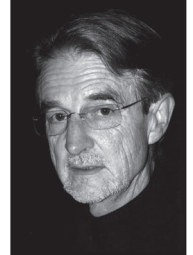


# Lewe-in-werk: Outobiografiek in Arnold van Wyk se musiek<sup>1</sup>

*Life-in-Work: Autobiography in Arnold van Wyk's Music*

IZAK GROVÉ

Departement Musiek, Universiteit van Stellenbosch  
ig@sun.ac.za



Izak Grové

**IZAK GROVÉ** het sy voorgraadse en nagraadse opleiding aan die destydse Universiteit van die Oranje-Vrystaat ontvang. Sy proefskrif (DPhil) het handel oor Beethoven se liedere. Navorsing daarvoor is in Bonn onderneem, waarin hy ondersteun is deur 'n DAAD-stipendium (1977-78), wat later opgevolg is deur 'n tweede stipendium. Tussen 1972 en 1988 was hy musiekdosent aan sy Alma Mater in Bloemfontein. Tans is hy professor vir musiekwetenskap en musiekteorie aan die Musiekdepartement van die Universiteit van Stellenbosch. Hy is lid van die *Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns*, lid van die redaksie van die *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, en voorsitter van die Akademie se Kommissie vir die Uitvoerende Kunste.

**IZAK GROVÉ** completed his undergraduate and postgraduate studies at the then University of the Orange Free State. His dissertation (DPhil) dealt with the songs of Beethoven. Research for his doctorate was conducted in Bonn, for which purpose he was awarded a DAAD stipend (1977-78), which was later followed up by another stipend. Between the years 1972 and 1988 he taught at his Alma Mater in Bloemfontein. Currently he holds the position of professor for Musicology and Music Theory at the Department of Music, University of Stellenbosch. He is member of the *South African Academy of Science and Arts*, member of the editorial Board of the *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, and chairman of the Academy's Commission for the Performing Arts.

## ABSTRACT

*Life-in-Work: Autobiography in Arnold van Wyk's Music*

*The essay deals with the popular question regarding meaning in the art of music, in particular in the music of the South African composer Arnold van Wyk (1916-1983). In an interview with the composer in 1982 he gave indications concerning the creative process of his piano work, **Night Music** (composed 1945-1958). Recent insight into sketches and letters relating to this and other*

---

<sup>1</sup> Hierdie artikel is 'n uitgebreide weergawe van 'n referaat gelewer tydens die kongres van die Musiekwetenskapvereniging van Suidelike Afrika, Potchefstroom 2006. Die referaat, op sy beurt, verwys terug na 'n artikel wat in 1984 deel uitgemaak het van 'n bundel opstelle oor Van Wyk se musiek, wat onder my redaksie deur die destydse Universiteit van die Oranje-Vrystaat gepubliseer is in *Acta Academica*, Reeks B 19 (pp. 121-132). Kyk ook Bibliografie.

*works not only confirmed the composer's communications but also revealed what can be seen as indications of an autobiographical nature of the music. It can be argued that the composer reserved aspects of his inner self and his life-style to be expressed only through his music.*

**KEY CONCEPTS:** Biography, autobiography, aesthetics, poetry, *Weltschmerz*, romanticism, piano music, song, Liszt, Ravel, Petrarca, Rilke, epilogue, homosexuality.

**TREFWOORDE:** Biografie, outobiografie, digkuns, estetika, *Weltschmerz*, romantiek, klaviermusiek, lied, Liszt, Ravel, Petrarca, Rilke, epiloog, homoseksualiteit.

### OPSOMMING

Die artikel handel oor die populêre vraag rakende die konsep van betekenis in die kunsmusiek, meer spesifiek die musiek van die Suid-Afrikaanse komponis Arnold van Wyk (1916-1983). Tydens 'n onderhoud met die komponis in 1982 het hy aanduidings gegee ten opsigte van die skeppingsproses van sy klavierwerk, **Nagmusiek** (wat geskryf is in 1945-1958). Onlangse insae in sketse en briewe wat betrekking het op hierdie en ander werke het nie alleen die komponis se mededelings bevestig nie, maar ook dit onthul wat gesien kan word as aanduidings van die outobiografiese aard van die musiek. Daar kan geargumenteer word dat die komponis bepaalde aspekte van sy innerlike self en sy lewenstyl teruggehou het, om slegs deur middel van sy musiek tot uitdrukking te bring.

*Beskou die werk maar 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.*

### BIOGRAFIE EN MUSIEK

Aan die woord is die komponis self, wat die sin en betekenis van sy klavierwerk *Nagmusiek* (1955-58) probeer artikuleer (Langspeelplaat-omslag HAUM 10961). Hierdie en soortgelyke pogings deur komponiste het hulle wortels in die nimmereindigende “betekenis”-vraag in musikale aangeleenthede, spesifiek die soms esoteriese wêreld van die kunsmusiek.

