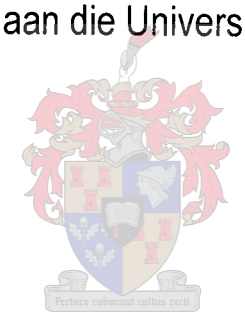
Die laat klavierwerke van Arnold van Wyk (1916-1983)

Magtild Johanna Thom

Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die graad van Magister in Musiek aan die Universiteit van Stellenbosch.



Studieleier: Prof. Izak Grové

Desember 2006

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

Verklaring

Ek, die ondergetekende, verklaar hiermee dat die werk in hierdie tesis vervat, my eie oorspronklike werk is en dat ek dit nie vantevore in die geheel of gedeeltelik by enige universiteit ter verkryging van 'n graad voorgelê het nie.

Handtekening: .

Datum:.....23/11/2006.....

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

Opsomming

Hoewel Arnold van Wyk met sy dood in 1983 slegs drie gepubliseerde soloklavierwerke nagelaat het – *Pastorale e capriccio* (1956), *Nagmusiek* (1964) en *Vier klavierstukke* (1968) – het hy in die laaste dekade van sy lewe gereeld aan nog twee komposisies in hierdie genre gewerk, nl. *Tristia* (1972-83) en *Ricordanza* (1974-83). Dié twee stukke is beide in 1984 deur die Arnold van Wyk Trust gepubliseer. Die uitgawe is voorberei deur Howard Ferguson, gebaseer op die laaste outograwe wat Van Wyk voltooi het.

Dié twee werke is die enigste dokumente van Van Wyk se laat soloklavierstyl en kan eiesoortige insigte bied in sy idioom en komposisiepraktyk in die betrokke tydperk. Daar is egter nog nie tevore enige studie van die stukke gemaak nie, en die primêre doel van hierdie studie is om dié leemte in die kennis van die komponis se werk te vul.

Die studie onderneem analises van beide werke, geïnformeer deur die ontstaansgeskiedenis en gerig op 'n uitleg van die betekenis. Die navorsing steun sterk op 'n studie van die sketsmateriaal omdat dit die ontstaansgeskiedenis dokumenteer en duidelike leidrade bevat i.v.m. die komponis se "bedoeling" met die musiek. Die uiteindelike betekenis-uitleg neem die assosiasies wat die komponis met die musiek sou gehad het, as hooffokus, maar veronderstel nie dat dit daarom die enigste "korrekte" of geldige interpretasie verteenwoordig nie.

In die geval van *Tristia* het die sketse en korrespondensie aan die lig gebring dat al drie dele in die 1984-uitgawe van die stel ("Rondo desolato", "Ostinato" en "Berceuse") op heelwat ouer materiaal baseer en teen 1972 reeds in 'n voorlopige vorm voltooid was. Met behulp van die sketse is daar ook vir beide *Tristia* en *Ricordanza* "subtekste" ontdek wat 'n bepalende invloed op die materiaal van die werke gehad het. Hierdie "subtekste" kan 'n letterlike teks wees, soos die Middelnederlandse gedig "Egidius, waer bestu bleven?" waarop "Rondo desolato" baseer, of dit kan die teenwoordigheid van bestaande musiek behels – hetsy van ander komponiste (bv. Bach by *Ricordanza*) of van Van Wyk self ("Ostinato"). Die sketse boekstaaf ook die alternatiewe titels wat die komponis oorweeg het, wat in al die gevalle besonder insiggewend is.

Die komponis se estetiese verwysingsraamwerk (veral sy aansluiting by die laat-Romantiek) dien as 'n

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

belangrike vertrekpunt vir die analises; laasgenoemde kan op hulle beurt weer die funksie van eersgenoemde illustreer. 'n Prominente faset hiervan is die elegiese strekking wat so sterk by talle van die komponis se werke figureer. Die bevindings t.o.v. hierdie inhoude by *Tristia* en *Ricordanza* kan dan ook soortgelyke uitdrukking in ander werke toelig.

Ten slotte identifiseer die studie sekere werkswyses by die komponis wat nie vantevore ondersoek is nie (bv. die doelbewuste vervaging van harmoniese duidelikheid of die gebruik om 'n instrumentale komposisie op 'n gedig te baseer) en tot verdere studie aanleiding kan gee.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

Abstract

Although Arnold van Wyk left only three published solo piano works on his death in 1983 – *Pastorale e capriccio* (1956), *Night Music* (1964) and *Vier klavierstukke* (1968) – he worked regularly on two other compositions in this genre during the last decade of his life. They are *Tristia* (1972-83) en *Ricordanza* (1974-83). These two pieces were both published by the Arnold van Wyk Trust in 1984. They were edited by Howard Ferguson, based on the last autographs completed by the composer.

These two works are the only documents of Van Wyk's late solo piano style and can yield unique insights into his idiom and compositional practice at the time. However, no study of them has yet been made, and the primary objective of this study is to fill this void in the present knowledge of the composer's work.

Analyses of both works are undertaken, informed by the geneses of the respective works and directed at an explanation of the intended "meaning". The research draws strongly upon a study of the sketch material, because that material documents the geneses and provides clues to the composer's "intention" with the music. The eventual interpretation focuses primarily on the concepts that the composer would probably have associated with the music. It does not pretend to be the only "correct" or valid exegesis.

In the case of *Tristia,* the sketches and correspondence revealed that all three pieces in the 1984 edition of the collection ("Rondo desolato", "Ostinato" and "Berceuse") were based on much older material, and that first versions of all three had been completed by 1972. Also, the sketches led to the discovery of a number of "subtexts" that had influenced the material of both *Tristia* and *Ricordanza* in decisive ways. The word "subtext" in this sense can refer to a literal text, such as the Middle Dutch poem "Egidius, waer bestu bleven?" that formed the basis of "Rondo desolato", or to the presence of pre-existent music – whether by other composers (eg. Bach in *Ricordanza*) or by Van Wyk himself ("Ostinato"). Also, the sketches record alternative titles considered by the composer. These were exceptionally illuminating in all cases.

The composer's aesthetic frame of reference (especially his affinity for the late Romantic period) serves as an important premise for the analyses; the latter can in turn also illustrate the function of the former. One prominent aspect of the composer's aesthetic is the pronounced elegiac tone in many of his works, and the findings regarding the elegiac content of *Tristia* and *Ricordanza* can inform corresponding contents

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

in other works.

Finally, this thesis identifies methods of composition employed by the composer that have not been subjected to closer investigation as yet (e.g. the deliberate blurring of harmonic clarity or basing an instrumental composition on a poem). They merit further research.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

Bedankings

Hierdie studie was 'n ambisieuse projek wat ek sonder die breë ondersteuningsbasis wat ek gehad het, kwalik sou kon voltooi. My studieleier, prof. Izak Grové, was bereid om saam met my die opwindende dog vreesaanjaende taak te onderneem van 'n onderwerp wat van só 'n aard is dat ons die verloop en uiteinde van die studieproses nie kon beheer of voorsien nie. Hy het die navorsing met kreatiwiteit en vlymskerp insig gelei. Ek bedank hom ook vir sy bemoeienis met my musiekwetenskaplike loopbaan in die algemeen. Dr. Stephanus Muller se moeite om Van Wyk se dokumentêre nalatenskap byeen te bring en te ontsluit, het in die eerste plek 'n studie soos hierdie moontlik gemaak. Hy het telkens moeite gedoen om my vrae volledig te beantwoord en is vir my 'n voorbeeld van praktiese navorsingsetiek. Ek bedank prof. Winfried Lüdemann vir sy aandeel in die ontwikkeling van my denke tot dusver oor musiek, estetika, filosofie, navorsingspraktyk en verskeie verwante onderwerpe. Vir hierdie studie het hy ook tyd afgestaan om my met vertalings uit Duits te help. Op sy beurt het prof. Hendrik Hofmeyr vir my 'n Italiaanse frase opgeklaar. Ek bedank ook dr. Sjarlene Thom vir die verduideliking van die titel *Tristia* uit 'n Klassieke perspektief.

Mej. Simone Kirsch het haar opname van 'n gedenkkonsert vir die komponis wat in 2003 by die *College of Music* (Universiteit van Kaapstad) gehou is, aan my beskikbaar gestel. Daarsonder sou die analises 'n onbegonne taak gewees het. Ek bedank ook prof. James May, prof. Jan du Toit en mev. Hanna Botha vir die toegang tot die komposisiesketse wat so bepalend was vir al die bevindings.

Die Universiteit Stellenbosch het my geldelik gesteun tydens my voorgraadse en nagraadse studies. Dankie aan mev. Frida Bekker, mnr. Yusuf Ras en me. Essie Tarentaal by die Konservatorium se biblioteek vir hulle hulpvaardigheid en moeite om bronne op te spoor, en aan me. Mimi Seyffert vir die skandering van die sketse.

My ouers, my susters en my vriend Daniël het deurgaans my frustrasies en ontdekkings met ewe veel belangstelling en geduld aangehoor. Die voltooiing van hierdie tesis is ten slotte aan hulle liefdevolle en volgehoue bemoediging te danke.

SDG. Paarl, Augustus 2006.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

Inhoud

Inleiding

I. Omvang en doel van die studie 1

II. Oorsig oor Van Wyk-navorsing, 1965-2000 2

III. Die studieproses: agtergrondinligting 9

IV. Werkswyse 11

Hoofstuk 1: Arnold van Wyk se lewe en werk

1.1 Kort biografie met verwysing na werke en kreatiewe klimaat 13

1.2 Status en Resepsie 20

1.3 Idioom: Aansluiting by die laat-Romantiek 21

Hoofstuk 2: Ricordanza

2.1 Ontstaan 30

2.2 Aspekte van die vorm 45

2.3 Aard van die materiaal en arbeid 54

2.4 Samevatting: *Ricordanza* as 19de-eeuse herinneringstuk 62

Hoofstuk 3: Tristia

3.1 Ontstaan 66

3.2 "Rondo desolato" 71

3.3 "Ostinato" 83

3.4 "Berceuse" 94

3.5 Samevatting: *Tristia* as sinekdogetiese verteenwoordiging van 'n oeuvre 103

Slotsom 106

Bronnelys 110

Bylae A 115

Bylae B 122

Bylae C 132

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

Inleiding

I. Omvang en doel van die studie

Arnold van Wyk (1916-1983) se gepubliseerde oeuvre vir soloklavier bestaan uit vyf werke: *Pastorale e Capriccio* (Boosey & Hawkes 1956), *Nagmusiek* (HAUM 1964), *Vier klavierstukke* (Boosey & Hawkes 1968), *Tristia* (Arnold van Wyk Trust 1984) en *Ricordanza* (Arnold van Wyk Trust 1984).

Gedurende die laaste dekade van sy lewe het Van Wyk outograwe van die laaste twee van die bogenoemde werke voorberei met die oog op moontlike publikasie, en Howard Ferguson het die postume uitgawes daarvan op dié outograwe baseer. Hierdie twee titels is dus die enigste bestaande werke verteenwoordigend van Van Wyk se laat klavierkomposisies.

'n Studie van die bestaande navorsing oor Van Wyk se musiek (sien II. hieronder) bring aan die lig dat hierdie twee werke nog nooit musiekwetenskaplik ondersoek is nie. Meer as een rede sou hiervoor aangevoer kon word. In die eerste plek is verreweg die meeste studies onderneem tydens Van Wyk se leeftyd, en het die dialoog oor sy musiek met sy dood feitlik tot stilstand gekom, sodat die postuum gepubliseerde werke die vlaag van entoesiastiese Van Wyk-navorsing (ca. 1965-1983) "verpas" het.[1] In die tweede plek word die laat klavierwerke byna nooit uitgevoer nie en is geen kommersiële opnames beskikbaar nie. Hierdie stand van sake is moontlik toe te skryf aan die aard van die pianistiek van die laat werke: die ongemaklike digte teksture wat fyn skakering van die verskillende vlakke van die materiaal vereis, maak van die werke 'n groot uitdaging om aan te leer, terwyl die nie-virtuose karakter beteken dat dit min vertoonwaarde het. Die twee stukke het dus tot 'n groot mate in obskuriteit verval. In die derde plek tree die elegiese uitdrukking (wat in die hele oeuvre teenwoordig is) by die laat werke toenemend na vore. 'n Mens dink aan die volgende kommentaar van die komponis oor die louwarm ontvangs van die *Eerste Strykkwartet:*

> "... weet jy dat Mahler, wat 'n groot aanhang gehad het in Wenen, vir lank nie deur die mense op prys

---

[1]Hierdie situasie mag op sy beurt ook deur 'n verskeidenheid faktore veroorsaak gewees het: moontlik het die embargo (sien punt III. verder aan) op die materiaal in die Van Wyk-versameling navorsers ontmoedig, of was dit gewoon tydens sy leeftyd makliker om 'n studie te onderneem waarby die komponis self insette kon lewer.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

> gestel is nie omdat hy te swartgallig was. En dis miskien ook 'n rede vir die strykkwartet. Hy eindig in absolute pessimisme. En miskien wil party mense nie daardie goed hoor nie" (Van Wyk aangehaal in Smith 1991: 38).

Die elegiese element word by die laat werke iets wat op 'n byna selfverdedigende wyse 'n versperring oprig tussen die musiek en die luisteraar en gevolglik 'n sinvolle uitleg daarvan bemoeilik. M.b.v. die sketse kon daar tydens dié studie dikwels 'n subteks vir die musiek onder bespreking gevind word, waarsonder beide uitvoerder en luisteraar grootliks in die duister sou moes rondtas oor dít wat die laat klaviermusiek wil "sê". Die redes vir Van Wyk se verhulling van sulke subtekste is 'n vraagstuk waarvoor 'n moontlike antwoord in die studie aangebied word, maar wat nie in detail ondersoek kon word nie.

Hierdie studie is 'n eerste stap om *Tristia* en *Ricordanza* deel van die diskoers oor Van Wyk se werk te maak. By die aanvang van die studie is 'n stylanalise beplan met die oog op 'n histories-stilistiese oriëntering van die idioom. Tydens die analise van die werke het ander sake egter dringender ondersoek geblyk te vereis – in die besonder die ontstaansgeskiedenis van die twee werke. Veral oor *Tristia* het daar vroeër wanopvattings insake datering bestaan wat reggestel moes word voordat 'n weldeurdagte stylanalise in die toekoms moontlik kan word. Op ewe onverwagte wyse kon die juiste feite van die ontstaansgeskiedenis Van Wyk se "bedoeling" met die stukke belig – kennis wat die werke veel meer toeganklik kan maak vir pianiste, gehore en toekomstige navorsers.

II. Oorsig oor Van Wyk-navorsing, 1965-2000

Daar het nog net een kort resensie (Feenstra 1986) in 'n vakkundige bron verskyn oor *Tristia* en *Ricordanza*, die enigste gepubliseerde werke wat 'n venster bied op Van Wyk se laat klavierstyl. Vir die doel van 'n motivering vir hierdie studie sou 'n mens byna met hierdie feite kon volstaan, maar omdat daar nog relatief min akademiese literatuur oor Van Wyk bestaan en die veld dus maklik hanteerbaar is, sou dit die moeite loon om die bestaande navorsing in groter detail te bespreek.

A. Navorsing vir graaddoeleindes

Die eerste musiekwetenskaplike studie van Van Wyk se werk was Henk Temmingh se magisterverhandeling, *'n Stylkritiese studie van die musiek van Arnold van Wyk* (1965). In die voorwoord

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

noem hy sy studie "aanvoorwerk" (1965: ii). Die term is gepas in meer as een opsig: behalwe dat daar in 1965 min bestaande literatuur en geen bestaande musiekwetenskaplike navorsing oor Van Wyk was, was die dissipline self hier te lande in sy kinderskoene.[2] Styl- en werkanalises was destyds 'n modieuse keuse vir 'n musiekwetenskaplike studie, en tussen 1965 en 1983 ontstaan agt sulke studies. Die belangrikste van hierdie studies is:

- Temmingh, H. (1965). *'n Stylkritiese studie van die musiek van Arnold van Wyk*. Ongepubliseerde magisterverhandeling. Potchefstroom: Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys.
- Potgieter, J. H. (1967). *'n Analitiese oorsig van die Afrikaanse Kunslied met klem op die werke van Nepgen, Gerstman, Van Wyk en Du Plessis*. Ongepubliseerde doktorale verhandeling. Pretoria: Universiteit van Pretoria.
- Venter, C. L. (1977). *Suid-Afrikaanse Klaviermusiek: 'n Kultuurhistoriese en stylanalitiese studie.* Ongepubliseerde doktorale verhandeling. Potchefstroom: Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys.
- Viljoen, M. (1981). *'n Analitiese studie van Arnold van Wyk se MISSA IN ILLO TEMPORE (1979)*. Ongepubliseerde honneurs-skripsie. Bloemfontein: Universiteit van die Oranje Vrystaat.
- Geldenhuys, J. (1983). *Arnold van Wyk (1916 –) se vokale musiek: 'n stylstudie met spesiale verwysing na variasietegnieke*. Ongepubliseerde doktorale verhandeling. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika.

Hierdie studies vertoon sekere gemeenskaplike kenmerke wat tekenend is van die destydse akademiese musiekwetenskapspraktyk en breër diskoers oor musiek. Die mees opvallende van hierdie kenmerke is die gebruik om die elemente van musiek (gewoonlik vorm, melodie, ritme en harmonie en/of kontrapunt) te neem as uitgangspunt vir die studie. Hierdie kategorieë is deurslaggewend vir die metode en bepaal ook gewoonlik die vorm van die aanbieding van die resultate van die studie. Die metode self is dikwels kwantitatief: die data bestaan dan daarin dat sekere aspekte van die bg. geïsoleerde elemente "ontleed" word deur getalwaardes daarvoor te bepaal.

Analise volgens voorafbepaalde kategorieë het die nadeel dat dit ware sintese van die bevindings kan ondergrawe. Die navorser kan meesal nie op grond van die resultate van die kwantitatiewe ontleding 'n

---

[2]Oorweeg bv. die feit dat die Konservatorium vir Musiek in Stellenbosch eers in 1978 'n leerstoel in die musiekwetenskap ingestel het (Ottermann in Bouws 1982: 194).

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

geheelbeeld van die gedissekteerde musiek skets nie, want die onderlinge samehang tussen die elemente van die musiek word dikwels nie bevredigend bestudeer nie. Die sinteses van die studies in hierdie groep is dan ook soms eerder 'n opsomming van die belangrikste bevindings in die afdelings as 'n integrasie van die daardie bevindings. (M. Viljoen bereik 'n meer vloeibare benadering in haar honneurs-skripsie omdat sy dit indeel volgens die vyf dele van die Mis eerder as volgens kategorieë van komposisie.)

By die meeste studies in hierdie groep word die rol van konstruksie volgens motiewe sterk beklemtoon. Temmingh noem in 'n artikel Deryck Cooke se teorie van motiwiese verbande by Beethoven as 'n model (Temmingh 1974: 56). Werke word primêr in terme van "kernmotiewe" geanaliseer. Vormverdelings baseer op die verskyning van die temas in die werk, en motiwiese ooreenkomste tussen hierdie temas word uitgewys waar moontlik. Die analise word dan dikwels 'n beskrywing van die verloop van die musiek, met die manipulasie van temas en motiewe as die belangrikste "gebeure".

Behalwe die analisemetodiek is daar veral nog twee periodegebonde fasette van die studies in hierdie groep. In die eerste plek blyk dit dat seriële en/of atonale tegnieke 'n belangrike vraagstuk was: die idioom word byna op vanselfsprekende wyse beskryf in terme van die toepassing of vermyding van hierdie tegnieke. Temmingh beskryf Van Wyk as "reaksionêr" (1965: 140) en staan duidelik ook self afkeurend teenoor serialisme: hy skryf dat Van Wyk "vashou aan die ou tonaliteits-ideeë *(sic)* en as gevolg daarvan waarskynlik ... in ons tydsgewrig juis 'n komponis is wat 'iets te sê het'" (1965: 140). Ook Venter skryf dat by Van Wyk se tonaliteit "atonale inhoude gebaseer op reeksbeginsels geen funksie (vervul) nie" (1977: 373).

Tweedens staan die studies dikwels in die teken van 'n heldeverering vir die komponis. Die meeste van die studies in hierdie afdeling het ontstaan terwyl hy nog geleef het en kon realisties gesproke nie tot 'n ander "gevolgtrekking" kom nie as om hulde te bring aan die enorme figuur wat hy op die SA musiektoneel was.

Hierdie sake maak egter nie van die studies "museumstukke" wat slegs insig bied in die destydse musiekwetenskap nie: ten spyte van 'n ontwikkelende musiekwetenskap het hierdie outeurs, wat die musiek in groot detail bestudeer het, waardevolle kennis gegenereer. Veral die studies oor intervalsimboliek (Potgieter, Viljoen en Geldenhuys) en variasietegnieke (veral Geldenhuys) is insiggewend

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

omdat dit steun op mededelings van die komponis self. Beide Temmingh en Geldenhuys wys in hulle studies hoe Van Wyk se styl deur die loop van sy oeuvre steeds meer "twintigste-eeuse" kenmerke vertoon – 'n "vrye, nie-funksionele skryfwyse" kom voor hoewel die musiek "'n taamlike sterk tonaliteitsgevoel" behou (Temmingh 1965: 139).

Daar is 'n merkbare voorkeur vir analise van vokale musiek: Potgieter, Viljoen en Geldenhuys kies uitsluitlik vokale onderwerpe, en ook Temmingh konsentreer op *Vier Weemoedige Liedjies* en *Van Liefde en Verlatenheid*. Venter se studie oor die klaviermusiek is reeds in 1977 voltooi en sluit dus *Tristia* en *Ricordanza* uit.

Klaviermusiek is wel 'n gewilde keuse vir studies waar die tesis 'n komponent vorm van 'n gestruktureerde nagraadse studie met praktiese hooffokus. Twee sulke studies is in 1984 onderneem deur P. E. Erasmus en A. van Heerden (vgl. Bronnelys) oor *Vier klavierstukke*, *Pastorale e capriccio* en *Nagmusiek*. M.i. kan die veld van 'n interdissiplinêre studie waar die navorser die werk self uitgevoer het, meer sinvol ontgin word om eiesoortige insigte oor die musiek aan die lig te bring. Die bestaande studies kom voor asof hulle 'n ruimte iewers tussen musiekteorie (met klem op vormleer) en klavierpedagogiek beklee.

Daar is nog net een sketsstudie onderneem, nl. M. J. Ryan se magisterverhandeling, *Die skeppingsproses in die musiek van Arnold van Wyk* (1982). Die werk wat Geldenhuys oor die variasietegnieke gedoen het, word in dié studie bevestig. Ryan vind dat heelparty van die komplekse akkoordsamestellings eenvoudiger voorlopers gehad het – dit is dieselfde ontdekking wat in hierdie studie t.o.v. die "Berceuse" uit *Tristia* gemaak word (vgl. 3.4.3). Ryan neem die sketse vir *Pastorale e capriccio* as onderwerp, en sy werk bewys dat daar nog veel ruimte is vir soortgelyke studies oor die ander musiek.

Die twee mees onlangse studies is dié van Martin Smith, *The symbolism of death in Arnold van Wyk's* Five Elegies: *An application of William Kimmel's theory concerning the Phrygian inflection* (Ongepubliseerde Magisterverhandeling, Universiteit van Natal 1991), en Stephanus Muller, *Sounding margins: Musical representations of white South Africa* (Ongepubliseerde doktorale verhandeling, Oxford 2000). Soos verwag kan word, weerspieël hulle nuwer neigings in die musiekwetenskap. Beide outeurs problematiseer die inhoud en betekenis van die musiek onder bespreking (en van musiek as sodanig) en verhef dit tot 'n meer sentrale vraagstuk as wat dit vir vroeëre navorsers was. Terwyl Smith ten opsigte van hierdie kwessie

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

beïnvloed is deur die semantiek (met verwysing na Nattiez) en teen hierdie agtergrond sekere wendings in die musiek interpreteer as simbole vir sekere begrippe, vind Muller op tipies post-modernistiese wyse die betekenis van die musiek juis in die "spasies en stiltes" van die werk waarna hy verwys. Hierdie twee skrywers is ook die eerste om politieke kwessies aan te roer. Smith noem dat die *Missa in illo tempore* as protes teen Apartheid verstaan sou kon word, en Muller lees dit in 'n Adorno-geïnspireerde interpretasie as "immanente kultuurkritiek" (2000: 45).

B. Vaktydskrif-artikels

'n Studie van al die artikels wat in geakkrediteerde vaktydskrifte verskyn het, bring aan die lig dat die musiekwetenskaplike navorsingsartikels op twee na almal geskryf is vir 'n uitgawe van *Acta Academica* (UOVS) in 1984 wat aan Van Wyk se nagedagtenis gewy is. Die redaksie van hierdie bundel is waargeneem deur Izak Grové.

Die meeste van die navorsingsartikels vir die bundel is opsommings van of uittreksels uit proefskrifte, tesisse of skripsies wat dus nie weer hier bespreek sal word nie. Hulle vertoon dieselfde neigings as die vroeë styl- en werkanalises (analise ingedeel volgens die komponente van musiek, met 'n motiwies-tematiese fokus).

Enkele vir hierdie studie waardevolle waarnemings kan uitgelig word: Feenstra skryf n.a.v. die *Vyf Elegieë vir Strykkwartet* dat dit "moeilik [is] om te onderskei tussen variasie of transformasie van 'n tema en dit wat kensketsend deel is van 'n algemene styl" (Feenstra in Grové 1984: 136).[3] Dit is dieselfde waarneming wat in hierdie studie by 2.3.1 t.o.v. *Ricordanza* gemaak is.

I. Grové se eie navorsingsbydrae tot die bundel is 'n artikel met die titel *Wer jetzt weint ... weint über mich: nuwe lig op Arnold van Wyk se* Nagmusiek. Die belangrikste nuwe kennis wat in hierdie artikel na vore kom, is die boekstawing van twee van Van Wyk se komposisietegnieke volgens sy eie getuienis. Die een is die wyse waarop hy 'n spesifieke klavierkomposisie van Liszt aangehaal het, en die ander is die invoeging van 'n woordlose "toonsetting" van 'n gedig van Rainer Maria Rilke (oorgeneem uit 'n onvoltooide

[3]In hierdie opsig vergelyk sy Van Wyk met Schubert, 'n moontlike beginpunt vir toekomstige studies om die sg. "Schubert-konneksie" (Grové 1996: 88) te ontgin.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

lied). Hierdie kennis het die "pad oopgemaak" vir hierdie studie, waartydens dieselfde werkswyses by *Ricordanza* en "Rondo desolato" uit *Tristia* ontdek is.[4]

Ten tyde van die publikasie van *Ricordanza* en *Tristia* deur die Arnold van Wyk Trust in 1984 het Marianne Feenstra 'n kort resensie daarvan geskryf vir *SAMUS*. Dit beskryf die karakter van die werke met die waarneming dat hulle die tipiese kenmerke van Van Wyk se klavierstyl vertoon (*parlando* melodiese styl, belang van tekstuur en skakering van kleur by klavierklank); in dié opsig word "Ostinato" uit *Tristia* uitgesonder omdat dit "dramaties wegbeweeg van die meer introverte aard van die ander twee bewegings" (Feenstra 1986: 105).

C. Artikels in naslaanwerke

Die artikels van Jacques Malan en Henk Temmingh in die *Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie* (1986) en James May in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) is waarskynlik die mees-aangehaalde opsommings van Van Wyk se loopbaan en styl. Beide outeurs het heelparty ander bydraes tot Van Wyk-navorsing gelewer waarop hulle steun vir hul onderskeie inskrywings. Die isolasie van stylkenmerke is spesifiek en kom ooreen hoewel dié van Temmingh meer uitgebreid is en ook plek-plek moeiliker lees.

D. Boeke

Jan Bouws bespreek werke van Arnold van Wyk in drie boeke (vgl. Bronnelys) en ook in 'n hoofstuk in Pienaar se *Kultuurgeskiedenis van die Afrikaner* (1968). Sy waarnemings steun dikwels op minder toeganklike bronne, bv. briefwisselings tussen hom en die komponis. Sy boeke bied ook insig in die beeld wat die publiek destyds van Van Wyk gehad het. Veral die kwel-kwessie van 'n "nasionale styl" in Suid-Afrikaanse musiek kom telkens in Bouws se werk ter sprake. Sy mening is dat die "beperking van 'n uitsluitend-nasionale komponis" nie vir Van Wyk geld nie omdat sy werke universeel is:

> "Dan het die Suid-Afrikaanse musiek sy grootsheid, eenvoud en direktheid bereik en in die 'eie styl' van

---

[4]Dit wil op die oomblik voorkom of die toonsetting van tekste, net om later weer die teks aan die musiek te onttrek, 'n patroon by Van Wyk was. Hierdie patroon is tans 'n navorsingsveld wat braak lê.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

Arnold van Wyk sy bydrae gelewer tot die musiek van die hele mensheid" (Bouws in Pienaar 1968: 375).

Composers in South Africa today (red. Peter Klatzow) verskyn in 1987, vier jaar ná Van Wyk se dood. Ferguson is die outeur van die hoofstuk oor Van Wyk. Dit begin met 'n uitgebreide biografie wat die ontstaansgeskiedenis van die werke insluit. Die mededelings berus gewoonlik eerder op sy korrespondensie met Van Wyk en sy kennis van die sketse as op sistematiese navorsing. Dit is klaarblyklik afgesluit voor die komponis se dood, en 'n voetnoot gee sy sterfdatum aan. Die tweede deel van die hoofstuk begin met 'n goeie opsomming van die styl (hoewel nie in tegniese detail nie) en gee vervolgens programnota-agtige beskrywings van die werke, waarby Ferguson konsentreer op vormstrukture en motiwiese verbande.

***

Terwyl bostaande oorsig enersyds laat blyk dat daar dele van die oeuvre is wat nog nie bestudeer is nie, bring dit andersyds aan die lig dat 'n groot deel van die bestaande navorsing reeds verouderd is. Nie net word die musiek bestudeer volgens metodologiese denkraamwerke wat sedertdien in twyfel getrek is nie (bv. die positivisme), maar die feit dat die meeste studies tydens die komponis se leeftyd onderneem is, het beteken dat hulle dikwels moes inboet aan wetenskaplike objektiwiteit. Daar bestaan dus vandag, 23 jaar ná die dood van die komponis, 'n behoefte aan 'n nuwe objektiwiteit t.o.v. sy bydrae sowel as t.o.v. die bevindings van bestaande studies. Met die voordeel van historiese afstand lê die taak voor om nuwe insigte te delf uit sy musiek: insigte oor die musiek self, maar ook oor die binnewerke van 'n era van die Afrikanersamelewing waarvan sekere aspekte nog onderverteenwoordig is in musiekgeskiedskrywing.

Een voorbeeld van só 'n aspek wat studie vereis, is die sosiale posisionering van komponiste in Suid-Afrika tydens die "groot kulturele voorspel tot die Afrikaanse oorname van die regering in 1948" (Malan in Grové 1984: 10), asook in die hoogbloei van daardie regime (rofweg tot die vroeg 80erjare). Soos hierbo genoem is, was Smith en Muller die eerstes om die invloed van die politiek op Van Wyk se loopbaan in hulle studies aan te roer. Hoewel só 'n soort studie noodwendig tydgebonde is (in hierdie geval sou dit in die teken staan van die post-Apartheid era), kan navorsers nie ontkom aan die verantwoordelikheid om die huidige denke oor die musiek van die Apartheid-era te verreken deur navorsing te onderneem wat vir ons tydgewrig met sy eie vraagstukke gepas is nie.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

Met "sosiale posisionering" word egter meer bedoel as 'n komponis se houding teenoor die Apartheidsregering en of hy bereid was om opdragwerke vir regeringsinstansies te skryf al dan nie. Veral by Van Wyk het die kwessie van sy integrasie in en aanvaarding deur die samelewing in die breë telkens in sy eie ervaring van komponiswees en sy denke oor sy komposisies opgeduik. Dit was 'n komplekse aangeleentheid en sal by 1.3.2 toegelig word. Hier kan 'n mens miskien daarmee volstaan om te sê dat sy homoseksualiteit en die destydse opvattings daaromheen een van die faktore was wat sy sosiale integrasie belemmer het en wat in bestaande navorsing te dikwels doodgeswyg word. Dit is natuurlik 'n private saak wat met groot omsigtigheid, sensitiwiteit en diskresie hanteer moet word. In die mate wat dit 'n invloed op sy musiek gehad het (soos by *Ricordanza*) of kan help om bv. iets soos Van Wyk se terughoudendheid oor die program van "Rondo desolato" te verklaar, val dit egter m.i. tóg binne die musiekwetenskaplike se ondersoekgebied, met dien verstande dat goeie navorsingsetiek die wetenskaplike sal weerhou van sensasiebejag.

III. Die studieproses: agtergrondinligting

Arnold van Wyk se musikale en literêre nalatenskap (bestaande uit komposisiesketse, outograwe, uitgawes van sy eie werke, korrespondensie, dagboeke, foto's, ens.) word tans in die Africana-afdeling van die JS Gericke Biblioteek in Stellenbosch gehuisves (hierna genoem die Van Wyk-versameling).[5] Dit is grotendeels uit drie bronne byeengebring:

- Die inhoud van sy huis ten tyde van sy dood, voorlopig gesorteer in 1983-4 deur Howard Ferguson. Hierdie dokumente is sedert 1989 in die Gericke-biblioteek en is in 2002 aan die US geskenk.
- Dokumente wat deur die literêre eksekuteurs van sy boedel aan die Nasionale Afrikaanse Letterkundige Museum en Navorsingsentrum (NALN) geskenk is. Die US het hierdie dokumente op permanente bruikleen sedert 2004.
- Dokumente wat Howard Ferguson aan die Arnold van Wyk Trust nagelaat het en in 2003 deur die US in ontvangs geneem is.

Toegang tot die versameling word tans bepaal deur 'n Memorandum van Ooreenkoms tussen die literêre eksekuteurs van Van Wyk se boedel, proff. James May en Jan du Toit, en die Universiteit Stellenbosch,

[5]Sy musiekboeke en -partiture is egter in die argief van die Konservatorium-biblioteek.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

geteken 16 September 2002. Die memorandum eer 'n embargo wat ná die komponis se dood deur die Arnold van Wyk Trust op die versameling geplaas is en tot 2033 van krag sal wees. Hierdie embargo verbied die gebruik van die versameling hoegenaamd, maar kragtens die memorandum kan toegang tot die versameling deur die eksekuteurs toegestaan word aan musikoloë wat die materiaal wil navors.

Die huidige gekonsolideerde toestand van die versameling is grootliks te danke aan dr. Stephanus Muller se inisiatiewe. Hy onderneem tans twee groot projekte wat daarmee verband hou, nl. 'n katalogus van die versameling en 'n biografie van die komponis. Sy talle essensiële én verrykende persoonlike mededelings tydens die navorsing vir hierdie studie steun dus op 'n grondige kennis van die inhoud van die hele versameling.

Toegang tot die volledige ontsluite versameling was nie moontlik tydens hierdie studie nie omdat die katalogiseringsproses nog nie afgehandel is nie. Daar mag moontlik materiaal wees wat met *Tristia* of *Ricordanza* verband hou wat nog nie daarby gesorteer is nie en wat eers later by die betrokke afdeling van die versameling ingevoeg sal word of met kruisverwysings aangedui sal word (soos die ouer sketse vir *Tristia* wat in hoofstuk 3 beskryf word). Die studie inkorporeer egter na my beste wete al die relevante materiaal. Hoewel nog onvoltooid, is die katalogiseringsproses reeds in 'n gevorderde stadium, en boonop was dr. Muller deurgaans bereid om detail wat onduidelik was, op te klaar vanuit die vir my ontoegankliker dele van die versameling, bv. die korrespondensie.

***

Hoewel dit uit die ontstaansgeskiedenis van die werke geblyk het dat *Tristia* ouer musiek bevat as *Ricordanza,* is die hoofstuk oor lg. eerste geplaas in die studie. Die rede daarvoor is dat die problematiek van *Ricordanza* minder ingewikkeld is as dié van *Tristia*. *Ricordanza* is 'n enkelwerk uit 'n afgeslote periode (1974-1983), en die verloop van die analise is maklik om te volg. *Tristia,* daarenteen, is 'n saamgestelde werk waarvan al die dele reeds voor die konsep van die stel bestaan het (so vroeg as 1952) – party daarvan in heel ander gedaantes – en gedurende die laaste dekade tot 'n stel gemaak is waaraan hy steeds geskaaf het tot in 1983. Dit was in elke opsig makliker om *Tristia* aan die leser uit te lê nadat sekere konsepte reeds aan die hand van *Ricordanza* verduidelik is. Daarom word *Ricordanza* eerste bespreek as 'n "vastrapplek" vir die groter werk *Tristia.*

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

IV. Werkswyse

Die kritiek op die kwantitatiewe metodes van die navorsing uit die 60er- tot 80erjare by II. hierbo impliseer reeds die keuse van 'n kwalitatiewe benadering vir hierdie studie. Omdat lg. metode klem lê op die betrokkenheid van die wetenskaplike by die onderwerp van die analise, lewer dit m.i. meer sinvolle resultate. Analises van estetiese objekte wat die estetiese belewenis ignoreer, loop die gevaar om niksseggend te wees.

Die keuse van 'n kwalitatiewe metode hoef nie 'n verlies aan wetenskaplike objektiwiteit te beteken nie. Die analise van musiek vanuit die ervaring van daardie musiek bly 'n wetenskaplike oefening waarby steeds gewaak moet word teen 'n verdraaiing van wat werklik gehoor word ter wille van 'n hipotese.

Dit volg uit die beklemtoning van die *betrokkenheid by* en *ervaring van* die musiek in die analitiese proses dat die eintlike onderwerp van die analise nie die bladmusiek is nie, maar die klinkende musiek self. Daarom word nie alleen veronderstel dat die leser die analise in die bladmusiek volg nie, maar dat die waarnemings wat gemaak word, getoets sal word deur die musiek self deur te speel of te beluister.[6] Hierdie veronderstelling geld ook vir die harmoniese en baslyn-reduksies in die studie, wat nie bedoel is as 'n teoretiese ontleding van die musiek nie, maar as 'n verheldering van die harmoniese progressie na aanleiding van die gehoorsindruk van die musiek. Ter wille daarvan is akkoorde gereduseer tot eenvoudiger rangskikkings (bv. deur die akkoorde in noue eerder as wye ligging aan te gee, wat soms oktaafverplasings genoodsaak het). Hoewel hierdie vryheid die reduksie arbitrêr mag laat voorkom, was die doelwit deurgaans 'n *musikale* analise wat getrou wil bly aan wat gehoor word.

Die studie het nie die een of ander bestaande analisemetode (soos dié van Schenker, La Rue of Reti) as uitgangspunt geneem nie omdat geen enkele metode m.i. daarop aanspraak kan maak om die essensie van elke musiekwerk uit te wys deur 'n aantal vasgestelde stappe nie. Analise wat 'n enkele metode toepas (veral die metodes wat bevindinge opteken in die vorm van skematiese voorstellings), hou die gevaar in dat resultate behaal word wat wel die sisteem bevredig, maar wat ander wesenlike aspekte van

---

[6]Ongelukkig bestaan daar tot op datum geen kommersiële opname van die werke nie. Vir hierdie studie het ek danksy me. S. Kirsch 'n informele opname van 'n Van Wyk-gedenkkonsert wat in 2003 by die Universiteit van Kaapstad gehou is, tot my beskikking gehad.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

die komposisie miskyk.

Daarteenoor is in hierdie studie gepoog om die musiek self die analise te laat dikteer, sodat die analise reg laat geskied aan die unieke aard van elke komposisie en dit juis na vore bring. Sodoende word die analise 'n middel om die musiek te verstaan, eerder as 'n doel op sigself.

By hierdie "verstaan" van die musiek word bedoel dat 'n mens deur die analise voorstelle sou kon maak t.o.v. 'n betekenis-uitleg van die betrokke werk, sodat die analise kommunikasie van die musiek met toekomstige luisteraars kan informeer. Die analise word dus 'n daad van hermeneutiek.

Die uitleg wat hierdie studie van *Tristia* en *Ricordanza* maak, fokus primêr op die bedoelings en uitgangspunte van die komponis. As 'n mens as vanselfsprekend sou aanvaar dat só 'n uitleg 'n mens by die "korrekte", alleen-geldige interpretasie van die musiek sou uitbring, sou 'n mens jou natuurlik skuldig maak aan die onderskrywing van 'n uitgediende ideologie wat reeds sedert die insigte op die gebied van die hermeneutiek en linguistiek van die laaste kwart van die vorige eeu nie meer geld nie. In ag genome die huidige stand van navorsing oor Van Wyk se lewe en werk was dit m.i. egter tóg die sinvolste keuse om die intensie van die komponis t.o.v. uitdrukking in die betrokke stukke en die konnotasies wat dit vir hom sou kon gehad het, vir 'n eerste keer te boekstaaf. Dit word aangebied as een moontlike lesing.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

Hoofstuk 1: Van Wyk se lewe en werk

1.1 Kort biografie met verwysing na werke en kreatiewe klimaat

1.1.1 Suid-Afrika, 1916-1938

Arnold van Wyk (1916-1983) word gereken as een van die drie groot pioniers van Suid-Afrikaanse Westerse kunsmusiek. Die ander twee is Hubert du Plessis en Stefans Grové, albei gebore in 1922. Voor hierdie geslag musici was oorspronklike Suid-Afrikaanse komposisies meestal toonsettings van Afrikaanse gedigte in 'n volksliedjie-agtige of salonmusiek-styl. Van Wyk se geslag, met die drie pioniers aan die voorpunt, begin egter om komposisies te skep wat vergelyk kan word met dié van hul tydgenote in ander Westerse lande – veral Brittanje, wat deur jare van koloniale regering (1806-1961) baie aspekte van hul kultuur blywend aan Suid-Afrika sou oordra. Van Wyk en Du Plessis het beide aan die *Royal Academy of Music* in Londen studeer, en Grové aan *Harvard University* in die VSA.

Van Wyk se gesin het op 'n plaas naby Calvinia (in die huidige Noord-Kaapprovinsie; destyds Kaapprovinsie) geboer. Arnold, een van agt kinders,[7] se buitengewone musikale begaafdheid was van kleins af duidelik – daar is bv. die staaltjie dat hy die inwoners van die distrik vermaak het met "storietjies" waarby hy bykomstige musiek op die klavier sou improviseer. Sulke musiekbeoefening het grootliks op gehoor geskied, hoewel hy op tienjarige ouderdom begin klavierles neem het – "ietwat teen sy sin" (Temmingh 1974: 50). Ten spyte van die aandrang van patriotiese skrywers dat Van Wyk uit 'n "eg Afrikaanse huis" sou gekom het (Du Preez 1978: 2), was daar in der waarheid 'n Engelse kultuur-invloed van moederskant (Grové 1993: 166), soos blyk uit vroeë komposisies van tipiese "drawing-room" liedere.

Verdere belangrike blootstelling was sy kontak met die Barons, 'n Joodse winkelierspaar van De Rust wat hy leer ken het deurdat hy soms op hul klavier gespeel het. Die gesin het Van Wyk se lewenslange vriende

---

[7]Die meeste bronne gee aan dat hy die tweede jongste van sewe kinders was, maar volgens 'n toespraak van die komponis by die Nasionale Musiekkongres (gehou in 1981 by die Universiteit van die Witwatersrand – die SABC besit 'n argiefopname van die toespraak onder die katalogusnommer TM 2871(81) en itemnr. 186886) was hy die sewende van agt kinders. Een is oorlede op die ouderdom van 'n paar weke.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

geword, en veral die ma van die huis, Freda, was ook vir Arnold 'n moederfiguur met wie hy as volwassene noue kontak behou het deur briewe en besoeke. Deur die Barons se plateversameling het Van Wyk in sy kinderjare die musiek van komponiste soos Schumann, Chopin en Brahms leer ken (Malan 1986: 439-440) – "most of it was either classical or romantic, but he [Van Wyk] does remember trying to convince his new friends that Debussy's *Nocturnes* were less hideous than they imagined" (Ferguson 1987: 1). Talle jeugwerke is baie duidelik op die Romantiese styl geskoei, en die invloed sou 'n prominente teenwoordigheid in sy idioom bly. Sy heel eerste komposisie (volgens sy eie getuienis in 'n radio-onderhoud) was 'n bagatelle vir klavier na aanleiding van Beethoven se bagatelle, Op. 119 no. 4 – Van Wyk se openingsmotief is duidelik uit die model oorgeneem (Grové 1996: 87). Van Wyk verwys ook na radio-uitsendings gewy aan Schubert-herdenkings in 1928 wat hom gestimuleer het om van sy jeugwerke te skep (Grové 1999: 46). Hierdie vroegste werke was "deur die bank karakterstukke, volgens negentiende-eeuse vormmodelle en harmoniese middele" (Grové 1996: 87). Later, tydens sy hoërskooljare op Paul Roos Gimnasium in Stellenbosch, volg ook liedere, kamermusiek geïnspireer deur dié van Beethoven (hy en sy vriende Guido Perold en Hans Holleman het blykbaar graag Beethoven se "Aartshertog"-trio gespeel),[8] en klavierwerke wat die invloed van Chopin toon (Grové 1999: 46).

Die aandag kan reeds hier daarop gevestig word dat klaviermusiek altyd 'n belangrike rol gespeel het in sy musikuswees omdat hy self pianis was en sy musiekbelewing in die vormende jare deur hierdie medium geskied het. Hoewel hy 'n wye musiekkennis gehad het, sou die klavierrepertorium (spesifiek Romantiese klaviermusiek, maar ook klawerbordmusiek in die breë)[9] altyd die musiek bly wat hy die beste geken en waarvan hy die meeste ervaring gehad het.

Omdat sy gesin nie naskoolse opleiding kon finansier nie, begin Van Wyk in 1934 as versekeringsagent werk in Kaapstad. In hierdie jaar begin hy werk aan die eerste weergawe van sy *Vier Weemoedige*

---

[8]Hierdie inligting word gestaaf deur 'n program (in die Charles Weich-Versameling in die argief van die US Musiekbiblioteek) van 'n konsert ten bate van die Jubileumfonds van die Duitse Kerk in Kaapstad op 16 Mei 1936, waar dié drie hierdie werk uitgevoer het.

[9]'n Mens dink aan die stuk "The Fall of the Leafe" van Martin Peerson, 'n Engelse Renaissance komponis, waarop hy 'n deel uit sy *Duo Concertante* vir altviool en klavier baseer het (Van Wyk in *Die Burger*, 9 Oktober 1962, aangehaal in Smith 1987: 25).

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

Liedjies, wat in die latere hersiene weergawe so goed as volksbesit sou word. Hy word raakgesien as opkomende komponis deur Charlie Weich, 'n musiekresensent by *Die Burger* wat aktief gewerk het om die bloedjong Afrikaner-kultuurlewe te bevorder. 'n Voorbeeld van sy inisiatiewe is 'n konsert vir die Oranjeklub met die tema "'n Aand vir onbekende Suid-Afrikaanse komponiste" wat op 15 November 1935 plaasgevind het. Hierdie geleentheid was kosbare blootstelling vir Van Wyk, wat in 1936 met die graad B. Mus. kon begin danksy 'n klein beurs van Stellenbosch Universiteit en 'n rentevrye lening van Morris Friedland, 'n vriend van Freda Baron (Ferguson 1987: 2).

In dieselfde jaar ontvang hy sy eerste opdragwerk: die Federasie van Afrikaanse Kultuurvereniginge (FAK) vra hom om musiek te skryf vir die eeufees van die Voortrekkers se oorwinning oor die Zoeloes by Bloedrivier in 1838.

Hierdie opdrag illustreer die feit dat die loopbane van die "pioniers" verstaan behoort te word in samehang met die opkoms van Afrikaner-nasionalisme. Stephanus Muller (2000: 39-41) het aangetoon dat terwyl Afrikaners hulself as 'n "beskaafde" (d.i. Westerse) nasie onderskei het van die "onbeskaafde" volke wat hulle in Suid-Afrika teëgekom het, hulle ook die agenda gehad het om 'n identiteit te ontwikkel as 'n outonome groep, onafhanklik van hulle stamlande.

Hierdie agendas het 'n outentieke Suid-Afrikaanse kultuurpraktyk en -produkte (natuurlik met 'n Westerse karakter) genoodsaak. Die FAK is in 1929 gestig, en het die eerste van verskeie *Volksangbundels* in 1937 uitgegee. Die meerderheid van die volksliedere in dié bundels is uit Wes-Europese bronne vertaal. Voorbeelde van ander nasionalistiese projekte is die Voortrekker-beweging, die Volkspele-kultuur, met Voortrekker-kostuums en danse na Sweedse voorbeelde, die entoesiastiese bevordering van Afrikaans (erken as amptelike taal sedert 1925) en die dagblad *Die Burger,* gestig in 1915 en geborg deur die Nasionale Party.

Hierdie is die agterdoek waarteen Charlie Weich se aanmoediging van Van Wyk en ander jong Suid-Afrikaanse komponiste verstaan behoort te word. In 1937 organiseer hy weer 'n konsert vir die Oranjeklub, hierdie keer saam met die Kaapstadse Orkes. By dié geleentheid speel Van Wyk sy *Klavierkonsert* (later teruggetrek). Dit het 'n werknemer van die *Performing Right Society* in Londen wat in die gehoor was, sodanig beïndruk dat hy 'n beurs gereël het wat Van Wyk se oorsese studie sou kon betaal (Ferguson

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

1987: 2). Daarom onderbreek Van Wyk in 1938 sy B. Mus.-graadprogram by die Konserwatorium in Stellenbosch om by die *Royal Academy of Music* te begin studeer.

1.1.2 Engeland, 1938-1946

By die RAM ontvang hy onderrig in komposisie by Theodore Holland en in klavier by Harold Craxton. Die begin van die Tweede Wêreldoorlog in 1939 het sy terugkeer na Suid-Afrika vertraag, en hy bly uiteindelik agt jaar in die VK. Vir die laaste vyf daarvan het hy as aankondiger, vertaler, nuusleser en program-opsteller by die Afrikaanse afdeling van die BBC gewerk. Dit lyk asof hy goed aangepas het en heelparty goeie vriende gemaak het, onder wie Dame Myra Hess, Ursula Vaughan Williams en die pianis Noel Mewton-Wood, aan wie se nagedagtenis hy sy *Nagmusiek* sou opdra (Ferguson 1996: 83).

