sukses van die groep verseker deur die klem te laat val op ligte musikale vermaak. Veral in Pretoria was dit 'n strategiese

besluit, aangesien Pretorianers vir 'n geruime tyd weinig ander musiek as ligte vermaak met geesdrif sou ondersteun (Vermeulen, 1967:80).

Die sukses wat Van Lier met haar groep behaal en die lang bestaanstydperk wat die vereniging gehad het, spreek van 'n hoë uitvoeringstandaard. Nogmaals sou die siening dat vroue nie werklik die vermoë het om met sukses aan die hoof van omvangryke musikale produksies te staan nie, as ongegrond bewys word (Malan, 1986:87).

3.3.2. Instrumentale verenigings

3.3.2.1. Kamermusiekverenigings

Daar is reeds verwys na die kernrol wat **Madeleine Caldecott** in die totstandkoming van die *Johannesburg Musical Society* gespeel het. Wat hierdie prestasie nog meer uitsonderlik maak, is die feit dat hierdie een van die verenigings sou wees wat kon roem op 'n besonder lang en aktiewe bestaan, en wat vir die grootste gedeelte van hierdie bestaan met sukses daarin kon slaag om die vernaamste doelstelling van die vereniging, naamlik die bevordering van kamermusiek, te laat realiseer. Daardeur sou die vereniging, en indirek ook Caldecott, 'n monumentale bydrae lewer in die ontwikkeling van kamermusiek in Johannesburg, deur dit meer toeganklik vir die algemene publiek te maak. Dit sou weer lei tot die musikale opvoeding van die gemeenskap (Kirby, 1984:46-49).

3.3.2.2. Orkesverenigings

Wat orkesverenigings betref, het **Clara Rhodes** as vrou waarskynlik die betekenisvolste bydrae tot die Pretoriase musieklewe gemaak. Sy sou in Januarie 1917 begin om orkesklasse in die dorp aan te bied. So voorspoedig was hierdie onderneming, dat sy teen September daardie jaar reeds 'n orkes van sowat dertig lede kon saamstel. Die orkes het spoedig 'n uitgebreide repertorium opgebou sodat daar

tussen September en November 1917 'n reeks van nege konserte deur die vereniging aangebied kon word.

Ook Rhodes het ingesien dat die behoud van die vereniging geleë was in die uitvoering van programme wat saamgestel was uit musiek van 'n oorwegend ligte aard, veral gesien in die lig van die feit dat Pretorianers nie ywerige ondersteuners van orkesmusiek was nie. Om hierdie tendens verder teë te werk, is 'n verskeidenheid sangitems ter wille van afwisseling by die program ingesluit en is die toegangsgeld daarbenewens laag gehou. Wat die musikale gehalte van die uitvoerings betref, was daar egter nie sprake van toegewings nie. 'n Hoë artistieke standaard is deurgaans gehandhaaf, sodat Rhodes se orkes selfs met dié van Hyde en Galeffi vergelyk kon word (Vermeulen, 1967:86,88).

Teen 1919 het die Pretorianers se belangeloosheid ten opsigte van instrumentale uitvoerings egter ook Rhodes se orkes ingehaal. Dit het toenemend moeilik geword om uitvoerings teen lae toegangspoort van stapel te stuur en skynbaar is die verhoging van toegangsgeld nie oorweeg nie. Daarmee het die vereniging se werksaamhede tot 'n einde gekom (Vermeulen, 1967:88).

Ten spyte van die feit dat Rhodes se orkesvereniging slegs twee jaar aktief was, slaag sy steeds daarin om te bewys dat vroue die nodige kennis en vermoë besit om 'n orkes in suksesvolle uitvoerings te lei. Hierdeur sou sy 'n groot bydrae maak in die verandering van sosiale beskouings ten opsigte van vrouemusici, veral in musikale leiersposisies.

3.3.3. Opsomming

In alle opsigte blyk dit dus dat vroue gedurende hierdie era nie alleen in groot getalle hulle steun aan musiekverenigings sou toesê nie, maar ook in toenemende mate gesagsposisies in sodanige organisasies sou inneem. In hierdie opsig kon hulle bewys lewer van die feit dat hulle op elke vlak in staat sou wees om hulle manlike eweknieë te ewenaar in musikale en artistieke leiding.

3.4. Dirigente

Dit is voor die hand liggend dat instrumentaliste onder die eerste vroue sou wees om ook hulle hand aan die dirigeerkuns te waag; as orkes- en ensemblede sou hulle voortdurend in noue kontak met hierdie musikale kunsvorm wees. Die eerste tree in hierdie rigting is egter nie deur 'n orkesinstrumentalis gegee nie, maar wel deur 'n pianis.

3.4.1. Kate Hyde

Kate Hyde was waarskynlik een van die heel eerste vrouedirigente in die musiekgeskiedenis van Suid-Afrika. Hierdie uitsonderlike prestasie is indirek teweeg gebring deur die ontstaan van die *Lyric Opera Company* in Johannesburg gedurende 1892.

Hierdie geselskap het 'n versoek tot James Hyde gerig om die pos van musikale direkteur van die groep te aanvaar, aangesien hy op hierdie tydstip as die beste operadirigent in die land beskou is. Dit was dus ooglopend belangrik vir die geselskap om slegs die beste musikale talent vir hul opvoerings te bekom.

Dit het Hyde egter in 'n moeilike posisie geplaas. Die *Lyric Opera Company* het met hul strewe na 'n hoë artistieke standaard besondere belofte getoon (sou trouens uiteindelik een van die mees suksesvolle geselskappe in die land word) maar vanweë sy verpligtinge as dirigent van die *Wanderers*-orkes, het Hyde baie min vrye tyd tot sy beskikking gehad.

Die idee om Kate Hyde as plaasvervangende dirigent te gebruik, was nie 'n eerste opsie nie, soos uit die volgende blyk (Wolpowitz, 1965:82):

Mrs Hyde recalls that all sorts of suggestions were made but without solving the problem.

Dit blyk egter uiteindelik 'n hoogs geslaagde oplossing te wees. Alhoewel nie self lid van 'n orkes nie, sou Kate Hyde reeds vanaf haar jeugjare orkesrepetisies bywoon en ook aan die sy van haar man waardevolle orkeservaring opdoen. Danksy haar eie musikale gawes en kennis, was sy ook vertrouwd met die meeste van die operaproduksies wat die geselskap beoog het.

Gevolgtlik open die *Lyric Opera Company* in November 1892 met hul eerste produksie onder leiding van beide James en Kate Hyde. Kate sou die opvoerings drie maal per week lei. Dat Hyde haar taak met gesag uitvoer, blyk uit die feit dat die uitvoerings so suksesvol was dat die geselskap genoop word om hulle repertorium uit te brei om in die aanvraag van die publiek te voorsien (Malan, 1984:17; Wolpowitz, 1965:82,83).

Hiermee het Hyde 'n besondere mylpaal vir vroue in die musiekgeskiedenis van Suid-Afrika behaal. Die dirigeerkuns sou hier, soos elders in die musiekwêreld, een van die moeilikste vlakke wees om te verower. Vroue het natuurlik reeds in die loop van die negentiende eeu begin om hulle eie orkeste saam te stel en te dirigeer, maar in hierdie stadium was selfs gemengde orkeste nouliks 'n aanvaarde fenomeen. Vrouedirigente van gemengde orkeste was totaal ongehoord. Sodanige verskynsel sou eers in die twintigerjare van die twintigste eeu in Amerika voorkom - 'n land wat gedurende hierdie jare as die voorloper op die gebied van vroue-emansipasie beskou is (Neuls-Bates, 1982:253).

In die lig hiervan is dit moontlik om 'n idee te vorm van die omvang van Hyde se prestasie. Die feit dat die situasie teweeg gebring is deur nood, is natuurlik 'n bepalende faktor. Desnieteenstaande sou sy kon bewys dat sy volkome in staat was om op voortreflike wyse te voldoen aan die vereistes wat die dirigeerkuns stel. Daarmee het sy vir goed 'n belangrike deur vir vrouemusici geopen.

3.4.2. Beatrice Marx

In 1910 sou Beatrice Marx haar *Concerto Society* in Johannesburg stig en 'n hoë artistieke standaard met hierdie groep daarstel. Ongelukkig sou die bestaan van

hierdie orkes slegs drie jaar oorspan, aangesien Marx daarna uit Johannesburg weg is. Haar plek sou egter weldra gevul word (Malan, 1984:22).

Na Marx blyk dit dat vrouedirigente hul veral met die stig en lei van jeugorkeste bemoei. Op die oog af kan dit as 'n regressiewe stap beskou word, maar die verandering en ontwikkeling van 'n nuwe musikale era in Suid-Afrika speel hierin 'n bepalende rol.

Orkesmusici sou in 'n toenemende mate georganiseer word in amptelike orkeste soos wat die land en sy gemeenskapstrukture gevestig en ontwikkel sou raak. Alhoewel dit 'n welkome groei in die Suid-Afrikaanse musiekmilieu aangedui het, het dit terselfdertyd die kring van musikale moontlikhede vir amateurmusikante nouer getrek. Daarmee sou die vrou baie van haar musikale houvas verloor - binne amptelike strukture was musiek nog in essensie die man se domein.

Met dié dat amateurmusikante stelselmatig van die toneel af verdwyn het, is hul plek nou ingeneem deur jeugmusikante wat die term, "amateurmusici", sou herdefinieer. Dit was hier waar vroue hulle veral nou laat geld het in musikale pogings wat nie onderskat behoort te word nie.

Die organisering van jeugmusikante in gereguleerde groepe sou uiteindelik nie alleen aanleiding gee tot 'n veel groter musikale bewustheid en gevolglik betrokkenheid onder jong Suid-Afrikaners nie, maar ook direk lei tot 'n veel meer musikaal geletterde en opgevoede samelewing en indirek bydra tot die verhoging van musikale standaarde in professionele orkeste, daar die aanvoorwerk reeds gedoen was teen die tyd dat jongmense hulle in die professionele orkeswêreld begewe het.

Daarbenewens het die kamermusiekbedryf voor die hand liggend op dieselfde wyse 'n hupstoot gekry. Musikale bearbeiding van die jeug blyk dus 'n kernbelangrike aspek te wees.

3.4.3. Dorothy Boxall

Boxall was een van die eerste Suid-Afrikaanse musici wat die aandag sou vestig op wat vermag kan word met die prikkeling van jeugbelangstelling in instrumentale samespel. In hierdie opsig en op sigself sou haar ondernemings as uitsonderlik beskryf kan word - weinig ander musikante kon aanspraak maak op sodanige betekenisvolle kanalisering van besondere insig, inisiatief en volharding, tesame met hoogstaande musikale vermoëns.

Boxall is 1895 in King William's Town gebore. Later vestig haar gesin hulle in Johannesburg waar sy haar skoolloopbaan aan die Hoërskool Jeppe voltooi. Sy verower 'n studiebeurs wat haar in staat stel om aan die Universiteit van die Witwatersrand te studeer. Hier behaal sy die musiekonderwyserslisensiaat van die Universiteit asook 'n lisensiaat van *Trinity College, London*. Sy verwerf ook *Fellowship of Trinity College, Londen*. Vervolgens voltooi sy 'n diplomakursus aan die Universiteit, waarna sy 'n B.Mus-graad aanpak wat sy drie jaar later met lof verwerf. Hiermee word sy die Universiteit se eerste graduandus van hierdie kursus.

In 1926 betree sy die onderwys. Sy gee musiekgeskiedenis aan Robert Pritchard se musiekpraktyk. Later sluit sy by die Maud Harrison-Konservatorium aan en na 1930 open sy in samewerking met Clarice Greenstone haar eie ateljee in Johannesburg.

Sy begin nou musiek vir kinderperkussie-orkeste te verwerk en hierdie belangstelling kring sodanig uit dat sy na twee jaar begin met die aanbieding van perkussieklasse en musiekwaardering.

Teen 1945 realiseer sy haar strewe om 'n jeugorkes saam te stel en hierdie orkes ontwikkel in die hoogaangeskrewe *Johannesburg Young Citizens' Orchestra*. Die orkes gee hul eerste uitvoering in April 1946.

Die oorspronklike stryksenensemble sou spoedig ontwikkel tot 'n volwaardige simfonie-orke van oor die honderd lede, wat jong musici van regoor die Pretoria- en Rand-gebiede sou lok.

Gedurende hierdie jare organiseer Boxall ook 'n jeugmusiekfees wat mettertyd 'n jaarlikse instelling word. Hier sou nie alleen die jeugorke optree nie, maar ook massakore, perkussiegroepe en blokfluitensembles, almal onder leiding van Boxall.

In 1949 stig sy die Johannesburgse Juniororke en -teatergroep en die jaar daarop volg die eerste dramafees vir skole en kolleges. Gedurende 1951 kom die Witwatersrandse Musiekkollege deur haar toedoen tot stand. Afsien daarvan, dien sy op 'n verskeidenheid noemenswaardige musiekkomitees in Johannesburg, onder andere dié van die *Johannesburg Musical Society* en dié van die Transvaalse Onderwysersvereniging. Sy dien as voorsitter van die Universiteit van die Witwatersrand se Musiekvereniging. Daarbenewens stig sy die *Transvaal Teachers' School Music Association* en lei die vereniging ongeveer veertien jaar lank (Wolpowitz, 1979:224,225).

Die omvang van Boxall se musikale bydrae kan met reg as groots beskryf word. Die instelling van verskeie musiekfeeste en -byeenkomste wat deur haar inisiatief tot stand kom, sou ongetwyfeld lei tot verryking van die Transvaalse musieklewe en die aankweek van 'n voorliefde vir musiek by die algemene publiek. So sou sy reeds 'n uitsonderlike bydrae lewer.

Dit was egter natuurlik haar werk onder die musikale jeug van Transvaal wat werklik nuwe deure geopen het. Jeugorkeste as sodanig was nie 'n nuwe verskynsel nie; daar is reeds in vorige hoofstukke van etlike orkeste aan dogterskole melding gemaak. Die benaderingswyse wat Boxall egter aanwend, was in geheel oorspronklik.

Deur jongmense van kleins af gewoon te maak om in gemengde orkeste te speel, het sy die vaslegging van sosiale beperkings vir vrouemusici aan die wortels geskud.

Daarmee is baie belangrike vordering gemaak met die verandering van ou konsepte waarin vroue nie as orkesmusici gereken is nie.

Die feit dat sy soveel sukses met haar jeugorkeste kon bereik en so 'n hoë artistieke standaard kon handhaaf, het vanselfsprekend slegs tot die versterking van 'n geloof in gemengde orkeste gelei.

Ten slotte sou sy self prototipe word van wat vroue binne die Suid-Afrikaanse musiekmilieu kon vermag: dat daar in werklikheid geen perke op haar musikale vermoëns was, bloot vanweë haar geslag nie; dat sy inderdaad ook as dirigent 'n hoë graad van sukses kon behaal.

3.4.4. Betty Pack

Die leemte wat gelaat word na Boxall se afsterwe, word spoedig deur Betty Pack gevul. Sy sou die oorspronklike konsep nog verder voer. Daardeur sou ook sy 'n belangrike vormende invloed op die jeugmusikante van Suid-Afrika uitoefen. Etlike van hierdie jong musici sou later hul plekke as voorste Suid-Afrikaanse musici inneem.

Pack is in 1920 in Nylstroom gebore as lid van 'n hoogs musikale gesin. Sy en haar drie susters ontvang almal musiekonderrig in Johannesburg - Pack self op die tjello by Hermann Becker en Eric Leftwich.

Reeds op die vroeë ouderdom van sewe jaar, neem sy deel aan die radioprogram, *Children's Hour*, en vanaf haar veertiende jaar tree sy gereeld saam met vooraanstaande pianiste soos Isador Epstein en Horace Barton by konserte van die *Johannesburg Musical Association* op. Hierdeur akkumuleer sy stelselmatig 'n groot konsertrepertorium wat ook werke van Suid-Afrikaanse komponiste insluit.

Soos die meeste ander prominente strykers van die tydperk, ontwikkel sy 'n groot belangstelling in kamermusiek. Reeds vanaf 'n vroeë ouderdom raak sy by die

uitvoering van hierdie genre betrokke. In 1933 tree sy saam met Ketelby, Quayle en Leftwich in 'n uitvoering van die Brahms-kwintet in Pretoria op. Gedurende 1935 raak sy weer betrokke by 'n reeks kamermusiekkonserte van Rodrigues-Lopez in Johannesburg, en in 1943 en 1946 is sy lid van Michael Doré se strykkwartet wat vir 'n geruime tyd maandelikse kamermusiekkonserte van stapel stuur. Gedurende 1947 werk sy saam met Lopez en Verhoef aan 'n radioreeks oor kamermusiek en sy tree ook gedurende hierdie jaar saam met Ketelby en Raikin in 'n stryktrio op.

Hierdie ywerige belangstelling in en aktiewe deelname aan kamermusiek in Johannesburg, sou in 1960 uiteindelik kulmineer in die stigting van haar eie trio, in samewerking met twee van haar mees begaafde studente, naamlik Alan Solomon (viool) en Johann Potgieter (klavier).

Die waarde wat Pack aan ensemblespel geheg het, moes noodwendig ook oorspoel na die opvoedingswerk wat sy onder jong musici doen. Van meet af aan het sy haar leerlinge in trio's, kwartette en kwintette georganiseer en daaruit het 'n ensemble van sowat twintig lede tot stand gekom. Die groep ontwikkel tot 'n orkes met die naam, *Young South Africa Orchestra*. Hierdie orkes was op dieselfde konsep as dié van Boxall geskoei en ontvang reeds met hulle debuut in Oktober 1952 gloeiende resensies. Malan (1984:36) noem hierdie orkes tereg die belangrikste onderneming in Johannesburg gedurende hierdie jare.

Pack se musikale strewe bereik 'n hoogtepunt in die stigting van die eerste skool vir strykers in die land. Die skool se werksaamhede is jaarliks afgesluit met 'n kamermusiekfees waar 'n verskeidenheid musikale ensembles asook die *Young South Africa Orchestra* opgetree het. Die gehalte en uitvoeringstandaard van hierdie feeste is met die beste ter wêreld vergelyk.

Weldra ontstaan daar ook belangstelling in hierdie projek onder jong musikante elders in Transvaal, wat daartoe lei dat soortgelyke sentrums in Pretoria en selfs Potchefstroom op die been gebring word. Die standaard van Pack se orkeste het

uiteindelik sodanig ontwikkel, dat sy selfs in staat is om 'n groep in 1976 op 'n uitgebreide konsertreis deur Israel te neem. Daarmee sou sy nie alleen nasionale nie, maar ook internasionale erkenning vir haar unieke prestasies verwerf (Malan, 1986: 1-3).

Deur haar uitsonderlike werk met die musikale jeug van Transvaal, sou Pack onteenseglik bewys lewer van die grootse bydrae wat vroue in die Suid-Afrikaanse musiekgeskiedenis kon en sou lewer. Haar kuns sou aan plaaslike en buitelandse vereistes voldoen. Soos Boxall, sou sy deur haar eindelose inisiatief, werkywer, organisasievermoë en algemene musikale strewe na die hoogste sport, 'n duidelike boodskap uitstraal dat vroue 'n waardevolle dimensie tot Suid-Afrikaanse musiek kon byvoeg.

3.4.5. Opsomming

Die emansipasie van die Suid-Afrikaanse vrouemusikus word waarskynlik ten beste binne die veld van die dirigeerkuns geïllustreer. Haar onwrikbare strewe om volkome musikus te wees, sou in hierdie opsig daartoe lei dat sy inderdaad die toon sou aangee, nie alleen in Suid-Afrika nie, maar ook binne die internasionale musiekmilieu.

Met betrekking tot die werk wat hierdie vroue onder Suid-Afrikaanse jeugmusikante sou verrig, kan daar nie genoeg klem gelê word op die betekenisvolheid van hul bydraes in die vaslegging van 'n stewige orkestrale basis en veral in die aankweek van 'n meer gebalanseerde aanslag ten opsigte van die vrouemusikus nie.

3.5. Komponiste

In 'n oorskou van die musiekgeskiedenis van die Transvaal gedurende hierdie tydperk, kan daar nie nagelaat word om te verwys na die opkoms van die vrouekomponis nie. Die vroue waarvan hier ter sprake is, sou nie noodwendig die eerste Transvaalse of Suid-Afrikaanse vrouekomponiste wees nie, maar wat wel aandag sou trek, is dat die

aantal vroue wat hulle binne dié musikale heiligdom sou begewe, stelselmatig sou aangroei. 'n Aantal redes kan hiervoor aangevoer word.

Deur die verligting wat in sosiale beskouings tot stand kom, sou die Suid-Afrikaanse vrou toenemend blootgestel word aan beter onderrigmoontlikhede. Baie vroue sou in staat wees om in Brittanje en Europa hulle musikastudie te verfyn, maar stelselmatig het daar ook in Suid-Afrika gesaghebbende opleidingsentrums ontstaan, terwyl die getal musikale deskundiges in die land sou toeneem. Dit sou aan meer Suid-Afrikaanse vroue die geleentheid bied om hulle verder in 'n musikale rigting te bekwaam.

Deegliker opleiding het vanselfsprekend gelei tot groter bewustheid, wat weer tot toenemende emansipasie aanleiding sou gee. Wat die musiekwêreld betref, sou die vrou voelers begin uitsteek na gebiede wat voorheen as taboe vir haar beskou is en daarbenewens strewe na groter ideale binne gebiede waarbinne sy reeds tuis was. Hierdie verskynsel sou hand aan hand loop met die feit dat die vrou se toetrede tot die professionele wêreld algaande 'n alledaagse voorkoms begin verkry het. Vroue se ekonomiese posisies sou noodwendig toeneem in omvang om die onderhouding van gesin en huishouding te ondersteun. Dit sou weer geredeliker moontlik gemaak word deur vooruitgang in die mediese wetenskap, wat die regulering van gesinsgrootte en die tydsberekening daarvan 'n werklikheid sou maak. In dié lig beskou, was die opkoms van die vrouekomponis dus 'n onafwendbaarheid.

'n Oorsigtelike beskouing van die belangrikste vrouekomponiste wat gedurende hierdie tydperk in die Transvaal werksaam is, verraaï verrassend min van hoe jonk hierdie stroming nog in die musiekgeskiedenis van Suid-Afrika was. Sprake van 'n konsentrasie op relatief beskeie werke, soos liedere, is daar nouliks. Dié kom ook voor, maar wel te midde van groter vokale werke vir koor en selfs opera en oratorium. Instrumentale werke vir solo-instrumente en vir kamerensemble en orkes is ook aanwesig. Die oorgrote meerderheid van hierdie werke sou gepubliseer word - wat in 'n groot mate aandui dat dit werke van hoë gehalte moes gewees het, aangesien dit die stempel van maatskaplike goedkeuring deur die uitgewer verkry het.

