

# Naklanke van Arnold van Wyk se *Poerpasledam* vir fluit en klavier

Marietjie Pauw

---

Marietjie Pauw, Postdoktorale navorsingsgenoot,  
Africa Open – Instituut vir Musiek, Navorsing en Innovasie, Universiteit Stellenbosch

---

## *Opsomming*

Hierdie artikel word aangebied as 'n kurering van die naklanke van die Suid-Afrikaanse komponis Arnold van Wyk (1916–1983) se enigste komposisie vir dwarsfluit en klavier. Hierdie komposisie dra die ongewone titel *Poerpasledam*. *Poerpasledam*, in korrup-uitgespreekte Afrikaans vertaal vanuit *pour passer le temps* (“om die tyd te verwyf”) sou kon dui op onskuldige tydsverwyfing. Die werk is in 1944 gekomponeer, uitgevoer, verwerk, en in 1981 weer uitgevoer in die huidige weergawe wat vandag tot beskikking van dwarsfluit-klavierduospelers is. Die ooglopende teenwoordigheid van geweld en oorlog in bepaalde kontekste van die werk blyk 'n invalshoek te wees wat die titel van die werk met aspekte soos tydsverwyfing en pligsbesef verbind. Die ontstaanskontekste van hierdie komposisie word met vier openbare uitvoeringskontekste van die werk (1945, 1981, 2014 en 2016) in verband gebring. Metodologies maak die artikel gebruik van artistieke navorsing se verweefde benaderingswyses om kennis omtrent die spesifieke komposisie te ontsluit. Argivale bronne, tesame met twee eietydse uitvoerings deur die artikelskrywer as dwarsfluitspeler, werp lig op die herkontekstualiserings van elke uitvoering en ondersoek só die “potensiaal” vir betekenis in die inherente struktuur wat in die uitgevoerde konteks van die werk “verweselik” word. Die artikel seín verskeie naklanke van *Poerpasledam* as skepping. As naklank staan *Poerpasledam* uiteindelik as metonimiese instansie van skepping en herskepping en belig so die rol van kuns te midde van sosiale onreg en oorlog. As verdere naklank vind die artikelondersoek aangetrokkenheid tot die kurator Okwui Enwezor se voorstel dat kurering aanhou poog om die “inhoudsopgawe” van musiekkuns in eietydse kontekste te verbreed.

**Trefwoorde:** artistieke navorsing; dwarsfluit; kurering; oorlog; pligsbesef; *Poerpasledam*; tydsverwyfing; uitvoerings; Van Wyk, Arnold

**Abstract****Reverberations of *Poerpasledam* for flute and piano by Arnold van Wyk**

Arnold van Wyk, a South African composer of classical music (1916–1983), lived in London for almost eight years, initially to enroll for a two-year music course. Due to the outbreak of the Second World War, he remained in London for longer. During his stay there he composed *Poerpasledam* for piano duet (Muller 2008, 2014). The title of this composition is a corrupted Afrikaans version of the French *pour passer le temps* as pronounced in the prevalent vernacular in French-speaking districts of the Western Cape. To “pass the time”, or “while away the time” may have been Van Wyk’s artistic response to the pervasive presence of war. This article explores some of the originating circumstances and four performance contexts of Van Wyk’s *Poerpasledam*, the piano duet that he (then) reworked for flute and piano duo in 1981.

The article asks what the contemporary cultural significance of *Poerpasledam*, judged “a minor work” by Muller (2008:68), may amount to. In order to begin to answer this question, the article poses as a curation that exhibits aspects of *Poerpasledam*. Curating, an interface between art, artists, public and institution, acts as a theoretical frame that engages critical meaning-formation in order to sound the actual and metaphorical reverberations of *Poerpasledam*.

Many of Van Wyk’s letters (housed temporarily in the Van Wyk archive at the Documentation Centre for Music, Stellenbosch University) are written to a close South African friend, Freda Baron. The letters reveal Van Wyk’s states of lethargy, self-doubt and depression. His letters also show conflicting notions of his time management, sense of duty to country and humankind and of his notions of artistic creation potentially symbolic of what he calls a “power for good” in the world. Having resigned from the BBC as broadcaster and presenter of music programmes, effective July 1st, 1944, Van Wyk experiences deepening despair. Despite time on his hands, he has, by early 1945, nothing to “show” but *Poerpasledam*. A cryptic diary entry of 20 February 1945, written on the day of the London performance of *Poerpasledam* (a composition that his friends jokingly referred to as *Protoplasm*, among other titles), perhaps indicates the entanglement of Van Wyk’s despondency, events in the news, time management and sense of duty. The entry reads, oddly: “‘Protoplasm’/ Jews: land Acropolis 1.0/ Collect tickets”. This entry perhaps confirms the contagion of war in his musician-composer Londoner life. The entry possibly also juxtaposes the intricate complicity of writing “a lightish work” – a mere *divertissement* – during a time of world war, composed while he believed that the artist was compelled to continue to create, although “Mozart against machine guns is about as effective as a kleilat against tanks”. (*Kleilat*, from *klei-* (clay); *-lat* (thin elastic branch or bough), therefore the game involves slinging clay at the opponent, using a bough.)

Dame Myra Hess and Howard Ferguson performed *Poerpasledam* for piano duo at a Wigmore Hall concert on 20 February 1945. After that, Van Wyk withdrew the composition, saw the war to its end and returned to South Africa to work at the University of Cape Town and then Stellenbosch and to live a quiet and reasonably politically inarticulate life until his retirement in 1978.

Only in 1980 did Van Wyk report having taken another look at *Poerpasledam*, wondering (in a letter to Ferguson) whether the piece was of any value after all. The reason for his surmising appears in the same letter to Ferguson. The flutist Éva Tamássy, a former colleague of Van Wyk's at Stellenbosch University, had approached him for a first (and only) flute and piano performance in which they were to appear together. Within a few weeks they compiled a programme of standard repertoire, to which Van Wyk added *Poerpasledam*, then hastily adapted for flute and piano, with five of the original nine movements retained in the new composition (*Thema, Canone, Ländler, Notturmo, Finale alla Tarantella*). My investigation of the Tamássy-Van Wyk printed programme that documents their recital in the Evertsdaal Homestead in Durbanville on 20 February 1981 (exactly 36 years after the première of *Poerpasledam*) reveals further complex allegiances, although some of these may have been unintended by the artists. It appears that the theme of war remained ingrained in this new performance, for the recital was requested by the Southern Cross Fund. This organisation purported to be a "morale builder" (Van Heerden 2014, 2015) that mobilised the South African public to support the cause of the Border War / Bush War (1966–1989). This 26-year war was controversial (Liebenberg 2015), in part for its close allegiances with apartheid racism and white superiority, anti-communist rhetoric, blatant withholding of information from the public and ongoing commitment of crimes by the state. Van Wyk referred to this second performance of *Poerpasledam* (in his 1981 letter to Ferguson) as a concert "for our boys on the border".

At the time of writing this article, I obtained a photograph of a soldier sitting off-duty, wearing only his underwear, playing the flute on the South West African / Namibian Ondangwa air force base. This photograph poignantly comments on tensions of music, artistic creativity, conscription and war. The photograph first appeared on Facebook, came to me by chance and appears to have no connection to Van Wyk's *Poerpasledam*. However, in the context of *Poerpasledam* the black-and-white photograph directs the focus on to forms of contextual complicity, not only of the composer-creator, or subsequent flautists, but also elicits considerations of what people do to "while away time" in contexts that demand critical responses. The recent comments by war photographer John Liebenberg, quoted in this article, further illuminates these tensions. (John turned out also to be the subject of the photograph.)

Two further performances of *Poerpasledam* that inform the article were ones I undertook myself. When I played *Poerpasledam* in 2014 in Stellenbosch I was unaware of aspects such as a world war and border war that lay in the originating contexts of the composition. I performed the music as a celebration of a South African flute composition (the only work by Van Wyk for flute) and I dedicated the performance to choral conductor Acáma Fick, in whose honour a birthday celebration concert was organised in the Endler Hall.

By the time that I presented *Poerpasledam* in 2016 at the request of a Curro school's music department (who were hosting a Van Wyk centenary concert), I knew more. I had read some of Van Wyk's letters, read press previews, seen programme notes, undertaken a dissertation that explored interventionist curating in local contexts and had considered the very questions that had plagued Van Wyk: time management and artistic duty in times of war. I experienced 2016 as a time of *war*. This was a year in which June marked the midway point in a two-year nationwide struggle between marginalised students and university-commissioned security operations attempting to quell uprisings for free education on campuses. Tension emanated from *Poerpasledam* as I performed the music in the relatively stable and comfortable surroundings of a suburban setting such as Durbanville. I suggested to the audience that I

would play the *Finale alla Tarantella* as a spider death dance – an attempt to begin to rid my body of complicit poison. The pianist and I lament-danced through *Poerpasledam*, playing in memory of historical contexts, and in memory of our musician predecessors of 1945 (London), 1981 (Durbanville), 2014 (Stellenbosch) and sounding tension into 2016's Durbanville.

From the four performance contexts described and explored, this article concludes that inter-contextuality surfaces between performances; that war and times of war retain a close link to the music of *Poerpasledam* and that flautists engage a curatorial tension when performing the music with (or against) the memory of previous performances. The article suggests that classical musicians may continue to play the music (as I did in 2014) with ideals that have little or no intention of relating the history of the music and its past performances with historical or contemporary events, but the article proposes that the current research reveals that this latter option (if it is one that holds lingering appeal for musicians) is the poorer for its content and effect. The curator Okwui Enwezor reminds us that art has “an effect” when it expands its “table of content” (2015). This article curation extends the table of content for *Poerpasledam*.

The article puts into practice the methods of artistic research that are able to enmesh theory, practice, performance and historical research (Borgdorff 2012, Cook 2001, Cook 2013, De Assis 2013, Stolp 2015, Pauw 2015). Artistic research is able to adequately research and report on history, practice, phenomenological experience of the composition and meta-analysis of its contexts, as well as embedded complicity and tension through conventional and reflective writing (Sullivan 2010, Johnson 1998, De Brabandere 2015). Finally, the article finds that *Poerpasledam* is metonymic for what people do in times of crisis and challenge, times that Enwezor labels as “[our] fragile ecology”. Through this article curation the reverberations of *Poerpasledam* resonate into juxtapositions of time, place and ideology while contemporary music practices change.

**Keywords:** artistic research; curating; duty; flute; performances; *Poerpasledam*; time/pastime; Van Wyk, Arnold; war

**Deur-lyf: Vingers-en-ingewandes-taal**

Met *Thema* is buikspiere styf  
die lugstroom vinnig, helder, direk  
Lipholte vernou die klank pylreguit  
noukeurig  
presies geprojekteer  
met keelruimte oop  
die klank vol  
vol selfvertroue  
die fluit “forte quasi tromba”,  
’n Parade-grond waar die soldaat-lyf:  
Straks in ’n peloton uitvoer  
Onderdanig aan inge oefende dissipline  
Aandagtig op bevele  
Netheid  
Akkuraat;  
afgemete frases, stomp.

In *Canone* is ore gespits  
vir die stel  
en teenstel  
van frases wat net-net verskil  
tot mekaar  
Asembeheer en lippe,  
vingerfyn spiere  
ingestel op klavier-punt  
Beredeneer  
Aangevoer  
Deurdryf van die argument  
sonder  
emosioneel-belaaide stellings.

Met *Ländler* pyl fluitklanke reguit  
en vervaag, sjarmant  
Koketterig, immers *volks*gebonde  
Rok-korsette omhels die middel  
some hoog op die kuite  
hare-dos met ’n krul-suggesie  
ondertoe  
Dans fyn lyf-nuanses  
nooi uit tot meer as dans op ’n vloer  
– om vir die oomblik weg te draai  
Klanke te stuur wat voort-eggo  
’n hartsruim in.

*Notturmo* vervaag fluittoonhoogtes  
met botoonnote-vingers  
die kleur raak skadu-grys  
verskynsel-agtig  
asemrig.  
Nag, slaap, dood  
lê op 'n bed van klanktriole, sluimerend  
intervalle wat verwyderend hang.  
Die fluit-stil lyne van klank  
sonder vibrato  
sonder intrige en konneksie  
rus bo-op.  
Afsnyding, wegkeer  
weggaan  
*Poerpasledam*.

Met *Finale alla Tarantella* is my vingers presies  
te midde van die wildheid, maag-spiere gespan,  
lig-bonsend, skouers op een plek, voete geplant  
maar tone wriemelend. Asem op, te aanhoudend.  
Angs hou aan, dring end-uit. Energie, lewe steeds  
daar, lewe nie 'n gegewe. Klavier en fluit eggo  
'n tempo nagejaag, eindig saam, hoog, hard,  
presies: Woeste draaie van die spinnekopdans;  
van spinnekopgif *uitdans*.

**Voorklank: Deur-lyf**

## 1. Inleiding

Arnold van Wyk (1916–1983) komponeer *Poerpasledam* vir klavierduet in 1944 terwyl hy in Londen vasgekeer is weens die uitbreek van die Tweede Wêreldoorlog. Ná die eerste uitvoering van *Poerpasledam* in 1945 onttrek Van Wyk die komposisie, maar byna 40 jaar later verwerk hy die musiek vir dwarsfluit en klavier. In 1981 voer Van Wyk (klavier) en Éva Tamássy (fluit) *Poerpasledam* uit op 'n aanbieding van die Suiderkruisfonds. Die ooglopende teenwoordigheid van oorlog en onreg in die Brittanje van 1945, en in die Suid-Afrika van 1981–2016, vra om besinning – oor die komposisie, en omtrent uitvoerings daarvan – ook waar ek as fluitspeler en artikelskrywer die werk in 2014 en 2016 uitvoer.

Met hierdie artikel<sup>1</sup> word die ontstaanskontekste van *Poerpasledam* ondersoek en met die vroeë uitvoerings van die werk (1945, Londen; 1981, Durbanville) en ook kortliks met eietydse uitvoerings daarvan (2014, Stellenbosch; 2016, Durbanville) in verband gebring. Die artikel plaas *Poerpasledam*, en uitvoerings daarvan, op 'n uitstalling om die komposisie van naderby te bekyk, te verklank, aan te hoor, en daaroor na te dink as naklank wat in die verlede, en ook eietydse, betekenisgewend te werk gaan. Wanneer na *naklanke* verwys word, word die werklike naklanke opgesluit in 'n partituur en lewend uitgevoer veronderstel. (Die



artikel bied egter nie 'n struktuurontleding van die inhoudelike komposisionele prosesse van *Poerpasledam* aan nie, en heg ook geen notevoorbeelde of klankopnames as eindprodukillustrasie aan nie.) *Naklanke* verwys ook na metaforiese naklanke wat na vore tree wanneer *Poerpasledam* ervarings en insigte omtrent eietydse kunspraktyk verklank.

Ek bied aan die leser 'n kurering van die naklanke wat rondom *Poerpasledam* sweef. Kurering verwys, in hierdie artikel, nie net na die vier musiekprogramsamestellings waarop *Poerpasledam* aangebied is nie. Kurering verwys ook na die saamvoeg en aanbied van materiaal rondom *Poerpasledam* om 'n uitstalling – in hierdie geval as artikel – tot stand te bring. As teoretiese raamwerk bied kurering daarom aan die artikelskrywer méér as besinning omtrent programsamestelling in musiekuitvoerings. Kurering is die koppelvlak tussen kuns, kunstenaar, publiek en instansie. Ek onderskryf die veronderstelling dat kurering intervensieïsties en destabiliserend in werking kan tree as 'n kritiese meningsvormende kragveld, soos onder meer omskryf deur die nuwe-media-kurators Beryl Graham and Sarah Cook (2010:10).

In hierdie artikelkurering omspan die begrip *uitvoering* breedweg die proses wat insluit dat 'n komposisie in partituurvorm gevind is, ingestudeer is, en ten uitvoer gebring word voor 'n gehoor. Uitvoering is die fase waarin die "potensiaal" van die musikale struktuur om betekenis te dra, tot "verwesening" kom, aldus Mathildie Thom Wium se verstaan van musiek en betekenisgeving soos ondersoek deur Nicholas Cook (Thom Wium 2013:168–9). Cook se klem op musiek as uitvoering bo musiek as partituur rig dan ook die aard van die huidige artikelkurering.<sup>2</sup> Uitvoeringskuns wat verbreed word deur die invoeg van kennis omtrent konteks, ontstaansgeskiedenis en vorige uitvoerings (bykomend tot die noteteks) word deur hom onder meer beskryf as “an art of telling detail – detail that falls between the notes of musical texts” (2013:3). Hy stel voor dat die doel van ontleding van musiekbetekenis veral gerig is op ondersoek “[that] attend to the conditions of its emergence” (Cook 2001:190), ook wat betref musiek as sosiale gebeurtenis en betekenisgeving (Cook 2013:7). Hy motiveer verder: “[I]t [is] possible to bring the specifics of individual performances [...] to bear upon [issues of culture and meaning]” (Cook 2013:1).