Een van daardie vriendskappe sou tot lank ná Van Wyk se dood duur: hy het Howard Ferguson in 1941 ontmoet, toe Ferguson gevra is om die *Vyf Elegieë vir Strykkwartet* in te sluit in sy *Gallery Concerts*. Volgens Ferguson (1996: 83) was hy "immensely impressed by their beauty and originality". Van toe af was Ferguson nou betrokke by sy komposisiewerk en het hom telkens vir Van Wyk se loopbaan beywer deur oor sy werk te skryf en uitvoerings te reël. Na die komponis se terugkeer na Suid-Afrika het hulle mekaar dikwels besoek en gekorrespondeer – ook oor die musikale detail van Van Wyk se komposisies. Ferguson was self komponis en redakteur van uitgawes van veral klaviermusiek, en het oor die jare 'n grondige kennis van Van Wyk se musiek en diepgaande insae in sy komposisiemetodes opgedoen. Na Van Wyk se dood in 1983 het Ferguson twee maande in Suid-Afrika bestee om Van Wyk se musikale nalatenskap te orden, en het uitgawes voorberei van 'n aantal werke wat in 1984 deur die Arnold van Wyk Trust gepubliseer is, waaronder *Ricordanza* en *Tristia*.

Terwyl Van Wyk vir die BBC gewerk het, is 'n aantal van sy werke uitgevoer, bv. sy *Eerste Simfonie*, gedirigeer deur Sir Henry Wood vir 'n spesiale BBC-uitsending op Uniedag 1943. Sy werk is goed ontvang – die resensent H. C. Colles het selfs geskryf dat sy vioolsonate die belangrikste werk in dié genre is sedert dié van Brahms (Du Preez 1978: 4). Later sou die kritikus Malcolm Rayment *Van Liefde en Verlatenheid* prys as "one of the most important contributions of our time to the literature of song" (Bouws 1957: 54-55).

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

Ongelukkig is dit nie die volle verhaal nie; die aard van party van sy blootstellingsgeleenthede in die VK gooi 'n ironiese skaduwee oor Suid-Afrikaanse entoesiasme oor sy erkenning in die buiteland. In werklikheid het die BBC sy eie agenda gehad om Van Wyk se musiek te bevorder, en dit het te doen gehad met die Afrikaners se huiwering om by die Geallieerde Mag aan te sluit. Muller (2000: 37) haal 'n brief aan van Rollo Myers (wat toe die "Empire Music Supervisor" was) aan Hubert Clifford waarin hy die volgende vra:

> "May I ask you to see that there is the maximum possible exploitation on the publicity side of the fact that Arnold van Wyk is an Afrikaans composer and that England has given him his musical education."

Na die einde van die oorlog besluit Van Wyk om na Suid-Afrika terug te keer. Die redes vir dié besluit is waarskynlik meer kompleks as wat hier bespreek kan word. Moontlike bydraende faktore was die meer gunstige ekonomiese omstandighede in Suid-Afrika as in die na-oorlogse Engeland, verlange na sy familie en die begeerte om in sy land van herkoms 'n bydrae te lewer:

> "... ek voel dat ons ou landjie maar altyd agteraf sal bly as al die talent oorsee moet werk; ek voel meer tuis hier, en dat my plek hier is, ... dat die musiek wat ek hier sal skryf 'n Afrikaanse kleur mag hê ..." (Brief aan Jan Bouws, 1949 – drie jaar ná sy terugkeer – aangehaal in Grové 1999: 42, 47).[10]

1.1.3 Suid-Afrika: 1946-1983

Terug in Suid-Afrika is hy met ope arms verwelkom, maar t.o.v. die bydrae wat hy wou lewer, word hy betreklik gou ontnugter in dié sin dat die soort bydrae wat van hom verwag is, eerder 'n nasionalistiese as 'n estetiese motivering gehad het. Hy is byvoorbeeld deur die Reddingsdaadbond[11] gevra om 'n toer van klavier-uitvoerings deur die Unie te onderneem om 'n waardering vir klassieke musiek te kultiveer onder plattelandse Afrikaners wat min of geen kennis daarvan gehad het. Soos die kantate-opdrag tien jaar tevore, was hierdie onderneming weer openlik nasionalisties, en hy skryf in Februarie 1949 aan Bouws

---

[10]Dit is nie duidelik of Van Wyk hier "Afrikaans" of "Afrika" tot byvoeglike naamwoord verbuig nie. Dit is moontlik dat hy die "inboorlingmusiek" bedoel wat hy deur Hugh Tracey leer ken het en in *Van Liefde en Verlatenheid* sou inwerk, of dat hy na die Afrikaanse taal verwys.

[11]Hierdie organisasie is in 1939 in die lewe geroep om geld in te samel om in Afrikaanse ondernemings en kulturele projekte te belê. Elke skoolkind is gevra om 6 pennies per maand by te dra (Giliomee 2004: 389).

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

dat die Bond "ten spyte van alles tog 'n politieke organisasie is..." (aangehaal in Grové 1999: 46).

Die vraagstuk van 'n "nasionale styl" in sy musiek is ook aanmekaar aangeroer: een resensent (S. Eyssen) het geskryf "hy het maar 'n boereseun gebly en dit tel soveel by sy mede-Afrikaners as sy meesterlike spel en skitterende komposisies" (aangehaal in Du Preez 1978: 6). 'n Ander kritikus, Stewart Hylton-Edwards, het in 1955 tydens 'n lesing in Londen voor die *Commonwealth section* van die *Royal Society of Arts* gesê dat Van Wyk net in staat sou wees "to write English music to the end of his days" – 'n aantyging wat Van Wyk kort daarna (10 Maart 1955) heftig ontken het in *Die Burger* (Bouws 1982: 181).

Die stemme wat opgegaan het om musiek as selfstandige kunsvorm te verdedig teen kaping vir nasionalistiese doelwitte is geïgnoreer in 'n land waar die meeste belangrike kultuurposisies Nasionale Party-aanstellings was. Voorbeelde van sulke "stemme" is Jan Bouws en Henk Temmingh[12] en veral ook N. P. van Wyk Louw t.o.v. die letterkunde. Ook vir Arnold van Wyk met sy Romanties-geïnspireerde outonomie-estetika was dit 'n moeilik houdbare situasie.[13] Anders as "mede-pionier" Hubert du Plessis, van wie se oeuvre 'n vyfde bestaan uit musiek vir staatsbeheerde liggame (soos die Suid-Afrikaanse Uitsaaikorporasie – hierna SAUK), nasionalistiese organisasies (soos die Federasie van Afrikaanse Kultuurverenigings – hierna FAK) en feeste met 'n nasionalistiese karakter (soos die Van Riebeeck-fees, Uniefees of Republiekfees), het Van Wyk die nasionaliste se werkswyses afgekeur:

> "En oral [d.i. in Kaapstad] is daar 'n neiging om kuns eng-nasionaal te maak, en dit selfs vir politieke doeleindes aan te wend ..." (Brief aan Jan Bouws, 1947, aangehaal in Grové 1999: 46).

Hy het uitgebuit gevoel deur die nasionaliste en het sy afhanklikheid van veral die SAUK (vir opdragte en uitsendings van sy musiek) verwens (Smith 1991: 251). In 'n dikwels-aangehaalde voorbeeld hiervan het hy 'n elegiese *a capella* Mis geskryf toe hy die opdrag gekry het om musiek te skryf vir die Stellenbosch

---

[12]Sy toon is selfs geïrriteerd in hierdie uittreksel: "Arnold van Wyk kan met reg die eerste belangrike Suid-Afrikaanse komponis genoem word. Hy is dit nie omdat sy musiek tipies Suid-Afrikaans is nie; ás daar so iets is as 'n 'nasionale toonkuns', dan is Van Wyk se idioom en tegnieke te Europees, of liewer te 'onbegrensd'" (Temmingh 1974: 50).

[13]Trouens, Van Wyk het by geleentheid 'n brief aan Van Wyk Louw geskryf om hom te bedank dat hy hom in die openbaar teen die sensuurwetgewing uitgespreek het (S. Muller, persoonlike mededeling, 2006).

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

300-jarige fees in 1979, met die woorde "en soos sake op die oomblik in ons land en oor die hele wêreld staan moet daar miskien nie te luidrugtig feesgevier word nie" (Van Wyk, brief aan die Feeskomitee aangehaal in Viljoen 1981: 8).

Vanaf 1949 tot sy aftrede in 1978 het Van Wyk by die universiteite van Kaapstad (tot 1960) en Stellenbosch (vanaf 1961) doseer. In hierdie tyd het hy aanhou komponeer en ook sy loopbaan as pianis voortgesit.

Al sy werke vir soloklavier ontstaan in hierdie tyd. *Pastorale e capriccio* en *Nagmusiek* (wat as sy grootste klavierwerk beskou word) dateer beide uit die vrugbare vyftigerjare, saam met die bekroonde siklus *Van Liefde en Verlatenheid*. Die *Vier klavierstukke* (1965) was 'n opdragwerk vir UNISA en dateer uit 'n tyd toe Van Wyk hoofsaaklik aan liedere en koorwerke gewerk het: *Carmine Petronii* is voltooi in 1964 en *Die Ou Paradys* en *Two theatre songs* in 1966.

Teen die einde van sy kreatiewe loopbaan voel hy toenemend aangetrokke tot onbegeleide vokale musiek[14] soos sy *Aanspraak virrie latenstyd* (1973-83) en die *Missa in illo tempore* (1979) wat deur meer as een navorser as sy grootste werk beskou word, maar musiek vir klavier bly deel van sy komposisie-aktiwiteit. *Ricordanza* was 'n opdragwerk vir die SAUK-klavierkompetisie van 1974, maar hy het tot sy dood gereeld daaraan bly werk. Die situasie met *Tristia* was soortgelyk maar meer ingewikkeld: dit is in 1973 saamgestel uit bestaande stukke wat van so vroeg as die vyftigerjare dateer, moontlik met die oog op 'n klavier-uitvoering wat hy in daardie jaar gegee het, en is ook telkens hersien en bygewerk tot in 1983.

Hy het herhaaldelik na Europa gereis en 'n genoot van die RAM geword in 1952. Belangrike uitvoerings van sy werk buite SA en die VK is dié van sy *Eerste Strykkwartet* by die Fees van die Internasionale Vereniging vir Kontemporêre Musiek in Brussels in 1950, en sy liedsiklus *Van Liefde en Verlatenheid* by die 1954-fees van dieselfde liggaam in Israel, waar die *Jeunesses Musicales* Prys aan hom toegeken is. Volgens Bouws (1982: 179) is hierdie siklus so goed ontvang dat dit nog dieselfde jaar in Hilversum, Nederland, Londen en Oslo uitgevoer en uitgesaai is. Ses van sy werke is deur Boosey & Hawkes

---

[14]Smith (1991: 25) haal die volgende aan uit 'n onderhoud met Van Wyk in sy sterfjaar: "Op die oomblik is dit die ding wat my die meeste roer; mense wat sing sonder instrumente. Miskien het dit te doen met hoe die wêreld nou gaan."

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

gepubliseer.

Ten spyte van die erkenning wat hy ontvang het, sou hy nooit sy oordrewe self-kritiese ingesteldheid jeens sy komposisies verloor nie en het dikwels werke wat reeds uitgevoer is, teruggetrek en hersien. Sonder die teruggetrekte werke het hy maar sowat 27 komposisies nagelaat met sy dood in 1983 op die ouderdom van 67.

1.2 Status en resepsie

Na sy dood het talle huldeblyke sy bydrae tot Suid-Afrikaanse kunsmusiek geloof, hoewel meesal met nasionalistiese botone:

> "Laasgenoemde [die daarstelling van 'n "eie abstrakte toonkuns"] was die werk van één man, die profeet van Suid-Afrikaanse musiek, Arnold van Wyk. Hy was ons eerste soewereine klankmeester, die eerste om as skeppende kunstenaar in die buiteland aandag te trek, die eerste om plaaslik tussen al die vreemde meesters die moontlikheid van 'n eie musiek op hoogste vlak te plant, die eerste om groot musiekprestasies naas al die ander prestasies te laat geld – om net 'n paar van sy 'eerstes' te noem" (Malan in Grové 1984: 10).

Hierdie kwessie was ook dikwels 'n belangrike insentief om sy musiek te bevorder:

> "Daar bestaan geen twyfel nie dat Van Wyk een van Suid-Afrika se grootste seuns is. Laat ons hom daarvoor eer, laat ons sy werke leer ken en waardeer. Ons mag nie uit die oog verloor nie dat ons kultuur, en dus ons voortbestaan as 'n volk, in die eerste plek afhang van ons skeppende kunstenaars. Dit is ons heilige plig om hulle heelhartig te ondersteun" (Stegmann in Grové 1984: 30).

Namate die politieke omstandighede in Suid-Afrika verander het, het hierdie tipe argument egter sy relevansie verloor – in elk geval het sulke pleidooie ongelukkig nie gereeld genoeg gepaard gegaan met daadwerklike pogings om die musiek aan die publiek bekend te stel nie.

Van Wyk se resepsie by die algemene publiek word op die oomblik ook deur ander faktore gekniehalter. Sy musiek is, ten spyte van die behoudende styl, klaarblyklik deur dieselfde lot getref as die meeste musiek uit die later twintigste eeu: die Suid-Afrikaanse luisterpubliek ignoreer dit ondanks die vermanings van musikoloë, en ondersteun veel eerder konserte van kanonieke gunstelinge. Aangesien die

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

luisterpubliek vir klassieke musiek reeds 'n minderheid is, is die uitvoering van Van Wyk se werke (soos dié van die ander "pioniers" en latere Suid-Afrikaanse komponiste) nie 'n lewensvatbare moontlikheid nie. Daar is ook bitter min opnames van sy musiek (vgl. ook die opmerkings hieroor in die inleiding, punt I.).

Onder musiekwetenskaplikes (veral dié wat hom nog persoonlik geken het) behou sy nagedagtenis steeds die "pionier"-status, hoewel entoesiasme getaan het sedert sy dood en meeste projekte om sy musiek 'n hoër profiel te gee, te danke was aan 'n klein groepie vriende en familielede (Grové 1993: 170). In vergelyking met tien nagraadse studies oor sy werk wat voltooi is tussen 1965 en 1984 het nog net drie studies verskyn sedert 1984. Hierdie situasie mag egter reeds besig wees om te verander: soos die katalogiseringsproses van die Van Wyk-versameling vorder, word dit prakties makliker om die materiaal na te vors, en word meer studies daaroor tans onderneem as in die afgelope twintig jaar saam. By die 33ste kongres van die Suider-Afrikaanse Musiekwetenskapvereniging in September 2006 is vier referate oor Van Wyk-werke gelewer.

1.3 Idioom: Aansluiting by die laat-Romantiek

Goeie opsommings van Van Wyk se stylmiddele is vervat in die artikel van James May in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, in Howard Ferguson se hoofstuk in Peter Klatzow se *Composers in South Africa Today* asook in Henk Temmingh se afdeling van die Van Wyk-artikel in die *Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie* (vgl. die inleiding en bronnelys van hierdie studie). Skrywers oor die idioom noem gewoonlik sy verbondenheid aan tonaliteit, en twee skrywers (S. Grové, aangehaal in Du Preez 1978: 8 en R. Ottermann in Bouws 1982: 196) bestempel sy styl as "neo-Romanties". Sulke verbygaande opmerkings is egter m.i. onvoldoende – "tonaal" en "neo-Romanties" is beide juiste maar vae terme, waarmee 'n mens te maklik die taak omseil om die vele fasette en implikasies van sy identifisering met die Romantiek van nader te ondersoek. Die verreikende invloed van die Romantiese styl en estetika word 'n belangrike sleutel tot Van Wyk se oeuvre, en daarom sal die soeklig in die res van hierdie hoofstuk daarop val.

1.3.1 Estetiese klimaat

Van Wyk se eie getuienis oor sy aansluiting by die Romantiek, en spesifiek die laat-Romantiek, is 'n

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

kompleks van betekenisse wat moeilik ontrafel kan word. In die eerste plek was hy bewus van die "moderne" strominge in komposisie, veral op die Europese kontinent, waar komponiste soos Schoenberg, Hindemith, Bartók en Strawinski in die eerste helfte van die 20ste eeu die toon aangegee het. In die tweede plek was hy ewe bewus daarvan dat sy eie idioom by die laat-Romantiek aansluit, miskien meer so as dié van sy Engelse tydgenote (bv. Walton en Britten). Dit lyk asof Van Wyk om die beurt (of tegelyk) positief en negatief oor dié feit voel. Soms maak hy verskoning vir sy "anachronistiese", "onoorspronklike" idioom, soos in dié uitspraak in 'n SAUK-onderhoud in 1972:

> "Baiekeer dink ek my musiek is min of meer Romanties en tradisioneel... en watter mark is daar nou eintlik daarvoor?" (Van Wyk aangehaal in Smith 1991: 26).

Elders klink dit asof hy 'n kultuur-omgewing kritiseer waarin die Romantiese estetika nie meer geld nie:

> "Ek beskou myself as 'n laat-Romantikus, en vir ons is daar vandag nie plek nie. Dis alles non-heroes en non-happenings" (Van Wyk aangehaal in Scholtz s.d.).

Dit kan in elk geval met redelike sekerheid aanvaar word dat die idioom nie doelbewus reaksionêr is nie, eerder die natuurlike uitvloeisel van sy musikale leefwêreld en agtergrond. Sy jarelange musiekbeoefening hoofsaaklik op gehoor het uitgeloop op 'n komposisiemetode wat ook sterk op gehoor gesteun het; Van Wyk beskryf homself as 'n "instinktiewe musikus" en verduidelik dat hy "dinge doen sonder om altyd 'n logiese rede te kan gee, waarom" (Van Wyk, onderhoud vir die SAUK in 1970, aangehaal in Smith 1991: 28). Hoewel só 'n komposisiewyse natuurlik nie vreemd is nie, kan daar tog m.b.t. die besondere rol van die gehoorservaring by Van Wyk se werkswyse genoem word dat hy sonder enige formele komposisie-onderrig gekomponeer het tot met sy verblyf in Engeland. Sy musiekkennis is opgedoen deur musiek te speel en te beluister – 'n "onbewustelike" kennis, dus, 'n "aanvoeling" vir hoe musiek moet en kan klink, wat hy nie noodwendig sou kon verwoord nie (vgl. sy woordkeuse "instinktiewe musikus"). Om hierdie rede is dit in sy geval des te belangriker om 'n beeld te kan vorm van sy musikale ervaringswêreld.

Sy eerste blootstelling was aan die gekanoniseerde Romantiese musiek (vgl. 1.1), en veral klaviermusiek. In sy loopbaan as konsertpianis bly dit die musiek wat hy die graagste uitvoer: die name van Beethoven, Chopin en Liszt verskyn telkens op sy programme; later ontwikkel hy ook 'n voorkeur vir Janáček. In die proses om musiek aan die klavier aan te leer, gaan hy op 'n intieme manier met die musiek om. Só getuig sy transkripsie vir klavier en orkes van Schubert se Fantasie in F mineur (oorspronklik vir klavierduet) van sy bekende fassinasie en identifisering met hierdie komponis. Ook sy "redigering" van 'n paar mate uit Liszt se "Vallée d'Obermann" uit *Années de pèlerinage* op een van sy sketsbladsye (vgl. 2.1.2) val in hierdie

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

kategorie.

Tydens sy verblyf in Engeland beweeg hy danksy sy vriendskap met Ferguson in die dampkring van Vaughan Williams en Finzi, wat beide in 'n post-Elgar tonale idioom komponeer het. Hy ontdek die musiek van Sibelius (wie se musiek destyds in Engeland ietwat van 'n "modegier" was) en bekom binne 'n paar maande die partiture van al sy simfonieë. Van Wyk het ook kennis geneem van die meer Europees-georiënteerde idioom van sy tydgenoot Benjamin Britten (met modelle soos Strawinski, Mahler en Berg), en noem hom as 'n model van 'n verruimde tonaliteit; op 'n vraag in 'n SAUK-onderhoud oor of 'n mens nog iets nuuts kan sê met tradisionele middele, het hy die volgende antwoord gegee:

> "Ek weet nie of dit wel moontlik is nie. Ek weet wel dat in my geval, ek moet glo dat dit moontlik is want anders kan ek nie aangaan nie. ... En in die verband wil ek die gevalle aanhaal van komponiste soos Fauré en Sibelius, en nog twee mense wat vandag nog skryf, Britten en Sjostakowitsj – wat nog 'n C majeur akkoord kan skryf en dit anders kan laat klink, jy weet ... in verband" (Van Wyk aangehaal in Smith 1991: 27).

Daar is terloops ook 'n ander aspek van Britten se werk wat Van Wyk waarskynlik geïnspireer het, nl. die manier waarop hy sosiale kommentaar lewer, en die verband tussen daardie sosiale kommentaar en sy eie sosiale posisionering: Harvey Sachs (1996) gaan so ver as om na Britten se "triply 'accursed' condition" as "artist, pacifist and homosexual" te verwys. Britten se opera *Peter Grimes* (waarvan die première plaasgevind het in 1945, terwyl Van Wyk in Engeland was) kritiseer die onverdraagsaamheid van die samelewing jeens "anderse" randfigure, en sy *War Requiem* (1961) laat val die kollig op die onmenslikheid van oorlog deur poësie deur Wilfred Owen tussen die dele van die Mis in te voeg. Hoewel Van Wyk se sosiale kritiek geensins ewe uitgesproke as Britten s'n is nie en sy idioom ook meer konserwatief as Britten s'n bly, is hierdie estetiese raakpunte tog noemenswaardig.[15]

***

Van Wyk se aansluiting by die Romantiek strek veel dieper as die styl van die musiek self: hy identifiseer ewe sterk met die Romantiese estetiese konsepte van die ontologie van musiek en inspirasie:

---

[15]Van Wyk het lank na sy terugkeer na SA bly kennis neem van Britten en teken sy afsterwe aan op 'n komposisie-skets vir *Tristia* op 5 Desember 1976: "Britten gisteroggend dood."

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

> "Die werk wat jy skryf bestaan eintlik alreeds. Hy bestaan in 'n idiële *(sic)* wêreld, of in 'n ander wêreld. Die ingewing, wanneer jy die eerste ingewing kry, is die werk eintlik al klaar. Maar jy kan, omdat jy menslik is ... nie daardie ding vasvat nie. Die komposisieproses bestaan dan daaruit dat jy probeer terugwerk na daardie eerste oomblik van sekerheid ... maar dis 'n flits en dan is dit weg. Ek dink nie jy kom ooit weer by daardie toestand, by daardie eerste oomblik van sekerheid nie ..." (Van Wyk aangehaal in Smith 1991: 29).

Die beskouing van musiek as "stukkies outobiografie" (Dahlhaus 1980: 3) is 'n sleutelkonsep van die Romantiese estetika waarmee Van Wyk hom vereenselwig. Sy komposisies was klaarblyklik vir hom die uitdrukking van intense emosies wat dikwels verband gehou het met gebeure in sy persoonlike lewe. Die klavierwerk *Nagmusiek,* byvoorbeeld, is sy treurmusiek vir Noel Mewton-Wood, 'n Australiese pianis wat sy eie lewe geneem het en met wie Van Wyk 'n verhouding gehad het (S. Muller, persoonlike mededeling, Julie 2006). *Ricordanza* is 'n persoonlike memoir van 'n besoek van Marthinus Basson, met wie die komponis 'n kortstondige verbintenis gehad het (vgl. 2.1.4), en "Rondo desolato" uit *Tristia* het in 'n vroeëre vorm betrekking gehad op die dood van Jan Wilke, 'n klasmaat in Paul Roos Gimnasium (vgl. 3.2.1).

'n Verwante idee is die konsep van musiek as die "taal van gevoelens", die medium waarin onsegbare dinge tot uitdrukking kom, wat dikwels 'n belangrike rol speel by Van Wyk se instrumentale musiek wat verband hou met persoonlike wroegings van 'n intieme aard. (Vgl. 2.4).

***

Die voorafgaande gegewens mag Van Wyk se aansluiting by die Romantiese estetika "vreemd" laat voorkom, as sou hy teruggegryp het na die konsepte van 'n verbygegane era. Konsepte soos die Romantiese idealisme, die komponis as 'n figuur aan wie onsienlike dinge geopenbaar word, en musiek as die voertuig vir persoonlike en kollektiewe emosie was immers tydens sy leeftyd nie meer die heersende idees in die Westerse denke oor musiek nie. Van Wyk se estetika moet egter gesien word in die perspektief van sy tydgenootlike Westerse Suid-Afrikaanse kunstenaars, en dan veral die sg. "Dertigers", wat in die 1930s die eerstes was om Afrikaanse digkuns van hoë gehalte te skep.
Prominente figure soos die broers N. P. van Wyk Louw en W. E. G. Louw se kunsbeskouing kan selfs tot 'n groter mate as Arnold Van Wyk s'n as 'n laat-bloeisel van die 19de-eeuse estetika geïnterpreteer word.

Vir die Dertigers is "die skoonheid" steeds 'n primêr bepalende kriterium, terwyl 'n mens sou kon

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

veralgemeen dat in die res van die Weste ná die Romantiek "waarheid" 'n veel belangriker doelwit was om na te streef. Hulle glo in die kunstenaar se geroepenheid tot diens aan die mensdom deur die "hoë", "edele" waardes aan die mensheid voor te hou deur kuns. Kuns is vir hulle die skakel met die geestelike wêreld, met die kunstenaar as die profeet wat bevoorreg is om in hierdie verhewe sfeer te kan beweeg. Hulle ontdek die werke van die Antieke skrywers en modelleer eie eposse daarop (bv. *Periandros van Korinthe* deur D.J. Opperman of *Asterion* deur N.P. van Wyk Louw). Hulle pak omvattende poëtiese projekte en grootskaalse genres aan en skryf verstommend produktief. Die volgende aanhaling uit *Lojale Verset,* 'n prosabundel van Louw, is 'n sprekende voorbeeld van die Romantiese gees van hul denke en werk:

> "Miskien is die geestelike lewe van die mens die wakker-word van die heelal, van al die dooie sterre en sonnestelsels, op die een klein plekkie wat ons aarde is; 'n ontwaking, die oopgaan van 'n oog waarmee die heelal homself sien en vir homself deursigtig word. En dan is dit begryplik dat die geestelike lewe en die skoonheid geen maklike laste vir die mens is om op hom te neem en te dra nie" (Louw 1939: 94-95).

Hierdie digters kan nie in alle opsigte as Van Wyk se eweknieë beskou word nie: danksy die rol van hulle werk om Afrikaans as taal te vestig, het hulle 'n veel sekerder plek in die kultuurlandskap gehad as die komponiste. Desnieteenstaande is hulle insiggewende parallelle figure vir Van Wyk t.o.v. estetika.

1.3.2 Inhoude van verlies, afskeid en die dood

Die belangrike plek wat elegiese inhoude in Van Wyk se oeuvre beklee, blyk uit titels soos *Vier Weemoedige Liedjies*, *Vyf Elegieë vir Strykkwartet*, *Van Liefde en Verlatenheid*, *Tristia* en *Aanspraak virrie Latenstyd.* Die tekste wat hy kies om te toonset neig telkens na die pessimistiese of nostalgiese, na bepeinsing van isolasie ("verlatenheid") of die dood.[16] Uitdrukkingsvoorskrifte soos *Lento teneramente, Largo, molto espressivo* en eindes wat dikwels wegsterf (*niente*) versterk die indruk van 'n oeuvre wat altyd weer menslike smart tot uitdrukking wil bring. Skrywers oor sy werk verwys dikwels na hierdie element, wat nie beperk is tot sekere skeppingsperiodes of genres nie:

> "Van die vele noemenswaardige kentekens van sy persoonlike styl is veral die intieme, persoonlike

---

[16]'n Mens dink bv. aan etlike gedigte van R. M. Rilke (1875-1926) wat hy begin toonset het, bv. *Ernste Stunde, Herbsttag* en *Liebeslied.* Die materiaal vir hierdie beoogde liedere vind terloops later hulle weg tot in meer as een instrumentale komposisie, bv. *Nagmusiek* en *Quasi Variazioni.*

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

ingesteldheid, dikwels met 'n nostalgiese ondertoon. Die sweem van romantiese hunkering en pessimisme is dikwels sigbaar ..." (Grové 1999: 48).

"Arnold van Wyk ... frequently referred to the extramusical concepts of the elegiac, and of mournfulness, introspection and death when describing the intended content of his works. The import of these concepts seems to have been a constant element spanning his entire oeuvre" (Smith 1991: iii).

Soos Smith hierbo noem, het Van Wyk ook self dikwels die elegiese inhoud van sy musiek uitgespel. In 'n onderhoud met die SAUK in die jaar van sy dood, sê hy:

"Ek is nie 'n groot komponis nie want ek kan eintlik net weemoedige musiek skryf. As jy my vra watter werk ek die liefste sou wou geskryf het, dan sal ek vir jou 'n werk noem soos die Vierde Beethoven Klavierkonsert of die Vioolconcerto. As ek daardie sereniteit kon ontdek, maar ek kan nie. Ek kan eintlik net hartseer musiek skryf..." (Van Wyk aangehaal in Smith 1991: 41)

Dit is miskien ook om hierdie rede dat Van Wyk hom (veral ná sy tyd in Engeland) juis met die *laat*-Romantiek identifiseer: hy voel aangetrokke tot hierdie komponiste se uitdrukking van verlies.

"The central political event of the mid-century was the revolution of 1848-9. That a virtually simultaneous caesura or turning-point can also be seen in music history cannot however be explained by a simple attribution of musical events to socio-historical causes. ... Yet stylistic changes patently did take place, and there is no mistaking the altered "tone" of music after 1850: it became either forced or resigned, as though, for all the continued adherence to the romantic idea, the idea had lost its substance" (Dahlhaus 1980: 16).

Ook Deryck Cooke (1980: 6) verwys na die mislukte rewolusie van 1848 en beskryf die gevolglike "world-weariness" van die latere Romantiek: "discouraged by the failure of too-eager hopes they withdrew into imaginary paradises, to nurse their unfulfilled longings".

Vir Van Wyk kan daar nie 'n enkele gebeurtenis soortgelyk aan die 1848-rewolusie geïdentifiseer word nie – eerder 'n kompleks van verskillende ervarings wat meegewerk het om ook by hóm telkens die gevoel van "world-weariness" te versterk.

Die idee van "verlatenheid", vervreemding van die medemens, beïnvloed sy werk op 'n diepgaande manier. 'n Anekdote soos die bovermelde een oor die Debussy *Nocturnes* bewys dat hy reeds in sy kinderjare geïsoleer was in dié sin dat die mense naaste aan hom nie sy besondere belangstelling in musiek gedeel

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

het nie. Tydens sy hoërskool- en studiejare op Stellenbosch het hy as musikus wel stimulerende geselskap gehad (by die Oranjeklub-konsert in 1935 vir "Onbekende Suid-Afrikaanse komponiste" is werke van ses komponiste uitgevoer), maar in 'n breër sin was die hele Suid-Afrikaanse musieklewe steeds klein, jonk en onervare. Later, in 1958 (in 'n brief aan Anton Hartman, destyds hoof van musiek by die SAUK), sou hy in 'n bitter toon hieroor skryf:

> "Suid Afrika het in die afgelope twee dekades meer komponiste opgelewer as wat redelik verwag kan word van so 'n armsalige landjie ... Suid-Afrika is so bewus van sy agterstand op die gebied van die skeppende kunste dat hy "skilders" ontdek wat maar nog beswaarlik die kwas kan hanteer, "skrywers" wat nog nie korrekte woordgebruik baasgeraak het nie en "komponiste" wat maar nog effens verder as die elementêre teorieklas gevorder het. Aan hierdie laaste soort het u al pryse toegeken en gaan u waarskynlik weer pryse toeken" (Van Wyk aangehaal in Smith 1991: 253).

Veral in Suid-Afrika is sy sosiale integrasie boonop gekompliseer deur sy homoseksuele oriëntasie, wat indertyd as 'n ernstige afwyking beskou is: homoseksuele verkeer was onwettig tot in 1998. Teen die tyd dat Van Wyk teruggekeer het uit Engeland was die ongeskrewe protokol in Afrikanerkringe 'n ongemaklike soort oë-sluit-reël: hoewel baie mense bewus was van Van Wyk en ander bekende kunstenaars (soos Hubert du Plessis) se seksuele oriëntasie, was dit iets waarna 'n mens in die openbaar glad nie verwys het nie. Daar was dus nie "heksejagte" nie, maar 'n homoseksuele persoon se aanvaarding in die samelewing was dikwels voorwaardelik, en het vereis dat die persoon sy/haar verhoudingslewe op so 'n wyse inrig dat die res van die samelewing sy/haar oriëntasie kon ignoreer.

Die situasie kan miskien beter begryp word deur in ag te neem dat die reëls van die Afrikanersamelewing tot 'n groot mate bepaal is deur die beleid van die NG Kerk. Daardie beleid ten opsigte van homoseksualiteit was dat sulke praktyke 'n "gruwel" (Lev. 18:22 in die 1933/1953-vertaling) en 'n "skandelikheid" (Rom. 1:27 in die 1933/1953-vertaling) voor die Here is en dat, hoewel 'n homoseksuele oriëntasie as sodanig nie as sonde gereken is nie, so 'n verhouding heeltemal ontoelaatbaar is; die homoseksuele persoon moet hom of haar bekeer, óf tot 'n heteroseksuele óf tot 'n selibate lewenswyse.[17]

---

[17]Hierdie beleid is bevestig in die Handelinge van die Algemene Sinode in 1986 (Algemene Sinode 1986: 672) en die kwessie is die afgelope twintig jaar die onderwerp van periodieke vurige debatte in die NG Kerk. In alle billikheid teenoor die Kerk moet egter bygevoeg word dat die ostrasering van homoseksuele lidmate wat wyd verspreid voorgekom het, nie die amptelike beleid van

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

Die eis om stilswye oor 'n homoseksuele oriëntasie en die feit dat 'n mens se verhoudingslewe byna "ondergronds" bedryf moes word, moes noodwendig tot groot innerlike spanning gelei het en Van Wyk het meer as een kortstondige en/of mislukte verhouding gehad (S. Muller, persoonlike mededeling, 2005). Peter Klatzow (vgl. die aanhaling by 2.4) betrek Van Wyk se elegiese inhoude op sy oriëntasie deur te sê dat hy "eroties dood" gevoel het. Dit is miskien 'n té sterk formulering, maar nogtans moet die rol wat hierdie probleem by Van Wyk se elegiese inhoude gespeel het, nie onderskat word nie, en veral nie verswyg word nie.

Ten slotte is Van Wyk se gevoelens van vervreemding van die samelewing versterk deur periodes van uiterste neerslagtigheid, waarin hy nie kon komponeer nie en niemand wou sien nie. Hy sou hierdie gevoel later in 'n brief aan Hubert du Plessis (23 Mei 1952) soos volg verwoord:

> "Ek is alweer in die skaduwees wat die komposisie betref (as ek ooit daaruit gekom het) en ook wat die lewe betref. Ten spyte van my baie vriende is ek alleen" (Grové 1984: 39).

Sulke episodes was skynbaar soms toe te skryf aan sy bovermelde twyfel aan sy vermoëns as komponis, soos sy jeugvriend Albertus Strasheim getuig: "Ek onthou goed dat oom Charlie [Weich], toe ons al op universiteit was, baie bekommerd was omdat Nols depressief was, en nie 'n enkele akkoord neergeskryf het nie" (Malherbe 1996: 120). Ten spyte van sy bekende skerp humorsin en geestige geselskap in kringe waarin hy veilig gevoel het, was sy melancholiese geneigdheid diep gesetel. Hy het 'n sensitiewe geaardheid gehad en sou hom bv. ontstel oor die nuus dat agt mense in een week die doodstraf opgelê is (Van Wyk aangehaal in Scholtz s.d.).

Deryck Cooke (1980: 9) bring t.o.v. Mahler só 'n sensitiwiteit in verband met die Romantiese dogma van die "great artist", wat "humanity's burden" op sy skouers neem. Van Wyk se elegiese inhoude sluit aan by die estetika van verlies in die laat-Romantiek deurdat die onderwerp van treur meestal as universeel behandel word: ook wanneer die afskeid of verlies in die persoonlike lewe plaasgevind het, word dit vertolk as deel van die "wêreldsmart". Sy teenwoordigheid in Engeland tydens die Tweede Wêreldoorlog het 'n diep indruk op hom gemaak: dertig jaar later wil hy die name van Nazi-konsentrasiekampe in *Tristia* inwerk (vgl. 3.1.2) en gebruik hy temas wat hy tydens die oorlog geskep het in die *Missa.* Soos by die laat-Romantiese komponiste, word dit die komponis se taak om hierdie smart op 'n manier deur kuns te

---

die Kerk is of was nie, óf beperk is tot die NG Kerk nie.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

verreken – vandaar 'n komposisie soos die elegiese Mis, wat hy skryf in reaksie op "wêreldtoestande in 1945 en vandag" (Van Wyk 1979: 1).

'n Noemenswaardige aspek van elegiese inhoude by Van Wyk is sy herhaalde aandrang dat hierdie werke nie net 'n treur-karakter nie maar ook 'n protes-karakter sou hê. Oor die eerste simfonie het hy byvoorbeeld gesê: "Dis 'n abstrakte stuk ... 'n protessimfonie, ek weet nie wat my daartoe geïnspireer het nie ... ek wou dit maar net skryf" (aangehaal Smith 1991: 39). En oor die *Vyf Elegieë vir Strykkwartet*: "Ek onthou toe hulle uitgekom het, het die koerante gesê: 'Five Elegies would suggest lenten fare' maar dis nie net hartseermusiek nie, dis ook protesmusiek" (aangehaal Smith 1991: 39). Dit lyk na 'n aantreklike opsie in die huidige politieke bestel om hierdie "protes" te vertolk as protes teen Apartheid, soos Martin Smith gedoen het in sy magisterverhandeling oor *Vyf Elegieë vir Strykkwartet,* veral in die lig van Van Wyk se minder goeie verhouding met die Afrikaner *establishment* van sy tyd en kritiek op hulle kunsmatige pogings om 'n eie kultuurlewe en -tradisie te skep wat Afrikaner-volkstrots kon bevorder. M.i. moet die protes-aanhalings egter eerder geïnterpreteer word as 'n waarskuwing teen sentimentaliteit,[18] soos blyk uit die programnotas vir die HAUM-opname van *Nagmusiek:*

> "Beskou die werk maar as in essensie elegies – as 'n groot treurlied. Maar wanneer ek treur doen ek dit nie altyd onder 'n wilgerboom in die bleke lig van die maan nie – ek kom ook in opstand teen die swaar van die lewe en ek onthou die mooi dinge wat nie meer is nie."

Die implikasie is dat treur by hom meer substansieel, meer eerlik is as sentimentele, nostalgiese verdriet. Dit waaroor 'n mens treur (hier: die dood van 'n vriend) word terselfdertyd iets waarteen 'n mens in opstand kom, en word vertaal na die universele "swaar van die lewe".

---

[18]Hierdie mening is geïnformeer deur dié van Stephanus Muller, persoonlike mededeling, 2005.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

Hoofstuk 2: Ricordanza

2.1 Ontstaan

2.1.1 Weergawes

Ricordanza is gekomponeer in opdrag van die SAUK om te dien as voorgeskrewe werk vir die SAUK Musiekprys-kompetisie van 1974. Van Wyk het die werk vir hierdie doel voorberei en as outograaf (*"fair copy"*) aan die SAUK gepos. Daar is verskeie fotokopieë van hierdie outograaf in die Van Wyk-versameling. Van Wyk het dié weergawe onder groot druk voltooi om die sperdatum te haal. Sy dagboek-inskrywing van 25 Januarie 1974 is bewys hiervan:

> "Helene bel om my na Lanzerac te skiet, maar ek sê ek is in barensnood met Ricordanza. Ek werk hard maar dit word in die loop v/d dag duidelik dat ek die fair copy nie betyds klaar gaan kry nie sodat ['n naam, onleesbaar] dit nog kan dupliseer nie. Ek begin ook baie moeg voel. Bel 6:30 se kant vir Anton [Hartman] en vra of ek nie maar die ding Maandag kan pos nie. Maar hy vra dat ek maar liewer moet probeer om dit môre op die vliegtuig te kry. Daar is 37 inskrywings vir die klavierkompetisie. Ek werk tot byna 3-uur."

Dit is in hierdie stadium moeilik om vas te stel of die werk wel gebruik is as voorgeskrewe stuk vir die kompetisie; die argivarisse van die huidige SABC kon dit nie bevestig of ontken nie. Jeanne Zaidel-Rudolph (2005: 83) skryf dat sy in 1974 die opdrag gekry het om 'n "kompetisiestuk" vir die SAUK-kompetisie te komponeer, en ook Peter Klatzow se webblad meld dat sy *Time Structures I* (1974) 'n opdragwerk was vir die SAUK Musiekprys. Dit kan wees dat die kandidate 'n keuse kon maak tussen verskillende voorgeskrewe Suid-Afrikaanse komposisies.

Van Wyk het *Ricordanza* in Mei 1975 begin hersien, 'n proses wat tot sy dood in 1983 voortgeduur het sonder dat 'n finale, alleen-geldige weergawe voltooi is. Hy het egter in hierdie proses wel verskillende outograwe van gedeeltes van die werk in skoonskrif voorberei. Hierdie onvolledige outograwe was die basis vir die uitgawe wat in 1984 deur die Arnold van Wyk Trust gedruk is. (Bylae A is die volledige bladmusiek van die werk.) In die "Nota van die Redigeerder" voor in die uitgawe verduidelik Ferguson dat hy die uitgawe uit "drie ink-outograwe (wat liberaal verbeter is met tweede en derde idees in verskillende kleure ink)" saamgestel het.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

Daar bestaan dus twee voltooide weergawes van *Ricordanza*, nl. die oorspronklike weergawe van 1974, waarmee Van Wyk nie tevrede was nie, en die 1984-uitgawe, saamgestel deur Howard Ferguson uit drie onvolledige latere outograwe van die werk. Hierdie studie neem die 1984-uitgawe as uitgangspunt omdat die sketsmateriaal wat ná Januarie 1974 gedateer is, soveel wysigings bevat dat 'n uitgawe wat daardie wysigings inkorporeer, geregverdig is. Genoemde sketsmateriaal is ook volledig genoeg dat Ferguson sy uitgawe werklik kon *saamstel* uit outograwe – sy rol het dus nie daarin bestaan om die musiek self te "voltooi" nie en hy het ook geen gegewens direk uit die 1974-weergawe oorgeneem nie. Die verskille tussen die twee weergawes is nogtans nie ingrypend nie. Daarom neem die studie kennis van beide weergawes. Ongekwalifiseerde maat-verwysings het betrekking op die 1984-uitgawe.

2.1.2 Die sketse en outograwe

Die komposisiesketse en outograwe vir *Ricordanza* in die Van Wyk-versameling beslaan 80 beskrewe en gedeeltelik beskrewe manuskrip-bladsye (16- of 18-sisteem-orkestrasie-papier). Sommige van die bladsye het onverwante materiaal op die keersy, bv. orkestrasie-oefeninge van of vir studente – hierdie bladsye en leë keersy-bladsye is nie by die 80 inbegrepe nie.

Daar is twee voorbeelde van sulke "onverwante materiaal" wat hier noemenswaardig is: Die eerste is twee weergawes van 'n skets vir 'n beoogde vierde deel vir *Tristia* gemaak op 24/9/1979 en gemerk "'Primavera' of 'Danza lontano'" (dit hou nie verband met Van Wyk se simfoniese suite *Primavera* nie).[19] Die twee weergawes kom op verskillende sketsbladsye voor en is albei slegs omtrent twee mate lank. Die ander interessante skets tussen die *Ricordanza*-materiaal is van vier mate uit Liszt se "Vallée d'Obermann" (uit die eerste volume van *Années de pèlerinage*). 'n Vergelyking met die oorspronklike wys dat Van Wyk 'n soort "verwerking" van die vier mate gemaak het deur die tekstuur van die begeleidende materiaal te verander: Liszt se herhaalde akkoorde word vervang met arpeggio-begeleiding. Die doel van hierdie skets is onbekend.

Aangesien die sketse self nie die primêre onderwerp van hierdie studie is nie, kan die skets- en outograafmateriaal hier nie in detail beskryf word nie. Vir die doel van hierdie studie word slegs onderskei tussen sketse en outograwe. "Outograwe" verwys na skoonskrif-kopieë van die werk in 'n finale stadium,

[19] Vgl. 3.1.4.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

bedoel om gebruik te word vir uitgawe. Die term "sketse" omvat alle ander notas vir die werk, in hierdie geval gewoonlik korter dele van die werk (dikwels enkele mate) geskryf in potlood en verbeter met verskillende kleure balpuntpen-ink (volgens 'n eie sisteem wat nog nie ontsluit is nie). Die onderskeid word bemoeilik deur Van Wyk se gebruik om gedurende die komposisieproses periodiek die hele werk tot op datum in skoonskrif uit te skryf, meestal in vulpen-ink, maar soms ook in potlood. (Soos reeds genoem, verduidelik hierdie werkswyse die oorsprong van die onvolledige outograwe waarop Ferguson sy uitgawe moes baseer.) Van Wyk sou ook verbeterings op hierdie outograwe aanbring, op dieselfde manier as op die sketse. Hierdie verbeterings kanselleer die finaliteit van die outograaf – hoe meer van hierdie soort verbeterings gemaak word, hoe meer vervaag die grens tussen skets en outograaf. Volgens Nicholas Marston (2001: 472) in die *New Grove Dictionary of Music and Musicians* behoort die term "outograaf" slegs gebruik te word vir 'n finale en volledige weergawe van die werk, 'n definisie wat die materiaal uitskakel wat Ferguson as "outograwe" beskryf. Van Wyk se werkswyse noodsaak die navorser dus om 'n ruimer definisie van die term "outograaf" aan te neem. Die besluite oor watter materiaal in die uiteensetting hieronder as "outograwe" beskryf word, is veral gelei deur Ferguson se keuses vir sy uitgawe en die relatiewe netheid en gedetailleerdheid van die materiaal.

Van die bg. 80 sketsbladsye word 20 in beslag geneem deur vier volledige fotokopieë van die 1974-outograaf, twee met verbeteringe in verskillende kleure balpuntpen daarop aangebring. 'n Verdere 15 bladsye kan ook as outograwe gereken word en sluit dié in wat Ferguson vir sy uitgawe gekies het. Hier is ook enkele oorvleuelings waar Van Wyk fotokopieë van die outograwe gemaak het. Die oorblywende 45 bladsye is sketse van 'n meer informele, "onklaar" aard.

Die meeste van die sketse, en van die veranderings op die outograwe, is gedateer en by sommige is daar aantekeninge oor waar Van Wyk was toe hy daaraan gewerk het, of persoonlike opmerkings. Die vroegste gedateerde skets het die datum 3/12/1973 en die laaste verandering is gemaak op 2 April 1983, agt weke voor die dood van die komponis. Dit beteken ongelukkig nie dat die sketsbladsye eenvoudig chronologies gerangskik kan word nie omdat Van Wyk dikwels latere sketse op onbeskrewe dele van vorige sketsbladsye gemaak het.

Daar is ook nog een sketsblad gevind wat op hierdie stadium in 'n ongeklassifiseerde groep sketse in die Van Wyk-versameling is, maar moontlik by die sketse vir *Ricordanza* ingevoeg sal word. Dit is 'n skets met

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

'n orkestrasie van die eerste vier mate van die stuk.

Die gegewens hierbo kan nie as finaal beskou word nie omdat die katalogiseringsproses van die Van Wyk-versameling nog nie afgesluit is nie. Van Wyk het boonop soms geskenke gemaak van sketsbladsye, sodat 'n mens moontlik nooit presies sal kan weet of en hoeveel bladsye van die sketsmateriaal ontbreek nie.

2.1.3 Ferguson se redigering aan die 1984-uitgawe

Die outograwe wat Ferguson gekies het vir die 1984-uitgawe is as sodanig aangedui in die Van Wyk-versameling en kan uitgeken word aan notas in Ferguson se handskrif wat daarop verskyn. Ferguson het vier outograafbronne geïdentifiseer en gemerk van "A" tot "D". Die individuele bladsye is gemerk "A1", "A2", ens.

Bron A is 'n fotokopie van die volledige 1974-outograaf. Dit het nie as direkte bron vir die 1984-uitgawe gedien nie, maar Ferguson het daarna verwys as 'n "check copy".

Bron B is 'n onvolledige outograaf in vulpen-ink met verbeteringe daarop aangebring. Sommige van hierdie verbeteringe het die datum "1983" daarby, en hierdie veranderinge is waarskynlik die laaste hersienings wat Van Wyk aan *Ricordanza* gemaak het. Hierdie bron begin in maat 1 en die laaste bladsy (B3), wat vol beskrewe is, eindig met maat 38. Dit is moontlik dat die outograaf oorspronklik 'n verdere bladsy of bladsye bevat het wat verlore geraak het. Ferguson het maat 1 tot maat 28 van sy uitgawe gekopieer vanaf B1 tot B3, met op drie plekke wysigings van 'n enkele noot.[20]

Bron C is 'n onvolledige outograaf wat van maat 1 tot die middel van maat 41 bevat. Ferguson het maat 29 tot 41 vanaf 'n fotokopie wat Van Wyk van die derde bladsy (gemerk "C3" volgens Ferguson se sisteem) gemaak het, gekopieer. Die eerste twee bladsye van die bron is tussen die sketsmateriaal gevind, waarskynlik omdat Ferguson geweet het dat hy net C3 sou gebruik. Die eerste bladsy is in potlood geskryf en bevat baie verbeteringe (dit het trouens eerder die voorkoms van 'n skets). In die middel van die tweede

[20]Een van die wysigings kon teruggevoer word na 'n verbetering op een van die ander outograwe. Die oorsprong van die ander twee is in hierdie stadium nie duidelik nie.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

bladsy het Van Wyk van potlood na vulpen-ink oorgeslaan en daarmee volgehou.