Vrouemusici blyk dus in alle opsigte in staat te wees om hulle ook op hierdie terrein te handhaaf.

Uit 'n verskeidenheid Transvaalse komponiste, wat onder andere Lily Lapin, Veretia Mocke, Marion Pobjoy en Anna Rudolph insluit, tree vier figure prominent na vore, nie alleen vanweë die omvang van hul repertorium nie, maar ook as gevolg van die reikwydte daarvan.

3.5.1. Eva Harvey

Harvey is in 1900 in Basoetoland gebore, maar sy ontvang haar musiekopleiding in Johannesburg. Hierdie onderrig het ingesluit viool onder Violet Jameson, klavier onder Maude Harrison en sang onder Ethel Mann. Na voltooiing van haar skoolloopbaan, sit sy haar vioolstudie in Kaapstad onder Beatrice en Ellie Marx voort. Gedurende hierdie tydperk tree sy as solis saam met die Kaapstadse en Durbanse Munisipale Orkeste op.

Na haar huwelik met die Johannesburgse sakeman, Richard Harvey, vestig die egpaar hulle in Johannesburg waar hulle huis in Sandhurst weldra soos dié van die Hydes van ouds, 'n musikale fokuspunt in die stad word. Hier sou veral jong opkomende musici die geleentheid kry om hulle slag te wys. Verskeie van Suid-Afrika se voorste musici, onder andere Betsy de la Porte, Sini van den Brom, Peggy Haddon, Kathleen Alister, asook Betty Pack en haar orkes, tree by dié huiskonserte op. Die Vereniging van Suid-Afrikaanse Komponiste gee ook dikwels eerste uitvoerings van nuwe Suid-Afrikaanse komposisies aan huis van die Harveys.

Harvey se eie komposisiewerk neem gedurende die Tweede Wêreldoorlog 'n aanvang. Haar vernaamste werke sluit 'n verskeidenheid vokale en instrumentale komposisies in, asook 'n aantal operas, 'n kantate en 'n oratorium. Etlike van hierdie werke sou in Holland, Ierland en die Verenigde State uitgevoer word.

In 1950 en 1957 wen sy nasionale toekennings vir haar *Japanese song cycle* en *African tone poem suite*. Baie van die komposisies word ook in radio-opnames gehoor (Malan, 1982:170-172).

3.5.2. Joyce Loots

Loots is in 1907 in Durban gebore, waar sy aan die privaatskool, *St Mary's*, musiekonderrig ontvang. Gedurende hierdie tydperk verwerf sy die klavieronderwyslisensiaat van *Trinity College, London*. Na afloop van haar skoolloopbaan in 1926, sit sy haar musiekstudie vir die volgende drie jaar aan die Suid-Afrikaanse Musiekkollege in Kaapstad voort. Hier neem sy komposisie en kontrapunt as bykomende vakke by professor W.H. Bell.

Die feit dat Loots sou inskryf vir 'n onderwysdiploma (wat sy in 1929 verwerf) is ietwat vreemd. Nêrens word melding gemaak van die feit dat sy wel gedurende haar musiekloopbaan onderrig sou gee nie. Veel eerder is dit duidelik dat sy uit die staanspoor streef na 'n verfyning van haar skeppingsaanleg. Dit laat die vermoede ontstaan dat die Musiekkollege in daardie jare, soos inrigtings in Brittanje, Europa en die Verenigde State, nie alle musiekkursusse vir vroue oopgestel het nie en dat onderrig van gespesialiseerde vakke, soos orkestrasie en komposisie, slegs op aanvraag aan vroue gebied is (dit het noodwendig ook ingehou dat geen wesenlike kwalifikasie in hierdie vakke aan vroue toegeken is nie). Dit kan moontlik as verduideliking dien vir die feit dat Loots komposisie en kontrapunt as ekstra klasse draf.

Dat sy egter vasbeslote was om haar so deeglik as moontlik in 'n studie van komposisie in te grawe, blyk uit die feit dat sy in 1930 na Londen reis vir komposisieleiding by Arnold Bax. Daarna sou sy na Suid-Afrika terugkeer en met tussenposes kontrapunt, komposisie en orkestrasie onder Richard Cherry studeer.

Reeds so vroeg as 1928 ontvang sy toekennings vir werke wat sy vir kunswedstryde inskryf. Daarna sou eerste pryse in SAUK-kompetisies, onderskeidelik in 1947 en

1954, volg, terwyl sy ook twee kompetisiepryse tydens die Van Riebeeck-fees van 1952 inpalm. Daarbenewens word haar komposisies dikwels met amptelike geleentheid gebruik, word dit gereeld in radio-uitsendings gehoor en word daar ook transkripsies sowel as plaatopnames van die komposisies gemaak. Ook word haar werke ingesluit in die konsertprogramme van etlike van Suid-Afrika se belangrikste konsertmusici. Loots se repertorium sluit werke vir orkes, kamerorkes, klavier, koor en vokale solo's in. Sy produseer veral in laasgenoemde kategorie 'n groot aantal komposisies (Malan, 1984:196,197).

3.5.3. Huigrina van der Mark

Van der Mark is in 1912 in Rotterdam gebore, maar sy lewer haar skeppende werk in Suid-Afrika. Sy toon reeds vanaf 'n vroeë ouderdom 'n uitsonderlike gawe vir improvisasie en voltooi haar musiekonderrig aan die *Maatschappij ter Bevordering der Toonkunst*.

Sy bring 'n jaar as uitgewer in Rotterdam deur, voordat sy na Duitsland vertrek vir die voortsetting van haar sangstudie. In 1935 tree sy in die huwelik met dokter H.J.C. van der Mark, waarna die egpaar hulle in Johannesburg vestig.

Haar loopbaan as komponis kom op dreef nadat sy in 1955 besondere sukses met 'n Kerskantate behaal het. Daarop sou 'n Paaskantate, 'n aantal skooloperettes en ander werke volg. Vanaf 1959 ontvang sy komposisionele leiding van dokter Klaas van Oostveen aan die Universiteit van die Witwatersrand. Vervolgens begin sy fokus op toonsettings van Afrikaanse tekste en waag ook haar hand vir die eerste maal aan instrumentale werke.

In 1970 volg nog 'n Kerskantate asook 'n stel van driestemmige ongeleide koorwerke. Terugskouend blyk dit dat die grootste gedeelte van haar repertorium gewy word aan vokale komposisies waaronder 'n verskeidenheid koorwerke, 'n groot versameling liederes, heelwat kinderliedjies en jeugoperettes, asook 'n kinderballet en

'n opera. Instrumentale werke sluit in enkele komposisies vir klavier en kamermusiek vir interessante instrumentale kombinasies (Malan, 1986:416-417).

3.5.4. Rosa Nepgen

Dit is egter in die werk van Rosa Nepgen wat die besondere potensiaal van die vrouekomponis onweerlegbaar duidelik word.

Nepgen is in 1909 op Barkly-Oos gebore. Die gesin verhuis kort daarna na Transvaal waar haar ma (self 'n kranige musikant) haar op vierjarige ouderdom op die klavier begin touwys maak. Later neem sy orrelles by Dirk Meerkotter en ontvang ook musiekonderrig aan die *Pretoria College of Music* onder Ellen Norburn.

Na die voltooiing van haar skoolloopbaan in 1926, skryf sy in vir 'n musiekkursus aan die Universiteit van die Witwatersrand. In 1931 behaal sy 'n Honneursgraad, terwyl sy tussendeur ook lisensiate in beide orrel en klavier verwerf en 'n *Fellowship* van *Trinity College London* aan haar toegeken word. Hierna sou sy tot en met 1944 as dosent aan die musiekdepartement van die Witwatersrandse Universiteit werksaam wees.

Nepgen komponeer reeds vanaf haar tweede jaar met erns. Van meet af aan is sy gemoeid met die lied (beide geestelik en sekulêr) as medium. Aanvanklik konsentreer sy op die toonsetting van Engelse tekste, maar sy sou haar weldra ook wend na Afrikaanse literatuur en (na haar huwelik met die digter, W.E.G. Louw) na Nederlandse werke.

Vir 'n bepaalde tyd woon die egpaar in Grahamstad waar Nepgen as orrelis in die NG-Kerk optree. Haar betrokkenheid hier wakker 'n belangstelling in die Geneefse psalmmelodieë aan wat 'n besondere invloed op haar komposisionele styl tot gevolg het.

In 1954 registreer Nepgen as student aan die Amsterdamse Konservatorium, waar sy vervolgens onder Ernst W. Mulder en Peter Frankl studeer. Van groter belang is egter die uiters vrugbare komposisieleiding wat sy gedurende hierdie tydperk van Henk Badings ontvang.

In 1957 verhuis die Louws na Kaapstad waar Nepgen lid word van die Goeie Hoop-koor. Die omgang met vokale musiek lei tot 'n hernude belangstelling in die Geneefse psalms wat uiteindelik kulmineer in 'n eie publikasie, *Met hart en mond*, in 1966 (Louw, 1984:314,315).

In die sestigerjare verhuis die gesin na Stellenbosch waar Nepgen haar aan die Universiteit vir 'n kursus in Italiaans inskryf. In 1976 verwerf sy 'n Honneursgraad in Italiaans met lof. Haar bestudering van die taal gaan gepaard met etlike besoeke aan Italië waar sy kennismaak met Luigi Dallapiccola asook die digter, Eugenio Montale. Dit is onvermydelik dat hierdie ervarings 'n verreikende invloed op haar komposisies het. Louw (1984:316) meld dan ook dat van haar beste werke deur Italiaanse digters soos Montale, Pascoli en Petrarca geïnspireer is.

Alhoewel sy enkele geslaagde instrumentale werke skep, is dit haar vokale werke wat in werklikheid getuieis lewer van haar uitsonderlike talent as komponis. Aanvanklik konsentreer sy op vokale werke met klavierbegeleiding, maar sy reik spoedig uit om ook ander begeleidende instrumente in te sluit.

Die feit dat die grootste gedeelte van haar repertorium uit werke vir solostem met klavierbegeleiding bestaan, is beslis nie 'n aanduiding van 'n beperkte komposisionele tegniek nie. Sy skryf ook 'n groot aantal koorwerke waarvan die toonsetting van byvoorbeeld N.P. van Wyk Louw se *Die Dieper Reg* vir orkes, dubbelkoor en ses vokale soliste, onvoorwaardelik dui op 'n uitnemend soepel en vaardige hantering van die musikale skeppingsproses (Bouws, 1979:95-98; Louw, 1984:316-320).

Dat hier sprake is van 'n besonder begaafde komponis wat deur haar betreklik omvangryke repertorium 'n uiters betekenisvolle bydrae tot die Suid-Afrikaanse

musiekgeskiedenis sou maak, is nie te betwyfel nie. Dit spreek dus boekdele ten opsigte van die status van die vrouemusikus binne die Suid-Afrikaanse samelewing as Louw (1984:316) ten slotte opmerk dat die meeste van haar werke steeds ongepubliseer is.

3.5.6. Opsomming

Wat die bydrae van hierdie vroue betref, is dit dus duidelik dat hul skeppingswerk goed met dié van manlike komponiste gedurende dieselfde tydperk vergelyk. Op hierdie wyse sou hulle dus daarin slaag om een van die laaste skanse van verouderde musikaal-sosiale sienings te deurbreek deur te bewys dat vroue skeppingsgawes in gelyke mate ontvang het en in staat sou wees om dit op 'n geslaagde wyse gestalte te gee. Dit blyk uit die feit dat hierdie vroue (asook verskeie ander vrouekomponiste) openbare erkenning en selfs toekennings vir hul werk kon ontvang. Tog sou daar steeds 'n ongeskrewe onderskeid tussen manlike en vroulike komponiste bestaan wat op subtiele wyses (soos byvoorbeeld die publikasie van werke, al dan nie) na vore sou tree.

Desnieteenstaande is die Darwiniese vrou met haar skeppingsvermoë deur die onvermoeide ywer van hierdie vroue vir goed as mite verklaar en sou vrouemusici van nou af vorentoe beur in die verowering van die ganse musikale spektrum.

4. Slotsom

Samevattend is die opvallendste kenmerk van die rol van die vrou in die musiekgeskiedenis van die Transvaal gedurende hierdie era die wyse waarop dit sodanig verbreed dat dit skans op sosiale skans sou deurbreek. Deur die verskeidenheid politiese, ekonomiese en sosiale faktore wat op mekaar sou inwerk, is vroue toegelaat om bewys te lewer van hulle musikale vermoë en het die gemeenskap algaande onder die besef gekom dat vroue op gelyke musikale voet op haas elke musikale terrein met mans kon beweeg.

Daarbenewens het die getal professionele vrouemusici natuurlik ook in besonder toegeneem, wat weer die algemene aanvaarding van vroue in die musiekwêreld sou bevorder. Uiteindelik was daar, soos reeds genoem, toenemend sprake van die evaluering van musici in die lig van hul vermoë eerder as die geslag waartoe hulle behoort.

Die bereiking van hierdie punt in die musiekgeskiedenis van Suid-Afrika kan beskou word as 'n sameloop en interaksie van al die reeds genoemde faktore.

HOOFSTUK 5

DIE ROL VAN DIE VROU IN DIE ONTSTAAN EN ONTWIKKELING VAN WESTERSE MUSIEK IN DIE OOS-KAAP: 1847 TOT 1952

1. Geskiedkundige agtergrond

Alhoewel die brandpunt van die Suid-Afrikaanse geskiedenis ná die Tweede Britse Besetting aan die Kaap, na Natal en daarvandaan na die Vrystaat en Transvaal verskuif het, het die Kaap as moederkolonie steeds daarna gestreef om op alle gebiede die toon aan te gee (Scholtz, 1975:185).

Die grootskaalse verhuising van die Trekkers gedurende die eerste dekades van die negentiende eeu, het nie 'n kitsoplossing gebring vir die sogenaamde Grenskwessie waarmee die onderskeie bewindhebbers in die Kolonie reeds vanaf die eerste jare opgeskeep gesit het nie. Trouens, die plek van die Afrikaner-boere is spoedig deur blanke immigrante, meesal Britte en Duitsers, ingeneem. Goewerneur George Grey het naamlik die oplossing van die Grenskwessie gesien in die uitbreiding van die Wes-Europese invloed op die swart gemeenskappe oorkant die grens (Benyon, 1991:163, 165).

Soos al sy voorgangers het ook Grey se beleid nie werklik 'n einde gemaak aan die grondgeskille wat ten grondslag van die grensoorloë gelê het nie. Wat wel stadig maar seker ooglopend geword het, was dat inheemse volke begin swig het onder die druk van blanke gemeenskappe wat in toenemende mate aanspraak sou maak op stamgrond.

'n Direkte uitvloeisel hiervan was die voortdurende verbreding van die grense van die Kaapkolonie wat volkome in ooreenstemming was met Grey en sy opvolgers, Whodehouse, Barkley en uiteindelik Rhodes, se primêre politieke ideaal, naamlik die samevoeging van alle Suid-Afrikaanse state onder 'n sterk federale regering. So is Brits-Kaffrarië, 'n gebied tussen die Keiskamma en die Kei wat reeds in 1847 deur

Harry Smith geannekseer is, in 1865 by die Kaapkolonie ingelyf (Benyon, 1991:162, 164,166; Le Cordeur, 1991:89; Scholtz, 1975:187,189,192).

Dit is egter die geskilpunt oor die verdeling van die Kolonie in 'n Westelike en Oostelike provinsie wat Scholtz (1975:187) as die grootste politieke uitdaging van hierdie jare bestempel. Britse handelaars het in toenemende mate hulle belange na die noorde en ooste van die Kolonie begin uitbrei, soseer, dat Grahamstad met Kaapstad sou begin meeding as sentrum van die streek. Die inwoners van die Oostelike provinsie, wat merendeels deur Engelssprekendes verteenwoordig is, het egter begin voel dat hulle deur die Afrikaanssprekendes van die Westelike provinsie oorheers word en dat daar teen hulle gediskrimineer word. In werklikheid was dit 'n verdraaide politieke siening, soos blyk uit die feit dat Engelssprekendes die Kaapse Parlement tot en met 1874 sou oorheers (Benyon, 1991:162).

Met die koms van goewerneur Henry Barkley in 1870, is 'n nuwe era in die bestuur van die Kaapkolonie ingelui. Ook Barkley se politieke einddoel was die federasie van alle Suid-Afrikaanse state. Vir hom was selfbestuur egter die sleutel tot sukses, aangesien dit nie alleen 'n stewige fondament vir die konsolidering van al die Suid-Afrikaanse state sou lê nie, maar terselfdertyd ook finansiële voordelig vir Brittanje sou wees. Gevolglik kom die eerste verantwoordelike kabinet in Desember 1872 tot stand met J.C. Molteno as Eerste Minister.

Hierdie politieke wending sou van groot belang wees omdat die nuwe grondwet onder andere aanleiding gegee het tot die ontstaan van die Afrikanerbond in 1880, 'n politieke party waardeur Afrikaner-nasionalisme vir die eerste maal op georganiseerde wyse na vore sou tree. Hierdie progressiewe stap in die bereiking van 'n regmatige plek vir die Afrikaner binne die bestuur van Suid-Afrika, het hand aan hand gegaan met belangrike kulturele ontwikkelinge, onder andere die ontstaan van die taalorganisasie, *Genootskap vir Regte Afrikaners*, in 1875 en die verskyning van die eerste Afrikaanse koerant, *Di Afrikaanse Patriot*, die daaropvolgende jaar (Scholtz, 1975:190,191).

1.1. Kulturele implikasies

Die kulturele implikasies van hierdie politieke gebeure was verreikend. Die verskuiwing van 'n substansiële getal Afrikaanssprekendes uit die oostelike streke van die Kaapkolonie, het in vele opsigte die anglisering van dié gebied in die hand gewerk. Engelssprekendes, en in 'n mindere mate Duitsers, wat hulle nou toenemend in hierdie streek sou vestig, was (soos die 1820-setlaars) eerder handelaars as landbouers. Boerderye was voorlopig nog in die hande van die enkele oorgeblewe Afrikaners.

Soos in ander streke, het hierdie sosiale opset noodwendig tot gevolg gehad dat die Engelssprekendes en Europeërs veral die dorpsgebiede bevolk het, terwyl die Afrikaanssprekendes wyd verspreid op plase gevestig was. Dit het weer onafwendbaar daartoe gelei dat die beoefening van kultuur hoofsaaklik deur Engelssprekendes geïnisieer en ondersteun is en dat dit daarom hoofsaaklik Engels georiënteerd was.

Afrikaanssprekendes sou eers heelwat later in die twintigste eeu begin om op hierdie gebied insette te lewer onder aansporing van Afrikaner-kultuurorganisasies soos die FAK (Marais, 1989:246). Opvallend is die feit dat die aanvanklike inisiatief in hierdie streek hoofsaaklik in die geledere van vroue ontstaan.

Daar was egter ook ander faktore wat daartoe gelei het dat die aard van kultuurbeoefening in hierdie streke so 'n sterk Engelse invloed uitgestraal het. Een van die belangrikste oorsake is geleë in die wyse waarop baie van die dorpe in die Oostelike provinsie tot stand gekom het. Verskeie nedersettings het naamlik oorspronklik as Britse militêre voorposte ontstaan op wat destyds as die Oosgrens beskou is. Hieronder kan Graaff-Reinet, Grahamstad, King William's Town, Oos-Londen en Queenstown gereken word.

Musikaal gesproke het dit belangrike implikasies gehad, aangesien baie van die Britse regimente wat in hierdie dorpe gestasioneer was, hul eie blaasorkeste gehad het. In hierdie verafgeleë streke was dit dus nie ongewoon nie dat sodanige militêre orkeste spoedig die middelpunt van vermaak geword het (trouens dikwels die enigste vermaak

was) en daardeur die toon aangegee het vir die ganse musiekbelewenis van die streek.

Afgesien van hul militêre verpligtinge het hierdie orkeste ook in parke en by burgerlike funksies opgetree. Hul repertorium het gevolglik nie net uit militêre musiek bestaan nie, maar ook onder andere overtures, opera-keurspele en ander ligte salonmusiek ingesluit (Malan, 1982:111).

Die rol van die Britse militêre orkeste het positiewe en negatiewe gevolge meegebring. Enersyds kon hulle die aanvanklike kulturele lugleegte in 'n redelike mate besweer.

Andersyds het hulle teenwoordigheid ook teweeg gebring dat musikale amateurs heelwat minder geïnspireerde, indien enige, bydraes tot die ontwikkeling van die musiekkultuur van die gemeenskap gelewer het.

Vir vrouemusikante was daar natuurlik gedurende hierdie jare, en selfs tot onlangs toe nog, geen moontlikhede binne dié orkeste nie. Selfs al sou vroue gedurende hierdie era die geleentheid kon hê om onderrig op blaasinstrumente te ontvang, sou hulle in elk geval nie toegang tot sodanige orkeste verkry nie. Henning (1984:109) merk byvoorbeeld op dat die *King William's Town Guard Band* maar relatief kort gelede hul sogenaamde eeuoue tradisie van "slegs-vir-mans" verander het om die dogter van die orkesleier, wat 'n bekwame trompetspeler is, die geleentheid te bied om by die orkes aan te sluit.

Hoe dit ook al sy, dit blyk dat die ontwikkeling van 'n musiekgeskiedenis in hierdie streek in vele opsigte dié in die vernaamste sentra in Suid-Afrika sou weerspieël. Ten spyte van die afgeleë ligging van die meeste Oos-Kaapse dorpe gedurende hierdie jare, sou dieselfde tendense dus ook hier in 'n mindere of meerdere mate voorkom en dit blyk ten slotte dat vroue hier, selfs meer as in die kulturele hoofstede van die land, musikaal die voortou sou neem.

2. Die rol van die vrou binne hierdie gemeenskap

Alvorens die rol van die vrou as musikus gedurende hierdie tydperk in hierdie streek in oënskou geneem word, is dit van belang om 'n opname te maak van die sosiale konteks waarbinne vroue hulle gedurende dié jare aan die Oosgrens bevind het. In hierdie opsig meld Walker (1990:11) die volgende:

The interaction of the values imported mainly (but not exclusively) from Victorian England with those of already established Dutch-speaking communities ... remains an under-researched subject.