Die artikel maak gebruik van artistieke navorsing se voorstel van “veelgelaagde metodologie” soos deur Graeme Sullivan (2010:110–1) omskryf. In hierdie artikel tree 'n veelgelaagde metode na vore as kennissoeke wat geleë is in 'n verwewing van artistieke uitvoering, refleksie omtrent uitvoeringspraktyk, en historiese musieknavorsing tesame met konteksontleding en beliggaamde ontleding. Artistieke navorsingsmetodes ontbloom onder meer kennis in die beoefening en kritiese beskouing van musiekpraktyk. Sodoende word onverwagse uitkomst gevind. Kennis só verwerf word ingewin deur aspekte wat Henk Borgdorff (2012:149) onder meer “ingebiede konteks”, “omsluite inhoud”, “uitgevoerde metodiek” en “beliggaamde uitkoms” noem.<sup>3</sup> Mareli Stolp (2015:429) stel voor dat “fenomenologiese musiek-analise” deur uitvoerders onderneem kan word om sodoende “deur uitvoer” bewustelike kennis omtrent musiek-komposisies te vind en dan “diskursief” aan te bied (2015:427).<sup>4</sup> In hierdie artikel word 'n diskursiewe aanbied van kennis nie slegs met konvensionele akademiese skrywing onder woorde gebring nie, maar ook met puntdigkuns geartikuleer. Die “voorklank” en “naklank” in kleurgeskakeerde blokke bevat frases wat Mark Johnson (1998:98–9) refleksiewe “embodied image schemas” noem en taal wat Nicholas Cook (2002:188) beskryf as “[that] we might speak of the feel of the sounds in the fingers or the gut”. Die deur-lyfde taal van vingers en ingewandes verweef ervaring met inligting, en “dobber boontoe” as omskrywings wat die artistieke navorser Nicole de

Brabandere noem “writing [that] [...] merges new rhythms, meanings and sounds of words into the research milieu” (De Brabandere 2015).<sup>5</sup>

Aan die hand van ’n navorsingsvraag wat vra op watter wyses kleinkuns binne bepaalde kontekste kulturele kommentaar lewer, bied ek nie ’n inherente waardepeiling van die komposisie aan nie. (Muller 2008:68 beskou die werk as “a minor work” wanneer hy oorsigtelik daarna verwys.) Die komposisie word eerder as middel gebruik om na te dink oor kunspraktyk. Van Wyk se *Poerpasledam* is die kern van die ondersoek, en naklanke wat volg uit sy komposisie word aangehoor en uitgestal. Die argivale en historiese navorsing van Stephanus Muller (2000, 2008, 2014), Matildie Thom Wium (2013) en Magdalena Oosthuizen (2014) skets die lewe en werk van Van Wyk. Thom Wium en Oosthuizen se werk fokus in die opbou van hul betoog op bepaalde werke uit sy werkelys. Muller se aweregse bioskrywing *Nagmusiek* bring Van Wyk se lewe in verband met lewe wat voortgaan ná sy afsterwe, en staan as argivale verslaggewing, maar ook as kreatiewe nuutskepping wat skrywer-biografies gelees sou kon word. Die huidige artikel is, as historiese musieknavorsing en seteling in werklike verklanking, ’n verbandlegging met Van Wyk se eertydse klanke wat eietyds voortklink. My artikel bou voort op Muller se werk, maar met afgebakende fokus op *Poerpasledam*, en sluit musiekhistoriese navorsing asook persoonlike refleksies van my as skrywer-fluitspeler in.

Tersaaklike artefakte en aspekte wat gevind, ontrafel en weer aanmekaar geweeft word om kennis omtrent Van Wyk se enigste komposisie vir dwarsfluit te ontbloot, sluit argivale materiaal vanuit briewe en dagboeke van Van Wyk, onderhoude met die fluitspeler Éva Tamássy, en persoonlike ervarings (soos omskryf deur my, wat self die komposisie twee maal in die openbaar uitgevoer het) in. Ek vind ook ’n foto van ’n hedendaagse fluitspelende soldaat (wat nie vir Van Wyk ken nie, en nog minder weet van *Poerpasledam*) wat, as nabeeld, metonimies na vore tree om kommentaar te lewer omtrent tydsverwyling in tye van krisis. Paulo de Assis (2013:160) beskryf “the possibility for epistemic things to emerge or to unfold into unforeseen dimensions” wanneer hy verwys na die ontluiking van onverwagse kennis soos deur artistieke navorsing gevind. Die foto gee soortgelyke insig wat verrassend is.

## 2. Ontstaan en eerste uitvoering van *Poerpasledam*, 1944–1945

Van Wyk gee in 1944 die vreemde titel *Poerpasledam* aan sy nuutste komposisie. Die werk, ’n klavierduet, word in die daaropvolgende jaar in die Wigmore Hall deur Dame Myra Hess en Howard Ferguson uitgevoer. ’n Nota in die konsertprogram vir hierdie eerste uitvoering lui soos volg:

*Poerpasledam* is a corruption by Cape Dutch pronunciation of “pour passer le temps” and is still used by the older generation in those South African districts where French Huguenot influence is strongest. The composer adopts it for his title in the sense of pastime or *divertissement*. (Konsertprogram, 20 Februarie 1945)<sup>6</sup>



# WIGMORE HALL

## BOOSEY & HAWKES CONCERTS

under the direction of the Boosey & Hawkes Concert Committee

### FOURTH SEASON

6th CONCERT, TUESDAY, 20th FEBRUARY, 1945, at 6.30 p.m.

NOTES by EDWIN EVANS

(Author's Copyright)

Second String Quartet in F sharp

MICHAEL TIPPETT  
(1905)

*Allegro grazioso - Andante - Presto - Allegro appassionato*

Michael Tippett is a Cornishman, studied at the Royal College of Music under Charles Wood and R. O. Morris, conducts a choir and an orchestra at Morley College, and is also occupied in teaching. His compositions include a Symphony, a Concerto for double string orchestra, and an Oratorio "A Child of our Time." His First String Quartet was performed by the Brosa Quartet at Queen Mary Hall, 11th November, 1938, and on the same occasion Phyllis Sellick played a Fantasy Sonata for piano. This *Second String Quartet* was completed 5th December, 1942, and had its first performance at a Boosey and Hawkes Concert on March 27th, 1943. Whilst adhering to formal principles the composer generally allows his material to evolve in freedom. Thus in the *Allegro* exposition and development are almost co-extensive, the first subject leading to two others dependent on it before a second is reached. Recapitulation is preceded by a pause, and concludes with the first subject followed by coda. The *Andante* is a brief fugue. Beginning *molto leggeramente e staccato*, the *Scherzo* is a vivacious, fantastic movement with a relatively more sustained thematic flow for contrast. The material of the *Finale* presents some affinity with that of the first movement, and is worked up with much polyphonic interest to a strong climax, after which the quiet approach to the concluding section seems to intensify its significance. It is in "classical" sonata form with coda, but the material is contemporary.

*The Zorian String Quartet (Olive Zorian - Marjorie Lavers -  
Winifred Copperwheat - Norina Semino)*

Five Bagatelles for piano solo

HOWARD FERGUSON  
(1908)

1. *Allegro con fuoco.* 2. *Andantino amabile.* 3. *Allegro scherzando.* 4. *Molto moderato.*  
5. *Allegretto non troppo*

Howard Ferguson was born in Belfast and educated at Westminster. He studied composition at the Royal College of Music with R. O. Morris and the piano privately with Harold Samuel. His most important works are a Violin Sonata (1933), an Octet for wind and strings (1934), which was played at our Concert of November 18th, 1944, a Partita for orchestra, also for two pianos (1937), and a Piano Sonata (1940), which Dame Myra Hess played at one of these Concerts in 1941. According to Grove's Dictionary "there are qualities in his work that recall Brahms, however different the idiom, and this impression is strengthened by the fundamentally diatonic framework of his music. Though he has profited by twentieth century experiments in harmony, his thought is linked to the classical tradition." These Bagatelles, composed last September and played with only one break, between the third and fourth, are dedicated to Arnold van Wyk "who kindly contributed twenty-five notes." These notes, appended in unequal groups to each of the Bagatelles, form the respective starting-point, remotely after the precedent of Schumann's "Carnival," except in the fourth, where their integral statement is delayed. The notes are (italics denote a rising interval and vice versa):

1. D, *G sharp*, D; 2. F sharp, *A sharp*, A natural, F sharp, *A sharp*, C natural; 3. E flat, D, D, C sharp, D; 4. E flat, *B flat*, A, *F sharp*, E, D; 5. B flat, F, E, C, *E flat*.

Myra Hess

INTERVAL

Price 3d.



"Poerpasledam." Introduction, Variations and Finale

ARNOLD VAN WYK

for piano duet. *First performance*

(1916)

*Introduction - Theme - Capriccio - Romanza - Canon Pastorale - Laendler - Burlesca -  
Nocturne - Finale (alla Tarantella)*

Arnold van Wyk was born 26th April, 1916, near Calvinia, Cape Province, came to England in 1938 with a scholarship of the Performing Right Society and studied at the Royal Academy of Music under Theodore Holland. His works include a one-movement *Symphony* which has been broadcast, a *Saudade* for violin and orchestra performed at the "Proms," *Five Elegies* for string quartet and *Three Improvisations on Dutch Folk songs* for piano duet which have been heard at these concerts.

"Poerpasledam" is a corruption by Cape Dutch pronunciation of "*pour passer le temps*" and is still used by the older generation in those South African districts where French Huguenot influence is strongest. The composer adopts it for his title in the sense of pastime or *divertissement*. The work is based on a motive van Wyk gave to Howard Ferguson and which the latter used in the second of the "Bagatelles" just heard. The first few notes of the Introduction (*Lento: sostenuto*) are the key to much that follows. The theme is a brisk *alla marcia* starting in F sharp minor, but ending abruptly in F major. This tonality is retained in the first two variations, however from the Canon onwards the tonality of each succeeding variation rises either a major or a minor third.

*Myra Hess - Howard Ferguson*

String Quartet No. 4

BÉLA BARTÓK

*First performance in London*

(1881)

*Allegro - Prestissimo con soldino - Non troppo Lento - Allegretto pizzicato - Allegro molto*

Bartók's Third and Fourth String Quartets were composed in consecutive years, 1927-28, but whereas the former is in two movements this one has five. Thematic material of the first recurs in the fifth, that of the second in the fourth, establishing a kind of symmetry round the slow movement as centre of the work. The *Allegro* is in sonata form, development and recapitulation being continuous. The principal thematic group is contained in the first thirteen bars, in the seventh of which the cello presents a short motif of considerable importance in the sequel, ultimately providing the movement with its coda. Another motif, which follows immediately after the first group, is to become the principal theme of the Finale. The opening subject of the next movement, which is muted throughout, is developed from a chromatic figure of the *Allegro*. In the middle section a new motif, destined to recur in the *Allegretto*, is heard over an *ostinato* on viola and cello. The slow movement begins as an *arioso* on the cello. In its middle section the melodic interest is distributed. When the opening melody returns it is inverted and shared between cello and first violin. The *pizzicato* movement is the scherzo of the work. Its principal theme appears first on the viola and is continued with canonic imitation. The middle section has the same theme as the middle of the second movement. The Finale opens in a manner recalling the *Allegro barbaro* for piano (1910), but its first theme is that indicated in the first movement of this quartet and the second group also uses two motifs from the same source. The coda resembles very closely that of the first movement.

*The Zorian String Quartet*

**"TEMPO"** A quarterly paper, published by Boosey & Hawkes Ltd., of interest to all who follow current musical matters. 1s. per copy. Annual subscriptions (4s. 6d. post free) can be accepted in the foyer, where copies are on sale.

**7th (Plebiscite) Concert, Wednesday, March 21, 1945 at 6.30**

Owing to the illness of one of the performers the program originally announced will have to be changed and will consist of the following works chosen by Plebiscite vote: *Francis Poulenc: Mass in G major - Paul Hindemith: Quartet for clarinet, piano, violin and 'cello - Benjamin Britten: A ceremony of carols for treble voices and harp - Serge Prokofieff: Overture on Hebrew Themes for clarinet, piano and string quartet.*

The artists will include: *The Fleet Street Choir (Conductor T. B. Lawrence) - Watson Forbes - Pauline Juler - Maria Korchinska - Maria Lidka - Audrey Piggott - Franz Reizenstein.*

**8th Concert, Monday, May 28, 1945, at 7 p.m.**

The program will include: *Benjamin Britten: Serenade for tenor, horn and strings - Arnold Schoenberg: "Ode to Napoleon" for a speaker, piano and strings (1st English perf.) - Dmitri Shostakovich: Concerto for piano trumpet and strings.*

*The London Philharmonic Strings (Conductor Karl Rankl) - Peter Pears - Else Cross - Charles J. Gregory - Cuthbert Kelly, etc.*

TICKETS: 8/6 6/- 3/- 2/- (inc. Tax) from BOOSEY & HAWKES Ltd, (LANgham 2741) and WIGMORE HALL (WELbeck 2141)

In accordance with the requirements of the London County Council:—(i) The public may leave at the end of the performance or exhibition by all exit doors and such doors must at that time be open. (ii) All gangways, corridors, staircases and external passageways intended for exit shall be kept entirely free from obstruction, whether permanent or temporary. (iii) Persons shall not be permitted to stand or sit in any of the gangways intersecting the seating, or to sit in any of the other gangways. If standing be permitted in the gangways at the sides and rear of the seating, it shall be limited to the numbers indicated in the notices exhibited in those positions.

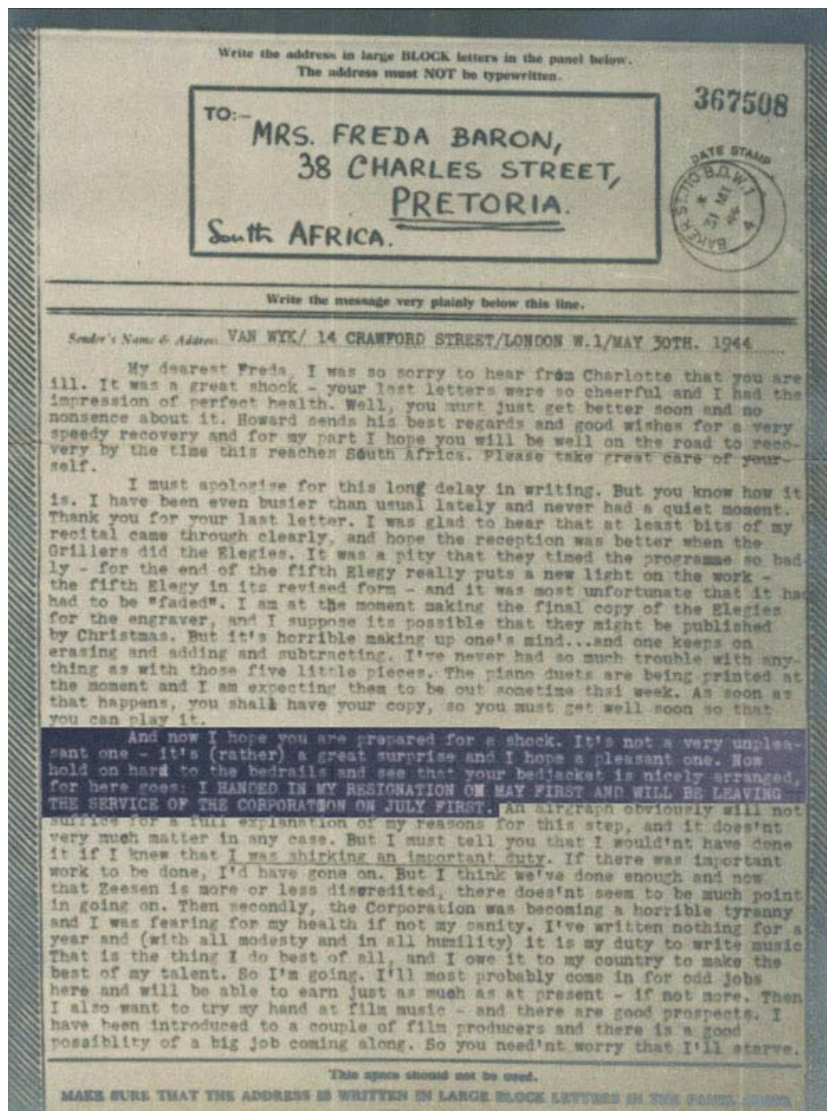
Claridge, Lewis & Jordan Ltd., 68/70 Wardour Street London, W.1 Gerard 7247

Figuur 1. Konsertprogram: *Poerpasledam*, 1945

Hierdie programnota verduidelik iets meer omtrent die betekenis en herkoms van die titel, maar gee ook aanleiding tot verskeie vrae. Waarom komponeer Van Wyk 'n "tydsverwyling"? Waarom beroep die komponis hom op "korrupte" Afrikaanse uitspraak prominent onder 'n generasie van "ouer" (Bolandse) sprekers terwyl sy klavierwerk in 'n Brits-Engelssprekende omgewing uitgevoer word?

Vrae na waarom Van Wyk iets sou doen, is spekulatief van aard, aangesien sy korrespondensie, dagboeke en komposisiemanuskripte nie hierdie vrae in soveel woorde stel of beantwoord nie. Maar Van Wyk se nalatenskap skets die wyer konteks van sy "poerpasledam" in 1945, Londen, en ook die wyer konteks van sy tydsverwyling byna 40 jaar later, toe hy die komposisie verwerk en uitvoer saam die fluitspeler Éva Tamássy in die Evertsdal-herhuis, Durbanville, vir 'n konsert aangebied deur die Suiderkruisfonds.

Die vroegste skets van *Poerpasledam* toon die datum 3 Julie 1944 (Muller 2014:757).<sup>7</sup> In een van die kleinformaat-oorlogbriewe skryf Van Wyk uit Londen aan Freda Baron in De Rust die volgende nuus:



Figuur 2. Brief 30 Mei 1944<sup>8</sup>



And now I hope you are prepared for a shock. It's not a very unpleasant one – it's (rather) a great surprise and I hope a pleasant one. Now hold on hard to the bedrails and see that your bedjacket is nicely arranged, for here goes: I HAVE HANDED IN MY RESIGNATION ON MAY FIRST AND WILL BE LEAVING THE SERVICE OF THE CORPORATION ON JULY FIRST.

Om 'n inkomste te verdien, en veral nadat Van Wyk se aanvanklike tydperk van eenjarige musiekstudie aan die Royal Academy of Music verleng word tot bykans vyf jaar se studie, aanvaar hy in Mei 1939 werk by die Britse Uitsaaikorporasie (BBC). Eers werk hy as deeltydse vertaler, daarna as voltydse programskrywer en -aanbieder van musiekgeselsprogramme, en lees hy ook daaglikse nuusberigte (Muller 2014:172, 174). Na vyf jaar se werk daar verduidelik hy aan Baron dat sy pligte by die BBC nie meer “belangrik” is nie, dat hy nie sou bedank het “if I knew that I was shirking an important duty”, trouens dat die uitsaaikorporasie “a horrible tyranny” geword het, en dat hy vrees vir sy eie gesondheid “if not my sanity” nie. Hy sien sy plig elders: “I've written nothing in a year and (with all modesty and in all humility) that is the thing I do best of all, and I owe it to my country to make the best of my talent. So I am going” (30 Mei 1944).

Uit hierdie mededeling blyk dit dat *tydsverwyling* en *pligsbesef* vir Van Wyk moontlik belangrike kwessies sou wees. Die kompleksiteit van *plek* en *tyd* in Van Wyk se lewe onderskryf hierdie twee kwessies. Van Wyk se plek (die “hier, en daar” van Calvinia tot Stellenbosch (Muller 2008:78) met verposing in Londen, tesame met sy randfiguurlike plek as postkoloniale subjek, is aspekte wat Muller (2000, 2008, 2014) in sy navorsing beskryf. Van Wyk se tyd – die “in 'n tyd soos hierdie” van onder meer sy *Missa in illo tempore*, soos nagevors deur Thom Wium (2013) – sein die belang van nadenke oor die komponis se skeppingswerk te midde van tye van onreg, en het dus ook betrekking op sy menings omtrent pligsbesef. Van Wyk beliggaam die tyd-plek-ruimte wat Muller (2000) as een van “sounding margins” beskryf Muller (2008:62) beskryf Van Wyk as “tragedie”: 'n swewing tussen nie-ankerling in tyd en plek wat die sterk artistiese stempel van die volwasse skepper belemmer.

