

**Arnold van Wyk as liedkomponis:  
'n Ontsluiting van die liedere in die  
Arnold van Wyk-versameling by die  
Universiteit Stellenbosch**

Magdalena Johanna Oosthuizen (geb. Fourie)

Proefskrif ingelewer vir die graad Doktor in die Wysbegeerte in die Fakulteit Lettere en  
Sosiale Wetenskappe aan die Universiteit Stellenbosch

**Promotor:**  
Prof. W.A. Lüdemann

**Medepromotor:**  
Prof. S.J.V.Z. Muller

April 2014

## Verklaring

Deur hierdie proefskrif elektronies in te lewer, verklaar ek dat die geheel van die werk hierin vervat, my eie, oorspronklike werk is, dat ek die alleenouteur daarvan is (behalwe in die mate uitdruklik anders aangedui), dat reproduksie en publikasie daarvan deur die Universiteit Stellenbosch nie derdepartyregte sal skend nie en dat ek dit nie vantevore, in die geheel of gedeeltelik, ter verkryging van enige kwalifikasie aangebied het nie.

\_\_\_\_\_  
Handtekening

\_\_\_\_\_  
11 Oktober 2013

Datum

Kopiereg © 2014 Universiteit Stellenbosch

Alle regte voorbehou

## Opsomming

In hierdie studie word Arnold van Wyk se liedoeuvre — die gepubliseerde asook die ongepubliseerde (voltooide en onvoltooide) liedere — ondersoek aan die hand van die beskikbare komposisiesketse in die Arnold van Wyk-versameling by die Universiteit Stellenbosch. Ten aanvang word Van Wyk as komponis van die kunslied in Suid-Afrika in perspektief tot die breër kulturele konteks geplaas, veral in verband met sy Afrikaanse digter-tydgenote. Daar word ook oorsigtelik verwys na moontlike invloede van ander komponiste op sy werk.

'n Omvattende beeld van Van Wyk as liedkomponis kom sodoende na vore. Verrassend baie van die musiektaal van sy liedkuns is reeds (wel nog in die kinderskoene) in sy juvenilia aanwesig. Vier prominente tydperke kenmerk die bespreking van Van Wyk se liedoeuvre en word telkens aangevul deur 'n samevatting waaruit sy ontwikkeling as liedkomponis duidelik blyk, asook watter musikale middele mettertyd as kenmerkend van sy liedstyl gevestig het.

Omdat die verloop van elke lied sover moontlik aan die hand van die verloop van die teks omskryf word, word die volledige tekste deurlopend gegee, met Afrikaanse woordelike vertalings by die Latynse en Oudnederlandse gedigte. Al toonset die komponis soms net enkele strofes van 'n gedig, word die hele gedig of 'n gedeelte daarvan nogtans verskaf ter wille van oriëntasie. Die geheelbeeld van die liedere word sodoende in aanmerking geneem.

Die toonsetting van die stemparty word ondersoek veral met betrekking tot die woord-toonverhouding. Dit geld ook vir die illustratiewe betekenis van die plasing van die teks in die stemomvang, die omvang en tessituur van die stemparty en die illustratiewe gebruik van intervalle en ander melodiese middele soos melismas, ritmiese verklanking, en so meer.

Begeleiding word ondersoek rakende die verwantskap met en illustratief van die teks en as aanvulling en ondersteuning van die stemparty asook in hoeverre dit die vormskema ondersteun.

Slegs die opvallendste eienskappe van Van Wyk se uiters komplekse harmoniek word uitgewys.

'n Belangrike aspek van dié studie is dat Van Wyk se vereniging van melodiegewing en sy kennis van die menslike stem, onder meer in *Van liefde en verlatenheid* en die Petronius-liedere, ook uit 'n sangtegniese perspektief ondersoek word.

Waar die ontstaansgeskiedenis van 'n lied beskikbaar is, is dit in fyn besonderhede geboekstaaf, om te toon wanneer 'n spesifieke musikale idee ontstaan het en hoe dit ontwikkel en finale beslag gekry het, maar meer nog, om die komposisiesketse self te laat verslag doen van die meestal werklik moeisame (soms trae) komposisieproses. Van Wyk se komposisionele werkwyse en die tempo van komposisie kan duidelik afgelei word uit die komposisiesketse. Dié gevolgtrekkings word gestaaf en toegelig deur die feit dat hy redelik getrou die werk gedateer en dikwels ook 'n adres en/of 'n stukkie dagboekinsligting bygeskryf het. Laasgenoemde word dan meestal bygebring aangesien dit lig werp op die komposisieproses asook die komponis van dié liedere as mens gestalte laat kry.

Om inskandering van talryke notevoorbeelde te vermy, word die  $C_1$  tot  $c^3$ -skryfwyse gebruik.

## Abstract

In this study an investigation into Arnold van Wyk's song oeuvre — including the published and unpublished (completed and incomplete) songs — is done on the basis of the available composition sketches in the Arnold van Wyk Collection at Stellenbosch University. Firstly, Van Wyk as composer of art song in South Africa was put in perspective against the broader cultural context, especially in relation to Afrikaans poets who were his contemporaries. An overall view is also provided of possible influences that other composers had on his work.

This provides an holistic picture of Van Wyk as composer of the art song. In his Juvenilia a surprisingly large amount of his music language is present, though not yet mature. Four prominent periods characterise the discussion of Van Wyk's song oeuvre. In addition to these periods the study provides a summary that clearly shows his development as an art song composer as well as the musical devices which, in the course of time, became characteristic as part of his style in song writing.

Owing to the fact that the setting to music of each song's vocal part is analysed in close relationship to the source text, the complete text have been provided, with Afrikaans verbatim translations for the Latin and Old Dutch poems. Even though the composer sometimes only sets a couple of stanzas of the text, the complete poem is provided to properly orientate the reader. This allows the complete picture of each song to be taken into account.