Dit is dus nie 'n maklike taak om 'n helder beeld te vorm van die sosiale opset waarbinne die Suid-Afrikaanse vrou van die negentiende eeu aan die Oosgrens beweeg het nie. Daar bestaan egter duidelike tekens dat die sosiale verligting wat die opkoms van Feminisme gedurende die laaste dekades van die negentiende eeu vir vroue regoor die wêreld teweeg bring, vir eers die Oosgrens-gemeenskappe sou verbygaan.

Veel eerder het die onverbloemde patriargale kultuur van die Victoriaanse era geredelik vastrapplek aan hierdie setlaarsgemeenskappe gevind. Binne hierdie konteks is die vrou dus steeds binne 'n domestiese sfeer geplaas, waar sy haar lewensroeping moes vind in die onderhouding van die gesin en die huishouding. Wat dit betref, was haar sosiale rol dus klinkklaar uitgestippel en is geen ruimte vir uitsondering gelaat nie (McClintock, 1990:103-107; Walker, 1990:11).

Dit is dus duidelik dat vroue aan die Oosgrens, met inbegrip van musici, ten minste aanvanklik nie sou kon reken op die vernuwings van geïkoneerde sosiale norme om hul emansipasie te rugsteun nie. Vir eers sou hulle op hulself aangewese wees om bewys te lewer van die feit dat hulle aanspraak het op 'n sosiale posisie gelyk aan dié van die manlike geslag.

Soos reeds genoem, het hierdie ongunstige omstandighede nie 'n demper geplaas op die inisiatief van vrouemusici aan die Oosgrens nie. Trouens, hulle onvermoeide en bewonderenswaardige pogings het waarskynlik 'n bepalende rol gespeel in die onafwendbaarheid van die vrou se bevryding en uiteindelijke metamorfose tot volwaardige entiteit in die musiekgeskiedenis, nie alleen van hierdie streek nie, maar van Suid-Afrika in die geheel.

3. Die vrou as musikus

Soos in die voorafgaande hoofstukke bevind, was vrouemusici ook in hierdie gebied veral werksaam op die terreine van die uitvoerende kunste, die onderwys en die stigting en organisering van musiekverenigings. Afgesien daarvan is daar ook enkele gevalle waar vroue uiters prominente rolle in die ontwikkeling van kerkmusiek in hierdie streke gespeel het - 'n uitsonderlike fenomeen, aangesien vroue elders juis nie toegelaat is om hul musikale vermoëns in 'n leidende hoedanigheid binne die kerk uit te lewe nie. Ten slotte het die streek ook enkele noemenswaardige komponiste opgelewer.

3.1. Uitvoerende kunstenaars

3.1.1. Besoekende musici

In die meeste gevalle was daar nouliks sprake van besoekende toergeselskappe in hierdie streke voor 1867. Daarvoor was die nedersettings te verafgeleë, vervoerroetes betreklik onbegaanbaar en vervoermiddels nie besonder geskik om 'n gereelde toevoer van musikale kunstenaars aan hierdie gebiede te verseker nie.

In 'n dorp soos Swellendam wat reeds in 1743 as sub-drosdy van die distrik Stellenbosch tot stand kom, blyk dat inwoners merendeels op hulself aangewese is om 'n eie musiekkultuur tot stand te bring. Marais (1989:16) maak geen spesifieke melding van enige noemenswaardige besoekende musiekgeselskappe wat Swellendam selfs ná 1867 besoek nie.

Die ontdekking van diamante gedurende hierdie jaar (1867) het egter grootliks veroorsaak dat veral dorpe wat strategies geleë sou wees met betrekking tot die nuwe mineraalbedryf, 'n besondere oplewing in die besoeke van toerende geselskappe sou ervaar. Afgesien van die potensiële geldelike voordele wat die diamantvelde ook vir musikale kunstenaars ingehou het, is roetes en vervoermiddels natuurlik verbeter om toegang tot die minerale rykdomme te vergemaklik. Hierdie faktore was noodwendig bepalend in die toestroming van toergeselskappe tot die streek.

In Graaff-Reinet het die getal konserte aangebied deur besoekende musici, byvoorbeeld van ongeveer veertien aanbiedings tussen die jare 1854 tot 1864, tot sowat twee honderd en vyftig vanaf 1868 tot 1882 gestyg. Ook in Queenstown is dieselfde tendens te bespeur. Voor die groot diamantstormloop is daar maar slegs ses en twintig konserte oor 'n tydperk van twintig jaar deur besoekende kunstenaars in dié dorp gegee. Na dese sou statistieke egter toon dat hierdie getal uitvoerings tot sowat een honderd ses en sestig binne die volgende dertig jaar styg (Henning, 1975: 200; Malan, 1986:117,118).

'n Spoorverbinding wat in 1880 tussen Queenstown en King William's Town geopen word, lei daartoe dat meeste van die musikante wat in Queenstown optree, ook King William's Town besoek en daardeur trek ook laasgenoemde gemeenskap dus musikaal voordeel uit die nuutgevonde mineraleweelde (Henning, 1984:116).

In Grahamstad was die verloop van gebeure soortgelyk. Malan (1982:119) meld dat weinig besoekende musici voor 1879 in die dorp optree. Vanaf 1880 sou die situasie egter sodanig verander dat die gemeenskap binne die volgende twintig jaar deur sowat negentig verskillende groepe besoek word (Malan, 1982:120).

Die meerderheid groepe wat dié streke besoek het, is geselskappe waarvan reeds in vorige hoofstukke melding gemaak is. Van die mees bekende sluit in die Poussard-Bailey-geselskap, die Miranda-Harper- en Harper-Lefler-groepe, die Vesalius-susters, Julia Sydney se geselskap, die D'Arcy Reads en solokunstenaars soos Ann Bishop,

Pauline Bredelli, Carrie Mendelssohn, Virginie Cheron en etlike ander (Henning, 1975:200; Malan, 1982:120).

Daar is reeds aangetoon watter prominente rol vroue as lede van hierdie geselskappe, én as soliste (veral as sangers) gespeel het. Hul bydraes het gewoonlik die hoogtepunt van 'n konsertprogram verteenwoordig en die impak daarvan was net so groot in hierdie landelike gemeenskappe as in die kultuursentra van die land. Ook hier sou hulle dus die weg baan vir plaaslike vrouekunstenaars om in hulle voetspore te volg.

Ongelukkig was hierdie bloeitydperk van besoekende geselskappe vir 'n aantal van die Oosgrens-dorpe van relatief korte duur. Ironies genoeg, het die ontdekking van goud eers in Oos-Transvaal en daarna aan die Witwatersrand, presies die teenoorgestelde uitwerking as die ontdekking van diamante etlike jare tevore gehad. Die Suid-Afrikaanse vervoerstelsel is spoedig drasties verbeter deur die uitbreiding van die spoorwegnetwerk om sodoende alle belangrike ekonomiese sentrums in verbinding met mekaar te bring. Alhoewel enkele van die genoemde dorpe in die Oos-Kaap baat kon vind by hierdie opgradering van die vervoerstelsel, het dit andersyds verskeie gemeenskappe afgesny van die hoofvervoerlyn en daardeur direk aanleiding gegee tot 'n dramatiese afname in die aantal besoeke deur toerende musiekgeselskappe.

Die positiewe gevolg van hierdie ontwikkelings was dat plaaslike amateurmusici nou genoop was om verantwoordelikheid te neem vir die ontwikkeling van 'n eie musiekkultuur. Gevolglik is hierdie tydperk gekenmerk deur aktiewe musikale bydraes deur plaaslike amateurmusici op dorpe soos Graaff-Reinet en King William's Town (Henning, 1975:200; Henning, 1984:116).

3.1.2. Plaaslike musici

Die opbrengs van vrouemusici uit die omstreke was noodwendig skraler as wat die geval in die stedelike gebiede van die land was. Die algeheel yler bevolking van hierdie oostelike streke en die beperkte fasiliteite wat beskikbaar was, is ongetwyfeld

deels verantwoordelik vir die feit dat hierdie gebiede nie werklik kunstenaars van wêreldformaat kon oplewer nie. Enkele van die reeds genoemde prominente vrouemusici van die negentiende eeu het wel kort tydperke in van die dorpe aan die Oosgrens deurgebring.

Hieronder kan byvoorbeeld gereken word **Kate Hyde** wat goed tien jaar op King William's Town deurbring en veral deur kameropvoerings in samewerking met haar man, en as musiekonderwyser, 'n belangrike bydrae tot die musiekkultuur van die streek gelewer het (Wolpowitz, 1982:253).

In Queenstown vertoef die Mendelssohns vir sowat vyf jaar, waar **Carrie Mendelssohn** spoedig naam maak as een van die voorste sangeresse van die dorp, trouens van die hele streek. Daarna sou die egpaar na Port Elizabeth verhuis (Malan, 1986:114,115).

Alice Hart onderskei haar weer as pianis in Graaff-Reinet, ten spyte van die feit dat sy slegs 'n jaar (vanaf 1880 tot 1881) hier deurbring, waarna sy na Durban vertrek (Snyman, 1982:162,163).

Dit was egter onvermydelik dat hierdie vroue die groter geleentheid wat die kultuursentra van die land hulle kon bied, geesdriftig sou aangryp. Daarom is dit nouliks verbasend dat hulle almal sonder uitsondering, na enkele jare die oostelike platteland sou verruil vir stedelike gebiede waar die musieklewe meer stimulerend daar uitgesien het.

Dit wil egter nie sê dat die veld braak gelaat is na die vertrek van hierdie musici nie. Die Oostelike provinsie het nog steeds oor 'n verskeidenheid knap en musikaal aktiewe vroulike amateurs beskik wat dikwels die musikale kern van 'n gebied sou vorm. Die oorgrote meerderheid blink uit as vokale kunstenaars, alhoewel 'n aantal uitnemende pianiste en strykers later ook na vore tree.

Op Graaff-Reinet is mejuffrou Van Reenen en mevrou Eady byvoorbeeld onder die meer prominente sangers gereken, terwyl mevrou Stier in Grahamstad op vokale gebied die botoon gevoer het. Op Queenstown was mevrou Birch een van die mees toonaangewende sangers, terwyl mejuffroue Barrable, Crouch, Garcia, Scott, Stilwell en Ward ook waardevolle bydraes kon lewer. Daphne Keightley, Sheila Townsend, Kitty Hutton, Dorothy Matthews (as sangers) en Bertha Hagart (as pianis), was almal vroue wat belangrike musikale insette in die musiekgeskiedenis van King William's Town gelewer het. Op Swellendam het mevrou Barry gereeld as pianis opgetree en mejuffrou Deury as sanger, terwyl mejuffrou White bekend was vir beide haar vokale talent en haar aanleg as pianis. Mejuffrou Dora Innes het haarself weer as bekwame violis onderskei (Henning & Malan, 1982:102; Malan, 1982:115; Henning, 1984:112; Malan, 1986:115; Marais, 1989:89,150).

Uit Oos-Londen tree 'n indrukwekkende getal kunstenaars na vore wat sangers, pianiste, violiste en tjelliste verteenwoordig. Enkele van hierdie kunstenaars sluit in: Eileen Ryan, Violet Essenwein, Thelma Rundle, Mable Fenney, Doris Brown, Edith Gell en Hester Geddes (as sangers); Doreen Moeller, Phyllis Meine en Edith Griff-Jones (as pianiste); Ingaretha Lock, Daphne Keightley en Mary Rupus (as violiste); en Daphne Moeller, Daphne Chavannes en Mavis Weaver (as tjelliste) (Snyman, 1984:348,349).

Uit hierdie betreklik substansiële lysblyk duidelik dat vrouemusici as uitvoerders geen geringe rol in die musiekgeskiedenis van die Oostelike Provinsie gespeel het nie.

In hierdie ongenaakbare streek waar dit 'n besondere oorlewingsdrang geverg het om slegs 'n beskeie bestaan te maak, het die onus trouens dikwels baie swaar op die skouers van vroue gerus om die beoefening en verfyning van 'n musiekkultuur binne sodanige ongunstige omstandighede te inisieer en te koester.

3.1.3. Opsomming

Die duidelikste tendens wat na vore tree is enersyds die ooreenstemming van kulturele strominge hier met dié elders in die land, gedurende dieselfde tydperk en andersyds die lewendige musikale belewing van amateurmusikante in die streek.

Wat eersgenoemde stelling betref, was sodanige ooreenstemming in 'n groot mate onvermydelik, aangesien dieselfde kunstenaars al die onderskeie streke besoek het. Dit was natuurlik vir hulle noodsaaklik om hulle musikale reise op 'n finansiële lonende wyse te bedryf - vandaar die gebruik om besoek af te lê by al die vernaamste sentra van 'n bepaalde land.

Die ontdekking van goud in die noordelike dele van die land het egter gelei tot sodanige finansiële voorspoed in hierdie streek, dat dit nou vir besoekende kunstenaars moontlik was om hul brood en botter slegs op een plek te verdien. Gevolglik was hulle bestaan nie meer afhanklik van die lang en dikwels vermoeiende konsertreise nie.

Waar hierdie verloop van omstandighede waarskynlik deur die meeste konsertkunstenaars verwelkom is, het dit natuurlik andersyds aanvanklik vir die Oosgrens-gemeenskappe die begin van 'n kulturele droogte ingelui. Die resultaat van hierdie gebeure was desnieteenstaande uiters positief, grootliks vanweë die inisiatief van vroue.

Dit sou naamlik aanleiding gee tot 'n verskeidenheid lewendige musikale bedrywighede onder amateurmusici waarvan vroue merendeels die toon sou aangee. Op hierdie wyse sou hulle 'n fundamentele rol binne die musiekgeskiedenis van Suid-Afrika inneem, deur te verseker dat die Oosgrens-gemeenskappe nie volkome voeling verloor met musikale ervarings en die kardinale rol wat dit in die vorming van die mens inneem nie.

3.2. Musiekonderwys

Dit was weer eens op hierdie gebied wat vrouemusici by uitstek 'n leidende rol sou speel. Nie alleen het vroue hierdie veld wat getal betref, by verre oorheers nie, maar van die mees betekenisvolle ontwikkelings is ook deur vroue geïnisieer en van stapel gestuur. Hierdie tendens wat aanvanklik deur Britse en Europese (veral Duitse) onderwysers teweeg gebring is, het later ook onder Afrikaanssprekendes neerslag gevind. Uiteindelik blyk duidelik dat musiekonderwys in die Oostelike provinsie in bykans elke opsig 'n klinkklare weerspieëling van die ontwikkeling van musiekonderwys in stedelike gebiede sou wees.

Die ontwikkeling van onderwys, met inbegrip van musiekonderrig, blyk ook hoofsaaklik dieselfde verloop te hê in die onderskeie nedersettings aan die Oosgrens. Soos wat die geval was in die Wes-Kaap, Natal, Vrystaat en Transvaal, was die opvoeding van kinders gedurende die aanvangsjare aan die meeste Oosgrens-nedersettings hoofsaaklik godsdienstig van aard.

Sieketroosters het gewoonlik ook as onderwysers diens gedoen in hierdie vroeë gemeenskappe. Andersyds het ouers self (en wat dit betref, gewoonlik moeders) die opvoeding van hulle kinders waargeneem. In sommige gevalle het ouers, indien hulle dit kon bekostig, privaatonderwysers of goewernantes aangestel om 'n grondige onderrig aan hulle kinders te verseker.

Selfs gedurende hierdie eerste tree van die onderwys in die Oos-Kaap is vroue dus ten nouste geassosieer met onderriggewing. In vorige hoofstukke is reeds gewys op die groot aantal dames wat uit die buiteland na Suid-Afrika sou kom om hulle dienste as goewernantes hier aan te bied. Musiekonderrig het normaalweg 'n inherente deel van hierdie onderwysers se opvoedingsplan gevorm.

3.2.1. Pedagoë

Een van die heel vernaamste pedagoë wat hierdie streek sou oplewer, was egter 'n gebore en getoë Suid-Afrikaner.

3.2.1.1. Maria Fismer

Maria Fismer is in 1889 in Pretoria as derde kind van Gideon Retief von Wielligh en Elizabeth de Villiers gebore. Fismer ontvang haar musikale aanleg van moederskant. Haar oupa was die beroemde J.S. de Villiers of Jan Orrelis, haar tante, Nancy de Villiers, word beskou as een van die vernaamste musici van hierdie era en haar ma het 'n uitsonderlike reputasie as musiekonderwyser gehad. Dit is dus voor die hand liggend dat Fismer van kleins af kennismaak met en onderrig word in musiek (Malan, 1982:59,60; Van Blerk, 1977:4,10-15).

Met die uitbreek van die Anglo-Boereoorlog verhuis die gesin na die Kaap. Hier stig haar ma en haar tante in 1903 die musiekskool, *Villiera*, op Stellenbosch. Dit is dan ook van haar ma wat sy haar eerste musiekonderrig ontvang.

In 1905 is Elizabeth von Wielligh en Nancy de Villiers betrokke by die stigting van die *South African Conservatorium of Music* in Stellenbosch en dit is gedurende dieselfde jaar wat Fismer op vyftienjarige ouderdom as een van die eerste studente aan die Konservatorium inskryf. Hier ontvang sy musiekonderrig by F.W. Jannasch en teen haar agtiende jaar verwerf sy die hoogste kwalifikasies in klavier, orrel, sang en harmonie (Malan, 1982:60; Van Blerk, 1977:11,25,37-40).

Fismer se professionele loopbaan neem gedurende 1907 op Britstown 'n aanvang. Sy word aangestel as musiekonderwyser by die skool op die dorp en gee onderrig aan beide laer- en hoërskoolleerlinge. Kort daarna, in Junie 1908, is haar ma oorlede en gevolglik bedank Fismer haar pos om haar ma se werk op Robertson voort te sit. Laasgenoemde het naamlik hier 'n besonder suksesvolle musiekskool gestig en uitgebou, soseer dat studente mettertyd van regoor die land daar kom inskryf het. Afsien van die behartiging van die musiekskool, word Fismer ook aangestel as die orrelis van die NG-Kerk op die dorp en word sy daarmee ook in beheer geplaas van die kerkkoor (Malan, 1982:60; Van Blerk, 1977:40,41,44).

In 1909 aanvaar Fismer 'n musiekpos aan die Hoërskool vir Meisies op Robertson en in die daaropvolgende tydperk spits sy haar toe op die verbetering van haar kwalifikasies. In 1911 verwerf sy die Onderwyserslisensiaat van die Universiteit van Suid-Afrika en in 1912 ontvang sy 'n sertifikaat in Kontrapunt van die Universiteit van die Kaap die Goeie Hoop (Van Blerk, 1977:45,46).

In 1917 tree sy in die huwelik met Walter Fismer wat self 'n vaardige amateurviolis is. Na haar huwelik wend sy haar weer tot private musiekonderrig en spoedig ontwikkel haar praktyk in 'n florerende onderneming wat studente van regoor die land trek. Onderrig in klavier, orrel en harmonie word aangebied (Malan, 1982:60; Van Blerk, 1977:47-49).

Dit is gedurende hierdie tydperk wat Fismer 'n uitstekende reputasie begin opbou danksy die uitnemende resultate wat haar leerlinge in musiekeksamens en met musiekuitvoerings behaal.

Tussendeur verwerf sy self 'n lisensiaat van die *Royal Schools of Music* in 1929 en word in 1934 *Associate of the Royal College of Music* (Malan, 1982:60; Van Blerk, 1977:50-61).

Na die dood van haar man in 1933, word sy deur die Universiteit van Stellenbosch genader om 'n musiekpos aan die Konservatorium te aanvaar. Haar verwantskap met hierdie inrigting neem gedurende April 1935 'n aanvang (Malan, 1982:60; Van Blerk, 1977:60,62,74).

Van nou af ontwikkel Fismer se loopbaan as musiekopvoedkundige met rasse skrede. Aan die Konservatorium doseer sy klavier, orrel, teorie, musiekgeskiedenis, musiekwaardering, vormleer en metodiek en behaal sulke voortreflike resultate met haar studente dat dit nouliks verbasend is dat sy in 1938 as musiekhoof aangestel word (Van Blerk, 1977:80,81,85).

Sy word nou 'n professoraat aangebied en word daarmee die tweede professor in Musiek in Suid-Afrika asook die tweede vroulike professor aan die Universiteit van Stellenbosch - geen geringe prestasie selfs in terme van hedendaagse standarde nie. In hierdie hoedanigheid lewer sy 'n bydrae van onskatbare waarde deur haar uitsonderlike inisiatief en kenmerkende deeglikheid op onbeperkte wyse in die aktiwiteite van die Konservatorium in te ploeg.

Fismer sou naamlik die werksaamhede van die Konservatorium in die daaropvolgende jare tot 'n ongekennde graad van produktiwiteit en uitnemendheid voer. Hierdie tydperk word gekenmerk deur die instelling van 'n wye verskeidenheid funksionele kursusse, die skep van noodsaaklike poste soos dié van 'n lektoraat in skoolmusiek en 'n konservatoriumbegeleier, die stigting van musiekverenigings asook 'n konservatoriumorkes en die uitbreiding van konservatoriumfasiliteite (Van Blerk, 1977:86,88-98).

Fismer se uitrede in 1951 word die daaropvolgende jaar gevolg met die toekenning van 'n Eredoktorsgraad deur die Universiteit van Stellenbosch. Later gedurende dieselfde jaar ontvang sy ook 'n Erepenning van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns vir haar bydrae tot Suid-Afrikaanse musiek (Malan, 1982:60; Van Blerk, 1977:112,114,115).

As opvoedkundige was Fismer bekend vir haar nougesetheid en perfeksionisme. Die vorming van jong musiekopvoedkundiges was vir haar van kardinale belang. Dit word weerspieël in die doelgerigtheid en effektiwiteit van haar musiekopvoedkundige werk. Alhoewel sy dus as 'n uiters veelsydige musikus beskou kan word (haar werksaamhede het eksterne eksaminering, beoordeling, openbare optredes, orrelbegeleiding, koorleiding, komposisie, musiekkritiek en onderrig van 'n wye musikale spektrum ingesluit), meld Van Blerk (1977:128) tereg op dat haar pedagogiese rol voorop gestaan het in die realisering van haar loopbaan as musikus (Van Blerk, 1977:122, 124,128,130).