Richard Strauss (1864-1949), daardie hooffiguur in die musiekgeskiedenis van die laat 19de eeu, wie se oeuvre oorheers is deur musikale genres wat as “narratief” in die eng sin van die woord beskou kan word, dit wil sê die opera (*Elektra*, *Salome*, *Der Rosenkavalier*, en andere) en programmatiese orkesmusiek (*Don Juan*, *Also sprach Zarathustra*, *Sinfonia domestica*, en andere), het die probleem in 'n brief probeer verklaar in die vorm van 'n vraag: “Ken u enige komponis wat ooit iets anders gekomponeer het as homself?” (Bayreuther 1997: 94). Alhoewel hierdie estetiese houding nie vir alle musiek uit hierdie era as vanselfsprekend geld nie, en omgekeerd, ook nie 'n suiwer, strukturalistiese (dit wil sê nie-programmatiese) begrip vir musiek soos dié van Strauss uitsluit nie, is die uitermate hoë premie wat in die geskiedenis van die 19de-eeuse musiek op die (outo-) biografiese element geplaas is, so sterk teenwoordig dat dit in geen beskouing oor die musiek van die tydperk geïgnoreer kan word nie. Die idee van “poëtiese” musiek (soos dié van Strauss) het as voedingsbron gedien vir die uitgebreide en – vir die algemene publiek gewilde – musikale uitdrukkingsteorie, iets wat wesenlik bygedra het tot die kanonieke repertorium van 19de-eeuse musiek in die konsertsaal. Dat die populêre musiekeestetiese teorie van die negentiende eeu steeds hardnekkig bly vasklou het aan die opvatting dat musikale komposisies niks anders is nie as outobiografiese fragmente, en wat as sodanig selfs verwantskap kan toon met die literêre roman, vorm nietemin 'n aansienlike deel van die musiekhistoriese gegewe. Negatiewe assosiasies hiermee ten spyte, sou die beperking van die musiekgeskiedenis tot die “neutrale” vlak van die

suiwer strukturele aspek 'n aansienlike deel van daardie era se eiesoortigheid moet prysgee (Dahlhaus 1980:3).

Die kompleksiteit van die vraagstuk kan verder veraanskoulik word deur Richard Wagner (1813-1883) se rare standpunt wat neerkom op 'n soort ontvlugting deur 'n voorkeur vir die kuns as plaasvervanger van die lewe! Die kuns – aldus Wagner – “... begin daar waar die lewe ophou .... ek begryp nie hoe 'n werklik gelukkige mens op die gedagte kan kom om ‘kuns’ te maak nie ... is ons ‘kuns’ nie dus 'n toegewing van ons onvermoë nie? Sekerlik!” (soos aangehaal in Kaden 1997: 11). Die noodwendigheid van die kuns word vir Wagner verder ook geïdentifiseer as die kunstenaar se bevryding van hierdie onvermoë om lewenswerklikhede te kan hanteer, en die uiteindelijke bevrediging van die eise van die lewe.

Dit is deels teen hierdie veelfasettige agtergrond dat die aanvang van 'n omvangryke musiekbiografie aan die begin van die 19de eeu gretig deur sowel leiers op die gebied van die musiekwetenskap as populêre outeurs beoefen is. Laasgenoemde groep – wie se literêre produkte benewens die roman die belangrikste mededinger om publieke aandag is – waarborg immers toegang tot 'n “werklike” lewe en nie fiksionele lewens nie (Pekacz 2006: 1). Die onvermoë (belangeloosheid?) van vroeëre biograwe om die gekompliseerde wisselwerking werk-lewe sigbaar geloofwaardig te maak enersyds, en die bogemelde popularisering van die *vie romanceé* andersyds, sou mettertyd lei tot die verdagmaking van die genre se noodwendigheid in die beoefening van die musiekwetenskap. Carl Dahlhaus se provokatiewe artikel uit 1975, *Wozu noch Biographien?* het die vraag op die spits gedryf deur vervloeë (dit is 19de-eeuse) aannames en estetiese uitgangspunte te isoleer en as uitgediend te evalueer. Anders as wat die geval is met die musiekhistoriese kenmerke van ouer periodes, soos die vyftiende en sestiende eeu, word in die geval van die negentiende eeu skynbaar merendeels volstaan met die verheerlikende helde-opvatting van die geniale musikus (Dahlhaus 1980:2), waarvan Beethoven as die alomerkende model geld. Dahlhaus dui verder aan dat verbande tussen biografiese omstandighede en werkkuiting weliswaar deur biograwe aangetoon wil word, maar dat die uiteindelijke produk dan tog gewoonlik volstaan met 'n onverkwiklike naasmekaar van lewe en werk: die gewaande samehang – die lewe in die werk – word selde veraanskoulik (Dahlhaus 1975:83). Die ideaal van verweefdheid tussen lewensverloop en kreatiewe skepping, soos tot 'n mate verwesenlik in Thayer se Beethoven-biografie (1866-1879) en Jahn se Mozart-biografie (1856, aangevul deur Abert 1955) is (en word) selde tot daardie mate bereik.

Dat die werk-aspek 'n integrale faset van die lewe sal wees, kan dus kwalik ontken word. Reeds (weliswaar ekstreme) aspekte van die 18de-eeuse musiekestetika (by Schubart en CPE Bach) verwys na die taak van die komponis om 'n bepaalde soort “ek-heid” (*Ichheit*) in die musiek ten toon te stel (Dahlhaus 1976:35), want alleen op dié wyse kan die kunswerk op die mate van oorspronklikheid en eenmaligheid aanspraak maak wat die latere negentiende-eeuse musiek sou kenmerk. Ook in Hegel se komplekse filosofiese sisteem is daar skynbaar 'n aansienlike ruimte vir die vergeestelike “verinnerliking in klank” (*tönende Innerlichkeit*). Of Hegel se moeite om musiek wat geskei is van “inhoud” as leeg en betekenisloos af te maak (Dahlhaus 1976:71) sonder meer gelykgestel kan word aan die spesifiek biografiese, sal steeds omstrede bly (kyk Nowak 1971:50-2).