Tyd en plek word nie as temas in hierdie artikel verder ontwikkel nie, maar tydsverwyling en pligsbesef, soos ingelees kan word vanuit die komponis se verslaggewing óór *Poerpasledam*, en moontlik ook soos verklank met uitvoerings van die komposisie, dien as fokus om Van Wyk se *poerpasledam* en sy *Poerpasledam* van naderby aan te hoor en te verklank. “Om die tyd te verwyl” is 'n begrip wat stoei met tydsbesteding en pligsbesef – in spanning met mekaar – en Van Wyk se opmerking aan Baron soos aangehaal dui raketings op hierdie spanning. Alhoewel tydsverwyling en pligsbesef nie afsonderlik uitspeel nie, bespreek ek vervolgens die fokus van (eerstens) tyd en, daarna, plig, soos blyk uit *Poerpasledam* se ontstaanskonteks en vroeë uitvoerings.

### 3. Tydsverwyling: “*Poerpasledam* is all I have to show if I am asked what I've done ...”<sup>9</sup>

Enkele maande nadat Van Wyk begin komponeer aan *Poerpasledam*, kondig hy aan dat hy allerlei het om te doen, insluitende afrondings om aan die duet aan te bring, en dat hy dan tyd sal hê om “new masterpieces” te skep (31 Oktober 1944). Sy verwysing na meestersstukke in sy korrespondensie is egter deurgaans ironies: hy betwyfel die gehalte van sy komposisies.

Na 1945 word die klavierduet-weergawe van *Poerpasledam* onttrek, maar nie vernietig nie. Dekades later noem hy aan Ferguson dat hy onseker knies oor *Poerpasledam*:

So I looked at the music again and I honestly couldn't decide whether it was too good to be thrown away or too bad to be kept. I like to say that I then spun a coin to decide matters and that alas it stood upright, *mirabile dictu*. In point of fact I decided to give *Pessary* the benefit of the doubt and set about working at the arrangement. (Brief aan Ferguson, 30 Maart 1981)<sup>10</sup>

Van Wyk se vertwyfeling in die gehalte van sy werk bepaal dan ook die sporadiese tydsbesteding van sy komponis-ure. Ses maande na die aanvang van *Poerpasledam* is hy moedeloos. Hy het steeds niks meer “om te wys” nie; hy kla dat Dame Myra Hess hom terg (“rudely”) en sy vriende ander name vir sy werk begin uitdink (Muller 2014:309).

Hoe verwyf Van Wyk na alle waarskynlikheid die ure in die Londen van Julie 1944 tot die uitvoering van *Poerpasledam* in Februarie 1945? Korrespondensie soos hier aangehaal toon dat hy onder meer met vriende kuier – vriende wat ligweg spot, maar hom getrou ondersteun – en dat hy gereeld briewe skryf, veral aan sy “replacement mother”, Freda Baron (Muller 2008:64).<sup>11</sup> Sy ure sleep egter swaar verby en hy kla by Baron dat hy ’n sekere “buoyancy of spirit” verloor het, selfs al sou swaarkry sekerlik sy “character finer” maak en hom help om dalk “groot te word” (12 Augustus 1944; laaste aanhaling deur my vertaal). Hy doen tog weer vryskutwerk vir die BBC (maar vind dit swaar om programme saam te stel en aan te bied: “[I]t is difficult to lay aside pen and paper & concentrate on earning a living” en hy moet ’n afspraak maak by sy tandarts (31 Oktober 1944). Terselfdertyd wag hy vir die oorlog om uiteindelik tot ’n einde te kom. Notas op sy partiture dra die tekens: die naam Hitler is ingeskryf op sy *Poerpasledam*-skets van 21 Julie 1944, en by 17 September 1944 “valskerm troepe in Holland” (Muller 2014:757). Hy skryf aan Baron dat die “laaste maande” vir hom die ergste tyd is – dat die bomme steeds val, dat hul almal smag na ’n vakansie (12 Augustus 1944) en, op 31 Oktober, ’n versugting: “It’s about time the war stopped.”

Hoe bring Londen se inwoners hul tyd deur gedurende die laaste maande van die oorlog? Dagboekinskrywings aangehaal deur Maureen Waller skets felle ontnugtering, veral vanweë die verskerpte aantal V-bom-aanvalle wat op hul ergste is in Januarie en Februarie van 1945 (Waller 2006:99–101). Inskrywings toon dat gehore toenemend gedigvoorlesings ondersteun en meer klassieke literatuur lees om hulself te herinner aan ’n voormalige veilige wêreld van “English gentility” (Waller 2006:96). Dagboekinskrywings dui ook daarop dat mense waarskynlik nie meer gereeld, of in groter getalle, musiekkonserte bywoon as gedurende “peacetime” nie, “but it looks greater because the supply of concert halls and orchestras is sadly limited” (Waller 2006:92). Die Wigmore Hall (waar *Poerpasledam* in Februarie 1945 uitgevoer word) het onder meer die Boosey en Hawkes-konsertreeks aangebied.<sup>12</sup> ’n Ander gewilde konsertsaal was in die National Gallery, waar een van die kunssale omskep is tot konsertsaal, en in laasgenoemde saal kon konserte ononderbroke gedurende die oorlogsjare voortgaan.<sup>13</sup> Die moontlikheid bestaan dat *Poerpasledam* in die Wigmore en óók in die National Gallery uitgevoer is (Muller 2014:309). Hierdie tweede uitvoering sou op 2 April 1945 tydens die middagetensuur in die National Gallery, met Hess en Ferguson as pianiste, plaasgevind het.<sup>14</sup>

Te midde van ’n gru winter verskyn Van Wyk se “lightish work – about 10–12 minutes – I think you’ll like it” (31 Oktober 1944). Die uitvoering begin reeds om 18h30, omdat

aanbiedings in die aande vanweë beperkte vervoermiddele vroeër eindig (Waller 2006:97). 'n Konsertresensie wat verskyn in die maandelikse uitgawe van *Musical Opinion*,<sup>15</sup> geskryf deur Clinton Gray-Fisk,<sup>16</sup> neem die tema van ligte tydsverwyling op:

[T]he composer adopts [*Poerpasledam*] for his title in the sense of pastime or divertimento. It [...] certainly lives up to its title. It has much rhythmic and melodic invention, and is at once diverting, charming and stimulating – a welcome addition to the duet repertoire. (Resensie, April 1945 gepubliseer)<sup>17</sup>

Vir Gray-Fisk is hierdie komposisie, hoewel 'n nuttige “toevoegsel” tot duo-werke, blote afleiding. Die woord *charming* ondermyn die suggestie van 'n meesterstuk, en die musiekinhoud word nie veel hoër geag as sou dit interessant wees nie. Na meer as ses maande se tydsbesteding word Van Wyk se *Poerpasledam* deur openbare mening geweeg, en lig bevind.

#### 4. Pligsbesef: “We must just all do our duty”<sup>18</sup>

Van Wyk se opmerkings oor plig “to my country” (30 Mei 1944) en “[to] do our duty” (31 Oktober 1944) vir 'n beter toekoms skets 'n kontinuum van sy pligsbesef waarbinne hy sy werk as komponis verrig.

Van Wyk se pligsbesef teenoor sy geboorteland sou gesien kon word as 'n dankbaarheidsbetuiging wat die jong komponis verwoord omdat hy aanvoel dat hy vanuit Suid-Afrika 'n gesant in Brittanje is. Hy studeer egter in Londen op 'n Britse beurs van die Performing Right Society<sup>19</sup> (Muller 2014:170). As komponis toon hy dan ook wat Izak Grové (1996:88) beskryf as “patriotiese assosiasies”. Sy keuse van oorwegend Afrikaanse tekste en titels vir sy volwasse voltooides werke blyk uit sy werkelys (Muller 2014:831–2). Aan die hand van pligsbesef teenoor sy land (wat neerkom op pligsbesef teenoor sy Afrikaanse volkswortels) is hier dan moontlik 'n verklaring vir *Poerpasledam* as titel, soos voorts verduidelik.

Die woord *poerpasledam* kom voor in die Nederlandse woordelys van Mansvelt (1884), 'n lys heruitgegee in die woordelys van Van der Merwe (1971).<sup>20</sup> Die inskrywing word aangegee as “Poerbasledán, tot tijdverdrijf. Verbastering van 't Frans ‘pour passer le temps’, om den tijd door te brengen” (Van der Merwe 1971:194). Beide die spelling en die uitspraak is dus van Nederlandse herkoms.

Aan Baron verduidelik Van Wyk dat die woord in korrupte “Afrikaanse” uitspraak voorkom (31 Oktober 1944), maar in die programnota van 20 Februarie 1945 word die term “Cape Dutch” vermeld. In 'n persoonlike brief reik Van Wyk dus terug na sy vaders taal – sy pa was Afrikaanssprekend (Muller 2008:65), maar in die Engelse wêreldstad voel hy dit moontlik sy plig aan om nog verder terug te reik na taalherkomst van koloniaal-verbasterde Nederlands-Frans vanuit die Franshoek-omgewing en noem hy die taal Cape Dutch.<sup>21</sup>

Die gebruik van 'n woord wat reeds verbaster is (en wat Van Wyk so aanhaal) dui egter geensins op sy pligsbesef nie. Dit sou bloot kon dui op sy liefde vir woorde, en vir woordvervormings. Die gebruik van hierdie titel sou ook moontlik kon verwys na die soort



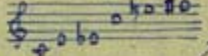
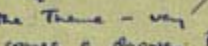
humor wat ontstaan wanneer Afrikaanssprekendes hulself as skynbaar minderwaardig in 'n Engels- of Franssprekende omgewing uitdruk. Oor sy humor bekla Van Wyk in elk geval sy lot aan Baron. Hy noem dat hy, te midde van sy toenemend uitgerekte verblyf in Londen, al hoe meer ver-Brits: "My sense of humour has probably been 'contaminated' by my long sojourn in this country!" (12 Augustus 1944). Nietemin sou die woord *poerpasledam* onder hom en sy vriende tot vele grappe lei, veral gegewe die "korrupte" afleidings en vervormings wat hul uitdink. Dame Myra Hess noem byvoorbeeld die duet *Protoplasm*, terwyl 'n medepianis dit *Ectoplasm* noem (Muller 2014:309).<sup>22</sup> Hess skerts ook met haar eie titel ("Dame", die vroulike ekwivalent van "Sir") deur haar liggaamlikheid in die spottery in te werk, en sy noem die duet "Pessary de la dame" (Brief aan Ferguson, 30 Maart 1981).

In 'n ernstige brief sonder veel humor bespreek Van Wyk met Baron 'n algemene pligsbesef teenoor die mensdom. Ek skets kortliks die agtergrond van hierdie brief.

Baron, woonagtig in die dorpie De Rust in die Klein Karoo, is Joods, en sy skryf aan Van Wyk oor haar ervaring van anti-Semitisme. Sy openbaar aan hom haar diepe vrese, ook oor haar (Joodse) seun. Hierop skryf Van Wyk aan haar terug met frases wat soos 'n misplaaste teregwysing lees. Van Wyk skryf saaklik: "First of all it is wrong [...] to accept as a matter of course – or an inevitability – that man will never escape from the abyss." Hy herinner aan die "essential goodness of individual man" en om te onthou "people are alright if they're not frustrated and unhappy. The future of the world depends on this fundamental decency becoming articulated & being translated into action". Dan herinner hy haar dat Einstein geweier het om "faith in humanity" te verloor "knowing Mozart was a man". Maar, nog vreemder: Van Wyk vra vir Baron om saam met hom te lag ("bitterly") "at the spectacle of Mozart wrestling with hooligans who desecrate Jewish graves [...] but one must take a long-distance view of it." Hy vermaan haar om vreugde te vind in die een aan wie sy geboorte geskenk het (haar seun, Wilfred), selfs al sou hy dalk moet "suffer for his race". Hy herinner haar dat Wilfred iemand is "who is a potential power for good".

Van Wyk se gedagtes neem dan 'n vreemde wending aan.

Oct. 31<sup>st</sup> 1944.

Dear Frank, your letter arrived at a time when I wasn't receiving letters for some reason or other & also when I was feeling very worried about you. I kept on thinking about hurried things like relatives & you all with holding the news of it from me. I was on the point of despatching a frantic cable when your letter came with the good news. One from Cicelo followed a few days later and today, (6/11/44) - yes, I was interrupted again - one from Charles. This is all very nice, but I wish you people would spare out your letters less early; - I certainly am not relishing the prospect of the long letterlessness which lies ahead! - Parts of your letter did not make me happy neither & I wish I could say something to restore your hope, but as I myself am in very much the same boat, I doubt whether I can. But there are two things worth mentioning. Firstly, I think it is wrong to suppose that no good is going to come of this present struggle or to accept as a matter of course - or an inevitability - that man will never escape from the abyss. Secondly, I think we must remember the essential goodness of individual man. I am very well aware that that is not a profound statement, but all the same, people are alright if they're not frustrated & unhappy. The failure of the world depends on this fundamental decency becoming activated & being translated into action. Whatever faith I've lost, this one I retain & this one gives me hope. In the very dark days of 1940, Einstein sent a message to Ryo. It said - as far as I can remember - "We cannot lose faith in ~~the~~ humanity, knowing that we are men." And now I must laugh bitterly at the spectacle of Ryo just wrestling with hoodlums who desecrate Jewish graves - & you must laugh too! - but one must take a long-distance view of it. And you must not regret anything which finds its way into the world. He might have to suffer for his race, but he is a good boy & it must be your joy that you have given life to someone who is a potential power for good. Please don't think that you must write any cheap thoughts to me. Let's talk this over. It's good for me. As you know, I'm no one for politics - I always thought I'd leave that "to the people concerned" & use all my energies for music. But I realize now that passivity is not enough, neither does it suffice merely trying to produce beautiful things. - Howard and I had a very good laugh at your objection to certain parts of the improvisations. Don't come! - you cannot wish me to have sacrifices that involving tone-colour just to spare people a little embarrassment which - in my case - they shouldn't feel! And as far as that goes, it won't impale me in the least if this "objectionable" passage does indeed increase the popularity of the work. I know humanity - the dirty rats!! - Now for some news. I've finished the piano duet variations. It is a lighthearted work - about 10-12 minutes - & I think you'll like it. It is all built on six notes: . It begins with a very slow introduction, rather mysterious than comes the Theme - very  - a rather cocksure of itself. Variation I is a "Bucleska", Variation II a Canon with the two voices sometimes almost a bar apart and sometimes only one beat apart. Then comes a slow Pastoral which doesn't end but merges into a very melancholic Quella. Then follows a Gigue & after that - one of the nicest bits in this new MASTERPIECE - a "Nocturne". The finale is a very lively Tarantella. You might keep this by you in case of a broadcast which is not unlikely in the near future. But parts of the work still want revising - so I will change the order or something, but I don't mind it. It's called "Pocipastorale" - which is an uncommon Afrikaans word - corrupted form of Fr. "Pau pastorale Tempus" - used as a noun. I'm going to arrange it for piano & orchestra, so that I'll have something to play when I get back. It now seems very unlikely that I'll ever settle in South Africa. Lebel seems to be the only place where Bill be able to make a comfortable living and have enough time to go on writing. Very often now, I'm swayed much to resettle it utterly that I have to earn a living. I have a feeling that the next ten years or so are likely to be the most fruitful, & when I feel this, it is difficult to lay aside pen and paper & concentrate on earning a living. But there it is. By the way, I hope you've seen that I've again done music talks for the B.P.C. I wanted to stop doing anything for them for a month, but they were so kind as to tell I had to start immediately after the "Pappotte" finished. I've already broadcast five talks - including 3 good ones on Beethoven's Sketch Books. They're all the same time as the "Pappotte" - i.e. 1/4 to 7 S.A. time - but they might be changed soon - to 6.30. I believe most S.A. papers now carry particulars of our broadcasts, so you will probably be able to see when the change takes place & of course, it will be announced from this end. The "fourths" are still held up. I believe the other 3 producers

Figur 3. Brief 31 Oktober 1944

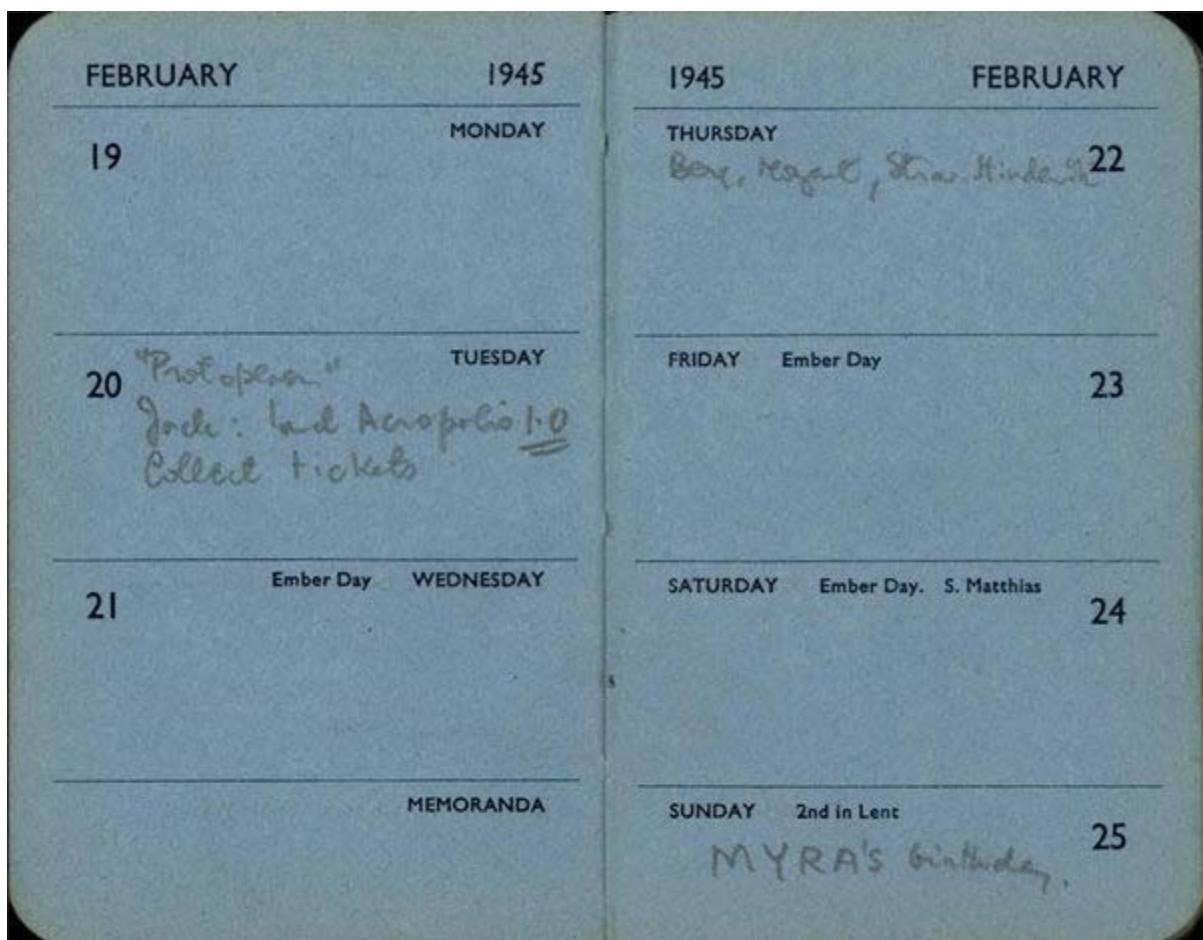
Let's think this over. It's good for me. As you know, I'm no one for politics - I always thought I'd leave that "to the people concerned" & use all my energies for music. But I realize now that passivity is not enough, neither does it suffice merely trying to produce beautiful things.