'n Begrip van die uitsonderlike plek wat sy as pedagoog binne die Suid-Afrikaanse musiekgeskiedenis sou inneem, begin vorm aanneem wanneer Malan (1982:60) die volgende opmerking maak:

Dit kan met reg van haar gesê word dat sy die Afrikaanse vrou was wat die grootste individuele invloed op die vorming van musiekopvoeding ... in Suid-Afrika uitgeoefen het.

3.2.2. Musiekonderrig aan skole

Soos gemeenskappe uitgebrei en gevestig geraak het, het dorpskole tot stand gekom waar kinders van 'n basiese onderrig voorsien kon word. Die opvoedingstandaard aan hierdie skole was egter dikwels nie na wense nie. Daarbenewens is onderrig, in ooreenstemming met Somerset se angliseringsbeleid, slegs in Engels aangebied. Hierdie faktore, te same met die feit dat onderrig vir dogters nie verder as 'n primêre fase gestrek het nie, het aanleiding gegee tot die ontstaan van 'n verskeidenheid privaatskole gedurende die negentiende eeu.

Die privaatskool van die drie **Anderson-susters** op Swellendam het reeds gedurende die eerste helfte van die negentiende eeu gefunksioneer. Dit was die enigste skool in die streek waarvan die musiekonderrig nie alleen vokale opleiding behels het nie, maar ook instrumentale onderrig ingesluit het.

Op haar beurt het **Charlotte Keet**, 'n oudleerling aan die Andersons se skool, in die voetspore van haar onderwysers gevolg. Vanaf 1859 was sy onderwyser aan die privaatskool van Matthys Streicher en was musiekopvoeding 'n prominente deel van haar onderrigillabus. Musiekkonserte is dan ook dikwels deur haar leerlinge aangebied (Marais, 1989:74,75,80).

Op Grahamstad is dergelyke inrigtings vir jong dames deur onder andere **mevrou Blackburn**, **mevrou Eades** en **mevrou Rudolph** en **Humphreys** gestig. Hierdie sogenaamde *Ladies' Schools*, waarvan die eerstes gedurende die dertigerjare van die

negentiende eeu tot stand kom, het sonder uitsondering besondere waarde aan die onderrig van musiek geheg. Musieklêse in 'n verskeidenheid instrumente, onder andere harp, klavier, kitaar asook opleiding in sang, was aan hierdie skole beskikbaar (Malan, 1982:121).

In Graaff-Reinet is die eerste van verskeie opvoedingsinrigtings vir jong dames, *The Graaff-Reinet Academy for Young Ladies*, in 1857 deur **Kaptein** en **mevrou Esselen** tot stand gebring. Die eerste ware hoërskool vir dogters, die *Establishment for Young Ladies*, sou egter eers in 1874 die lig sien. Soos reeds in hoofstuk een genoem, het hierdie skool onder die leiding van **mevrou Hall** en **Molteno** gestaan en is daar so 'n hoë premie op die onderrig van musiek aan dié skool geplaas, dat hoogs gekwalifiseerde onderwysers uit Brittanje en Duitsland in diens geneem is om die taak van musiekopvoeding waar te neem (Henning, 1975:119,128; Henning & Malan, 1982:96).

Dit is belangrik om nogmaals in gedagte te hou dat 'n grondige kennis van musiek en 'n redelike vaardigheid in die bespeling van bepaalde "gepaste" instrumente onlosmaaklik deel was van vroue se sosiale mobiliteit gedurende hierdie tydperk. Die feit dat sodanige vaardighede 'n belangrike rol gespeel het in die definiëring van 'n vrou se sosiale status, het ten grondslag gelê van die klem wat opvoedingsinrigtings vir dogters op musiekonderrig geplaas het.

Die volgende fase in die ontwikkeling van die onderwys in hierdie streek, word gekenmerk deur die totstandkoming van die sogenaamde seminarieë vir dogters waarna reeds in die eerste hoofstuk verwys is. Hierdie inrigtings het spoedig ontwikkel tot skole waar onderrig van hoogstaande gehalte in alle vakke, en veral in musiek, aangebied is. Wat dit betref, het dit dus lank nie meer om die sosiale afronding van dogters gegaan nie, maar eerder om die voorbereiding van leerlinge vir 'n professionele musiekloopbaan. Om te verseker dat dogters aan hierdie skole toegang sou hê tot die beste opvoedingsmetodes, is die personeel gewoonlik verteenwoordig deur hoogs gekwalifiseerde onderwysers uit die buiteland.

3.2.2.1. *Public School*

Die eerste van hierdie gesogte skole ontstaan gedurende 1870 in Swellendam. Die skoolpersoneel het bestaan uit mejuffroue Colby, Newton en Howe, wat almal uit Amerika afkomstig was. Hierdie dames sou 'n stewige musikale tradisie binne die skoolsillabus vestig. Marais (1989:166) meld dat hulle 'n besondere voorliefde vir sang onder die leerlinge kweek en skoolkonserte bevat dikwels heelwat musiekitems. Dit het weldra duidelik geword dat die seminarie met betrekking tot die onderrig van musiek, die toonaangewendste inrigting in die streek sou wees.

In 1903 smelt hierdie skool met die seunskool op Swellendam saam en staan van nou af as die *Public School* bekend. Gedurende die daaropvolgende jare is die musiekpersoneel uitgebrei. Mejuffroue Greathead, Gillett, Siebert, Van der Bijl en Retief het daarin geslaag om die sangonderrig tot so 'n vlak te verhef, dat daar nou ook 'n koor tot stand kon kom wat by etlike openbare geleenthede met sukses sou optree.

In 1914 sou die *Public School* die eerste openbare skool word wat voorsiening vir 'n musiekpos maak. Mejuffrou F. Pollack was die eerste musiekonderwyser om hierdie pos te vul. Tot en met 1923 sou hierdie taak sonder uitsondering deur vroue uitgevoer word en selfs daarna was die aantal vroue-onderwysers wat in hierdie pos aangestel is by verre meer as die aanstellings van manlike onderwysers (Marais, 1989:165, 166,171,172,293,294,295).

3.2.2.2. *Midlands*-seminarie

Die seminarie in Graaff-Reinet kom (soos in hoofstuk een genoem) in 1876 tot stand. Aangesien hierdie inrigting, soos dié in Swellendam en in Wellington, ontstaan danksy die inisiatief en dryfkrag van die dominees Murray, is dit ook op oorwegend dieselfde wyse bestuur. Die Amerikaanse juffroue Thayre en Ayres word aanvanklik aangestel as personeel. Later sou Helen Murray, die dogter van Andrew Murray, vir byna veertig jaar as hoof van die skool optree.

Die *Midlands*-seminarie, soos wat hierdie inrigting bekend gestaan het, het spoedig 'n uitnemende reputasie met betrekking tot musiekonderrig opgebou. Onderrig in klavier, orrel, viool en sang is aangebied en uitstekend gekwalifiseerde onderwysers het daarin geslaag om 'n ongeëwenaarde musiekstandaard in die musiekdepartement van die skool te handhaaf (Henning, 1975:129,130).

3.2.2.3. *Kaffrarian Collegiate School for Girls*

In King William's Town het 'n soortgelyke inrigting onder die naam, *Kaffrarian Collegiate School for Girls* in 1875 tot stand gekom. 'n Besonder hoë musikale standaard is hier vanaf 1900 merkbaar. Dit is veral die skool se koor en orkes wat aandag trek. Onder Theresa Pearce behaal die koor welslae in die Farrington-koorwedstryde terwyl die orkes, wat in 1910 onder die leiding van Grace Hamilton tot stand kom, op soortgelyke wyse 'n voortreflike musikale standaard daarstel. Dit blyk uit 'n ambisieuse repertorium wat onder andere klavierkonsertere van Beethoven asook Beethoven-overtures, en 'n simfonie van Romberg insluit. Hierdie aktiwiteite veronderstel noodwendig dat vokale en instrumentale onderrig van hoogstaande gehalte by hierdie skool aangebied is (Henning, 1984:115).

3.2.2.4. Kerkskole in Grahamstad

Grahamstad kon weliswaar nie aanspraak maak op 'n seminarie nie, maar hier het 'n verskeidenheid kerkskole vir dogters dieselfde funksie vervul. Die *Convent of Assumption* word in 1850 gestig. Onderrig in klavier, viool, sang, en ook harp en kitaar word hier aangebied. Musikale produksies is gewoonlik aan die einde van die jaar van stapel gestuur en het spoedig getuig van besonder hoë musikale standaarde. Soos die gebruik was gedurende daardie jare, is leerlinge ook die geleentheid gegun om hulle musikale talente op die jaarlikse prysuitdeling ten toon te stel. Hierdie musikale optredes het die uitstekende graad van musikale onderrig aan die skool bevestig (Sparrow, 1978:240-243).

Die *Diocesan School for Girls* kom in 1874 tot stand en bied uit die staanspoor onderrig in vokale en instrumentale musiek aan. Kenmerkend word onderwysers met uitstekende musikale kwalifikasies uit Brittanje ingevoer.

Teen 1885 het die sillabus danksy die dinamiese aanslag van die personeel, sodanig uitgebrei dat die musiekkursus nou onderrig in klavier, viool, harmonium, sang, teorie, harmonie en musiekgeskiedenis insluit. Daarbenewens is ook moeite gedoen om die leerlinge se musikale ervaring en estetiese waardering te verbreed deur hulle bloot te stel aan 'n verskeidenheid musikale uitvoerings, hetsy deur besoeke van sommige van die stad se voorste musici aan die skool, of deur die bywoning van konserte op die dorp, (Sparrow, 1978:243-254).

Ook die *Wesleyan High School for Girls* lewer 'n waardevolle bydrae in die onderrig van musiek. Gestig in 1880, blyk dit reeds gedurende die eerste vier bestaansjare dat die inrigting 'n deeglike onderrig in vokale en instrumentale musiek verskaf.

'n Lewendige musiekkultuur word spoedig in die skool gevestig deur die aanbieding van 'n reeks musieklesings deur die dorp se toonaangewendste musici. Kort daarna, in 1887, kom 'n musiekvereniging tot stand. Binne 'n kort bestek word musikale optredes inherent deel van die skool se aktiwiteite. Dit is tradisioneel veral by die jaarlikse prysuitdelings waar leerlinge die geleentheid kry om bewys te lewer van die uitstekende musikale onderrig wat deur die skool beskikbaar gestel is (Sparrow, 1978: 254,255,258,259-262).

Dit is dus duidelik dat ook hierdie skole geen moeite ontsien het om aan hul leerlinge slegs die beste musiekopvoeding te verskaf nie.

3.2.3. Private musiekonderrig

Privaat musiekonderwysers het veral gedurende die aanvangsjare van die nedersettings aan die Oosgrens werk van kardinale belang verrig. Omdat hierdie gemeenskappe aanvanklik so verafgeleë en moeilik bereikbaar was, het uitvoerende

kunstenaars wat hierdie streke besoek het, dikwels 'n geruime tyd vertoef. Vir hierdie musici was dit egter nouliks moontlik om 'n bestaan uit hulle openbare optredes te maak. Daarom het hulle dikwels ook musiekonderrig gegee. In 'n dorp soos Swellendam, waar individuele musiekonderrig aan skole eers in 1914 'n werklikheid geword het, was die diens wat hierdie musici gelewer het, dus onmisbaar.

Dit was egter nie slegs reisende musikante wat private musiekonderrig aan die gemeenskap gebied het nie. Die onderskeie Oosgrens-streke was weldra goed voorsien van 'n groot aantal gevestigde musiekonderwysers. Hierdie groep is by uitstek deur vroue verteenwoordig.

In Swellendam, was juffrou White gedurende die dertigerjare van die negentiende eeu die eerste persoon wat privaat klavierlesse aangebied het. Sy sou opgevolg word deur mejuffroue Schot, Oosthuizen, Steyn, mevrou Borchers en etlike ander. Later het onderwysers soos mejuffroue Hard, Reid, Tomlinson en Powell ook onderrig in viool en sang aangebied. In Marais (1989:322) se register van die mees prominente private musiekonderriggewers in Swellendam, wat vanaf 1923 tot 1942 strek, word sowat dertien name gelys waarvan slegs een nie 'n vrou is nie.

Wat inisiatief betref, staan **Hermien Uys** ongetwyfeld voorop. Sy word in Swellendam groot waar sy musiekonderrig by onder andere mejuffroue Hards en Greeff ontvang. Nadat sy in 1933 matriculeer, studeer sy aan die musiekskool in Robertson onder Maria Fisser. Hier behaal sy lisensiate in klavier en sang. Sy keer as musiekonderwyser na Swellendam terug, waar sy spoedig 'n hoogs suksesvolle musiekpraktyk op die been bring. Sy verwerf gou bekendheid vir haar sangfeeste, operettes en musiekkonserte, en is daarbenewens ook verantwoordelik vir die skryf van een van die eerste teorieboeke in Afrikaans (Marais, 1989:83,179,322, 325,326,328).

Ook in Graaff-Reinet was daar 'n groot aantal vroue as private musiekonderwysers werksaam. Enkele van hierdie groep sluit in mevrou en mejuffrou Teubes, mejuffroue Brooks, Vos, Brown, Ardene en Roach wat almal klavieronderwysers was. Mejuffrou

Purdon het harp- en kitaarlesse aangebied, terwyl mevrou Naude benewens klavieronderrig, ook sangopleiding gegee het.

Omdat Graaff-Reinet egter heelwat beter daaraan toe was as Swellendam ten opsigte van die aantal dogterskole wat musiekonderrig van 'n hoë standaard aangebied het, het die meeste musiekonderwysers van beide geslagte mettertyd hier betrokke geraak. Gevolglik het private musiekpraktyke met die aanbreek van die twintigste eeu oorbodig begin word, sodat mevrou Viner en mejuffroue Knox-Davie, Von Abo en Watermeyer onder die enkeles was wat later steeds met 'n private musiekpraktyk kon volhou (Henning & Malan, 1982:95,97).

In Grahamstad en King William's Town het dieselfde situasie as in Graaff-Reinet ontstaan. 'n Verskeidenheid uitstekende dogterskole het in 'n groot mate die musiekonderwys gemonopoliseer. Private musiekonderrig is desondanks steeds op beperkte skaal bedryf. In Grahamstad is private klavieronderrig gedurende die twintigerjare van die negentiende eeu deur mevrou Rawlinson geïnisieer. Sy is opgevolg deur mevrou Gunn wat nie alleen onderrig in klavier nie, maar ook sanglesse gegee het. Onderrig in banjo, mandolien, kitaar, teorie en harmonie was egter ook beskikbaar en is deur onder andere die volgende onderwysers gegee: mejuffroue Chittenden, McDermott, Richards en Orgill, en mevroue Dudley, Day en Stier. Laasgenoemde het ook in King William's Town privaat musieklesse aangebied. Hier was haar vernaamste mededingers Kate Hyde en mevrou Whittington (Henning, 1984:114; Malan, 1982:121,123; Sparrow, 1978:280,281).

Oos-Londen kon spog met 'n verskeidenheid private musiekonderwysers, onder andere Elaine Mellvill, Naomi Papé en Nan Griffin vir sang; Laura Palmer, Agnes Scholl en Grace Edleman vir klavier, en Eugenie Vaux-Ellis en Ann Jackson vir viool (Snyman, 1984:348)

3.2.4. Opsomming

Terugskouend is dit opvallend dat die musiekonderrig aan die Oosgrens-streek gedurende hierdie jare geen tree sou hoof terug te staan vir dit wat elders in moontlik meer strategies geleë areas beskikbaar was nie. Dit was trouens vanuit hierdie gebied wat van die mees toonaangewende vrouepedagoë van alle tye na vore sou tree.

Die Oosgrens het naamlik in bykans elke opsig 'n troue weerspieëling geword van musiekopvoedkundige tendense wat reeds elders tot sukses sou lei. Dieselfde hoë musikale standaard is aan hoofsaaklik Engelse dogterskole gehandhaaf, danksy die indiensneming van hoogs gekwalifiseerde musiekonderwysers. Gevolglik is besonder gunstige resultate in die musiekopvoeding van die dogters ook hier 'n noodwendigheid. Private musiekonderrig het veral gedurende die aanvangsjare voor die stigting en vestiging van formele onderriginstanties 'n belangrike leemte gevul. Hierin het die Engelssprekende dames weer eens die toon aangegee, maar mettertyd sou enkele begaafde Afrikaanse musiekonderwysers hulle ook tot hierdie groep voeg.

3.3. Musiekverenigings

Die ontstaan van musiekverenigings in nedersettings aan die Oosgrens was gedurende die beginjare begryplik onteenseglik Engels georiënteerd. In hierdie opsig behoort die rol van die militêre orkeste, waarna reeds verwys is, nie onderskat te word nie. Hierdie instrumentale groepe het ongetwyfeld as inspirasie vir lede van die gemeenskap gedien om hulle eie orkeste op die been te bring. Ook die Engelse koortradisie het spoedig in hierdie gemeenskappe posgevat en met tussenposes, gewoonlik danksy inspirerende koorleiers, musikale hoogtepunte bereik.

Die stigting en ondersteuning van musiekverenigings, wat amateurmusici in staat sou stel om musikale groepsbedrywighede op georganiseerde wyse van stapel te stuur, het aanvanklik slegs vanaf die Engelssprekende (en in 'n mindere mate die Duitssprekende) lede van die gemeenskap uitgegaan. As dorpenaars was dit vir hulle prakties moontlik en geestelik noodsaaklik om op hierdie wyse deel te hê aan die kultuurvorming van die gebied. Vir die Afrikaanssprekendes, wat hoofsaaklik

verteenwoordigend van die boeregemeenskap in hierdie streke was, was gereelde bywoning en deelname aan musiekverenigings eenvoudig nie haalbaar nie. Veral gedurende die aanvangsjare het uitgestrekte afstande die plase van mekaar en van die dorpsgebied geskei. Veël tyd vir musikale aktiwiteite was daar ook nie, aangesien die vestiging van plase in hierdie ongenaakbare omgewing 'n veeleisende taak sou wees.

Met die aanbreek van die twintigste eeu, vertoon hierdie situasie egter 'n belangrike klemverskuiwing. Ekonomiese en tegnologiese vooruitgang, veral die verbetering van vervoergeriewe, het die moontlikheid van musikale betrokkenheid vir die Afrikaanssprekende 'n werklikheid gemaak. Dit was egter die algehele ontwaking van Afrikaner-nasionalisme gedurende hierdie tydperk, waarna reeds verwys is, wat daartoe gelei het dat deelname aan 'n georganiseerde musieklewe binne die gemeenskap, nou ook deur Afrikaanssprekendes plaasgevind het. Ongeag die identiteit van die gemeenskap, was vroue deurgaans op prominente wyse aktief bedrywig binne hierdie verenigings.

3.3.1. Musiekwaardering-verenigings

Die eerste pogings tot musikale byeenkomste in die Swellendamse gemeenskap het gestalte gevind in die sogenaamde *musical meetings*. Hierdie huiskonserte is georganiseer deur Engelssprekendes wat gestreef het na die behoud van hulle kultuur deur die voortsetting van tradisies eie aan hulle vaderland binne die nuwe, vreemde omgewing. Selfs gedurende hierdie vroeë tydperk is daar reeds sprake van ten minste twee prominente vrouefigure, ten spyte van die feit dat hierdie gemeenskap nog baie gebonde was aan 'n kultuur wat by uitstek paternalisties was.

Mevrou Barry en **mevrou Deury** het naamlik 'n belangrike aandeel in hierdie musikale byeenkomste gehad, hetsy as organiseerders of as uitvoerende kunstenaars. Hulle deelname aan die programme, wat hoofsaaklik uit ligte klassieke musiek saamgestel is, het vokale bydraes en klavieruitvoerings ingesluit. Gedurende die tweede helfte van die negentiende eeu ontstaan 'n verskeidenheid musiekverenigings in Swellendam en word musiekkonserte van hierdie groepe ook meer entoesiasties

deur beide Engelse én Afrikaanse lede van die gemeenskap ondersteun (Marais, 1989: 87,88,89,141).

Gedurende 1958 kom die Swellendamse Musiekvereniging onder voorsitterskap van **Anna Rothmann** tot stand. Hierdie vereniging het daarna gestreef om terselfdertyd die kwaliteit en kwantiteit van musiekkonserte op die dorp te verbeter. Rothmann het op uiters suksesvolle wyse daarin geslaag om sowat vier konserte van hoogstaande gehalte in 'n seisoen aan te bied. Oorsese kunstenaars asook voorste plaaslike musici het gewoonlik opgetree (Marais, 1989:256,257).

In Graaff-Reinet vind die eerste amateurmusiekkonsert gedurende 1856 plaas. Vokale items het die program oorheers. 'n Verskeidenheid vrouekunstenaars in Graaff-Reinet is as uitnemende konsertmusici gereken, hul amateurstatus ten spyte. Van die mees prominente van hierdie vroue sluit in mejuffroue Arenhold, Du Toit, Sandford, Steabler, Bigg, Van Reenen, Bourke, Burgers, Watermeyer en Melvill, asook mevroue Viner en Maude (Henning, 1975:202,203,206).

Op Queenstown het die *Mechanic's Institute* in 1859 tot stand gekom. Dit was 'n vereniging wat hulle ledetal slegs tot die manlike geslag beperk het (waarskynlik 'n soort klub). Tog het vroue dikwels by musiekkonserte van die vereniging opgetree. Sodanige kunstenaars sou insluit mevrou Stier asook pianiste soos mevroue Moore, Relly, Meyer en Leigh.

In Grahamstad was daar enkele individue wat dikwels as vokale soliste deelgeneem het aan konserte wat deur amateurverenigings aangebied is. Hierdie kunstenaars sluit onder andere in mevroue Stier en Moore, en mejuffroue Saunders, Wiesbecker, Dold en Stanton (Malan, 1982:114,115,116).

3.3.2. Sangverenigings

Reeds voor 1856 vind die koortradisie 'n aanhang in Graaff-Reinet, soos blyk uit die ontstaan van 'n kamerkoor van nege dames en sewe mans wat hulle veral op die

uitvoering van *glees* toegespits het. Kort daarna kom die *Graaff-Reinet Choral Society* tot stand. Gewyde en sekulêre musiek was deel van hierdie koor se repertorium wat deur die handhawing van 'n goeie standaard 'n betekenisvolle bydrae kon maak in die vorming van die musieklewe in dié dorp (Henning & Malan, 1982:97,102).