Om dus die 20ste-eeuse aksentuering van 'n “suiwer” wetenskaplike en objektiewe benadering (soos in die geval van filologiese studies ter wille van betroubare musiek-edisies) as teenpool van die subjektiewe area van biografiese spekulasies te sien, skyn 'n oorhaastige veralgemening blyk te wees. In dié opsig is die teenstelling van (“objektiewe”) musiekanalise teenoor (“subjektiewe”) musiekinterpretasie immers 'n bekende verskynsel binne die (positivistiese) benadering tot die omgang met musiek. Die gebrek aan kennisname van biografiese omstandighede in die samestelling van die Brahms-monumentuitgawe kan in dié opsig as voorbeeld aangehaal word (Schubert 1997:8). Hierby aansluitend moet kennis geneem word van Hermann Danuser se waarnemings, in sy antwoord

op Dahlhaus se gemelde artikel, en waarin hy die sinvolle voortbestaan van die biografiek regverdig deur wat hy noem die “poëतिक ... as verbinding tussen die alledaagse en die kunstwêreld”. Dit gaan hier vir Danuser nie bloot om die daarstelling van ’n poëtiese program nie, maar dit wat ontvou uit die “... dialektiek tussen die subjektief-poëtologiese intensie en die eiesoortigheid van spesifieke musikale materiaal, en die vormbeginsels daarvan ...” (Danuser 1975:287, my vertaling). Dit wil dus voorkom asof minstens ingrypende fasette van die komponiste-lewe — soos dié geval van Arnold van Wyk – nie los te maak is van die komponis se mededelings oor die genese van ’n komposisie nie, al sou sulke mededelings eers gedekodeer moet word ten einde komposisie-intensies deur detail-analise bloot te lê.

Die verskeidenheid van 20ste-eeuse musiekstylbenaderings maak voorsiening vir ’n ewe omvangryke versameling estetiese standpunte, wat ’n meerdere en mindere mate van reaksie op ’n uitgesproke “Romantiese” musiekestetika ingesluit het. Paul Hindemith (1895-1963) – reeds in die vooroorlogse Duitsland ’n leidende figuur – het as prominente voorbeeld van ’n wydverspreide beskouing in die destydse Europese musieklewe ’n verrassende en onthutsende nugterheid aan die dag gelê ten opsigte van enige mate van “uitdrukking” in sy musiek, waarby enige “biografiese” element ingesluit word. Die luisteraar van musiek – volgens Hindemith – moet iets te wete kom van die artistieke beginsel in die Augustynse opvatting van ’n hoër orde (Skelton 1975:247); musiek wat streef na selfuitdrukking van die persoonlikheid van die komponis kom vir hom neer op ’n verlies aan selfstandigheid van die komposisie. Vir hom was die skeppingsproses “objektief”, en ontdaan van alle misterie, en hy het geen moeite ontsien nie om dieselfde werkwyses in die werk van Mozart, Beethoven en Sebastian Bach aan te toon (Schubert 1997:8-9). Desnieteenstaande kan daar egter met reg geargumenteer word dat die spanningsvolle tydperk van openbare verguising wat Hindemith in Nasionaal-Sosialistiese Duitsland te beurt geval het nie sonder gevolge vir outobiografiese inhoud in sy musiek kon gewees het nie: minstens in werke wat tekste of liedsitate as basis gehad het, kan die komponis se voornemens tot emigrasie verskuil aangetoon word (Schubert 1997:9-10). En Igor Strawynski (1882-1971) se bekende musiekestetiese dictum waarvolgens “... musiek, as gevolg van die aard daarvan, in wese onmagtig is om hoegenaamd enigiets uit te druk, sy dit ’n gevoel, ’n ingesteldheid, psigologiese stemming, ’n natuurverskynsel ...” (soos aangehaal in Vlad 1960:23; my vertaling) dui op ’n soortgelyke onverdraagsaamheid jeens die gekte benadering tot die idee van ’n/enige boodskap in musiek. Op die gebied van die beeldende kuns het die vroeg-ekspressionistiese Skandinawiese skilder Edvard Munch (1863-1943) daarenteen sy kunswerke by herhaling beskryf as “...die bladsye van ’n dagboek ...”; al sy werke moet (aldus Munch) gesien word as fragmente van ’n lewenscredo (Prideaux 2005: vii) – iets wat herinner aan die Strauss-opmerking hierbo.

## VAN WYK SE STYL

In die musiekwetenskaplike betragting van die musikale nalatenskap van Arnold van Wyk (1916-1983), soos wat dit sedert die sestigerjare van die vorige eeu veral figureer in akademiese verhandelings, het die klem dikwels – in ooreenstemming met ’n positivistiese ingesteldheid, wat feitesendings as primêre doelwit gehad het – geval op analitiese beskouings van individuele werke of werkgroepe. Daar is gevolglik weinig aandag geskenk, indien enigsins, aan die kontekste waarbinne sulke werke hulle ontstaan gehad het, laat staan nog die spesifiek komplekse verhouding tussen werk en lewe.

Veelal word in dié verband volstaan met die betreklik veralgemenende verklaring van Van Wyk se musiek as elegies, pessimisties, treurig, en dies meer. Hierby word veral gereeld gewys op die titelgewing by werke soos die *Elegië vir strykkwartet*, die liedsiklus *Van Liefde en Verlatenheid*,

die koorsiklus *Aanspraak virrie Latenstyd*, en etlike ander. Reeds in Henk Temmingh se histories belangrike Magisterverhandeling (1965) oor Van Wyk se werk – dit was een van die eerstes in SA oor die inheemse kunsmusiek – word gewag gemaak van hierdie kwaliteit. Die ander faset wat Van Wyk se styl sou kenmerk, is die opmerklieke stilistiese “konservatisme” daarvan – soos byvoorbeeld vergestalt deur ’n behoud van tonaliteitsbeginsels soos dié waardeur die Europese tradisie van die 18de en 19de eeu gekenmerk is. Beide was fasette waarvan die komponis self intens bewus was, en wat meermale deur hom self bevestig is. Ten opsigte van die eerste is die aanhaling hierbo ’n aanduiding; ook opmerkings soos “... ek kan eintlik net hartseer musiek skryf ...” (soos aangehaal in Smith 1991: 41) en “[T]en spyte van my baie vriende is ek alleen ...” (Grové 1984:39) is reeds bekend. Ten opsigte van hierdie konserwatisme het hy hom meermale in ’n briefwisseling met sy latere kollega Hubert du Plessis geïdentifiseer deur middel van die datum 1881, om daarmee sy selferkende onvermoë om eietydse Europese vernuwings te omhels, te artikuleer. Teenoor ’n koerantverslaggewer laat hy blyk: “Ek beskou myself as ’n laat-Romantikus, en vir ons is daar vandag nie plek nie ...” (Scholtz, s.d.).