Uit hierdie gedagtegang blyk dit dat Van Wyk die onreg teen Jode (en dalk onreg in die algemeen) koppel aan "politics", want sy simpatie met haar word opgevolg met 'n opmerking



wat dui op sy onderskeid tussen 'n ontvlugting na “beautiful” musiek aan die een kant en 'n betrokkenheid in die wêreld, 'n wêreld wat hy in twee latere briewe beskryf as “horrible” (22 Augustus 1945) en “terrible” (Brief aan Ferguson, 30 Maart 1981), aan die ander kant. Die gesprek verloop dus as 'n vreemde verstrengeling van musiek en politiek uitmekaar gehou en (na die verwysing “[b]ut I realize now”) gerelativeer en weer aanmekaar gesit. Sy brief eindig deur Baron te herinner dat 'n beter toekoms die beloning is vir plig uitgevoer: “Do not give up hope about things coming right after all. We must just all do our duty. All my love – Ever. Nols” (31 Oktober 1944).<sup>23</sup>

Uiteindelik blyk dit dat Van Wyk se plig as komponis – sy musiek – 'n soort omarming word van die “politiek” van sy tyd. In sy dagboek van 20 Februarie 1945, die dag waarop *Poerpassedam* vir die eerste maal uitgevoer word, stip hy drie frases onder mekaar aan:



**Figuur 4. Dagboekinskrywing, Arnold van Wyk, 20 Februarie 1945**

“Protoplasm”  
Jode: land Acropolis 1.0  
Collect tickets

Die melding van Jode se landing op die Acropolis (en dat Van Wyk vanuit Brittanje daarna verwys) dui moontlik op die Britse verdeelde bewustheid van kommunistiesgesinde weerstandsbewegings in Griekeland. (Hierdie interpretasie word deur die skrywer gemaak by verdere ondersoek na 'n opmerking omtrent ekstremistiese weerstandsbewegings in

Griekeland, soos in 'n gesprek genoem deur die Van Wyk-biograaf, Stephanus Muller.) Alhoewel Griekse Jode gedurende die Spil-besetting besonder laat eers vervolgd is, en Geallieerde bevryding in Oktober 1944 sou aanbreek vir Griekeland, het hierdie bevryding ook die nie-onskuldige betrokkenheid van Brittanje in 'n daaropvolgende oorlog gesein. "Jode: land Acropolis" sou dus moontlik kon verwys na Brittanje se onverwagse swaai téén faksies in Griekeland (kort na die Geallieerde bevryding van Griekeland) en die gevolglike gewapende stryd teen kommunistiese bewegings wat Brittanje in Desember 1944 (tot die Varkiza-vredesverdrag op 12 Februarie 1945) daar gevoer het. Berigginge omtrent laasgenoemde oorlog is skynbaar in Brittanje onder streng sensurering geplaas alhoewel dagboekinskrywings meld dat daar ontsteltenis heers "due to the situation in Greece" (Waller 2006:99).<sup>24</sup>

"1.0" verwys moontlik na die tyd waarop Van Wyk die nuus omtrent die Griekse situasie gehoor het (dalk vanaf die BBC-nuusuitsending om 13h00) of, na alle waarskynlikheid, na die tyd waarop hy sy kaartjies vir die uitvoering van *Poerpasledam* moes gaan afhaal. (Van Wyk dui ure aan met 'n punt, soos byvoorbeeld in sy brief van 31 Oktober 1944.)

Met hierdie dagboekinskrywing – op een datum, in een werk, en in die uitvoer van sy pligte daardie dag ("Collect tickets") – oorvleuel Van Wyk se pligsbesef en sy musiek. In sy poging om die tyd te verwyf, te midde van 'n tyd van oorlog, en om sy plig aan volk, nasie en mensdom na te kom, produseer hy *Poerpasledam*, "a lightish work". Die laaste beweging van die duet is 'n *Tarantella*, en dit is ook die langste van die bewegings. Die *Finale alla Tarantella* is opgedra aan Tim Scott, "a young friend of mine in the RAF & this is dedicated to him because he was in Naples (home of the Tarantella?) at the time I was writing the piece" (22 Augustus 1945).<sup>25</sup> Sonder dat dit dalk sy bedoeling was, is Van Wyk se werkstoediging aan Scott, 'n lugmagoffisier, moontlik een verdere skakel wat die verband tussen *Poerpasledam* en oorlog versterk.

Ek bied bostaande sienings as spekulatiewe insigte aan, en nie as bewysbare feite nie. My interpretasies sou hoogstens as omstandighedsgetuieis bydra tot wat Cook (2001:190) "omstandighede van ontluiking" noem. Hier is skynbaar tersaaklike gebeure wat aanheg aan die komposisie se interpreteerbare kulturele betekenis.

### **5. *Poerpasledam*: Kleilatgooi teen weermagtenks, of 'n magtige wapen?**

In die vroeë somer van 1945 doen Van Wyk twee radio-uitsendings, waarin hy hom oor die wapenrusting van die komponis se stryd om 'n beter wêreld uitspreek. Hy noem die volgende:

Now, I know that artists today – or those of them who matter in my opinion – are not in touch with normal people; and there are moments when Mozart against machine guns is about as effective as a kleilat against tanks – nevertheless it remains a fact that the creative artist has a mighty weapon with which to join battle – regardless of what disbelievers might say.<sup>26</sup>

Hierdie uitspraak herinner aan Einstein se verwysing na die Mozart-verbeteringskool vir die mensdom, en Van Wyk se eie verwysing na Mozart se vuisgeveg met "hooligans" op Joodse

grafte (31 Oktober 1944), beide gedagtes wat ironies-speels skuur aan die beeld van kleilatspeel teen tenks. Meer opmerklik is egter hier die erkenning dat “sommige komponiste” hulself verwyder van die werklikheid van die gewone lewe. Van Wyk se ontkoppeling, en wegvlug na mooi musiek, maar dan ook sy herkoppeling en sy verstrengeling van musiek met ’n bydrae tot ’n beter toekoms, word hier verwoord. Muller (2014:390) beskryf hierdie uitspraak as die spanning wat heers tussen Van Wyk se persoonlike stryd om selfbehoud as komponis te midde van die openbare oproep tot heropbou en genesing.

Wanneer Van Wyk in die openbaar praat, praat hy in hierdie uitsending van magtige wapens in die stryd. Maar wanneer hy in die veilige ruimte van privaatgesprekke praat, fluister hy aan Baron dat hy hoop om in Engeland te bly: “England seems to be the only place where I’ll be able to make a comfortable living and have enough time to go on writing” (31 Oktober 1944). Sy pligsbesef blyk (in sy privaatgesprekke) steeds ’n versmagting te wees na sy stryd om gerieflik die tyd in te oes vir sy komposisiewerk. Met hierdie uitspraak vergly tydsverwyling en pligsbesef, en word sy poerpasledam en sy *Poerpasledam* meteens ’n wegdraai, met die persoonlike voorkeur vir gemak wat sprekend klink.<sup>27</sup> Hierdie interpretasie is een wat ek as artikelskrywer spekulatief aanvoel, maar wat ek as skrywer-fluitspeler ook ongemaklik ná aan eie lyf ervaar in my praktyk as musikus in eietydse konsertpraktyk (waar die persoonlike en die openbare vra om kritiese bymekaartrek). Hierdie spanning word later in die artikel verder uitgepluis.

## 6. Verwerking en tweede uitvoering van *Poerpasledam*, 1980–1981

Van Wyk bring sy lewensjare tussen 1946 en 1981 in Suid-Afrika deur, en hy komponeer na die voltooiing van *Poerpasledam* nog 37 ander werke, sommige hiervan grootskaalse besettings.<sup>28</sup> Alhoewel hy in 1944 onderneem om *Poerpasledam* te verwerk vir klavier en orkes “so that I’ll have something to play when I get back” (31 Oktober 1944), het hierdie plan op niks uitgeloop nie. Wanneer hy teen die einde van 1978 aftree, vind hy dit moeilik om aan te pas.<sup>29</sup>

In November 1980 skryf Van Wyk aan Ferguson:<sup>30</sup>

It hasn’t been a good year for me. I’m finding it very difficult to adjust myself to the changed conditions of my life, the world has become such a terrible, awful place and there seems nothing to look forward to. I have done nothing in the way of writing since about March – not even revision which was going well up to then.

Uit hierdie woorde blyk dit dat Van Wyk (soos in 1944) sukkel om effektief sy tyd aan komposisie te bestee. Sy verwysing na “a terrible, awful” wêreld lees soos ’n verduideliking vir waarom hy nie inspirasie vind nie, en belig ook, as sydelingse nie-uitgesproke kommentaar, sy betreklik gemaklike private lewe te midde van ’n openbare lewe waarin hy hom nie veel uitgespreek het omtrent die alledaagse Afrikaner-politiek van die apartheidstaat nie. Sy mees waaghalsige openbare kritiek behels waarskynlik die komponeer van ’n Katolieke mis vir ’n Protestantse Stellenbosse gehoor (Muller 2014:346) terwyl sy uitgesproke kritiek versigtig aan sy vriende geuiter word, soos ook in die brief van November 1980 aan Ferguson: “[A]s you know, I’m not a Nationalist, and hate many things the

government does.” Sy omstandighede as afgetrede persoon dra by tot sy swaarmoedigheid. Hy ly swaar aan depressie, en vir hom as ouerwordende mens blyk die alledaagse al belangriker te word en skryf hy (in hierdie brief) oor siekte(s), medikasie, administratiewe pligte, finansiële take, huiswerkers, inbrake, troetelhonde, kanaries, koekoekvoëls, die Laingsburg-vloed, sy vriende se reise, en soms verwys hy na “musical news”.

Hy pos nie die brief aan Ferguson nie, en skryf op 30 Maart 1981 steeds voort aan dieselfde brief. Die toon is nou ligter, hy voel beter, en voer aan dat hy nooit oor sy depressie van die vorige jaar moes begin skryf het nie, omdat hy nou voel dat hy “one nostril above the morass” het en vir ’n wyle uit sy toestand kon kom. Hy beskryf die rede:

Éva T.<sup>31</sup> phoned me out of the blue to ask whether I’d care to give a concert with her in Windhoek, plane fare and hotel expenses paid by the local Arts Council, and a fee of R200 each. Since I’m besotted about SWA and very willing to clutch at any straw that might get my head above the mud, I accepted with alacrity. (Brief aan Ferguson, 30 Maart 1981)

Die konsert word egter gekanselleer omdat “this chappie” by die Kunsteraad (van die voormalige Suidwes-Afrika) laat weet dat sy voorganger reeds te veel konserte vir 1980 beraam het, en dat hul vrees vir swak bywoning. Van Wyk en Tamássy ontvang wel elk dubbeld hul fooi as ’n uitbetaling (omdat hulle, sonder dat Van Wyk daarvan bewus was, vir twee optredes gekontrakteer was, en vir albei uitbetaal is). Teen hierdie tyd het hul reeds inligting saamgestel en aan die organiseerders geos: ’n voorgestelde program, programnotas en publisiteitsfoto’s, laasgenoemde soos deur Jan du Toit<sup>32</sup> gefotografeer (Brief aan Ferguson, 30 Maart 1981). Dit sou die eerste optrede gewees het wat Tamássy en Van Wyk saam doen ten spyte daarvan dat hul vir meer as 15 jaar kollegas aan dieselfde konservatorium was.<sup>33</sup>



**Figuur 5. Éva Tamássy en Arnold van Wyk, 1980, in Van Wyk se huis**

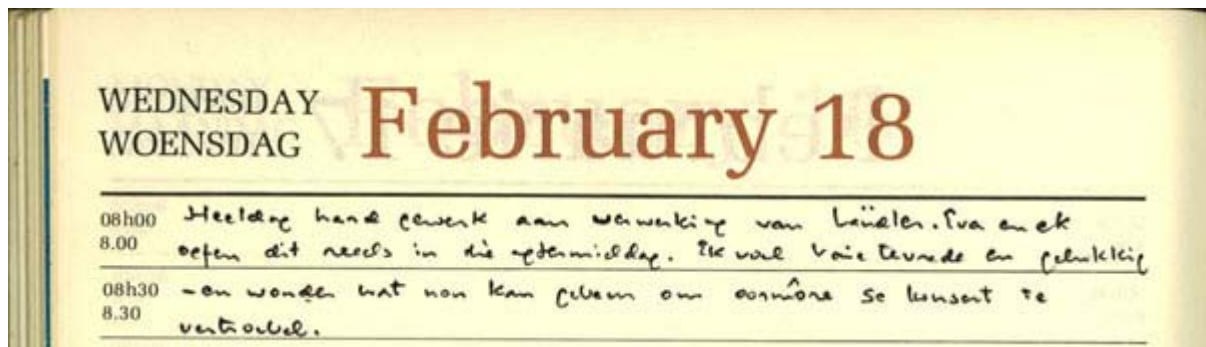


Van Wyk rapporteer dat hy met hierdie kansellasië onmiddellik ophou werk het aan *Poerpasledam*. Maar, skryf hy, vroeg in 1981 bel Tamássy hom weer, dié keer met nog 'n aanbod van 'n uitvoering in Februarie. “So I set to work again” (Brief aan Ferguson, 30 Maart 1981).

Hierdie keer het hy min tyd. Twee dae voor die uitvoering werk hy nog aan die *Ländler*. 'n Koerantberig noem kortliks die program vir die uitvoering van 20 Februarie, maar sluit die opmerking in: “Arnold van Wyk werk ook tans aan 'n nuwe komposisie wat hy hopelik betyds vir die konsert sal voltooi” (*Die Burger*, 5 Februarie 1981).<sup>34</sup>

Boonop vind Tamássy dat Van Wyk se noteskrif moeilik is om te lees, en skryf sy haastig die *Ländler*- en *Tarantella*-bewegings van die fluitparty oor in haar eie netjiese skrif.<sup>35</sup> Tyd haal haar egter in, en sy kry nie die laaste beweging volledig oorgeskrif nie, met die gevolg dat sy vir die optrede die *Tarantella* speel vanaf haar eie handskrif (eerste en tweede bladsye) en dan terugkeer na Van Wyk se partituur vir die laaste drie bladsye. Met die oorskrif van die twee bewegings maak sy ook die leesbaarheid vir haarself meer gerieflik deur enharmoniese note te gebruik en byvoorbeeld 'n C mol as 'n B te skryf, alhoewel hierdie skryfwyse in stryd is met die toonsoorttekens.

Twee dae voor die tyd oefen Van Wyk en Tamássy tussen 4 nm. en 6 nm. die *Ländler* en die *Tarantella* en sy dagboekinskrywing (skynbaar van vroegoand) lui:



**Figuur 6. Dagboekinskrywing, Arnold van Wyk, 18 Februarie 1981**

Heeldag hard gewerk aan verwerking van *Ländler*. Éva en ek oefen dit reeds in die ogtermiddag. Ek voel baie tevrede en gelukkig – en wonder wat nou kan gebeur om oormôre se konsert te vertroebel.

Hierdie woorde blyk nou ironies te wees, omdat iets tóg verkeerd loop: sy hond, Paulette, word deur 'n onbekende motorbestuurder doodgery, en Van Wyk vertel aan Ferguson (Brief aan Ferguson, 30 Maart 1981) dat haar heengaan daardie aand vir hom besonder swaar was, en ook daaropvolgende oefensessies met Tamássy belas het.

Van Wyk vertel later in dieselfde brief dat die konsert van 20 Februarie goed verloop het en dat die program die Bach *E mol-sonate* en 'n “baba”-Mozartsonate<sup>36</sup> ingesluit het en dat hulle *Poerpasledam* uitgevoer het.<sup>37</sup> Hul speel ook Tamássy se verwerking van die *Arpeggione-sonate*, en oor laasgenoemde merk Van Wyk op dat hulle verdere veranderings aanbring met “lots of solos for me so that Eva could catch her breath”.<sup>38</sup> Hy vergeet om te noem dat Tamássy ook Debussy se *Syrinx* vir solofluit speel. Hy sluit af met: “You were there too, for

in the final encore, the cuckoos were singing in the mango trees!!!” (Brief aan Ferguson, 30 Maart 1980). Met die lees van “cuckoos” onthou ek meteens Tamássy se fluitstudio waar ek as kind by haar les geneem het.<sup>39</sup>

## Kamermusiek

## Chamber Music

20.2.81

fluit **Eva Tamassy** fluteklavier **Arnold van Wyk** piano

Die Evertsdal Opstal

## Die Suiderkruisfonds

(W.O. 2987/112)

bied aan 'n aand van kamermusiek

met

**Eva Tamassy** (fluit)**Arnold van Wyk** (klavier)

in die Evertsdal-Herehuis op Vrydag, 20 Februarie 1981 om 19h45. Wyn en vingerete sal aangebied word.

DRAG: DONKERPAK

Donasie R20

## The Southern Cross Fund

(W.O. 2987/112)

presents an evening of Chamber Music

with

**Eva Tamassy** (flute)**Arnold van Wyk** (piano)

in the Evertsdal Homestead on Friday, February 20, 1981 at 19h45. Wine and a finger-supper will be served.