Na 'n algehele insinking onder amateurmusici gedurende die sewentigerjare van die negentiende eeu, bring die ekonomiese voorspoed van die tagtigerjare 'n musikale oplewing. Die koorvereniging kry 'n tweede asem onder M.P. Kennedy en bereik nuwe hoogtes binne die volgende vier jaar. As begeleiers tree die hoogs bekwame mejuffrou Van Reenen, en Ellen en Johanna Nathan op. Laasgenoemde sou na afloop van haar musiekstudie in Duitsland self as koorleier van die koor van die *Musical and Literary Society* optree.

So groot was die belangstelling in koorsang onder dames in Queenstown dat 'n dameskoor, die *Wesleyan Ladies' Guild Choir*, tot stand gebring kon word (Malan, 1986:113,114,116).

In Grahamstad kom 'n sangklas onder beskerming van die Albany-instituut in 1861 tot stand in 'n poging om die Engelse koortradisie na te strew. Hierdie stap impliseer 'n lewendige belangstelling onder beide mans én vroue om aktief deel te hê aan die maak van musiek. In 1874 kom die *Grahamstown New Choral Society* tot stand. Die groeiende entoesiasme vir koorsang blyk uit die feit dat hierdie koor uit sowat negentig manlike en vroulike lede bestaan het en op gereelde basis optree.

Teen 1895 sien die situasie egter ietwat anders daaruit. Uit 'n brief aan die pers blyk dit dat 'n poging om 'n nuwe musiekvereniging op die been te bring, klaaglik misluk as gevolg van 'n ongeïnspireerde reaksie onder die publiek. Uit die korrespondensie is af te lei dat van die een en twintig persone wat wel gunstig ten opsigte van die idee gereageer het, slegs ses manlik was. Die koerant stel dit onomwonde dat die stagnasie van musikale ontwikkeling in die dorp aan die belangeloosheid van die manlike geslag te wyte is.

Binne die volgende vyf jaar is daar egter sprake van 'n musikale ommekeer onder die amateurmusici van die dorp, sodat daar teen 1900 sowat agt koorverenigings in Grahamstad bestaan. Die bogenoemde insident in ag genome, sou dit nie onwaarskynlik wees dat vroue 'n baie groot aandeel in die totstandkoming van hierdie verenigings gehad het nie (Sparrow, 1978:105).

In King William's Town is dit natuurlik James Hyde wat die *Choral Union* in 1879 tot stand bring. Vir die volgende vyftien jaar word 'n besondere hoë musikale standaard gehandhaaf. Na die Hydes se vertrek uit King William's Town in 1892 betree die koor 'n minder suksesvolle en aktiewe tydperk. Eers in 1925 word die vereniging hersaamgestel en sou die toekomstig opnuut rooskleurig lyk. Die wye belangstelling wat koorsang onder vroue geniet, word weerspieël in die ledegetalle. Van die twee en vyftigstemme in die koor word sowat twintig deur soprane verteenwoordig en elf deur alte.

In Oos-Londen is koorsang ewe gewild. Die eerste koorvereniging, die *East London Choral Society*, kom in 1882 tot stand, maar dis werklik eers gedurende die twintigste eeu wat vroue hulle op hierdie gebied in leiersposisies onderskei. Die *East London Eisteddfod Choir*, wat in 1929 gestig is, word in 1941 vir die eerste maal deur 'n vrou gelei, naamlik **Amour McMillan**; terwyl **Maria van Rooyen** as dirigent van die Eureka-koorvereniging optree (Snyman, 1984:346,347).

In 1958 kom die Swellendamse dorpskoor tot stand. Hierdie groep staan onder leiding van **mejuffrou Smuts** en lewer deur gereelde openbare optredes 'n substansiële bydrae tot die musiekbeleving in die dorp (Marais, 1989:261).

3.3.3. Instrumentale verenigings

Dit is veral na die aanbreek van die twintigste eeu wat die aandeel van vroue in hierdie verenigings klinkklaar begin uitstaan. In ooreenstemming met die opkoms van Feminisme in Suid-Afrika, sou vroue nou toenemend leidende posisies inneem.

In 1895 word die *Amateur Musical and Drama Society* in King William's Town onder leiding van E.J.C. Woodrow gestig. Woodrow slaag daarin om 'n betreklik groot orkes saam te stel waarin Maude Hobday (wat later veral in Bloemfontein naam sou maak) as een van die vier eerste viole optree. Hierdie orkes het 'n goeie musikale standaard gehandhaaf en dikwels in samewerking met professionele musici opgetree (Henning, 1984:109,110,112).

Die *Franz Moeller Orchestral Society*, wat in 1923 in Oos-Londen tot stand kom, is hoofsaaklik gevoed deur instrumentaliste wat Moeller aan sy musiekskool (gestig in 1902) in Oos-Londen opgelei het. Daar kan met redelike sekerheid aangeneem word dat 'n groot aantal van hierdie leerlinge dogters was, aangesien dit juis met die eeuwending was wat strykinstrumente gewild onder vroue geword het. Per implikasie het dit beteken dat 'n groot gedeelte van die orkes uit vroulike lede sou bestaan.

In 1935 kom die orkes van **Maria Tomlinson** in Swellendam tot stand. Alhoewel sy in die eerste plek violis was, en ook violonderrig in Swellendam gegee het, kon Tomlinson ook verskeie ander instrumente bespeel. Die groep, bestaande uit Tomlinson se leerlinge, ontstaan aanvanklik as 'n kamerorkes wat vir hulle eie musikale plesier bymekaarkom. Spoedig het die orkes egter onlosmaaklik deel geword van die musiekbeleving in die gemeenskap deur talle openbare optredes by 'n verskeidenheid funksies. Hulle repertorium het bestaan uit verwerkings van ligte, populêre musiek wat deur Tomlinson self gedoen is (Marais, 1989:252,253).

Dit is egter in 1936 dat 'n vrouemusikus vir die eerste maal die inisiatief aan die dag lê om 'n volwaardige orkes op die been te bring. In Oos-Londen stig **Marion Pobjoy** gedurende hierdie jaar die *East London String Players* en voer die groep binne 'n bestek van elf jaar tot 'n ongeëwenaarde musikale standaard. Die orkes het dan ook dikwels die Oos-Londense publiek in aanraking gebring met werke wat nog nie tevore in die dorp uitgevoer is nie. Na Pobjoy se vertrek in 1947, sou Ann Jackson die leiding oorneem (Snyman, 1984:344,348).

3.3.4. Opsomming

Meer as ooit tevore is dit die vrou se bydrae as amateurmusikant wat besondere gewig begin dra. Teen hierdie tyd het sy lank reeds haar sosiaal minderwaardige posisie as musiek liefhebber besweer deur self oor te gaan tot die stigting en leiding van musiekverenigings, 'n handeling wat sy spoedig met besondere vaardigheid en geslaagdheid hanteer.

Vroue aan die Oosgrens sou in hierdie opsig nie op hulle laat wag nie. Dit het nòg Engelssprekendes, nòg Afrikaanssprekendes aan inisiatief en bekwaamheid ontbreek om 'n verskeidenheid musiekverenigings op die been te bring of ten minste ywerig te ondersteun.

Met verloop van tyd sou die manlike amateurmusikant toenemend 'n randfiguur word. Of dit uit eie keuse was of onafwendbaar, is nie volkome duidelik nie, maar dit staan vas dat die lewendige werksaamhede van amateurmusikante aan die Oosgrens gedurende hierdie tydperk in 'n groot mate deur vroue verteenwoordig is.

3.4. Kerkmusiek

'n Interessante verskynsel in nedersettings aan die Oosgrens is die intense betrokkenheid van vroue by die uitvoering van kerkmusiek. In hoofstuk vier is verwys na die feit dat vroue se prominente deelname aan kerkmusiek in Suid-Afrika benadeel is deur die wanopvatting dat die bespeling van die orrel deur vroue nie aanvaarbaar is nie. Aangesien die verantwoordelikhede van die kerkkorrelis gewoonlik ook die afrigting van die kerkkoor ingesluit het en vroue buitendien ook nie met dirigeerkuns vereenselwig is nie, was die moontlikhede vir vroue in die uitvoering van kerkmusiek uiters beperk.

Hierdie gegewe word beklemtoon deur die feit dat daar in gebiede soos Queenstown en Oos-Londen in nòg die Engelse, nòg die Afrikaanse gemeentes sprake was van vroue-orreliste of vroulike kerkkoorleiers. Daar kan weliswaar geredeneer word dat

daar moontlik geen noemenswaardige kandidate was om sodanige poste te vul nie, maar dan is dit tog opvallend watter onmisbare rolle vroue in die uitvoering van kerkmusiek in ander, dikwels kleiner, gebiede aan die Oosgrens gespeel het.

Die rol van die vrou in die ontwikkeling van kerkmusiek in Swellendam gee 'n baie duidelike aanduiding van die algemene musikale opset in dié verband.

Voor die oprigting van die eerste kerkgeboue aan die beginjare van die Oosgrens-nedersettings, is godsdienstige byeenkomste aan huis gehou. Veral vir boere wat aanvanklik 'n betreklik geïsoleerde bestaan op hulle plase moes voer, maar vir wie die beoefening van hulle godsdiens onlosmaaklik deel was van die verloop van elke dag (en dan veral Sondag), was hierdie gebruik 'n redelike kompromie.

Reeds gedurende hierdie eenvoudige byeenkomste het vroue die godsdienstige liedere begelei op huisinstrumente, soos die harmonium, as dié beskikbaar was. Marais (1989:36) maak byvoorbeeld melding van die Müller-huishouding wat welgesteld genoeg was om 'n huisorrel te laat installeer. Met huisgodsdiens het een van die dogters altyd die begeleiding van die sang waargeneem.

Later, ná die stigting van die eerste NG-gemeente in 1798, was daar 'n Keet-gesin wat besonder musikaal was en dikwels Sondag die erediens opgeluister het met sanguitvoerings. Dit was glo veral die oudste dogter, Charlotte Keet (van wie daar reeds melding gemaak is), wat as sanger uitblink het (Marais, 1989:36,52,54).

Teen 1865 was daar al 'n verskeidenheid NG-gemeentes, Engelse Kerke en Sendinggemeentes in Swellendam gevestig. Vroue se betrokkenheid by kerkmusiek het nou nog duideliker as te vore gespreek, soos blyk uit 'n bestudering van die lys van orreliste wat tussen die tydperk 1865 tot 1975 in NG-gemeentes diens gedoen het. Van die sowat nege en twintig orreliste was drie nie vroue nie. Ook die Hervormde Kerk en die Engelse kerk het vroue as orreliste aangestel.

Aanvanklik het hierdie vroue hulle orrelonderrig van plaaslike orreliste ontvang. Met die aanbreek van die twintigste eeu strewe die meerderheid musici egter na

professionele opleiding aan erkende musiekinstansies in onder andere Stellenbosch, Kaapstad, Wellington of Robertson.

By blote orrelbegeleiding het dit vir hierdie vroue egter nie gebly nie. Met die inwyding van die nuwe orrel in die NG-Kerk in Swellendam gedurende 1900, is 'n uitgebreide musikale program deur **mevrou Borchers** georganiseer en aangebied ter viering van die geleentheid (Marais, 1989:107,112,115,120,198,201).

Ook ten opsigte van kerkkore het vroue belangrike bydraes gelewer. Die eerste koorleier (en dus waarskynlik stigter) van die kerkkoor van die NG-Kerk in Swellendam, was **mevrou Robertson**. Na haar aanstelling as orrelis van dié kerk in 1873, het die koor gereeld opgetree.

Etlieke ander vroue sou mettertyd dieselfde taak waarneem, maar dit was veral onder **Hermien Powell**, wat in 1945 die leisels oorgeneem het, wat die optredes van die kerkkoor so gewild geword het dat die kerkraad versoek het dat die koor by meer geleenthede moes optree. Powell het aan hierdie versoek voldoen en met die koor nuwe musikale standaarde daargestel. Sy het dikwels van haar eie koorverwerkings gebruik om hierdie doel te laat realiseer.

In die Sendinggemeente Zuurbraak het **mevrou Pattison** weer as koorleier van die kerkkoor opgetree. Die kerkkoor van die NG-Sendingkerk het onder leiding van **mevrou Du Toit** gestaan en later onder **mevrou Vermeulen** (Marais, 1989:125,132, 213,214,221).

In Graaff-Reinet was die situasie soortgelyk. In 1865 word **mevrou Luttig** genoem as die eerste vroue-orrelis wat in die derde NG-gemeente op die dorp aangestel is. Sowat twee jaar later word die samestelling van 'n kerkkoor geïnisieer deur **mevrou Auret**. Die groep is egter deur Joseph Atkinson afgerig.

Met die inwyding van die vierde NG-gemeente in 1887 het die kerkkoor daarin geslaag om 'n voortreflike musiekuitvoering te gee. Vir hierdie geleentheid is hulle

deur **mejuffrou Bau** afgerig. Sy was verbonde aan die *Midlands*-seminarie as klavieronderwyser en het reeds hier 'n uitstekende reputasie as koordirigent opgebou. Henning (1975:206) noem dat die oplewing in koormusiek gedurende die tagtigerjare van die vorige eeu in Graaff-Reinet waarskynlik deur mejuffrou Bau en haar uitnemende dogterskoor geïnspireer is.

Mejuffrou Bau sou dan ook vanaf 1887 as orrelis in die vierde NG-gemeente optree. Ander vroue wat later as orreliste in hierdie kerk gedien het, sluit in Amy Asher (1922-1930) en mevrou Labuschagne (1940-1970). Ook die nuwe NG-gemeente sou 'n aantal vroue-orreliste aanstel, onder andere Marie Nel (1933-1941; 1944-1946) en mevrou Terblanche (1961-1970).

Die Anglikaanse gemeente stel reeds in 1856 vir **Harriet Rabone** as orrelis aan om die harmonium in die kerk te bespeel. Later is 'n pyporrel geïnstalleer. Mejuffrou Steabler (1887-1892), mevrou Viner (1893-1903) en mevrou Fiveash (1955-1966) sou almal as orreliste van die gemeente op hierdie instrument speel (Henning, 1975:202, 206; Henning & Malan, 1982:96,97,106,107).

Op King William's Town blyk dit slegs die Engelse Kerke te gewees het wat vroue as orreliste sou aanstel. Die eerste van hierdie aanstellings was dié van **Annie Randall** wat ongeveer in 1880 as orrelis in die Metodiste-Kerk aangestel is. In 1883 stel die *Parish Church of All Saints* mevrou **McLean** as orrelis aan.

Selfs in die amptelike militêre kapel is vroue as orreliste aangestel, alhoewel hierdie gebruik eers in die twintigste eeu posvat. Die volgende vroue het hier as kerkorreliste opgetree: mejuffrou Humberson (1914-1916), mevrou Danley (1931-1940), mevrou Johnston (1940-1954) en Cynthia van Aardt (1955-1965) (Henning, 1984:113,114).

In Grahamstad was dit veral **mejuffrou Tidmarch** wat as orrelis baanbrekerswerk verrig het. Sy tree nie alleen gedurende 1899 as orrelis van die *Trinity*-Kerk op nie, maar lewer ook by verskeie geleenthede tussen 1886 en 1900 orreluitvoerings waarvoor sy groot lof inoes.

Hierin was Tidmarch 'n uitsondering. Konsertuitvoerings op die orrel is gedurende hierdie jare by uitstek deur manlike musici gelewer. Vroue is nouliks toegelaat om as orrelbegeleiers op te tree; solo-uitvoerings op die instrument was bloot ongehoord. Tidmarch het nie alleen hierdie tradisie verbreek nie, maar ook bewys dat vroue in alle opsigte in staat was om die instrument suksesvol te bemeester (Sparrow, 1978:77, 78,80,82,85).

Sy was egter nie die enigste bekwame orrelis in Grahamstad nie. Reeds in 1880 word **mejuffrou Kennelly** as orrelis van die Baptiste-Kerk aangestel en gedurende dieselfde jaar tree **mejuffrou Kennedy** as orrelis in die Engelse katedraal op. Daarbenewens was vroue-orreliste dikwels werksaam in 'n ondersteunende hoedanigheid by musiekuitvoerings. So behartig **Maude Watson** die orrelbegeleidings van 'n musiekkonsert wat in 1899 in die *St Patrick's*-katedraal aangebied word, terwyl **mejuffrou Watts** gedurende dieselfde jaar as ondersteunende orrelis optree by 'n konsert van een van die belangrikste orreliste van Grahamstad gedurende hierdie jare, William Deane (Sparrow, 1978:64,74,81,84).

Ten slotte is dit essensieel om aandag te skenk aan die groot aantal vroue wat nie orreliste was nie, maar steeds aktief aan die musikale beleving in die Kerk deel gehad het. Vroue het op verskeie geleenthede as vokale soliste by kerkdienste of konserte wat sou sentreer om geestelike musiek, opgetree. Enkele van hierdie kunstenaars sluit in: mejuffroue Hume, Richards, Spoor, Brookshaw, Price, Nelson en Taylor. Daar word selfs melding gemaak van 'n dameskoor wat in 1893 by die jaarlikse kategeese-vergadering van die *Commemoration*-Kerk opgetree het.

Andersyds het vroue ook hulle instrumentale talente ingespan in diens van die Kerk. Hier kan verwys word na mevrou Day wat haar man se orreluitvoerings gereeld aangevul het met haar hoogaangeskrewe klavierspel en mejuffrou Deane wat haar bydrae as violis lewer (Sparrow, 1978:53,56,57,59,64-69,74,78).

3.4.1. Opsomming

Vroue se lewendige deelname aan kerkmusiek kan as 'n bepaalde kenmerk van hierdie streek gedurende hierdie jare beskou word. Dit val weer eens op watter uitnemende resultate vroue sou bereik wanneer hulle eenmaal die kans gegun is om bewys te lewer van wat in hulle steek. Nie alleen is die bordjies verhang deurdat vroue-orreliste hulle manlike eweknieë spoedig by verre in getal sou oortref nie, maar vroue het ook hulle slag begin wys as afrigters van kerkkore en hiervan 'n groot sukses gemaak.

Die bespeling van die orrel het egter nie net by gemeentelike begeleiding gebly nie. Met konsertuitvoerings op hierdie instrument het vroue nogmaals bewys gelewer dat hulle geensins beperk was tot die beoefening van musiek op primêr 'n amateursvlak nie. In dié opsig was daar dus sprake van die handhawing van 'n hoogstaande professionele standaard, waardeur die vroue se sogenaamde onvermoë ook op hierdie gebied klinkklaar weerlê is.

3.5. Komponiste

Die feit dat die Oosgrens selfs met die aanvang van die twintigste eeu nog oorwegend as plattelandse streek bestempel sou kon word, het nie verhoed dat 'n hele aantal vrouekomponiste uit hierdie gebied na vore tree nie. Musici soos Ina Tozer Melvill, Lilian du Toit en Johanna Nathan van Graaff-Reinet, mejuffrou Stuart van King William's Town en Lilian MacDonald, Gertrude MacDonald, Laura Palmer, Stella Welch en Dolly Wiggill van Queenstown was tussen ongeveer 1874 en 1938 werksaam as komponiste van ongekompliseerde instrumentale en vokale werke (Henning, 1984: 118; Henning & Malan, 1982:109; Malan, 1986:119).

Daar moet egter vir 'n oomblik opnuut op die Wes-Kaap gefokus word, aangesien twee van die toonaangewendste vrouekomponiste van die tydperk hier na vore tree.

3.5.1. Priaulx Rainier

Rainier sou haar uiteindelik weliswaar vir goed in Londen vestig, maar sy is desnieteenstaande as Suid-Afrikaner gebore en getoë en daarin is sy vir die doel van hierdie studie van belang.

Sy is 1903 in Natal gebore, maar die gesin verhuis kort daarna na die Kaap waar sy as driejarige haar eerste musiekonderrig aan die Suid-Afrikaanse Musiekkollege onder Winifred Leffler en Ellie Marx ontvang. Na afloop van haar skoolloopbaan studeer sy aan die Universiteit van die Kaap die Goeie Hoop en ontvang in 1919 'n beurs vir verdere studie aan die *Royal Academy of Music* in Londen. Met die voltooiing van hierdie studietydperk in 1924, keer sy na Suid-Afrika terug waar sy haar begin toespits op musikale skeppingswerk. Sy vertoef egter nie lank nie en vertrek weer na Londen waar sy haar musikale ervaring verbreed deur deelname aan kamermusiek met sommige van die mees vooraanstaande oorsese kunstenaars.

Vervolgens lei 'n verskeidenheid gebeure tot die ontstaan van enkele los werke. Hieronder sou gereken kon word haar besoek aan Nadia Boulanger in Parys gedurende 1937 en haar ervarings in Hertfordshire gedurende die Tweede Wêreldoorlog.

In 1943 word Rainier as professor in Harmonie en Kontrapunt aan die *Royal Academy of Music* aangestel en hiervandaan ontwikkel haar skeppingskuns met rasse skrede. In 1947 ontstaan die *Sinfonia de camera*, wat die daaropvolgende jaar gevolg word deur die ballet, *Night Spell*. Hierdie werk is uiteindelik verfilm en sou aansienlik tot haar reputasie as uitnemende komponis bydra. Uitvoerings van haar werke op musiekfeeste, radio-uitsendings en opdragwerke volg spoedig. So word sy byvoorbeeld in 1953 gevra om bykomstige musiek vir die rolprent, *Figures in a landscape*, te skryf. Opdragwerke word ook gereeld deur die SAUK en die BBC aangevra. Laasgenoemde instansie sou selfs 'n reeks van ses konsertprogramme aan haar werke wy.

Verder ontwikkel daar noue bande tussen haar en 'n verskeidenheid vooraanstaande musici, onder andere Yehudi Menuhin. Hierdie verwantskap sou lei tot haar betrokkenheid by Menuhin se musiekskool waar sy musikstudente in die uitvoering van haar werke afrig.

Dit is dus duidelik dat Rainier haar Suid-Afrikaanse identiteit in 'n groot mate vir 'n meer kosmopolitaanse lewenswyse verruil het. Desnieteenstaande toon haar werke duidelik die invloed van veral etniese ritmes wat onwillekeurig 'n herinnering aan haar geboorteplek oproep.

Opvallend is ook die voorkeur wat sy aan instrumentale eerder as vokale werke skenk. Hierdie verskynsel is ongetwyfeld te wyte aan haar kennis en ervaring van en belangstelling in instrumentale, en spesifiek, kamermusiek. Die hoogs gespesialiseerde musikale kringe waarbinne sy beweeg, dra moontlik ook tot hierdie neiging by (Malan, 1986:123-126).