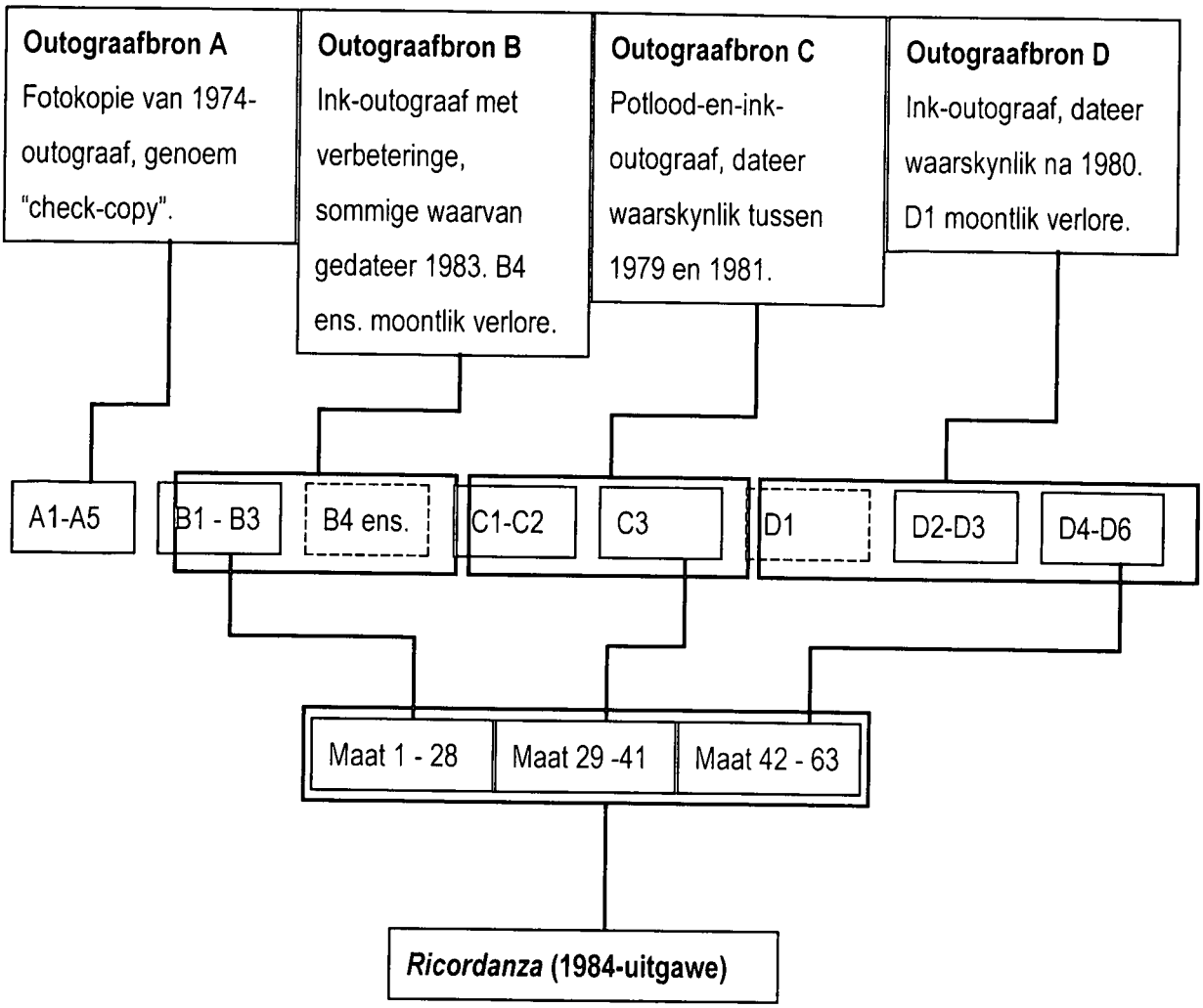
Bron D beslaan 5 bladsye en is dus die langste outograafbron. Dit lyk asof hierdie bron die volledige werk bevat het, maar die eerste bladsy ontbreek. Dit is waarskynlik die rede waarom Ferguson die oorblywende bladsye "D2" tot "D6" gemerk het. Ferguson het hierdie bron gekopieer vir maat 41 (die tweede helfte van die maat) tot die einde.

Vergelykings van die outograwe met die sketse wat Van Wyk sou kon gebruik het toe hy die outograwe uitgeskryf het, dateer outograwe B, C, en D voorlopig al drie na Desember 1979. Bron C is waarskynlik die vroegste en dateer beslis voor 1981.[21] Bron B het 'n effens later weergawe van die opening en bevat die laaste veranderinge (gedateer 1983). Bron D dateer waarskynlik ná Maart 1980.

Figuur 2.1 op die volgende bladsy verduidelik die samestelling van die uitgawe.

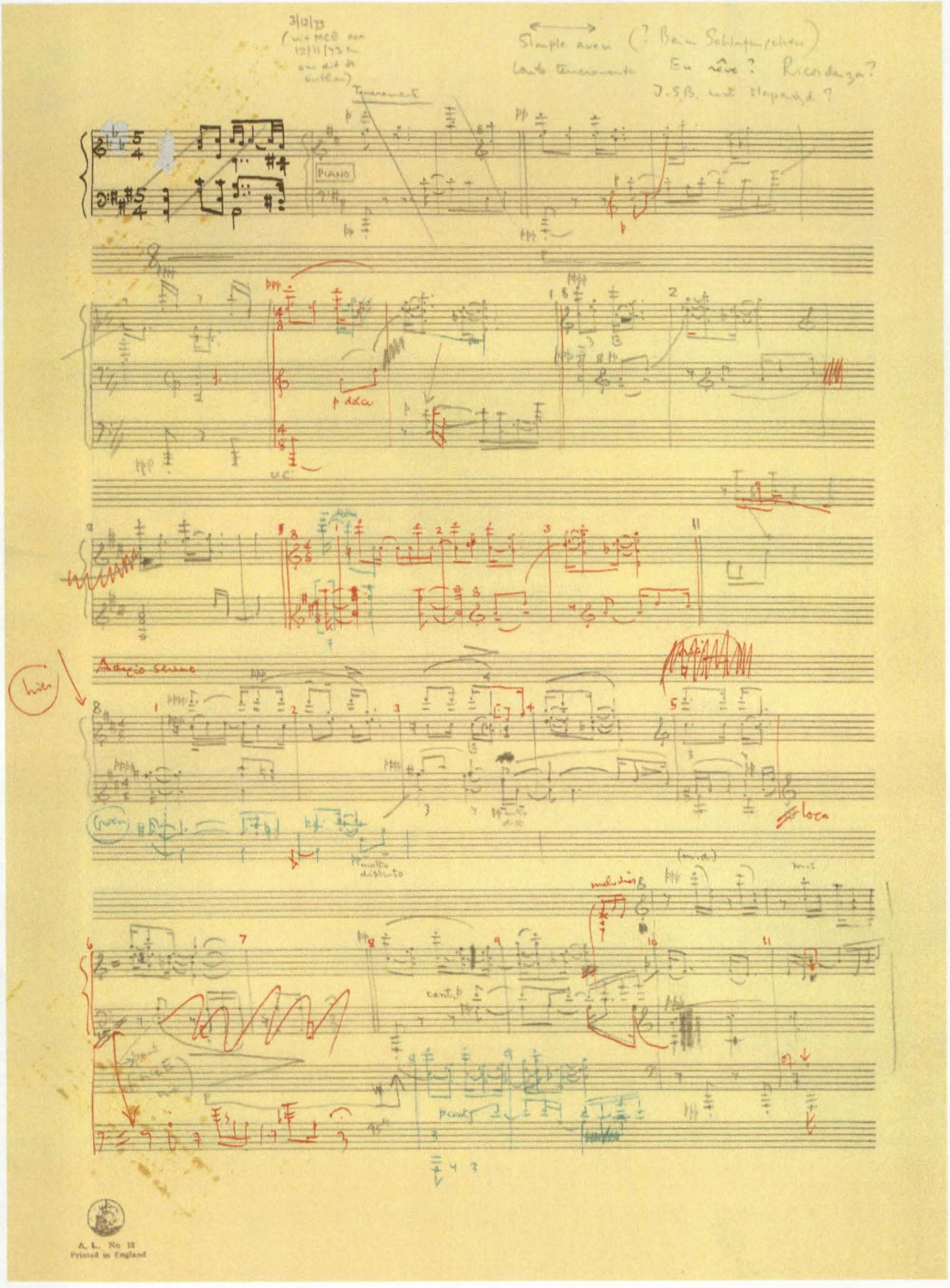
[21]Van Wyk het die oorspronklike C2, nadat hy 'n kopie daarvan gemaak het, in Desember 1981 aan Prof. Izak Grové geskenk. Prof. Grové het die bladsy goedgunstiglik in 2005 beskikbaar gestel om opgeneem te word in die Van Wyk-versameling.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za



Figuur 2.1

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za



Figuur 2.2

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

2.1.4 Agtergrond van die 1974-weergawe

Die eerste sketsbladsy van *Ricordanza* is gedateer 3/12/73 (Figuur 2.2 is 'n afdruk van die bladsy). Links bo-aan hierdie bladsy verskyn die datum en, in hakies, 'n opdrag: "vir MCB oor 12/11/73 en om dit te onthou". In die ander hoek van die bladsy verskyn moontlike titels, subtitels en voordragopskrifte: *Simple aveu*, *Lento teneramente*, *Beim Schlafengehen*, *En rêve*, *Ricordanza*, en *J.S.B. met slapenstyd*.

Die meeste eweknieë vir die titel *Ricordanza* kom uit die 19de eeu, toe komponiste dikwels deur programmatiese titels aangedui het dat 'n werk geskryf is as 'n herinnering aan 'n gebeurtenis, persoon of plek. Hierdie werke, veral vir klavier, het dikwels die sentimentele kleur wat meer met salonmusiek verbind word ('n mens dink aan titels soos *souvenir* of *remembrance*). Die salonmusiek-konneksie met *Ricordanza* word terloops versterk deur die moontlike titel *simple aveu*, wat die titel is van, onder andere, 'n bekende stuk van Francis Thomé (1850-1909). (Dié woorde beteken "eenvoudige belydenis"; die Engelse vertaling, "simple confession", wys verder op die verband met die salonmusiek-kultuur.) Die bekendste ander werk wat die titel *Ricordanza* het, is waarskynlik die deel uit Liszt se twaalf *Études d'exécution transcendante*.

Hierdie gebruik hou verband met wat Dahlhaus (1980: 3) beskryf het as "een van die grondliggende beginsels van populêre estetiese teorie in die 19de eeu", naamlik dat komposisies beskou is as "stukkies outobiografie". M.i. is dit ook die estetiese konteks waarin Van Wyk se oeuvre verstaan behoort te word ten spyte van die feit dat dit nié in die 20ste eeu (in Europa) die relevante estetiese teorie was nie (vgl. 1.3.1).

Waarskynlik het Van Wyk binne hierdie estetiese verwysingsraamwerk opgetree toe hy met die nota "vir MCB oor 12/11/73 en om dit te onthou" aan *Ricordanza* die karakter gegee het van 'n aandenking aan 'n persoon en 'n gebeurtenis. Sy dagboek-inskrywing op 12 November 1973 bevestig dat MCB hom daardie aand by sy huis besoek het as deel van 'n groep vriende na 'n konsert.

In sy dagboek-inskrywing op 3 Desember 1973, die dag van die eerste skets, teken hy die volgende aan: "Ek begin werk aan 'n swart meditasie op die D majeur prelude wat MCB daai nag so 'n bietjie op die klavier gespeel het. Miskien kan dit deug vir die SAUK-prys." "Die SAUK-prys" verwys na die feit dat Van

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

Wyk die opdrag gehad het om die voorgeskrewe werk vir die SAUK se klavierkompetisie van 1974 te komponeer. "Daai nag" verwys klaarblyklik na MCB se besoek van 12 November.

MCB se identiteit kon vasgestel word as Marthinus Cloete Basson, bekende regisseur van Afrikaanse dramas en dosent aan die Universiteit Stellenbosch, wat op daardie stadium 'n eerstejaarstudent aan die US was. Hy kon bevestig dat "die D majeur prelude" verwys na BWV 850, die derde prelude uit die eerste boek van J. S. Bach se *Das Wohltemperirte Clavier* (M. Basson, persoonlike mededeling, 16 November 2005).[22]

Bach se prelude is, soos baie van sy werke in hierdie genre, 'n gefigureerde weergawe van 'n meerstemmige koraal-agtige progressie. Tovey (s.d.: 11) aanvaar hierdie feit as vanselfsprekend wanneer hy skryf:

> "Therefore, the second principal factor, in playing Bach, is the appreciation of his harmonic sense. Here again, the vocal ideas are the normal basis, and the instrumental ideas are largely independent of the keyboard. An arpeggio is a mass of harmony traced out in a flow of single notes. Bach's arpeggio-preludes differ widely as to what becomes of their harmonies when we translate them into sustained chords. The first and second Preludes of Book I. seem externally very much alike; but the one represents strict five-part harmony with one chord in a bar, ... while the second Prelude hints at many subordinate harmonic changes flowing around in its main chords, and resists the attempt to reduce it to massed harmony."

Voorbeeld 2.1 op die volgende bladsy wys hoe die eerste 4 mate van BWV 850 tot so 'n progressie gereduseer kan word.

Die swart e" tree as deurgangsnoot op in die prelude en behoort streng gesproke nie op die reduksie te verskyn nie, maar is van belang om te illustreer hoe hierdie prelude as inspirasiebron vir *Ricordanza* gedien het.

Voorbeeld 2.2 is 'n transkripsie van een van die eerste sketse wat Van Wyk vir *Ricordanza* neergeskryf het. (Op Figuur 2.2 is dit die eerste skets wat nie deurgehaal is nie.) Vir die doel van die bespreking kan dit soos volg beskryf word: die tekstuur van die skets bestaan uit drie vlakke wat meestal maar nie altyd

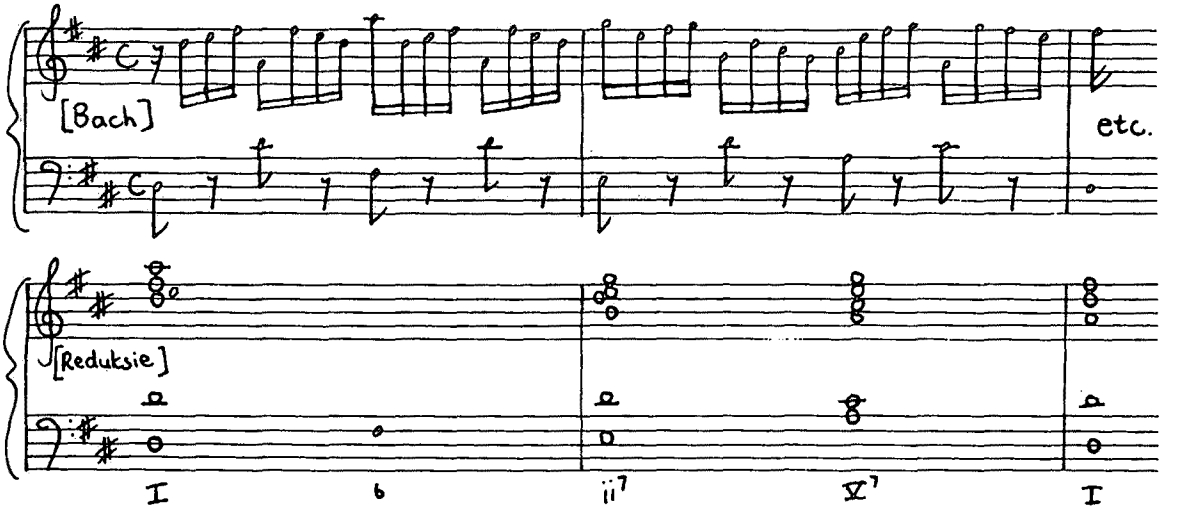
---

[22]Vgl. ook die moontlike titel *J. S. B. met slapenstyd.*

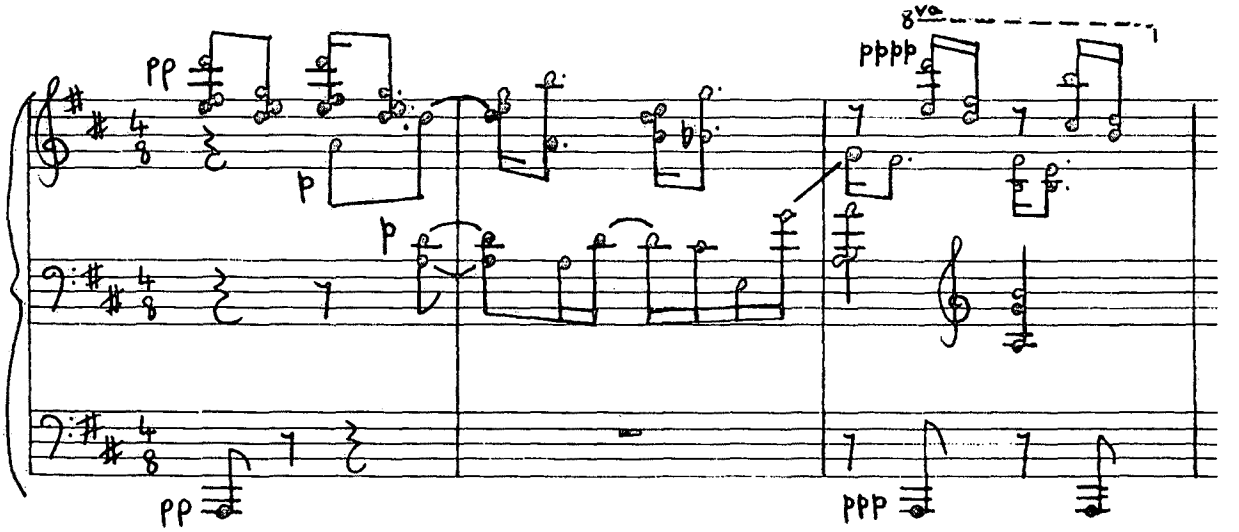
Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

nie ooreenstem met die drie balke waarop dit genoteer is. Die drie elemente van die tekstuur is 'n begeleidingsfiguur in die hoë register, 'n melodie asook enkele ander begeleidende akoorde in die middelomvang, en 'n pedaalpunt in die lae omvang van die klavier.

Wanneer hierdie skets ten opsigte van harmonie en tekstuur met Bach se prelude vergelyk word, kom merkwaardige ooreenkomste aan die lig.



Voorbeeld 2.1



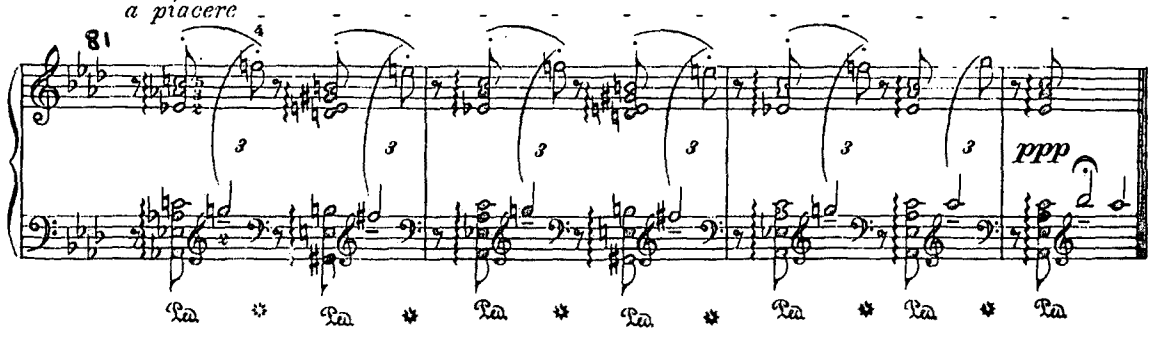
Voorbeeld 2.2

As 'n mens die eerste twee akkoorde van die begeleidingsfiguur (op die boonste balk van Voorbeeld 2.2) vergelyk met die eerste twee akkoorde op die reduksie van die Bach-prelude (onderste sisteem van

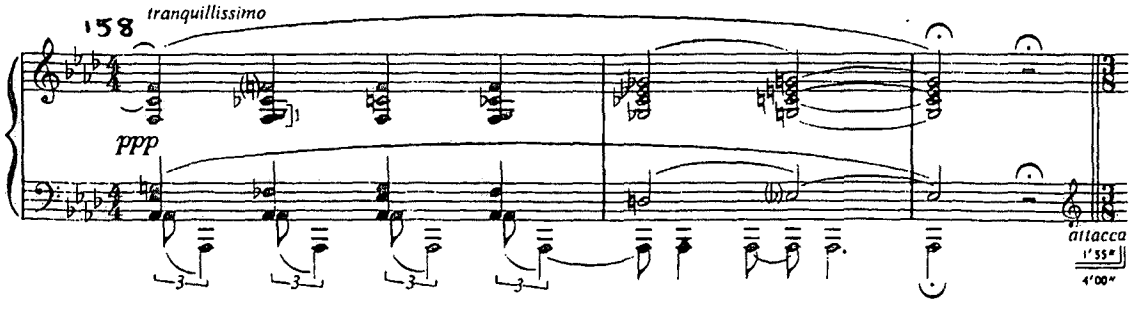
Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

Voorbeeld 2.1), is dit duidelik dat die e'' en f♯'' in die eerste akkoord van die twee voorbeelde ooreenstem en dat die d'' op die Bach-reduksie as d''' in die Van Wyk-skets verskyn. Die tweede akkoord van Van Wyk se begeleidingsfiguur bestaan uit die note d'', e'' en g'', wat die presiese note is van die boonste drie stemme in die tweede akkoord van die Bach-reduksie. Behalwe vir hierdie ooreenkomste van spesifieke note, stem die harmoniese progressie van die twee voorbeelde tot by die eerste pols van die derde maat van die Van Wyk-skets ook ooreen. Van Wyk ossilleer twee maal tussen die eerste twee akkoorde. Hierdie twee akkoorde impliseer $I^{(9)}$-ii^7, soos op die Bach-voorbeeld. In albei voorbeelde word hierdie twee akkoorde gevolg deur 'n dominantfunksie (V^7 by Bach en vii^{o7} by Van Wyk) en 'n tonika-akkoord, by Van Wyk met 7-6- en 6-5-terughoudings en toegevoegde sesde. Die enigste ander verskil is dat Van Wyk die hele progressie op 'n dominantpedaalpunt laat ontvou.

Dit is nie 'n onbekende praktyk vir Van Wyk om 'n melodiefragment tot 'n akkoord, of deel van 'n akkoord, te kondenseer nie: hy het dieselfde gedoen toe hy materiaal uit Liszt se "Sonetto 123" uit *Années de pèlerinage* omgewerk het om in *Nagmusiek* te gebruik: Voorbeeld 2.3 is die laaste 4 mate van die Liszt-werk (mate 81-84) en Voorbeeld 2.4 die laaste 3 mate van die deel "Larghetto, poco rubato; il tutto legatissimo" uit *Nagmusiek* (mate 158-160).



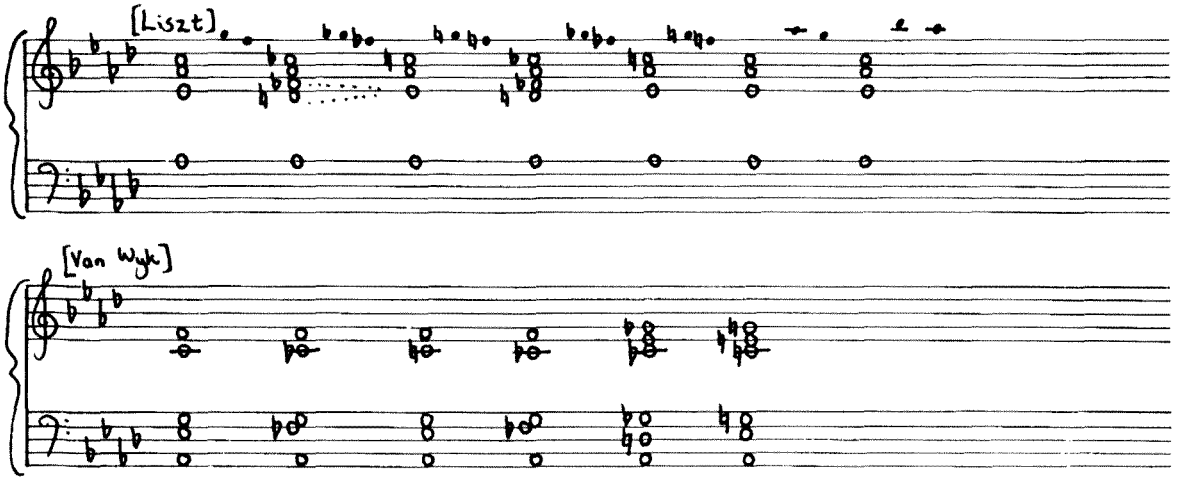
Voorbeeld 2.3



Voorbeeld 2.4

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

Voorbeeld 2.5 is vergelykende reduksies van die twee werke (enharmoniese veranderinge is by die Liszt aangebring t.w.v. duidelikheid).



Voorbeeld 2.5

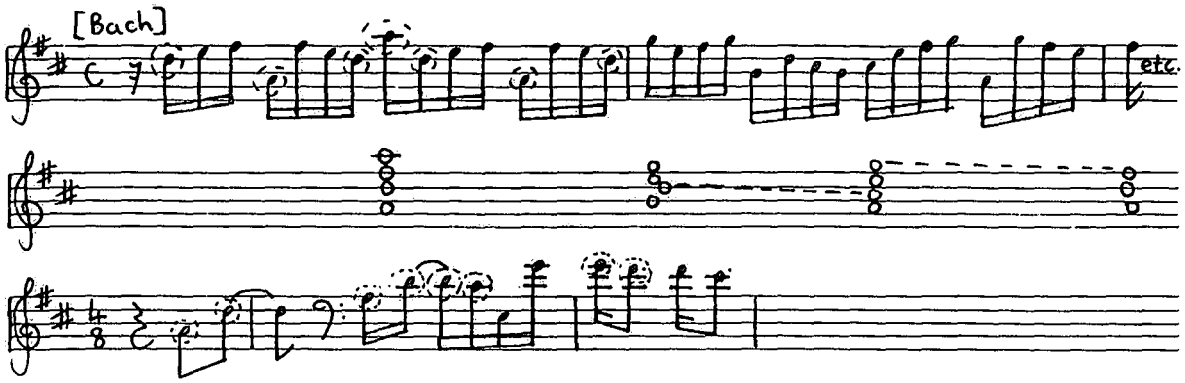
Van Wyk se harmoniese progressie is duidelik deur Liszt s'n geïnspireer. Dit is in dieselfde toonsoort oorgeneem en bevat dieselfde essensiële stemleidings, nl. die pedaalpunt wat dieselfde bly, die wisseling tussen E♭ en F♭, en die wisseling tussen C en C♭, sodat die effek van die oplossing van die (Duitse) vergrote sesde-akkoord steeds dieselfde bly hoewel die E♭-D-E♭-stemleiding wegval. Van Wyk se progressie het egter 'n G en F wat dwarsdeur die eerste maat klink. Hierdie G en F kan moontlik geïnterpreteer word as die melodiese g"-f" van die "Sonetto" wat nou as toegevoegdes verskyn om die tekstuur doelbewus te vertroebel.[23]

Behalwe vir die ooreenkomste tussen Van Wyk se harmoniese raamwerk en dié van die Bach-prelude, kan Van Wyk se melodie dalk ook tot die Bach-voorbeeld naspeurbaar wees. Die eerste maat van die prelude omlyn die kwart en kwint a'-d"-a" duidelik (vgl. Voorbeeld 2.6, boonste balk), dieselfde interval waarmee Van Wyk se melodie begin. Die stemleiding vanaf die d" na c♯' en vanaf die g" na die f♯" in maat 2 van die prelude is eweneens prominente wendinge (Voorbeeld 2.6, middelste balk) wat in Van Wyk se melodie teruggevind word (Voorbeeld 2.6, onderste balk).

---

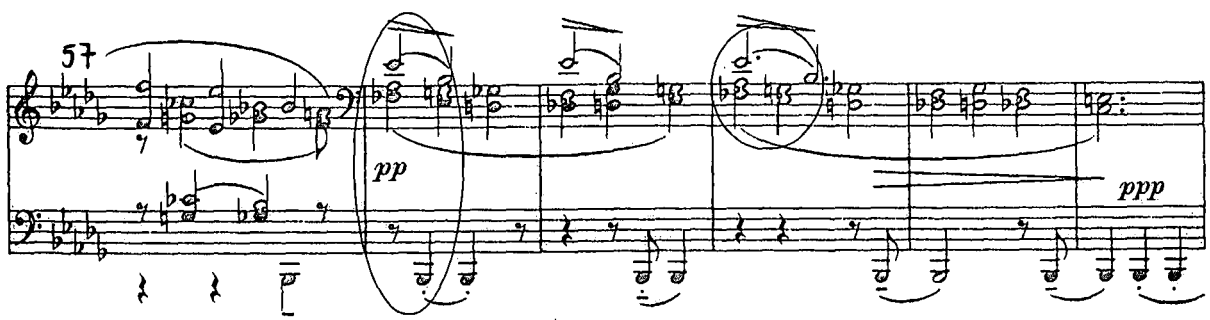
[23]Grové (1984: 125) het reeds gewys op die soortgelyke "klaviertegniese en ritmiese inrigting" van dié passasie uit *Nagmusiek* en 'n ander passasie (maat 11-14) uit die "Sonetto".

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za



Voorbeeld 2.6

Dit is belangrik om daarop te let dat hierdie skets, hoewel een van die heel vroegstes, al die materiaal bevat vir die inkleding van wat uiteindelik die hooftema sou word (maat 10/4-14/4 in die 1984-uitgawe). Die melodie is steeds herkenbaar ten spyte van ritmiese veranderinge, die oktaafverplasing van die eerste kwart-sprong en die vervanging van die e in maat 2 met e' en d'. Die akkoordopeenvolging is ook wesenlik dieselfde hoewel die plasing van die begeleiding heelwat verander is en die ii7-akkoord vervang word deur 'n ♭II7-akkoord. Die uiteindelike progressie herinner terloops sterk aan 'n moment uit *Noctuelles (Miroirs)* van Ravel (Voorbeeld 2.7 is mate 57-61 van die werk).[24]



Voorbeeld 2.7

Uit die verdere komposisiesketse, selfs dié op dieselfde bladsy as die bg. skets, kan 'n mens aflei dat die invloed van die Bach-prelude nie verder strek as die aanvanklike inspirasie nie. Van die uiteindelike werk is dit ook net die begin van die hooftema, maat 10/4-14/4, wat (met inbegrip van die eerste sketse vir

[24]Dié ontdekking is gemaak deur I. Grové (persoonlike mededeling, 16 Augustus 2006).

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

hierdie materiaal, soos hierbo gewys is) met die Bach-prelude in verband gebring kan word. (Dit is in ooreenstemming met Van Wyk se beskrywing van die werk as 'n "meditasie" op die prelude en nie 'n verwerking daarvan nie.)

Die wording van *Ricordanza* is 'n goeie illustrasie van die moeisame proses wat komposisie (veral in hierdie stadium) vir Van Wyk was en van die effek wat hierdie proses op die uiteindelike musiek gehad het. Hierdie proses word hieronder uiteengesit in terme van die gedateerde sketsmateriaal.

- Die eerste sketse bevat die kiem van die hooftema en sy begeleidende harmonie. Van Wyk wou klaarblyklik hierdie materiaal vir die opening gebruik en eksperimenteer reeds in die tydperk van 3-6 Desember 1973 met verskillende openinge, maar besluit eventueel om hierdie materiaal vooraf te gaan met 'n inleiding.
- Hy vind op 7 en 8 Desember 'n inleiding (maar steeds nie die uiteindelike een nie), wat 8 mate lank was, en laat die hooftema daarna begin. Op daardie stadium was die hooftema-materiaal nog net omtrent 6 mate lank.
- Op 16 Desember kry die hooftema die begeleiding wat dit sou behou en word 2 verdere mate gekomponeer.
- Op 27 Desember is die komposisie (inleiding en hooftema) reeds 19 mate lank en word die uiteindelike inleiding op 'n aparte skets 'n oktaaf laer genoteer en gemerk "moontlike begin".
- Op 30 Desember 1973 en 2 Januarie 1974 word verbeterings aan die bestaande materiaal aangebring en vorder die werk tot by die tweede intrede van die tema in F majeur.
- Op 5 Januarie word die F-majeur-intrede verder uitgeskryf tot by die twee opwaartse spronge in die melodie wat in mate 27-8 van die 1984-uitgawe verskyn. Daarna verskyn rustekens wat daarop dui dat Van Wyk hier 'n vormverdeling in gedagte gehad het.
- Op 8 Januarie word die "moontlike begin"-idee uitgebrei tot 'n inleiding van 8 mate.
- Op 19 Januarie verskyn 'n aanhaling van 2 mate van die inleiding, 'n kwint hoër getransponeer, ná die bg. rustekens en vormverdeling, gevolg deur die materiaal wat in maat 34 van die 1984-uitgawe begin (in dié stadium was hierdie materiaal omtrent 9-10 mate lank).
- Op 21 Januarie word die aanhaling van die inleiding uitgebrei en die rustekens wat die vormverdeling aandui, geskuif tot na die aanhaling. Dit is duidelik dat Van Wyk hier onder druk was (die "fair copy" moes klaarblyklik op 26 Januarie klaar wees om gepos te word), want die werk

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

vorder skielik veel vinniger as voorheen:

- min of meer die laaste derde van die werk word op 21-22 Januarie voltooi. Dit stem struktureel ooreen met die 1984-uitgawe. Die laaste intrede van die hooftema verskyn reeds in hierdie skets in B majeur en sonder die kopmotief van die kwart, en ook die modulasie terug na D majeur en die slot is essensieel dieselfde. Verdere wysigings vanaf hierdie sketse tot by die voltooide "fair copy" is meestal detailveranderinge.

2.1.5 Opsomming van die hersienings na 1975

Van Wyk het in Mei 1975 weer aan *Ricordanza* begin werk. Dit lyk asof hy aanvanklik nie beoog het om soveel veranderings te maak as wat hy uiteindelik wel gedoen het nie: ná enkele wysigings aan die einde van die stuk, insluitende die uitdrukkingsvoorskrif, skryf hy die woord "klaar" ná die laaste mate van die werk, met die datum 2/6/75 daarby. Op 3 Junie werk hy egter verder, hierdie keer aan die materiaal in mate 29 en 34.

Van Wyk se noukeurige datering van die sketse stel die navorser in staat om 'n patroonmatigheid af te lei t.o.v. sy verdere werk aan *Ricordanza*. Die komponis het nl. vanaf Mei 1975 tot Februarie 1976 vir kort periodes (min of meer 'n week) gereeld aan die stuk gewerk (omtrent elke 2-4 dae), afgewissel met langer periodes waartydens hy nie daaraan gewerk het nie (gewoonlik iets tussen 2 en 5 weke). Die enigste uitsondering is Augustus tot September 1975, toe hy vir 'n maand lank gereeld sketse gemaak het. Na Februarie 1976 is die sketsdatums toenemend geïsoleer: daar verloop meestal maande (van so min as 2 maande tot so veel as 14 maande) tussen die geleenthede dat sketse gemaak word. Die laaste sketse dateer op 18 Maart, 26 Maart en 2 April 1980. Al die outograwe is ongedateer, hoewel enkele veranderings op die outograwe wel gedateer is. Dit is moontlik dat Van Wyk die outograwe van die laaste sketsmateriaal af (1979-80) gekopieer het, en daarna tot in 1983 slegs veranderings op die outograwe self gemaak het.

Die aard van die sketse ná 1975 dui nie op 'n sistematiese werkswyse nie. Toe Van Wyk in 1973-74 doelgerig moes werk om die sperdatum te haal, het hy die stuk (grof gestel) van voor tot agter gekomponeer.[25] Na 1975, daarenteen, sou hy binne dieselfde werkstydperk klein veranderings aanbring

---

[25]Geen uitvoerige beplanning vir die vorm as geheel kon op die sketse gevind word nie, behalwe 'n enkele aantekening op 'n sketsbladsy van 21 Januarie 1974, bestaande uit die letters D en

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

aan verskillende dele van die stuk op skynbaar lukrake wyse.[26]

Die blote hoeveelheid skets- en outograafmateriaal wat na 1975 ontstaan het, skep die indruk van 'n grondige en ingrypende hersiening van die werk.[27] By nadere ondersoek blyk dit egter nie die geval te wees nie. As die 1974-outograaf met die 1984-uitgawe vergelyk word, kom 'n vreemde teenstrydigheid aan die lig: hoewel slegs 3 mate presies ooreenstem (d.w.s. 60 mate is op die een of ander manier gewysig), is daar slegs twee plekke (mate 7-10 en 45-47) waarvan 'n mens kan sê dat die musiek wesenlik verskil. Verreweg die meeste veranderings lyk byna onbenullig, bv. die oktaafverplasing van 'n pedaalpunt, klein ritmiese wysigings, of (meestal) die uitkomponeer van 'n begeleidingsfiguur om die tekstuur voller of "besiger" te maak. Boonop bevat ten minste 7 sketsbladsye (gedateer 1975-76) nuwe materiaal waarteen Van Wyk klaarblyklik later (1977) besluit het. Hierdie materiaal sou mate 41-47 vervang en ontwikkel motiewe uit die opening en hooftema. Die feit dat Van Wyk hierdie hersiening waaraan hy soveel tyd bestee het, nie deurgevoer het nie, lê iets van 'n tragiese ondertoon bloot in die ontstaansgeskiedenis van *Ricordanza* na 1975. Die indruk word versterk deur die aard van die veranderings wat hy wel aangebring het: dit lyk asof Van Wyk eindeloos geworstel het met wysigings wat nie 'n duidelik aantoonbare doelwit of noemenswaardige effek op die musiek gehad het nie. Miskien was sy kragte of inspirasie aan die taan, of miskien het hy op karakteristieke wyse ontsien om die komposisieproses te beëindig deur op 'n finale vorm vir die werk te besluit.

2.2 Aspekte van die vorm

"Eine formale Übersicht ist als Einstieg unumgänglich: zum einen zur Orientierung, zum anderen weil ihr

---

F met die letters B en D daaronder, wat waarskynlik 'n beplanning vir die toonsoortverloop was. M. i. was Van Wyk se denkbeeld van die verloop van die musiek gebaseer op die sonatevorm van die 19de-eeuse klavierkomponiste, soos in 2.2 geargumenteer sal word.

[26]Sekere dele van die werk het hom duidelik meer gepla as ander. Hy het veral telkens teruggekeer na mate 41-47 om verdere veranderings te maak. Dit is ook hierdie deel van die werk in die 1984-uitgawe wat die meeste verskil van die 1974-weergawe.

[27]Van die 80 bladsye in die Van Wyk-versameling bevat 38 bladsye sketse of outograwe wat ná 1975 gedateer is.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

> Ergebnis (große Abschnitte, kleinere Sinneinheiten) weitergehende Überlegungen (Querverbindungen oder Gegensätze zwischen Teilen) auslöst" (Kühn 1994: 14).

> "'n Vorm-oorsig is ten aanvang onvermydelik: aan die een kant ter wille van oriëntering, aan die ander kant omdat die resultaat daarvan (nl. die identifisering van groot onderverdelings, kleiner betekenis-eenhede) tot verdere vrae aanleiding gee (bv. ten opsigte van dwarsverbindings of kontraste tussen dele)" (eie vertaling).

Oor die metode om by só 'n vorm-oorsig uit te kom, bestaan uiteenlopende denkskole. Daar is nietemin volgens Cook (1996: 178-180) een analitiese aksie wat in elke vorm-analise baie vroeg uitgevoer word en waarop al die insigte van die verdere analise berus, nl. die verdeling van die werk in seksies. Cook gebruik hierdie insig as argument om te bewys dat tegnieke soos stel-teoretiese analise en semiotiese analise nie so objektief is as wat dikwels beweer word nie, want, skryf Cook (1996: 146), die aanvanklike verdeling van die musiek in seksies is besluite wat met *musikale insig* geneem word en nie met objektiewe wetenskaplike meet-instrumente nie.

Hoewel die teenwoordige analises in die eerste plek kwalitatief is (en die belangrike rol van die musikale insig van die analis en die ervaring van die musiek *as musiek* dus in elk geval aanvaar word), baat dit om uiteen te sit hóé die werk m.b.v. musikale insig in seksies verdeel is ten einde 'n vormskema te kan saamstel aangesien die vormmodel nie voor-die-hand-liggend is (soos bv. by "Rondo desolato") nie.

Die vorm van *Ricordanza* word duidelik gehoorsmatig geartikuleer deur belangrike vormverdelende "gebeurtenisse"[28] in die werk, bv. die bevestiging van 'n sekondêre toonsoort of 'n nuwe intrede van reeds bekende materiaal. Hierdie gebeurtenisse dien as vormartikulatore: die gebeurtenis word 'n "lasplek", 'n snit wat die begin van 'n nuwe seksie aandui. Tabel 2.1 is 'n opsomming van die ses "lasplekke" wat vir *Ricordanza* geïdentifiseer kon word.

---

[28]Hierdie woord is ontleen aan Charles Rosen se "events" in sy denke oor sonatevorme, veral in sy *The Classical Style* (1976).

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

Snit	Gebeurtenis
10/3 – 10/4	Wegsterwing van openingsmateriaal vanaf maat 8 tot by stilte. Intrede van nuwe tema beklemtoon deur nuwe tekstuur en tempowysiging.
23/1 – 23/2	Bevestiging van nuwe toonsoort in maat 23/1. Tweede intrede van die *cantabile*-tema in maat 23/2.
28/4 – 29/1	Wegsterwing van materiaal in maat 28. Tweede intrede van openingsmateriaal gaan gepaard met verandering in tekstuur.
33 – 34	Wegsterwing van materiaal vanaf maat 32; lang pouse in maat 33.
47 – 48	Wegsterwing van materiaal vanaf maat 46. Derde intrede van *cantabile*-tema in maat 48 stabiliseer tekstuur (wat in maat 47 uitgedun het tot 2 stemme), tempo en toonsoort.
57 – 58/1	Bevestiging van tuistoonsoort beklemtoon deur tempo- en uitdrukkingsverandering en tonikapedaalpunt. Variant van openingsmateriaal in dubbeloktawe.

Tabel 2.1

Hierdie ses snitte verdeel die vorm in sewe seksies waarvan party herhalings of gewysigde herhalings is van voriges, soos onder uiteengesit sal word.

Aangesien die verhouding tussen die toonsoort- en tematiese verloop van tonale musiek gewoonlik die belangrikste faktore is wat die gebruik van 'n bestaande vorm of vormtegniek laat blyk, word hierdie aspekte vervolgens bespreek.

Die werk het die toonsoortteken van D majeur.[29] Die gehoorsindruk van die toonsoort van die opening is dubbelsinnig deurdat die opening eerder die dominant suggereer; in mate 3-5 begin 'n mens vermoed dat D die tonika kan wees deur die dominant-vyfklank op A en die ii$^{\varphi}$4/3-I progressie in maat 5. Die dubbelsinnigheid word dwarsdeur die inleiding volgehou tot maat 10, waar die intrede van die *cantabile*-

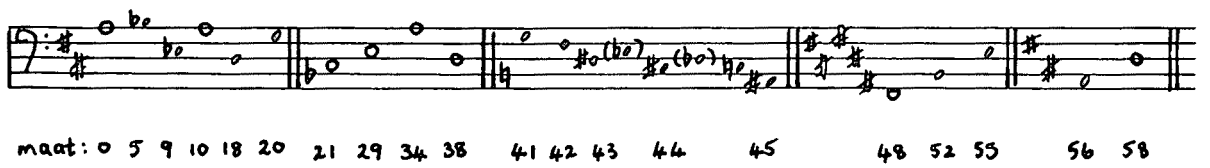
[29]Die keuse van die toonsoort kan moontlik geïnterpreteer word as 'n verwysing na BWV 850 as inspirasiebron soos in 2.1.4 uiteengesit.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

tema die toonsoort as D majeur bevestig.[30] Dit word dus in die inleiding duidelik dat mens hier met die verruimde majeurmodus van die 19de eeu te doen het: 'n D majeur waarin B♭ as deel van die leitoonvierklank (maat 3-4) en as submediant (maat 5-8) nie vreemd is nie en waar die verlaagde supertonika[31] (maat 8-9) en verhoogde subdominant[32] (maat 3, 4, 7, 8, 9) ewe tuis as hul diatoniese bure is.

Dit blyk reeds implisiet uit die gegewens op Tabel 2.1 dat daar onderskei kan word tussen twee tematiese gedagtes wat as die eerste twee seksies in die stuk verskyn, nl. die "openingsmateriaal" en die "*cantabile*-tema", soos hulle in die tabel genoem is. Al die ander seksies kan beskou word as gewysigde intredes van óf die een óf die ander, met die uitsondering van maat 34-47, wat materiaal uit beide tematiese gedagtes ontwikkel (vgl. 2.3.1.2).

Die byna alomteenwoordige pedaalpunte plaas die toonsoortverloop in duidelike reliëf (vgl. die bas-reduksie by Voorbeeld 2.8): wanneer die bas die pedaalnoot verlaat, is dit gewoonlik 'n aanduiding van 'n modulasie, en die nuwe toonsoort word bevestig deurdat 'n nuwe pedaalpunt bereik word. (Die pedaalpunte word in wit aangedui en dié basnote wat gouer verander, in swart.)



Voorbeeld 2.8

Die eerste modulasie is na F majeur (met dieselfde majeur-mineur karakter wat hierbo beskryf is); daar is selfs 'n nuwe toonsoortteken by maat 21. Hierdie modulasie geskied m.b.v. die kwintsirkel en word bevestig by maat 23; dié gebeurtenis val saam met die tweede intrede van die *cantabile*-tema, nou in F

---

[30]Hoewel hierdie materiaal steeds 'n dominantpedaalpunt het, word die bevestiging van die toonsoort bewerkstellig deur die tonikadrieklank in grondposisie wat op die eerste pols van maat 11 gevorm word.

[31]Geassosieer met die Napelse sekst-akkoord.

[32]Geassosieer met die verskillende vergrote sekst-akkoorde.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

majeur, soos bo genoem is. Die tweede intrede is korter omdat dit nie in 'n modulasie oorgaan nie.

In plaas daarvan sterf dit weg en is daar 'n byna abrupte skuif van die tonaliteit na A majeur vir die tweede intrede van die openingsmateriaal (maat 29). Dié skuif word teweeggebring deur die verandering van die pedaalpunt vanaf C (dominantpedaal in F) na E (dominantpedaal in A).

Maat 34 open steeds in A majeur. Hierdie seksie is tonaal die mees onstabiele een; 'n kwintsirkel-progressie begin in maat 37 en bereik 'n g mineur-sewende-akkoord by maat 41, van waar die toonsoortteken gekanselleer word en die harmoniese stabiliteit selfs meer degenereer met dalende heeltone in die bas (vgl. Voorbeeld 2.8; die enigste uitsondering is die C♯-C-beweging). Hierdie proses kom tot stilstand op 'n dominantfunksie van B, en die verkorte *cantabile*-tema in maat 48 tree in B majeur in, met toonsoortteken, op 'n dominantpedaalpunt soos voorheen. Die modulasie van D na F word essensieel dieselfde aangehaal om van B terug na D te moduleer (met D majeur-toonsoortteken by maat 56) vir die slot.

Die vormverdeling by maat 33 verdeel dus die werk byna in die helfte met simmetriese toonsoort-struktuur D-A || A-D. Behalwe die rustekens, wat die luisteraar die vormverdeling laat waarneem, is daar boonop 'n dubbelmaatstreep in die bladmusiek. In elkeen van die twee helftes word nog een ander toonsoort bevestig, nl. F majeur in die eerste helfte en B majeur in die tweede. Die volledige toonsoortverloop is dus D-F-A || A-B-D: 'n mens let op die weereens simmetriese modulasies na mediant en sub-mediant onderskeidelik.

Die opmerkings tot dusver t.o.v. toonsoort- en tematiese verloop word in Tabel 2.2 opgesom.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

Maat	Materiaal	Toonsoort
0/3 - 10/3	Openingsmateriaal	D (dubbelsinnig: opening A)
10/4 - 23/2	*Cantabile*-tema (eerste intrede met modulasie)	D - F
23/2 - 28/4	*Cantabile*-tema (tweede intrede sonder modulasie)	F (dominantpedaalpunt C)
29 - 33	Openingsmateriaal (verkort)	A (dominantpedaalpunt E)
34 - 47	Variante van motiewe uit beide tematiese gedagtes	Onstabiel: A - D - g - heeltoonsekwens
48 - 58/1	*Cantabile*-tema (derde intrede, verkort, met modulasie)	B - D
58 - 63	Openingsmateriaal (variant)	D (tonikapedaalpunt)

Tabel 2.2

Bg. struktuur toon sekere ooreenkomste met die 19de-eeuse sonatevormparadigma (vgl. Rosen 1980: 1-2): tweeledige vorm met dubbelmaat in die middel en toonsoortstruktuur tonika-dominant || dominant-tonika, ontwikkelende aard van die materiaal aan die begin van die tweede helfte, herstel van stabiliteit wat saamval met intrede van beide tematiese gedagtes uit die eerste helfte.

Bg. ooreenkomste sou waarskynlik nie 'n sterk argument kon bou ten gunste van sonatevorm as die primêre vormmodel nie. Die prominensie van tertsverwantskappe naas die tonika-dominant polariteit rym met die sonatevorme van die negentiende eeu,[33] en die gebruik van dieselfde tema in beide die eerste en tweede tonale area is ook nie vreemd nie, maar die aanhaling van die openingsmateriaal aan die einde van die eerste helfte gee aan daardie helfte eintlik 'n drieledige struktuur: moontlik 'n soort rondo-invloed, dus, maar om die vorm as 'n rondo te klassifiseer, bring weer 'n ander stel probleme mee.

[33]In die eerste deel van Beethoven se Waldstein-sonate Opus 53 (gekomponeer 1803 tot 1804) in C majeur word die tweede tema in die eksposisie in die medianttoonsoort (E majeur) gestel. In die rekapitulasie word hierdie tema eers vlugtig in die submedianttoonsoort (A majeur) gestel voor die konvensionele rekapitulasie daarvan in die tonika.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

Terwyl die stuk (soos dit in die 1984-uitgawe staan) nie glashelder bewyse bevat vir die vormmodel of vormmodelle waarop dit gebaseer is nie, laat die komposisiesketse blyk dat Van Wyk die werk in 'n aangepaste sonatevorm gekonsipieer het. Die sketse bevat telkens woorde soos "Eksposisie" of "Ontwikkeling" in aanhalingstekens en gebruik die bekende sonatevorm-afsnitte vir verwysings (bv. "10de maat van ontwikkeling") asook skynbaar vir berekenings van die proporsies van die werk.

Van Wyk het dikwels met innoverende variante van sonatevorm vorendag gekom, bv. in sy Eerste Simfonie, waarvan die vormverloop ooreenkomste toon met dié van Liszt se B mineur klaviersonate (Grové 2004).

Die kennis dat die vorm van *Ricordanza* op 'n aangepaste negentiende-eeuse sonatevormskema baseer, verduidelik egter nog nie hoe die musiek "werk" nie.

> "If one thinks that the purpose of analyzing a sonata is to show that it is a sonata, then little is gained by the exercise. But if one shows *how* a piece is a sonata, then 'sonata form' functions as a short cut to all sorts of useful analytical results" (Cook 1996: 264).

By nadere ondersoek na "hoe" die stuk 'n sonate is, is daar 'n paar opvallende besluite oor die vormverloop wat 'n mens opval. Die twee kontrasterende tematiese gedagtes word bv. nie in die plekke van die eerste tema (eerste tonale area) en tweede tema (tweede tonale area) gestel nie. Die eerste tematiese gedagte hierbo geïdentifiseer word 'n "inleiding" genoem op die sketse. Die tweede tematiese gedagte staan in die hoof- en newetoonsoort en neem dus die plek in van beide die eerste en tweede "tema" van tradisionele sonatevorm. Waarskynlik as gevolg van hierdie besluit word die "tema" net een maal gerekapituleer en tree dit nie 'n tweede keer in die hooftoonsoort in nie.