DRESS: DARK SUIT

Donation R20

Figuur 7. Konsertprogram: *Poerpasledam*, 1981



## 7. "The cuckoos were singing in the mango trees [...] for our boys on the border."

Die uitvoering vind plaas in die Evertsdal-herenhuis in Durbanville. Van Wyk verduidelik meer aan Ferguson omtrent die konteks van die uitvoering:

(a)

that Cecil had informed him that all her paintings had been removed "by a man who looked honest so I hope it is alright." (!) This was bad enough, but worse was to follow: shortly after, Cecil told the very same story to Vic himself! Very sad. Vic also says that the arthritis in C's right hand is now so bad that she cant hold either pencil or brush and that her mind is now so unclear that he cannot see her producing anything anymore. Oh well, she's had a good innings -- she was 80 this year -- and I suppose one must just be resigned and grateful for what she did produce.

It hasnt been a good year for me. I'm finding it very difficult to adjust myself to the changed conditions of my life, the world has become such a terrible, awful place and there seems nothing to look forward to. I have done nothing in the way of writing since about March -- not even revision which was going well up to then.

MARCH 30, A.B. 1981!!!! I see now that I should never have embarked upon that subject --- instead I should just have written you a newsy letter (tho there wasnt much news at that time, goodness knows, except MY CONDITION, which didnt bear thinking about). Anyway, here I am, one nostril above the morass. I did manage to snap out of my depression towards the end of the year. Eva T, phoned me out of the blue to ask whether I'd care to give a concert with her in Windhoek, plane fare and hotel expenses paid by the ~~xxx~~ local Arts Council, and a fee of R200 each. Since I'm besotted about SWA and very willing to clutch at any straw that might get my head above the mud, I accepted with alacrity. We'd got as far as compiling a programme and sending it off with a few notes and photographs kindly taken by dear Jan when Eva rang one morning to say that, alas, she'd been informed by the new Arts Council chappie that his predecessor had arranged too many concerts for that particular time, that they feared we wouldnt have a good house and while they would pay us our fees in full, they were cancelling the concert, hoping to arrange something for us early in 1981. So that was that. A few days later I had a letter from this chappie, explaining the position and enclosing a cheque for R400. When I rang Eva and told her that I would now have to send her a cheque for R200, she said Oh no, I've had a cheque for R400 myself -- apparently we were supposed to give a second concert in Swakopmund and they paid us for that as well. (!!) Thinking that if I could write something for our concert, it would be another straw for getting me out of the slough of despnd. But I would think of nothing except whether Pessary pour la dame (I do hope you remember Myra's name for Poerpasledam) mightnt arrange well for flute and piano. So I looked at the music again, and I honestly couldnt decide whether it was too good to be thrown away or too bad to be kept. I like to say that I then spun a coin to decide matters and that alas it stood upright, mirabile dictu. In pont of fact, I decided to give Pessary the benefit of the doubt and set about working at the arrangement. ~~When the cancellation came, I stopped working, but shortly afterwards, Eva rang to say that she had another concert for us: on Feb. 20th, in an historic farmhouse for the Southern Cross, an organisation ~~to~~ collectsfunds for our boys on the border. So I set to work again.~~

On Jan. 25th, I flew to Johannesburg for the weeklong Adcock-Ingram Musical Festival and Congress. Jan and Paulette took me to the airport in calm, sunny weather, but as I walked towards the plane, there was a sudden rush of wind which almost swept me off my feet. We had a very bumpy flight, and I afterwards learnt that the wind that I had thought was only the airways testing their jets (or some such mystification (whamtx do I know about aviation?) was in fact a 60mph gale thatx had suddenly sprung up. The weather went haywire that Sunday for, later, a good many towns were visited by torrential rains and half of Laingsburg was swept away. Port Elizabeth had its turn a couple of days ago, but it was nothing like the appalling tragedy that occurred at Laingsburg.

I stayed with Anton and Jossie in their very pleasant and surprisingly roomy duplex maisonnette. And hwat do you know: they fed me very well, gave me a nightcap every night and taxied me to the campus of Wits Univ. in the Great Hall of which the congress took place. The event was ~~intended~~ for young instrumentalists and composers (surprisingly there were no singers) and I was there <sup>because</sup> /five of the contending pianists were playing either Night Music or the Four Piano Pieces. All the performers had to include a work by a SA composer in their programmes. There were about 150 young musicians from all over the country; the fee for the whole course was R12 and board at a Univ. residence cost R15 a day ( a bit steep), but the prize money wasnt bad: in both composition and performing there were first and second prizes of

Figuur 8. Brief aan Ferguson, 30 Maart 1981

When the cancellation came, I stopped working, but shortly afterwards, Éva rang to say that she had another concert for us: on Feb. 20th, in an historic farmhouse for the Southern Cross, an organisation which collects funds for our boys on the border. So I set to work again.

Die Suiderkruisfonds bestaan vanaf 1966, totdat die organisasie in 1990 ontbind, as 'n "moreel-bouer"<sup>40</sup> vir Suid-Afrika se 23-jarige Grensoorlog (1966–1989) soos deur Anneke van Heerden ondersoek (Van Heerden 2015:13, 23). Hierdie oorlog sou ook as die Bosoorlog of Angolese oorlog bekend staan. Die Suiderkruisfonds samel fondse in, stuur "dankie-tannie pakkies" aan soldate en betrek die burgerlike samelewing by die oorlog deur aanbiedings van allerlei aard te reël, insluitende musiekkonserte (Van Heerden 2014:68). Op die 1981-konsertprogram (en ook in die pers) word die uitvoering as Suiderkruisfondswelsynsorganisasie-aanbieding (met nommer WO 2987/112) aangedui. Op die konsertprogram word ook die name van eregaste genoem, met 'n aanduiding van toesprake wat die aand sou plaasvind, onder meer deur die nasionale president van die Suiderkruisfonds, mev. E[lizabeth] Albrecht. Die administrateur van Kaapland, mnr. Gene Louw, is ook teenwoordig.<sup>41</sup>

Van Wyk het dus gewet vir watter *saak* sy werk uitgevoer word, en sy verwysing na "our boys on the border" kom, as nawete, komies-tragies voor.<sup>42</sup> Meer opmerklik is egter sy onderskeid tussen die inhoud van sy privaatgesprekke en sy openbare uitlatings. Hy vind by sy vriende 'n "veilige oor" (Muller 2014:391) om kritiese opmerkings omtrent die Nasionale Party se ideologie en implementering van apartheid te opper, maar dit blyk dat hy nie daarvan werk maak om openbare platforms te vind om dieselfde kritiek te opper nie (Muller 2008:73).

Openlike kritiek omtrent iets soos die omstrede Grensoorlog is in elk geval nie van regeringskant geduld nie, en teenstand sou eerder gelykgestel word aan (en aangeveg word as) die bevordering van "kommunisme, anargie, chaos, en anti-Christelikheid", aldus 'n ontleding van Liebenberg (2015:42). *Poerpasledam* word dus aangebied as 'n musiekontvlugting wat terselfdertyd gesien sou kon word as 'n klinkende, maar stille onderskraging van 'n oorlog wat gewaak het teen die kommunistiese "gevaar" (Liebenberg 2015:42), maar ook 'n oorlog wat gepoog het om wit Suid-Afrika te omvorm tot "a nation in arms" deur middel van skoolkadetprogramme en tweejarige verpligte diensplig vir wit mans (Liebenberg 2015:51). Meer nog, hierdie oorlog sou die stryd teen die rooi gevaar alte maklik as 'n stryd teen die swart gevaar verkondig.

*Poerpasledam*, in hierdie konteks aangebied, dra swaar aan die herinnering van tydsverwyling en ontvlugting in tye van oorlog, veral met 'n koekoek wat metafories sing in die mangoboom. Die konsertaanbieding word ook 'n komplekse aanspreek van Van Wyk se behoefte aan grashalms wat hom uit sy terneergedruktheid sou help. Hier versmelt persoonlike behoeftes dan met 'n konteks van ideologies-verdraaide openbare plig en verstrengel sy musiek met 'n nieregverdigbare oorlog, anders as in die Londense konteks van 1945, waar sy musiek aan die kant van 'n skynbaar regverdigbare (Geallieerde) oorlog geklink het. Die datums 20 Februarie 1945 en 20 Februarie 1981 staan ideologies ongemaklik wyd van mekaar, presies 36 jaar uitmekaar. Die nouskakeling van *Poerpasledam* met die Bosoorlog bly toevallig (die verwerking is aanvanklik vir 'n ander konserttoer begin). As artikelskrywer kom ek dan tot die spekulatiewe slotsom dat daar, juis in die toevallige skakel van die verwerkte *Poerpasledam* met oorlog, 'n verskerpte neerslag van onreg en skade sit.

Ek vra in 2016 aan Tamássy of sy bewus was van die saak waarvoor hul gespeel het, en sy noem dat haar oudste seun in daardie tyd sy tweejarige diensplig verrig het, en dat haar eie ervaring van kommunisme in Hongarye (tot haar gesin se uitvlug oor die landsgrens een nag in Desember 1956) haar oortuig het dat Suid-Afrika se oorlog “teen kommunisme” belangrik was (E-pos van Tamássy, 28 June 2016; Pauw 2001:4). Ook Tamássy se onbewuste verstaan van ’n sogenaamde gevaarlike kommunisme wat apartheid se oorloë sou regverdig, en haar gevolglike toevallige bydrae tot die Bosoorlog, maak deel uit van (wat ek noem) die verskerpte neerslag van onreg en skade wat in *Poerpasledam* sit.

## 8. Eietydse uitvoerings van *Poerpasledam*, 2014 en 2016

In 2014 voer ek *Poerpasledam* uit saam met die pianis Elna van der Merwe tydens ’n geboortejaargedenkfeeskonsert vir Acáma Fick. Die konsertprogram word deur Collena Blanckenberg (suster van Fick) en ’n klein komitee saamgestel. Op die program is oorwegend vokale werke ter huldiging van Fick se jare lange bydrae as dirigent van verskeie kore.



**Figuur 9. Konsertprogramvoorbeeld: *Poerpasledam* 2014**

Ek speel onder andere omdat ek in Fick se (Stellenbosch-) universiteitskoor gesing het toe ek ’n student was. Ek besluit om ’n Suid-Afrikaanse fluitwerk vir haar te speel en bied aan om vier van die vyf bewegings van *Poerpasledam* (sonder die *Tarantella*) uit te voer om by die organiseerders se tydsbeperking aan te pas. Die konsert vind op 14 September 2014 in die Endlersaal, Universiteit Stellenbosch se Musiekkonservatorium plaas en word as *matinée*



aangebied. Die aktrise Nina Smit is die aankondiger en sy gesels oor Fick, dra gelukwensinge oor en vertel herinneringe omtrent die dirigent as afwisseling tot musiekitems. Ek raadpleeg die “looporde” wat Collena vir al die deelnemers gestuur het (E-pos van Blanckenberg, 8 September 2014) en word herinner dat ek sou instap op iets wat ek van Fick onthou. Sy het ons tydens ’n koorrepetisie vermaan om “skoon” klank te maak, te midde van ’n wêreld van geraas, omdat klank in die hemelruim voortspin. Op die programnota bring my notas oor *Poerpasledam* hulde aan mense se verhoudings. My notas word slegs in Engels gedruk, en stel die komposisie met die volgende woorde aan die gehoor bekend:

Acáma held composer Arnold van Wyk in high esteem, and I thought that this collegial respect could be honoured in a live performance of a work by Arnold, in this performance for Acáma. I also thought that this performance could honour another person who is also a friend of Acáma: Éva Tamássy, who gave the first (and only) performance of *Poerpasledam* with Nols at the Evertsdal Homestead in Durbanville on 20 February 1981. (Konsertprogram, 14 September 2014)

Toe ek in 2013 ingewillig het om vir die huldigingskonsert te speel, het ek pas die bladmusiek van *Poerpasledam* gevind, na ’n lang soektog wat my vanaf ’n katalogus van die Suid-Afrikaanse Musiekregte-organisasie (SAMRO) geneem het, na die Dokumentasiesentrum vir Musiek, Universiteit Stellenbosch (DOMUS), en na Tamássy met ’n navraag per e-pos aan haar. Sy antwoord: “My dear Little Sunshine, This took me back! I looked up my concerts in 1981 and there it was: I played a concert with Arnold van Wyk in Evertsdal on the 20th of February” (E-pos van Tamássy, 17 Februarie 2012). Sy het egter nie meer die bladmusiek gehad nie, en ek is toe weer terug na DOMUS om uiteindelik ’n afdruk van haar kopie daar te vind, verlof te kry om die werk van daar af te fotostateer en voorts uit te voer.

My uitvoering in 2014 het die musiek as ’n kunstige viering aangebied, as ’n eerste en enigste werk vir dwarsfluit deur Van Wyk, en as ’n erkenning aan die mense wat ook Suid-Afrikaanse kunsmusiek skep en uitvoer. Ek het in 2013, met die aanvaarding van die konsertdatum, reeds die musiek deurgekyk, maar geen verdere navorsing gedoen oor die ontstaanskontekste of vroeë uitvoerings van die komposisie nie. Toe ek vroeg in 2014 na die konsertprogram kyk wat Tamássy my in een van haar plakboeke wys, het ek vlugtig aangeneem dat die Suiderkruisfonds iets is soos die Rooikruisfonds: een of ander ondersteuningsfonds vir hulpbehoewende mense.

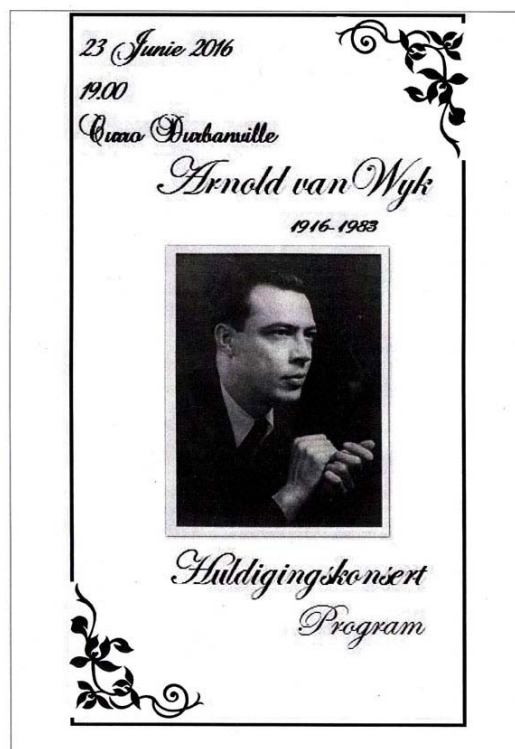
Daarna, tot die einde van 2015, sou ek egter meer oplees omtrent die komposisie. Toe ek insien dat die uitvoeringskontekste van 1945 en 1981 neerkom op musiek aangebied as ligte tydsverwyling te midde van oorlogsituasies, moes ek oorweeg of musiek ’n positiewe rol, of ’n minder positiewe rol in hierdie soort kontekste vertolk. Die siening dat kunsmusiek ’n onttrekking uit die werklikheid sou kon wees, het ek ál minder aantreklik begin vind. Ek sou ervaar dat *Poerpasledam* my sou kon laat meedoen aan ontvlugting – ’n verlamende nostalgie te midde van die potensiaal wat steek in die veelsydigheid van musikaal betrokke wees by die mense, musieke en kwessies van eietydse Suid-Afrika. Ek moes weer eens dink oor die beperkte ruim van Suid-Afrikaanse gekomponeerde kunsmusiek, nog steeds oorwegend gedryf deur wit mans as komponiste, en deur wit vroue as instrumentaliste, en ook gefokus op repertoire as kanonskepping en uitvoering as tegniese bevredigende strewes, eerder as óók op betekenissoekende verbindings tussen kuns en sosiale bewussyn. (Vir hierdie stand van sake is daar historiese en kontekstuele verduidelikings, alhoewel sulke redes nie as regverdiging sou behoort te staan nie.) My doktorsale navorsing en proefskrif



(Pauw 2015) het verreikende invloed op my verstaan van fluitspel as bewustelike en deurbrekende kurering gehad: ek het programme saamgestel en uitgevoer waarin my fluitklank soms juis nié Fick se “skoon” of Van Wyk se “beautiful” verklank het nie, omdat tema my gedwing het om aan kuratoriale effek aandag te skenk en daarom ook gru te klink, en om die ontnugtering van ’n Suid-Afrikaanse beleefde landskap, wat lae van skending dra, te verklank. (Ek beaam ook dat my navorsing gedui het op platforms waar die skynbaar beklemmende aspekte van Suid-Afrikaanse kunsmusiek poreus en aan die verander was.)

Toe Pieter van Zyl, ’n pianis en vriend, my bel om te vra of ek in Junie 2016 *Poerpasledam* van Van Wyk sou uitvoer op ’n konsert ter 100-jarige huldiging van Van Wyk se geboortejaar, was dit nie vir my ’n gegewe dat ek wou speel nie. Maar ek het die aanbod onmiddellik aanvaar. Ek sou speel saam met ’n jare lange vriendin, Liza Joubert, en die konsertprogram van vyf werke (aangebied deur twee sangers en hul begeleiers, ’n pianisduo, ’n solopianis en ons duo) sou plaasvind in die Curro-privatskool in Durbanville, nie ver vanaf die Evertsdal-herhuis nie. Ek het die uitnodiging aanvaar deels vir die kans wat my gegun is om myself weer aan die speel te kry, en op ’n manier om, soos in Van Wyk se geval in 1981 (gun my die vergelyking) te reik na projekte wat my uit ’n postdoktorale lugleegte van rigtingloosheid sou kon help. Ek het ook daarna uitgesien om die musiek weer te hoor, die *Tarantella* vir die eerste maal uit te voer en te kyk of iets betekenisvol (vir myself) uit hierdie projek na vore sou tree.

Tesame met agt ander aanbiedinge landswyd waarvan ek bewus sou word,<sup>43</sup> was ons konsert op 23 Junie 2016 ’n huldiging van die komponis. Op die Curro-aanbieding is Van Wyk egter nie net as voorste Suid-Afrikaanse toonkunsskepper uitgebeeld nie, maar ook as mens wat met vertwyfeling te werk gegaan het.