’n Mens sou verder kon gaan en hierdie dubbele karakteristiek (die melancholiese en die konserwatiewe) staaf deur enersyds te wys op die tekste wat vir toonsetting oorweeg is, en andersyds op die sluimerende tonaliteitsbewussyn in die meeste werke. En aangesien sulke tekste gewoonlik nostalgiese en hunkerend-onsekere kwaliteite van die 19de-eeuse mens as tema gehad het, sou mens ook kon wys op fasette soos die komponis se inherente twyfel aan homself – sy “karakterdefek”, soos Du Plessis dit omskryf het, iets wat ook deur ’n ander, en lewenslange vriend, die Engelse komponis Howard Ferguson as sodanig erken is (Grové 1984:36). Die totaliteit hiervan is feitlik ’n bloudruk vir Van Wyk se kwalik onontkenbare musiekestetiese skakeling met die 19de-eeuse opvatting van musiek as ’n hoogs persoonlike relaas, iets wat bygedra het tot die vervreemding van die komponis by sy gehoor – ’n soort outobiografies-bemiddelde poëतिक dus.

Behalwe vir opmerkings soos hierbo vermeld, is daar oor Van Wyk se soeke na ’n eie en eietydse styl dus relatief min bekend. Iets daarvan word egter tot uitdrukking gebring in ’n brief aan Jan Bouws (1947) tydens die komponis se verblyf in Londen, waarin hy sy voorneme om huis toe te kom, koppel aan die voorneme om ’n egte plaaslike styl in sy musiek te vestig. Die modus operandi wat Van Wyk skynbaar hiervoor in gedagte gehad het, is in lyn met dié van Europese voorbeelde soos Béla Bartòk, dit wil sê die verryking van die Westerse idioom van die tyd met ritmiese en ander herkenbare elemente van inheemse musiektradisies. Dat hy ten opsigte hiervan as voorspel tot die debat rondom die “kruiskulturele” opsies van die die tagtigerjare reeds pionierswerk verrig het in die vyfdelige liedsiklus *Van Liefde en Verlatenheid* (1949 -1953), op tekste van Eugène Marais – kan reeds as deel van die Suid-Afrikaanse musiekgeskiedenis beskou word.<sup>2</sup> Die suksesverhaal *Van Liefde en Verlatenheid* as een van die noemenswaardigste liedsiklusse van die 20ste eeu is sekerlik geleë in die wyse waarop die tekste, met hulle klem op die Afrikaanse ontdekking van *Weltschmerz* as Romantiese uitdrukkingsonderwerp, gehanteer is.

Van Wyk se algemene biografiese gegewens is aan die meeste Suid-Afrikaanse musici wat enigsins betrokke is by die bevordering van die plaaslike erfenis, bekend. Biografiese detailstudies bestaan egter feitlik nie; die eerste volledige biografie (deur Stephanus Muller) is nog in wording, en beloop om opklaring oor heelwat voorheen onbekende aspekte van die komponis se lewe te

<sup>2</sup> Nie alleen word hierin beide die voorgemelde kwaliteite van treurigheid en konserwatisme teruggevind nie; die ritmiese en melodiese ingesteldheid van veral die eerste en vierde liedere, “Die Townares” en “Hart-van-die-Dagbreek”, getuig van ’n vindingryke assimilering van die eiesoortige karakteristiek van die inheemse musiekinstrument, die *mbira*. As sodanig verteenwoordig die werk een van die eerste geslaagde voorbeelde van ’n “Afrika”-kwaliteit in die inheemse kunsmusiektradisie.

verskaf. Meer nog as bloot onbekende detail van lewensverloop, ontbreek dit ons aan kennis van daardie lewensfasette wat tydens die komponis se lewe verswyg is – deur homself en deur diegene wat na aan hom was. Ten spyte van aanduidings van etlike liefdesverhoudings, het die destydse Suid-Afrikaanse samelewing nog meer as vandag ’n afkeurende houding ten opsigte van homoseksuele verhoudings gehad, en kan dit met redelike sekerheid aanvaar word dat die komponis se publieke status hom verhinder het om hierdie lewenstyl openbaar te maak. Opmerkings deur Van Wyk, en inskrywings in dagboeke dui gereeld op ’n diepgevoelde vereensaming, iets wat ’n remmende faktor moes gewees het, en bygedra het tot sy bekende stadige werkstempo en klein werktotaal. Mathildie Thom het in haar onlangse Magister-tesis (2006) getuienis gebring ten opsigte van die komponis se homoseksuele oriëntering en die invloed wat publieke standpunte daarteenoor waarskynlik gehad het in die wording van Van Wyk se musiek uit die latere skeppingsjare. (Thom 2006:27-28, 63-64). Dat die onlosmaaklike verbinding lewe-werk dan sou lei tot versluisde “kodes” waarvolgens werke vertolk kan word as fasette van hierdie geheime lewe, skyn dan deel te vorm van sy komposisie-werkwyse.