Alhoewel Rainier dus nie haar musikale loopbaan in Suid-Afrika sou verwesenlik nie, word sy tog 'n sprekende voorbeeld van die potensiaal van die Suid-Afrikaanse vrouemusikus wat ook as komponis haar plek met selfvertroue onder die voorste internasionale musici kan inneem.

3.5.2. Blanche Gerstman

Gerstman is in 1910 in Kaapstad gebore en begin op die ouderdom van twaalf jaar met musiekteorielesse onder Victor Hely-Hutchinson terwyl haar klavieronderrig deur Colin Taylor behartig word. As dertienjarige skryf sy haar eerste werkie wat professor Bell aan die Suid-Afrikaanse Musiekkollege sodanig beïndruk, dat hy toesien dat sy aan die einde van haar skoolloopbaan 'n universiteitsbeurs ontvang en haar oorreed om in te skryf vir die graad B.Mus.

Met die aanvang van haar universiteitstudie in 1928 sien haar eerste belangrike werk, *Hellas*, (vir vrouekoor, sopraan en orkes) die lig en word dit met groot sukses in

Kaapstad uitgevoer. Dit was die begin van verskeie openbare uitvoerings van haar werke wat gedurende die dertigjare sou volg.

Sy is tien jaar lank betrokke by die uitsaaiwese, voordat sy as lektor in Harmonie en Kontrapunt aan die Suid-Afrikaanse Musiekkollege aangestel word. In 1950 word 'n beurs van die *Performing Rights Society* aan haar toegeken wat haar in staat stel om vir die volgende twee jaar aan die *Royal Academy of Music* onder Howard Ferguson te studeer. Hierdie studie kulmineer in die *Sonate vir viool en klavier*.

Alhoewel Bouws (1971:80) reken dat Gerstman 'n besliste voorkeur vir instrumentale musiek openbaar, word die tydperk wat die studiejare in Londen voorafgaan en as haar vrugbaarste skeppingsperiode beskou word, tog gekenmerk deur 'n voorkeur vir liedere. Haar vokale werke sou dan ook die grootste gedeelte van haar repertorium beslaan en liedere en liedsiklusse vir vokale soliste, koorwerke en kantates bevat. Haar instrumentale werke is egter ook talryk en sluit in komposisies vir solo-instrumente, werke vir 'n verskeidenheid kamermusiekkombinasies en ook orkeskomposisies (Bouws, 1971:80-82; Malan, 1982:80-83).

Gerstman se belangrikheid is geleë in die feit dat sy in staat was om op plaaslike gebied met die beperkte geleentheid wat hier tot haar beskikking was, steeds bewys te lewer dat vroue in gelyke mate suksesvolle loopbane as komponiste kon bedryf. Haar skeppingsgawe was dus nie gebonde aan uitsonderlike musikale omstandighede of stimulasie nie. Dit kon op sigself hoog aangeskryf word en daardeur is die omvang en die diepte daarvan, en indirek dié van die Suid-Afrikaanse vrouekomponis, onweerlegbaar blootgelê.

3.5.3. Opsomming

Ten slotte dus, sou die vrou as komponis vanaf 'n beskeie begin wat hoofsaaklik sou sentreer om simplistiese liedere, ontwikkel tot 'n musikus waarmee daar sekerlik rekening gehou moes word. Dit was nie lank nie voordat sy haar komposisionele horisonne sodanig sou verbreed dat sy ook betreklik omvangryke werke op haar

kerfstok sou kon plaas. Hierdeur het sy haar op gelyke voet met die Suid-Afrikaanse manlike komponis begewe.

4. Slotsom

Uit al hierdie gegewens blyk duidelik dat die Oosgrens-streek die algemene musikale tendense van die tyd byna sonder uitsondering navolg. Waar afwykings wel sou voorkom, was dit interessant genoeg, merendeels die gevolg van vindingryker inisiatief en lewendiger aktiwiteit onder vrouemusici in dié gebiede (vergelyk byvoorbeeld die betrokkenheid by kerkmusiek).

Dit sou die implikasie laat dat die musikale potensiaal van vroue in die Oosgrens-streke nie onderskat behoort te word nie. Trouens, in sommige gevalle was hulle nog meer aan die voorfront as hul stedelike eweknieë. Daarmee het hulle onmiskenbaar deel van die Suid-Afrikaanse musiekgeskiedenis geword.

HOOFSTUK SES

SINOPSIS EN GEVOLGTREKKING

Is dit dus in retrospek moontlik om te bepaal wie die vrou in die Westerse musiekgeskiedenis van Suid-Afrika is en waarom haar bydrae tot die vorming van hierdie geskiedenis nie meer beduidend in historiese annale opgeneem is nie?

In 'n soeke na antwoorde op hierdie en verwante vrae, word die navorser gekonfronteer met 'n bekende dilemma wat teruggryp na stellings wat aan die begin van hierdie studie gemaak is. Dit gaan naamlik daarom dat historici tot dusver grootliks binne 'n patriargale raamwerk sou funksioneer wat noodwendig daartoe gelei het dat die metodologie waarvolgens 'n algemene historiese raamwerk daargestel is, nie die bydrae van die vrou sou inreken nie (Bowers & Tick, 1986:3; Pendle, 1991:ix).

Bowers & Tick (1986:3) stel dit onomwonde dat die leemtes ten opsigte van bydraes deur vroue in standaard-musiekhistoriese naslaanwerke, nie te wyte is aan die afwesigheid van die vroulike geslag in die Westerse musiekgeskiedenis nie. Pugh (1991:4) sluit hierby aan:

Women have always made music but not always the same kind of music as men, often because their lifestyles have been different.

Hierdie stellings word volmondig ondersteun deur die Suid-Afrikaanse musiekgeskiedkundige beeld wat vanuit die voorafgaande hoofstukke na vore kom. By nadere aanskoue blyk dit dat vroue in verbasend groot getalle intens betrokke was by 'n soort ondergrondse miernes van musikale bedrywighede.

Ondergronds, omdat dit op 'n onvermelde wyse deel vorm van die Suid-Afrikaanse musiekgeskiedskrywing. Dat hulle dus aktief deel het aan die vorming van dié geskiedenis, is 'n onbesweke feit. Of hierdie deelname altyd die erkenning kry wat dit verdien, blyk nie so 'n uitgemaakte saak te wees nie.

Vanwaar dan die diskrepans? Dit moet voor die hand liggend wees dat daar vir sodanige veelkantige enigma geen eensydige antwoord bestaan nie. In die soeke na 'n objektiewe oplossing is dit essensieel om alle belanghebbende faktore in berekening te bring.

1. Wie is die vrou in die Westerse musiekgeskiedenis van Suid-Afrika?

Wanneer daar na die **agtergrond** van die gemiddelde Suid-Afrikaanse vrouemusikus gekyk word, is dit opvallend dat sy normaalweg afkomstig is uit 'n musikale huisgesin, of ten minste uit 'n huishouding waar groot klem gelê word op 'n lewendige kultuurbelewenis. Een of albei ouers was dikwels self musici, terwyl broers en susters gewoonlik ook in 'n meerdere of mindere mate musiekopleiding ontvang het. Dit het trouens soms gebeur dat 'n gesin meer as een musikaal begaafde kind sou oplewer. Die resultaat hiervan was dat broers en susters mekaar dikwels in hulle onderskeie musikale aktiwiteite sou ondersteun. So het Virginia en Bertie Cheron byvoorbeeld per geleentheid saam opgetree, terwyl Gertrude en Maude Hobday weer gesamentlik 'n musiekateljé geopen het.

Dit blyk ook dikwels dat vrouemusici in musikale families introu. In gevalle waar hierdie vroue met musikante in die huwelik getree het, het die egpare dikwels hul musikale loopbane gekombineer. Dit was veral gedurende die tweede helfte van die negentiende eeu wat hierdie gebruik deur Engelse pare soos die Hydes, Days, D'Arcy Reads en Proudman geïnisieer is.

Dit was nie 'n nuwe fenomeen nie. In Europa het families soos dié van die Caccini's, Bachs en Mozarts gedurende die sewentiende en agtiende eeu invloedryke musikale dinastieë opgebou, waarbinne stewige ondersteuningsraamwerke aan opkomende geslagte daargestel is. Sodoende het hulle gewoonlik uitstekende musiekonderrig tot hulle beskikking gehad en is hulle daarbenewens in aanraking gebring met 'n verskeidenheid werksmoontlikhede. Binne hierdie families was daar vanselfsprekend nie 'n tekort aan musikale rolmodelle nie en was die kans om 'n suksesvolle musikale loopbaan te realiseer soveel groter danksy die kollektiewe pogings van die familie (Jackson, 1991:55,56; Newcomb, 1986:100,101).

Plaaslik was die vrouemusikus se verbondenheid aan 'n musikale huisgesin vir haar grootliks van dieselfde belang. In 'n gemeenskap waarbinne musiekopvoeding vir dogters selfs tot en met die twintigste eeu gerig sou bly op die vrou se sosiale mobiliteit, en vroue se ekonomiese selfstandigheid nog lank nie as vanselfsprekendheid aanvaar is nie, het kinders van musikale of ten minste kunsgerigte ouers, die voordeel geniet dat hulle sonder voorbehoud toegang kon hê tot 'n grondige musiekopvoeding waardeur hulle voorberei kon word op 'n professionele musiekloopbaan. Dit was dus uit hierdie bron wat vrouemusici die aanmoediging en ondersteuning geput het wat dikwels in die gemeenskap ontbreek het.

Wanneer daar bewustelik na die **sosiale klas** van hierdie vroue opgelet word, is dit ooglopend dat daar ook wat dié aspek betref, sprake van reëlmaat is. Dit blyk naamlik duidelik dat hulle byna sonder uitsondering afkomstig sou wees uit die middel tot hoër klas. Gedurende die sewentiende tot vroeg-negentiende eeu was dit die Hollandse amptenary en daarna die Britse aristokrasie vir wie die sosiale kodes van die tyd 'n bepalende rol in hulle lewenswyse gespeel het. Met verloop van die negentiende en twintigste eeu sou die opkomende bourgeoisie ook onder die indruk kom van die belangrike rol wat sosiale voorskrifte in die oë van die ontwikkelde gemeenskap speel. Gevolglik is jong dames uit hierdie klasse opgevoed met die uitsonderlike doel om hulle sosiale aansien te verhoog. Die musiekopleiding wat deel van hierdie opvoeding was, het eweneens dieselfde doel gedien.

Daar sou twee redes aangevoer kon word waarom dit spesifiek ouers uit hierdie sosiale klasse was wat toegesien het dat hulle dogters musikaal opgevoed is. Ten eerste het oorlewing binne hierdie klasse grootliks op sosiale aanvaarding berus. Dus is geen moeite ontsien om aan sosiale voorskrifte te voldoen in 'n poging om sodanige aanvaarding te verseker nie. Tweedens het lede uit dié klasse vanselfsprekend die finansiële vermoëns besit om aan hulle kinders die vereiste opvoeding te bied.

Alhoewel die musiekopleiding wat dogters op hierdie wyse ontvang het, nouliks kon dien ter voorbereiding van 'n professionele musiekloopbaan, het dit nogtans die fondament gelê vir 'n meer loopbaangerigte musiekonderrig wat vroue veral vanaf die

tweede helfte van die negentiende eeu nie alleen in staat sou stel om hulle eie musikale potensiaal ten volle te ontwikkel nie, maar om ook daardeur meer betekenisvolle bydraes binne die Suid-Afrikaanse musiekmilieu te lewer.

In 'n bepaling van die **nasionaliteit** van Suid-Afrikaanse vrouemusici, speel die Westerse volksplanters in Suid-Afrika vanselfsprekend 'n belangrike rol. Alhoewel die Europese, en spesifiek Hollandse, kultuur aanvanklik die grootste vormende invloed sou hê, is dit in werklikheid 'n Britse gees wat Suid-Afrikaanse musiek sou deurdrenk. Geen enkele ander Westerse nasie het so betrokke geraak en uiteindelik so inherent deel geword van die Suid-Afrikaanse musiekmilieu nie.

Daar bestaan 'n verskeidenheid oorsake wat hiertoe aanleiding gegee het. Dat daar vanaf 1820 'n voortdurende stroom Britse immigrante die land binnegekom het, het natuurlik 'n bepalende rol gespeel. Maar van groter belang was die feit dat hierdie immigrante in nouer verbondenheid met die Westerse beskawing en kultuur geleef het as enige van die ander Suid-Afrikaanse volke gedurende die agtiende en negentiende eeu. Nie alleen het hulle 'n ryke kultuurerfenis met hulle na Suid-Afrika saamgebring nie, maar in teenstelling met die Afrikanerboer, het hulle hoofsaaklik hulle plek in die handel gevind, waardeur hulle spoedig die kern van dorp- en kultuursentrums gevorm het. Die verengelsingsbeleid wat so te sê ononderbroke vanaf 1822 in 'n mindere of meerdere mate deur Britse bewindhebbers toegepas is, het ook daartoe gelei dat Engelse gebruike en tradisies binne veral die onderwys, reg en staatsdiens sou domineer. Dit was dus onafwendbaar dat die Suid-Afrikaanse kultuur in sy ontwikkeling in 'n groot mate deur 'n Britse gees geïnspireer is.

Uit hierdie gegewe vloei logies voort dat die meerderheid toonaangewende vrouemusici in Suid-Afrika vanaf die laaste jare van die agtiende eeu tot en met die einde van die negentiende eeu deur Engelssprekendes verteenwoordig word. Alhoewel hulle dus nie onder die eerstes was wat die aandag sou vestig op die musikale emansipasie van die Suid-Afrikaanse vrou nie (Pauline Trebelli was byvoorbeeld van Duitse afkoms), sou hulle ongetwyfeld die Suid-Afrikaanse musiekgeskiedenis vir die grootste gedeelte van die agtiende en negentiende eeu in

hulle bydrae as vroue oorheers. Hierin sou hulle eers met verloop van die twintigste eeu deur die Afrikaner getroef word.

2. Wanneer was die vrou werkzaam in die Westerse musiekgeskiedenis van Suid-Afrika?

Sou daar gepoog word om aan te dui of die Suid-Afrikaanse vrouemusikus se aktiwiteite tot 'n bepaalde periode behoort, of dat sy meer aktief was gedurende een tydperk as 'n ander, is dit opvallend dat daar weer eens sprake van noue ooreenstemming met tendense in die buiteland is.

Neuls-Bates (1982:ix) meld dat vroue reeds vanaf die vroegste tye deel sou hê aan musikale aktiwiteite. Navorsing dui egter op 'n uitsonderlike opbloei in musikale deelname gedurende die negentiende en twintigste eeu. Neuls-Bates (1982:ix) laat haar soos volg oor hierdie verskynsel uit:

This imbalance reflects not only the availability of materials but also the increased participation of women in the field, made possible chiefly by the introduction of conservatory training.

Ook oor die musikale rol van die vrou gedurende die eerste jare na die Westerse volkplanting in Suid-Afrika, is daar slegs beperkte inligting beskikbaar, terwyl 'n duideliker beeld geleidelik vanaf die agtiende en veral negentiende eeu materialiseer danksy 'n vollediger historiese nalatenskap. Die beeld wat op hierdie wyse sigbaar word, weerspieël buitelandse tendense in die groeiende aantal vroue wat veral met verloop van die negentiende eeu by die Suid-Afrikaanse musiekmilieu betrokke raak.

Hierdie verskynsel is onder andere toe te skryf aan die feit dat die ontstaan van toonaangewende oorsese konservatoriums gedurende hierdie tydperk ook aan Suid-Afrikaners die geleentheid gebied het om hulle musikale kwalifikasies te verbeter. Jong dames met uitsonderlike musikale gawes soos Florence Fraser, Beatrice Marx en Betsy de la Porte, het dus op aandrang van hulle musiekonderwysers (wat dikwels

self hulle opleiding aan buitelandse instansies gehad het) of danksy die inisiatief van hulle ouers, hulle musiekstudie aan inrigtings in Brittanje of Europa voortgesit.

Die resultaat hiervan was dat daar vanaf die tweede helfte van die negentiende eeu nie alleen 'n toename in die aantal vrouemusici in Suid-Afrika was nie, maar dat hierdie vroue 'n veel hoër musikale standaard as in die verlede kon handhaaf en daarom 'n meer betekenisvolle invloed op die musikale samelewing in Suid-Afrika kon uitoefen.

Met verloop van die twintigste eeu het soortgelyke musiekinstansies in Suid-Afrika tot stand gekom en alhoewel Europa en Brittanje steeds musikaal die botoon sou voer, was die gehalte van die onderrig aan hierdie inrigtings heeltemal verdienstelik, veral aangesien daar aanvanklik van die dienste van oorsese musiekmeesters gebruik gemaak is om die vaslegging van 'n hoë musikale standaard te verseker.

Die ontstaan van hierdie konservatoriums sou uiteindelik daartoe meewerk dat 'n gevorderde musikale opleiding binne die bereik van elke aspirerende Suid-Afrikaanse vrouemusikus sou wees en die groter toeganklikheid van sodanige opleiding, het bogenoemde resultate in toenemende mate tot gevolg gehad.

Dit blyk dus dat die Suid-Afrikaanse vrouemusikus vanaf 1652 'n rol sou speel in die vorming van 'n Westerse musiekgeskiedenis en dat hierdie rol met rasse skrede sou uitbrei in omvang sowel as prominensie.

3. Op watter musikale gebiede was die vrou werksaam?

Teen die eerste helfte van die twintigste eeu het vroue dit reggekry om hulle staal op elke belanghebbende musikale gebied binne die Suid-Afrikaanse musiekmilieu te wys. Dit was die resultaat van 'n jarelange stryd teen sosiale voorbehoude; 'n stryd wat selfs tóé nog lank nie gewonne sou wees nie. Met die aanvang van 'n Westerse kultuurontwikkeling in Suid-Afrika, het die musikale situasie naamlik gans anders daar uitgesien.

In Europa en Brittanje het sosiale voorskrifte skynbaar sedert die begin van die beskawing 'n bepaalde musiekkennis van die vrou vereis, maar net in so 'n mate as wat dit vir haar voordelig sou wees in die uitlewing van haar rol as tuisteskepper. Vroue wat hulself as professionele musici wou bekwaam, is deur die gemeenskap veroordeel en sodoende daartoe verhoed. Die volgende stelling van Tick (soos aangehaal deur Block & Stewart, 1991:148) beklemtoon die ironie van hierdie situasie:

Tradition simultaneously encouraged [women] to take up music, yet discouraged them from aspiring to any meaningful standards and repressed artistic ambition.

Maar soos wat vroue in die buiteland hulle uiteindelik nie deur sosiale maatreëls sou laat verhinder om by musikale aktiwiteite betrokke te raak nie, was ook die Suid-Afrikaanse vrouemusikus nie bereid om haar musikale ideale ter wille van maatskaplike verwagtings te versak nie.

Dit was as **vokale** kunstenaars wat vroue vir die eerste maal die professionele musiekarena sou betree. Teen die einde van die agtiende eeu het die era van castrati in Europa aan 'n einde gekom en dit was slegs vroue wat in staat was om die leemte wat deur hierdie musici gelaat is, te vul. Kort voor lank het hulle in hierdie hoedanigheid ongekende sukses begin behaal (Neuls-Bates, 1982:xii).

Gedurende die negentiende eeu waai die populariteit van vroulike sangers na Suid-Afrika oor. Dit is dus nie verbasend dat die eerste vroue wat plaaslik daarin kon slaag om suksesvolle professionele musiekloopbane te volg, sangers was nie. Spoedig sou Suid-Afrika 'n skynbaar nimmereindigende stroom van besonder begaafde en bepaald gewilde vokale kunstenaars oplewer, wat uiteindelik nie alleen plaaslik nie, maar ook in die buiteland besonder roemryke loopbane kon verwesenlik.

Toetrede tot die gebied van **instrumentale** musiek het nuwe uitdagings gebring. In 'n sekere sin het vokale kunstenaars die weg gebaan vir vroue in die musiekwêreld;

professionele vrouemusici was immers nou 'n werklikheid. Daarteenoor het instrumentaliste te staan gekom teen strikte sosiale perke wat die bespeling van bepaalde instrumente verbied het.

Sedert die opkoms van instrumentale musiek gedurende die Renaissance, het sosiale vereistes bepaal dat die bespeling van instrumente deur die vrou, nie inbreuk mag maak op haar voorkoms of haar gesigsuitdrukking of haar gestalte mag belemmer nie. Blaasinstrumente en perkussie is outomaties uitgesluit vanweë die oortuiging dat sy nie die fisiese krag vir die bespeling van hierdie instrumente besit het nie. Origens is die aantal instrumente wat wel as vroulik-gepas beskou is, beperk tot huisinstrumente soos die klawesimbel, spinet, harp, luit en kitaar, aangesien openbare optrede volgens sosiale norme nooit 'n oorweging was nie. Onderrig het dus om dieselfde rede op 'n beperkte skaal plaasgevind (Neuls-Bates, 1982:xiii; Pugh, 1991:9).

Soos reeds genoem, was die opkoms van Europese en Britse konservatoriums gedurende die agtiende en negentiende eeu verantwoordelik vir 'n groot ommeswaai in die musikale rol van die vrou. Ook in hierdie konteks het dit die deurslag gegee. Die gevorderde onderrig wat nou tot die beskikking van die vrouemusikus gestel is, het dit vir haar moontlik gemaak om hoër musikale standaarde as ooit tevore te bereik. Dit het aan haar die nodige selfvertroue verskaf om 'n loopbaan as uitvoerende kunstenaar te oorweeg.

Van die groeiende getal suksesvolle oorsese kunstenaars, was dit veral Britse pianiste wat Suid-Afrika besoek het en as belangrike rolmodelle vir plaaslike vroue gedien het. Spoedig sou Suid-Afrikaanse vrouemusici op die hakke van buitelandse kunstenaars volg en soos die Suid-Afrikaanse vrouesangers weldra bewys lewer dat hulle as musici van wêreldformaat beskou kon word.

Dit was eers gedurende die laaste jare van die negentiende eeu in Europa en Brittanje wat die viool 'n sosiaal meer aanvaarbare instrument vir vroue geword het. Binne 'n betreklik kort tydperk het hierdie tendens in Suid-Afrika posgevat. Beatrice

Marx sou haar eerste openbare konsertuitvoering reeds in 1888 lewer. In haar voetspore het verskeie vername vrouekunstenars gevolg en hierdie beweging het 'n klimaks bereik in die bloeitydperk van kamermusiek in Suid-Afrika gedurende die eerste helfte van die twintigste eeu, met musici soos Selma Sacke, Lettie Vermaak en Betty Pack.