Die toonsoortverloop van tonika-mediant-dominant-submediant-tonika is reeds bespreek. Hierdie verloop is 'n sintese van twee toonsoort-skemas, nl. die simmetriese modulasies na die mediant en submediant in elke helfte wat in 2.2 bespreek is, en die tradisionele tonika-dominant polariteit. Lg. manifesteer in die kort aanhaling van die inleiding in maat 29-33 en as die openingstoonsoort van die "ontwikkeling", terwyl die "tema"-intredes volgens die tertsplan gekonstrueer is. In die lig van die aantekening "D-F" en "B-D" daaronder op die sketse (vgl. 2.1.5) lyk dit asof die tertsplan die "eintlike" een is en die dominanttoonsoort eerder 'n soort "oorblyfsel" van die sonatevormparadigma wat hy as model gebruik het.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

Van Wyk se "ontwikkeling" begin (volgens die aantekeninge op sy sketse) in maat 34, die begin van die tweede "helfte". Die aanhaling van die "inleiding" (Van Wyk se term – "openingsmateriaal" in Tabel 2.1) in maat 29-33 staan dus aan die einde van die "eksposisie". Hierdie plasing daarvan val vreemd op om twee redes. In die eerste plek is daar die punt wat reeds bo genoem is, nl. dat dié posisie van die inleiding-aanhaling veroorsaak dat die "eksposisie" 'n vreemde drieledige vorm het wat die balans van die materiaal versteur. In die tweede plek is die oorgang tussen die einde van die "tema"-intrede in F op C pedaalpunt en die A-tonaliteit op E-pedaalpunt in maat 29 enigsins onoortuigend: dit word teweeggebring deur 'n abrupte skuif van die pedaalpunt en tekstuur.

Bg. kuriositeit in die vorm kon m.b.v. die sketse verklaar word. In 2.1.4 is genoem dat Van Wyk rustekens (vir beide hande) en dus die vormverdeling wat só aangedui is, geskuif het vanaf die einde van maat 28 na die einde van maat 33. Dit blyk dus dat sy oorspronklike idee was om die "inleiding" aan te haal as die opening van die "ontwikkeling", 'n kwint hoër as oorspronklik, volgens die konvensionele sonatevorm-praktyk. Dit is nie duidelik om watter rede die verandering gemaak is nie. Dit kan wees dat dit ter wille van proporsie gedoen is (daar was 'n voorgeskrewe tydsduur van 6 minute; sonder dié materiaal sou die "eksposisie" waarskynlik te kort wees), of miskien het Van Wyk geoordeel dat die materiaal in maat 34 'n beter opening vir die "ontwikkeling" sou wees.

Die "ontwikkeling" kan n.a.v. die akkoordprogressie in twee fases verdeel word: in maat 34 - 41/1 beweeg die bas in kwinte (A-D-G), en vanaf maat 41 begin die akkoorde vinniger wissel met die bas in dalende heeltone (G-F-D♯[=E♭]-C♯-C-A♯) om op A♯ as leitoon van B majeur te stabiliseer.

Die keuse om die rekapitulerende intrede van die "tema" (maat 48) sonder die kenmerkende kwartsprong-kopmotief te laat begin, en boonop nie in die tuistoonsoort nie, beteken dat Van Wyk die dramatiese effek van die gelyktydige terugkeer van die hooftema en hooftoonsoort opoffer. Hierdie intrede is nooit verander sedert die eerste sketse nie en 'n mens kan aanneem dat dit juis Van Wyk se bedoeling was.

Dit kan trouens van die aard van al die materiaal in die werk, en veral die aard van die "ontwikkeling", afgelei word dat Van Wyk hier eintlik slegs 'n aangepaste toonsoortverloop, en 'n selfs meer aangepaste tematiese opeenvolging, van die negentiende-eeuse sonatevorm-paradigma oorgeneem het. Die "ontwikkeling" dryf nie enige soort konflik op die spits, waarvan die rekapitulasie 'n dramatiese oplossing

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

sou wees, soos in die eerste-beweging-vormparadigma nie. Inteendeel, die "ontwikkeling" klink asof dit die "greep" op die tematiese materiaal verloor deurdat die tekstuur uitrafel en die voorheen stabiele harmonie degenereer tot 'n dalende heeltoonsekwens. Die rekapitulerende intrede van die hooftema tree hierna in byna as 'n laagtepunt in die musiek, waarvandaan die gerekapituleerde oorgang met sy stygende modulasie deur 'n mineurterts 'n opbou bewerkstellig tot by 'n kortstondige klimaks in die hooftoonsoort in mate 58-60), waar die ostinaat-materiaal van die opening in 'n laaste inkleding verskyn.

In die opsig van die spanningsverloop van die vorm sluit Van Wyk dalk eerder aan by die sonatevorm wat komponiste sedert die 18de eeu vir stadige bewegings begin gebruik het. Volgens Rosen (1980: 104-105) het komponiste vir stadige bewegings die mees dramatiese gebeure van eerste-beweging sonatevorm weggelaat of minder opvallend gemaak. Die "ontwikkeling" kon bv. weggelaat word of die begin van die rekapitulasie nie as 'n dramatiese ontknoping ingeklee word nie (die twee sake hou natuurlik verband: die "ontwikkeling" dien andersins as die voorbereiding vir die "ontknoping").

Met behulp van Van Wyk se sketse kan sy beplanning van *Ricordanza* as sonatevorm uiteengesit word soos in Tabel 2.3. Van Wyk se term "inleiding" is vervang met "proloog" omdat dit m.i. die funksie van hierdie materiaal beter uitdruk (d.w.s. dit is 'n integrale deel van die struktuur eerder as 'n blote "voorspel"). Dit sou verder problematies wees om die aanhaling daarvan aan die *einde* van die eksposisie weer 'n "inleiding" te noem,[34] en die keuse van "proloog" en "epiloog" blyk 'n goeie oplossing te wees.

Hoewel die modulasies ná die eerste en derde intredes van die tema naatloos uit die tema volg en nie musikaal daarvan afgegrens kan word nie (soos in Tabel 2.2), word in die tabel nogtans 'n verdeling tussen "tema" en "oorgang" aangegee om dit te onderskei van die tweede intrede wat nié op die "oorgang" uitloop nie.

[34]Let weereens daarop dat die aanhaling in Van Wyk se vroeëre beplanning die *begin* van die "ontwikkeling" aangedui het.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

Mate	Vormdeel	Materiaal	Toonsoort
0/3 - 10/3	"Eksposisie"	"Proloog"	D (dominantpedaalpunt A)
10/4 - 15/2		"Tema"	D
15/3 - 23/2		"Oorgang"	D - F
23/2 - 28/4		"Tema"	F
29 - 33		"Epiloog" 1 (=proloog)	A (dominantpedaalpunt E)
34 - 41/1	"Ontwikkeling"	Eerste fase	Onstabiel: A - D - g
41 - 48/1		Tweede fase	Onstabiel: bas in dalende heeltone
48 - 49/2	"Rekapitulasie"	"Tema" (verkort)	B
49/2 - 58/1		"Oorgang"	B - D
58 - 63		"Epiloog" 2 (verwant aan "proloog" en "epiloog" 1)	D

Tabel 2.3

2.3 Aard van die materiaal en arbeid

'n Mens hoef die stelling dat *Ricordanza* in 'n oorwegend negentiende-eeuse idioom geskryf is, skaars te bewys. Die soort klank en uitdrukking waarby dit aansluit, is voor-die-hand-liggend vir elkeen wat bekend is met die gevoelsversadigde styl van Chopin, Liszt en andere. Daar is egter dieper insigte uit die aard van die materiaal en arbeid te put as die toekenning van 'n periode- of styl-etiket, en daarom sal sekere aspekte van die negentiende-eeuse idioom wat in *Ricordanza* neerslag vind, vervolgens bespreek word.

2.3.1 Motiwiese konstruksie en deurwerking

In sy boek *Between Romanticism and Modernism* verduidelik Dahlhaus die verband tussen

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

komposisietegniek en estetika in die Romantiek. Hy begin deur te verwys na die onderskeid wat Strauss getref het tussen die aanvanklike melodiese idees, selde langer as 2-4 mate, wat die basismateriaal vir die komposisie vorm, en die res van die werk, wat slegs die "uit-komponering" daarvan is (Dahlhaus 1980: 40). Dahlhaus betrek dié opvatting op die konsep van oorspronklikheid wat volgens hom in die agtiende eeu ontstaan het en in die negentiende eeu ontwikkel het tot 'n "unquestioned aesthetic doctrine" (1980: 42). Volgens Dahlhaus het die Klassieke vormkonsep 'n balans verteenwoordig tussen oorspronklikheid en konvensie, sodat party van die materiaal in 'n werk die primêre funksie gehad het om die vorm te balanseer. Met die ontwikkeling van die Romantiese oorspronklikheidsdogma het komponiste op hierdie soort materiaal begin neersien: "... every part or detail ... [was] supposed to be an original idea or the consequence of an original idea ..." (Dahlhaus 1980: 44). Juis omdat elke noot oorspronklik moes wees, het komponiste die "basiese idees" besonder kort gehou en het hulle die res van die werk daaruit "ontwikkel" deur verskillende metodes, soos "ontwikkelende variasie" by Brahms en later Schoenberg, en "sekwensiële modulasie" by Wagner (Dahlhaus 1980: 45).

Die laat negentiende-eeuse en vroeër twintigste-eeuse musiekwetenskap het veel gedoen om hierdie komposisietegniek aan die hand van Beethoven[35] en latere komponiste te verduidelik, en dit wil voorkom asof Van Wyk dié opvatting oor hoe die inhoud van 'n werk gekonstrueer behoort te wees, gedeel het. Trouens, in *Ricordanza* kom sy motiwiese arbeid (veral in die "ontwikkeling") soms selfs geforseerd voor en skep die indruk van 'n opsetlike poging om samehang te bewerk, eerder as 'n organiese, vanselfsprekende proses. Een voorbeeld hiervan is die herhaaldelike gebruik van dieselfde motiewe, veral die rein kwart (maat 5, 6, 8, 10 en veral 11; sien ook 13).

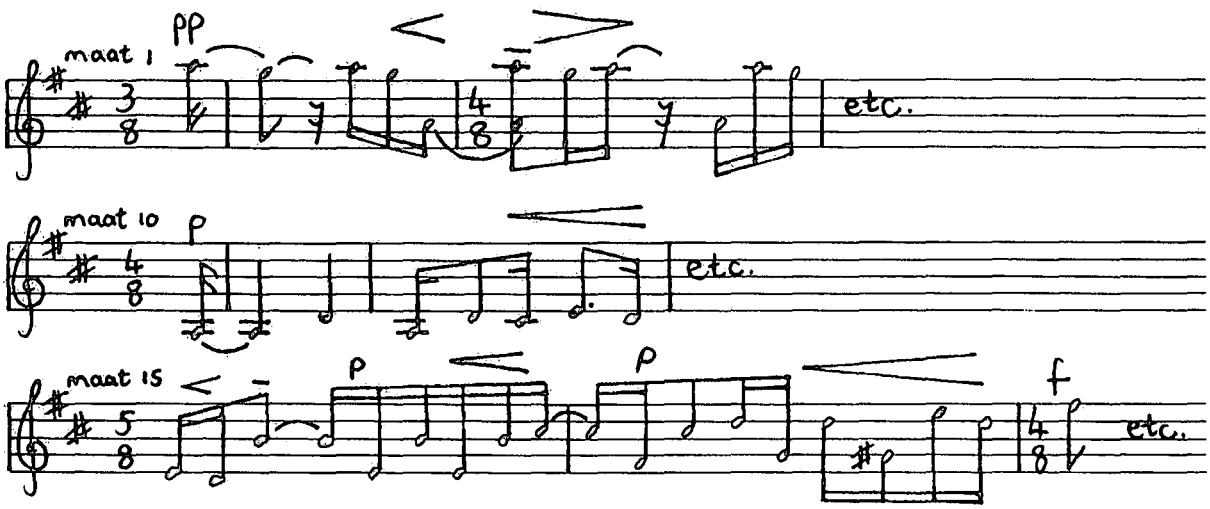
M.i. is die ooreenkomste tussen die karakter van die prominentste melodieë egter van groter betekenis om die werk as geheel te laat oortuig. Hierdie ooreenkomste verteenwoordig waarskynlik nié deel van die bewustelike samehang-bewerking vir hierdie spesifieke werk nie, maar kenmerk eerder Van Wyk se styl in die algemeen (dink bv. aan die temas van *Vyf Elegieë vir Strykkwartet* - eerste Elegie, *Nagmusiek* of *Tristia*).

---

[35]Dahlhaus (1980: 41) is van mening dat die konsep verkeerdelik in die werke van Beethoven (bv. die Vyfde Simfonie) geïdentifiseer is deur komponiste soos Wagner wat dit self só beoefen het, terwyl die musikale "idee" vir Beethoven eerder die simfoniese proses as sodanig sou gewees het.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

Die ooreenstemmende karakter van die twee belangrikste melodiese idees, nl. die "proloog/epiloog" en die "tema", bestaan nie in gemeenskaplike motiewe nie maar eerder in die struktuur. Só sou die ossillasie tussen die twee note van die kwart by die "tema" (reeds in die eerste sketse teenwoordig) in verband gebring kon word met die ostinaat (gebou op die intervalle van 'n oktaaf, tweede en sewende) in die RH by die opening: beide patrone wissel tussen twee of drie note in 'n huiwerige, hortende ritme (vgl. Voorbeeld 2.9). 'n Soortgelyke idee, meer geanimeer maar steeds met stotterende sinkopes en met die wisseling tussen twee note as uitgangspunt, word die bousteen van die "oorgang" (maat 15 e.v.) en figureer prominent in die "ontwikkeling" (36-37, 39-40).



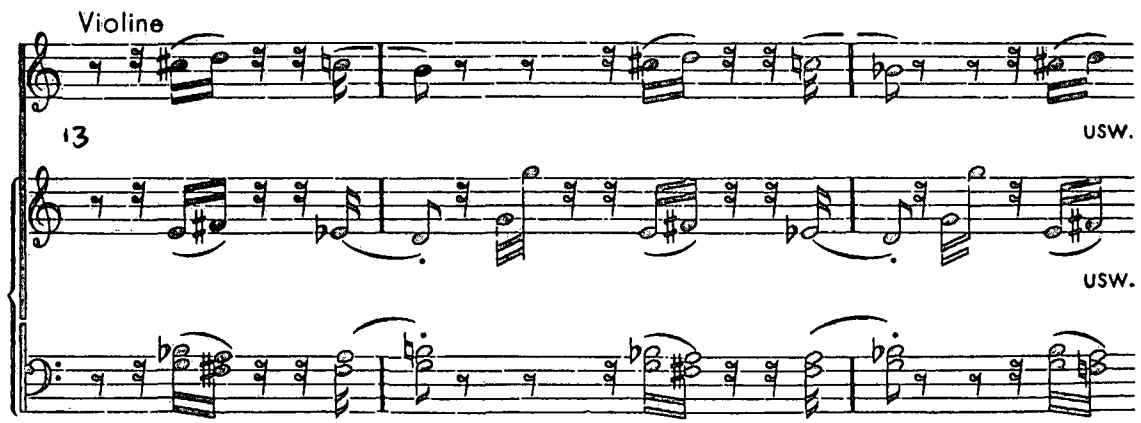
Voorbeeld 2.9

In die res van die werk bly die huiwerende karakter ook integraal deel van die melodiese materiaal wat Van Wyk kies om te ontwikkel deur die wyse waarop hy dit deurwerk. In die "ontwikkeling" is die openings-ostinaat teenwoordig in die vorm van die verdeling van die oktaaf in 'n sewende en tweede (maat 34-35 in die LH, ook 41-44, 45-46). Die majeur tweede, met die ossillerende terugkeer na die eerste noot soos in maat 2, word selfstandig gebruik (maat 44-45 op die tweede balk en 46 op die boonste twee balke). Ook die stotterende ritmiek wat al die belangrike materiaal kenmerk word as volwaardige motief ontwikkel (maat 39-40, 43 boonste balk en 47).

Die struktuur van hierdie temas (wat boonop, soos reeds genoem, ooreenstem met die hooftemas van vele ander Van Wyk-werke) kan deels vertolk word deur te verwys na die *dubitatio*-figuur in die musikale

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

retoriek. Hans-Heinrich Unger (1985: 74-75) skryf oor hierdie figuur as uitdrukking van twyfel en "Unentschlossenheit" en haal aan uit Forkel, wat op sy beurt na 'n voorbeeld van C. P. E. Bach verwys waar die uitdrukking deur "verlenging van die ritme" bewerkstellig word. Ten slotte identifiseer Unger die figuur in mate 13-15 uit die eerste deel van Beethoven se "Kreutzer-sonate" (vgl. Voorbeeld 2.10). Dit is duidelik dat Van Wyk se herhalings van dieselfde intervalle by die aanvange van temas in dieselfde uitdrukkingskategorie val as Beethoven se veelvuldige rustekens en herhaling van 'n sentripetale figuur.



Voorbeeld 2.10

Die bedoeling is natuurlik nie dat Van Wyk die musikale retoriek van die Barok bestudeer het en 'n figuur soos die *dubitatio* gekies het om na die betekenis te verwys wat dit in daardie sisteem gehad het nie. Die figure van die retoriek het egter selfs na die sisteem in onbruik verval het 'n invloed uitgeoefen op die latere Westerse kunsmusiek omdat hulle deur die verspreiding van Barokwerke waarin hulle gebruik is, deel geword het van die vanselfsprekende toonspraak van die tradisie.

Die lyn van onderliggende samehange kan moontlik selfs verder deurgetrek word om die ossillerende figure in die melodiestruktuur, wat eintlik neerkom op melodiese pedaalpunte (bv. die figuur in maat 15 e.v.), te verbind met die pedaalpunte in die harmonie.

In meer as die helfte van die stuk onderlê 'n pedaalpunt die musiek, byna sonder uitsondering die dominant van die betrokke toonsoort. Die pedaalpunte vertraag die harmoniese progressie sodanig dat al die akkoorde wat bo die pedaalpunt gevorm word, klink soos verskillende strukture van toegevoegdes

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

tot dieselfde funksie (vgl. Voorbeeld 2.8).

Die ekstensiewe gebruik van pedaalpunte en die hortende aard van al die belangrike melodiese materiaal gee aan *Ricordanza* 'n statiese karakter, soos in 2.2 genoem is. *Ricordanza* het hierdie eienskappe in gemeen met heelparty van Van Wyk se elegiese werke – bv. *Tristia, Nagmusiek,* die eerste van die *Vyf Elegieë vir Strykkwartet,* om maar 'n paar te noem. Dit sou gevaarlik wees om op opportunistiese wyse emosionele inhoude aan die musiek toe te ken:

> "If affective statements were adequate to provide a worldly understanding of music, we could just paperclip them at will to our analytic statements and declare the question settled" (Kramer 2004: 126).

Dit is egter m.i. in die lig van Van Wyk se reeds vermelde Romantiese opvattings t.o.v. uitdrukking in musiek veilig om die stelling te maak dat hierdie statiek 'n verklanking van verlies en resignasie is. Die betekenis van Van Wyk se elegiese inhoude is 'n belangrike vraagstuk wat relevant is tot sy hele oeuvre. Die elegiese inhoud van *Ricordanza* het nietemin m.i. 'n spesifiek outobiografiese dimensie, soos in 2.4 verder bespreek sal word.

Die karakterbeelding geskied egter nie net deur die struktuur van die tematiek nie; die tematiese arbeid in die verskillende intredes van die "proloog/epiloog" en "tema" bewerkstellig 'n bepaalde proses wat eweneens instrumenteel is in hierdie opsig.

Dit is bekend (veral uit J. Geldenhuys se navorsing) dat Van Wyk 'n afkeer aan presiese herhaling gehad het. Hierdie ingesteldheid moet weereens teen die agterdoek van die Romantiese "leer van oorspronklikheid" (Dahlhaus) verstaan word. Tegnieke wat voorheen met "ontwikkeling" geassosieer is (bv. die variasie van die inkleding van 'n tema), word deur die Romantiese komponiste reeds van die begin van die werk af (in die "eksposisie") gebruik (Dahlhaus 1980: 76).

Die opening het 'n verlate, blootgestelde karakter a.g.v. die yl tekstuur in die eerste 3 mate. Die uitdrukkingsvoorskrifte is *Largo, molto espressivo, teneramente, pp* by RH, *ppp* by LH *(una corda).* Die tweede intrede (maat 29 e.v.) van hierdie materiaal is 'n kwint hoër en bou op tot 'n aggressiewe maar kortstondige klimaks (*forte, appasionato, vibrato molto*). Dit verskyn in verskillende gedaantes in die "ontwikkeling" soos bo uiteengesit. Die laaste intrede is die "epiloog", 'n weereens kortstondige klimaks, gemerk *Più largamente, tenutissimo, molto forte, ampio e caloroso* in maat 58 maar met 'n *diminuendo* wat

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

reeds in maat 59 begin. Die openingsmateriaal verskyn op die tweede balk en dien as begeleidingsfiguur vir materiaal op die boonste balk wat die slot-motief van die "oorgang" voortsit. Die begeleidingsfiguur word in driedubbele oktawe gestel en figureer dus baie prominent. Hierdie laaste en gereduseerde intrede van die materiaal blyk die essensie daarvan te omvat, nl. die ostinaatpatroon saamgestel uit die tweede en sewende.

Die intredes van die "tema" vertoon 'n ooreenstemmende proses. Die eerste intrede is die mees statiese en ingetoë, met die melodie gemerk *p* en die begeleiding *ppp.* Daarteenoor is die tweede intrede (maat 23) 'n terts hoër en veel meer aktief danksy die vinniger ritmiek van die begeleiding. Soos hierbo by die laaste intrede van die openingsmateriaal gevind is, is die laaste intrede van die "tema" ook in gereduseerde vorm. Die kopmotief met sy kenmerkende herhaalde kwarte is weggelaat. Die intrede is 'n terts laer as die eerste, en is die mees "milde", konsonante vorm van hierdie materiaal. Na die aggressiewe "epiloog 2" en onstuimige "ontwikkeling" herstel dit stabiliteit en skep dit die indruk van berusting.

Deur beide die belangrike tematiese idees te verkort by hul rekapitulerende intredes kommunikeer Van Wyk iets van 'n afstroping, dalk 'n soort katarsis-ervaring wat deur 'n worsteling teweeggebring word. Hierdie "opklaring" is nie ondubbelsinnig nie – die klimaks van "epiloog 2" (maat 58) met sy oorwinningskarakter duur slegs 'n maat lank voordat dit begin wegsterf en slegs die "verlate" openings-ostinaat oorbly. Daarom kan die "reduksie" van die temas andersyds gelees word as 'n resignasie, 'n besluit om die worsteling te beëindig ten spyte daarvan dat die konflik nie opgelos is nie.

2.3.2 Harmoniese idioom

Die kennis van die ontstaansgeskiedenis van *Ricordanza* maak hierdie stuk 'n besondere voorbeeld om te bestudeer omdat 'n mens die eerste sketse kan vergelyk met die prelude van Bach (BWV 850) wat skynbaar as 'n inspirasiebron vir *Ricordanza* gedien het. 'n Studie van Van Wyk se interpretasie van die bron – hoe hy die materiaal in die bron aanwend – bring insigte in sy persoonlike idioom.

Figuur 2.2 op bladsy 36 is 'n afdruk van die eerste sketsbladsy, gedateer 3 Desember 1973. In 2.1.4 is gewys hoe Van Wyk die gebroke akkoord-progressie uit die opening van Bach se prelude BWV 850 gekondenseer het tot 'n ossillerende begeleidingsfiguur, waarby Bach se deurgangsnote as toegevoegdes

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

opgetree het.

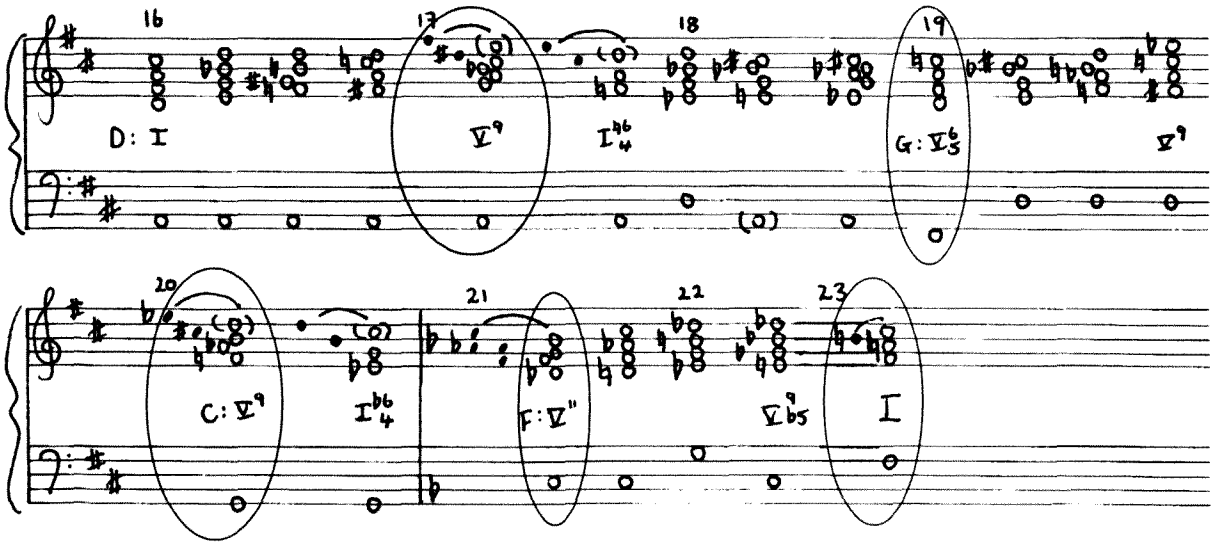
Deur die tonika-akkoord en die ii7-akkoord uit die Bach-bron as 'n ossillerende figuur oor 'n pedaalpunt te plaas, vervaag Van Wyk die grense tussen die twee akkoorde, sodat hulle nie werklik meer verskillende funksionele betekenis het nie, maar eerder as sonoriteite aangewend word om 'n spesifieke klank-landskap saam te stel.

In verdere sketse word die harmoniese duidelikheid steeds toenemend vervaag: Van Wyk voeg in die tweede maat van bg. skets 'n b♭' by die ii7-akkoord in die begeleidingsfiguur, maar saam met die melodie in die linkerhand blyk dit dat dié akkoord eerder as leitoonvierklank optree, met die d" wat (vanaf die tweede skets wat nie deurgehaal is nie) behou word as toegevoegde.

In die derde en vierde sketse op die bladsy word die hele passasie 'n oktaaf hoër getransponeer en 'n c♯'" by die openingsakkoord gevoeg (soms as appoggiatura vir die d'"), en in die vyfde skets (*Adagio sereno*) ook 'n g♯" (soms as appoggiatura vir die a"). Die byvoeging van die b♭" reeds vroeër as in die ander sketse in die groen alternatief onder die vyfde skets laat blyk dat die noot ook aangewend word sonder 'n funksionele betekenis as deel van die ii$^{\varnothing}$7- of vii^{o}7-akkoord.

Die vervaging van harmoniese duidelikheid, van grense tussen verskillende akkoorde of selfs funksies, is 'n grondliggende beginsel in Van Wyk se styl en kan dwarsdeur die werk waargeneem word. Voorbeeld 2.11 is 'n harmoniese reduksie van die materiaal in maat 16 tot 23, die modulasie van D na F. 'n Vergelyking van die reduksie met die oorspronklike wys dat Van Wyk ook hier die harmoniese bedoeling van die akkoorde vertroebel, bv. deur dubbele appoggiaturas in maat 17 en 20. Op die reduksie is die swart note die nie-akkoordnote en die heelnoot in hakies is die oplossing, wat eers plaasvind nadat die harmonie reeds verander het.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za



Voorbeeld 2.11

Die reduksie kan ook verdere lig op die idioom en oorsprong daarvan werp, want dit wys dat hierdie passasie bestaan uit opeenvolgende vier- of vyfklanke wat resulteer uit trapsgewyse stemleiding. Die oorwegend-chromatiese beweging van die boonste stem is bepalend; die ander stemme (behalwe die pedaalpunt-bas) beweeg in majeur of mineur tweedes om tonaal bekende akkoorde saam te stel (bv. verminderde, halfverminderde of majeur-mineur vierklanke). Die modulasie verloop in fases: Die omkringde akkoorde word as "doelwitte" behandel deurdat hulle op sterk polse geplaas word en melodiese draaipunte is. Die onderliggende tonaal-funksionele logika blyk uit die besyfering, en die verbande van die ander akkoorde kan uit stemleidingsoorwegings verklaar word.

Hierdie soort progressie kom dikwels in die werke van bv. Chopin voor en veral by modulerende passasies, hoewel eerder op 'n chromatiese baslyn gebou as op 'n pedaalpunt.

2.3.3 Pianistiek

Al die bogenoemde Romantiese trekke gaan boonop gepaard met 'n pianistiek waarby die klavier aangewend word in sy hoedanigheid as dié Romantiese instrument: die gebruik van beide pedale, 'n *cantabile* melodie met gebroke akkoord-begeleiding, 'n groot dinamiese omvang en verskeidenheid teksture, ens.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

Selfs die aard van die begin en die einde van die werk konformeer aan die Romantiese styl. In die volgende aanhaling van Clemens Kühn word ook die harmoniese vertroebeling van funksie t.w.v. kleur, die vervaging van ritmiese definisie (wat hier in "statiek" resulteer), en die afwesigheid van 'n dramatiese vormproses aangespreek:

> "Die Vorliebe der Romantik gehört dem offenen Beginn; ... Analoges gilt für die Schlüsse. Sie wirken oft so, als wolle das Stück eigentlich noch weiter klingen. Die Verfeinerung und zugleich damit Auflösung der kompositorischen Mittel (farb- statt spannungsbetonter Harmonik, Verschleierung von "Takt" ...); die Neigung zum lyrisch Verweilenden statt dramatisch Gerichteten ...; die Dominanz des "Poetischen" (als tragender Idee des Lyrischen Klavierstücks) ...: Von all dem reden in der Romantik auch Anfang und Schluß. Sie werden zu Symbolen ästhetischer Anschauung" (Kühn 1994: 133).

> "Die Romantiek het 'n voorliefde vir die oop begin; ... Dieselfde is waar vir die eindes. Lg. laat dikwels die indruk ontstaan dat die stuk eintlik nog verder sou wou aangaan. Die verfyning en tegelyk daarmee die oplossing van komposisie-middele (harmoniek waar die klem eerder op kleur as op spanning [progressie] val, versluiering van die gevoel vir "maat" ...); die neiging om die musiek eerder liries te laat vertoef as om dramatiese rigting daaraan te gee...; die oorheersing van die "poëtiese" (as onderliggende idee van die liriese klavierstuk) ... : die aanvang en einde van Romantiese musiek word deur al hierdie dinge gekenmerk. Beide moet uiteindelik as middele verstaan word waardeur estetiese beelde voor die gees geroep word." (eie vertaling).

Hoewel die (harmonies vertroebelde) negentiende-eeuse idioom eie aan Van Wyk se styl is, is *Ricordanza* nogtans een van sy mees onverbloemd Romantiese komposisies. Die bes moontlik onwillekeurige keuse van hierdie musikale taal vir die oordrag van die inhoud van hierdie spesifieke komposisie kan hermeneuties insiggewend wees en sal onder 2.4 verder toegelig word.

2.4 Samevatting: *Ricordanza* as negentiende-eeuse herinneringstuk

Die mees voor-die-hand-liggende eienskap van die stuk wat dit as herinnering kenmerk, is natuurlik die titel. Hier gaan dit nie bloot om die betekenis van die titel nie, maar ook om die assosiasies met die spesifieke woord en sekere uitruilbare alternatiewe wat in die negentiende eeu 'n spesifieke soort komposisie aangedui het: gewoonlik stadig, effe sentimenteel, liries, persoonlik (vgl. 2.1.4).

Vir Van Wyk is sý *Ricordanza* duidelik nie net 'n kniebuiging na bg. repertorium nie, maar 'n werklike

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

aandenking aan 'n werklike gebeurtenis, nl. die besoek van Marthinus Basson ("MCB" op die sketse) op 12 November 1973. Die mees tasbare verband tussen hierdie besoek en die musiek self, is die teenwoordigheid van Bach se prelude BWV 850 "wat MCB daai nag so 'n bietjie op die klavier gespeel het". Die prelude het egter slegs as vertrekpunt vir die komposisie gedien, en is nog onder die oppervlak teenwoordig in die begeleidende harmonie vir die tema, en moontlik die tema self (vgl. 2.1.4).

Die vormkonsep van *Ricordanza* is 'n aangepaste negentiende-eeuse sonatevorm (vgl. 2.2). Daar is egter teenstrydighede tussen die essensiële kenmerke van sonatevorm, 'n dramatiese proses wat berus op die "simmetriese oplossing van opponerende kragte" (Rosen 1976: 83), en die vormproses by *Ricordanza,* waar die ontwikkeling eerder "uitrafel" as om konflik op die spits te dryf, en waar die begin van die rekapitulasie geen dramatiese gebeurtenis is nie. Dit is moontlik dat Van Wyk 'n skelet van sonatevorm gekies het omdat dit 'n vertroude struktuur was waarvan die sekerhede hom kon help in 'n situasie waar hy 'n moeilike sperdatum moes haal; dit kan ook wees dat hy bewustelik aansluit by die stadige beweging-vorm van die Klassieke (vgl. Rosen 1980: 104-105) en latere sonates.

Die aansluiting by die Romantiese komponiste raak ook ander aspekte as vormverloop. Die skynbaar opsetlike motiefverbande en tematiese arbeid is in 2.3.1 toegelig deur die 19de-eeuse "leer van oorspronklikheid" soos Dahlhaus dit verduidelik het. Ook die harmoniese idioom en pianistiek pas in by die Romantiese styl van die werk (vgl. 2.3.2 en 2.3.3). Die eerste sketse, gelees saam met BWV 850, illustreer hoe Van Wyk deur 'n proses van harmoniese vervaging of vertroebeling die funksionele behorendheid van die akkoorde in die Bach-prelude ophef om 'n kwasi-Impressionistiese klankwêreld op te roep.

Daar is gevind dat die basiese melodiese idees 'n hortende karakter deel. Hierdie karakter bly ook behoue in die tematiese arbeid van die "ontwikkeling". Die huiwerende aard van die melodiese materiaal (wat herinner aan die *dubitatio*-figuur in die musikale retoriek) is in verband gebring met die statiek wat deur die pedaalpunte bewerk word. Voorlopig is die interpretasie van "verlies en resignasie" aan hierdie materiaal geheg.

Hier kan daarop uitgebrei word deur te sê dat die stotterende, huiwerende karakter van die materiaal, wat iets verraai van 'n onvermoë om te praat, moontlik met inbegrip van die ontstaansgeskiedenis

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

geïnterpreteer kan word as sou dit verband hou met die sensitiewe en pynlike kwessie wat Van Wyk se homoseksualiteit vir hom was. Dit is immers 'n vraag hoekom die herinnering aan MCB se besoek, waarvoor die ligte, onbesorgde D majeur prelude 'n simbool is, vir Van Wyk 'n "swart meditasie" word. Die moeisame karakter is 'n kenmerk van heelparty van Van Wyk se werke met 'n elegiese inhoud, maar spesifiek in *Ricordanza* mag dit dalk iets verraai van die worsteling in die gees van iemand aan wie se lewe daar 'n "skadukant" is waaroor daar (minstens in die openbaar) glad nie gepraat mag word nie.

Peter Klatzow gaan so ver as om al die werke met 'n elegiese inhoud hiermee in verband te bring:

> "I think [Arnold's homosexuality] crops up in some of the poetry that he chose to set to music. Throughout his work ... there is this kind of elegiac quality, and I have a feeling that that had to do with the fact that he felt himself erotically dead in some respects. You know, it does in the end come back to the fact of what are you really lamenting. It's a loss within yourself, you know, the Elegy really is that, is it not? It is: you're missing somebody else. And he seemed to say that quite often in his music" (Klatzow aangehaal in Muller 2005: 41).

M.i. was Van Wyk se voortdurende gevoel van vervreemding van die samelewing 'n produk van allerlei faktore wat nie vereenvoudig kan word nie. Hoewel sy seksuele oriëntasie 'n belangrike aspek van die isolasie was wat in navorsing van die verlede bloot doodgeswyg is, behoort 'n mens ook nie sy estetiese ingesteldheid, sy sensitiewe en melancholiese persoonlikheidstrekke, of sy idealistiese beskouing van kuns en inspirasie (hierby is die Romantiese kunstenaar-mite inbegrepe), uit die oog te verloor nie (vgl. 1.3.2).

In 2.3.1 is daarop gewys dat die rekapitulerende intredes van beide die proloog/epiloog en die tema in gereduseerde vorm voorkom en is dit tweeledig geïnterpreteer as 'n afstroping of opklaring en 'n resignasie by die besef dat die konflik nie volledig opgelos sal word nie. Die aspekte van gedeeltelike opklaring of oorwinning en gelate aanvaarding sou hier ook betrekking kon hê op Van Wyk se denke oor sy homoseksualiteit en gepaardgaande problematiese interpersoonlike verhoudings en voorwaardelike integrasie in die samelewing.

Ter afsluiting is kommentaar op die negentiende-eeuse idioom gepas. M.i. moet die klem by hierdie kwessie val op die Romantiese konsep van musiek as die direkte kommunikasie van emosies. Musiek is vir die Romantiese gees die uitdrukking van dit wat die rede weerstaan, soos die volgende aanhaling van Franz Liszt illustreer:

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

> "Musiek beliggaam *gevoel* sonder om dit te forseer om te kompeteer en te kombineer met *denke*, soos die geval is in meeste kunsvorme en veral in woordkuns. As musiek 'n voorsprong het bo die ander media waardeur 'n mens die indrukke van die siel kan weergee, is dit te danke aan musiek se beter vermoë om elke innerlike impuls hoorbaar te maak sonder die hulp van die rede. Die rede is immers beperk in die veelsydigheid van sy middele en kan slegs ons gevoelens bevestig of beskryf, maar kan hulle nie direk in hulle volle intensiteit kommunikeer nie. Om dit selfs by benadering reg te kry moet die rede beelde en vergelykings gebruik. Musiek, daarenteen, gee tegelyk die intensiteit en die uitdrukking van die *gevoel* weer. Musiek is die beliggaamde en verstaanbare essensie van gevoel wat deur ons sintuie waargeneem kan word. Dit dring deur die sintuie soos 'n pyl, soos 'n ligstraal, soos 'n mis, soos 'n gees, en vul ons siel." (Franz Liszt, eie vertaling uit Grout & Palisca 1996: 564).

In die geval van *Ricordanza* sou 'n mens kon argumenteer dat Van Wyk, aangesien die werk a.g.v. sy ontstaansgeskiedenis in sy gemoed 'n bevestiging sou wees van daardie vervreemding van die wêreld waarvan sy seksuele oriëntasie 'n aspek (en moontlike oorsaak) was, hom des te meer in 'n idioom sou uitdruk wat by uitstek die taal is van dit wat nie onder woorde gebring kan word nie.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

Hoofstuk 3: Tristia

3.1 Ontstaan

3.1.1 Weergawes

Daar bestaan slegs een weergawe van *Tristia* in druk, nl. die uitgawe wat postuum in 1984 verskyn het (sien Bylae B). Soos *Ricordanza* is dit geredigeer deur Howard Ferguson vir die Arnold van Wyk Trust en versprei deur Boosey & Hawkes. Dié uitgawe van *Tristia* bestaan uit drie dele, "Rondo desolato", "Ostinato" en "Berceuse".

Die stel is gekonsipieer in 1972, en die vroegste vorm daarvan het reeds die uiteindelike drie voltooide dele bevat. Trouens, die stel het begin as 'n groepering van vorige werke, wat die komponis wou aanvul met nuwe komposisies. Dit blyk uit die volgende aanhaling uit 'n brief van Van Wyk aan Freda Baron. Hy skryf oor 'n klavieruitvoering wat hy kort tevore gegee het:

> "I played the same programme as in Cape Town, but substituted a new (?) piece by myself for the Chopin group. I've placed a ? after "new" because the three pieces of which Tristia consists (at present) are: a) a re-working of a little piece I wrote as long ago as 1958 or 1959; b) a piece based on a theme from the music I wrote for "Becket" in 1963 - I wrote half of this 1968-70 and completed it (if complete it is) just in time for the concert and c) a piece based on old sketches and which has been ready for at least two years, waiting for something "to go with it." The three titles are Berceuse, Ostinato and Rondo desolato and the third is the most substantial & the one I'm most pleased about although it is extremely sad."
> (Brief aan Freda Baron, 12 September 1972. Persoonlike kommunikasie, S. Muller, Mei 2006).

Ten tyde van dié brief het Van Wyk beoog om nog twee stukke vir die stel te komponeer, en later (volgens 'n skets uit ca. 1976-1977) het hy die beplanning uitgebrei tot ses stukke. Hoewel hy sedert 1973 tot omtrent 1979 dikwels aan die bykomende stukke gewerk het, is nie een van hulle voltooi nie.

Hy het die stel weer uitgevoer in 1983 tydens 'n onderhoud vir die SAUK. Die groep was toe skynbaar steeds in dieselfde volgorde as dié vermeld in sy 1972-brief, want hy verwys na "Rondo desolato" as die laaste deel:

> "...maar ek waarsku jou, die stuk waarmee hy eindig – die onderdeel se naam is 'Rondo Desolato', ek dink

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

> nie ek hoef dit te vertaal nie – is waarskynlik die hartseerste ding wat ek ooit geskryf het. Hy eindig ook net sommer so. Hy eindig nie, dis net 'n ding wat aangaan" (Van Wyk, 1983: SAUK, aangehaal in Smith 1991: 40).

Die huidige volgorde van die drie stukke verskyn die eerste keer in Ferguson se handskrif op die omslag van die outograwe wat hy gekies het vir sy uitgawe – dit is dus moontlik dat dié volgorde Ferguson se idee was.

3.1.2 Die sketse en outograwe

Daar is 60 beskrewe manuskrip-bladsye (orkestrasiepapier met 18, 20, 24, of 30 sisteme) in die Van Wyk-versameling se voorlopige afdeling met materiaal vir *Tristia*. 15 van die bladsye bevat sketse en outograwe vir "Rondo desolato", 14 vir "Ostinato" en 9 vir "Berceuse".

Die oorblywende 22 bladsye bevat onder andere sketse vir onvoltooide dele van die stel. Die belangrikste van hierdie materiaal is uitvoerige sketse (13 bladsye) vir 'n beoogde vierde deel, "Primavera". (Daar is ook kort sketse vir hierdie stuk op twee van die *Ricordanza*-sketsbladsye gevind.)

Van die totale 60 bladsye kan 46 beskou word as sketse en 14 as outograwe (die terme reeds by 2.1.2 toegelig), maar soos in die geval van *Ricordanza* is die onderskeid nie altyd duidelik nie.

Hierdie 60 bladsye bevat egter nie al die sketse wat van belang is vir die ontstaan van *Tristia* nie omdat, soos bo verduidelik, die enigste drie voltooide stukke aangepas is uit vorige werke of baseer op ouer sketse. In 'n groep tot nog toe ongeklassifiseerde sketse is 2 bladsye gevind met die aanvang van die materiaal wat "Rondo desolato" sou word (vgl. 3.1.4.3), asook 4 bladsye met sketse vir "Berceuse" as deel van 'n ander beoogde stel klavierstukke. Daar is ook twee sketse vir "Rondo desolato" in 'n A5-grootte manuskrip-aantekeningboekie.

Hy het klaarblyklik 'n belangstelling gehad in esoteriese verwysings na woorde of name in musiek (á la

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

Schumann).[36] Talle sketsbladsye in die *Tristia*-afdeling van die Van Wyk-versameling bevat woorde wat in musiek gespel is, soms met moontlikhede om die resulterende note as 'n tema in te klee. Die sketsbladsy waarop Van Wyk die eerste keer gewerk het aan die samestelling van *Tristia* kan as voorbeeld dien. Op dié bladsy is "Egidius", "Dachau", "Auschwitz", "Buchenwald" en "Sunt lacrimae rerum"[37] in note gespel. Daar is ook 'n aantal musikale "selle" (soos bo-aan Schumann se komposisies wat op woorde baseer) met die letters A, F♯, B (dit kan volgens die Duitse sisteem "H" spel) en E.

Die musikale materiaal wat op hierdie manier gegenereer is, het egter sover vasgestel kon word, nie in volledige komposisies geresulteer nie en is nie geïnkorporeer in enige van die *Tristia*-stukke nie.

3.1.3 Ferguson se redigering aan die 1984-uitgawe

Volgens Ferguson se "Nota van die Redigeerder" voor in die 1984-uitgawe kon hy maklik die laatste outograaf van elk van die betrokke drie stukke identifiseer m.b.v. Van Wyk se datering. In die geval van "Rondo desolato" was dit 'n outograaf uit 1978, en by "Ostinato" en "Berceuse" outograwe uit 1975.[38]

Hierdie outograwe bevat korreksies, waarvan Ferguson almal geïnkorporeer het by sy uitgawe, behalwe een verbetering aan die "Berceuse" (13/01/1983) wat te onduidelik is (Ferguson in Van Wyk 1984 "Nota"). Soos by 3.1.1 genoem, is dit moontlik dat Ferguson die "Rondo desolato" en die "Berceuse" se plekke in

---

[36]Die praktyk is natuurlik veel ouer as Schumann. Dit is reeds in die Renaissance gebruik, weliswaar met 'n ander sisteem, waar die klinkers as solfa-nootname gelees is. Seker die bekendste voorbeeld is die motief B-A-C-H, waarop J. S. Bach self en ook latere komponiste (bv. Liszt) komposisies baseer het. (Daar bestaan terloops 'n skets vir 'n orrelwerk deur Van Wyk op hierdie motief.)

[37] 'n Aanhaling uit Virgilius se *Aeneas*. Dit word dikwels in Engels vertaal met "These are the tears for things [and our mortality cuts to the heart]". Hierdie woorde, weereens in note gespel, verskyn terloops ook op 'n *Ricordanza* skets. Miskien het hy die woorde leer ken uit Liszt se gelyknamige stuk uit *Années de Pèlerinage (Troisième Année)*.

[38]Daar is 'n drukfout in die "Nota van die Redigeerder": Ferguson skryf dat hy 'n outograaf gedateer 7 Julie 1973 gekopieer het vir die uitgawe. Die korrekte datum is 7 Julie 1975.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

die stel omgeruil het.

3.1.4 Agtergrond van die stel

Die vroegste werk met die titel *Tristia* is 'n versameling gedigte van Ovidius. Dit beskryf die outeur se ervaring van sy verbanning uit Rome in 8 nC. Die woord beteken iets soos "droefgeestigheid", "sombere erns" of "droefheid", en die meervoudsvorm verwys by implikasie na die onophoudelike somberheid waartoe treurige, neerdrukkende omstandighede bydra, maar waarvoor daar nie 'n direkte oorsaak uitgewys kan word nie.[39] Van Wyk was moontlik bekend met hierdie teks (Latyn was een van sy vakke op skool), maar dit lyk nie asof hy die titel as 'n verwysing na die Ovidius-werk bedoel het nie aangesien daar geen aantekening daaroor in die sketse is nie.

Ferguson (in Van Wyk 1984 "Nota") gee die digbundel *Tristia en ander elegiese verse* deur N. P. van Wyk Louw (1964) aan as inspirasiebron. Dit is waarskynlik eerder uit dié oord dat Van Wyk die woord leer ken het. Geen direkte verwysing na Louw se digbundel kon in Van Wyk se komposisiesketse gevind word nie, en in ag genome die feit dat die stel van die begin af 'n samestelling van vroeëre werke was, het Van Wyk bes moontlik die titel gekies om die betekenis van die woord as sodanig en nie die inhoud van die bundel nie. 'n Verband met die digbundel (en via die digbundel met die Ovidius-werk) sou dan eerder bestaan in die gees van "onophoudelike somberheid" wat die woord oproep.

Die oorspronklike beplanning vir die stel in 1972 is vir vyf stukke, nl. "Presentimento", "Berceuse", "Ostinato", (dié twee word later met pyltjies omgeruil) 'n "VINNIGE WREDE STUK" [Van Wyk se hoofletters], en "Rondo desolato". Bo-aan dié sketsblad verskyn die woorde "Klavierwerk" [Van Wyk se onderstreping] en daarby "(Egidius) Tristia? Sonata prima?". Omtrent 5 jaar later word die titel "Primavera" as vierde stuk ingevoeg tussen die "Ostinato" en die "VINNIGE WREDE STUK", wat op die betrokke skets met 'n vraagteken voorgestel word.

Die chronologie van Van Wyk se werk aan die stel kon by benadering van die sketse afgelei word.

- Die "Rondo" is in 1968-1970 aangepas vir klavier uit die "old sketches". 'n Eerste outograaf word

---

[39]Hierdie interpretasie van die woord is dié van dr. Sjarlene Thom (persoonlike kommunikasie, 9 November 2006).

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

reeds in Mei 1970 voorberei.

- In Junie en Julie 1970 begin hy werk aan die "Ostinato".
- In 1972 word die stel *Tristia* die eerste keer beplan en 'n eerste weergawe van die "Ostinato" voltooi. Die "Berceuse" word aangepas uit 'n vroeëre vorm daarvan wat reeds jare tevore voltooi is.
- In Januarie, Februarie en Maart 1973 neem die beoogde eerste stuk, "Presagio", 'n aanvang.
- In April 1973 word daar verder aan "Ostinato" geskaaf.
- In Mei 1973 voltooi hy 'n volgende outograaf van "Berceuse".
- Verdere sketse vir die "Presagio" word gedurende 1974 gemaak.
- In Julie 1975 ontstaan outograwe vir beide "Berceuse" en "Ostinato".
- Hy begin die stuk "Primavera" in November 1975 en werk gereeld daaraan tot Oktober 1977.
- In 1978 kry die "Rondo" sy finale vorm en word "Primavera" verder gekomponeer.
- Die laaste skets vir "Primavera" dateer uit 1979.
- 'n Verbetering aan die laaste outograaf van "Berceuse" dateer uit 1983.