## NAGMUSIEK

*Nagmusiek* (1955-58), kan benewens die orkeswerk *Primavera* (1950- 961) tot sy belangrikste bydraes gereken word. Alreeds die titel – wat assosiasies het met die 19de-eeuse klaviernokturne, dit wil sê uitdrukkingsmusiek met sterk nostalgiese, selfs pessimistiese ondertone – suggereer dieselfde kwaliteite van vereensaming, onbeantwoorde liefde en doodsverlange as die gemelde liedsiklus. Die uiteindelige wyding van die werk aan ’n vriend wat kort tevore selfmoord gepleeg het, en met wie Van Wyk ’n kortstondige verhouding gehad het, asook ander fasette waarop hieronder verder ingegaan sal word, is verdere bevestiging van hierdie kwaliteite. Dit wil verder voorkom asof die betekenis van die digterlike woord in die wording van *Nagmusiek* ewe belangrik was as in die geval van die liedsiklus. Of dalk belangriker – want dit sal blyk dat daar in Van Wyk se manifestasie van die Romantiese outobiografiese benadering tot instrumentale komposisie die woord as ‘t ware as werktuig gebruik is, net om die bestaan daarvan weer te verswyg. Sò het die *Rondo desolato* uit Van Wyk se (onvoltooide) *Tristia*-klaviersiklus sy oorsprong gehad in vroeëre toonsettingspogings van die Middeleeuse *Egidius*-gedig (Thom 2006:71-74).

Ook die modelle wat vir Van Wyk gedien het, sluit op die een of ander wyse aan by die voorgemelde karakteristiek. Hieronder tel spesifiek die klavier-oeuvres van Liszt en Ravel. Dat onder meer Ravel se *Miroirs* (spesifiek *Noctuelles* en *Valleé des cloches*) bepalend was in terme van byvoorbeeld die klaviertegniese inrigting van *Nagmusiek*, is duidelik. In handgeskrewe aantekeninge oor die werk verwys Van Wyk self stylanalities na sy werk as “ ... Grotendeels impressionisties ... Ravel se nagwêreld ... ons praat oor dieselfde dinge, maar ons taal is nie juis dieselfde nie ...”.<sup>3</sup> Hierdie “dinge” sluit ook toestande om hom heen in: In ’n brief aan Anton Hartman word ’n doodsverlange uitgespreek, en verwys hy na “ ... die allervreeslike wêreld waarin ons woon ...”.<sup>4</sup> Die ontstaan van die eerste sketse enkele weke voor die eerste atoombom in 1945

<sup>3</sup> Hierdie aantekening is deel van die Arnold van Wykversameling (nr. 320) in die Spesiale Versamelingsafdeling van die J.S. Gericke Biblioteek van die Universiteit van Stellenbosch. Aangesien hierdie dokumente nog nie gekatalogiseer is nie, bestaan daar nog geen verwysingsnommers daarvoor nie. Toegang tot die versameling is steeds beperk, en hierdie materiaal is met toestemming aan die skrywer verskaf. Tensy anders vermeld, is alle dokumentêre materiaal wat in hierdie artikel vermeld word (insluitend briewe en komposisiesketse) deel van die Arnold van Wykversameling. Dr Stephanus Muller word hiermee bedank vir sy onbaatsugtige hulp met betrekking tot toegang tot sulke materiaal.

kan dan juis herlei word na hierdie soort ontugtering. Die ontwikkeling van die werk sou in die hieropvolgende 13 jaar (1945-1958) verder beïnvloed word deur meer persoonlike kenterings, sodat die wordingsgeskiedenis in sekere opsigte neerkom op 'n outobiografiese joernaal.

Ten spyte van die omstandighede in Engeland in die laaste oorlogsjare het die jong komponis daar van sy vrugbaarste ingewings gekry, iets waarna hy later gereeld terugverlang het. Uiteenlopende werke soos *Nagmusiek* en die latere *Missa in illo tempore* (1979) het hier hul oorsprong gehad. 'n Jaar na die eerste notas (genoteer as 23.6.46) is die oorspronklike Nokturnetitel op dieselfde bladsy vervang met *Night Music*. Die belangrikste werkperiode het in die jare 1954-56 geval, sodat die eerste openbare uitvoering reeds vroeg 1956 kon plaasvind (volgens Van Wyk se eie notas), waarna aansienlike hersienings sou volg. Die laaste datum op die sowat 100 plek-plek dig beskrewe orkestrasieblaaie is dié van 4 Junie 1958. Gedurende dieselfde periode is egter 'n hele aantal ander werke aangepak.

Die uiteindelige formaat was aansienlik anders as die oorspronklike driedelige plan van 1953. Die werk kan gesien word as sewedelig, met die oorspronklike inleiding as tema-uiteensetting, en 'n Epiloog aan die einde, met vyf afwisselend vinnige en stadige Nokturnes daartussen. Die openingsgedeelte van 35 mate bevat die kernmateriaal waarop feitlik alle verdere gebeure gebaseer is, deur middel van 'n variëringstegniek.

Inleiding	Nokturne 1	Nokturne 2	Nokturne 3	Nokturne 4	Nokturne 5	Epiloog
Molto lento	Presto non troppo	Larghetto “Liefdes- musiek”	Tempo giusto	Lento non troppo “Liefdes- musiek	All. agitato e tempes- tuoso	Largo irreal- mente
1-35	36-112	113-160	161-246	247-268	269-371	372-423

As 'n rare uitsondering in Van Wyk se refleksie op sy eie werk, het die komponis in 1982, tydens 'n konsertbesoek aan Bloemfontein, 'n aantal mededelings oor die wordingsgeskiedenis van *Nagmusiek* aan my gemaak. Hierdie mededelings kom neer op twee fasette van die skeppingsproses, waarvan die betekenis en impak eers onlangs duidelik geword het na insae in Van Wykdokumentasie en -sketsmateriaal wat sedert 2004 amptelik in die besit is van die J. S. Gericke Biblioteek (Universiteit van Stellenbosch) se Dokumentasiesentrum. (Die materiaal word tans ontsluit as 'n projek van die Departement Musiek se Dokumentasiesentrum vir Musiek.) Daardie twee mededelings (en ander detail), wat in die hieropvolgende van naderby beskou sal word, het betrekking op twee musiekaanhalings. Die eerste is Van Wyk se aanhaling uit Liszt se klaviertranskripsie van laasgenoemde se eie vroeëre toonsetting van die *Petrarca-sonnet* 123 in *Nagmusiek*, en die tweede is die aanhaling van toonsettingsmateriaal wat Van Wyk vroeër gemaak het van 'n gedig van Rainer Maria Rilke, *Ernste Stunde*. Hierdie twee aanhalings vorm respektiewelik deel van wat in die tabel hierbo aangedui is as die tweede nokturne en die Epiloog.