**Figuur 10.** Konsertprogramvoorblad: *Poerpasledam* 2016

Op 'n koue wintersaand, toe die skoolgemeenskap van Curro waarskynlik uitgeput was na 'n lang en vol skoolkwartaal, het ons vir 'n klein gehoor gespeel. Pieter van Zyl het gevra dat elke musikant van die verhoog af meer vertel omtrent die werk wat hul speel. Liza Joubert kon meer vertel omtrent die skakelinge wat sy raak hoor en raaksien tussen *Poerpasledam* se *Notturmo* en die grootskaalse klavierwerk *Nagmusiek*, beide van Van Wyk. Ek kon praat oor die titel van ons duo, en oor die ongemak van iets speel wat so naby en so te midde van oorlog moeilik geplaas is, gegewe die bydraende faktore van reg en onreg, gemak, private keuses, en ligte tydsverwyling. Ek het genoem dat die “oorlog van 2016” vir elk uniek sou wees, maar dat dit vir my blyk uit die ontnugtering van mense rondom my wat steeds, na meer as 20 jaar van demokrasie, die aankyk van wit meerderwaardigheid verduur en wat steeds nie fondse en kanse het om te studeer soos wat ek ruimskoots gehad het nie. Ek het aan die gehoor voorgestel dat ons die *Tarantella* speel as 'n wilde dans wat teen gif werk, want die gif van ons eie aandadigheid kan dalk op dié manier begin uitwerk. Daarna het ek en Joubert met ons harte, asems, vingers, voete en lywe tyd verwyl; ons eintlik verloor in die konsentrasie wat Van Wyk se noukeurige noteskrif vra; ons uithouvermoë fyn bereken om die tien minute te kan volhou en die spanningslyne te kan deurdra tot op die einde. Ons het die akoestiek geniet, die vloer gevoel en die balans tussen akteur-wees en fyn musiserend-wees verklank.

Ek het intussen met Stephanus Muller gesels oor *Poerpasledam*, en hy het my na 'n paar briewe en dagboeke in die Van Wyk-argief geneem. Hy het gewonder oor die konneksie tussen *Poerpasledam* en Richard Strauss se skynbaar ligsinnige opera, *Capriccio*, te midde van oorlog geskep en in 1942 in München uitgevoer,<sup>44</sup> en ek het gewonder of Van Wyk dalk na hierdie opera sou verwys in sy briewe wanneer hy noem dat hy Strauss se werke geniet (Muller 2014:317, 513).

Muller skryf aan my met vrae omtrent die “verglyding” wat die musiserende lyf sou kon aanvoel wanneer daar onderskei word tussen openbare “lippediens” uitgebasuin en persoonlike besluite omtrent gemak geneem (E-pos van Muller, 12 Julie 2016). Ek verstaan uit sy woorde dat ook die fluitspeler, wat kies om 'n werk uit te voer en dan opgaan in die klankruim van die komposisie, hierdie verglyding sou kon aanvoel soos wat die klank, die verhoogomgewing en die kulkunstenary van uitvoering die oorhand neem. Maar die verglyding word nie net deur die speler aangevoel nie. Dit sou ook uitgevoer kon word wanneer verglyding nie uitsluitlik toegedig word aan die komponis nie. Ook die musiserende lyf dra verantwoordelikhede rondom die uitoefen van keuses met betrekking tot tydsverwyling, pligsbesef, die openbare en die persoonlike.

Kort daarna stuur Muller aan my 'n foto uit die tyd van die Bosoorlog wat hy op Facebook opmerk. Ek ontvang die foto 'n paar weke na my laaste uitvoering van *Poerpasledam*, en die foto het dus geen invloed op my aanbieding van die klanke op die verhoog gehad nie, maar die beeld van die fluitspelende soldaat skyn vir my spookagtig te versmelt met die ontstaans- en uitvoeringskontekste van *Poerpasledam*. Die fotograaf is onbekend, maar die verwysing na die Ondangwa-lugmagbasis, met John Liebenberg se naam aan die aanlyn platform gekoppel, laat my wonder of die fluitspeler nie die einste John is wat later sou bekend word as fotograaf van die Bosoorlog nie.



**Figuur 11. John – the conscript**

Die onderskrif op Facebook lui:

*John – the conscript*, Ondangwa airforce base: Northern SWA/Namibia during the Bush War. This iconic photo says everything about a SADF national serviceman conscripted from his comfort zone and placed into a war zone. Kopiereg Outapi Oorlogmuseum. (<http://www.facebook.com/southafricanlegion>)

Hierdie foto wat aweregs 'n tyd en plek en 'n fluitspeler en oorlog saamtrek, bly my by wanneer ek die musiek van *Poerpasledam* nadertrek. Ek het 'n paar maande later my gedagtes omtrent *Poerpasledam* se ontstaans- en uitvoeringskontekste begin neerskryf, en steeds ets die beeld van “John – the conscript” in my geheue.

En intussen spoor ek vir John Liebenberg op – of, liewer, hy uiteindelik vir my. Iemand anders het hom daardie dag in die lugmagbasis gevra om sy kamera te leen, en vir John afgeneem waar hy sit en fluit speel. John het die kamera en die twee spoel vol foto's (tydens sy diensplig gefotografeer) met sy terugkeer na Suid-Afrika in die kledkamers van die Waterklooflugmagbasis versteek. Hy begin deur aan my te skryf oor die klanke wat hy hoor as hy na die foto kyk:

[T]he photograph evokes memories of sound – of supersonic jets blasting off into Angolan airspace, of helicopters gasping for air – the runway less than a kilometre away. The endless whine of Allouette and Puma helicopters forwarding troops deep into the bush. Outside on the road Portuguese refugees flee Angola and make their way to Grootfontein on the road beyond the wall. On the tarmac the bodies of men killed in action – and in between all of this was John playing his flute. Definitely

scales and scales ... and the *Sonata no 2 in G minor* of GF Handel, *Study no 3 in F major*. This was 1975 or '77. I was sent together with many other conscripts to Ondangwa, the South African airforce base closest to the Angolan border. I refused to carry a weapon. [...] The regimental sergeant major jumping up and down on the parade one day pulled me out of the ranks. Pointing at me he said "this is the mother fucker that is going to be relying on you to fight his battle while he plays that fucken flute". This tiny sound carried with the wind and unnerved some. [T]he photograph outside the tent: arresting the photograph reveals the "pis lelie" unceremoniously dug outside the tent. The buffel troop carrier standing idle, radio antennas resembling crosses ... the white sand of the north ingrained in the memory of most men my age. I practised every day. I don't play the flute anymore – years back I took to the darkroom. (E-pos van Liebenberg, 20 September 2016)

Ek kyk telkemale na die foto, vergroot dit op my rekenaarskerm, sien detail raak. En met John se woorde wat vervleg met die beelde verstaan ek meer van hierdie projek om *Poerpasledam* na te vors. Die foto kon enigiets beteken het: vir my was dit aanvanklik die teenstelling van 'n skamelgeklede fluitspeler in 'n oorlogkamp. Met John se e-pos word dit 'n verhaal van 'n mens ingeverf in 'n konteks van oorlog; oorlewing met 'n fluit in plaas van 'n geweer.

Op die oog af het *Poerpasledam* bykans niks met Ondangwa te make nie. Van Wyk het in die laaste jare van sy eie lewe nie vir die jonge Liebenberg geken nie. Maar die skakels is te verstrengel om nie vanuit die hede terug raak te sien, en verbande te lê nie. Die nabeeld (of "afterimage", soos die literêre kritikus Mark Polizzotti (2014:xiii) 'n ontstellende fotodokument in oorlogfotografie noem) is te waansinnig spokend om eietyds oor te sien. Die beelding van pislelies, radiomaste, soldatetente en 'n fluitspelende jongman in sy onderbroek wat nie 'n oorlog sou wen met sy dwarsfluit nie, kleef aan *Poerpasledam*. Ek het die foto toenemend beskou as voorbeeld van 'n metonimiese instansie, waar die foto instaan vir wat mense soos John in tye van bedrukking doen.

In die foto, en in die musiek, was die groter skilderdoek van konteks telkens verruim deur die fyner besonderhede van spesifiek menswees, storiwees, tragedie-wees, uit-gemaksonesgehaal-wees en 'n soeke na sinvolle betekenismaking. *Poerpasledam* was aanvanklik 'n evokatiewe "lightish" titel wat spanningslyne omtrent tydsverwyling en pligsbesef sou kon sein, maar Van Wyk se omstandighede, en die uitvoerings van 1945 en 1981, ververf tot binne in my uitvoerings. Die partituur, die verhoog en lewens verstrengel en word morsig, pynlik en soekend. *Poerpasledam* self raak, soos die foto van John, 'n metonimiese instansie van dit wat mense skeppenderwys doen, of probeer doen, in tye van bedrukking.

In my soeke na sinvolle koppeling met die musiek wat ek beoefen, vind ek aangetrokkenheid tot die soort kuratorskap waar kragvelde van kuns en sosiale bewussyn mekaar omvorm in kontekste van uitstalling en waar kuratorskap aanhou soek na 'n "kritiese betekenismaking" (Graham en Cook 2010:10, frase deur my vertaal). Kuratorskap as bevraagtekening en ingryping blyk vir my 'n weg te wees waardeur musiek kan verander van "produkt" na musiek as "proses" en "artistiese argument" (Borgdorff 2012:238, frases deur my vertaal). Op hierdie wyse sou ek my kon voorstel dat die "inhoudsopgawe" van musiek verbreed, op die manier waarop kurator Okwui Enwezor dit insien:

I don't know if art can change the world, but by trying to expand the table of content of our field, we can have an effect. And it is my commitment to always try to expand the table of content, but to be – you know, to approach what one does with great consideration, to have no self-doubt, but to be self-questioning. That is the way I approach it. (Enwezor 2015)

Die vraag of “[die] effek” van die 2016-uitvoering merkbaar anders was, dring na vore. Uiteindelik dink ek dat die 2016-kurering van *Poerpassedam*, en ook die artikelkurering daarna, my konsertpraktyk ingrypend opgeskerp en selfbevraagtekenend verryk het.

Wat is dan, uiteindelik in oorkoepelende terugskoue, die naklanke en eietydse belang van *Poerpassedam*? Dalk maar hierdie opstapeling van gedagtes: Dat ek moes inoefen en beoefen – deur middel van die navorsing en uitvoer daarvan – dat proses belangriker is as produk. Dat 'n verbrede inhoudsopgawe van kuns/musiek belangriker is as noue bewaring. En dat aangehoue bevraagtekening – om net-net nie te gemaklik te raak omtrent hedendaagse klankuiting en klankkurering nie – wenslik is.

Hiermee saam het *Poerpassedam* sêlf waarskynlik anders begin klink. My gedagtes omtrent my artistieke spel en daaropvolgende ontluikende kennis het rondom die begrippe *wetend* en *afwagkend* begin draai. My uitvoering in 2016 het wetend-klinkend daaruit gesien omdat ek bewustelik die uitvoering as ingrypende kurering sou benader het – en hier word omsluit die historiese ingeligtheid, die kognitiewe omstandighedsontleding en die uitvoeringskennis opgedoen wat saam tot daardie 2016-uitvoering bygedra het. Artistieke navorsing se metodes wat my uiteindelik aangespoor het om gedagtes ook neer te stip in kleurgeskakeerde blokke is een van die gevolge van wetend uitvoer en nuut reflekteer omtrent *Poerpassedam*. In die bevraagtekenende houding van wetend speel het ook “verrassende dinge” (De Assis 2013) na vore getree: die wetend speel het 'n meer gru, meer aanvoelende, meer betastende, meer broos en ook meer wilde, rebellerende speel bewerkstellig. Ook 'n moeër, wyser, aanvaardende speel. Maar ook afwagkend speel, asof ek op daardie tydstip, op die verhoog, wag om aan te voel, aan te hoor en in te sien wat gebeur as spelers en gehoor binne die klinkende ruim van *Poerpassedam* se teks en ryke konteks tree. Die afwagkend speel het die beliggaamde taal van die fluit verryk, sodat die uiteindelige uitvoering wetend saak gemaak het, en méér was as die note (wat Van Wyk neergestip het te midde van sy eie vertwyfeling en moed-loosheid) korrek speel. Die gehoor sou dalk in ons gryse *Notturmo* en gifdans-*Tarantella*-riel iets van hierdie afwagkend aanhoor sintuiglik aangevoel het.

## 9. Ten slotte

Sommige temas wat in hierdie artikel na vore gekom het om “detail wat tussen die note val te vertel” (Cook 2013:3) sluit die rol van tyd en plek, tydsverwyling en pligsbesef, skepping en uitvoering in. Ek kom tot die slotsom dat pligsbesef en tydsverwyling nie eietydse faktore van noodlot is nie; en dat 'n “commitment to always try to expand the table of content”, ook met musiekuitvoering, toenemend 'n daad-werklike besluit sou wees.

Verdere temas sluit die rol van agente (komponis, uitvoerder, kurator, luisteraar, instansie) in. Hierdie agente se fokus na binne (die werk self, die intieme ruimtes) en na buite (die neerslag van die werk in die sosiale, die openbare terreine) het implikasies vir skeppings en



herskeppingswerk. Uiteindelik het ook die temas van oorlog, onreg en broosheid van menslike verhoudings in die private kring en op die openbare verhoog na vore getree. Hierdie temas word nie hier ontknoop nie.

Die ontstaansgeskiedenis van *Poerpasledam* as komposisie, gekoppel aan uitvoerings, blyk nie net die teenstellings nie, maar ook die verhelderings van elk op mekaar uit te wys en te verklank. Ek vind dat *Poerpasledam* se kontekste my leer dat elke uitvoering 'n herkontekstualisering van vroeër uitvoerings is, of uitvoerings bewustelik van mekaar kennis neem al dan nie. Daar is skadu's van herinnering wat oordra vanaf teks na konteks en verdere konteks. Hierdie herinnerings kleef aan die musiek, in die klank, in die praktyk, in die speler, en dalk aan die gehoor se ervarings. Herinnering as inbedding is afhanklik van navorsing doelbewustelik aangepak, en aangegee, soos wat in die verskille tussen my twee uitvoerings van *Poerpasledam* na vore gekom het. Die doelformulering van elke unieke uitvoering is daarom 'n bydraende faktor in die herkontekstualiserings (al dan nie) tussen uitvoerings van dieselfde komposisie.

Kontekste van uitvoering (en uitvoering self) kon bydra tot die ondersoek, soos wat Nicholas Cook voorstel uitvoering wél kan doen. Die potensiaal-verwesenliking van Van Wyk se gekomponeerde struktuur blyk onder meer afhanklik te wees van die komponis se omstandighede en ons interpretasies daarvan, wetend dat die uitvoerings in 1945 en in 1981 elk betekenis gesein het. Dit is dan miskien belangrik om onself daaraan te herinner dat álle konsertkontekste betekenis sein, en dat die inhoud en kritiese inslag van betekenis vooruit uitgespel sou kon word deur kuratoriale konsep, waar moontlik geartikuleer deur die speler self. In my geval was die 2014-uitvoering se betekenisgeving verskillend van dié van 2016: die eerste 'n viering, die tweede eweneens 'n viering, maar met kritiese voor- en nabetragting.

Nadenkende omgaan met my uitvoerings – om van buite af na my uitvoerings te kyk en te luister – sou delf na artistieke kennis wat na vore kon tree. Nadenke, saam met die speel en uitvoer van musiek, sou dan 'n vorm van verbrede “fenomenologiese” musiek- en konteksontleding in werking stel en “diskursief” aangebied word (Stolp 2015:427–9). Kennis na bo gelig sluit in dat ek met die geweld ingebou in die “struktuur” van *Poerpasledam* kon begin omgaan. Hierdie geweld sou ek óf kon voortsit, óf probeer verstadig, afhange van hoe ek die werk nogmaals sou aanbied in uitvoering. Verdere kennis sluit in dat ek aanvoel dat my klank eweseer verander – die mooi van die eerste sou die gru van die laaste word. Ek het hierdie prosesse as “wetend speel” en “afwagtend speel” begin beskryf. Daarbenewens sou reflektiewe nadenke steeds oorskadu word deur die opdrag om die musiek ten beste uit te voer. Laasgenoemde bly 'n tegniese en energiebelaaide stuwings wat in uitvoeringspraktyk voorkeur kry.

Die verweefdheid van klanke, stories en kontekste het aangedui dat daar toenemend minder verskille in benadering kon wees tot die vroeëre en latere kontekste van *Poerpasledam*, en tussen historiese navorsing en beliggaamde taal. Artistieke navorsing wat die artikelkuring help rig het, waar tipes navorsing met mekaar verweef raak, sou dan 'n eie stempel afdwing. Sodoende sou die openbare (en historiese) en die private (en eie) versmelt en sou skeidslyne opgehef word. Daarom dat ek in konvensionele akademiese skrywing, maar ook in kleurgeskakeerde blokke van deurlyfde voorklank en deurleefde naklank met beliggaamde beelding en vingers-en-ingewandes-taal my gedagtes sou probeer uitspreek. Neerskryf sou



soos 'n syferfontein aangevoelde naklanke tot bewuste en bewustelike vlakke opwel en verhelder.

Uit die ondersoek blyk dit vir my dat 'n konteksbewuste uitvoering die lae van historiese en selfreflektiewe betekenisgewing kán uitvoer om die plek-en-tyd-kontekste van Londen, Durbanville en Stellenbosch se eiesoortigheid en betekenis, elk met ongemak deurspek, te verklank en oor na te dink. Dit blyk daarby dat die eietydse konteks van die gehoor, deur wie die werk gehoor word, ewe krities beskou kan (en moet) word, onder meer deur luisteraars self. Want die Wigmore-gehoor, die gehoor in die Evertsdal-herhuis, die konsertgehoor in die Endlersaal, en die konsertgangers in die Curroskool-ouditorium was eweneens eiesoortig en betekenisvol en ook met vernieling deurspek. Luisteraarsreaksie is nie in hierdie ondersoek belig nie, maar 'n oor is ontwikkel vir die skade wat moontlik aanwesig is. Hierdie soorte kwesbaarheid vra uiteindelik van my as fluitspeler om dalk, tog, bewustelik die *Tarantella* nogmaals as dans tot die dood uit te voer – vir ingeval. Vir ingeval die gif in lippediens, waar dit teenstrydig is met besluite, kán uitwerk. En vir ingeval 'n bewustheid van lae van konteks die “inhoudsopgawe” van musiekkuns verbreed. Vir ingeval hierdie keuses my help besluite neem (en dalk luisteraars se besluite rig) omtrent tydsverwyling. En om daardie besluite te begin neem herinner Enwezor daaraan dat kuns gáán om die kyk en speel en luister na maniere om 'n brose ekologie te bewoon: “So, in a sense, it’s not [...] about projecting into some kind of wonderful thing, but to look at the here and now, and [...] [to] think together about this question of inhabiting the same fragile ecology” (Enwezor 2015).