Hoewel daar nie baie materiaal vir die "Presentimento", "Primavera" en die "vinnige wrede stuk" bestaan nie (sowat dertig mate in totaal), gee die titels van die onvoltooide sowel as die voltooide werke reeds 'n duidelike aanduiding van die komponis se denke oor die inhoud van die groep. Die woorde "Presentimento" en "Presagio" beteken beide iets soos "voorgevoel", dikwels met 'n negatiewe bedoeling ("foreboding"). Die alternatiewe titels vir die "Ostinato" is besonder evokatief: op die eerste skets verskyn die woorde "Paesaggio d'inverno / invernale". Die laaste twee woorde is onder mekaar geskryf en is waarskynlik alternatiewe (die betekenis is dieselfde). Die frase beteken "winterlandskap".[40] 'n Ander moontlike titel vir dié stuk wat Van Wyk op twee plekke oorweeg, is "Grido" ("kreet" of "gil"). Die verskil in gevoelswaarde van dié twee titels gaan gepaard met 'n ander inkleding van die materiaal (vgl. 3.3.1). In plaas van "Berceuse", die enigste Franse titel, was daar interessant genoeg die moontlikheid van die Italiaanse weergawe van "wiegeliedjie", "Ninna-nanna". Op een skets oorweeg hy vir "Primavera/Danza lontano" die titel "Primavera ultima" ("laaste lente"). Vir die "vinnige wrede stuk" het hy nog nie 'n titel gevind nie. Die titel "Rondo desolato" is in 1969 gekies. Die "Rondo" se werkstitel was waarskynlik "Egidius" (vgl. sy dagboekinskrywing by 3.2.4).

---

[40]Vir die ontsyfering van Van Wyk se bedoeling hier is ek dank verskuldig aan Hendrik Hofmeyr, persoonlike kommunikasie, 3 Augustus 2006.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

Die temas wat hierdie groep titels aanspreek, is dieselfde temas wat by herhaling in Van Wyk se werk voorkom. "Rondo desolato" dui op "verlatenheid" – by 3.2.1 word gewys hoe die konteks vir hierdie verlatenheid die dood van 'n vriend is. "Afskeid", "dood" en "verlies" is ook ter sprake in titels soos "Primavera ultima" of "Paesaggio d'inverno / invernale". Hoewel die "wiegeliedjie" nie geskep is met 'n bedoelde elegiese inhoud nie (dit is waarskynlik bedoel vir 'n stel met kinderliedjies en -stories as tema), aktiveer sy insluiting in 'n stel soos *Tristia* die Romantiese interpretasie van die slaap, nl. die ontvlugting uit 'n pynlike werklikheid, die voorloper vir die dood. Daardie "pynlike werklikheid" sou in die stel verteenwoordig word deur die "vinnige wrede stuk" en moontlik deur materiaal afgelei van die name van Nazi-konsentrasiekampe tydens die Tweede Wêreldoorlog (vgl. 3.1.2). Die "Ostinato" met sy alternatiewe titel "Grido" bring ook die aspek van opstandigheid oor die "swaar van die lewe" ter tafel – iets wat, soos Van Wyk herhaaldelik gesê het, 'n integrale deel is van sy "hartseermusiek" (vgl. 1.3.2).

3.2 "Rondo desolato"

3.2.1 Agtergrond

Die vroegste vorm van die materiaal wat "Rondo desolato" sou word, is 'n skets van 10 mate lank gemaak op 10 Oktober 1952 (Figuur 3.1 op bladsy 75). Dit is 'n toonsetting vir vierstemmige mannekoor van die eerste drie reëls van die lied "Egidius, waer bestu bleven?" uit die 14de-eeuse *Gruuthuse-handschrift*. Die gedig, oorgeneem uit Komrij (1994: 231-2), verskyn hieronder. Die Afrikaanse vertaling is aangepas uit Komrij se moderne Nederlandse vertaling.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

Egidius, waer bestu bleven?	*Egidius, waar is jy heen?*
Mi lanct na di, gheselle mijn.	*Ek mis jou, my vriend.*
Du coors die doot, du liets mi tleven.	*Jy het die dood gekies, vir my het jy die lewe gelaat.*
Dat was gheselscap goet ende fijn,	*Dit was 'n goeie, mooi vriendskap,*
het sceen teen moeste ghestorven sijn.	*dit het selfs gelyk of die dood nie bestaan het nie.*
Nu bestu in den troon verheven	*Nou het jy 'n plek by die troon van God gekry,*
Claerre dan der zonnen scijn,	*omstraal deur die helderste lig.*
Alle vruecht es di ghegheven.	*Die hoogste vreugde is aan jou geskenk.*
Egidius, waer bestu bleven?	*Egidius, waar is jy heen?*
Mi lanct na di, gheselle mijn.	*Ek mis jou, my vriend.*
Du coors die doot, du liets mi tleven.	*Jy het die dood gekies, vir my het jy die lewe gelaat.*
Nu bidt voor mi, ic moet noch sneven	*Bid nou vir my: ek moet nog moeisaam*
Ende in de weerelt liden pijn.	*die pyn van hierdie wêreld dra.*
Verware mijn stede di beneven:	*Bewaar vir my 'n plek langs jou:*
Ic moet noch zinghen een liedekijn.	*wat my betref, ek moet hier nog 'n liedjie sing.*
Nochtan moet emmer ghestorven sijn.	*Maar die dood is onafwendbaar.*
Egidius, waer bestu bleven?	*Egidius, waar is jy heen?*
Mi lanct na di, gheselle mijn.	*Ek mis jou, my vriend.*
Du coors die doot, du liets mi tleven.	*Jy het die dood gekies, vir my het jy die lewe gelaat.*

Heelparty bronne gee die outeur as onbekend aan, maar Etienne Britz (1989) noem dat die groep gedigte in die *Gruuthuse-handschrift* aan Jan Moritoen (ca. 1355-1416) toegeskryf word. Die outeur word ook as Moritoen aangedui in Stuiveling se *Dichters van vroeger* (1977).

Die gedig is waarskynlik een van die bekendste Middeleeuse Nederlandse tekste en verskyn in talle bloemlesings. Reeds in 1927 neem Coster dit op in sy *De Nederlandse poëzie in honderd verzen* (dus 'n algemene bloemlesing, nie een toegewy aan Middeleeuse tekste nie), en skryf gloeiend oor die literêre betekenis van die gedig:

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

> "... het schoonste, het meest onvergankelijke lied, dat men het hoogtepunt kan noemen der persoonlike lyriek in de Middeleeuwen: het Aegidiuslied, de doodenklacht, de groet van een vriend aan een vriend, die gestorven is. – Dit vers is het meest veredelde type van de Middeleeuwsche lyriek, zoowel door de atmosfeer die het omringt, als door de wonderbare muzikale compositie waarin deze atmosfeer gevangen wordt, tastbaar gemaakt" (Coster 1927: xviii).
>
> "En zoo is dit toppunt der persoonlijke lyriek der Middeleeuwen tevens één der toppunten onzer gansche literatuur" (Coster 1927: xxi).

Kommentators op die teks skryf dikwels oor die gedig as 'n treffende voorbeeld van die "rondeel" of die "elegie", en oor die besondere manier waarop die herhaling van die refrein die verlies van die spreker tot uitdrukking bring. Die algemene konsensus oor die betekenis is dat dit handel oor 'n platoniese vriendskap – sulke hegte vriendskappe was immers 'n "ou tradisie in die Middeleeuse kultuur en literatuur" (Britz 1989).

Daar bestaan egter ook die opvatting dat die gedig na 'n homoseksuele verhouding verwys, en dit was reeds in die 50erjare in omloop in Suid-Afrikaanse homoseksuele kunstenaarskringe: Hubert du Plessis het dit met daardie interpretasie getoonset as een van sy *Twee Middelnederlandse liedere* wat in 1952 voltooi is (Van der Mescht 2002). Dit is nie vergesog om te vermoed dat Van Wyk die gedig deur Du Plessis se toonsetting kon leer ken het nie – dit lyk selfs waarskynlik in die lig daarvan dat Van Wyk dit die eerste keer in 1952 begin toonset het. Ook Hennie Aucamp (1934-) vermoed dat 'n mens die gedig as 'n gay teks kan vertolk en skryf in 1989 'n brief aan Etienne Britz waarin hy vra of dit literêr verantwoordbaar is (Britz 1989).

Die oorsprong van hierdie interpretasie is moeilik om na te speur.[41] Dit lyk asof dit in dieselfde tyd ook onder die gay gemeenskap in Nederland aanvaar is: 'n artikel in *Vriendschap,* maandblad van die *Cultuur en Ontspannings Centrum,* 'n homoseksuele organisasie, sluit af met 'n pleidooi dat iemand 'n "geskiedenis van homo-erotiek in die Nederlandse literatuur" sal skryf, "van Egidius en Erasmus via Betje Wolff en Aagje Deken tot op onze daagen" (Onbekende outeur, "Tragedie" 1960: 90). Dié sydelingse verwysing en die feit dat dit nie toegelig word nie, is getuienis van beide die bekendheid van die

[41]Hoe korrek dit was of is, is nie hier ter sake nie. Etienne Britz argumenteer egter in sy antwoord aan Aucamp oortuigend teen so 'n lesing.

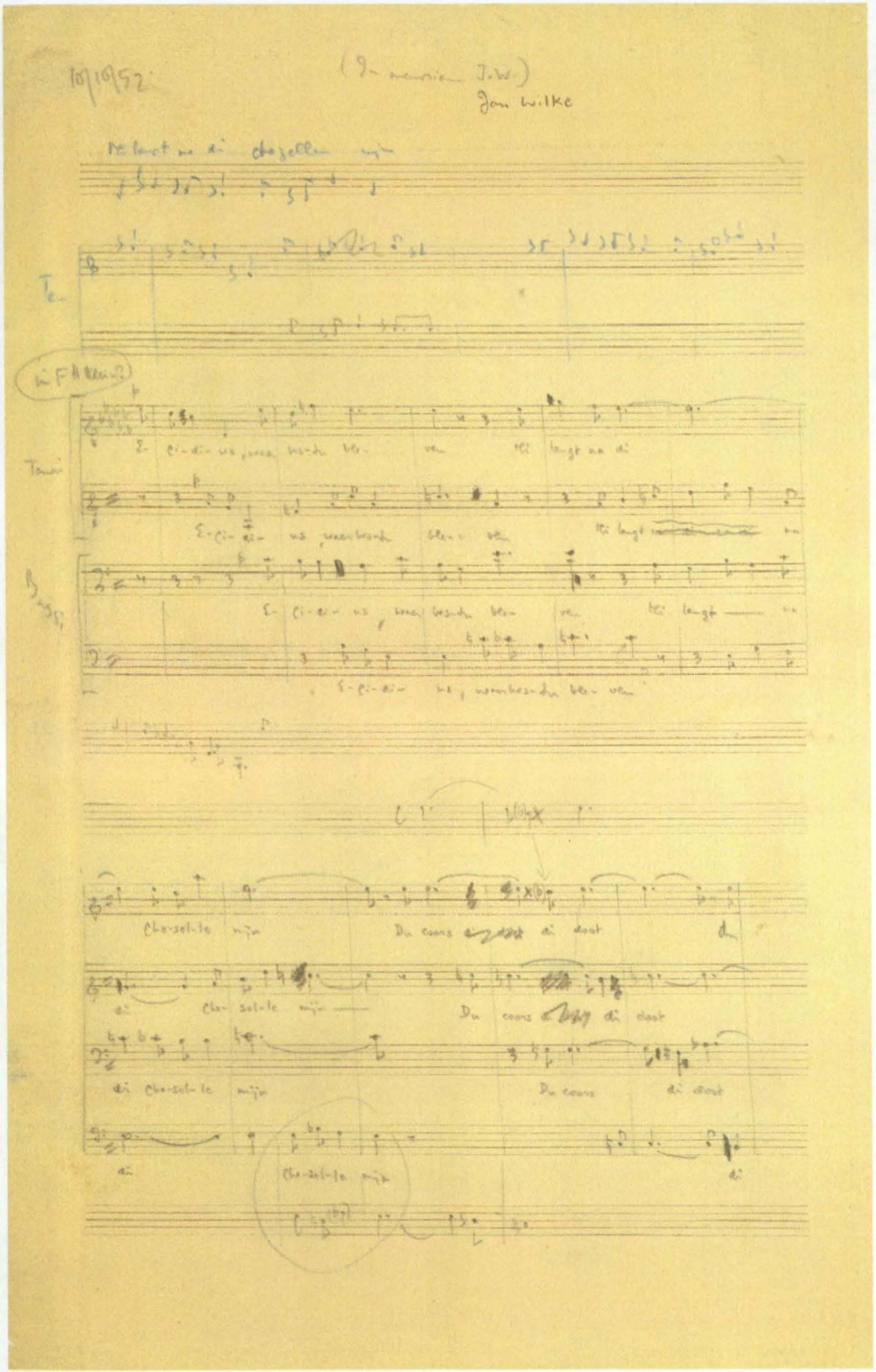
Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

"Egidiuslied" en die wye verspreiding van die homoërotiese lesing daarvan.

Van Wyk se 1952-skets vir 'n toonsetting van dié gedig het die opskrif "(In memoriam J. W.)" waarby hy later uitgeskryf het "Jan Wilke".[42] Amper 'n jaar later, op 12/7/53, het Van Wyk weer begin om die gedig te toonset met dieselfde materiaal, maar hierdie keer vir 'n solis (waarskynlik bariton of bas, want die stemparty staan in die bassleutel). Saam met dié aanpassing kies Van Wyk 'n nuwe toonsoort: Waar die mannekoor-skets in a♭ mineur was, is die solis-skets in e♭ mineur (Figuur 3.2). Die klavierparty is karig, maar neem van die kontrapunt oor uit die vroeëre skets. Op hierdie skets is die gedig tot by die vierde reël getoonset. Dié twee sketse moet die "old sketches" wees waarna Van Wyk verwys in sy brief aan Freda Baron (vgl. 3.1.1). Op 5 en 26 Maart 1968 verwerk hy die materiaal in hierdie twee sketse vir soloklavier. Op die skets van 5 Maart is die woorde van die gedig by die musiek ingeskryf (Figuur 3.3). By die 26 Maart-skets verskyn 'n moontlike titel: *Improvisatie over het/de 'Egidius'* (Figuur 3.4).

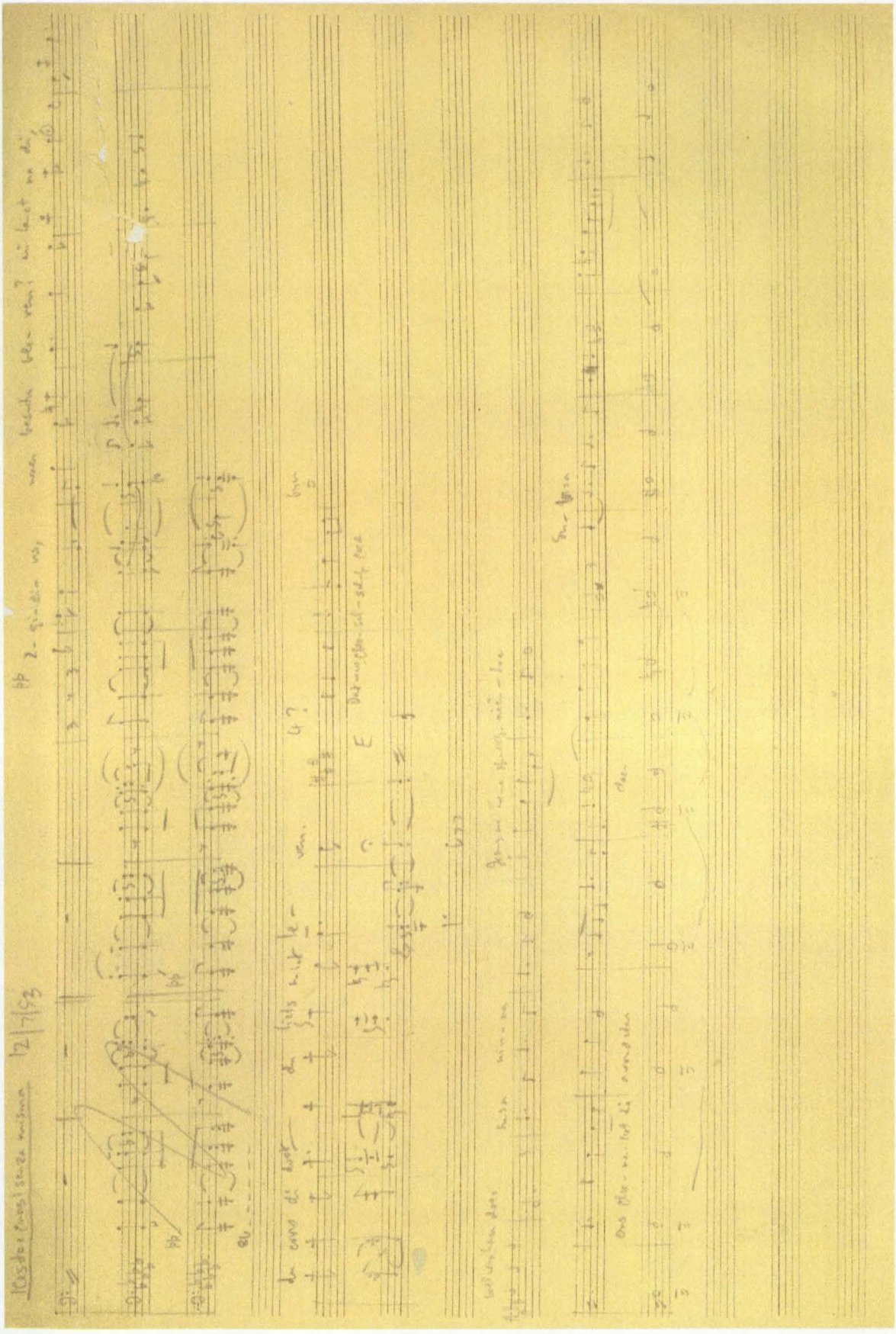
[42]Die enigste spoor van hierdie persoon se verbintenis met Van Wyk is deur Stephanus Muller gevind: hy het in dieselfde jaar as Van Wyk gematrikuleer aan Paul Roos Gimnasium in Stellenbosch.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za



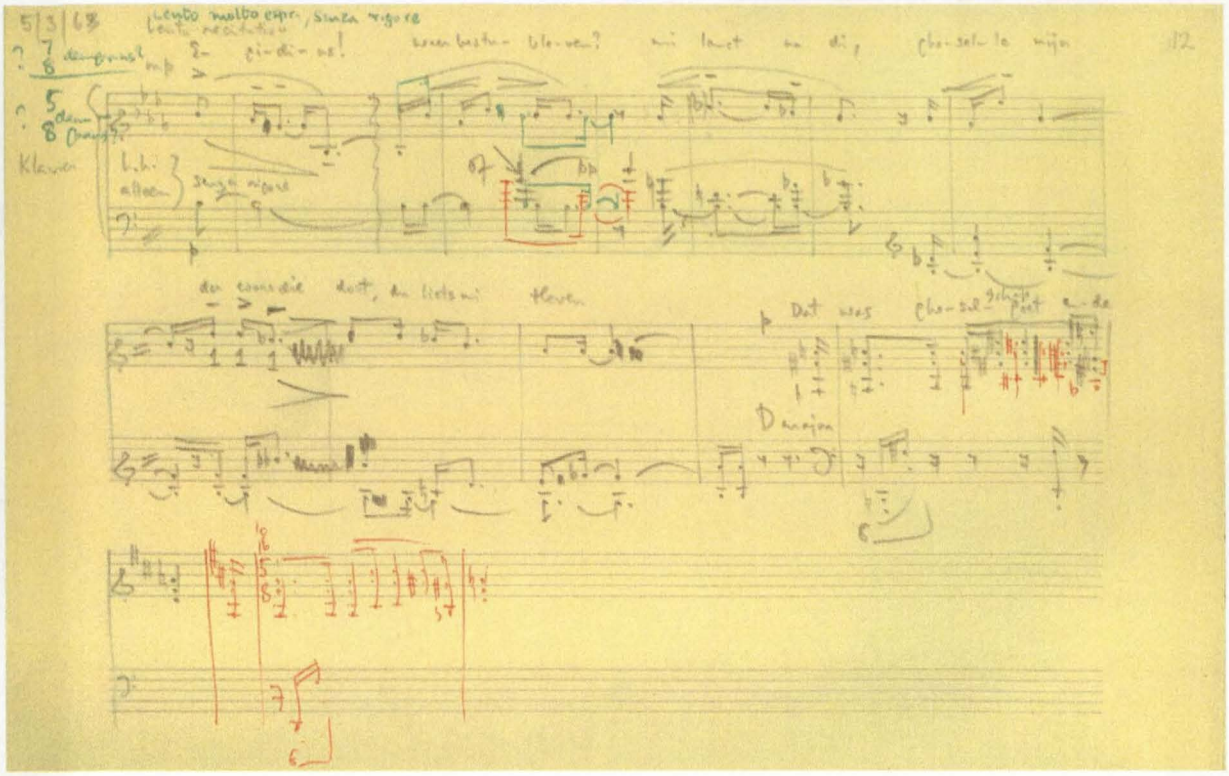
Figuur 3.1

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

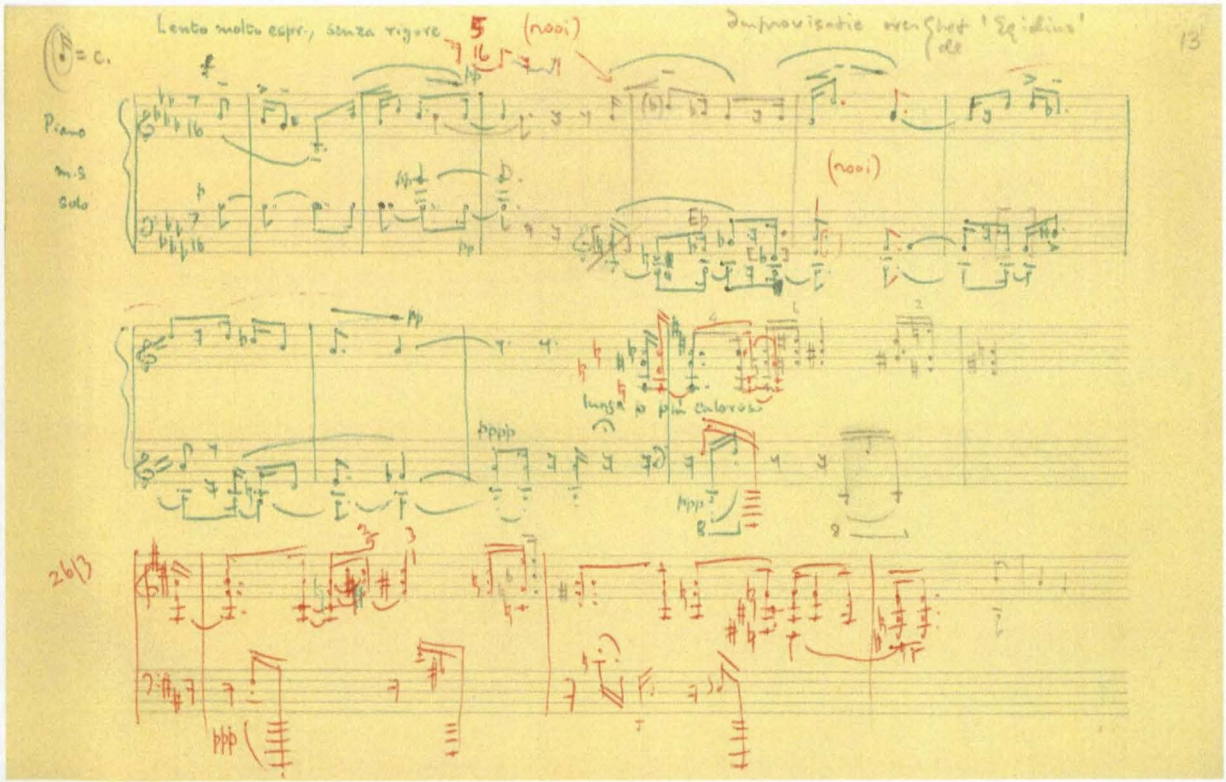


Figuur 3.2

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za



Figuur 3.3



Figuur 3.4

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

Hierdie sketse is op 11 April 1968 voortgesit op die orkestrasiepapier wat hy vir langer sketse gebruik het. Hy merk die blad "vervolg uit aantekeningboekie" en begin by die vierde reël van die gedig, met teks ingeskryf. Op die daaropvolgende sketse het hy nie met die teksonderlegging volgehou nie, hoewel hy soms reëls uit die gedig op dieselfde blad sou neerskryf.

Dit is merkwaardig dat die volledige "Rondo desolato" presies inpas op die teks van "Egidius". (Bylae C is die volledige bladmusiek van "Rondo desolato" met die teks van die "Egidius"-gedig daarby ingevul; tot by "Alle vruecht es di ghegheven" is dié teks-onderlegging uit die sketse verkry.) Van Wyk het m.a.w. met 'n soort "tekslose toonsetting" van die gedig volgehou nadat hy besluit het dat die medium klaviersolo sou wees. Boonop het hy gekies om dié feit te versluier. (Dié werkswyse is nie onbekend by Van Wyk nie: hy het dieselfde in *Nagmusiek* gedoen met reëls uit 'n gedig van Rilke – vgl. Grové 1984: 130-131). Die redes vir sy swye oor die invloed van die gedig hou moontlik verband met die destydse homoërotiese interpretasie van die gedig (vgl. 3.2.4).

Die volgende opsomming van die wordingsgeskiedenis van die klavierweergawe verduidelik hoe Van Wyk vervolgens te werk gegaan het:

- Op 5 en 26 Maart 1968 begin hy in sy aantekeningboekie met die soloklavier-weergawe en toonset die begin van die gedig tot by "Dat was gheselscap goet ende fijn" soos bo verduidelik. Dié materiaal stem ooreen met mate 5-19 in die 1984-uitgawe.
- Op 11 April word dié sketse voortgesit op orkestrasiepapier (uiteindelik mate 17-29).
- Op 9 Junie en 30 Augustus werk hy weer aan die materiaal vanaf die begin van die eerste refrein (wat toe nog die begin van die stuk was) tot by maat 25, en skryf die materiaal vir die reël "claerre dan der zonnen scijn" 'n paar keer oor met verskillende begeleiding.
- Op 4 April 1969 skryf hy weer die hele stuk van die eerste refrein af uit tot by die materiaal in maat 48 (1984-uitgawe). In dié stadium speel die LH by die oktaafverdubbeling in die eerste refrein nog 'n oktaaf laer as uiteindelik.
- Op 10 April, 31 Mei, 1 Junie en 8 Junie 1969 werk hy aan die reëls "Nu bidt vor mi, ic moet noch sneven / ende in de weerelt liden pijn" (mate 39-47). Die betrokke strofe van die gedig is uitgeskryf in die een hoek van een van die sketsbladsye. Hy eksperimenteer ook weer met die begeleiding van mate 23-29 en voeg 'n lae E♭-pedaalpunt by die refrein in maat 29-39.
- Op 23, 24 en 25 Februarie 1970 werk hy aan die materiaal in mate 50-59 – veral 50-53, wat

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

waarskynlik bedoel is as 'n melisme op die woord "zinghen" (vgl. Bylae C).

- Op 17 Mei 1970 berei hy 'n volledige outograaf voor; die veranderinge daarop is hoofsaaklik verbeterings van die uitleg. Dit rym met sy brief aan Freda Baron in 1972 waarin hy skryf dat die "Rondo" al twee jaar tevore voltooi is.
- Agt jaar later, gedurende Januarie 1978, werk Van Wyk weer aan die "Rondo" en maak nog 'n outograaf – die een wat Ferguson sou gebruik vir sy uitgawe. Die vernaamste verandering wat hy nou aanbring, is die byvoeging van 'n inleiding voor die eerste refrein.

3.2.2 Aspekte van die vorm

Die vorm val volkome voor-die-hand-liggend (ook sonder kennis van die invloed van "Egidius") uiteen in 'n tradisionele rondo-skema. Dié vorm is gedikteer deur die struktuur van die gedig, wat in die Middeleeuse "rondeau"-vorm geskryf is. Daar is drie refreine van drie reëls elk, geskei deur twee kontrasterende episodes van vyf reëls elk (vgl. die teks by 3.2.1).

Tabel 3.1 is 'n uiteensetting van die rondo-vorm en toonsoorte.

Mate	**Vormdeel**	**Subverdelings indien nodig**	**Toonsoort**
0/3 – 5/1	Inleiding		e♭ (b♭-pedaalpunt)
5/2 – 16	A1		e♭
17 – 29/1	B		D – C
29/2 – 39/1	A2		a♭ (e♭-pedaalpunt)
39/2 – 47/4	C	Fase 1	G♭ – b♭ – d
47/5 – 59/2		Fase 2: verwys na B	B – c
59/3 – 69	A3		c♯ (g♯-pedaalpunt)

Tabel 3.1

Terwyl die refreine dus optree as primêre vorm-artikulatore, speel die tekstuur hierin 'n ondersteunende rol deurdat die tekstuur van die refreine oor die algemeen dunner is as by B en C. Die tekstuur van die A-

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

seksies word boonop progressief yler en hoër. A1 het 'n twee- tot driestemmige tekstuur wat in die oktaaf verdubbel word, A2 skakel die oktaafverdubbeling uit en is slegs tweestemmig op 'n pedaalpunt, en A3 het 'n sagter dinamiese teken en word verkieslik met die linkerhand alleen gespeel, wat weens beperkte speling vir armgewig selfs 'n kouer effek meebring as wanneer dit met twee hande gespeel sou word.

Hierdie proses dui moontlik toenemende verlatenheid aan. 'n Dun tekstuur in die hoë omvang van die klavier is by Van Wyk 'n bekende uitdrukkingsmiddel juis hiervoor: 'n mens dink bv. aan die klavierparty van "Koud is die Wind" uit die *Vier Weemoedige Liedjies*, waar die teks gaan oor die verlatenheid van Daphne se graf, of "Winternag" uit *Van Liefde en Verlatenheid*, of aan die uitdrukkingsvoorskrif "glaciale" by maat 378 in *Nagmusiek*. Die waarneming dat die A-seksies gekomponeer is vir die reëls "Egidius, waer bestu bleven? Mi lanct na di, gheselle mijn! Du coors die doot, du liets mi tleven" versterk hierdie uitleg: die spreker ervaar algaande sy verlatenheid steeds meer akuut.

Met inbegrip van die gerestoureerde teksonderlegging kom dit aan die lig dat die tekstuur ook 'n besondere woordskilderende funksie het. Bg. kan as een voorbeeld daarvan geneem word. Die oorgang tussen A1 en B is ewe treffend: B het 'n veel voller tekstuur, gepaardgaande met die verandering van e♭ mineur na D majeur. Hierdie verheldering beeld die spreker se herinnering aan hul vriendskap uit ("Dat was gheselschap goet ende fijn").

Die reëls "Nu bidt vor mi, ic moet noch sneven / Ende in de weerelt liden pijn" is donker getoonset met digte akkoorde in die basregister. Die kontras tussen dié reëls en die hoë register by "Verware mijn stede di beneven" is 'n effektiewe beeld van die verwydering tussen die spreker op die aarde en Egidius in die Hemel. Die feit dat "Verware mijn stede di beneven" en "Dat was gheselschap goet ende fijn" met dieselfde melodie getoonset is, lê 'n verband tussen die twee reëls: Egidius moet vir die spreker 'n plekkie langs hom hou juis by die gedagte aan hulle vroeëre kameraderie. Op dieselfde manier stem "nochtan moet emmer ghestorven sijn" ooreen met "het sceen teen moeste ghestorven sijn".

Die toonsoortverloop lyk arbitrêr; die enigste reëlmatigheid is die stygende kwarte e♭-a♭-d♭(c♯) waarin die drie A-dele aangebied word. Die vinnige toonsoortskuiwe by C het 'n kwasi-ontwikkelende funksie omdat dit onstabiliteit veroorsaak en stuwing aan die hand werk tot by die klimaks in maat 53. Dat dié hoogtepunt getoonset word by "Ic moet noch zinghen een liedekijn" impliseer dat Van Wyk juis dít as die

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

mees pynvolle aspek van die spreker se verlatenheid verstaan – die feit dat hy sy lewe op aarde moet voortsit sonder Egidius, en moet probeer om dit sinvol voort te sit. Dit is selfs nie ondenkbaar nie dat Van Wyk by die toonsetting van hierdie woorde kon gedink het aan die kreatiewe taak wat hy gevoel het dat hy in sy leeftyd moet volbring.

3.2.3 Aard van die materiaal en arbeid

In die konteks van Van Wyk se ander klaviermusiek kom die "Rondo" tegelyk bekend en vreemd voor. Die harmoniese taal is dieselfde Romantiese akkoorde "gemasker" met toegevoegdes (by 2.3.2 en 3.4.3 word die proses van hierdie harmoniese vertroebeling aan die hand van die sketse bespreek). Die moeisame herhalende motiewe in die inleiding herinner aan soveel van die ander musiek: 'n mens dink bv. aan die openinge van *Ricordanza* of die *Vyf Elegieë vir Strykkwartet*. Soos by *Ricordanza*, waar hierdie huiwerende figure met die *dubitatio*-figuur in die musikale retoriek in verband gebring is (vgl. 2.3.1), is die statiese karakter nie tot die opening beperk nie. Ook die A-dele van die "Rondo" is op pedaalpunte gebou en het byna geen ritmiese voortstuwing nie, wat soos by *Ricordanza* as uitbeelding van resignasie en verlies verstaan kan word.

In die inleiding tot die tesis is genoem dat die idioom van Van Wyk se laat klavierwerke dikwels "onvriendelik" is teenoor 'n uitvoerder omdat dit ongemaklik speel en nie virtuoos is nie. Die "Rondo" is dié werk wat hierdie eienskappe by uitstek illustreer met miskien die mees "on-pianistiese" idioom van al die werke. Die A-dele is homofonies en bestaan uit 'n tweestemmige tekstuur op 'n pedaalpunt. Die eerste keer word hierdie tekstuur in die oktaaf verdubbel in 'n koor-agtige effek. Die B- en C-dele bestaan eweneens grootliks uit homoritmiese akkoorde, met herhaalde basnote om die pols aan die gang te hou. Daar is byna nêrens enige ritmiese selfstandigheid van verskillende partye nie.

M.i. kan trekke soos die bogenoemde verklaar word vanuit die vokale oorsprong van die musiek: hoewel slegs die eerste vier reëls van die gedig vir stem(me) getoonset was voordat Van Wyk besluit het om die komposisie na soloklavier oor te dra (3.2.1), het hy deurgaans die teks as uitgangspunt bly neem, sodat die "Rondo" op 'n vreemde manier steeds vokale musiek is.

Boonop is die melodie of harmonie soms opsigtelik gekies om die betekenis van 'n woord te ondersteun,

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

bv. die verminderde drieklank in die melodie by "pijn" (maat 45-46), die verminderde kwart by "ghestorven" (mate 20-21, 55 en 57) en die stygende lyn by "verheven" (maat 24).

Omdat die "Egidiuslied" soveel faktore van die musiek bepaal het (die vorm, ritmiek van die boonste stem, woordskilderende wendinge), het dit skynbaar as primêre samehangbewerker opgetree in die komposisieproses. Boonop is rondovorm 'n baie "duidelike" vormtegniek. Dit is insiggewend dat, wanneer samehang nie 'n vormprobleem is nie, Van Wyk nie die deurwerkingstegnieke aanwend wat hy bv. by *Ricordanza* of "Ostinato" toegepas het nie. By "Rondo desolato" verlaat hy hom eintlik slegs op die oortuigingskrag van die melodie en die direkte aanhaling van reeds gestelde materiaal. Dieselfde is waar vir die "Berceuse". Hierdie eienskappe word verder toegelig by 3.5.

3.2.4 Interpretasie

Die kennis dat die "Rondo" op die "Egidiuslied" gebaseer is, maak van die gedig 'n kragtige sleutel om die musiek te ontsluit. 'n Mens sou selfs kon aanvoer dat dit 'n onontbeerlike sleutel is, aangesien die musiek as "absolute" klaviermusiek ietwat ontoeganklik is (vgl. 3.2.3). Dit laat die vraag ontstaan waarom Van Wyk die oorsprong van die musiek geheim gehou het.

Hierdie besluit is nie uit die staanspoor geneem nie: Van Wyk het die titel *Improvisatie over het/de 'Egidius'* sedert 1968 oorweeg, en verwys in sy dagboek na die komposisie as "Egid.": Op 16 Januarie 1971 teken hy die volgende in sy dagboek aan (S. Muller, persoonlike kommunikasie, 2 Augustus 2006): "Terwyl ons ontbyt eet, kom Piet de Villiers (Potch) onverwags hier aan. Hy's baie geesdriftig oor Concerto en 'Egid.'." In 1972, by die begin van die stel *Tristia,* is *Egidius* weer een van die moontlike titels.

Dit moet ook vermeld word dat die werk in Van Wyk se leeftyd nooit uitgegee is nie. Die "geheimhouding" wat hier bedoel word, is die feit dat hy wanneer hy die werk uitgevoer het of daaroor gepraat het, nooit na die gedig verwys het nie – ook nie as titel of subtitel vir die stuk nie. Oor of hy anders hieroor sou besluit het indien hy tydens sy leeftyd gekonfronteer sou word met die finaliteit van 'n uitgawe, kan 'n mens net spekuleer.

Van Wyk se terughoudendheid hou waarskynlik daarmee verband dat die "Egidius"-gedig indertyd deur

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

sommige Suid-Afrikaanse denkers as 'n homoërotiese teks gelees is of gelees sou kon word.

Van Wyk was 'n self-erkende laat-Romantikus en het hom met die laat-Romantiese musiekestetika vereenselwig, waarin musiek as persoonlike sielsuiting van die komponis 'n essensiële konsep is (vgl. 2.3.2). Aangesien sy komposisies in sy eie denke outobiografiese betekenis gehad het, was dit moontlik vir Van Wyk 'n self-kompromitterende daad om bekend te maak dat hy die gedig getoonset het, een wat hom in 'n sosiaal weerlose posisie sou plaas.

Terwyl Van Wyk se elegiese inhoude in verskillende werke verskillende "programme" het, lyk dit asof die elegiese strekking van "Rondo desolato", soos by *Ricordanza,* in verband gebring kan word met persoonlike verhoudings. Dit is onmoontlik om vas te stel of Van Wyk ook in die klavier-"omwerking" van die gedig "Egidius" met "Jan Wilke" identifiseer soos op die eerste weergawe in 1952. Hoe dit ook al sy, 'n mens kan m.i. aanvaar dat wanneer Van Wyk die strekking van die "Egidius"-gedig parafraseer in die titel "Rondo desolato", daardie "verlatenheid" 'n spesifieke dimensie het, nl. verlatenheid *van iemand* in die konteks van 'n liefdesverhouding. En aangesien Van Wyk se verhoudingslewe uit die aard van die sosiale opset van die tyd so 'n private aangeleentheid was (en boonop vir hom met baie wroeging gepaard gegaan het), het hy verkies om die hele subteks te verswyg.

3.3 "Ostinato"

3.3.1 Agtergrond

Volgens Van Wyk se brief aan Freda Baron is "Ostinato" gebaseer op 'n tema uit sy musiek vir Anouilh se toneelstuk *Becket ou l'honneur de Dieu.* Die stuk handel oor die konflik tussen Henry II van Engeland en die aartsbiskop Thomas Becket wat gelei het tot die moord op Becket in 1170. Dit is in 1959 geskryf en in 1960 in Engels vertaal. Die Engelse weergawe het op 5 Oktober 1960 in die St James Theatre in New York geopen (Anouilh 1960: ix) en is in 1964 verfilm. Dit is in 1963 in Suid-Afrika opgevoer deur die destydse KRUIK (Kaaplandse Raad vir Uitvoerende Kunste), en Arnold Van Wyk het die bykomende musiek vir die produksie gekomponeer.[43] Die tema waarop die "Ostinato" gebaseer is, is dié aan die einde

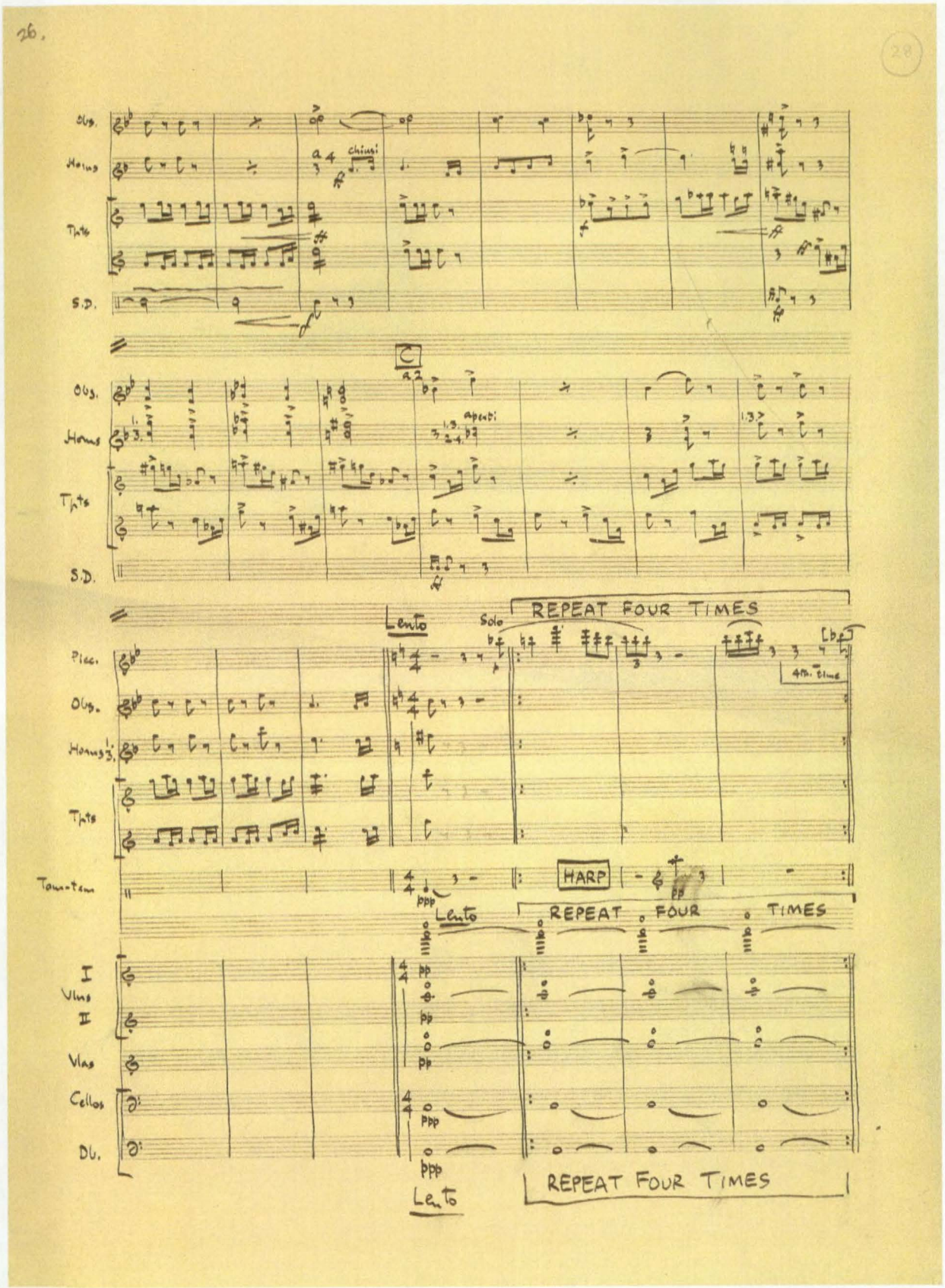
[43]Die outograwe van die musiek is in die Van Wyk-versameling. Daar is 'n opname van die musiek in die SABC se argiewe met die inskrywing "'Becket' by Jean Anouilh, music by Arnold van

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

van No. 18 "La Ferté Bernard". Figuur 3.5 is 'n faksimilee van die betrokke bladsy. Hierdie tema (die piccolo-party onderaan die blad by "Repeat four times"), getransponeer na g ♯ mineur, verskyn bo-aan die eerste skets vir "Ostinato" op 5 Junie 1970 (vgl. Figuur 3.6).

Wyk, performed by KRUIK" [Katalogusnommer TM 6698(69)].

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za



Figuur 3.5

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

'n Vergelyking van Van Wyk se partituur met die teks van die toneelstuk wys dat hierdie musiek bedoel is vir die volgende aanwysings vir 'n toneelwisseling:

> "The set is completely removed. Nothing remains but the cyclorama around the bare stage. A vast, arid plain, lashed by the wind" (Anouilh 1960: 108).

Die toneel wat volg, is die laaste gesprek tussen Becket en die koning, waarin die komplekse verwydering tussen hulle én die toegeneentheid wat hulle steeds vir mekaar voel, duidelik word. Beide karakters verwys telkens na die koue – waarskynlik 'n beeld vir die agteruitgang van hulle vriendskap:

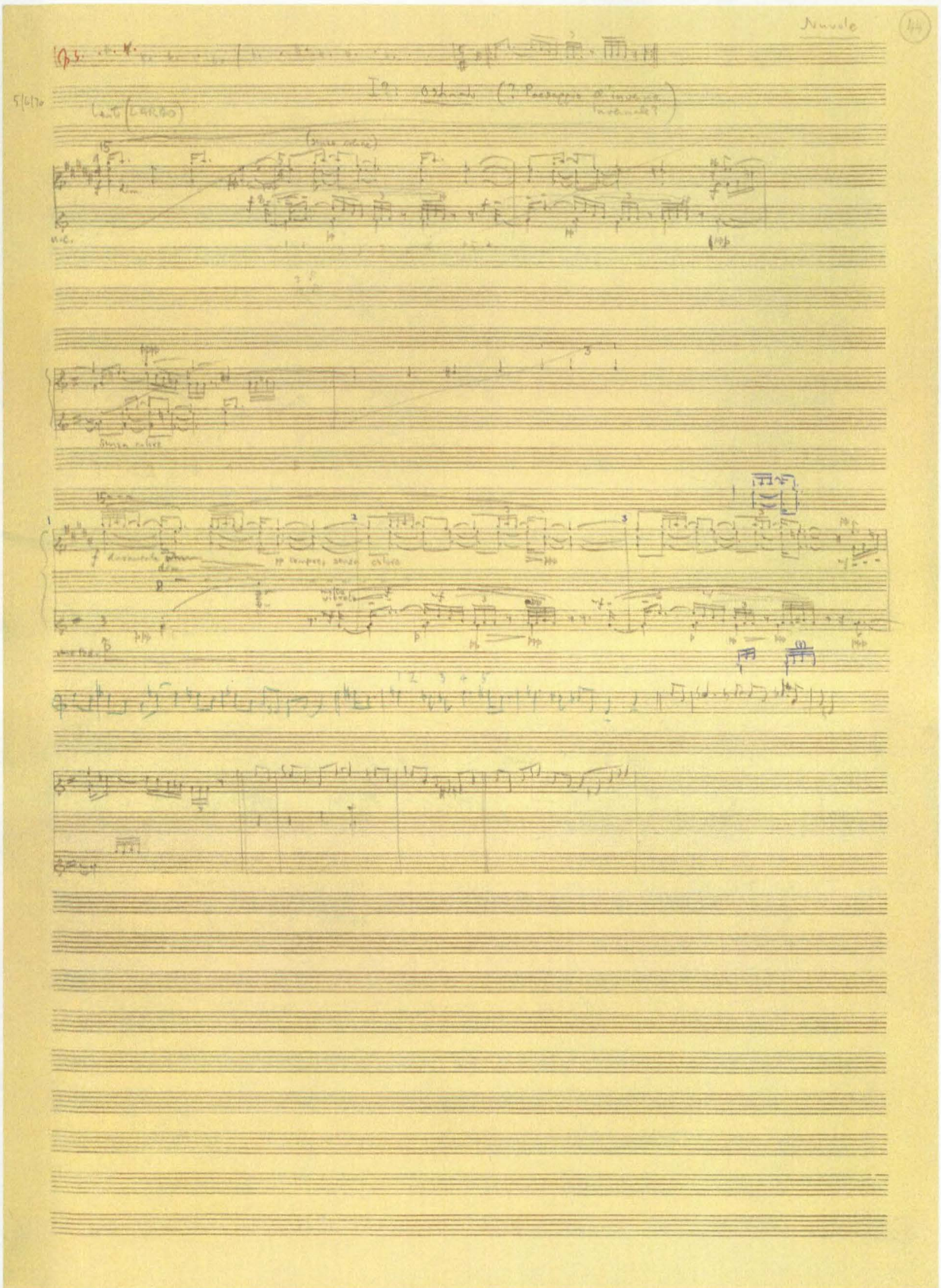
> "How cold it was on that bare plain at La Ferté-Bernard, the last time we two met! It's funny, it's always been cold, in our story. Save at the beginning when we were friends" (King Henry, Anouilh 1960: 12).

Van Wyk se tema is dus 'n uitbeelding van 'n verlate plek waar 'n ysig koue wind waai (moontlik voorgestel deur die aangehoue A's in die strykers – let weereens daarop dat die yl tekstuur van die fragment 'n bekende middel is waarmee Van Wyk verlatenheid uitbeeld), en is die voorspel tot 'n laaste konfrontasie wat die breuk tussen die twee protagoniste bevestig, effektief voorberei deur die tritonus-gebaseerde tema met die onseker, onheilspellende herhaalde note aan die einde.

Die aanpassing van hierdie tema tot 'n klavierwerk is 'n interessante proses wat op die sketse gedokumenteer is. Op die eerste beskikbare skets[44] getuig die moontlike titel "Paesaggio d'inverno / invernale" ("winterlandskap") daarvan dat die programmatiese inhoud van die oorspronklike tema oorgedra word na die klavierkomposisie. Dié skets is gemerk "Lento (LARGO)" en bestaan uit sekwensiële behandelings van die tema, wat in g♯ mineur gestel word.

[44]Dit is gedateer 5 Junie 1970. Volgens Van Wyk se brief aan Freda Baron het hy die helfte van die stuk in 1968-70 geskryf. Dit kan wees dat die eerste sketse van die "Ostinato" verlore is. Van Wyk kon ook miskien aan sy werk aan die "Rondo" tussen 1968 en 1970 gedink het toe hy die brief geskryf het en dit verwar het met wanneer hy aan die "Ostinato" gewerk het.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za



Figuur 3.6

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

Vanaf die tweede skets is daar 'n duidelike verandering van die uitdrukkingswaarde. Die werkstitel word verander na "Grido" ("kreet" of "gil"), die tempo-aanduiding na "moderato" en die materiaal na die trillerfigure van die uiteindelike opening; 'n mens wonder of hierdie materiaal miskien ook verband hou met die loeiende wind van die oorspronklike program.