<sup>4</sup> Die getikte brief vorm deel van 'n versameling dokumente van die destydse RGN se Dokumentasiesentrum vir Musiek. Dit dra die datum 22 Desember, met die jaartal 1958 in handskrif daarby aangebring, en het betrekking op onderhandelinge met die destydse SAUK. Ek bedank graag mnr Martin Smith vir insae in sy kopie van die brief.

## RAINER MARIA RILKE

Die eerste sketsmateriaal vir wat beoog is as 'n orkes-liedsiklus op vier Rilke-tekste dateer reeds uit 1944, maar word eers met erns sedert ongeveer 1952 opgeneem, en het dus oorvleuel met die ontstaansperiode van sowel die Afrikaanse siklus *Van Liefde en Verlatenheid* en *Nagmusiek*, asook etlike ander werke. Die tekste wat hiervoor in aanmerking kom, is dié van die digter se vroeë werk – uit die jare 1902-1907, en het as algemene pessimistiese strekking 'n sterk ek-bewussyn, kwellende lewensvrae, 'n soeke na persoonlike vrede; beelde wat sterk emosionele *Weltschmerz*-inhoude soos eensaamheid, liefdesverlange, onsekerheid en twyfel uitdruk, oorweeg. Die tekste word in Van Wyk se sketse as toonsettings in die volgorde *Der Nachbar*, *Liebeslied*, *Ernste Stunde*, en *Herbsttag* gehanteer. Al vier toonsettings is onvoltooid, maar in die geval van *Ernste Stunde* is die melodielyn van al vier strofes betreklik vinnig en volledig uitgewerk tussen Mei en Oktober 1955. Dit is die musiek vir hierdie twee strofes wat Van Wyk gebruik in die Epiloog in *Nagmusiek*.

(Strofe 1)

Wer jetzt weint irgendwo in der Welt,  
ohne Grund weint in der Welt,  
weint über mich .

(Strofe 4)

Wer jetzt stirbt irgendwo in der Welt,  
ohne Grund stirbt in der Welt:  
sieht mich an.

Dit wil dus voorkom asof die gedagte om die liedtoonsetting te laat vaar en die melodie in 'n ander formaat te gebruik, vanaf die einde van 1954 gevorm was. Hierdie besluit werp lig op die “inspirasie”-sy Van Wyk se komposisiepraktyk, naamlik die toonsetting van tekste, om later as hoofbron vir instrumentale musiek te dien. 'n Koerantonderhoud uit ongeveer 1974 maak gewag van Van Wyk wat een van die gemelde Rilke-tekste (*Der Nachbar*) geïdentifiseer het as bron vir die stadige deel van die onvoltooide klavierkonsert, *Quasi variazioni* (Scholtz, s.d.). Dan is dit verder ook betekenisvol dat die komponis teen die einde van sy lewe, in laat werke soos die *Mis* en die koorsiklus *Aanspraak virrie latenstyd* juis op vokale musiek sou konsentreer!

Die idee vir 'n musikale “Epiloog” in *Nagmusiek* – iets wat origens sterk figureer in die Engelse musiektradisie soos by Vaughan Williams en Britten (Van Wyk het vir Vaughan-Williams geken) – is uiteindelik selfverduidelikend in 'n werk met outobiografiese inklinasies soos hierdie, naamlik as opsommende afsluiting en terugblik. Reeds in 1946 verskyn in die sketse 'n verwysing na 'n *Epilogue irrealmente* wat uiteindelik terugverwysings na alle voorafgaande seksies sou bevat. Die finale vorm van die Epiloog in *Nagmusiek* begin (maat 371) met die Italiaanse byskrif *Largo irrealmente* (op die “irreële” element hier word mettertyd verder ingegaan). Ewe betekenisvol is die keuse van die Franse term *glaciale* (ysig of koud; in Van Wyk se toonsetting van Marais se *Winternag*, in *Van Liefde en Verlatenheid*, word dieselfde term ook verkies ter wille van die suggestie van koue). Die tweede gedeelte van die Epiloog (beginnende in maat 396) bestaan uit die (tekslose) melodie van die eerste en laaste strofes van *Ernste Stunde*.

In aansluiting by bekende praktyke waarby die tromboon bepaalde assosiasies het met erns, die bonatuurlike, selfs die dood (soos by Mozart, in *Don Giovanni* en *Idomeneo*) word die erns van die moment ook hier veraanskoulik deur die Italiaanse byskrif *Solenne ma semplice, quasi*



*tromboni dolci* (ernstig, maar eenvoudig, ’n soet trombooneffek). Die verwante strekking van die vierde Rilke-strofe met Eugene Marais se *Diep Rivier* – wat deel uitmaak van Van Wyk se siklus *Van Liefde en Verlatenheid* – word hier op soortgelyke manier as in *Diep Rivier* gehanteer, as laagliggende, ruisende arpeggios by die klavier.

## FRANZ LISZT

Benewens Ravel, het Van Wyk se omgang met die 19de-eeuse klavierliteratuur veral deeglike kennis van die werk van Schubert en Liszt ingesluit. In sy persoonlike kopie van Liszt se *Anneès de pelerinage* (wat benewens die Petrarca-sonnette ook etlike ander “herinneringstukke” bevat) het hy vir eie uitvoeringsgebruik byvoorbeeld notas gemaak wat betrekking het op ’n alternatiewe volgorde vir die stukke, gebaseer op die toonsoorte.