Ten slotte stel ek voor dat *Poerpasledam* as intrede tot die bespreking, dokumentering en uitvoering van kunsskepping te midde van 'n kwesbare hede dien. 'n Nabye inloer op en aanhoor van *Poerpasledam*, met die doelbewuste inagneming van die enigmatiese titel, ontbloom die werk as metonimies omdat die komposisiegeheel van produk en konteks instaan vir iets anders. *Poerpasledam* dui nie net op die benaming van 'n partikuliere werk, gebonde aan tyd en plek van oorlog en onreg nie, maar staan ook vir die benaming van universele dringendheid omtrent die rol van kuns en kunsskepping in die bewuste hier en nou. *Poerpasledam* lewer nie slegs kommentaar op die verlede nie, en nie net kommentaar omtrent ander persone op ander plekke nie. *Poerpasledam* staan as verklanking vir dit wat mense doen oor tyd- en plekgrense heen wanneer ons, te midde van 'n brose ekologie, skeppend probeer leef.

### **Deur-leef: Wegdraai-terugdraai**

*Thema*-trompetmars skel uitpas met hadeda-roep  
Paradegrond van kadet-periode brand warm deur  
my skoensole  
Volgende week in die musiekkamers wegkruip.

*Canone* ontrafel betekenis in die musiek  
Redenasie ontspoor die fluit-klink,  
Dink.

*Ländler* verlei ontvlugting met skoon klank  
na die kosmos  
My genotsvergelyding.

*Notturmo* se fluittone fluister donkerdae  
herinner dat Éva se Little Sunshine  
soms aan 'n wolkhemel dra  
Fluit-stil  
Ook vir die terrible nagmusiek  
rondom.

*Poerpasledam*  
Beken oorlog-onreg-velwit oordeel  
ou musiek  
Vergiftigde sisteem.

*Finale alla Tarantella*  
Dans woes die terugkeer  
Naklank aan Arnold en Acáma  
en Collena  
Lewensmusiek se inhoudsopgawe  
broosheid verbreed  
mét Myra, Howard, Éva, Elna, Pieter, Liza  
1944–2016  
van Londen tot in Durbanville.

**Naklank: Deur-leef**

## Bibliografie

Arpeggione Sonata, Franz Schubert: Arpeggione-Sonate verwerk vir fluit en klavier deur Peter Lukas-Graf. Frankfurt am Main: Musikverlag Zimmermann, PE.ZM2263, 1981 [http://www.peterlukasgraf.ch/html/musi\\_home.html](http://www.peterlukasgraf.ch/html/musi_home.html) (9 September geraadpleeg).

Borgdorff, H. 2012. *The conflict of the faculties: Perspectives on artistic research and academia*. Leiden: Universiteit Leiden.

Bowman, S. 2009. *The agony of Greek Jews*. Stanford: Stanford University.

Capriccio opera, Richard Strauss. <http://www.operadeparis.fr/en/magazine/the-sextet-from-capriccio> en <http://www.operadeparis.fr/en/season-15-16/opera/capriccio> (12 Junie 2016 geraadpleeg).

- Clinton Gray-Fiske. <http://markdoran.wordpress.com/2014/12/17/blood-on-the-carpet> (26 August 2016 geraadpleeg).
- Cook, N. 2001. Theorizing musical meaning. *Music Theory Spectrum*, 23(2):170–95.
- . 2013. *Beyond the score: Music as performance*. Oxford: Oxford University Press.
- De Assis, P. 2013. Epistemic complexity and experimental systems in music performance. In Schwab (red.) 2013.
- De Brabandere, N. 2015. Sticky currents: Drawing folds in serial exhaustion. *Journal for Artistic Research*, 9. <http://doi.org/10.22501/jar.134510> (4 Oktober 2016 geraadpleeg).
- Enwezor, O. 2015. Art, politics & "All the world's futures": Okwui Enwezor, first African curator of Venice biennale. Transkripsie van radio-uitsending, 11 Augustus 2015. [http://www.democracynow.org/2015/8/11/political\\_art\\_and\\_all\\_the\\_world](http://www.democracynow.org/2015/8/11/political_art_and_all_the_world) (8 Augustus 2016 geraadpleeg).
- Gerolymatos, A. 2004. *Red Acropolis, black terror: The Greek Civil War and the origins of Soviet-American rivalry, 1943–1949*. Virginia University: Basic Books.
- Graham, B. en S. Cook. 2010. *Rethinking curating: Art after new media*. Cambridge, Massachusetts: MIT.
- Grové, I. 1996. Herdenking en her-denking: 1916–1996. *Musicus*, 24(1):85–91.
- Hulde aan Van Wyk in verskeie uitvoerings. *Die Burger*, 4 Junie 2016. <http://www.netwerk24.com/Vermaak/Musiek/hulde-aan-van-wyk-in-verskeie-uitvoerings-20160603> (4 Junie 2016 geraadpleeg).
- John – the conscript (Foto), facebook, <http://www.facebook.com/southafricanlegion>, aanlyn gepubliseer op 8 September 2013 (6 Julie 2016 geraadpleeg).
- Johnson, M.L. 1997/1998. Embodied musical meaning. *Theory and Practice*, 22/23:95–102.
- Liebenberg, J.C.R. 2015. The militarisation of South African society. In Liebenberg e.a. (reds.) 2015.
- Liebenberg, J.C.R., J. Risquet en V. Shubin (reds.). 2015. *A far-away war: Angola 1975–1989*. Stellenbosch: SUN MeDIA.
- Lüdtke, K. 2009. *Dances with spiders: Crisis, celebrity and celebration in southern Italy*. New York: Berghahn Books.
- Mansvelt, N. 1884. *Nederlandse woordelys*. Heruitgegee in Van der Merwe, H.J.J.M., 1971.
- Matsas, M. 1997. *The illusion of safety: The illusion of the Greek Jews during the Second World War*. New York: Athens Press.

Modiano, P. 2014. *Suspended sentences: Three novellas*. Vertaal deur M. Polizzotti. New Haven en Londen: Yale University Press.

Muller, S. 2000. *Sounding margins: Musical representations of white South Africa*. Ongepubliseerde PhD-proefskrif. Oxford: Oxford Universiteit.

—. 2008. Arnold van Wyk's hard, stony, flinty path, or Making things beautiful in apartheid South Africa. *The Musical Times*, 149(1905):61–78.

—. 2014. *Nagmusiek*. Johannesburg: Fourthwall Uitgewers.

Musical Opinion. <http://www.musicalopinion.com> (18 Augustus 2016 geraadpleeg).

Myra Hess, National Gallery. <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/history/myra-hess-concerts/myra-remembered?viewPage=1> (9 September 2016 geraadpleeg).

Oosthuizen, M. 2014. *Arnold van Wyk as liedkomponis: 'n Ontsluiting van die liedere in die Arnold van Wyk-versameling by die Universiteit Stellenbosch*. Ongepubliseerde PhD-proefskrif. Universiteit Stellenbosch.

Pauw, E.M. 2001. Interview with Éva Tamássy (Part 1). *Flute Federation of South Africa (FLUFSA) News*, 13/3:1–15.

—. 2015. *Curating South African flute compositions: Landscape as theme of exhibition*. Ongepubliseerde PhD-verhandeling. Universiteit Stellenbosch.

Performing Right Society. <http://www.prsformusic.com> (3 September 2016 geraadpleeg).

Polizzotti, M. 2014. Introduction: Missing. In Modiano 2014.

Schwab, M. (red.). 2013. *Experimental systems future knowledge in artistic research*. Leuven: Leuven University Press en Orpheus-Instituut.

Stolp, M. 2015. Analysing “from the inside out”: Frederic Rzewski’s “De Profundis” from a performer’s perspective. *South African Music Studies (SAMUS)*, 34/35:426–58.

Sullivan, G. 2010 [2005]. *Art practice as research: Inquiry in visual arts*. 2de uitgawe. Thousand Oaks: Sage.

The Free Dictionary Online. <http://www.thefreedictionary.com/ectoplasmic> (30 Augustus 2016 geraadpleeg).

—. <http://www.thefreedictionary.com/pessary> (2 September 2016 geraadpleeg).

Thom Wium, M.J. 2013. *Contextual readings of analysis and compositional process in selected works by Arnold van Wyk (1916–1983)*. Ongepubliseerde PhD-proefskrif. Universiteit Stellenbosch.



Three Sketches, Howard Ferguson, opus 14 vir fluit (of altblokfluit) en klavier. Londen: Boosey en Hawkes, kopiereg 1953, werk gekomponeer 1932, hersien in 1952.  
<http://www.amazon.co.uk/Three-Sketches-Flute-Howard-Ferguson/dp/B004XPFZ5I>  
(geraadpleeg 9 September 2016).

Van der Merwe, H.J.J.M. 1971. *Vroeë Afrikaanse woordelyste*. Pretoria: Van Schaik.

Van Heerden, A. 2014. Die Suiderkruisfonds en die mobilisering van die Suid-Afrikaanse blanke burgerlike samelewing tydens die Grensoorlog, 1968–1989. Ongepubliseerde MA-verhandeling. Universiteit Stellenbosch.

—. 2015. Die Suiderkruisfonds as moreelbouer in die Suid-Afrikaanse samelewing tydens die Grensoorlog, 1968–1990. *LitNet Akademies*, 12(1):1–32. [http://www.litnet.co.za/wp-content/uploads/2015/06/LitNet\\_Akademies\\_121\\_1-32VanHeerden.pdf](http://www.litnet.co.za/wp-content/uploads/2015/06/LitNet_Akademies_121_1-32VanHeerden.pdf).

Waller, M. 2006. *1945: Life in the debris of war*. New York: St Martin's Griffin.

## Argivale bronne

Nota: Die Arnold van Wyk-spesiale versameling word tydelik by die Dokumentasiesentrum vir Musiek (DOMUS), Universiteit Stellenbosch, gehuisves.  
<http://www.domus.ac.za/afrikaans> (13 April 2017 laaste geraadpleeg).

Skakel vir Arnold van Wyk-versameling:  
<http://libguides.sun.ac.za/content.php?pid=331503&sid=4461088#16332977>(kyk onder “Western Cape, DOMUS, Van Wyk”, 13 April 2017 laaste geraadpleeg).

Arnold van Wyk-versameling, Briewe. Arnold van Wyk. Brief aan Freda Baron. 30 Mei 1944.

—. Arnold van Wyk. Brief aan Freda Baron. 12 Augustus 1944.

—. Arnold van Wyk. Brief aan Freda Baron. 31 Oktober 1944.

—. Arnold van Wyk. Brief aan Freda Baron. 22 Augustus 1945.

—. Arnold van Wyk. Brief aan Howard Ferguson. 30 Maart 1981. (Brief geskryf vanaf 10 November 1980 tot 10 Mei 1981. Vind dokument by DOMUS: 10 November 1980.)

Arnold van Wyk-versameling, Dagboeke. Arnold van Wyk. Dagboekinskrywing van Arnold van Wyk. 20 Februarie 1945.

—. Arnold van Wyk. Dagboekinskrywing van Arnold van Wyk. 18 Februarie 1981.

Arnold van Wyk-versameling, Foto's. Éva Tamássy, met Arnold van Wyk, foto nommer 264. Fotograaf Jan du Toit. November 1980. Sien ook drie bykomende foto's in DOMUS-argief.

Arnold van Wyk-versameling, Konsertprogramme. Edwin Evans (programnotas). Boosey en Hawkes-konsertreeks, Wigmore Hall, Londen. 20 Februarie 1945.

—. Suiderkruisfonds-program, WO 2987/112. Evertsdal Herehuis, Durbanville. 20 Februarie 1981.

Arnold van Wyk-versameling, Partiture. CIII/4: 23 ble. Fotokopie van volledige outograafpartituur: *Poerpasledam* vir fluit en klavier. Voorberei deur Howard Ferguson, Stellenbosch, Januarie 1984. Kyk ook Muller (2014:758).

—. CI/1: 9 ble. Fotokopie van outograafpartituur van dwarsfluitparty: *Poerpasledam* vir fluit en klavier. Voorberei deur Howard Ferguson, Stellenbosch, Januarie 1984. Kyk ook Muller (2014:758).

—. C1/2: 8 ble. Onvolledige outograafpartituur van dwarsfluitparty: *Poerpasledam* vir fluit en klavier. Voorberei deur Howard Ferguson, Stellenbosch, Januarie 1984. Kyk ook Muller (2014:758).

—. CI/3: 8 ble. Onvolledige outograafpartituur van dwarsfluitparty: *Poerpasledam* vir fluit en klavier. Voorberei deur Howard Ferguson, Stellenbosch, Januarie 1984. Kyk ook Muller (2014:758).

—. Ferguson, Howard. Redakteursnota tot drukkerskopie van *Poerpasledam* vir fluit en klavier (Januarie 1984). Die werk word egter nie uitgegee nie.

Arnold van Wyk-versameling, Resensies. Gray-Fisk, C. Resensie van Boosey en Hawkes konsert no 6. (20 Februarie 1945). Gepubliseer in *Musical Opinion* 811(68). April 1945.

### Privaatversamelings

Tamássy, É., Plakboeke-versameling. Van Wyk en Tamássy. Publisiteitsartikel vir Suiderkruisfondskonsert (20 Februarie 1981). *Die Burger*, 5 Februarie 1981.

—. Concert at historic house. Publisiteitsartikel vir Suiderkruisfondskonsert (20 Februarie 1981). *The Argus*, 5 Februarie 1981.

Pauw, E.M. 2016. Aantekeninge. Onderhoud met Éva Tamássy, 3 Junie 2016.

—. E-pos van Éva Tamássy, 17 Februarie 2012.

—. E-pos van Collena Blanckenberg, 8 September 2014.

—. E-pos van Éva Tamássy, 28 Junie 2016.

—. E-pos van Stephanus Muller, 12 Julie 2016.

—. E-pos van Matthew-Walker, 26 Augustus 2016.

—. E-pos van Ceri Brough, 13 September 2016.

—. E-pos van John Liebenberg, 20 September 2016.

### **Toestemming**

Die volgende instansies het goedgevestigde toestemming verleen vir die plasing van briewe, foto's en konsertprogramme:

Arnold van Wyk-trust, Eksekuteurs. Pauw, E.M., E-pos, 18 September 2016.

Curro-skool Musiekdepartement (Durbanville), Programsamesteller. Pauw, E.M., E-pos, 19 September 2016.

Endler-konsertreeks (Universiteit Stellenbosch, Musiekdepartement), Bestuur. Pauw, E.M., E-pos, 20 September 2016.

Outapi War Museum (Namibië), Kurator. Pauw, E.M., E-pos, 20 September 2016.

### **Eindnotas**

<sup>1</sup> Die skryf van hierdie artikel is moontlik gemaak met die hulp van talle mense, onder wie ek graag vir Stephanus Muller, Santie de Jongh, Matildie Thom Wium en John Liebenberg in die besonder wil bedank. Ter nagedagtenis wil ek ook graag erkenning gee aan die lewe en werk van Collena Blanckenberg. Sy het woorde haarfyn bekyk, en met oorgawe gebruik.

<sup>2</sup> Nicholas Cook voer aan dat musiek “as uitvoering” die “skeefgetrekte” hiërargie van “page-to-stage” omkeer sodat uitvoering op sigself betekenis gee aan musiek, en nie bloot die gevolg van geskrewe teks (byvoorbeeld bladmusiek) is nie (Cook 2013:2, 37).

<sup>3</sup> Hierdie en verdere frases (o.a. dié van Stolp en De Brabandere), deur my vertaal, tensy anders aangedui, . Henk Borgdorff (2012:149) gebruik die woorde “embedded context”, “enclosed content”, “enacted method” en “embodied outcome” om die besonderse aspekte van artistieke navorsing aan te dui. In die huidige artikel vind daar neerslag van elk van hierdie aspekte plaas in byvoorbeeld my geografiese, historiese en loopbaankontekste; met die afbakening van argivale en selfreflektiewe inhoud; met lyflike betrokkenheid soos instudering en uitvoering (gegrond op tegniese vaardighede soos partituurlees, fluitspel en konsertpraktyk, met laasgenoemde wat kuratoriale betrokkenheid insluit); en met beliggaamde uitkomst (wat in die artikel weergegee word as gedagtes neergestip in kleurgeskakeerde blokke. *Beliggaamde uitkomst* omsluit die somtotaal van historiese navorsing, kognitiewe nadenke en ervarings omtrent konsertpraktyk).

<sup>4</sup> In hierdie artikel word fenomenologiese musiekontleding nie toegepas om uitsluitlik die komposisie self te ontleed nie. Ek meen dat hier egter fenomenologiese prosesse intree om

kennis te ontlok wanneer ek met die klankruimte van die komposisie te doen kry. Van hierdie kennis-ontluiting lewer derhalwe kommentaar op die komposisie self.

<sup>5</sup> Nicole de Brabandere beskryf die metodologie en bevindings van haar artistieke navorsing onder meer met digkuns, en bevind dat “deur-lyfde” taal vlietend is. “[W]riting pivoting momentary orderings and inclusions [...] break[s] down [...] urges further specification, elaboration, and movements with concepts [...] edging new tendencies of wording in and with an inhabited corporeal” (<http://www.jar-online.net/index.php/issues/index/author:brabandere>). Haar verwysing na kennis wat boontoe dobber laat by my die beeld van ’n syferfontein, soos wat ek later in hierdie artikel daarna verwys.

<sup>6</sup> Op die konsertprogram word die titel tussen dubbelaanhalingstekens gedruk (“Poerpasledam”), gevolg deur die subtitel: *Introduction, Variations and Finale for piano duet*. Die program se verwysing na die titel word vervolg met ’n verduideliking van die herkoms van die hoofmotief in die werk, en die toonsoortverwantskappe tussen die nege bewegings word aangedui. Die programnota skets die verdere konteks waarbinne *Poerpasledam* gehoor word: die konsert word as die sesde in die “Boosey and Hawkes”-konsertreeks aangebied. Benewens Arnold van Wyk se duet word Howard Ferguson se *Five Bagatelles* (soloklavier) en strykkwartette van Béla Bartók en Michael Tippett uitgevoer. Naas die noem van die komponisnaam en titel word ’n paar sinne oor elke werk, asook oor die betrokke komponis, saam met die name van die kunstenaars, ingesluit. Die skrywer van die notas word aangedui as Edwin Evans, en die opmerking daarnaas lui: “Author’s copyright”. Twee verdere konsertdatums in die reeks (in Maart 1945 en in Mei 1945) word geadverteer. Kaartjiepryse word aangedui as 8/6, 6/-, 3/- of 2/-, terwyl die program 3d kos. (In hierdie koste-aanduidings verwys “d” na “pennies”; “8/6” na “8 sjielings en 6 pennies”; en “6/-” verwys na “6 sjielings en geen pennies”.)

<sup>7</sup> Van Wyk se sketse bevat datums wat aandui wanneer hy aan fragmente werk. Sommige sketse dra ook notas van daaglikse roetine, afsprake, nuusgebeure en opmerkings omtrent sy gemoedstoestand. Hierdie notas word deur Stephanus Muller aangedui in sy ordening van die Van Wyk-werkelys en -katalogus, en is ingesluit in die publikasie *Nagmusiek*, volume 1 (2014). Muller toon ook aan waarom die akkurate datering van werke soms moeilik is (Muller 2014:689–90).