Van leidende vrouefigure op die gebied van blaasinstrumente en perkussie, sou daar egter voor 1950 nouliks sprake wees.

Daar is reeds gewys op die feit dat die gebied van die **dirigeerkuns** een van die mees geslote musikale sfere vir vroue was. Kate Hyde se leiding van 'n gemengde orkes in 1892 was 'n unieke prestasie wat op daardie tydstip selfs nie in die buiteland geëwenaar kon word nie. 'n Wesenlike dinamiek in dié veld sou eers gedurende die twintigste eeu 'n werklikheid word en, soos te wagte kon wees, dieselfde ontwikkelingsgang as in Europa en Brittanje openbaar.

Namate Suid-Afrikaanse vroue te staan gekom het voor onbuigbare sosiale riglyne wat sou bepaal dat hulle, soos hul alter ego's in die buiteland, nie deel kon vorm van professionele orkeste nie, en beslis nie oorweeg is vir die afrigting van sodanige groepe nie, het hulle die voorbeeld van hulle oorsese voorgangers gevolg en hulle tot vroue-orkeste gewend. Die handhawing van 'n hoë musikale standaard binne hierdie groepe het noodwendig tot uitsonderlike sukses gelei.

Maar dit het nie vanselfsprekend sosiale vooroordele oorkom nie en daar was ander struikelblokke om mee rekening te hou. Die groepe was byvoorbeeld in 'n groot mate gebonde aan 'n beperkte repertorium. Vroue-orkeste het gewoonlik grootliks uit strykers bestaan, aangesien spelers van blaasinstrumente en perkussie nie beskikbaar was nie.

Daarom het die strewe om in gemengde musikale groepe opgeneem te word, steeds inherent deel van die vrou se musikale ideaal gevorm. Pugh (1991:18) merk tereg op:

Not all women musicians were happy to be treated like some kind of side-show or to be limited to one type of music. They wanted to play the full repertoire, including symphonies and concertos, to give large-scale concerts ...

Dit is nie volkome duidelik of die oplewing van kamermusiek teen omstreeks die tweede dekade van die twintigste eeu teweeg gebring is deur 'n ongekende toename in bekwame instrumentaliste nie, en of die hooggety wat daar in hierdie medium ontstaan het, die kollig op die groot aantal begaafde instrumentaliste wat gedurende hierdie tydperk na vore tree, laat val het nie. Waarskynlik het hierdie faktore mekaar beïnvloed.

Hoe dit ook al sy, daar sou nou sprake wees van 'n algemene neiging om noukeuriger aandag aan die potensiaal van vrouestrykers te skenk. Sodoende sou vroue uiteindelik hulle weg vind na posisies binne professionele orkeste soos dié van die SAUK en sou hulle hul so uitstekend van hulle taak kwyt, dat hulle weldra leiersposisies in hierdie groepe sou bekom.

Wat dirigentskap betref, het vroue egter tevergeefs gepoog om sosiale beskouings te herstruktureer. Hierdie dilemma was waarskynlik nou gekoppel aan 'n eeuoue probleem, naamlik die aanvaarding van vroue in gesagsposisies. Waar vroue weliswaar reeds sedert die dertigerjare van die twintigste eeu as konsertmeesters van toonaangewende professionele orkeste 'n mate van gesag uitgeoefen het, moes hulle selfs in dié gesogte posisies steeds onder die leierskap van die dirigent funksioneer.

Die feit dat die vrou gedurende die eerste helfte van die twintigste eeu nie die geleentheid gebied is om as dirigent van 'n professionele gemengde orkes op te tree nie, was 'n blatante en misplaaste poging om haar te weer uit 'n posisie wat sy lank reeds verdien het.

Het die moontlikheid bestaan dat vroue nie in staat was om so 'n vername gesagsposisie te vul nie? Dit is immers 'n fyn kuns om 'n betreklik groot groep

musikale individue van 'n bepaalde artistieke benadering te oortuig en hulle tot 'n bevredigende interpretasie van sodanige persoonlike siening te bring.

Suid-Afrikaanse vroue het egter sedert Kate Hyde se veelbesproke pogings gedurende die negentiende eeu, keer op keer bewys gelewer dat hulle in alle opsigte die vermoë besit het om hierdie taak uit te voer. Vroue soos Beatrice Marx, Lilian Kons-Baylis en Clara Rhodes sou op gegewe tye die gemengde orkeste wat hulle op eie inisiatief saamgestel het, met groot sukses in konsertuitvoerings van 'n hoë standaard lei.

Vroue moes natuurlik ook 'n verbete stryd voer om as **komponiste** erkenning te verkry. Die kern van hierdie problematiek was geleë in die meederwaardigheid waarmee hulle pogings deur die gemeenskap bejeën is. Ten spyte daarvan dat die werke van Europese vrouekomponiste teen die begin van die agtiende eeu dikwels uitgevoer is en die publikasie van hierdie werke teen die einde van die eeu nie meer uitsonderlik was nie, heers daar steeds gedurende die laaste jare van die negentiende eeu 'n algemene sosiale beskouing wat sou beweer dat vroue nie in staat is tot verhewe musikale skeppingswerke nie (Block & Stewart, 1991:157,160; Jackson, 1991: 80; Pugh, 1991:33).

Die radikale toename van begaafde buitelandse vrouekomponiste gedurende die negentiende en twintigste eeu, staan in skille kontras met hierdie bewerings. Desnieteenstaande was dit ook 'n voldonge feit dat suksesvolle vrouekomponiste, vergeleke met die teenoorgestelde geslag, in die minderheid was.

Dit is egter van kardinale belang om in 'n vergelyking van manlike en vroulike komponiste die volgende faktore in gedagte te hou. Voor die oopstelling van konservatoriums gedurende die agtiende en negentiende eeu in Europa en Brittanje, het daar vir vroue geen moontlikheid bestaan om dieselfde gevorderde graad van musikale opleiding as mans te ontvang nie. Selfs nadat vroue aan hierdie inrigtings toegelaat is, het daar 'n geruime tyd verloop voordat hulle toegang tot kursusse in orkestrasie en komposisie verkry het. In 'n poging om hul soeke na kennis te

bevredig, het hulle hul tot private onderrig gewend of hulself geskool in komposisionele tegnieke.

'n Ander noemenswaardige struikelblok was die feit dat hulle, vanweë sosiale voorskrifte, oor die algemeen slegs met 'n baie beperkte aantal instrumente vertrou was. Dit het daartoe gelei dat die komposisionele idiome waarbinne hulle aanvanklik geskryf het, 'n betreklik klein spektrum gedek het, aangesien werke buite dié vir klawerbord- en snaarinstrumente of solostem in 'n groot mate buite hulle verwysingsraamwerk geleë was.

Die neerbuigende wyse waarmee die gemeenskap hierdie werke gevolglik beskou het, het daartoe gelei dat vroue dit besonder moeilik gevind het om hulle komposisies in die openbaar te laat uitvoer. Dit het opnuut geresulteer in 'n onwilligheid aan die kant van uitgewers om die musiek te publiseer.

Hierdie verloop van gebeure het daartoe gelei dat baie potensieel talentvolle vrouekomponiste hulle komposisionele aktiwiteite beperk het tot die skep van werke vir private voordragte en huiskonserte. Gevolglik is baie van hierdie werke nooit vasgepen nie, of het hulle in elk geval mettertyd verlore geraak. Dit is dus nie moontlik om 'n volledige beeld van die aard en omvang van die musikale bydraes van hierdie vroue vas te stel nie (Block & Stewart, 1991:157; Pugh, 1991:5,33-36; Reich, 1991:99).

Plaaslike musikale gebeure het met inagneming van 'n effense tydsvertraging, op soortgelyke wyse verloop. Voor die twintigste eeu het bydraes van vrouekomponiste bestaan uit sporadiese pogings deur amateurs wat hoogstens as amusant beskou is. Van die uitvoering van hierdie werke was daar nie werklik sprake nie en publikasie was nouliks 'n oorweging.

Soos in die buiteland was die opkoms van die professionele vrouekomponis direk verwant aan die beskikbaarheid van gevorderde musikale onderrig. Aangesien inrigtings wat sodanige opleiding kon aanbied, eers met verloop van die twintigste eeu

in Suid-Afrika tot stand gekom het, het aspirerende vrouekomponiste hulle aanvanklik tot buitelandse konservatoriums gewend in hulle soeke na komposisionele leiding en onderrig. Met die beskikbaarstelling van soortgelyke kursusse aan Suid-Afrikaanse musiekinrigtings, ontstaan daar 'n beduidende toename in die aantal vroue wat hulle met sukses op die komposisionele veld sou begewe.

Vanaf betreklik beskeie werke wat oorwegend vokaal van aard was, het vroue nou begin eksperimenteer met 'n verskeidenheid vokale en instrumentale werke op veel groter skaal. Hieruit het ongekende sukses en erkenning voortgevloei. Openbare uitvoerings, musiekfeeste, radio-uitsendings en klankopnames het die werke van vrouekomponiste nie alleen aan Suid-Afrikaanse gehore gebring nie, maar ook gelei tot 'n groot mate van blootstelling in die buiteland. Hierdeur is finaal bevestig dat die vrou inderdaad oor die nodige kreatiewe vermoë beskik om 'n suksesvolle loopbaan as komponis te verwesenlik.

As **musiekonderwysers** het vroue veral vanaf die negentiende eeu betreklik vinnig opgang gemaak, aangesien sosiale beskouings aangaande hierdie beroep ten opsigte van die vrou soveel geredeliker skiet gegee het. Dit het te doen gehad met die feit dat die onderwys as natuurlike verlengstuk van die vrou se huislike pligte beskou is. Dit was gevolglik een van die eerste gebiede waar vroue toegelaat is om die openbare sektor te betree.

Op hierdie gebied was veral die Britse invloed duidelik te bespeur. Daarvolgens het vroue hulle eie private musiekateljees op die been gebring en werk van onskatbare waarde verrig in die oordrag van hulle musikale kennis aan opkomende geslagte. Vroue het egter ook bepalende rolle gespeel as lede van musiekpersoneel aan dogterskole. Byna sonder uitsondering was die musiekonderrig aan hierdie inrigtings dié van seunskole ver vooruit. Dit moes noodwendig daartoe lei dat dogters oor die algemeen 'n baie grondiger musiekkennis as seuns bekom het. Desnieteenstaande het vroue gedurende die negentiende eeu nie toegang tot gesagsposisies binne die musiekonderwys gehad nie.

Met die aanbreek van die twintigste eeu, was daar vir die eerste maal sprake van 'n wending in hierdie situasie. Waar vroue nou die geleentheid gebied is om hoër posvlakke binne die musiekonderwys te betree, het hulle dikwels nie alleen voldoen aan die vereistes van hulle taak nie, maar selfs nuwe standaarde van inisiatief en prestasie daargestel. Vroue soos Beatrice Marx, Daisy Bosman en Maria Fisser sou vir musiekonderwysers van beide geslagte as voorbeeld van uitnemende opvoedkundiges kon dien.

Ten slotte is dit van groot belang om nie die bydrae van die Suid-Afrikaanse vroue-**amateurmusikant** te onderskat nie. Haar pogings sou veral in die stigting van en deelname aan musiekverenigings, gestalte vind. Ook in hierdie opsig het die Britse invloed 'n bepalende rol gespeel.

Vroue was waar moontlik, in groot getalle en met besondere ywer by musiekverenigings betrokke; maar volgens bekende verloop, was hulle nie oral welkom nie. Die logiese gevolg was dat hulle as alternatief onafhanklike musiekverenigings saamgestel het. Hierdeur het 'n bykomende dimensie in die vroue se musikale vermoë na vore getree. Vroue sou hulself nou ook as musikale organiseerders en impresario's van uitnemendheid verwesenlik.

Vanaf die laaste jare van die vorige eeu het 'n verskeidenheid vokale en instrumentale verenigings met toenemende momentum danksy die inisiatief van vroue tot stand gekom. Hierdie verenigings het nie alleen bewys gelewer van die suksesvolle leiding wat vroue in hierdie opsig sou openbaar nie, maar het terselfdertyd ook aan uitvoerende vrouekunstenaars geleentheid gebied wat nie elders beskikbaar was nie. Lidmaatskap was selde tot slegs die vroulike geslag beperk, maar die vroue wat aan die spits van hierdie organisasies gestaan het, was gewoonlik nogtans sensitief ingestel op die behoeftes van die Suid-Afrikaanse vrouemusikus. Hierdeur is 'n besondere bydrae gelewer tot die bevordering van die beeld van Suid-Afrikaanse vrouemusici.

In reaksie op die vraag na die terreine waarop Suid-Afrikaanse vrouemusici dus werksaam was, sou die antwoord elke belanghebbende musikale gebied van Westerse musiek moet omvat. Beskeie en onopmerklike pogings sou stelselmatig ontwikkel tot meer noemenswaardige en invloedryke bydraes. Hierdie verskynsel sou hand aan hand gaan met die toetrede van 'n groeiende aantal bekwame vroue tot die Suid-Afrikaanse musiekmilieu. Op enkele gebiede sou dit selfs wou voorkom asof vroue die bo-toon voer, maar daar was nooit sprake van toegang tot die hoogste professionele vlakke op enige musikale terrein nie. Op die lange duur het die manlike geslag steeds die finale sê behou.

Was daar 'n moontlikheid dat vroue nie die eise van die hoogste professionele vlakke sou kon hanteer nie? Wanneer voorraad geneem word van wat vroue sedert die aanvang van die Westerse kultuurontwikkeling in Suid-Afrika dikwels binne uiters ongunstige omstandighede vermag het, kan 'n bevestigende antwoord nie oorweeg word nie.

As dit dus inderdaad waar is dat daar met die vrou se musikale vermoë geen fout gevind kan word nie, moet haar skynbaar onbeduidende rol in die musiekgeskiedenis van Suid-Afrika noodwendig bevraagteken word.

4. Waarom blyk die vrou se musikale bydrae oënskynlik onbeduidend te wees?

Dit is opvallend dat die reaksie op hierdie vraag normaalweg een van die volgende twee stellings onderskryf:

- * Vroue figureer nie prominent in die Westerse musiekgeskiedenis van Suid-Afrika nie, omdat hulle ondanks al hul pogings nie kon voldoen aan en tred hou met die musikale standarde wat deur manlike musici daargestel is nie.
- * Vanweë die oorheersing van die man binne 'n paternalistiese gemeenskap, het vroue - ongeag hulle onvermoeide pogings wat alle aantygings van musikale onbekwaamheid sou weerlê - nooit die erkenning gekry wat hulle verdien het nie

en moes hulle sodoende hul regmatige plek in die Westerse musiekgeskiedenis van Suid-Afrika verbeur.

Ten opsigte van die eerste stelling enkele gedagtes:

Alhoewel daar talryke voorbeelde van musikaal uitsonderlike vroue in die Suid-Afrikaanse musiekgeskiedenis bestaan, wil dit inderdaad voorkom asof manlike musici die toon sou aangee wat betref die getal, omvang en noemenswaardigheid van musikale bydraes.

Dit is egter van kardinale belang om in gedagte te hou dat die verskille wat daar tussen onderskeidelik manlike en vroulike werksaamhede op musikale gebied bestaan, ten nouste gekoppel is aan hul onderskeie sosio-historiese omstandighede. Daarom sou dit nie wetenskaplik verantwoordbaar wees om 'n direkte vergelyking tussen die musikale pogings van die man en dié van die vrou te tref nie. Vergelyking is trouens met inagneming van die uiteenlopende aard van die onderskeie kontekste, nouliks moontlik en in werklikheid nie wenslik nie.

Veel eerder sou dit van belang wees om kennis te neem van en erkenning te verleen aan die musikale bydraes van beide die man en die vrou. Albei het immers 'n bepalende rol in die vorming van die Suid-Afrikaanse musiekgeskiedenis gespeel. Hierdie geskiedenis sou naamlik vandag anders daar uitgesien het as die een of die ander van hierdie bydraes ontbreek het.

Wat die tweede stelling betref:

Dit is wel so dat die Westerse beskawing vir die grootste gedeelte van die wêreldgeskiedenis op 'n paternalistiese stelsel geskoei is. Om te spekuleer waarom dit so is, is 'n betreklik onbegonne taak omdat soveel veranderlike faktore in ag geneem moet word en omdat baie van hierdie faktore met verloop van tyd in elk geval ambigueuse betekenis sou verkry.

Van groter belang is egter dat hierdie sosiale raamwerk bepalend was in die wyse waarop die man en die vrou hulle lewensideale verwesenlik het. Dit het naamlik spesifieke geslagsrolle daargestel wat die onderskeie posisies van die man en die vrou binne die gemeenskap uitgestippel het. Die vasstelling van geslagsrolle vir man en vrou het egter tot 'n komplekse morele dilemma aanleiding gegee, aangesien die behoefte van die individu nie altyd met die verwagting van die gemeenskap ooreenstemming getoon het nie. Ten grondslag van hierdie morele dilemma was die feit dat die geslagsrolle inherent op die fisiologies-biologiese verskille tussen man en vrou gebaseer is, sonder dat psigologiese behoeftes in berekening gebring is.

Om die situasie verder te kompliseer, het die individu en die gemeenskap se beskouings met verloop van tyd so vervleg geraak, dat die individu stelselmatig oortuig geraak het van die feit dat die gemeenskap se verwagting in volkome ooreenstemming was met die man en vrou se onderskeie natuurlike behoeftes.

Holmes (HumRRO, 1969:7) maak 'n belangrike opmerking ten opsigte van hierdie verskynsel:

... as each child grows up he or she is reacted to by parents, teachers and peers according to how well the traditional role expectations are fulfilled ... Because ideas about the self are learned in an atmosphere of sex role expectations, cultural stereotypes about men and women form an important part of the self.

Met inagneming van hierdie faktore en die diepgaande invloed wat dit in geheel op die verloop van die mens se geskiedenis gehad het, word dit dus voor die hand liggend dat dit onteenseglik ook bepalend was in die musikale prestasies van die vrou en die wyse waarop hierdie prestasies deur die gemeenskap ontvang en erken is. Daar is dus gronde om te beweer dat sosiale beoordeling van die vrou as musikus, 'n groot mate van objektiwiteit ingeboet het, aangesien sosiale voorskrifte tot sosiale vooroordele ontwikkel het met die vrou se verontagsaming van haar voorafbepaalde

sosiale rol. Dit wil gevolglik voorkom asof die paternalistiese gemeenskap wel in 'n groot mate verantwoordelik is vir die feit dat die vrou se musikale belangrikheid tot dusver grootliks deur die geskiedenis genegeer is.

Ten slotte is dit desondanks essensieel om kennis te neem dat daar veral vanaf die aanvang van die twintigste eeu 'n opmerklieke klemverskuiwing in die algemene tydsgees van die wêreld, met inbegrip van Suid-Afrika, ontwikkel. Volgehoue pogings in 'n strewe om die vrou se betekenisvolheid as musikus te beklemtoon, sou 'n positiewe invloed uitoefen op die bevordering van haar musikale beeld. In ooreenstemming daarmee is die gemeenskap besig om haar op toenemende wyse binne 'n sosiale sfeer wat eens volkome geslote was, te akkommodeer.

BIBLIOGRAFIE

- BANKS, O. 1981. Faces of feminism. Oxford : Martin Robertson. 285 p.
- BENYON, J. 1991. Die Britse kolonies: die Kaapkolonie, 1854-1881. (*In* Cameron, T. & Spies, S.B., *reds.* Nuwe geskiedenis van Suid-Afrika. Kaapstad : Human & Rousseau. p.161-171.)
- BLOCK, A.F. & STEWART, N. 1991. Women in American music, 1800-1918. (*In* Pendle, K., *ed.* Women and music: a history. Bloomington : Indiana University Press. p.142-172.)
- BÖESEKEN, A. 1966. Sosiale lewe in die ou Kaap. (*In* S.A.U.K. Die lewe in ou Suider-Afrika. s.l. p.50-71.)
- BÖESEKEN, A.J. s.a. Jan van Riebeeck en sy stigtingswerk, 1652-1662. (*In* Kruger, D.W., *red.* Geskiedenis van Suid-Afrika. Kaapstad : Nasou. p.34-58.)
- BÖESEKEN, A.J. 1975. Die koms van die Blankes onder Van Riebeeck. (*In* Muller, C.F.J., *red.* Vyfhonderd jaar Suid-Afrikaanse geskiedenis. Pretoria : Academica. p.19-35.)
- BOSMAN, I.D. s.a. Die Groot Trek. (*In* Kruger, D.W., *red.* Geskiedenis van Suid-Afrika. Kaapstad : Nasou. p.218-247.)
- BOSMAN, I.D. s.a. Oorheersing en vrywording, 1877-1884. (*In* Kruger, D.W., *red.* Geskiedenis van Suid-Afrika. Kaapstad : Nasou. p.300-324.)
- BOUCHER, M. 1991. Die eeu van ontdekkingsreise. (*In* Cameron, T. & Spies, S.B., *reds.* Nuwe geskiedenis van Suid-Afrika. Kaapstad : Human & Rousseau. p.55-60.)

- BOUCHER, M. 1991. Die Kaap onder die Verenigde Oos-Indiese Kompanjie. (In Cameron, T. & Spies, S.B., *reds.* Nuwe geskiedenis van Suid-Afrika. Kaapstad : Human & Rousseau. p.61-74.)
- BOUWS, J. 1946. Musiek in Suid-Afrika. Brugge : Voorland. 143 p.
- BOUWS, J. 1966. Die musieklewe van Kaapstad: 1800 - 1850. Kaapstad : UP. (Proefskrif - D.Phil.) 197 p.
- BOUWS, J. 1979. Komponiste van Suid-Afrika. Stellenbosch : C.F. Albertyn. 135 p.
- BOUWS, J. 1980. Ann Bishop (gebore Anna Rivière). (In Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie. Kaapstad : Oxford University Press. 1:170-171.)
- BOUWS, J. 1980. J. Pauline G. Bredelli (Mevrou Richard Saksen). (In Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie. Kaapstad : Oxford University Press. 1:232.)
- BOUWS, J. 1982. Solank daar musiek is ... Kaapstad : Tafelberg. 202 p.
- BOWERS, J. & TICK, J., 1986. Introduction. (In Bowers, J. & Tick, J., *eds.* Women making music. Urbana : University of Illinois Press. p.3-14.)
- BRINK, E. 1990. Man-made women: gender, class and the ideology of the *volksmoeder*. (In Walker, C., *ed.* Women and gender in southern Africa to 1945. Cape Town : David Philip. p.273-292.)
- BURMAN, J. 1990. In the footsteps of Lady Anne Barnard. Kaapstad : Human & Rousseau. 128 p.
- BUTLER, G. 1991. Die 1820-setlaars: die verspreiding en invloed van die 1820-setlaars. (In Cameron, T. & Spies, S.B., *reds.* Nuwe geskiedenis van Suid-Afrika. Kaapstad : Human & Rousseau. p.100-101.)