Die gebruik om musikale materiaal van ánder komponiste in die eie werk aan te haal, is histories welbekend by 20ste-eeuse komponiste soos Bartòk, Debussy, Sjostakowitsj en Schoenberg, en kan om verskillende redes geskied. By Van Wyk is die redes klaarblyklik meer persoonlik van aard, en is daarom opsetlik van die algemene publiek weerhou. (Of Van Wyk se gebrek selfvertroue in die soeke na bruikbare musikale idees ook hierin ’n rol vervul het, moet voorlopig daar gelaat word.) Verder word sulke aanhalings sodanig aangepas (verwring?) om enersyds aan te pas by die stilistiese omgewing, en andersyds herkenning te bemoeilik.

In die sketse vir *Nagmusiek* duik die toonsoortteken van A-mol majeur – die toonsoort van Liszt se *Sonnet* – en die musikale idees wat daarmee geassosieer word reeds teen die einde van 1954 op. Die betekenis van Van Wyk se keuse van fragmente uit hierdie werk as leenmateriaal in ’n komposisie wat gaandeweg meer en meer ’n persoonlike manifestasie word, het ’n dubbele sin, en is enersyds geleë in Petrarca se hulde aan sy gestorwe Laura, en andersyds in Liszt se musikale weergawe daarvan. Fragmente uit die Engelse vertaling van die sonnet, wat voor in die uitgawe van die Liszt-werk verskyn – en wat waarskynlik die vertaling is wat aanleiding gegee het tot die insluiting van aanhalings uit die werk – lui soos volg:

Yes, I beheld on earth angelic grace,  
And charms divine which mortals rarely see,  
Such as glad and pain the memory;  
Vain, light, unreal is all I trace:

.....

And wailful grief, a sweeter concert made  
Than ever yet was poured on human ear:

.....

Such melody had fraught the winds, the atmosphere.

Ten opsigte van leenmateriaal uit Liszt se werk kom die slotmate van die inleiding, en die daarmee verwante slotmate van die stuk self hier ter sprake. Die volgende voorbeelde is selfverduidelikend. Dit het betrekking op die tweede nokturne in *Nagmusiek*, en dit is betekenisvol dat Van Wyk in sy gesprek self daarna verwys het as “liefdesmusiek”. Die volgende drie notevoorbeelde verduidelik die samehang tussen die aanhaling uit Liszt se werk, en die vorm wat daardie idees aanneem in die gemelde tweede nokturne:

## Voorbeeld 1 (Liszt)



## Voorbeeld 2 (Van Wyk)

158

## Voorbeeld 3 (Van Wyk)

149

Voorbeelde 1 en 2 toon 'n duidelike tekstuele ooreenkoms: laagliggende linkerhandakkoorde en laer-vallende oktawe is gemeenskaplik vir beide Liszt en Van Wyk. (Die fluktuierende harmoniese beweging by Van Wyk – die beweging tussen die toonhoogtes c na c-mol; e-mol na f-mol – kan ook by Liszt teruggevind word, wat egter nie hier afgebeeld word nie.) Die melodiese lyn in Voorbeeld 3 kom by Van Wyk voor as 'n middelstem binne 'n digte tekstuur (nie hierby afgedruk nie), en is – behalwe vir die toonhoogte – feitlik nootgetrou dieselfde as in die regterhandpassaat van Voorbeeld 1 (Liszt).

## NAGMUSIEK AS OUTOBIOGRAFIESE FRAGMENT

Benewens die voor die hand liggende funksie as komposisiesketse, bevat die sketse vir *Nagmusiek* ook heelwat persoonlike notas, soos wat mens in 'n dagboek sou vind. Hier word mens bewus van belangrike besoeke, telefoonoproepe, asook persoonlike kommentaar op gebeure om hom. Voorletters soos dié van DEG en B verwys skynbaar na spesiale vriende wie se identiteit nog nie in alle gevalle bepaal is nie. Een so 'n verhouding was die vermelde kortstondige vriendskap met die Australiese pianis Noel Mewton-Wood, wat op 5 Desember 1953 die hand aan eie lewe geslaan het. Op 5 Januarie 1954 verskyn die nota in die sketse – “een maand gelede” – en onmiddellik daaronder: “onwerklike episode”. Mens let dadelik op die nuwe betekenis van die byskrif *irrealmente* van

ouer sketse. Volgens die sketse het die wyding van die werk aan die nagedagtenis van Mewton-Wood teen die einde van 1954 gevolg. In dieselfde tyd het ook die inkorporering van die *Ernste Stunde*-melodie in 'n spesiale funksie, sy beslag gekry, waardeur die werk ineens die betekenis van 'n hulde én herinnering verkry.

In dieselfde verband moet ook melding gemaak word van 'n verdere verbintenis met Liszt. Die inrigting van die tweede nokturne toon in meer as een opsig ooreenkoms met dié van 'n vokale duet: twee verskillende musikale idees, die een in A-mol majeur, en die ander een – in afwisseling met die eerste – binne die E-majeurgebied. Paul Merrick se bevindinge oor Liszt se toonsoortkarakteristiek (1987:297) bring aan die lig dat Liszt hierdie twee toonsoorte herhaaldelik in sy werk gebruik het as uitdrukkingswerktuig vir respektiewelik die liefde en die religie, en wat dikwels selfs in verbinding met mekaar gebruik is, 'n verklaring wat teen die agtergrond van sowel die Petrarca-tekste, Liszt se verklanking daarvan, en Van Wyk se eie reaksie daarop, 'n betekenisvolle refleksie is ten opsigte van die narratief in *Nagmusiek*.