Die verdere wording is min of meer soos volg:

- Teen 14 Julie 1970 is die hele stuk klaar geskryf in 'n voorlopige vorm. Die "nuwe tema" (vgl. 3.3.2) is nog nie deel van die stuk nie – die temas van A en A' (vgl. Tabel 3.2) stem in dié stadium ooreen. Soos by *Ricordanza* verg die ontwikkelende deel (hier: B-deel) die meeste werk.
- Op 25 Januarie 1971 maak Van Wyk 'n interessante skets: die opening van die stuk, vir klavier en orkes.[45] Noemenswaardig is dat daar van die strykers verwag word om "Bartók-pizz." te speel, wat miskien 'n leidraad is tot die styl waarin hy die stuk konsipieer.
- Op 3 April 1973 (dus na die eerste uitvoering in 1972) werk Van Wyk weer aan die stuk en voeg nou die "nuwe tema" in.
- 'n Outograaf word uitgeskryf op 16 en 26 Julie 1975.
- 'n Baie kort skets gedateer 6/11/1977 is tussen die sketsmateriaal gevind; dit mag wees dat hy in dié tyd aan die vorige sketse verbeter het sonder om die datum by te skryf.
- Die laaste outograaf is ongedateer (waarskynlik óf 1975 óf 1977).

Die verband van die *Becket*-tema met die uiteindelike stuk is die volgende:

Die aanvangsnoot van die tema is van B♭ na A verander,[46] en die eerste drie note van die tema (a"-b"-f"') word 'n soort motto vir die opening, gespeel in halfnote en gemerk *fortissimo*, met aksenttekens én die woorde *marcatiss. violento*. Na die oorspronklike tema in maat 3-4, uitgebrei deur herhaling van enkele note of motiewe, tot waar die motto weer aan die begin van maat 6 aangehaal word. Wanneer die motief

---

[45]Dit volg nie noodwendig dat Van Wyk oorweeg het om die georkestreerde weergawe te voltooi nie. Dit lyk uit die sketsmateriaal of dit vir hom 'n soort stokperdjie was: daar is soortgelyke orkestrasies van die openinge van *Ricordanza* en "Berceuse".

[46]Hierdie keuse is miskien ter wille van groter duidelikheid van toonsentrum aan die begin: in die oorspronklike weergawe het die strykers hierdie noot as pedaalpunt gespeel (vgl. Figuur 3.5).

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

daarna nog twee keer herhaal, is dit in die oorspronklike vorm B♭-B-F. Die tema kom nog een keer voor in maat 7 en word daarna aan deurwerkingstegnieke onderwerp.

3.3.2 Aspekte van die vorm

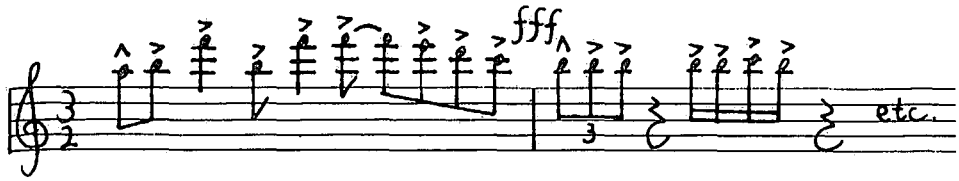
Soos by *Ricordanza* (vgl. 2.2) en anders as by "Rondo desolato" (waar die vormskema voor-die-hand-liggend was), was dit hier nodig om in die eerste plek die "lasplekke" of snitte wat die vorm artikuleer, te identifiseer. Daar is twee, nl. die rustekens gemerk *lunga* (en met fermatas) in maat 6 en maat 12. Behalwe vir die stiltes self het die ritmiek van die begeleiding ook 'n vormbeeldende funksie: die begeleiding van die twee buitenste seksies beweeg in vinnige nootwaardes, met trillers en toonleerfigure, terwyl die middelste seksie meesal in agstes en sestiendes beweeg.[47] Die aanhaling in maat 13-16 van die begeleidingstekstuur van die begin, met 'n triller op dieselfde toonhoogtes (a" en b"), is trouens so sterk dat dit aan die vorm 'n drieledige karakter gee hoewel die "temas" van die twee A-dele verskil: Die "tema" uit *Becket* waarop die stuk volgens Van Wyk se eie getuienis gebaseer is, word gestel in maat 3-4 (Voorbeeld 3.1). 'n "Nuwe tema" word in maat 10 gestel, aanvanklik as 'n teenstem vir die "hooftema" voordat dit die "hooftema" begin oorskadu in mate 11 en 12. In mate 13-16 is dit slegs hierdie "nuwe tema" wat gestel word (Voorbeeld 3.2).

Mate	Vormdeel	Materiaal	Toonsentrum
1 – 6	A	"Tema" gestel. Begeleiding: trillers & toonleerfigure	a
6/4 – 12	B	"Tema" ontwikkel & vervorm; "nuwe tema" tree op voorgrond. Materiaal beweeg in agstes en sestiendes	?
13 – 16	A'	"Nuwe tema" uit B gestel; begeleiding stem ooreen met dié van A.	a (dubbelsinnig)

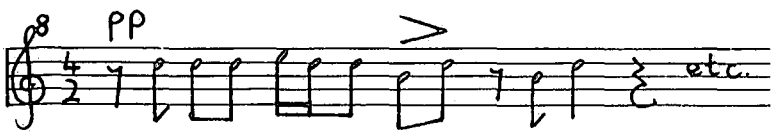
Tabel 3.2

[47] James Wilding was die eerste persoon om my aandag hierop te vestig in 'n gesprek (Junie 2006).

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za



Voorbeeld 3.1



Voorbeeld 3.2

Dit is uit die staanspoor duidelik dat die materiaal en vormtegniek van die "Ostinato" veel meer in die teken van die twintigste eeu staan as Van Wyk se ander laat klavierwerke. Om die waarheid te sê, die idioom verskil radikaal van dié van sy bure in *Tristia* en van *Ricordanza*: terwyl die ander stukke gemaklik pas in die negentiende-eeuse definisies van "toonsoort", "tema", ens., beweeg die styl van "Ostinato" vér weg van daardie definisies hoewel die musiek nog losweg tonaal is. Miskien juis omdat die tonaliteit veel meer dubbelsinnig en onseker is as by die ander musiek, het motiwiese arbeid 'n dienooreenkomstig belangriker plek.

"Tonaliteit" hier kan nie meer beskou word as 'n opeenvolging van "toonsoorte" waartussen "gemoduleer" word nie. In plaas van "toonsoorte" is dit hier meer sinvol om 'n opeenvolging van akkoorde te onderskei wat dele van die stuk onderlê en waarbinne verskillende skakerings moontlik is (vgl. die harmoniese reduksie by Voorbeeld 3.3).

Hierdie akkoorde word soos toonsoorte hanteer in die sin dat daar meer stabiliteit in die buitenste dele van die drieledige vorm is; in die middeldeel, waar meer skuiwe voorkom, het daardie skuiwe ook tonale wortels (bv. kwint- of tertsskuiwe).

Maat 1-6 kan beskou word as 'n improvisasie op die drie note A, B en F. Die openingsakkoord is op hierdie drie note gebou, sowel as die akkoorde in mate 2 en 6. (Die geskiedkundige feit dat hierdie motto in werklikheid geabstraheer is uit die tema in maat 3-4, verander m.i. nie die strukturele feit dat die motto in

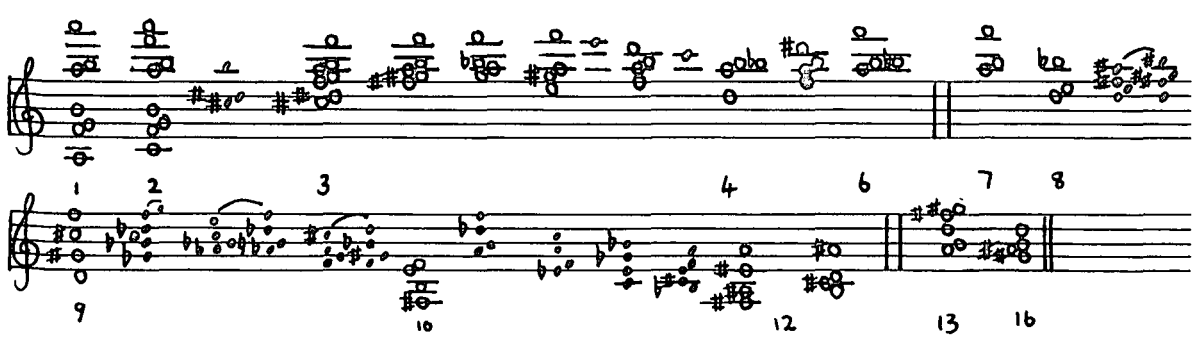
Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

die stuk aangebied word as die belangrikste generatiewe materiaal waarteenoor die tema 'n sekondêre plek het nie.)

Die tonaliteit van hierdie materiaal klink in die eerste twee mate na die natuurlike mineur op A; vanaf maat 2 is daar egter chromatiese wendings waarvan die belangrikste die prominente B♭ in maat 4-6 is. Die trillers laat ontstaan 'n progressie van wat klink soos "toontrosse" (vgl. Voorbeeld 3.3); die chromatiek neem aan die einde van die seksie weer af, sodat dit eindig met dieselfde akkoord as die begin, bestaande uit A, B, en F.

Die B-seksie open met 'n vorm van die "tema"; die A-B-F akkoord word anders gekleur as in A deur 'n tweede stem wat klink asof dit om die beurt D, D♯ en D♭ (C♯) tot die akkoord toevoeg. In maat 8 skuif die akkoord 'n kwint laer, D-E-B♭, en herhaal die vorige frase sekwensieel. Daarop volg nog 'n aantal sekwensiële patrone, met fragmente uit die tema geharmoniseer met patrone van verskillende akkoorde (kwart-akkoorde en majeur- en mineurvierklanke met verskillende toegevoegdes – vgl. Voorbeeld 3.3).

Mate 13-16 word onderlê deur die akkoord A-B-D-F♯-G♯, en die tematiese materiaal is die "nuwe tema", waarvan die prominentste interval die terts b''-d''' is; dit kontrasteer met die herinnering aan die prominente tritonus in die openingseksie. Die akkoord wat 'n mens in die laaste maat uithoor, is G♯-B-D, wat as die leitoondrieklank van a mineur verstaan sou kon word. ('n Mens sou ook kon aanvoer dat die materiaal vanaf maat 13 na D majeur / b mineur klink, tot selfs by die einde, afhangende van hoe die uitvoerder die slotakkoord skakeer.) Hoewel die dissonans dus merkbaar versag deur die loop van die stuk, word die tonale dubbelsinnigheid van die opening nie opgehef nie en sterf die slotakkoord sonder oplossing, sonder "tuiskoms" weg.



Voorbeeld 3.3

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

3.3.3 Aard van die materiaal en arbeid

Daar is min leidrade op die sketse oor modelle vir hierdie idioom waarin Van Wyk soveel afwyk van dié van sy ander laat klavierwerke. Die triller- en toonleer-figure, asook die heeltoonwendings (mate 10 en 12) is dalk iets verskuldig aan Debussy of Ravel, die perkussiewe tema met verskillende aksenttekens miskien aan Bartók ('n mens dink ook aan die Bartók-pizzicato wat vir die strykers gespesifiseer word op 'n georkestreerde fragment van die stuk).

Hoewel funksionele harmonie ook in van sy ander werke 'n mindere rol het omdat hy soveel pedaalpunte gebruik, is hierdie stuk uniek omdat hier ook toonsoort byna volledig opgehef word.[48] Die metrum is grootliks arbitrêr (die sketse bewys dat hy eers die musiek geskryf het en toe getel het wat die maatsoort moet wees). Ritmiese stuwing is egter 'n belangrike kenmerk van die progressie en word bepaal deur die nootwaardes self.

Die vernaamste faktor wat samehang skep, is die A-B-F-motto[49] en die tema wat daaruit voortvloei, waarop die harmoniese/tonale struktuur moontlik baseer soos in 3.3.2 aangetoon. Só word die motiwiese arbeid hier meer organies en wesenlik generatief as bv. by *Ricordanza* (vgl. 2.3.1).

Ten spyte van die talle kenmerke wat hierdie stuk onderskei van sy eweknie-werke is daar egter ook raakpunte wat 'n mens miskien kan help in die hermeneutiese taak. In die eerste plek staan die stuk in sy geheel in die diskantsleutel. Hoewel Van Wyk nêrens anders 'n hele werk in die hoë register van die klavier skryf nie, gebruik hy dikwels 'n gekonsentreerde tekstuur in daardie register. Daar is reeds gewys (3.2.2) dat waar sulke effekte met teks gepaard gaan, dit gewoonlik "verlatenheid" uitdruk. Soms is dit ook 'n programmatiese element vir die wind, wat ook hier die geval kan wees in die lig van die oorspronklike konteks.

---

[48]Die skaal sou miskien anders kon geswaai het as Van Wyk daarin geslaag het om die ander dele van die stel te voltooi. Op 18 Februarie 1973 skryf hy op 'n skets vir die "Presagio": "hele stuk sonder toonsoorttekens?"

[49]Feenstra (1986: 105) interpreteer hierdie drie note as die "ostinaat" waarna die titel verwys.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

In die tweede plek bewerkstellig die twee tematiek, akkoordstruktuur en voordrag-aanduidings 'n narratief wat ooreenkomste toon met die ander werke (veral *Ricordanza*). Die twee temas en die akkoorde wat rondom hulle gebou word, verskil in karakter soos reeds in die vorige afdeling geïmpliseer is. Die eerste tema word onderskei deur die prominente tritonus en perkussiewe uitdrukkingsvoorskrifte (*marcatiss. violento* asook aksenttekens). Die tweede tema, daarenteen, is gebou rondom 'n mineurterts, word nooit harder as *mf* gestel nie, het geen aksenttekens nie en die materiaal word *cant.* gemerk. Die tweede tema verskyn aanvanklik as deel van die variërende bewerking van die eerste tema en word tot die einde van die B-deel saam met die eerste tema gehoor, maar begin algaande die eerste tema oorheers, sodat dit teen maat 13 (A') die enigste melodiese materiaal is. Soos die eerste tema geleidelik terugtree om plek te maak vir die tweede, verdwyn die aggressiewe uitdrukkingswaarde sodat die verlatenheid van die hoë tekstuur voorop staan.

Die versagting van dissonans teen die einde is 'n proses wat ook by *Ricordanza* plaasvind. Daar is dit vertolk as resignasie ná wroeging (ten spyte daarvan dat die konflikte nie opgelos is nie). 'n Mens sou hier iets soortgelyks kon maak van die feit dat die A-materiaal in so 'n gans ander gedaante terugkeer, sonder die "angel" van die opening. Die narratiewe van *Ricordanza* en "Ostinato" is egter nie heeltemal dieselfde nie: By *Ricordanza* het hierdie proses egter hand-aan-hand gegaan met 'n tonale opklaring, terwyl die eindtoonsentrum van "Ostinato" dubbelsinnig bly. In dié verband kan daarop gewys word dat *Ricordanza* 'n alleenstaande stuk is en die einde van "Ostinato" nooit die einde van *Tristia* sou wees nie. Daarom is dit denkbaar dat die "verhaal" van "Ostinato" verdere "gebeure" kan toelaat, maar dat dié van *Ricordanza* 'n duideliker afsluiting nodig het.

3.3.4 Interpretasie

Toe Van Wyk 'n klavierwerk op die *Becket*-tema baseer het, het hy duidelik (ten minste aanvanklik) die bedoeling gehad om die programmatiese inhoud na die klavierwerk oor te dra: daarom wil hy die werk "winterlandskap" noem, n.a.v. die "vast, arid plain, lashed by the wind" (Anouilh 1960: 108). Die emosionele inhoud van die oorspronklike konteks is die vir Van Wyk bekende temas van afskeid, verlies en die verwydering tussen mense (a.g.v. die onoorbrugbare kloof in die vriendskap tussen koning Henry en Becket). Die oorspronklike tema is waarskynlik ook bedoel om die spanning van elk van die twee protagoniste t.o.v. die ontmoeting te belig.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

Op verdere sketse verander Van Wyk die karakter van die stuk van 'n verlate, hartseer "winterlandskap" na 'n opstandige "gil" of "kreet". Dit is nie onmoontlik nie maar moeilik om te bewys dat die oorspronklike konteks ook 'n verdere invloed het: die aggressie van die tweede weergawe sou bv. kon verwys na die protagoniste se opstandigheid by die onafwendbare verlies aan hulle vriendskap.

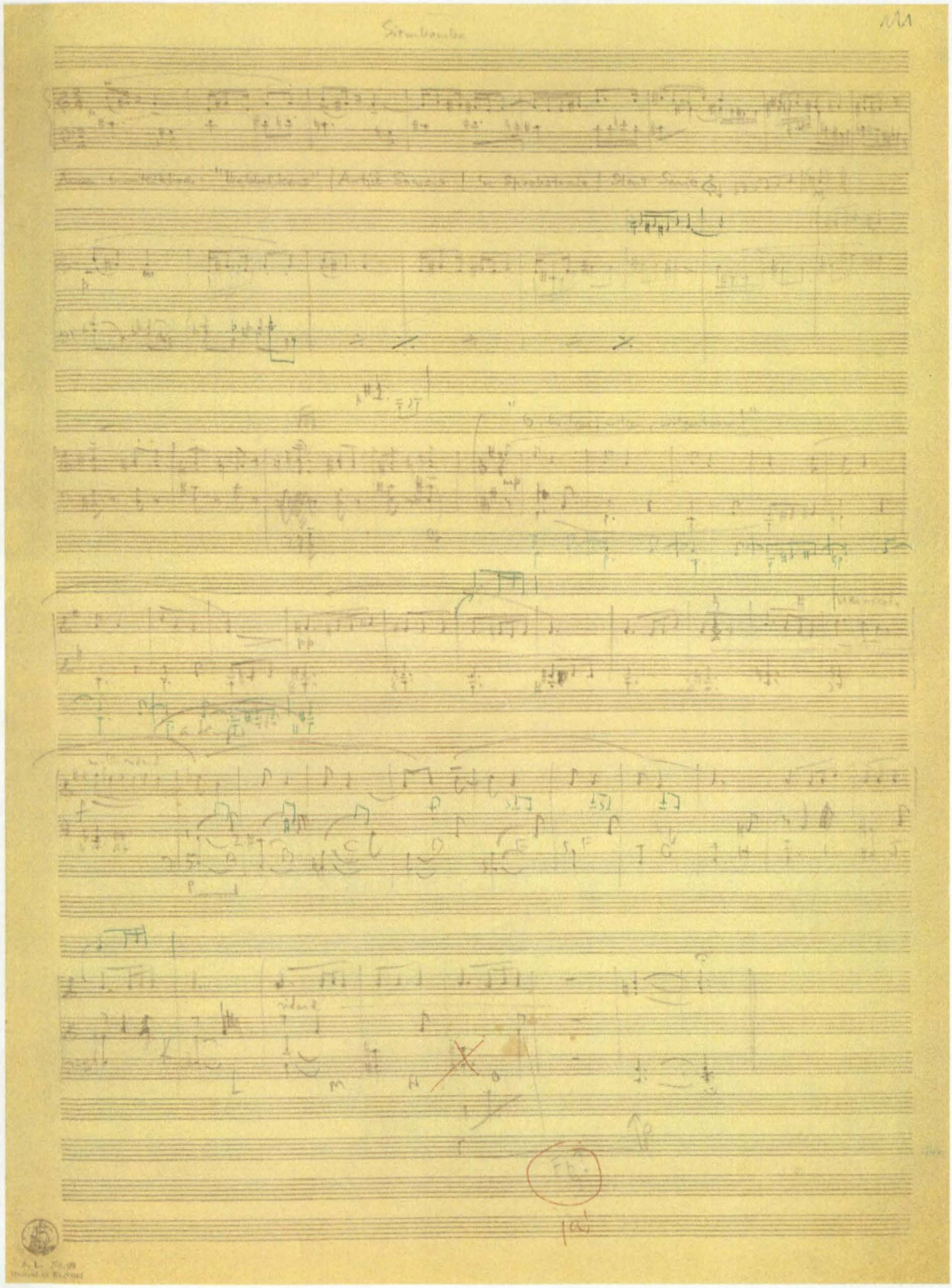
In die toneelstuk is die eerste tema vier keer gespeel terwyl die verhoog leeggedra word – dus omtrent 30 sekondes lank. Wanneer Van Wyk dié tema neem as vertrekpunt vir 'n klavierstuk, het hy veel meer tyd om die moontlikhede van die tema en sy konnotasies te ontgin. Die klavierstuk kan 'n *proses* skilder, waar die alleenstaande tema slegs 'n stemmingsmoment was. Daardie proses behels aanvanklike woede en spanning wat gaandeweg terugtree ten gunste van 'n effens weemoedige gelatenheid.

3.4 "Berceuse"

3.4.1 Agtergrond

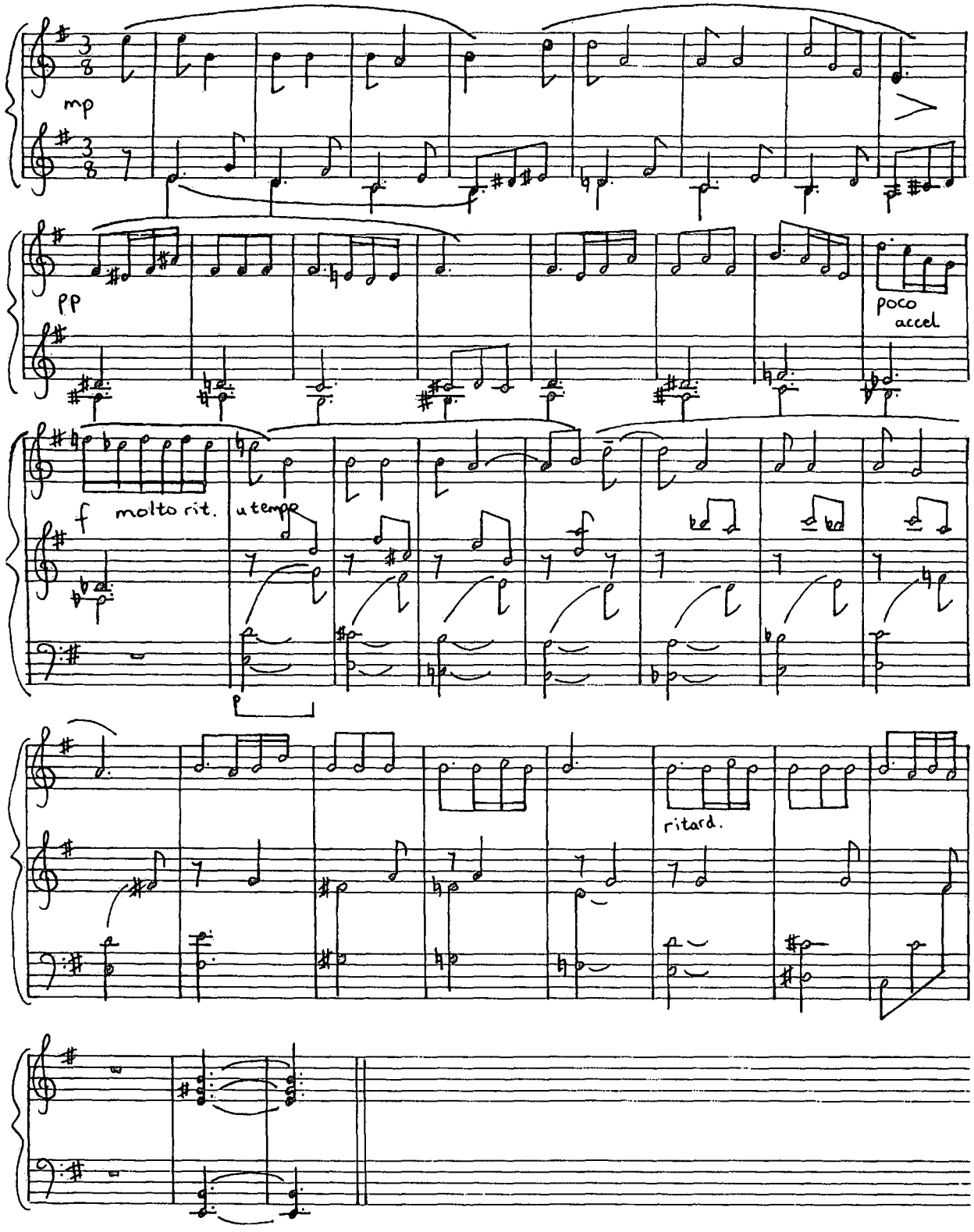
In sy 1972-brief aan Freda Baron verwys Van Wyk na die "Berceuse" as "a little piece I wrote as long ago as 1958 or 1959". Die sketse vir hierdie vroegste vorm van die stuk is nie by die *Tristia*-sketse in die Van Wyk-versameling gevind nie, maar in dieselfde groep ongeklassifiseerde sketse as die bovermelde 1952- en 1953-weergawes van "Rondo desolato". Die eerste van hierdie sketse verskyn vanaf die elfde balk van 'n bladsy met die titel "Siembamba" (vgl. Figuur 3.7). Voorbeeld 3.4 is 'n transkripsie van hierdie skets.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za



Figuur 3.7

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za



Voorbeeld 3.4

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

Soos in 3.1.4 genoem is, sou "Siembamba" klaarblyklik deel word van 'n stel klavierstukke gebaseer op kinderrympies en -stories: bo-aan die blad is die woorde "Ander moontlikhede: 'Babbelkous' | Antjie Somers | 'n Spookstorie | Stout Sarie". "Siembamba" (bo-aan die bladsy) is 'n stukkie in C♯-mineur waarvan die openingsritme duidelik na die eerste reël van die Afrikaanse volksliedjie ("Siembamba, mame se kindjie") verwys; die musikale materiaal herinner vaagweg aan "Vaalvalk" uit die *Vier Weemoedige Liedjies*. Ná 20 mate van "Siembamba" is daar nuwe sleuteltekens en 'n nuwe toonsoortteken, en 'n streep wat lyk asof dit aandui dat dié stuk nie met die vorige verband hou nie. Die materiaal wat volg is die "Berceuse", maar met veel dunner tekstuur (meesal driestemmig) en meer tradisionele akkoordvorme as die uiteindelike stuk (by 3.4.3 is daar 'n meer gedetailleerde vergelyking van die harmoniese struktuur op hierdie skets en die 1984-weergawe). Dit is gemerk "O Wilger, wilger, wilgerboom!".[50] Op 'n volgende skets word 'n inleiding bygevoeg waarin die idee van die uiteindelike inleiding, nl. sekwensiële tertse, reeds gebruik word, maar in 'n ander vorm as uiteindelik.

Dit is uit die sketse duidelik dat daar 'n verband bestaan tussen "Siembamba" en "Berceuse", maar dit is moeilik om presies vas te stel wat die verband is. Dit is klaarblyklik twee verskillende stukke, maar hul verskyning op dieselfde sketsblad laat dit lyk asof hulle albei bedoel is vir gebruik in die stel "kinder"-stukke. 'n Verdere gemeenskaplike kenmerk is dat albei wiegeliedjies is, soos die titels en materiaal aandui: "Berceuse" is in die klassieke 3/8-wiegeliedjiemaat, en die linkerhand van "Siembamba" speel 'n wiegende begeleiding vanaf die tweede sisteem op die sketsblad (Figuur 3.7). Boonop gebruik Van Wyk op een plek die een se titel vir die ander: Op nog 'n ongeklassifiseerde skets gedateer 18/8/72 verskyn die eerste vier mate van "Siembamba" met die titel "Berceuse". Hierdie skets is gemaak nadat die samestelling van *Tristia* al begin is en Van Wyk reeds aangeteken het dat een van die dele daarvan 'n "Berceuse" sou wees. Moontlik wou Van Wyk aanvanklik die "Siembamba"-materiaal vir die deel getiteld "Berceuse" gebruik en het hy later besluit om eerder die materiaal van die huidige stuk te neem. Hoe dit ook al sy, die assosiasie tussen die twee stukke betrek moontlik die wrang tragiek van een interpretasie van die woorde van die volksliedjie, nl. dat dit verwys na die dood van 'n baba.

---

[50]Hierdie woorde (wat inpas op die eerste reël van die musiek) is moontlik eie humoristiese kommentaar op die sentimentele karakter van die stukkie. Sy beeld van 'n sentimentele nostalgie of weemoed is immers iemand wat treur "onder 'n wilgerboom in die bleke lig van die maan" (Van Wyk s.d. plaatomslag).

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

Daar is slegs vier sketse vir die "Berceuse" in die Van Wyk-versameling.

- Die eerste is ongedateer, maar verwys na die vroeëre sketse (hierbo bespreek): daar is notas om sekere materiaal (mate gemerk A, B, C, ens.) oor te dra uit die "ou kopie". Op hierdie skets word daar die eerste keer 'n reprise van die inleiding en 'n "koda" bygevoeg na die twee "verse".
- Die volgende twee sketse dateer uit Mei 1973 en verfyn die inleiding, skakel en die einde.
- Die laaste skets (wat Ferguson klaarblyklik as uitgangspunt geneem het) dateer uit Julie 1975 (toe hy terloops ook 'n outograaf vir "Ostinato" voorberei het) en bevat die korreksie uit 1983 waarvan Ferguson skryf dat dit onleesbaar is.

3.4.2 Aspekte van die vorm

Soos verwag kan word uit die titel "Berceuse", het die stuk die vorm van 'n lied: twee verse (die tweede is gevarieer), voorafgegaan deur 'n inleiding, geskei deur 'n skakel, en gevolg deur 'n reprise van die inleiding en 'n koda gebaseer op die vers-tema (vgl. Tabel 3.3).

Mate	**Vormdeel**	**Materiaal**	**Toonsoort**
1 – 10/2	Inleiding	Reeks parallelle vierklanke op pedaalpunt	e
10/3 – 25	A1	Vier reëlmatige vier-maat-frases, laaste een onderbreek deur oorgang	e, [B]
26 – 36/1	Oorgang	Sekwensiële materiaal, parallelle akkoorde op pedaalpunte	F – b♭ – e
36 – 52	A2	Alternatiewe harmonisasie van tema; laaste twee frases getransponeer	e
52 – 56	Inleiding reprise	Eerste vier mate van inleiding	e
57 – 74	Koda	Eerste frase van tema met verlengde nootwaardes, "klok"-effek tussenin	e

Tabel 3.3

Die volksliedjie-agtige tema (vanaf maat 10/3) bestaan uit twee sinne van agt mate elk. Elke agt-maat-sin is simmetries en bestaan uit twee byna identiese vier-maat-frases. Die reëlmaat van die tema maak die

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

samehang van die stuk voor-die-hand-liggend. Die tonale skema is ewe deursigtig (hoewel die akkoorde, daarteenoor, dikwels "troebel" is) en daar is nie 'n prominente sekondêre tonale area nie. Mate 19-22 sou geïnterpreteer kon word as 'n kortstondige uitwyking na B majeur, ook omdat dieselfde materiaal in die tweede vers 'n kwart hoër gestel word, maar is eintlik net 'n getonikaliseerde dominant: die Napelse sekst-akkoord van E mineur in maat 25 bewys dat die B-majeur akkoorde hier deurgaans 'n dominantfunksie het. Die Napelse akkoord lei 'n chromatiese en meer onstabiele tien-maat-frase in wat die twee verse aan mekaar skakel en 'n ontwikkelende funksie het. Dit bestaan (soos trouens die meeste van die materiaal in die stuk) uit parallelle akkoorde op pedaalpunte, hier C, B♭/A♯, F♯ en E.

Hierdie skakel is tonaal nie werklik "nodig" nie: Van Wyk kon ewe maklik die frase in maat 23-25 met 'n dominant-akkoord afgesluit het en die tweede "vers" daarna laat begin het. Dit is egter duidelik dat hy juis hier die reëlmaat van die agt-maat-frases wou verbreek en 'n onvoorspelbare wending wou inbou. Reeds op die eerste skets (Figuur 3.7) word die geïmpliseerde slotnoot van die tema uitgestel met 'n sekwens van die laaste maat, gevolg 'n D♭ majeur-akkoord waarvan die toegevoegde e♭" as d♯" geïnterpreteer word – d.i. die leitoon vir die e" waarmee die tweede "vers" begin (vgl. Voorbeeld 3.4).

Die tweede vers is subtiel gevarieer deur 'n alternatiewe harmonisasie. Die laaste twee frases (met klein veranderinge in die melodie) word 'n kwart hoër as in die eerste vers gestel om op 'n tonika-akkoord te eindig. Dié tonika-akkoord word die geleentheid vir 'n aanhaling van die eerste vier mate van die inleiding (op 'n tonika-pedaalpunt) – 'n vernuftige manier om weer by 'n dominantfunksie uit te kom en sodoende die begin van die koda as 'n "tuiskoms" in te klee.

Die koda bestaan uit 'n derde intrede van die eerste vier mate van die tema, waarvan party nootwaardes verleng is in 'n uitgekomponeerde ritardando. In die boonste register speel die regterhand tussenwerpsels in oktawe wat aan klokgelui herinner ('n mens dink aan die einde van Schumann se *Papillons,* waar die tema ook gefragmenteer word met 'n klok-effek daarbo). Hierdie klok-effek is die laaste materiaal wat klink – dit speel die (Picardie-) terts van die E majeur-drieklank wat in maat 65 bereik word.

3.4.3 Aard van die materiaal en arbeid

Soos by "Rondo desolato" is die vernaamste samehangbewerker die duidelike vorm self, wat deur

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

herhaling van melodiese materiaal geartikuleer word. 'n Meer subtiele onderliggende faktor wat al die materiaal aan mekaar bind, is die aard van die harmoniese progressie. Die belangrikste melodiese idee in die werk is die een in die eerste vier mate van die vroeë skets (Figuur 3.7 en Voorbeeld 3.4). Dié idee word in 'n tonale sekwens herhaal in die volgende vier mate en is ook die deel van die tema waarop die koda baseer. Soos van Voorbeeld 3.4 afgelei kan word, is die idee gevind as deel van 'n dalende Frigiese tetrachord-progressie. Hierdie harmoniese progressie word op die vroeë skets twee keer gebruik (die eerste vier mate van elke vers), maar die harmonie in die res van die stuk sluit nou daarby aan. In die tweede vers ontstaan bv. meer eksperimentele sonoriteite as in die eerste vers deurdat die bas trapsgewys styg i.p.v. daal (mate 36-38, 40-45), terwyl die sopraanlyn redelik staties bly. Die omgekeerde tegniek, nl. parallelle trapsgewyse akkoorde in die boonste stemme met 'n statiese baslyn,[51] word toegepas by die ingevoegde skakel (mate 28-35), wat begin met parallelle majeur- en mineur- drie- en vierklanke op 'n B♭-pedaalpunt en eindig met 'n reeks parallelle vergrote drieklanke op D, C, F♯ en E-pedale (mate 32-35). Soos by *Ricordanza* (2.3.2) is dit moeilik om te oordeel of hierdie verwantskappe doelbewus geskep is en of die gemeenskaplike kenmerke eerder elemente van Van Wyk se styl in die breë is.

In 2.3.2 is aan die hand van *Ricordanza*-sketse gewys hoe Van Wyk geleidelik die harmoniese eenduidigheid vertroebel. Hier kan 'n vergelyking van die vroeë skets met die 1984-uitgawe soortgelyke insigte bring. Die veel eenvoudiger aard van die vroeëre weergawe blyk reeds by die eerste oogopslag uit die verskille in die tekstuur van die opening: op die vroeëre skets is die hele eerste "vers" weinig meer as 'n reeks drieklanke in noue ligging, met die eenvoudige melodie daarbo (vgl. Voorbeeld 3.4). Hierdie skelet is in die 1984-uitgawe uitgebrei tot 'n veel voller tekstuur met twee tot drie stemme in die RH en twee verskillende soorte begeleidende materiaal in die LH op die onderste twee balke. (Die kiem van hierdie teksturele uitbreiding verskyn reeds in mate 18-24 van die vroeëre skets, waar die tekstuur ook uit drie vlakke bestaan.)

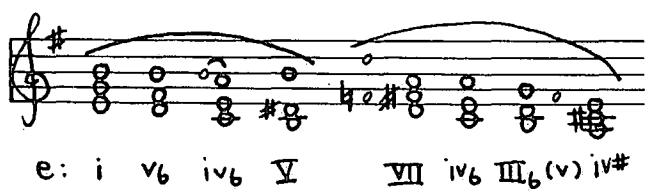
Die uitbreiding van die tekstuur tot 'n voller beeld behels natuurlik dat note bygevoeg word. Hoewel sommige van dié byvoegings tot die vroeëre skets verdubbelings van die oorspronklike akkoordnote is, word die sonoriteite ook meer kompleks gemaak deur die toevoeging van ander note. By nadere vergelyking van die twee weergawes en reduksies (Vbe. 3.5 en 3.6) blyk dit dat by die meeste akkoorde

[51]Let ook hier op die ooreenkoms met die werkswyse by *Ricordanza*, waar die harmonie van die skakel op dieselfde manier gebou is.

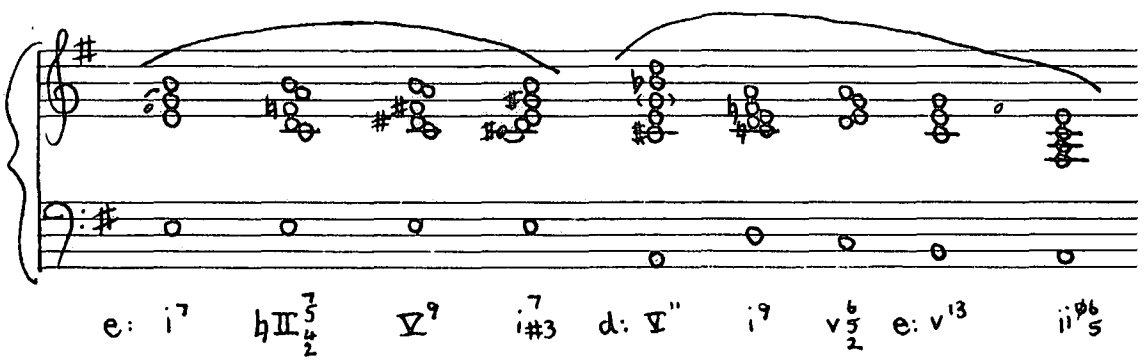
Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

die funksie dieselfde gebly het (heelwat van die akkoorde is van drieklanke na vierklanke met dieselfde grondnoot verander), maar die funksie word dikwels dubbelsinnig deur die toegevoegde note. ('n Besonder verrassende moment is die bitonale akkoord in maat 43: V/V in e én V in d.)

Die verskille aangebring in die eerste twee frases van die vers (maat 1-8 van Voorbeeld 3.4 en maat 11-18 van die 1984-uitgawe) kan as voorbeeld geneem word van die aard van die veranderings, wat soos by *Ricordanza* die harmoniese duidelikheid vervaag. Op die vroeë skets vorm die harmoniese progressie van die twee frases 'n tonale sekwens wat in sy geheel in e mineur gehoor word (Voorbeeld 3.5 is 'n reduksie van die gedeelte). In die 1984-uitgawe is die dalende tetrachord-progressie van die eerste frase (i-v6-iv6-V) vervang met i7 (met teruggehoue tweede)- ♭II4/2-V9-i♯3, alles op 'n tonika-pedaalpunt. Die tweede frase begin nou met 'n d9-akkoord i.p.v. 'n D maj-akkoord – die diatoniese akkoord word dus met 'n chromatiese een vervang. Die iv♯ in maat 8 van die skets word 'n ii$^{\varphi}$6/5 – 'n meer komplekse akkoord, maar met dieselfde funksie, sodat die "teleurstellende" effek van die V-iv-progressie behoue bly (Voorbeeld 3.6 is 'n reduksie van maat 10/3-18 van die 1984-uitgawe). Dit is 'n noemenswaardige feit dat Van Wyk die melodie minimaal verander – dit is dieselfde werkswyse as by die hersiening van die *Vier Weemoedige Liedjies* (gekomponeer 1934-38, hersien 1947), waar hy slegs die begeleiding verander het).



Voorbeeld 3.5



Voorbeeld 3.6

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

Ander opvallende veranderings is die invoeging van selfstandige begeleidingsfigure en kontrapuntale lyne, en die ponering van reekse akkoorde op pedaalpunte wat nie aan daardie akkoord deelneem nie (maat 19-21 of 23-25).

Die invoeging van 'n laaste inkleding van die materiaal in mate 11-14, wat met die verlengde nootwaardes mate 57-74 beslaan, het 'n interessante effek op die narratief van die stuk. Die beklemtoonde dissonanse op die onderste twee balke wat *forte appassionato* begin en dan geleidelik wegsterf,[52] staan in kontras met die klok-effek daarbo, waarvan die note op hul eie konsonant is maar bots met die melodie daaronder. Die twee elemente word met mekaar versoen wanneer die "klok" die terts van die konsonante slotakkoord speel en wegsterwend herhaal. Dit lyk asof Van Wyk teen die einde 'n "opstand"-moment wou skep om die "berustings"-effek van die einde te laat oortuig. Dit kom ook voor asof hy met die koda die uitdrukking van die stuk "ernstiger" wou maak, asof om daarop te wys dat dit iets diepers is as 'n sentimentele slaapliedjie.

Die veranderings het duidelik ten doel om die konvensionaliteit van die oorspronklike ingewing te versluier en meer gesofistikeerd te laat klink. 'n Mens dink aan die anekdote dat hy sy briewe aan Hubert du Plessis met datums soos "1880" of "1881" sou onderteken na aanleiding daarvan dat Du Plessis sou gesê het sy eie musiek "klink soos 1911" ten spyte van sy beste pogings om "modern te wees" (Du Plessis in Grové 1984: 37) – Van Wyk het die styl van sy eie komposisies dus grappenderwys rondom die einde van die negentiende eeu gedateer. In 1.3.1 is gewys dat hy soms verskonend sou praat van sy "tradisionele" idioom. Die komposisieproses van die "Berceuse" getuig van 'n daadwerklike poging om so 'n idioom te masker.

3.4.4 Interpretasie

Te oordeel na wat waarskynlik die eerste skets vir die "Berceuse" is, is die stuk gekonsipieer as 'n eenvoudige wiegeliedjie, bedoel as deel van 'n stel klavierstukke vir of oor kinders. Deur dit in *Tristia,* wat 'n grootskaalse en ernstige projek was, in te sluit, gee Van Wyk 'n meer gewigtige karakter daaraan: In 'n stel met die titel "sorge" het 'n "wiegeliedjie" waarskynlik ander interpretasiemoontlikhede as die voor-die-hand-liggende betekenis van 'n slaapliedjie vir 'n kind.

---

[52]Weereens herinner die aanbieding van die materiaal nogal *Ricordanza,* mate 58 e.v.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

Een moontlikheid is dat dit die onskuld van 'n kind verteenwoordig as iets wat vir die volwassene wat die "sorge" van die lewe leer ken, verlore is. So 'n uitleg sou miskien in die "Berceuse" gepas wees vir die volkswysie-karakter van die melodie, waaraan Van Wyk minimaal verander het sedert sy eerste idees vir die stuk.

'n Ander moontlike (nie-uitsluitende) betekenis is dat die "wiegeliedjie" veronderstel is om die Romantiese konnotasies met die slaap op te roep. In die Romantiek word die slaap dikwels op die dood betrek: soos die slaap tydelike ontvlugting uit die smart van die werklikheid bied, is die dood 'n permanente bevryding daarvan. Die verband tussen die uitdrukkingsmiddele van die "Berceuse" en Van Wyk se ander elegiese werke fasiliteer 'n lesing van hierdie stuk as 'n sug na ontsnapping uit die werklikheid, enersyds deur middel van die slaap, maar uiteindelik deur die dood. 'n Brief van Van Wyk aan Anton Hartman uit 1958 (dus min of meer dieselfde tyd as die eerste weergawe van die stuk) getuig van sy doodsverlange:

> "Ek wil nie melodramaties wees nie, maar moet jou sê dat ek baie dae inniglik verlang na die rus van die dood ... dis 'n allervreeslike wêreld waarin ons woon" (Van Wyk aangehaal in Smith 1991: 250).

Terwyl Van Wyk die stuk vir *Tristia* voorberei het, het hy die aard daarvan verander deur verskillende wysigings (vgl. 3.4.3): die effens sentimentele liedjie van die eerste ingewing word 'n byna wrang stuk, waarvan die veranderde einde as 'n "protes"-moment gelees kan word. In die lig van die verskillende betekenisvertolkings wat die insluiting van 'n "wiegeliedjie" in *Tristia* toelaat, kan hierdie veranderinge verstaan word as sou hulle die karakter van die stuk meer geskik maak vir die bogenoemde en soortgelyke vertolkings as wat die aanvanklike weergawe was.

3.5 Samevatting: *Tristia* as sinekdogetiese verteenwoordiging van 'n oeuvre

Hoewel *Tristia* 'n laat werk is in dié sin dat die uiteindelike outograwe almal ná 1975 gemaak is, is aangetoon dat die komposisieproses 'n veel langer periode omspan as wat vroeër vermoed is,[53] – trouens, byna Van Wyk se hele volwasse skeppingstyd ná sy terugkeer na Suid-Afrika:

- Die materiaal van "Rondo desolato" verskyn die eerste keer op sketse gemaak in 1952 en 1953.
- Die "Berceuse" se eerste weergawe is ca. 1958-59 gekomponeer.

---

[53]Tot op hede was Ferguson se datering die enigste geboekstaafde inligting hieroor: in sy uitgawe verskyn die datums "1973-78" in hakies onder die titel.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

- Die tema waarop "Ostinato" baseer, is geskryf in 1963.
- Eerste weergawes van "Rondo desolato" en "Ostinato" word voltooi in 1968-70.
- Vanaf 1972 tot 1983 verbeter Van Wyk periodiek die bestaande stukke en werk ook dikwels aan die nuwe stukke wat hy wou byvoeg.

Toe die stel in 1972 'n aanvang geneem het, het Van Wyk dus beplan dat dit nuwe materiaal sou bevat, sowel as ouer materiaal wat hy die moeite werd geag het om te re-aktiveer en vir insluiting in 'n grootskaalse werk voor te berei. Die feit dat musiek van uiteenlopende oorsprong onder die sambreel van 'n elegiese tema byeengebring kan word, is 'n besondere bewys van die alomteenwoordigheid van hierdie tema in die oeuvre. Daarom is die elegiese karakter van *Tristia* m.i. van meer betekenis as by die ander werke. Die titel *Tristia* is 'n sprekende getuienis hiervan: Hoewel 'n nie-programmatiese titel 'n opsie was (*Sonata prima* is oorweeg), het Van Wyk se oeuvre genoeg inhoudelike verbande om wel 'n programmatiese titel toe te laat. Daarom word *Tristia* ("droefgeestigheid") 'n woord wat sy hele skeppingswerk vervat.

Hoewel Ferguson nie die hele ontstaansgeskiedenis van die stel geken het nie, skryf hy kort voor die komponis se dood[54] 'n raak opsomming van die inhoud, waarskynlik geïnformeer deur sy korrespondensie met Van Wyk:

> "More significant [than *Ricordanza*] is a group of pieces with the over-all title of *Tristia,* which was begun in 1972 and has so far acquired three movements out of a probable total of six. When completed, the work will reflect different aspects of a very characteristic side of the composer's make-up" (Ferguson 1987: 13).

Hierdie stelling is geldig ten spyte van die feit dat die werk nie voltooi is nie. Méér nog: nie net *weerspieël* die stukke verskillende aspekte van die elegiese betekenis-omvang by Van Wyk nie, die verskillende oorspronge van hierdie inhoude *belig* ook soortgelyke inhoude by ander werke. By "Rondo desolato" is bv. gewys op die rol van sy sosiale weerloosheid wat aan sy homoseksualiteit toe te skryf is (3.2.4), iets wat minstens ook by *Ricordanza* ter sprake is. Die stuk illustreer ook die gebruik van 'n "ontwoorde" toonsetting vir 'n instrumentale komposisie, 'n praktyk wat meermale by Van Wyk voorkom. "Ostinato" baseer op 'n tema waarvan die oorspronklike betekenis vir Van Wyk met afskeid en verlies geassosieer sou gewees

---

[54]Soos in die inleiding verduidelik is, is die hoofstuk oor Van Wyk voor die komponis se dood geskryf hoewel die boek eers in 1987 gepubliseer is.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

het (3.3.1). Wanneer hy dit as basis vir 'n klavierstuk gebruik, klee hy dit in volgens 'n narratief wat ook die "protes"-aspek van sy elegiese uitdrukking betrek (3.3.4). Aan die hand van die "Berceuse" kon geïllustreer word hoe hy die harmoniese taal vertroebel, moontlik met die doel om die betekenis te verdiep (3.4.4).

Behalwe dat *Tristia* verteenwoordigend is van die inhoud van 'n groot deel van Van Wyk se oeuvre, sê dit ook veel oor sy komposisieproses. Daar is gevind dat waar die vorm duidelik en vanselfsprekend is (bv. rondo- of liedvorm), daar min spesifiek tematies-motiwiese arbeid is. "Rondo desolato" en "Berceuse" deel ook 'n vokale karakter. Miskien is dit een aspek van die ontwykende "Schubert-konneksie" (Grové 1996: 88): dat hy in die besonder 'n komponis vir die kleinvorm was, en dan veral vir die lied. Hierdie musiek kom vir hom maklik en "instinktief": m.a.w. hy verlaat hom op sy melodiese gawe. Die sketse vir die "Rondo desolato" en "Berceuse" lyk ook opvallend anders as dié vir die "Ostinato" of die onvoltooide werke – meer materiaal word op 'n slag gekomponeer en hy is gewoonlik tevrede met sy eerste melodiese ingewing (verdere veranderings is gewoonlik aan die begeleiding). In hierdie perspektief gesien, is die feit dat die ander drie stukke onvoltooid gebly het ten spyte van maande se sketswerk, miskien meer begryplik.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

Slotsom

In die inleiding is verwys na Henk Temmingh se term "aanvoorwerk" vir sy eie studie. 'n Mens vind dat dit vir hierdie studie, 41 jaar later, steeds 'n gepaste term is – weliswaar op 'n ander manier. Waar Temmingh se studie die eerste musiekwetenskaplike navorsing hoegenaamd oor Van Wyk was, is hierdie studie die eerste navorsing oor *Tristia* en *Ricordanza,* en verteenwoordig dit 'n nuwe, meer inklusiewe benadering tot analise van sy musiek. Só 'n benadering was slegs moontlik omdat die sketsmateriaal betrek kon word. Dit getuig van die verruimde navorsingsopsies sedert 2002, die datum van 'n memorandum ingevolge waarvan toegang tot die Van Wyk-versameling toegestaan kan word vir musiekwetenskaplikes – 'n grensverskuiwende mylpaal wat egter die verantwoordelikheid van 'n nuwe soort aanvoorwerk meegebring het.

Die musiekwetenskaplike arbeid het by hierdie studie veral in twee kernfasette bestaan: eerstens die identifisering van vraagstukke wat op 'n sinvolle manier op *Ricordanza* en *Tristia* betrek kan word, en tweedens die ondersoek van die musiek om te ontdek juis *hoe* daardie vraagstukke betrekking het. Hierdie twee fasette het in die navorsingsproses altyd hand aan hand gegaan omdat beide uit die analises ontspring het.