<sup>8</sup> Ek verwys na vier briewe geskryf deur Arnold van Wyk aan Freda Baron, en hulle word in bronverwysings in die teks slegs met ’n datum aangedui (byvoorbeeld “30 Mei 1944”). Die artikel verwys ook na een brief van Van Wyk aan Howard Ferguson wat meer volledig as “Brief aan Ferguson, 30 Maart 1981” aangedui word. (Hierdie brief neem reeds op 10 November 1980 ’n aanvang, met die laaste datum-inskrywing daarop aangedui as 10 Mei 1981.) Daarbenewens word ook enkele ander briefverwysings, soos deur Muller (2014) genoem, ingesluit. Van Wyk se beklemtonings van woorde, met onderstrepings en aksenttekens, asook sy gebruik van leestekens en tekens soos die ampersand (&), word in hierdie artikel deurentyd onveranderd aangehaal. Waar van toepassing verbeter ek in aanhalings enkele van Van Wyk se tik- of spelfoute.

<sup>9</sup> Aangehaal uit Van Wyk se brief aan Ferguson, 26 Januarie 1945 (Muller 2014:309).

<sup>10</sup> Ferguson sou, nadat hul mekaar leer ken het in Londen, een van Van Wyk se vriende word. Ferguson, self ’n komponis, sou ook die drukkerskopie van *Poerpasledam* ná Van Wyk se



dood voorberei. (Hierdie partituur is egter nooit uitgegee nie.) Die verwysing na die titel van die werk as *Pessary* dui skertsend op 'n mediese toestel wat in die vagina of rektum geplaas word (<http://www.thefreedictionary.com/pessary>) en word in die artikel in verband gebring met verskeie ander titels vir die werk. Die brief soos aangehaal is tans by DOMUS geliasseer onder die aanvangsdatum van 10 November 1980. In hierdie artikel word die brief beskryf met die datum 30 Maart 1981, omdat die verwysings na *Poerpasledam* uit die gedeelte kom wat op genoemde datum geskryf is.

<sup>11</sup> Van Wyk se verwysing na “bedrails” en “bed jacket” – die privaatheid van 'n slaapkamer – dui op sy gemaklike verhouding met Baron. Hy kan sy diepste vertwyfeling met haar bespreek, maar hy kan ook, soos 'n eie seun, bekostig om soms 'n terggees te wees. Sy humor met haar, maar ook die erns waarmee hy sy musiek en pligsbesef met haar bespreek, dui op hul nabye vertroue. Hy noem egter nie in sy briewe aan haar dat hy homoseksueel is nie.

<sup>12</sup> Waller (2006:92–3) verwys na die gereelde gebruik van die Wigmore. Die huidige assistentargivaris van die National Gallery, Ceri Brough, het in 'n e-pos bevestig dat die Wigmore Hall en die National Gallery-kunssaal tydens die oorlogsjare onafhanklik van mekaar konserte aangebied het (E-pos van Brough, 13 September 2016).

<sup>13</sup> In sy redakteursnota (1984) tot die drukkerskopie van *Poerpasledam*, herinner Ferguson sy lesers dat die National Gallery-konsertreeks ononderbroke gedurende die oorlog voortgegaan het. Onder die bestuur van Dame Myra Hess, met haar assistent Howard Ferguson, het die National Gallery gedurende die ses oorlogsjare 1 698 programme aangebied, en 824 152 luisteraars het die konserte bygewoon (<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/history/myra-hess-concerts/myra-remembered?viewPage=1>).

<sup>14</sup> Die National Gallery-uitvoering van 2 April (soos deur Muller na verwys) sou 'n middagetensuur-uitvoering gewees het, wat verklaar waarom Ferguson in sy redakteursnota na 'n “lunchhour”-konsert (waarop hy en Hess die werk speel) verwys. Ferguson se nota dui egter nie die datum aan nie. Die huidige National Gallery-assistentargivaris kon geen verdere bevestiging omtrent 'n uitvoering op 2 April 1945 verskaf nie.

<sup>15</sup> *Musical Opinion* word sedert 1877 onder die vaandel van “Britain’s Oldest Classical Music Magazine” gepubliseer (<http://www.musicalopinion.com>). Die huidige redakteur, Robert Matthew-Walker, bevestig dat die voorletters (aangedui onder aan die resensie van 1945 as “C. G.-F.”) verwys na Clinton Gray-Fiske (E-pos van Matthew-Walker, 26 Augustus 2016). Ek gebruik die spelling (*Fisk*) soos deur Muller aangegee.

<sup>16</sup> Mark Doran beskryf Gray-Fisk (en beaam dat hy ook bekend was as Gray-Fiske) as “a ferocious and highly prolific music critic of ‘independent means’” (<http://markdoran.wordpress.com/2014/12/17/blood-on-the-carpet>).

<sup>17</sup> *Musical Opinion*, 811(68), April 1945. Die resensie toon aan dat strykkwartetwerke van Tippett en Bartók, en klavierwerke van Ferguson en Van Wyk (*Poerpasledam*) op die program ingesluit is. Gray-Fisk resenseer uitsluitlik die gehalte (en karakter) van die komposisies, met een uitsondering wanneer hy in 'n kort sin noem dat die strykkwartetlede hulself “in fine style” van hul taak gekwyt het.

<sup>18</sup> Aanhaling uit brief aan Baron, 31 Oktober 1944.

<sup>19</sup> Die Performing Right Society word in 1914 gestig, en verbind later met ander instansies om eietyds 'n fokus op musiekregte (onder meer kopiereg) te bevorder (<http://www.prsformusic.com>). In hierdie artikelondersoek na Van Wyk se “korrekte plig” is die beurs vanaf 'n organisasie met die titel “PerformingRight” ironies.

<sup>20</sup> Collena Blanckenberg het hierdie navorsing omtrent die herkoms van die woord *poerpasledam* behartig en aan my gestuur. Die woord kom nie voor op lyste van die WAT, die Etimologiewoordeboek, die Pharos aanlyn woordeboeke en die woordeboeke op Viva-webblad nie. Die woord *poerpasledam* het dus in onbruik verval.

<sup>21</sup> Die programnotaskrywer (Edwin Evans) sou egter hierdie verandering in sy notas kon aangebring het.

<sup>22</sup> *Protoplasma* en *ektoplasma* verwys na vloeistowwe en membrane in biologiese selle, maar *ektoplasmies* kan ook verwys na die deursigtige voorkoms van 'n spook (<http://www.thefreedictionary.com/ectoplasmic>). Afleidings omtrent waaroor sy vriende hom presies terg sou ten beste by “humor” omtrent die liggaamlike bly. Die verstaan van *ektoplasmies* as “spookagtig” is vir my egter aanloklik: Van Wyk werk traag, en bring sy tyd deur met (wat sy vriende sou beskryf as) 'n spookagtige verskynsel van 'n steeds onvoltooide komposisie.

<sup>23</sup> Nols (afgelei van “Arnold”) is die naam waarmee hy sy briewe aan vriende onderteken (Muller 2008:65).

<sup>24</sup> Met die vervolging van Jode in Griekeland (vanaf Maart 1943) het sommige Jode in die berge weggekuip (Bowman 2009; Matsas 1997). Die bewind van die Spilmoonhede kom in Oktober 1944 tot 'n einde (Bevryding van Atene), en Jode begin vroeg in 1945 drupsgewys terugkeer uit hul wegkruipplekke, maar ook uit bevryde konsentrasiekampe. Die Britse weermag se aandeel aan die sterftetal in die Dekemvriana-oorlog (Oorlog van Atene) wat plaasgevind het vanaf 3 Desember 1944 tot die ontwapeningsverdrag van 12 Februarie 1945) was omstrede. (Die oorlog het dus plaasgevind kort voor die uitvoering van *Poerpasledam*.) 'n Bloedige burgeroorlog volg tot 1949 in Griekeland (Gerolymatos 2004).

<sup>25</sup> Elk van die nege bewegings word opgedra aan iemand, soos verduidelik in sy brief aan Baron (22 Augustus 1945). Tim Scott was in die Britse lugmag (Royal Air Force) en betrokke in die oorlog in Italië in 1944. Van Wyk se verwysing na die dans as oorspronklik van Napels is waarskynlik afkomstig van talle oorvertellinge wat dieselfde beaam. Vir bykomende inligting omtrent die *tarantella*, sien Karen Lüdtké (2009) se skrywe wat die agtergrond van die dans ondersoek. Lüdtké toon aan dat die *tarantella*-dans, ook bekend as die *pizzica*, veral in die Salento-gebied gewild was en steeds in eietydse identiteitsdiskoerse en rituele aanwesig is.

<sup>26</sup> Van Wyk in een van twee uitsendings vanuit Londen, Afrikaanse radiodiens van die Britse Uitsaaiorporasie (BBC), 25 Mei 1945 en 1 Junie 1945 (aangehaal in Muller 2014:390).

<sup>27</sup> ’n E-poswisseling van Stephanus Muller aan my noem “verglyding” en “wegdraai”, asook die tekens van afstand tussen die private en die openbare in Van Wyk se uitlatings as moontlik nuttige invalshoeke tot *Poerpasledam* (E-pos van Muller, 12 Julie 2016).

<sup>28</sup> Nadat Van Wyk *Poerpasledam* (1944–1945) voltooi, komponeer hy filmmusiek wat by hierdie getal van 37 komposisies ingesluit word. Muller gee beide die klavierduet en die filmmusiek as werke wat in 1944 voltooi is in die Van Wyk-werkelys aan (Muller 2014:831–2).

<sup>29</sup> Van Wyk tree teen die einde van 1978 af as lektor in die Universiteit Stellenbosch se Musiekdepartement, alhoewel hy drie maande se verlof tot sy dienstydperk byvoeg en tot einde Maart 1979 ’n lid van die volttydse personeel bly (Muller 2014:200–1).

<sup>30</sup> Hierdie brief aan Ferguson word op 10 November 1980 begin, maar eers ses maande later gepos, met die laaste datuminskrywing aangedui as 10 Mei 1981. Hierdie artikel verwys na die brief as 30 Maart 1981, soos in ’n vorige eindnota verduidelik.

<sup>31</sup> “T.” verwys na Tamássy, ’n aanduiding dat Ferguson haar reeds teen hierdie tyd ontmoet het.

<sup>32</sup> Tamássy bevestig aan my dat Jan du Toit die foto’s kom neem het. Sy vertel dat sy en Van Wyk reeds ’n paar maal geoefen het om die konsepprogram saam te stel. Sy noem ook dat hul binne stapafstand van mekaar gewoon het, met haar huis in Rozendal (Stellenbosch), en sy huis in Mostertsdrift. Dit was dus vir haar maklik om by Van Wyk uit te kom (Pauw 2016).

<sup>33</sup> Vergelyk datums van hulle onderskeie aanstellings (Pauw 2001:10–1; Muller 2008:72).

<sup>34</sup> Benewens die inligting omtrent die musiekprogram bevat die koerantberig oorwegend inligting omtrent die restourering van die 1720-herhuis (befonds deur Jan Marais “teen aansienlike koste”) en inligting omtrent die kelder (gebou in 1680), beskryf as “by uitstek geskik vir die sjampanje-onthaal en vingerete wat ná die konsert bedien word.” Hierdie berig, tesame met ’n soortgelyke een in ’n Engelse dagblad, is ingesluit op die bladsy langsaan die konsertprogram van 20 Februarie 1981, saamgevat in een van Tamássy se plakboeke van haar konsertoptredes.

<sup>35</sup> Tamássy se noteskrif word ingesluit in die fluitparty van die finale drukkerskopie wat Ferguson in 1984 voorberei. In ’n onderhoud met haar vertel sy dat haar eerste vakmanskap dié van ’n tekenaar by Evkom (Nou Eskom) was, en dat haar tekenvermoëns en handskrif behendig was (Pauw 2001:6–8).

<sup>36</sup> Van Wyk verwys na Johann Sebastian Bach se *Sonata BWV 1031 in E mol*, uit *Ses Sonates vir fluit en continuo* (BWV 1030–1035). Hy verwys ook na Wolfgang Amadeus Mozart se vyfde sonate (in C majeur) uit Mozart se *Ses Sonates vir fluit en continuo*, K. 10–15, geskryf toe Mozart agt jaar oud was, daarom sy verwysing na “babasonates”.

<sup>37</sup> *Poerpasledam* word in die brief “Pessary” genoem, en Van Wyk noem dat hy “extracts” verwerk het. Van Wyk sou slegs vyf van die oorspronklike nege bewegings vir fluit en klavier verwerk. Die 1981-konsertprogram word in Engels geskryf, en onder die titel, “Theme and variations for flute and piano”, verskyn die nota: “première for this piece of

music”. Die rede waarom die titel “Poerpasledam” vir hierdie uitvoering weggelaat sou word, is onbekend. Al wat ons weet, is dat Ferguson in 1984 die werk vir fluit en klavier voorberei het onder die oorspronklike titel (*Poerpasledam*).

<sup>38</sup> In 2012, toe ek wou weet of die bladmusiek van *Poerpasledam* steeds in Tamássy se besit is, bevestig sy dat sy nie meer die musiek het nie, en dat sy nie veel kan onthou van die uitvoering in 1981 nie, behalwe dat hulle die *Arpeggione* uitgevoer het “waartoe Arnold heelwat note bygevoeg het” (E-pos van Tamássy, 17 Februarie 2012, aanhaling deur my vertaal). Die werk waarna sy verwys, is Franz Schubert se *Arpeggione-sonate* in A mineur, Sonata D 821, soos deur haar vir fluit en klavier verwerk. (Aangesien dit al werk is wat Tamássy aanvanklik kon onthou omtrent die uitvoering; aangesien Van Wyk ook daarna verwys in sy briefwisseling (soos aangehaal); en aangesien ek nou die konteks waarbinne Tamássy in daardie tyd aan my die verwerking gewys het, insien, gee ek vervolgens meer agtergrond omtrent die Schubert-werk: Schubert skryf oorspronklik die sonate vir die kitaartjello (wat Schubert die *arpeggione* noem, ’n instrument wat kort na sy ontwerp in onbruik verval het). Tamássy se vader, self ’n amateurtjellis wat later in Johannesburg as orkestjellis gewerk het, het die werk gespeel as ’n weergawe vir tjello en klavier (Pauw 2001:1). Die tjello haal tegnies nie asem (soos die fluit) nie, daarom die verwysing na haar asemnood. Eers later, in 1984, het Tamássy ’n verwerking bekom wat Peter-Lukas Graf van dieselfde werk gemaak het (besondere in die bibliografie). Sy het tydens ’n fluitles aan my die twee verwerkings gewys en my gevra om die musiek te bestudeer.)

<sup>39</sup> Tydens ’n fluitles het Tamássy in 1983 vir my die “koekoek”-werk gegee om in te studeer vir een van my musiekprakties-eksamens op hoërskool. “Cuckoos [...] in the mango trees” verwys na Howard Ferguson se *Drie sketse* vir fluit en klavier. Hierdie is ’n kort werk waarvan die derde beweging (*Con moto*) ’n asterisk aandui by die vierde maat met die ooreenstemmende nota: “Hindu melody = Koyalīnya bole ambuvañ (Cuckoos sing in the mango tree)” (Besonderhede in die bibliografie). Tamássy kon nie onthou (tydens onderhoude in 2016 gevoer) dat sy en Van Wyk hierdie werk as toegif gespeel het nie, daarom is die verwysing in die brief van belang. Tamássy kon wel onthou dat Van Wyk en Ferguson by haar en haar man (Johannes Cronjé) aandete geëet het op een van Ferguson se besoeke aan Suid-Afrika (onderhoud met Tamássy, 3 Junie 2016).

<sup>40</sup> Van Heerden gebruik die term “moraal-bouer” in die proefskrif (2014) wat die artikel-publikasie (2015) voorafgaan.

<sup>41</sup> Die nameregister op die program toon ’n sterk teenwoordigheid van verteenwoordigers van die Suiderkruisfonds, en dui só ook moontlik die nou band tussen die Fonds en provinsiale regeringslui aan. Ander gaste se name op die program word soos volg aangedui: die Voorsitter Suiderkruisfonds Durbanville-tak, Mnr. Myburgh Streicher, die Visevoorsitter Suiderkruisfonds Durbanville-tak, Mnr. Albertus Marais, die Plaaslike hoofbestuurder, Agbare burgemeester, en Raadslid E. Fivaz en Mev. Fivaz, asook Mev. Louw (eggenote van Gene Louw). Die program dui aan dat die geleentheid om 19h45 begin, en dat gaste na die konsert op ’n ete in die kelder getrakteer word (Konsertprogram 20 Februarie 1981).

<sup>42</sup> Die verwysing na hierdie opmerking as komies-tragies is my interpretasie. Van Wyk en Ferguson verwys jare vantevore na “THE BOYS” wanneer hul praat van lede van die Grillerkwartet wat gedurende die oorlog Van Wyk se strykkwartet in Londen uitgevoer het, soos blyk uit Van Wyk se brief aan Baron (30 Mei 1944). “[O]ur boys on the border” was in die



Bosoorlogjare egter ook 'n verwysing wat in die volksmond gebruik is. Die vergelyking van 'n Britse strykkwartet (“THE BOYS”) met 'n Suid-Afrikaanse weermag van jong en oorwegend wit mans (“our boys”) sou (as nawete) in spanning tot mekaar beskou kon word.

<sup>43</sup> Die ander agt uitvoerings in 2016 waarvan ek kennis dra, is aangebied in Grahamstad (uitvoerings van die pianis Pieter van Zyl), Oudtshoorn (met die sangeres Matildie Thom Wium, en Stephanus Muller as voorleser), Calvinia (met Pieter van Zyl), Centurion (met die pianis Liza Joubert tesame met 'n film van Pluto Panoussis), Bloemfontein (met 'n program saamgestel deur die Odeion Musiekskool-personeel en, later in die jaar, 'n ander program saamgestel deur die pianis Benjamin Fourie) en in Kaapstad (met pianiste van die Universiteit van Kaapstad se musiekdepartement. (Inligting versamel van verskeie aanlyn bronne. Inligting ook uit *Die Burger*, 4 Junie 2016.)

<sup>44</sup> Laurent Verney beskryf die sekstet in die opera as 'n “kokon” van ontvlugting vanuit die wêreld (<http://www.operadeparis.fr/en/magazine/the-sextet-from-capriccio> en <http://www.operadeparis.fr/en/season-15-16/opera/capriccio>).