Belangrik vir so 'n narratief is die kennisname van die relatief gelukkige verblyf in Engeland. Die komponis se gretigheid om terug te keer na SA (wat uiteindelik in 1948 sou gebeur) is egter in 'n groot mate gekenter deur die besondere spanning waaronder hy sy taak as toonkunstenaar binne die SA publieke domein moes verrig. 'n Samelewing soos dié wat destyds in die algemeen die soort lewenstyl wat die komponis verkies het, sou afkeur, was sekerlik nie bevorderlik vir ongesteurde beoefening van sy roeping as toonkunstenaar nie, en mag – soos hierbo gesuggereer – medeaandadig wees aan sy stadige werktempo en gebrek aan selfvertroue. Van Wyk se skuheid oor persoonlike aangeleenthede het dikwels sonderlinge afmetings aangeneem. Die outobiografiese aspek is gereeld omseil, en hy het byvoorbeeld die oorsprong van die onvoltooide klavierkonsert *Quasi Variazioni* in 'n koerantonderhoud verduidelik as die verhaal van “... 'n man wat deur 'n vlieënde viool agtervolg word ...”,<sup>5</sup> wat neerkom op 'n opsetlike verdraaiing van die Rilke-gedig *Der Nachbar*, se inhoud.

Oor die werk se betekenis vir die komponis self is daar dus min bekend. In ons gesprek het niks van hierdie persoonlike strekkings ter sprake gekom nie. Minstens een individu (wyle Chris Swanepoel), wat teenwoordig was tydens een van die eerste publieke uitvoerings van die werk deur die komponis self (vermoedelik die uitvoering van 1956) het egter by meer as een geleentheid verwys na die komponis se sigbare ontsteltenis tydens so 'n uitvoering. Met sy *Nagmusiek* het Van Wyk tegelyk twee verskillende wêreldes geskep: dié van die “abstrakte”, “objektiewe” kunswerk, wat ten opsigte van artistieke geslaagdheid te eniger tyd saam met dié van modelle soos Liszt en Ravel gereken kan word, en in daardie opsig voldoen aan kuns-maatstawwe soos vorm, balans en verskeidenheid. Terselfdertyd is dit soos die latere klavierwerk *Ricordanza* (kyk Thom 2006:64-65) ook 'n dokument wat insae bied in persoonlike omstandighede en 'n geleentheid om te “sê” wat nie op 'n ander manier gesê kon word nie.

## BIBLIOGRAFIE

- Bayreuther, R. 1997. Naturalismus und biographische Struktur in den Tondichtungen *Symphonia domestica* und *Eine Alpensinfonie* von Richard Strauss. In: *Biographische Konstellation und künstlerisches Handeln*. Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Paul Hindemith-Institutes Frankfurt / Main, Bd VI. pp. 94-106.

---

<sup>5</sup> Die berig verskyn in 'n ongedateerde koerantberig deur ene K. Scholtz (*Beeld?*) in die besit van dr Marthinus Ryan (Rustenburg). Verwysings in die berig na “Quasi variazioni” – die werk sou in 1970 vir die eerste keer uitgevoer word – dui moontlik op dieselfde datum.

- Dahlhaus, C. 1975. Wozu noch Biographien? In *Melos / Neue Zeitschrift für Musik* (1) pp. 82-83.
- Dahlhaus, c. 1976. *Musikästhetik*. Musikverlag Hans Gerig Köln.
- Dahlhaus, C. 1980. *Between Romanticism and Modernism. Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century* (uit die Duits vertaal deur Mary Whittal). Berkeley, Los Angeles/ London:University of California Press
- Dahlhaus, C. 1982. *Esthetics of Music* (vertaal deur William Austin). New York:Cambridge University Press.
- Danuser, H. 1975. Kann Poetik die Biographik retten? In *Melos / Neue Zeitschrift für Musik* (1) pp.286-287.
- Grové, I. J. 1983. Die motiwiese eenheid in Arnold van Wyk se liedsiklus Van Liefde en Verlatenheid. In *Acta Academica*. Reeks B 17. Universiteit van die Oranje-Vrystaat.
- Grové, I. J. (red.) 1984. *Arnold van Wyk 1916-1983. Opstelle oor sy lewe en werk*. Acta Academica Reeks B 19. Universiteit van die Oranje-Vrystaat, Bloemfontein.
- Kaden, C. 1997. Musik als Lebensform. In Schubert, G. (red.) *Biographische Konstellation und künstlerisches Handeln*. Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Paul Hindemith-Institutes Frankfurt / Main, Bd VI. pp. 11-25.
- Merrick, P. 1989. *Revolution and Religion in the Music of Franz Liszt*. London: Cambridge University Press.
- Nowak, A. 1971. *Hegels Musikästhetik*. Regensburg:Gustav Bosse-Verlag.
- Pekacz, J. (red.) 2006. *Musical Biography – towards new Paradigms*. Ashgate.
- Prideaux, S. 2005. *Edvard Munch – Behind the Scream*. New Haven & London:Yale University Press..
- Scholtz, K. *Nols sê hoe voel hy oor hierdie ding*. Beeld (1974?).
- Schubert, G. (red.) 1997. *Biographische Konstellation und künstlerisches Handeln*. Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Paul Hindemith-Institutes Frankfurt / Main, Bd VI.
- Skelton, G. 1975. *Paul Hindemith – the Man behind the Music. A Biography*. London: Victor Gollancz.
- 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 doktorsproefskrif. Durban: Universiteit van Natal.
- Temmingh, H. 1965. 'n Stylkritiese studie van die musiek van Arnold van Wyk. Ongepubliseerde MMus-verhandeling. PUCHO.
- Thom, M. J. 2006. *Die laat klavierwerke van Arnold van Wyk (1916-1983)*. Ongepubliseerde MMus-tesis. Universiteit van Stellenbosch.
- Vlad, R. 1960. Stravinsky. Onbekend.