Die bestaande navorsing oor die onderwerp, soos weergegee in die inleiding, kon veral die eerste van die bogenoemde kernfasette informeer; die meer onlangse navorsing kon ook soms die tweede faset illustreer. Die vraagstuk van die elegiese element in Van Wyk se musiek, byvoorbeeld, is al meermale genoem en een maal indringend bestudeer aan die hand van die *Vyf Elegieë vir Strykkwartet* (Smith 1991). In die eerste hoofstuk is die tersaaklike vraagstukke vir hierdie studie uiteengesit as 'n agtergrond vir die individuele analises in hoofstuk 2 en 3.

Een van hierdie interafhanklike groep vraagstukke is die invloed van die Romantiese styl en estetika, wat toegelig kon word met gegewens oor sy blootstelling aan musiek in sy jeug en tydens sy verblyf in Engeland, asook die destydse estetiese klimaat in Suid-Afrika (daar is spesifiek na die "digters van Dertig" verwys). Drie ander vraagstukke wat sleutelkonsepte vir sy laat styl is, hang nou saam met die Romantiese gees: 'n elegiese uitdrukking, die kunstenaar se vervreemding van die samelewing en musiek as die uitdrukking van persoonlike emosie, as "stukkies outobiografie" (Dahlhaus). Die elegiese element in sy

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

werk is welbekend en bestaan in 'n aantal verwante temas wat telkens opduik, bv. afskeid, verlies en die dood. Veral drie reaksies op hierdie temas tree dikwels na vore, nl. die uitdrukking van pyn op sigself, opstand of worsteling, en uiteindelik óf die verlossing daarvan óf (weliswaar dubbelsinnige) berusting. Verlatenheid, die verwydering tussen die individu en die samelewing, hou by Van Wyk waarskynlik verband met die Romantiese kunstenaar-mite, maar word geïntensiveer deur sy homoseksuele oriëntasie en die destydse onverdraagsaamheid van die samelewing daarteenoor. Die Romantiese konsep van musiek as die "taal van gevoelens" as 'n belangrike aspek van die komponis se denke oor sy werke word bevestig deur sy (dikwels kriptiese) notas op sketse wat bewys dat die musiek vir hom intiem persoonlike assosiasies gehad het.

By die aanvang van die studie is n.a.v. Ferguson se notas in die 1984-uitgawes van die werke aanvaar dat beide *Tristia* en *Ricordanza* uit die laaste dekade van Van Wyk se lewe dateer. Die studie het Ferguson se datering van *Ricordanza* bevestig (1973-1983). Dit was 'n opdragwerk waarvan die eerste weergawe in 1974 voltooi is, maar op kenmerkende wyse het Van Wyk kort daarna begin om die werk te hersien. Die komposisiepraktyk van hierdie laat fase van die komponis se loopbaan getuig van 'n toenemend moeisame proses. Heelparty van die beoogde latere hersienings is nie deurgevoer nie, en die hersienings wat wel deurgevoer is, is byna deur die bank nie-essensiële wysigings hoewel die hersienings etlike sketsbladsye in beslag neem.

Die onstaansgeskiedenis van *Tristia* het egter meer ingewikkeld geblyk. Met verwysing na 'n brief van Van Wyk kon aangetoon word dat die drie dele in die 1984-uitgawe almal baseer op ouer sketse, selfs so vroeg as 1952. Al drie was reeds klaar in 'n voorlopige vorm teen 1972, toe Van Wyk hulle tot 'n stel saamgevoeg het. Ook die her-bewerking van vroeëre komposisies is skynbaar 'n patroon: die mees sprekende voorbeeld is miskien die *Missa in illo tempore* waarin hy materiaal gebruik wat reeds in 1945 gevind is (Van Wyk 1979). Soos by *Ricordanza* is daar by *Tristia* heelwat sketsmateriaal wat nie realiseer nie. Hierdie materiaal is weereens dié wat uit die latere jare dateer, nl. die drie stukke wat hy sedert 1972 beplan het om by die bestaande drie in die stel te voeg.

'n Stylstudie van die komponis se loopbaan in die geheel sou dus moontlik kon aantoon dat die laaste dekade van sy lewe nie die hoogtepunt van sy kreatiwiteit verteenwoordig, soos outeurs dikwels argumenteer veral ten opsigte van die *Missa* nie, maar dat hy in hierdie fase dikwels eerder vroeëre (soms

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

losstaande) materiaal hersien en saamvoeg in groter strukture. Dit mag die gevolg wees van 'n afname in inspirasie in die later jare, waarvan die onvoltooide dele van *Tristia* en die moeisame komposisieproses van *Ricordanza* as bewyse dien.

Juis omdat dit oor so 'n lang tydperk ontstaan het (ca. 1952-1983) en materiaal uit diverse bronne bevat, is *Tristia* 'n besondere monument van die elegiese betekenis van Van Wyk se werke: dit blyk dan dat die elegiese temas die vernaamste gemeenskaplike kenmerk van sy oeuvre is. Behalwe dat dit "verskillende aspekte van hierdie baie karakteristieke sy van die komponis se wese weerspieël" (Ferguson 1987: 13), wys dit ook juis hoe die elegiese element in sy musiek kan funksioneer.

Daar is gevind dat *Ricordanza* binne die Romantiese estetika opereer deurdat dit 'n persoonlike herinnering is aan 'n besoek van Marthinus Basson, later 'n bekende Suid-Afrikaanse toneelregisseur. Die besoek word voorgestel deur die vae basering van die opening op BWV 850. Ook die vorm, motiwiese arbeid, harmoniese idioom en pianistiek toon 'n oriëntering na Romantiese modelle. Die statiese, gelate uitdrukking en huiwerende tematiek kan moontlik verband hou met sy ervaring van sosiale vereensaming (waarvan hy dikwels melding gemaak het), in hierdie geval waarskynlik geassosieer met sy homoseksualiteit.

Die verwante kwessies van sy teruggetrokkenheid en sy seksuele oriëntasie kom beide weer ter sprake by "Rondo desolato". In hoofstuk 3 is aangetoon hoe hierdie stuk gekomponeer is as 'n toonsetting van die Middelnederlandse teks "Egidius, waer bestu bleven?". Van Wyk het egter gekies om nié die rol van die teks bekend te maak nie, miskien as gevolg van die feit dat die gedig indertyd soms as 'n homoërotiese teks gelees is.

Ten opsigte van die ander laat werke beklee die "Ostinato" uit *Tristia* 'n besondere plek omdat dit duidelik tot 'n veel groter mate deur 20ste-eeuse modelle beïnvloed is. Nietemin kon verbande getrek word tussen die narratiewe van "Ostinato" en *Ricordanza* en blyk dit op soortgelyke wyse as *Ricordanza* en die ander dele van *Tristia* 'n uitdrukking te wees van dieselfde temas wat by herhaling die programme van die stukke onderlê, nl. afskeid en verlies. Daardie temas word in die "Ostinato" verteenwoordig deur die musikale idee waarop dit baseer: laasgenoemde is oorgeneem uit sy musiek vir die KRUIK-opvoering in 1963 van *Becket ou l'honneur de Dieu* (Anouilh), waar dit gespeel is terwyl die verhoog voorberei word vir die toneel waarin

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

die finale breuk tussen die twee protagoniste plaasvind.

"Berceuse" het waarskynlik oorspronklik deel uitgemaak van 'n stel klavierstukke vir of oor kinders, maar verwerf elegiese inhoud deur sy insluiting in *Tristia*: die wiegeliedjie is moontlik bedoel as 'n verwysing na die Romantiese beeld van die slaap as 'n ontvlugting uit die werklikheid, wat om daardie rede ook die dood voorstel. In dié verband het ook 'n moontlike uitruilbare komposisie betrekking: 'n stukkie met die titel "Siembamba" roep die wrang teks van die Afrikaanse volksliedjie op.

Behalwe dat die analises in hoofstuk 2 en 3 kon aantoon met watter middele Van Wyk die besondere uitdrukkingswaarde van sy elegiese werke bewerkstellig, kon hulle ook sekere komposisie-gewoontes by Van Wyk identifiseer, bv. die reeds genoemde komposisie van 'n werk volgens 'n bedekte teks ("Rondo desolato"), die betrekking van bestaande musiek (*Ricordanza*), of die verbloeming van 'n konvensioneel-Romantiese idioom ("Berceuse"). Daar is rede om te glo dat Van Wyk hierdie tegnieke meermale toegepas het – onderwerpe wat verdere navorsing vereis.

Omdat hierdie studie die eerste navorsing oor die betrokke twee klavierwerke is, moes gepoog word om soveel gegewens as moontlik te boekstaaf, sodat die ondersoek dikwels wyer strek as wat dit diep delf. Dit word daarom geensins bedoel as die "laaste woord" oor *Ricordanza, Tristia* of Van Wyk se laat klavierstyl nie. Indien dit die twee werke vir musici kon toelig, vraagstukke kon opper wat ook vir die res van Van Wyk se oeuvre relevant kan wees of vir die Suid-Afrikaanse musiekwetenskap van die toekoms as voorbeeld kan dien van hoe sodanige vraagstukke op Van Wyk se musiek van toepassing gemaak kan word, dan het dit aan sy doel beantwoord.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

Bronnelys

Bladmusiek

Liszt, F. (1938). *Années de Pèlerinage: 2me Année "Italie".* New York: G. Schirmer, Inc.

Ravel, M. (1906). *Miroirs.* Londen: Schott & Co.

Tovey, D. F. (Red) (1924). J. S. Bach*: Forty-Eight Preludes and Fugues (Book I).* Londen: The Associated Board of the Royal Schools of Music.

Van Wyk, A. (1964). *Nagmusiek.* Kaapstad: HAUM.

Van Wyk, A. (1984). *Ricordanza.* Stellenbosch: Arnold van Wyk Trust.

Van Wyk, A. (1984). *Tristia.* Stellenbosch: Arnold van Wyk Trust.

Ander bronne

Algemene Sinode van die NG Kerk. (1986). *Handelinge van die sewende vergadering van die Algemene Sinode van die NED GEREF KERK te Kaapstad, Dinsdag 14 - Saterdag 25 Oktober 1986.* Bloemfontein: NG Sendingpers.

Anouilh, J. vertaal Hill, L. (1960). *Becket or the honor of God.* New York: The New American Library.

Bouws, J. (1968). Die Afrikaner en sy musiek. In C. M. van den Heever en P. de V. Pienaar (Reds), *Kultuurgeskiedenis van die Afrikaner* (pp. 363-375). Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

Bouws, J. (1957). *Suid-Afrikaanse Komponiste van Vandag en Gister.* Kaapstad: A. A. Balkema.

Bouws, J. (1971). *Komponiste van Suid-Afrika.* Stellenbosch: C. F. Albertyn.

Bouws, J. (1982). *Solank daar musiek is.* Kaapstad: Tafelberg.

Britz, E. (1989). Egidius, was jy gay? Brief aan Hennie Aucamp. Bekom op 21 April 2006 uit die internet by http://www.litnet.co.za/gay/egidius.asp.

Buczynski, R. A. (1983). *Analysis of contrapuntal style in South African instrumental works.* Ongepubliseerde magisterverhandeling. Pretoria: Universiteit van die Witwatersrand.

Cook, N. (1996). *A guide to musical analysis.* Oxford: Oxford University Press.

Cooke, D. (1980). *Gustav Mahler: an introduction to his music.* Londen: Faber Music.

Coster, D. (Red.) (1927). *De Nederlandsche poëzie in honderd verzen.* Arnhem: N. V. van Loghum Slaterus.

Dahlhaus, C. vertaal Whittall, M. (1980). *Between Romanticism and Modernism: Four studies in the music of the later nineteenth century.* Berkeley: University of California Press.

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

De Bruin, I. C. (1989). *Die klankvelde in die klaviermusiek van Arnold van Wyk.* Ongepubliseerde manuskrip.

Du Preez, J. (1978). Retrospektief: Arnold van Wyk, komponis en kunstenaar. *Lantern* 27(3): 2-11.

Erasmus, P.J. (1984). *Arnold van Wyk se vier klavierstukke: 'n interpretasiestudie.* Ongepubliseerde magisterverhandeling. Port Elizabeth: Universiteit van Port Elizabeth.

Feenstra, M. (1986). Van Wyk, Arnold, *Tristia for Piano* AND *Ricordanza per piano solo.* Resensie in *SAMUS* 6: 105.

Ferguson, H. (1987). Arnold van Wyk. In Klatzow, P. (Red), *Composers in South Africa Today* (pp. 1-31). Kaapstad: Oxford University Press.

Ferguson, H. (1996). Arnold van Wyk in England. *Musicus* 24(1): 83-84.

Geldenhuys, J. (1981). Simboliese intervalgebruik in Arnold van Wyk se 'Missa in illo tempore'. *Ars Nova,* 13:17-29.

Geldenhuys, J. (1983). *Arnold van Wyk (1916 –) se vokale musiek – 'n stylstudie met spesiale verwysing na variasietegnieke.* Ongepubliseerde doktorale verhandeling. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika.

Giliomee, H. (2004). *Die Afrikaners: 'n Biografie.* Kaapstad: Tafelberg.

Grout, D. J. & Palisca, C. V. (1996). *A History of Western Music.* New York: W. W. Norton & Co.

Grové, I. (Red) (1984). *Arnold van Wyk 1916-1983. Opstelle oor sy lewe en werk. Acta Academica,* Reeks B19. Bloemfontein: Universiteit van die Oranje-Vrystaat.

Grové, I. (1993). 'Wat kon daarvan kom?' – enkele beskouinge oor die musikale nalatenskap van Arnold van Wyk (1916-1983). *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 33(3): 165-173.

Grové, I. (1996). Arnold van Wyk: herdenking en her-denking, 1916-1996. *Musicus* 24(2): 85-91.

Grové, I. (1999). Komponiste van Stellenbosch: "Ek voel meer tuis hier, en dat my plek hier is...". In Ottermann (Red). *Die Musieklewe van Stellenbosch* (pp. 42-54). Stellenbosch: Stellenbosse Heemkring.

Grové, I. (2004). Simfonie en struktuur: 20ste-eeuse perspektiewe op Arnold van Wyk se Eerste Simfonie (1943). Ongepubliseerde referaat aangebied by die 31ste jaarlikse kongres van die Suider-Afrikaanse Musiekwetenskapvereniging te Stellenbosch, Augustus 2004.

Henning, C. G. (Red). (1975). *Vier Suid-Afrikaanse komponiste.* Pretoria: Instituut vir Taal, Lettere en Kuns, RGN.

Klatzow, P. (s.d.). Comprehensive work list. Bekom op 16 Augustus 2006 uit die internet by

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

http://www.klatzow.uct.ac.za/worklist.html.

Komrij, G. (1994). *De Nederlandse poëzie van de twaalfde tot en met de zestiende eeuw in duizend en enige bladzijden.* Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker.

Kotze, C.A. (1981). *'n Poging tot 'n waardebepaling van die Pastorale uit die Pastorale e Capriccio van Arnold van Wyk.* Ongepubliseerde magisterverhandeling. Port Elizabeth: Universiteit van Port Elizabeth.

Kramer, L. (2004). Analysis worldly and unworldly. *The Musical Quarterly.* 87(1): 119-139.

Kühn, C. (1994). *Analyse lernen.* Kassel: Bärenreiter-Verlag.

Louw, N. P. Van Wyk (1939). *Lojale Verset: Kritiese gedagtes oor ons Afrikaanse kultuurstrewe en ons literêre beweging.* Kaapstad: Nasionale Pers.

Malan, J. & Temmingh, H. (1986). *Van Wyk, Arnoldus Christiaan Vlok (Arnold).* In Malan (Red). South African Music Encyclopedia (Vol. 4, pp. 431-438). Kaapstad: Oxford University Press.

Malherbe, J. (1996). Ricordare 19. *Musicus,* 24(2):119-121.

Marston, N. (2001). Sketch. In Sadie (Red). *The new Grove dictionary of music and musicians, Second Edition* (Vol. 23, pp. 472-474). Londen: Macmillan.

May, J. (1991). Arnold van Wyk's two symphonies: an introduction. *Musicus,* 19(2):102-8.

May, J. (1996). Some aspects of unity in Arnold van Wyk's works between 1940 and 1952. *Musicus,* 24(2):92-8.

May, J. (2001). Van Wyk, Arnold(us Christaan Vlok). In Sadie (Red.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition* (Vol. 26, pp. 268-9). Londen: Macmillan.

Muller, S. J. v. Z. (2000). *Sounding Margins: Musical representations of white South Africa.* Ongepubliseerde doktorale verhandeling. Oxford: Balliol College.

Muller, S. (2005). Queer Alliances. In C. Walton,& S. Muller (Reds). *Gender and sexuality in South African music* (pp. 35-48). Stellenbosch: Sun Press.

Onbekende outeur. (1960). De tragedie van Kloos-Verwey. *Vriendschap,* 15(6): 87-90.

Potgieter, J. H. (1967). *'n Analitiese oorsig van die Afrikaanse kunslied met klem op die werke van Nepgen, Gerstman, Van Wyk en Du Plessis.* Ongepubliseerde doktorale verhandeling. Pretoria: Universiteit van Pretoria.

Rosen, C. (1976). *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven.* Londen: Faber & Faber.

Rosen, C. (1980). *Sonata Forms.* New York: W. W. Norton & Co.

Ryan, M.J. (1982). *Die skeppingsproses in die musiek van Arnold van Wyk (1916 -). 'n Outografiese*

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

studie. Ongepubliseerde magisterverhandeling. Potchefstroom: Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys.

Sachs, H. (1996). Benjamin Britten. [Decca music group - composers]. Bekom op 29 Julie 2006 uit die internet by www.deccaclassics.com/music/composers/britten.html.

Scholtz, K. (s.d.). Nols sê hoe voel hy oor hierdie ding. *Beeld,* koerantknipsel, datum onbekend – waarskynlik 1974, aangesien die berig verwys na die eerste uitvoering van *Quasi Variazioni.*

Smith, M. (1987). Enkele aantekeninge omtrent die Suid-Afrikaanse altvioolliteratuur. 1. *Musicus* 15(1): 22-26.

Smith, M. (1991). *The symbolism of death in Arnold van Wyk's five elegies: an application of William Kimmel's theory concerning the Phrygian inflection.* Ongepubliseerde doktorale verhandeling. Durban: Universiteit van Natal.

Stuiveling, G. (Red) (1977). *Dichters van vroeger.* Amsterdam: P. N. van Kampen & Zoon. Antwerpen: Standaard Uitgeverij.

Temmingh, H. (1965). *'n Stylkritiese studie van die musiek van Arnold van Wyk.* Ongepubliseerde magisterverhandeling. Potchefstroom: Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys.

Temmingh, H. (1974). Die musiek van Arnold van Wyk. *Musicus* 2(2) :50-58

Unger, H. (1941). *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert.* Würzburg: Konrad Triltsch Verlag. (Herdruk 1985.)

Van der Mescht, H. (2002). Die ontstaansgeskiedenis en agtergrond van Hubert du Plessis se liedere op Nederlandse tekste. *Tydskrif vir Nederlands & Afrikaans* 9(2). Bekom op 24 April 2006 uit die internet by http://academic.sun.ac.za/afrndl/tna/mescht02.html.

Van Heerden, A. (1984). *Arnold van Wyk – 'n Bespreking en vergelyking van die* Pastorale e Capriccio *en* Nagmusiek. Ongepubliseerde magisterverhandeling. Pretoria: Universiteit van Pretoria.

Van Schalkwyk, C. (1975). *Tegniese aspekte van uitgesoekte werke van agt Suid-Afrikaanse komponiste.* Ongepubliseerde magisterverhandeling. Pretoria: Universiteit van Pretoria.

Van Wyk, A. (s.d.). Plaatomslag vir opname van *Nagmusiek.* HAUM 10961.

Van Wyk, A. onder skuilnaam E. D. (1979). Programnota vir die première van sy *Missa in illo tempore.* Weergegee op die omslag van die 1979-opname van die Stellenbosch Universiteitskoor en lede van die Tygerberg Kinderkoor o.l.v. Johan de Villiers.

Venter, C. L. (1977). *Suid-Afrikaanse Klaviermusiek: 'n Kultuurhistoriese en stylanalitiese studie.* Ongepubliseerde doktorale verhandeling. Potchefstroom: Potchefstroomse Universiteit vir

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

Christelike Hoër Onderwys.

Viljoen, M. (1981). *'n Analitiese studie van Arnold van Wyk se MISSA IN ILLO TEMPORE (1979).* Ongepubliseerde honneurs-skripsie. Bloemfontein: Universiteit van die Oranje Vrystaat.

Zaidel-Rudolph, J. (2005). Pride, prejudice and power: On being a woman composer in South Africa. In C. Walton,& S. Muller (Reds). *Gender and sexuality in South African music* (pp. 81-88). Stellenbosch: Sun Press.

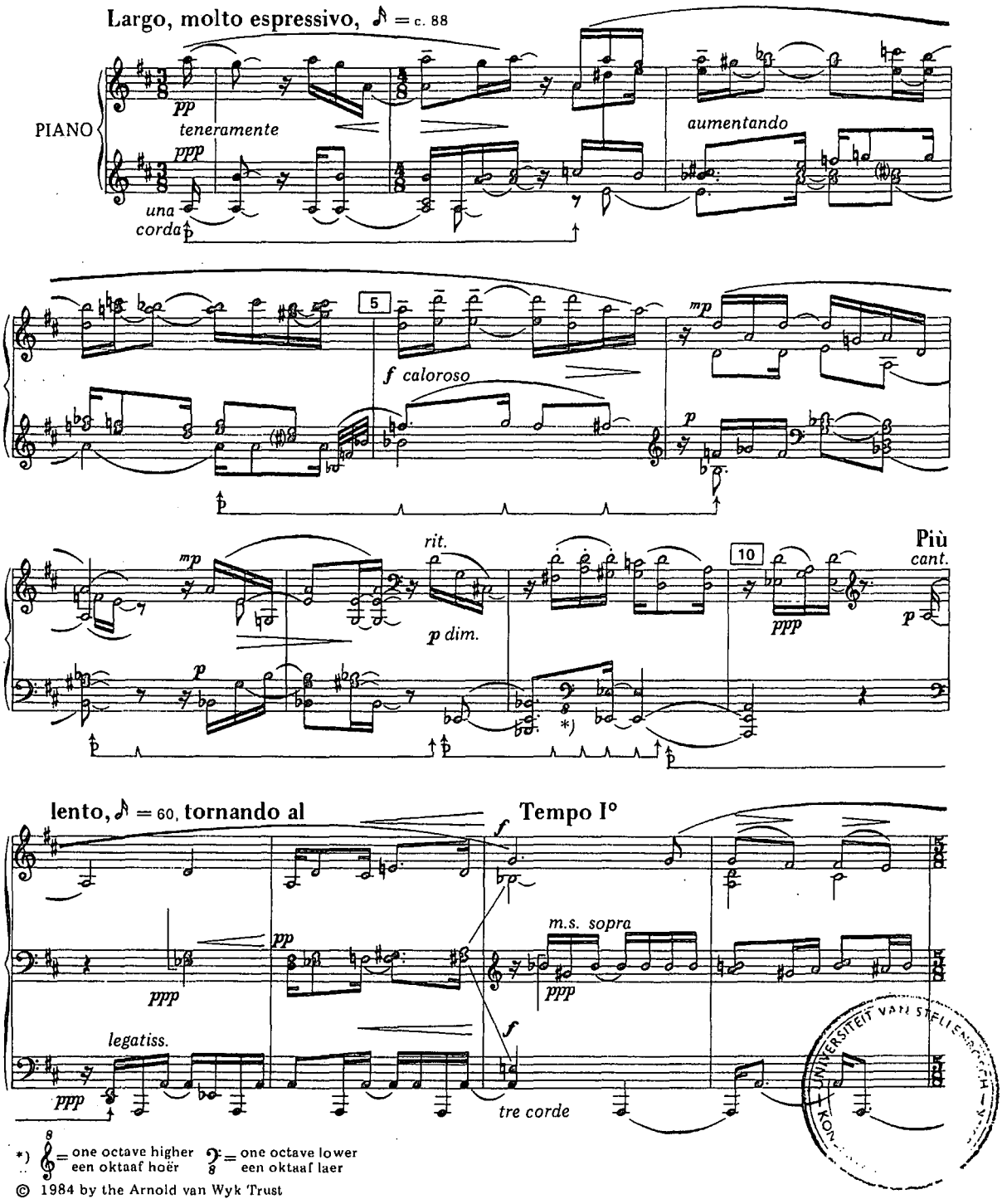
Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

Bylae A

RICORDANZA

(1973 – 79)

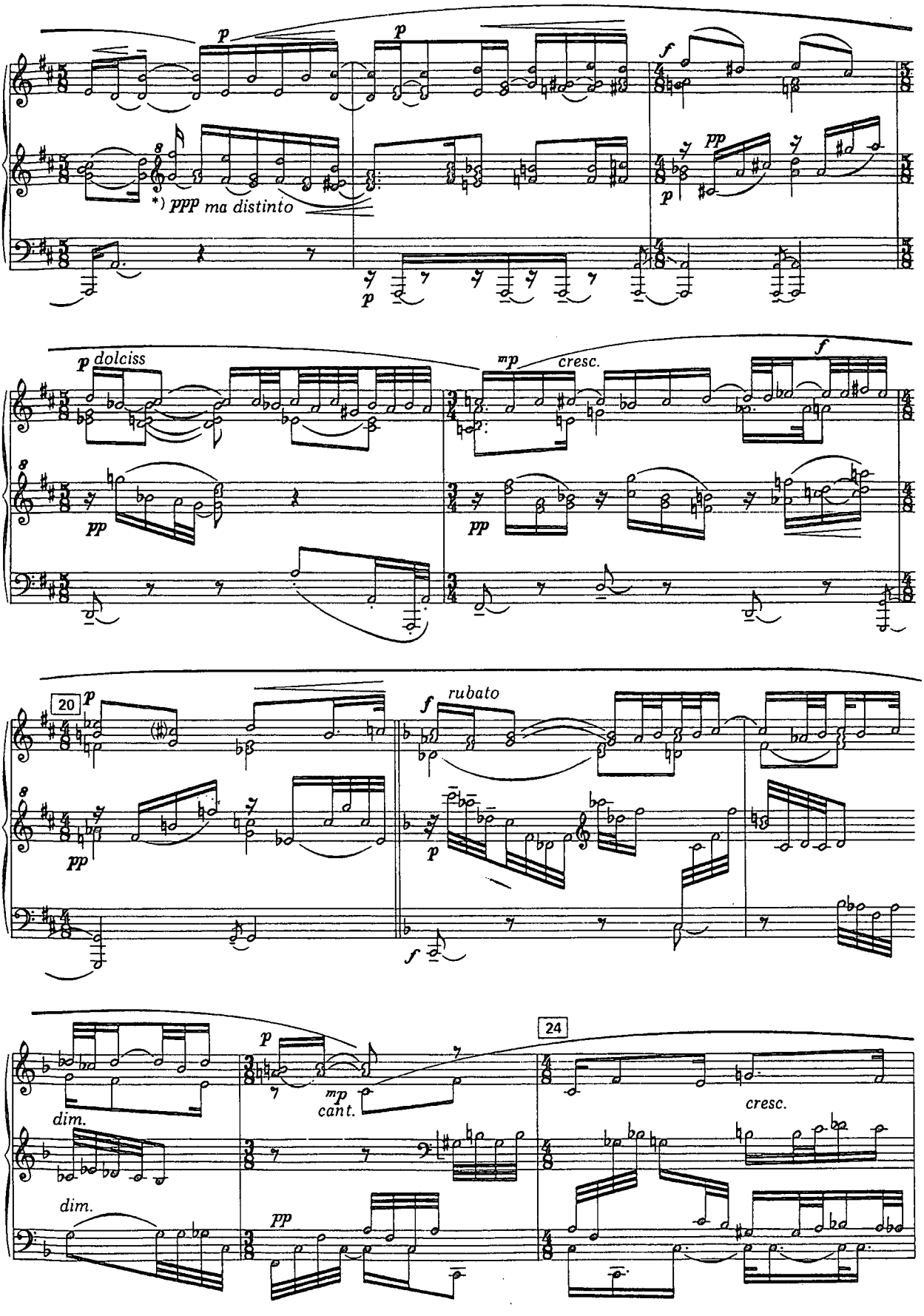
ARNOLD VAN WYK



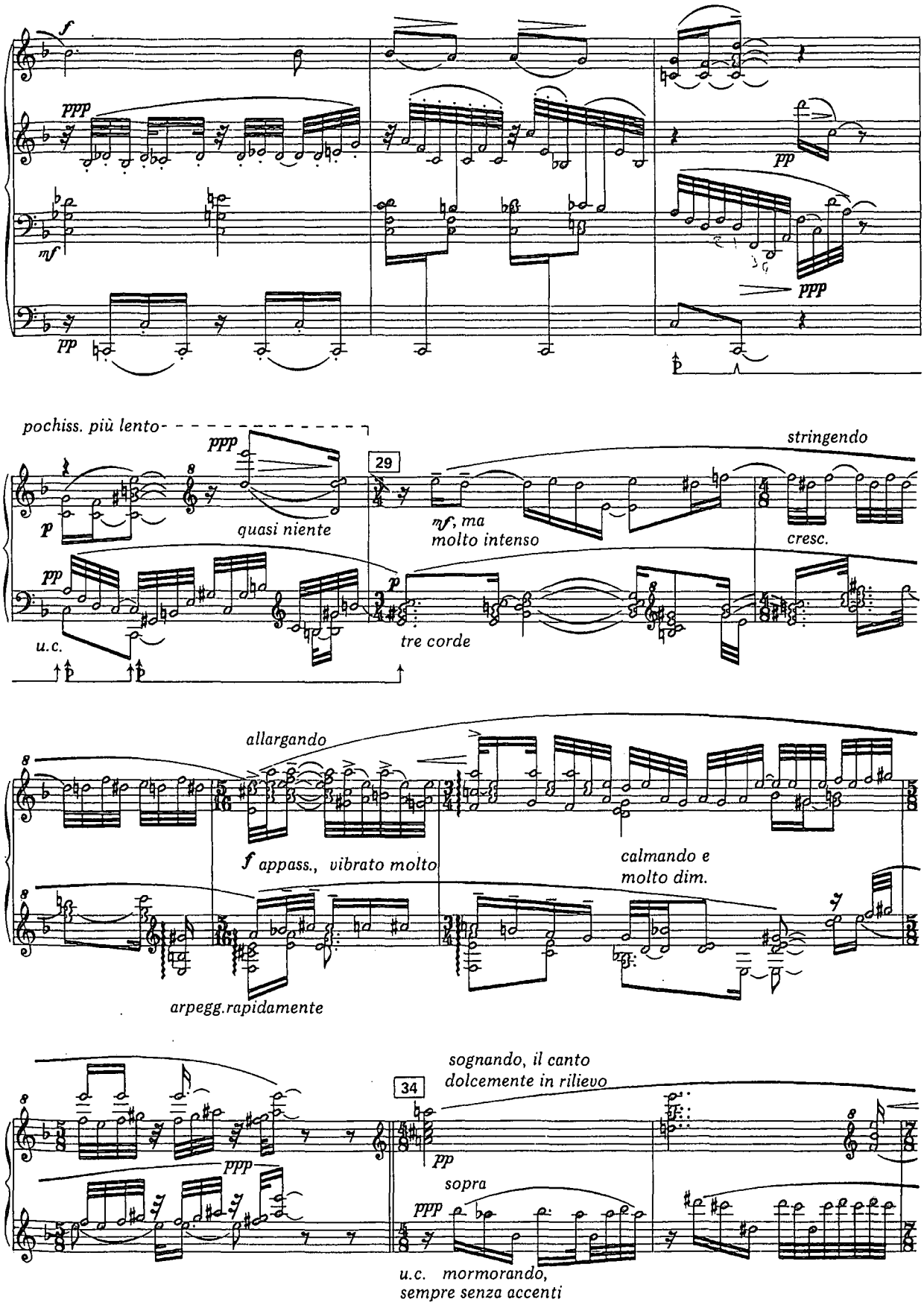
© 1984 by the Arnold van Wyk Trust

UNIVERSITEIT VAN STELLENBOSCH

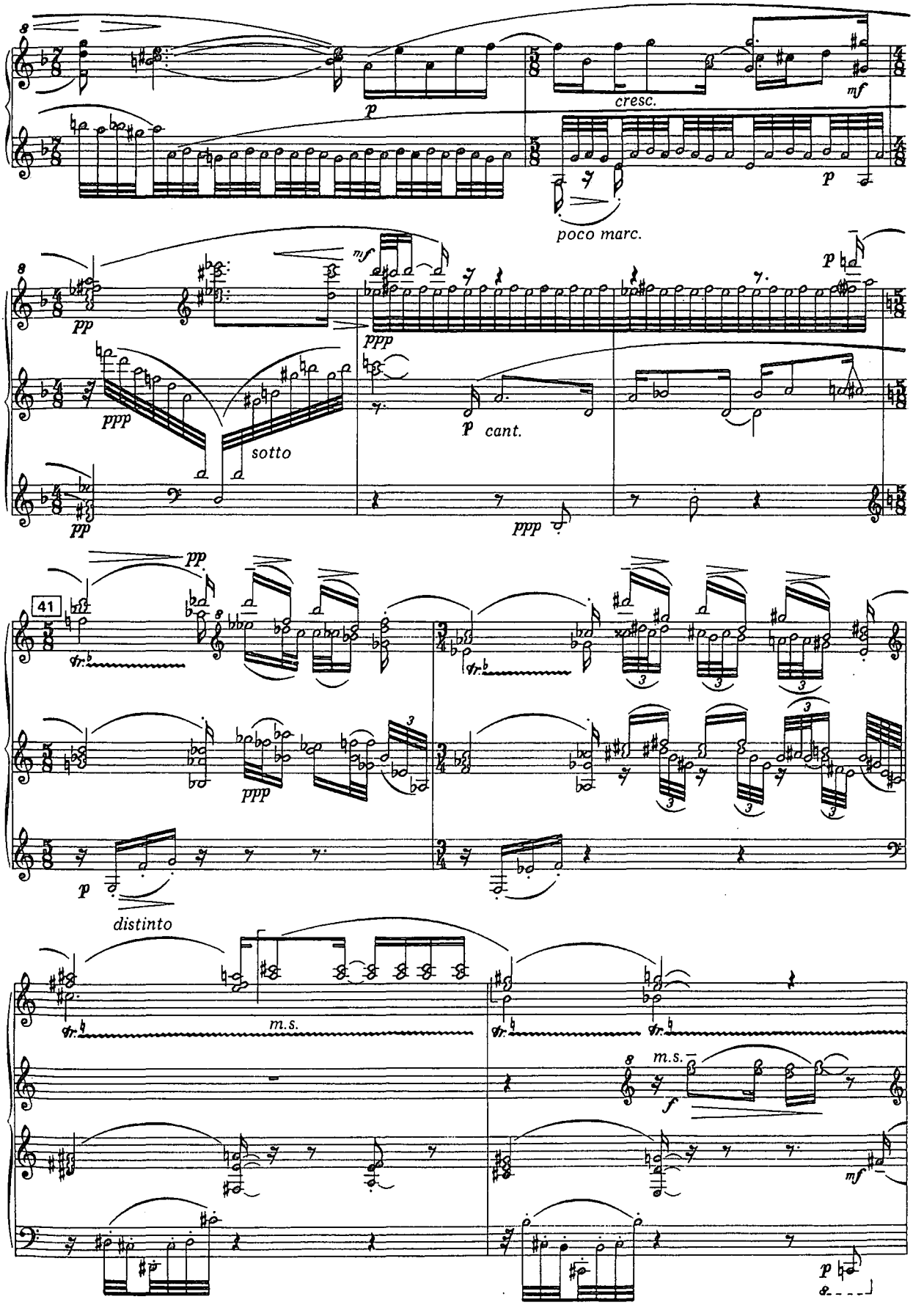
Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za



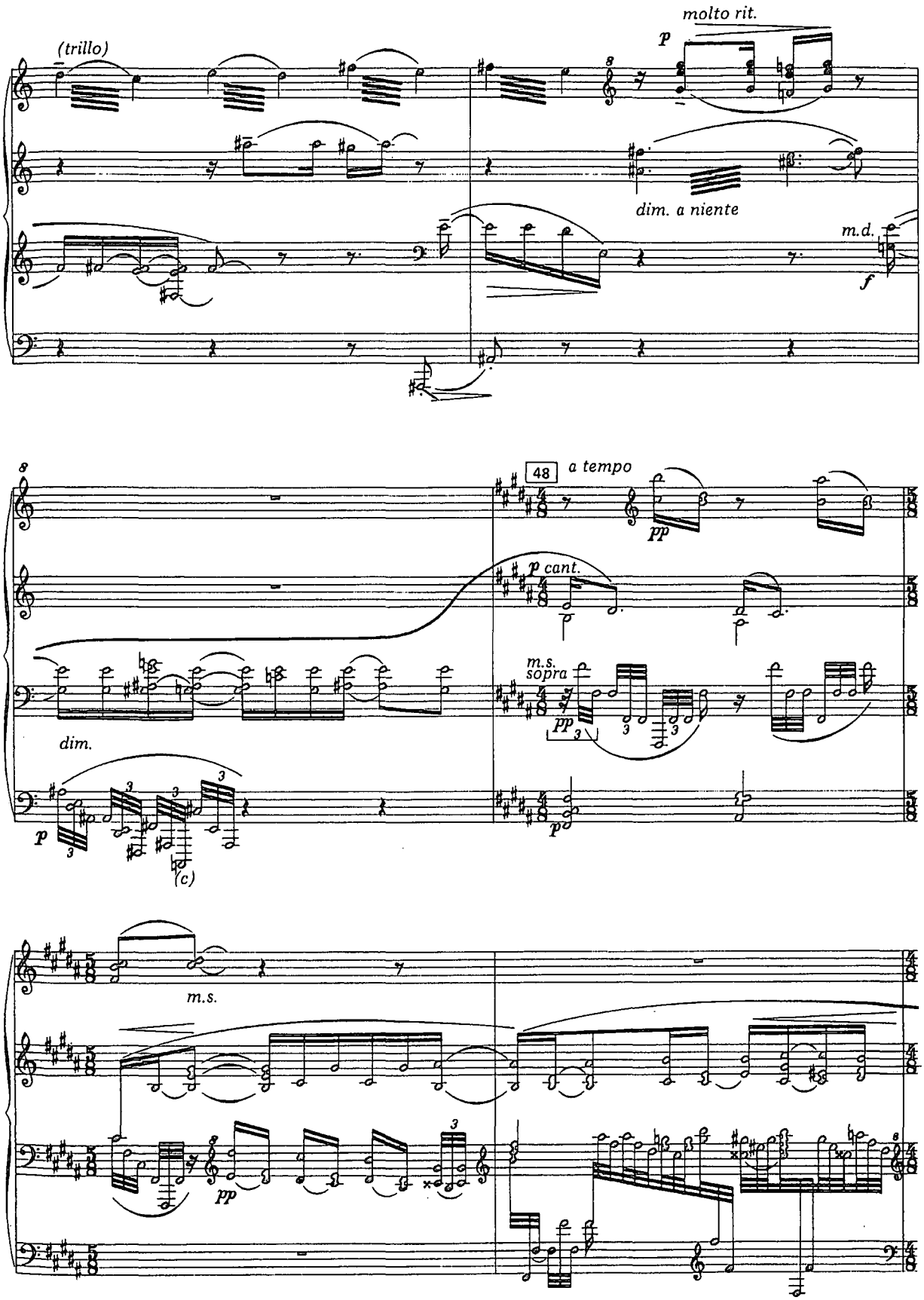
Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za



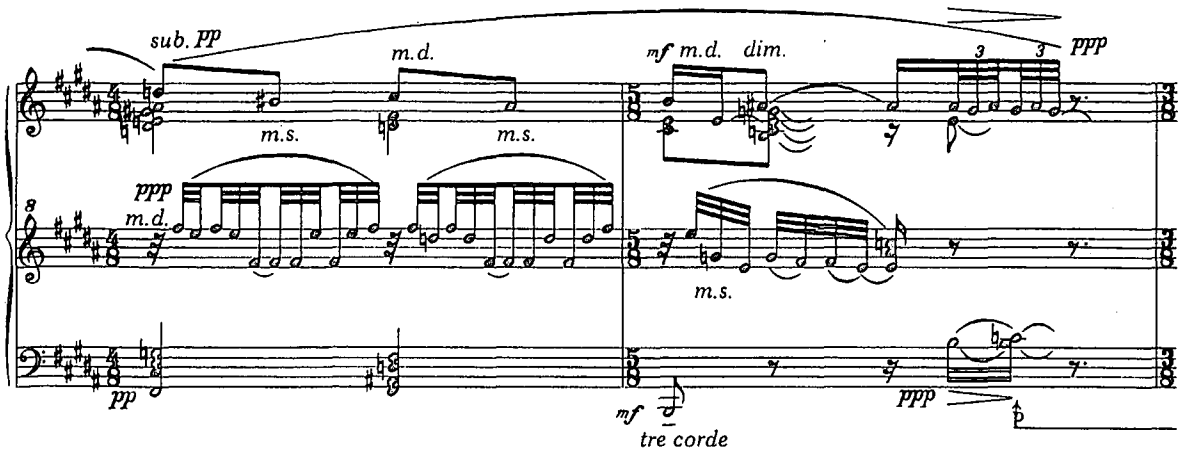
Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

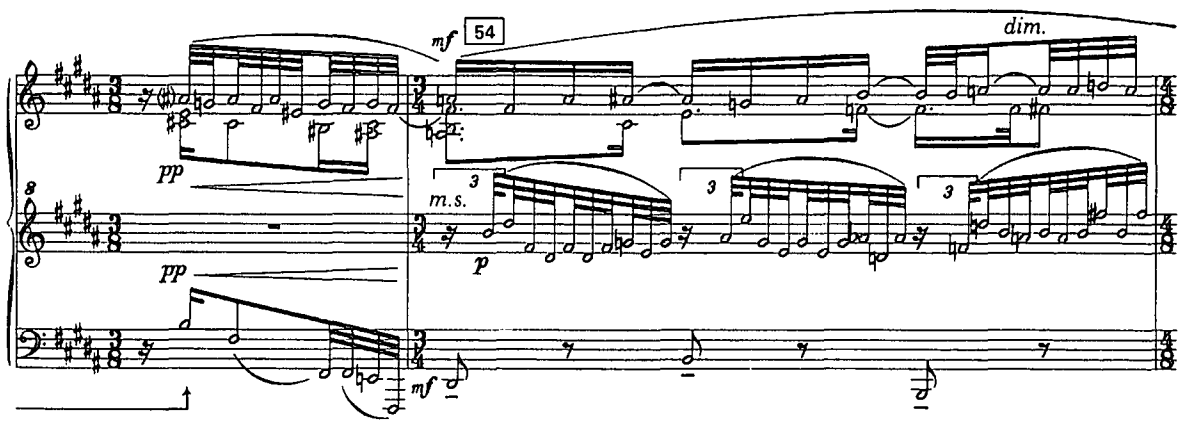


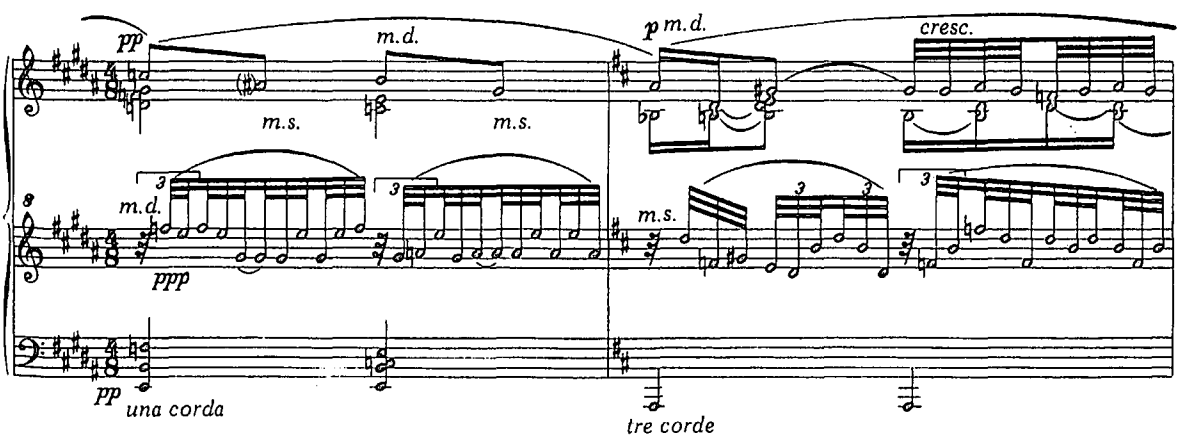
Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za



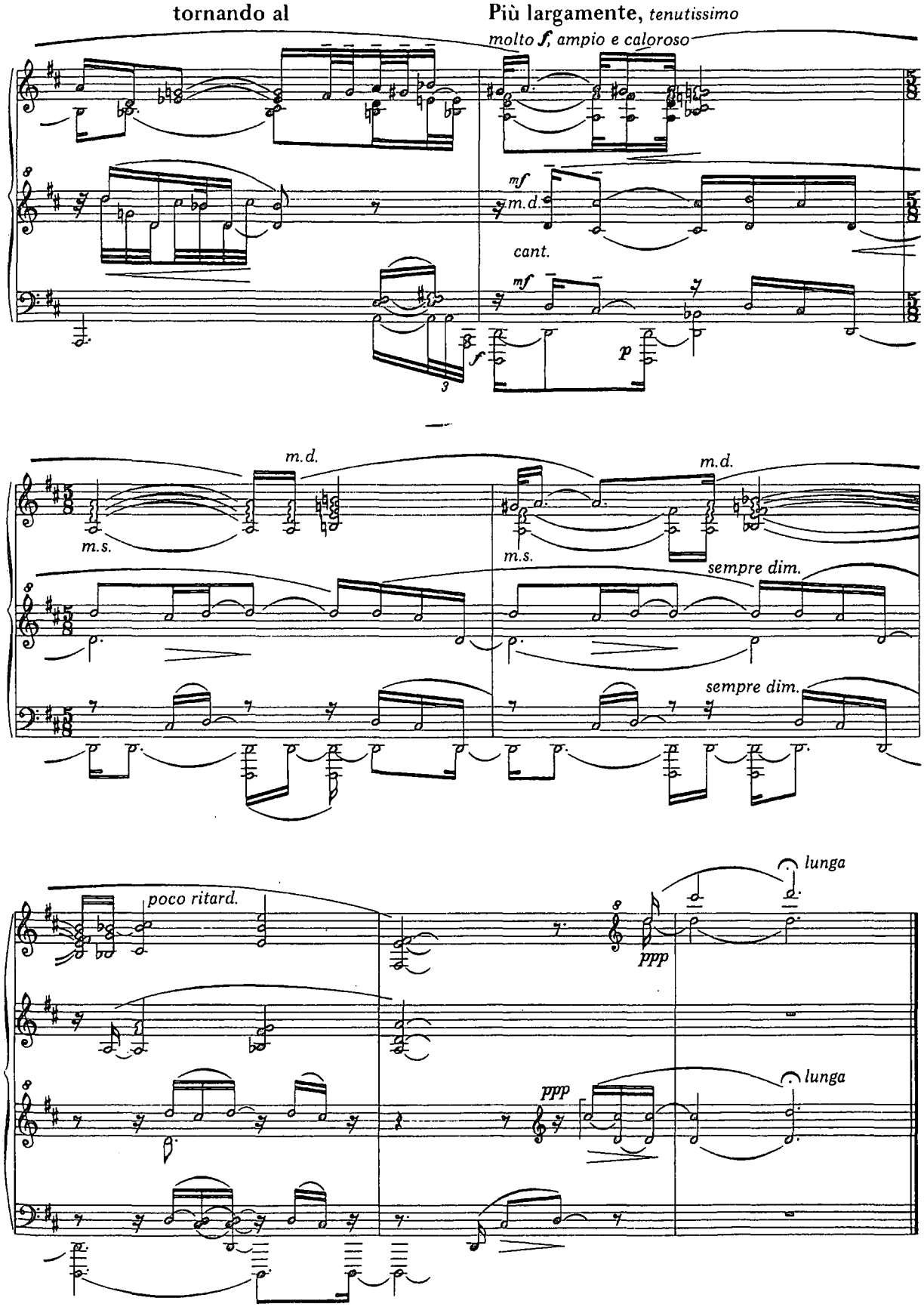
Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za







Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za



Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

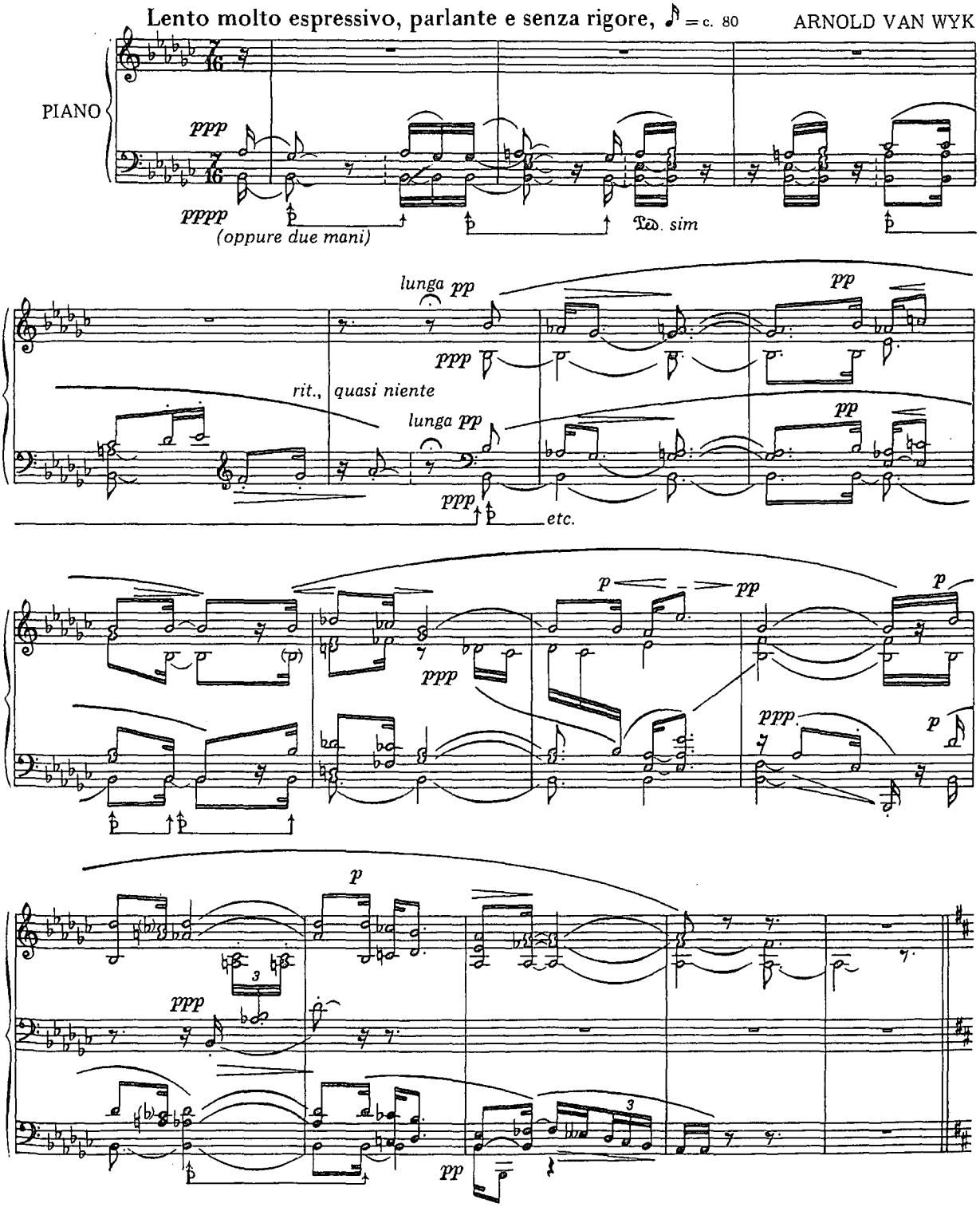
TRISTIA

(1973–78)