- BUYS, B.R. 1963. Onderwys in Natal. (*In Coetzee, J.C., red. Onderwys in Suid-Afrika: 1652-1960. Pretoria : Van Schaik. p.221-277.*)
- CITRON, M.J. 1991. European composers and musicians, 1880-1918. (*In Pendle, K., ed. Women and music: a history. Bloomington : Indiana University Press. p.123-141.*)
- COETZEE, J.C. 1963. Onderwys in die Transvaal. (*In Coetzee J.C., red. Onderwys in Suid-Afrika: 1652-1960. Pretoria : Van Schaik. p.281-352.*)
- DAVENPORT, T.R.H. 1987. South Africa: A modern history. Johannesburg : MacMillan. 692 p.
- DECKHARD, B. 1979. The women's movement. New York : Harper & Row. 484 p.
- DE KLERK, P., PRETORIUS, Z.L., INGRAM-BARRISH, J.R. 1985. Die opkoms van Europa. Durban : Butterworth. 439 p.
- DE KOCK, W.J. 1975. Die Anglo-Boere-Oorlog, 1899-1902. (*In Muller, C.F.J., red. Vyfhonderd jaar Suid-Afrikaanse geskiedenis. Pretoria : Academica. p.330-362.*)
- DREYER, N., SCOTT, L., PRETORIUS, W.J., VAN N HANSEN, F.M. 1986. Geskiedenis vir Suid-Afrikaanse skole: standerd 9. Goodwood : Nasou. 171 p.
- DU BRUYN, J.T. 1991. Die Groot Trek. (*In Cameron, T. & Spies, S.B., reds. Nuwe geskiedenis van Suid-Afrika. Kaapstad : Human & Rousseau. p.127-142.*)
- DUMINY, P.A. 1977. Francois Renier Duminy. (*In Suid-Afrikaanse biografiese woordeboek, 3:251-252.*)
- DU PLESSIS, J.S. 1975. Die Suid-Afrikaanse republiek. (*In Muller, C.F.J., red. Vyfhonderd jaar Suid-Afrikaanse geskiedenis. Pretoria : Academica. p.256-298.*)

DU TOIT, P.S. 1963. Onderwys in Kaapland. (*In Coetzee, J.C., red. Onderwys in Suid-Afrika: 1652-1960. Pretoria : Van Schaik. p.3-132.*)

ENGELBRECHT, S.P., BOSMAN, D.D. & BOSMAN, I.D. s.a. Federasie en anneksasie, 1872-1881. (*In Kruger, D.W., red. Geskiedenis van Suid-Afrika. Kaapstad : Nasou. p.280-299.*)

GROENEWALD, J.R. 1989. An historical investigation into the music-cultural activities of the Cape south-western districts from 1879 to 1902. Port Elizabeth : UPE. (Verhandeling - M.Mus.) 349 p.

GRUNDLINGH, A.M. 1991. Die voorspel tot die Tweede Anglo-Boereoorlog, 1881-1899. (*In Cameron, T. & Spies, S.B., reds. Nuwe geskiedenis van Suid-Afrika. Kaapstad : Human & Rousseau. p.183-199.*)

GRUNDLINGH, M.A.S. s.a. Vyftig jaar Britse bestuur, 1806-1854. (*In Kruger, D.W., red. Geskiedenis van Suid-Afrika. Kaapstad : Nasou. p.156-187.*)

HARTMAN, A. 1947. Oorsig van Europese musiek in Suid-Afrika, 1652-1800. Johannesburg : WITS. (Verhandeling - M.Mus.) 200 p.

HENNING, C.G. 1975. Graaff-Reinet: a cultural history. Cape Town : T.V. Bulpin. 272 p.

HENNING, C.G. 1982. Music in Graaff Reinet (1786-1960). (*In South African Music Encyclopedia. Cape Town : Oxford University Press. 2:103-117.*)

HENNING, C.G. 1984. Musiek in King William's Town. (*In Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie. Kaapstad : Oxford University Press. 3:106-118.*)

HENNING, C.G. & MALAN, J.P. 1982. Musiek in Graaff-Reinet (1786-1960). (*In Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie. Kaapstad : Oxford University Press. 2:94-109.*)

HEYDENRYCH, D.H. 1991. Die Boererepublieke, 1852-1881. (*In* Cameron, T. & Spies, S.B., *reds.* Nuwe geskiedenis van Suid- Afrika. Kaapstad : Human & Rousseau. p.143-160.)

HUMAN, J.L.K. 1963. Musiek in die Oranje-Vrystaat vanaf 1850 tot aan die begin van die Anglo-Boere-Oorlog. Bloemfontein : UOVS. (Verhandeling - M.Mus.) 209 p.

HUMAN, J.L.K. 1977. Die musieklewe in Bloemfontein, 1900-1939. Bloemfontein : UOVS. (Proefskrif - D.Phil.) 762 p.

HUMAN RESOURCES RESEARCH ORGANIZATION. 1969. Leadership and women in organizations. Washington D.C. 58 p. (Research for the expansion and improvement of the WAC leadership training course for junior officers.) (Author: D.S. Holmes.)

HumRRO

kyk

HUMAN RESOURCES RESEARCH ORGANIZATION

JACKSON, B.G. 1991. Musical women of the seventeenth and eighteenth centuries. (*In* Pendle, K., *ed.* Women and music: a history. Bloomington : Indiana University Press. p.54-94.)

JACKSON, G.S. 1970. Music in Durban: 1850 - 1900. Johannesburg : Witwatersrand University Press. 166 p.

JACKSON, G.S. 1979. The Durban Musical Association. (*In* South African Music Encyclopedia. Cape Town : Oxford University Press. 1:415-418.)

JACKSON, G.S. 1980. Musiek in Pietermaritzburg. (*In* Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie. Kaapstad : Oxford University Press. 1:20-34.)

- JACKSON, G.S. 1980. Virginie Cheron. (*In Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie. Kaapstad : Oxford University Press. 1:255-256.*)
- JACKSON, G.S. 1984. Duncan MacColl. (*In South African Music Encyclopedia. Cape Town : Oxford University Press. 3:181-182.*)
- JACKSON, G.S. & HENNING, C.G. 1979. The D'Arcy Read Operette Company. (*In South African Music Encyclopedia. Cape Town : Oxford University Press. 1:311-312.*)
- JOUBERT, C.J. & BRITZ, J.J. 1986. Geskiedenis vir standerd agt. Johannesburg : Perskor. 217 p.
- KIRBY, P.R. 1984. The Johannesburg Musical Society. (*In South African Music Encyclopedia. Cape Town : Oxford University Press. 3:46-49.*)
- KLOEK, E., VAN LAASBROEK, T., REIJS, J., SCHERF, Y. 1983. Vrouwen in de geschiedenis van het christendom. Nijmegen : Socialistiese Uitgeverij. 157 p.
- KOTZÉ, C.R. 1975. 'n Nuwe bewind, 1806-1834. (*In Muller, C.F.J., red. Vyfhonderd jaar Suid-Afrikaanse geskiedenis. Pretoria : Academica. p.120-148.*)
- KRUGER, D.W. s.a. Britse kolonies en Boererepublieke, 1854-1872. (*In Kruger, D.W., red. Geskiedenis van Suid-Afrika. Kaapstad : Nasou. p.248-279.*)
- LAMBRECHTS-SPRUYT, B. 1966. Sosiale lewe in die ou Transvaal. (*In S.A.U.K. Die lewe in ou Suider-Afrika. s.l. p.6-30.*)
- LE CORDEUR, B.A. 1991. Die besettings van die Kaap, 1795-1854. (*In Cameron, T. & Spies, S.B., reds. Nuwe geskiedenis van Suid-Afrika. Kaapstad : Human & Rousseau. p.75-93.*)

- LEWIN ROBINSON, A.M. 1968. Lady Anne Barnard. (*In Suid-Afrikaanse biografiese woordeboek*, 1:56-58.)
- LIEBENBERG, B.J. 1975. Die Unie van Suid-Afrika tot die statuut van Westminster, 1910-1931. (*In Muller, C.F.J., red. Vyfhonderdjaar Suid-Afrikaanse geskiedenis*. Pretoria : Academica. p.385-414.)
- LOUW, W.E.G. 1984. Rosa Sophia Cornelia Nepgen. (*In Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie*. Kaapstad : Oxford University Press. 3:314-321.)
- MALAN, J.P. 1979. Daisy Bosman (née Maartens). (*In South African Music Encyclopedia*. Cape Town : Oxford University Press. 1:215.)
- MALAN, J.P. 1980. Elizabeth Jacoba (Betsy) de la Porte. (*In Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie*. Kaapstad : Oxford University Press. 1:317-318.)
- MALAN, J.P. 1980. Henrietta Cornelia Minetta Bal van Lier (gebore Van Lier). (*In Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie*. Kaapstad : Oxford University Press. 1:86-87.)
- MALAN, J.P. 1982. Blanche Gerstman. (*In Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie*. Kaapstad : Oxford University Press. 2:80-83.)
- MALAN, J.P. 1982. Die musieklewe in Grahamstad (1812-1900). (*In Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie*. Kaapstad : Oxford University Press. 2:110-127.)
- MALAN, J.P. 1982. Elsie Stanley Hall. (*In South African Music Encyclopedia*. Cape Town : Oxford University Press. 2:154-156.)

MALAN, J.P. 1982. Eva Noel Harvey. (*In Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie.* Kaapstad : Oxford University Press. 2:170-172.)

MALAN, J.P. 1982. Florence Dorothea Fraser. (*In South African Music Encyclopedia.* Cape Town : Oxford University Press. 2:78-79.)

MALAN, J.P. 1982. Maria van der Lingen Fisser (née Von Wielligh). (*In Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie.* Kaapstad : Oxford University Press. 2:59-60.)

MALAN, J.P. 1982. Music in Grahamstown (1812-1900). (*In South African Music Encyclopedia.* Cape Town : Oxford University Press. 2:118-135.)

MALAN, J.P. 1982. Perla Siedle Gibson. (*In South African Music Encyclopedia.* Cape Town : Oxford University Press. 2:94-94.)

MALAN, J.P. 1984. Adelaide Newman. (*In Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie.* Kaapstad : Oxford University Press. 3:326-327.)

MALAN, J.P. 1984. Beatrice Mary Marx (gebore Stuart). (*In Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie.* Kaapstad : Oxford University Press. 3:234-235.)

MALAN, J.P. 1984. Benedictus Kok. (*In South African Music Encyclopedia.* Cape Town : Oxford University Press. 3:117-118.)

MALAN, J.P. 1984. Ellen Noburn. (gebore Crispe). (*In Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie.* Kaapstad : Oxford University Press. 3:332-334.)

MALAN, J.P. 1984. Elsa Levisseur. (*In South African Music Encyclopedia.* Cape Town : Oxford University Press. 3:154-157.)

MALAN, J.P. 1984. Emanuel en Caroline (Carrie) Mendelssohn. (*In Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie.* Kaapstad : Oxford University Press. 3:254-256.)

MALAN, J.P. 1984. Joyce Mary Ann Loots (gebore Dougall). (*In Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie. Kaapstad : Oxford University Press. 3:196-197.*)

MALAN, J.P. 1984. Musiek in Johannesburg. (*In Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie. Kaapstad : Oxford University Press. 3:10-46.*)

MALAN, J.P. 1986. Aletta Hendrika (Lettie) (Mevrou Wilson) Vermaak. (*In South African Music Encyclopedia. Cape Town : Oxford University Press. 4:452.*)

MALAN, J.P. 1986. Betty Pack. (*In South African Music Encyclopedia. Cape Town : Oxford University Press. 4:1-3.*)

MALAN, J.P. 1986. Florence Aimée Parkerson. (*In Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie. Kaapstad : Oxford University Press. 4:6.*)

MALAN, J.P. 1986. Guido Hermann Claudius Samson von Himmelstjerna. (*In South African Music Encyclopedia. Cape Town : Oxford University Press. 4:456-458.*)

MALAN, J.P. 1986. Huigrina Maria van der Mark (gebore De Jong). (*In Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie. Kaapstad : Oxford University Press. 4:416-418.*)

MALAN, J.P. 1986. Lessie (Mevrou Alec Potash) Samuel. (*In Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie. Kaapstad : Oxford University Press. 4:173-174.*)

MALAN, J.P. 1986. Luscombe (Isaac Israel) Searelle. (*In South African Music Encyclopedia. Cape Town : Oxford University Press. 4:223-225.*)

MALAN, J.P. 1986. Musiek in Queenstown. (*In Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie. Kaapstad : Oxford University Press. 4:112-119.*)

MALAN, J.P. 1986. Musiek in Wellington. (*In Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie. Kaapstad : Oxford University Press. 4:484-488.*)

- MALAN, J.P. 1986. Musiek in Pretoria. (*In Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie. Kaapstad : Oxford University Press. 4:76-96.*)
- MALAN, J.P. 1986. Priaulx Rainier. (*In Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie. Kaapstad : Oxford University Press. 4:123-126.*)
- MALAN, J.P. 1986. Selma Whitehouse (née Sacke). (*In South African Music Encyclopedia. Cape Town : Oxford University Press. 4:486.*)
- MALAN, J.P. 1986. Touring Theatre Companies and Concert Artists. (*In South African Music Encyclopedia. Cape Town : Oxford University Press. 4:348-375.*)
- MARAIS, E.M. 1989. Die musieklewe van Swellendam, 1743 tot 1975. Stellenbosch: US. (Verhandeling - M.Mus.) 369 p.
- MARX, B. 1984. Ellie Marx. (*In South African Music Encyclopedia. Cape Town : Oxford University Press. 3:208-209.*)
- MASSON, M. 1948. Lady Anne Barnard. London : Allen & Unwin. 354 p.
- McCLINTOCK, A. 1990. Maidens, maps and mines: *King Solomon's mines* and the reinvention of patriarchy in colonial South Africa. (*In Walker, C., ed. Women and gender in southern Africa to 1945. Cape Town : David Philip. p.97-124.*)
- MITTNER, E. 1966. Sosiale lewe in ou Natal. (*In S.A.U.K. Die lewe in ou Suider-Afrika. s.l. p.74-90.*)
- MULLER, C.F.J. 1975. Die Groot Trek-tydperk, 1834-1854. (*In Muller, C.F.J., red. Vyfhonderd jaar Suid-Afrikaanse geskiedenis. Pretoria : Academica. p.149-184.*)

MURRAY, B.K. 1991. Van die Pakt tot die begin van apartheid, 1924-1948: die tydperk 1924 tot 1939. (*In* Cameron, T. & Spies, B.J., *reds.* Nuwe geskiedenis van Suid-Afrika. Kaapstad : Human & Rousseau. p.249-260).

NASH, M.D. 1991. Die 1820-setlaars: die setlaars, 1820-1824. (*In* Cameron, T. & Spies, S.B., *red.* Nuwe geskiedenis van Suid-Afrika. Kaapstad : Human & Rousseau. p.94-99.)

NEULS-BATES, C., *ed.* 1982. Women in music. New York : Harper & Row. 351 p.

NEWCOMB, A. 1986. Courtesans, muses, or musicians? Professional women musicians in sixteenth-century Italy. (*In* Bowers, J. & Tick, J., *eds.* Women making music. Urbana : University of Illinois press. p.90-115.)

PAKENHAM, T. 1991. Die Tweede Anglo-Boereoorlog, 1899-1902. (*In* Cameron, T. & Spies, S.B., *reds.* Nuwe geskiedenis van Suid-Afrika. Kaapstad : Human & Rousseau. p.200-218.)

PELLS, E.G. 1938. Three hundred years of education in South Africa. Cape Town : Juta. 152 p.

PENDLE, K. 1991. Preface. (*In* Pendle, K., *ed.* Women and music: a history. Bloomington : Indiana University Press. p.ix-x.)

PHIPPS, W.E. 1981. Influential theologians on wo/man. Washington : University Press of America. 135 p.

PUGH, A. 1991. Women in music. Cambridge : Cambridge University Press. 63 p.

REICH, N.B. 1991. European composers and musicians, ca. 1800-1890. (*In Pendle, K., ed. Women and music: a history. Bloomington : Indiana University Press. p.97-122.*)

SCHOLTZ, P.L. 1975. Die Kaapkolonie, 1853-1902. (*In Muller, C.F.J., red. Vyfhonderd jaar Suid-Afrikaanse geskiedenis. Pretoria : Academica. p.185-214.*)

SNYDER, E.C. 1979. The study of women: Enlarging Perspectives of Social Reality. New York : Harper & Row. 379 p.

SNYMAN, E.H. 1979. Lilian Mary Bayliss. (*In South African Music Encyclopedia. Cape Town : Oxford University Press. 1:141-142.*)

SNYMAN, E.H. 1982. Alice Maud Hart. (*In South African Music Encyclopedia. Cape Town : Oxford University Press. 2:169-170.*)

SNYMAN, E.H. 1984. Musiek in Oos-Londen. (*In Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie. Kaapstad : Oxford University Press. 3:340-349.*)

SPARROW, M.J. 1978. Music in Grahamstown: 1880-1900. Grahamstown : Rhodes University. (Verhandeling - M.Mus.) 351 p.

SPIES, S.B. 1975. Heropbou en unifikasie, 1902-1910. (*In Muller, C.F.J., red. Vyfhonderd jaar Suid-Afrikaanse geskiedenis. Pretoria : Academica. p.363-384.*)

SPIES, S.B. 1991. Rekonstruksie en unifikasie, 1902-1910. (*In Cameron, T. & Spies, S.B., reds. Nuwe geskiedenis van Suid-Afrika. Kaapstad : Human & Rousseau. p.219-230.*)

SPIES, S.B. 1991. Unie en onenigheid, 1910-1924. (*In Cameron, T. & Spies, S.B., reds. Nuwe geskiedenis van Suid-Afrika. Kaapstad : Human & Rousseau. p.231-247.*)

- TROSKIE, A.J.J. 1969. The musical life of Port Elizabeth (1875- 1900).
Port Elizabeth : UPE. (Verhandeling - M.Mus.) 205 p.
- VAN BLERK, B.E. 1977. Maria Fisser as Musiekopvoedkundige. Stellenbosch :
US. (Verhandeling - M.Mus.) 182 p.
- VAN DER MERWE, M.A. s.a. Die Kaap onder Britse en Bataafse bestuur, 1795-
1806. (*In Kruger, D.W., red. Geskiedenis van Suid-Afrika. Kaapstad : Nasou. p.131-
155.*)
- VAN DER SPUY, H.H. 1975. Die musieklewe van Pietermaritzburg. Stellenbosch :
US. (Proefskrif - D.Phil.) 759 p.
- VAN DER WALT, A.J.H. s.a. Die Groot Trek tot 1838. (*In Kruger, D.W., red.
Geskiedenis van Suid-Afrika. Kaapstad : Nasou. p.188-217.*)
- VAN JAARSVELD, F.A. 1976. Van Van Riebeeck tot Vorster: 1652 - 1974.
Johannesburg : Perskor. 580 p.
- VAN RENSBURG, S. 1966. Sosiale lewe in die ou Vrystaat. (*In S.A.U.K. Die lewe
in ou Suider-Afrika. s.l. p.32-48.*)
- VAN SCHOOR, M.C.E. 1963. Onderwys in die Oranje-Vrystaat. (*In Coetzee, J.C.,
red. Onderwys in Suid-Afrika: 1652-1960. Pretoria : Van Schaik. p.135-217.*)
- VAN SCHOOR, M.C.E. 1975. Die Oranje-Vrystaat. (*In Muller, C.F.J., red.
Vyfhonderd jaar Suid-Afrikaanse geskiedenis. Pretoria : Academica. p.236-255.*)
- VAN ZYL, M.C. 1975. Oorgang, 1795-1806. (*In Muller, C.F.J., red. Vyfhonderd jaar
Suid-Afrikaanse geskiedenis. Pretoria : Academica. p.104-119.*)

VAN ZYL, M.C. 1975. Natal, 1845-1902. (*In Muller, C.F.J., red. Vyfhonderd jaar Suid-Afrikaanse geskiedenis. Pretoria : Academica. p.215-235.*)

VAN ZYL, M.C. 1975. State en kolonies in Suid-Afrika, 1854-1902. (*In Muller, C.F.J., red. Vyfhonderd jaar Suid-Afrikaanse geskiedenis. Pretoria : Academica. p.299-329.*)

VERMEULEN, E. 1967. Die musieklewe in Pretoria (1902-1926). Pretoria : UP. (Verhandeling - M.Mus.) 213 p.

WALKER, C. 1990. Women and gender in southern Africa to 1945: an overview. (*In Walker, C., ed. Women and gender in southern Africa to 1945. Cape Town : Davis Philip. p.1-32.*)

WALKER, C. 1990. The women's suffrage movement: The politics of gender, race and class. (*In Walker, C., ed. Women and gender in southern Africa to 1945. Cape Town : David Philip. p.313-345.*)

WILKENS, E.H., *ed.* 1908. South Africa a century ago. Letters written from the Cape of Good Hope by the Lady Anne Barnard. London : Smith & Elder. 316 p.

WOLPOWITZ, L. 1965. James and Kate Hyde and the development of music in Johannesburg up to the First World War. Pretoria : UP. (Proefskrif - D.Phil.) 297 p.

WOLPOWITZ, L. 1979. Dorothy Ruth Boxall. (*In South African Music Encyclopedia. Cape Town : Oxford University Press. 1:223-224.*)

WOLPOWITZ, L. 1982. James Hyde. (*In South African Music Encyclopedia. Cape Town : Oxford University Press. 2:253-257.*)

WOLPOWITZ, L. 1982. Katherine Cecilia Clara Hyde (Kate, née Leipold). (*In South African Music Encyclopedia. Cape Town : Oxford University Press. 3:10-46.*)

WOLPOWITZ, L. 1986. Else Freda Sofia Louisa Schneider. (*In Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie. Kaapstad : Oxford University Press. 4:212-213.*)

WOLPOWITZ, L. 1986. Lily Sykes. (*In Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie. Kaapstad : Oxford University Press. 4:319-320.*)