Bylae B

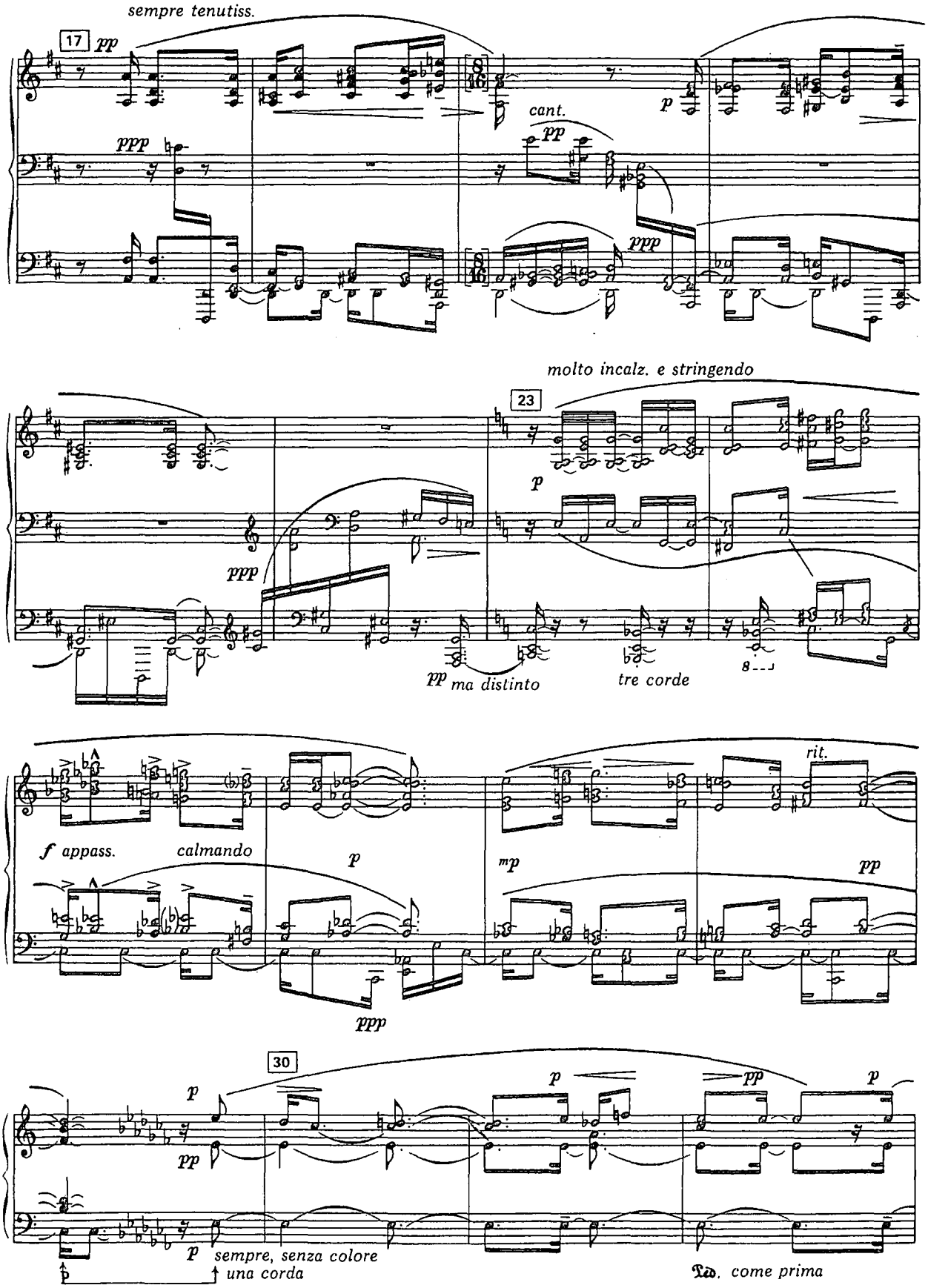
1. Rondo desolato

Lento molto espressivo, parlante e senza rigore, ♪ = c. 80 ARNOLD VAN WYK

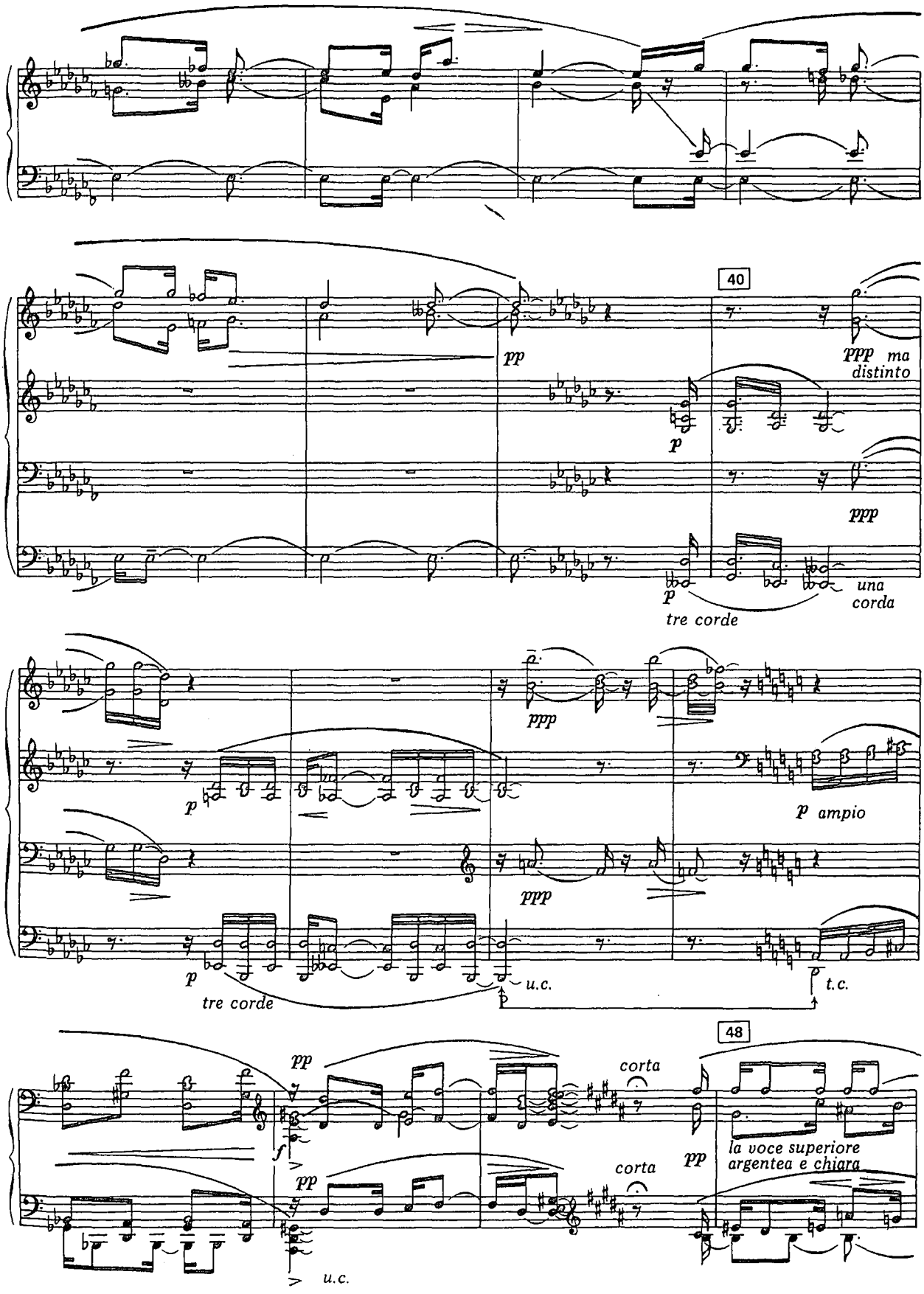


© 1984 by the Arnold van Wyk Trust

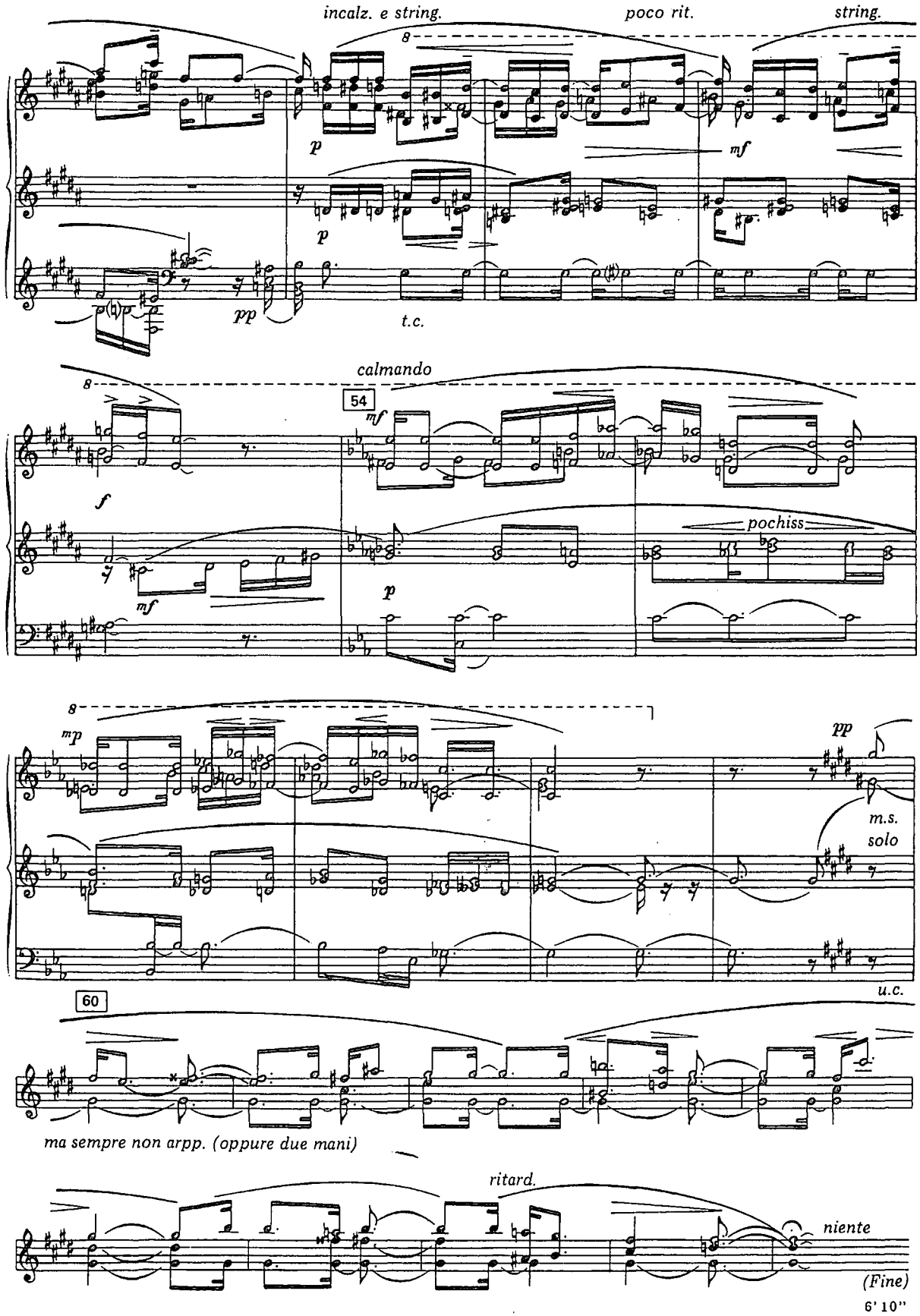
Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za



Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

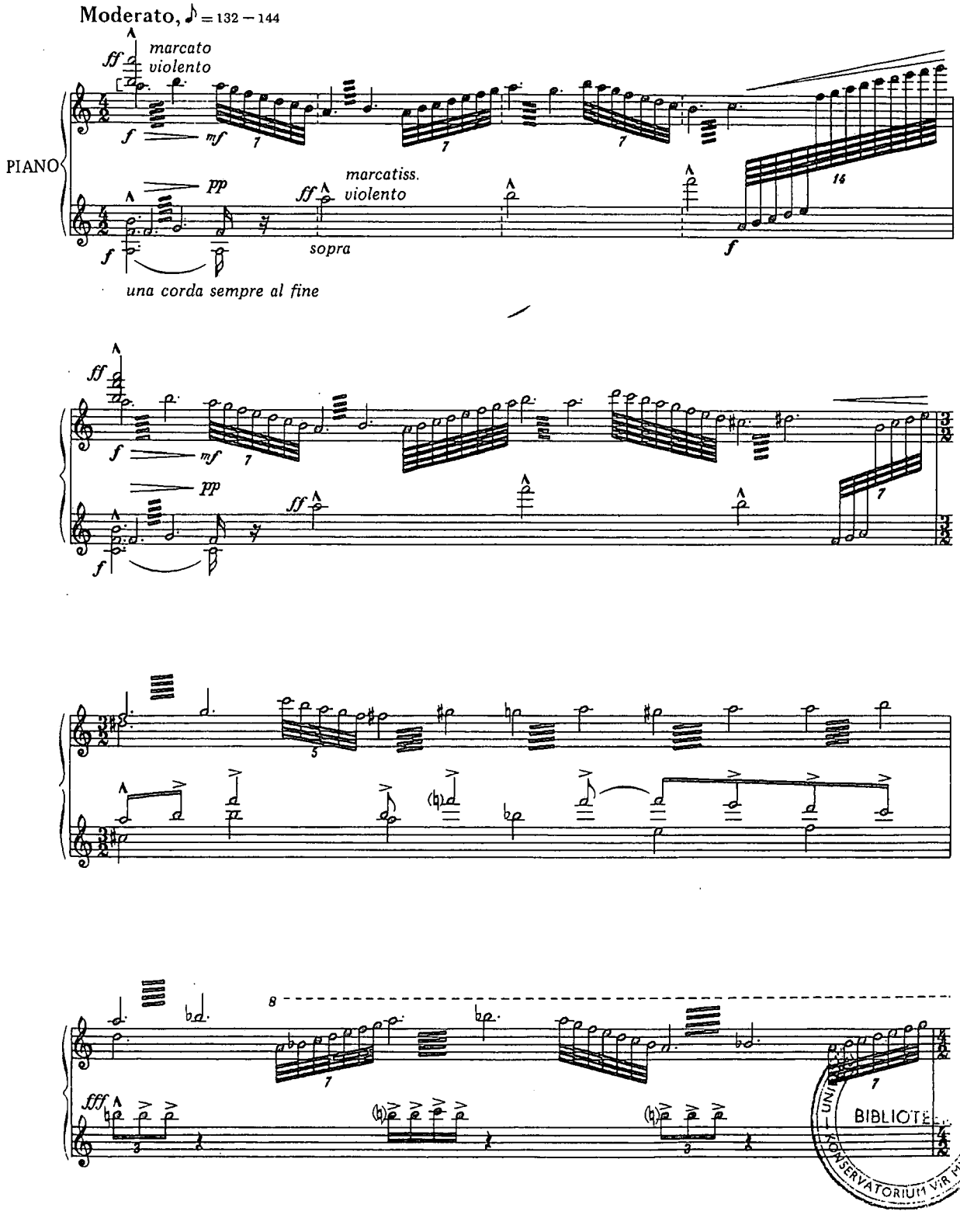


Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za



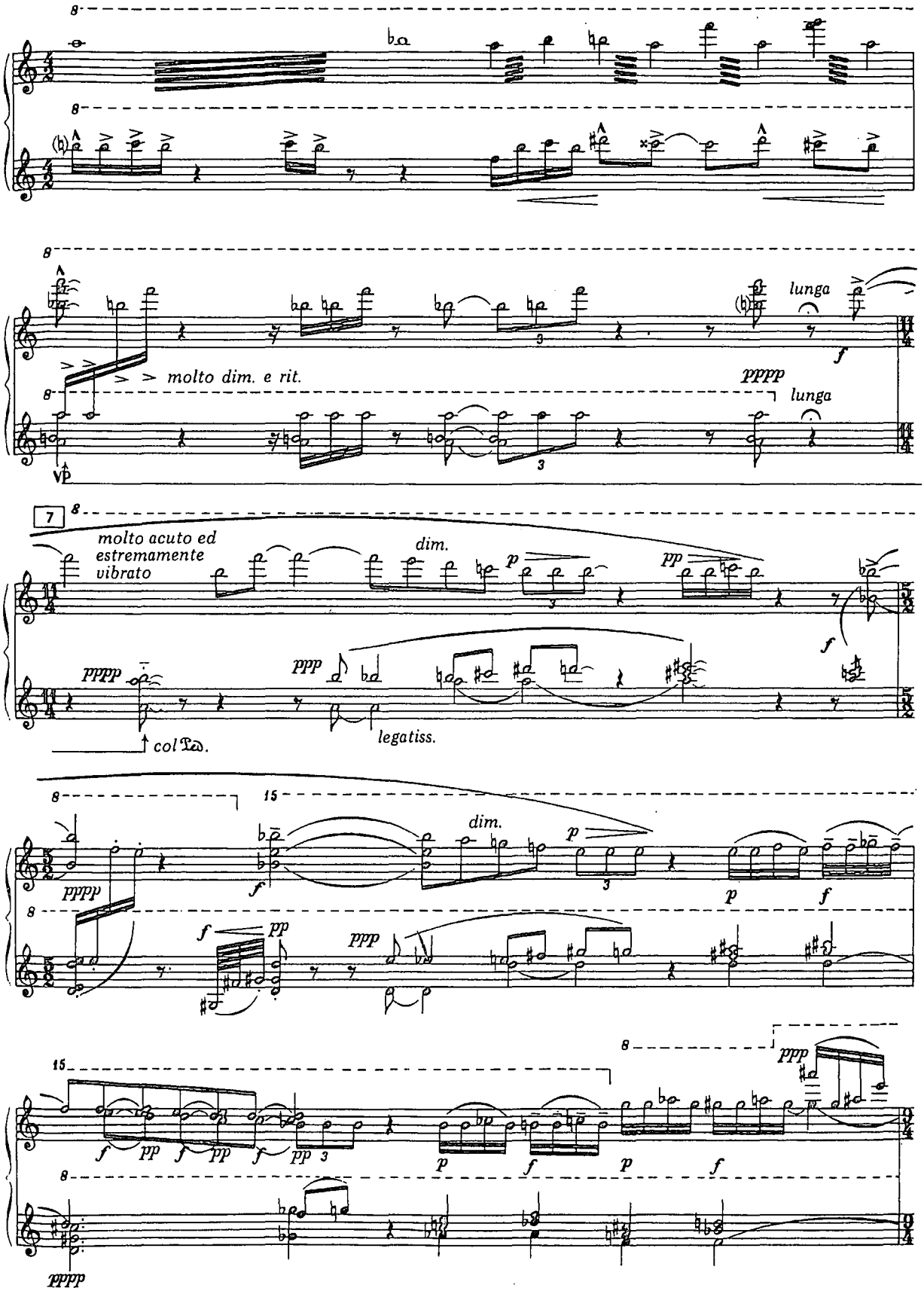
Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

2. Ostinato

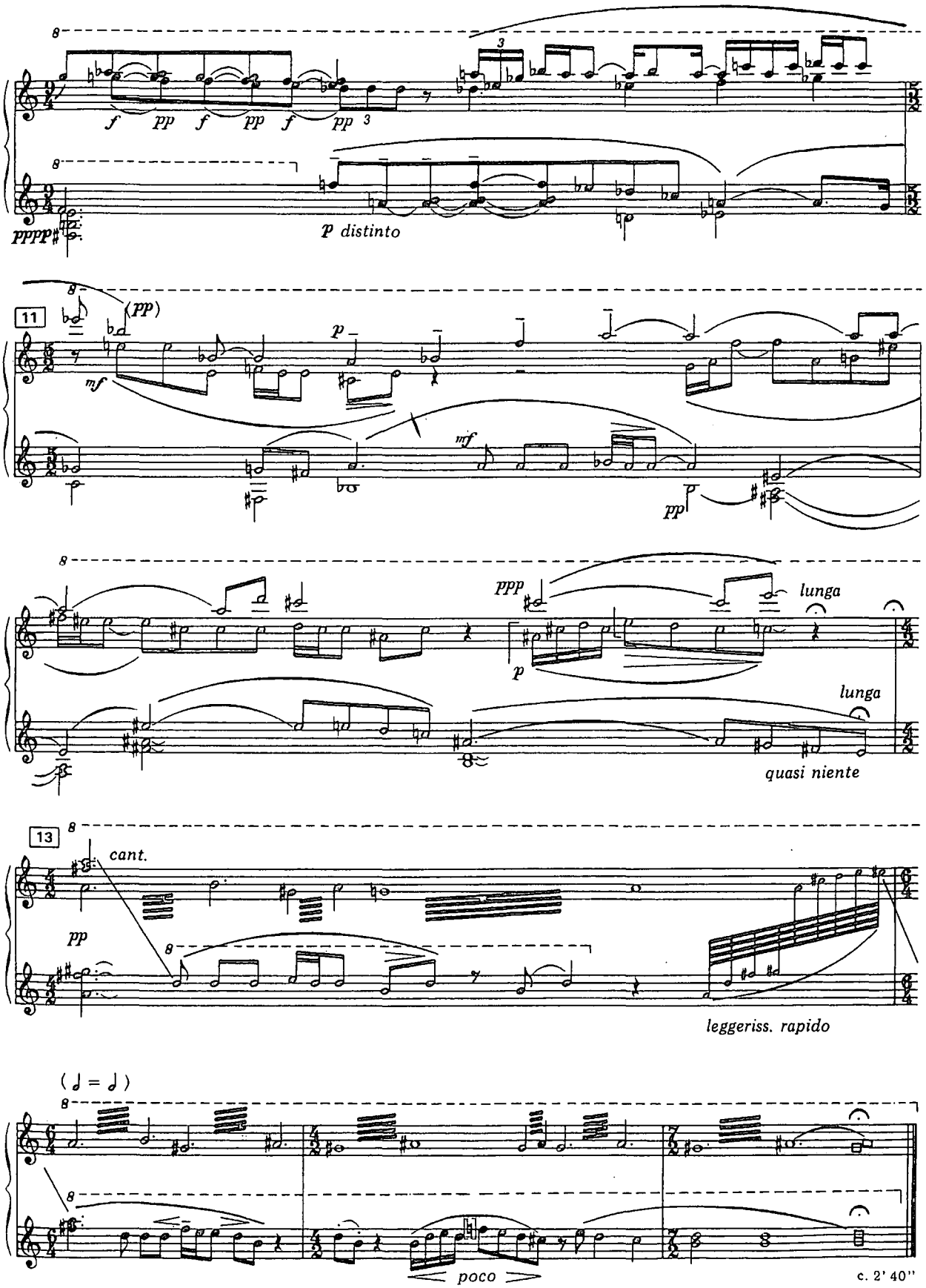


UNIVERSITEITSKONSERVATORIUM VIR HUISE BIBLIOTEEK

Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

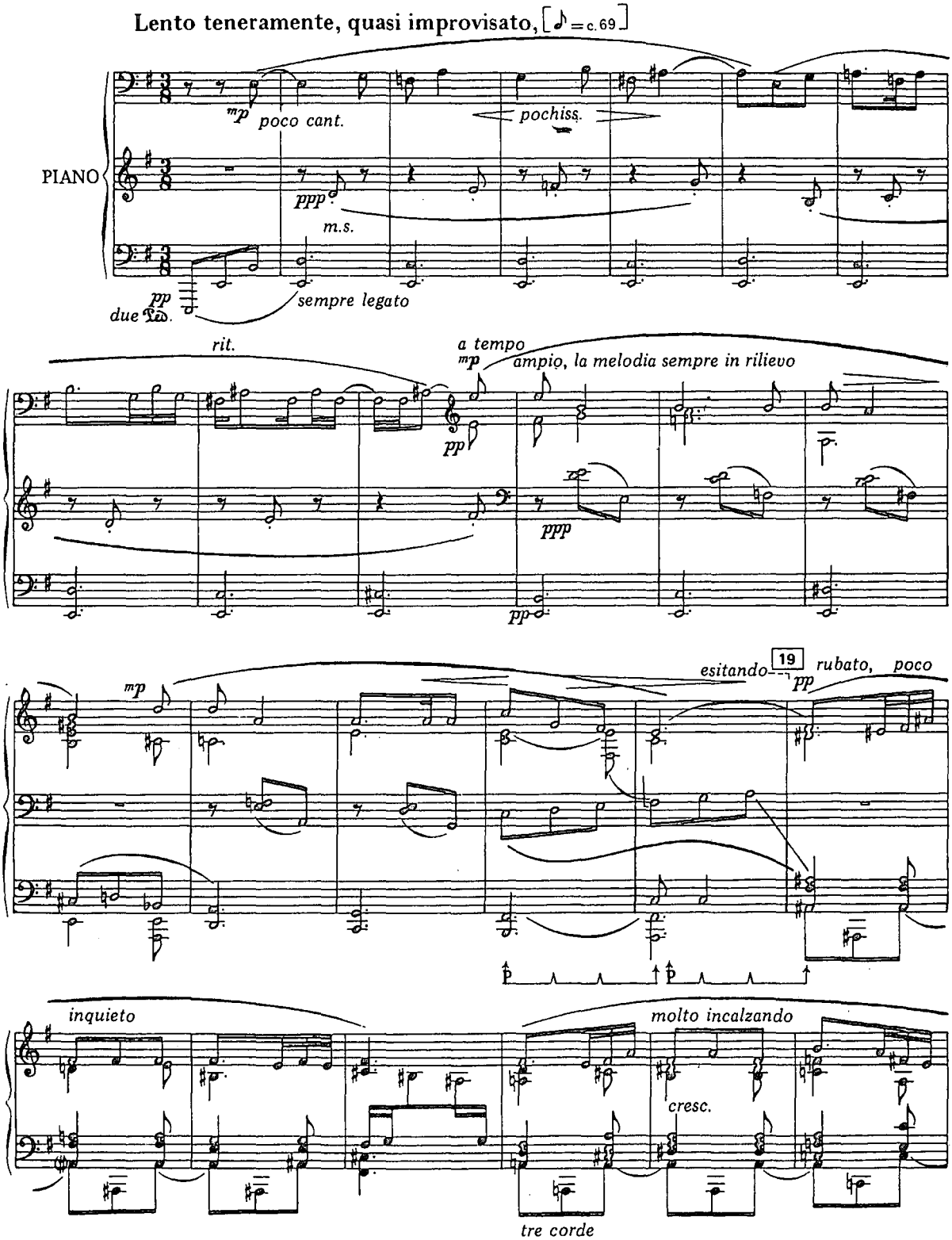


Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

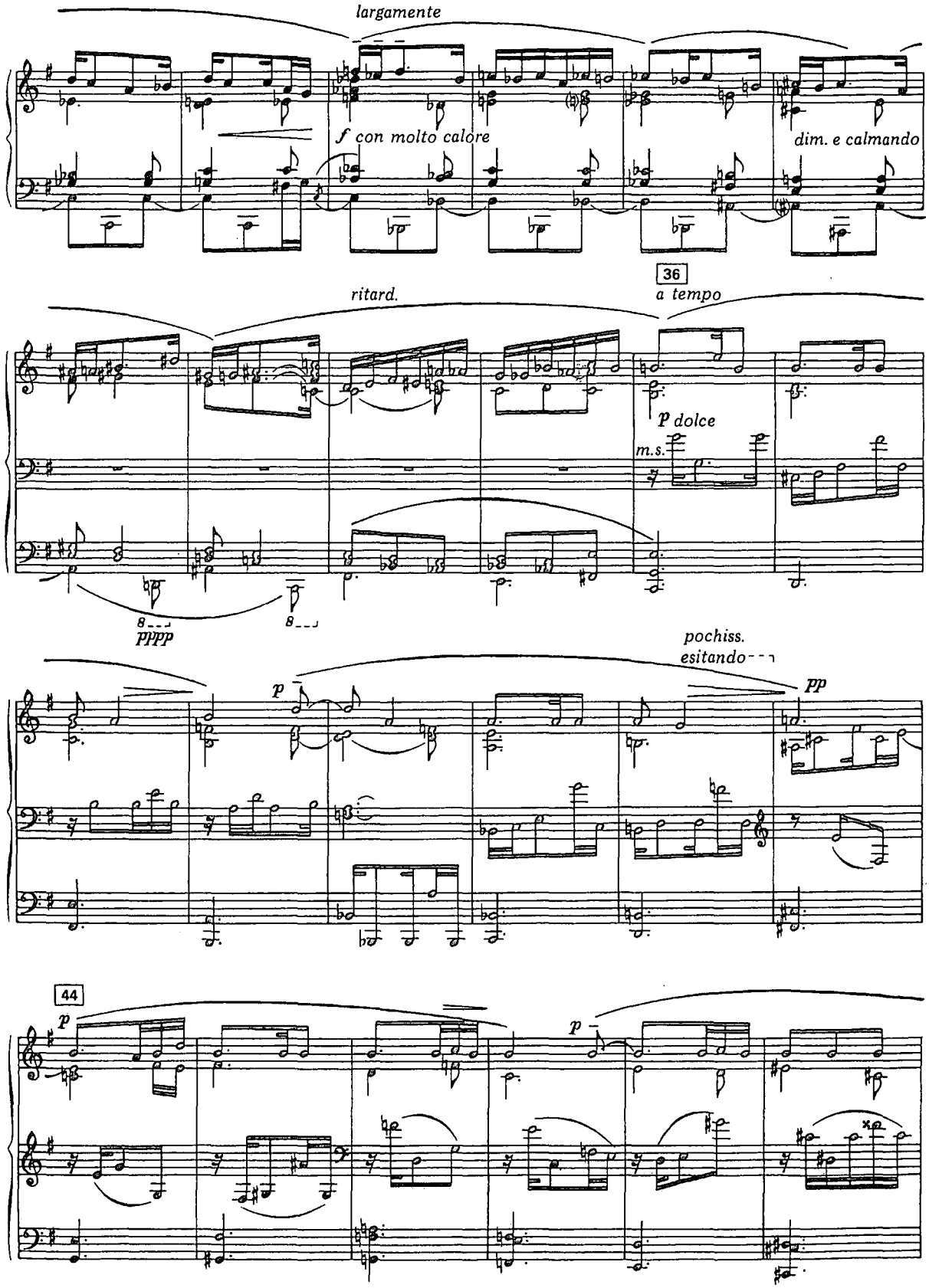


Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

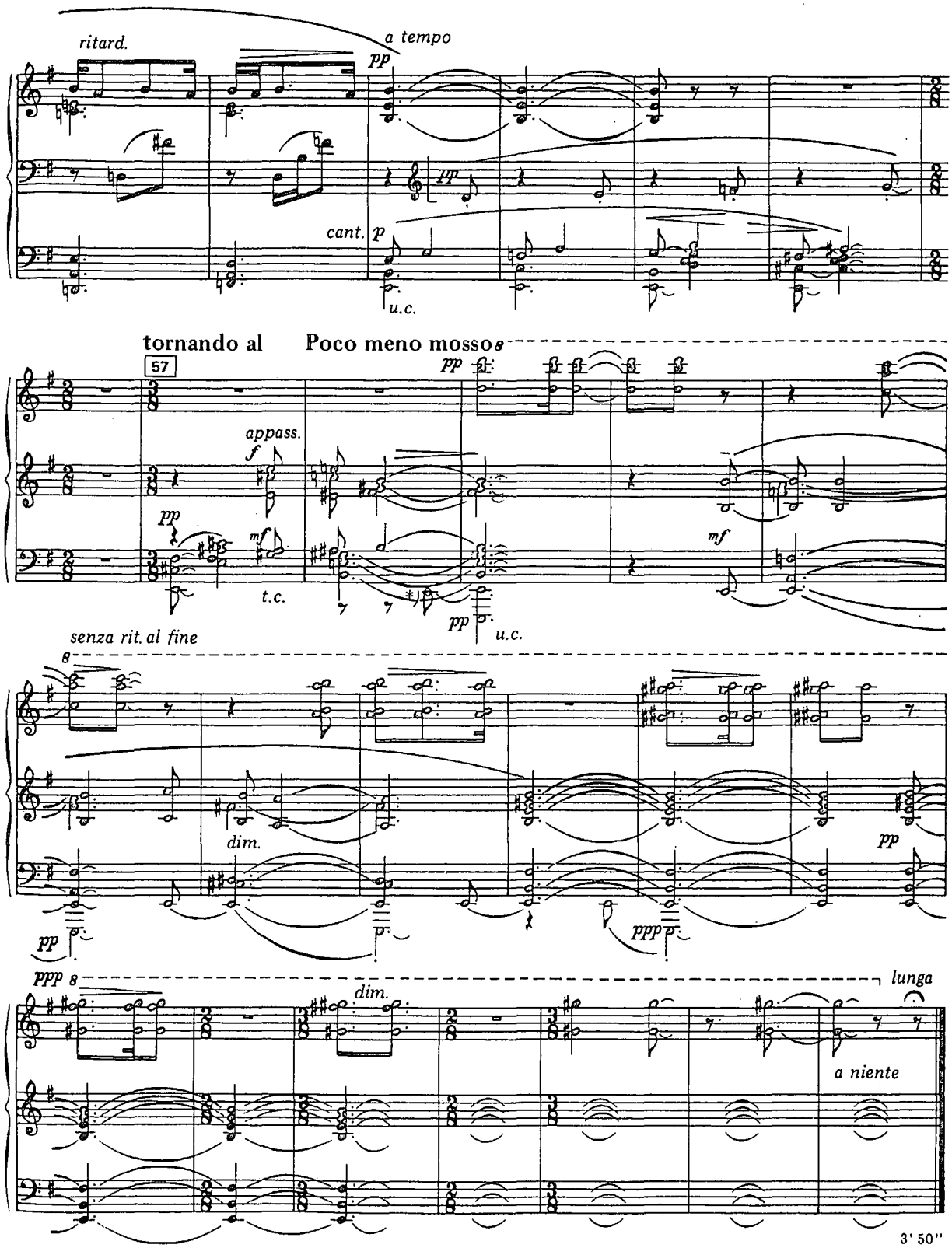
3. Berceuse



Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za



Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za



*) Depress note silently.
*) Toets toonloos neerdruk.

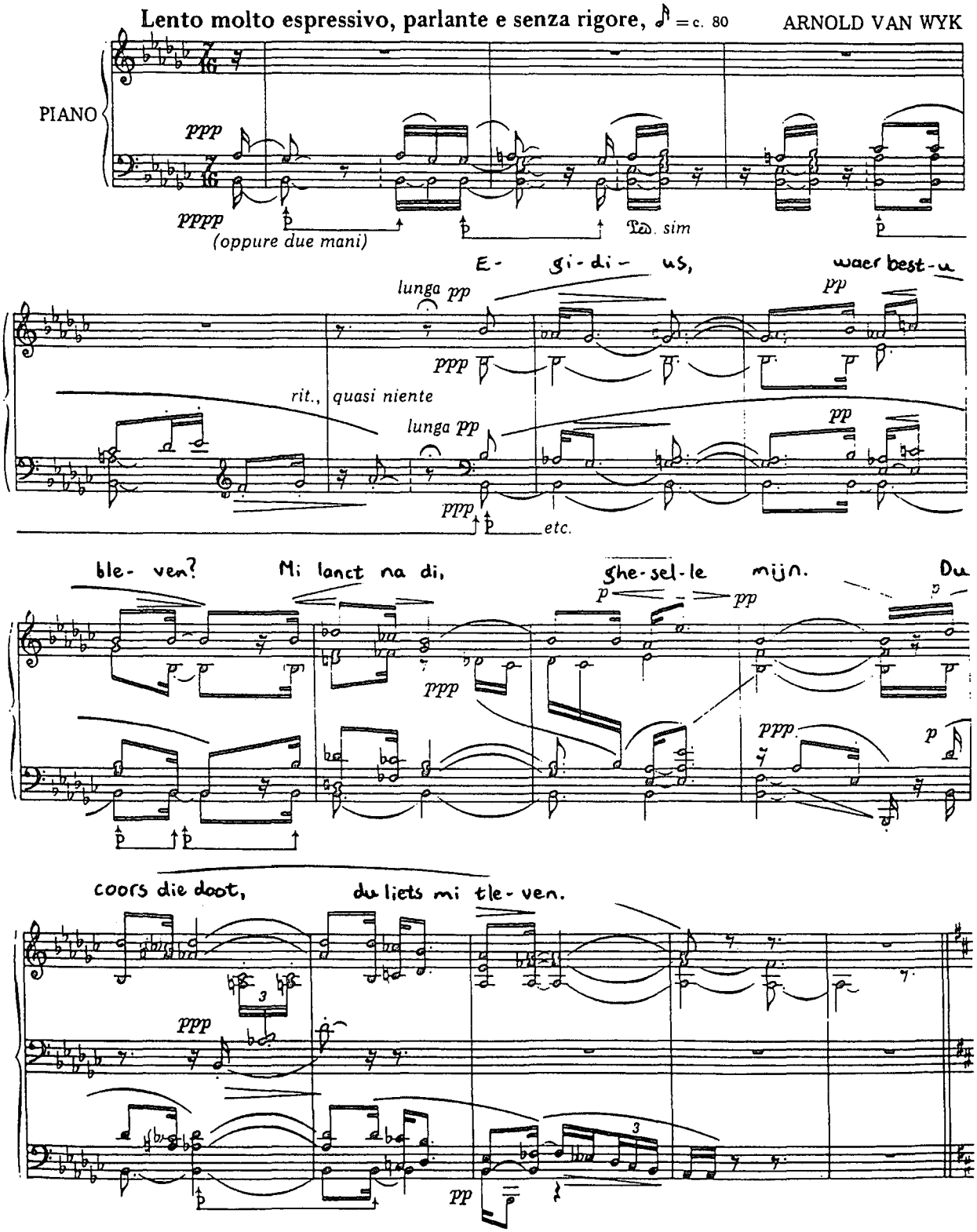
Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za

Bylae C

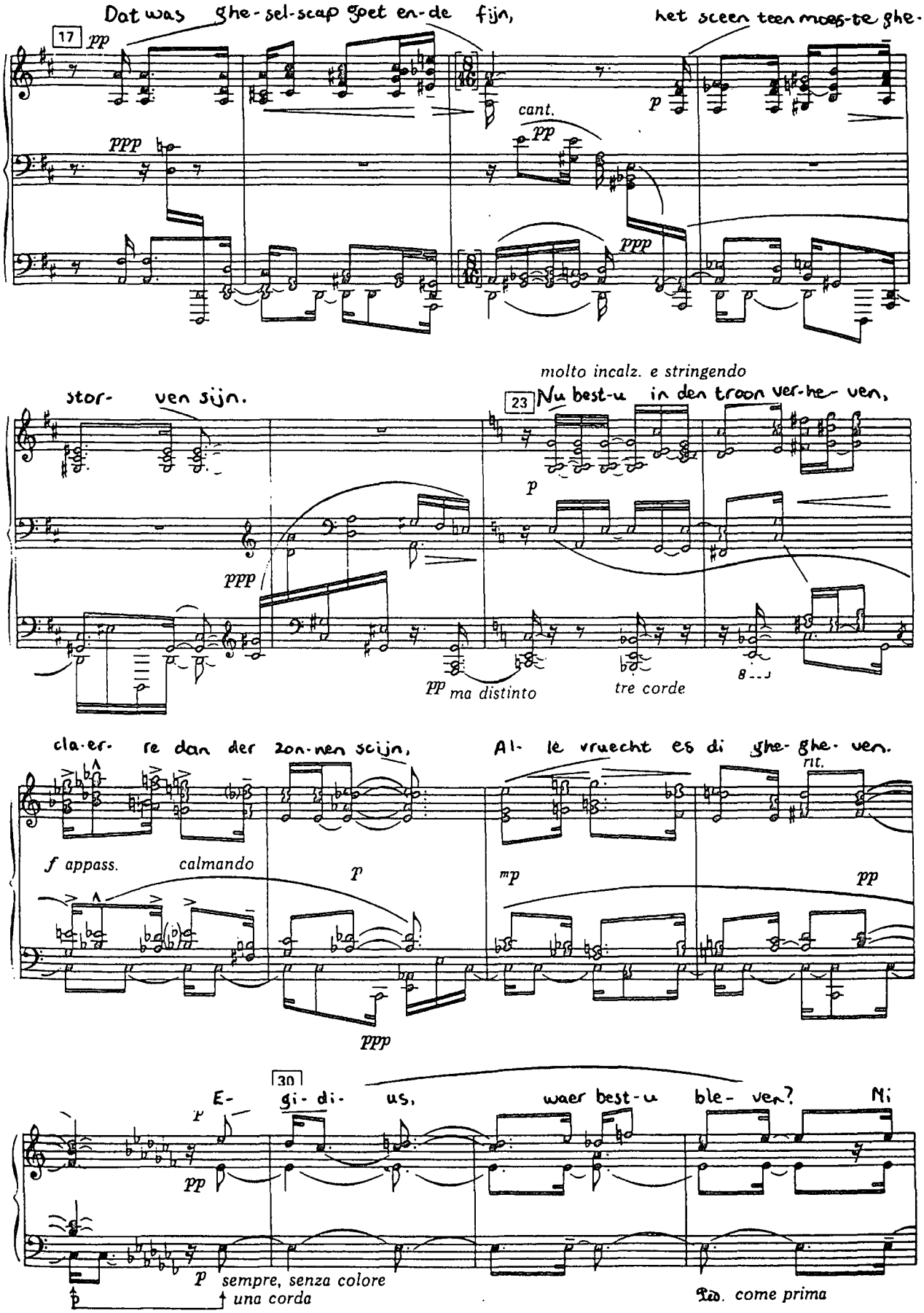
TRISTIA

(1973–78)

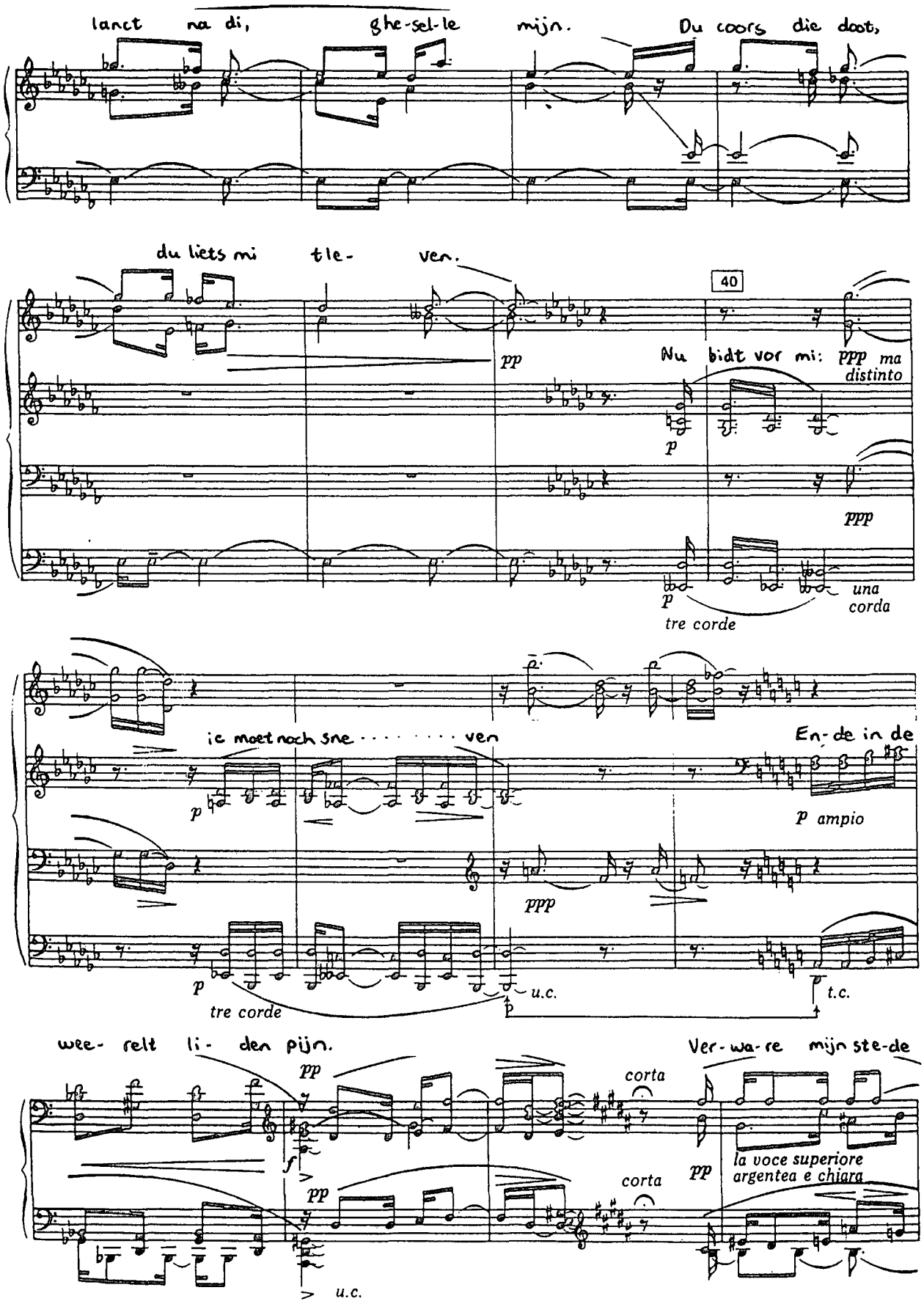
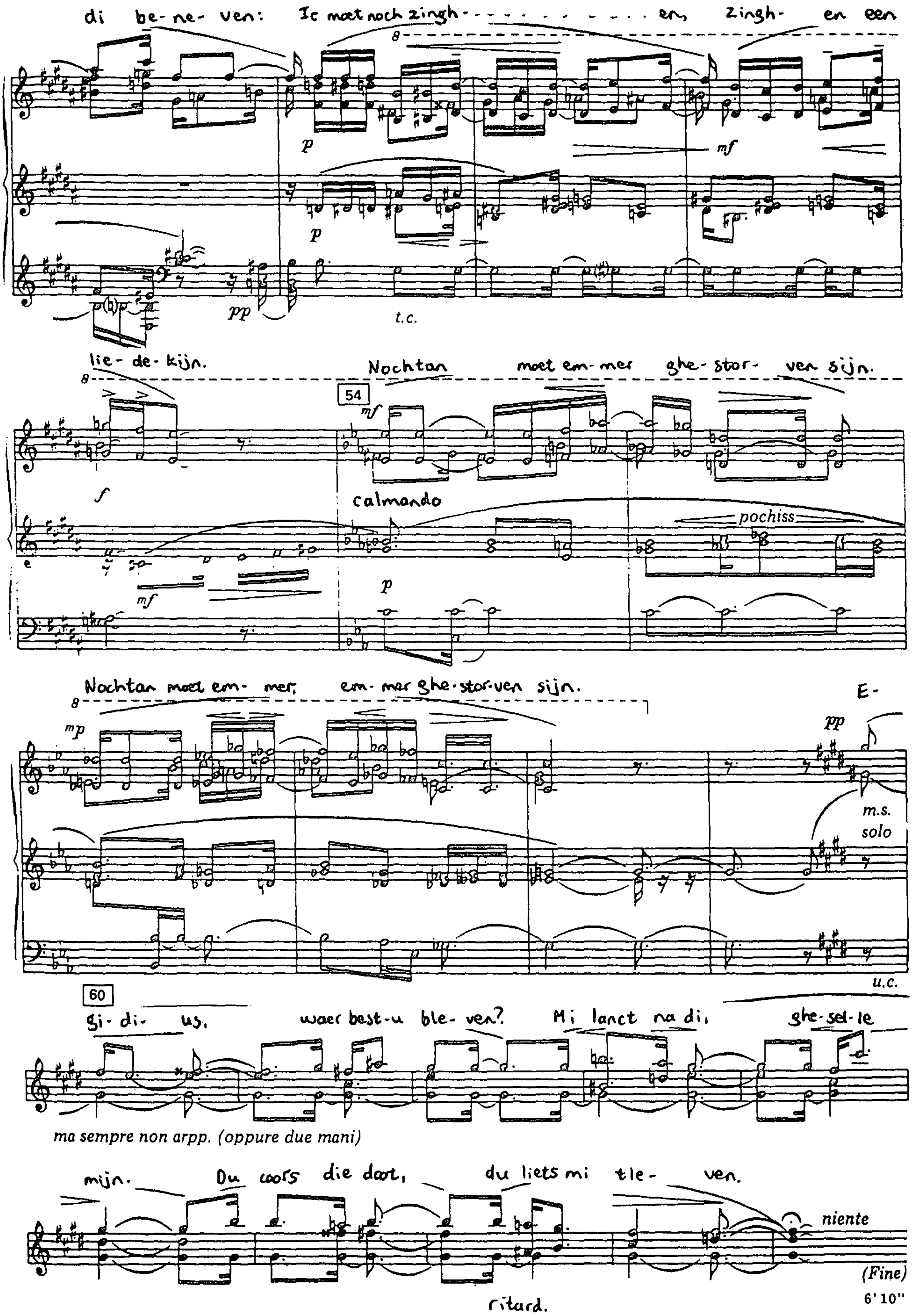
1. Rondo desolato



Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za



Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za



Stellenbosch University https://scholar.sun.ac.za