The relationship between each text and its setting to music of the song's vocal part is analysed. This also applies to the illustrative meaning of where in the vocal range each text lies (the range as well as tessiture of the vocal part) and the illustrative use of intervals and other melodic devices such as melismas, setting to rhythmic patterns, etc.

The accompaniment is investigated, regarding the relationship to and illustrative of the text, complementary to and in support of the vocal part as well as to which extent it supports the song's formal design.

Only the most prominent characteristics of Van Wyk's highly complex harmonic usage are pointed out.

An important aspect of this study is the investigation from a vocal technical point of view into how Van Wyk merged the writing of a vocal melody with his knowledge of the human voice, for instance in *Van liefde en verlatenheid* as well as in the Petronius songs.

Where available, the history of how a song evolved is recorded in great detail, to illustrate the inception of a specific musical idea as well as its development and finalisation, but moreover, to allow the sketches to reveal how tedious (and sometimes even laid-back) the composition process took place most of the time. Van Wyk's method and tempo of composing can be clearly deduced from the compositional sketches. These conclusions are confirmed and illustrated by his fairly regular dating of his work, and by information such as an address and/or some diary information that he occasionally added. Particulars like these are often included in this study, to shed light on the compositional process as well as on the composer as a human being.

To avoid scanning numerous examples of notes, the C<sub>1</sub> tot c<sup>3</sup> way of spelling the notes is used.

## Bedankings

Ek bedank graag die volgende mense sonder wie se bydraes hierdie studie nie moontlik was nie:

Proff. Jan du Toit en James May, enigste oorlewende lede van die Arnold van Wyk Trust, vir toestemming vir die gebruik van die dokumente — hoofsaaklik die komposisiesketse van die liedere — in die Arnold van Wyk-versameling by die Universiteit Stellenbosch (US).

My promotor, prof. Winfried Lüdemann, vir sy toegewyde leiding en kritiese benadering tot die navorsing, asook dat hy altyd, ook in informele gesprekke, tyd afgestaan het en belangstellend geluister het na elke nuwe ontdekking en dit help konstrueer het.

My medepromotor, prof. Stephanus Muller, wat sy navorsingsbevindings oor Van Wyk met my gedeel het, my van tyd tot tyd op waardevolle addisionele leesstof gewys het, en vir die onbaatsugtige beskikbaarstelling van die manuskrip van sy biografie oor Arnold van Wyk. Sonder toegang tot Van Wyk se nalatenskap aan briewe, veral dié aan Freda Baron, en dagboekinskrywings wat Muller in dié biografie geboekstaaf het, sou die groter beeld waarteen die komposisies ontstaan het, nie kon vorm aanneem nie.

Dr. Annemaré Kotzé, Departement Antieke Studie, US, wat my Afrikaanse woordelike vertalings van die Latynse tekste gekontroleer het.

Dr. Hans Ester, Departement Kultuurstudie, Radboud Universiteit Nijmegen, Nederland, wat my Afrikaanse woordelike vertalings van die Oudnederlandse tekste gekontroleer het.

My man, Hans Oosthuizen, vir die taalversorging van die proefskrif.

My seun, Pieter, vir die ondersteuning met die elektroniese versorging van die proefskrif.

Die sopraan Hanna van Niekerk (Van Schalkwyk) wat vir my 'n kompaskyf met opnames van 11 van Van Wyk se liedere, deur haarself en die pianis Heinrich van der Mescht, geskenk het. Hierdie opnames was van onskatbare waarde in my studie.

Die personeel van die Universiteitsbiblioteek (J.S. Gericke), US, en veral mee. Mimi Seyffert, Marina Brink, Lynne Fourie en Anneke Schaafsma van die Afdeling Spesiale Versamelings.

Me. Hanna Botha voormalige hoof van dié afdeling. Mnr. Clive le Roux van dié biblioteek se Kompaktusafdeling.

Die personeel van die Musiekbiblioteek, US, en veral mee. Beulah Gericke, Esmeralda Tarentaal en Sonette Fourie.

Me. Santie de Jongh, argivaris van die Dokumentasiesentrum vir Musiek (DOMUS), US.

Me. Nola Doré van die Afrikaanse Letterkundige Museum en Navorsingsentrum (NALN), Bloemfontein.

Die personeel van die Calvinia Museum en me. Alta Coetzee van Karoo Boekhuis, Calvinia.

My kollegas en studente by die Departement Musiek, US, se belangstelling en aanmoediging en veral die komponis prof. Hans Roosenschoon en prof. Izak Grové wat gereeld vir my toepaslike leesstof aanbeveel en aangestuur het en met wie ek insiggewende gesprekke kon hê.

Die komponis prof. Hendrik Hofmeyr wat op 18 Augustus 2010 aan my 'n twee uur lange onderhoud toegestaan het wat in baie opsigte rigtinggewend was in my verstaan van liedtoonsetting vanuit 'n komponis se oogpunt.

Die filosoof dr. Leon Fouché, predikant in die NG gemeente Stellenbosch-Welgelegen, vir 'n indringende gesprek oor *interpretasie*. Dit was vir my van onskatbare waarde veral in die begreping van my navorsing.

My gesin, Hans, Pieter en Nina, en Fourie, asook my familie en vriende vir hul volgehoue belangstelling, ondersteuning en aanmoediging.



## Inhoudsopgawe

Verklaring.....	i
Opsomming.....	ii
Abstract.....	iv
Bedankings.....	vi
Inhoudsopgawe.....	viii
Lys van figure .....	xv
Hoofstuk 1 Inleiding.....	2
1.1 Agtergrond .....	2
1.2 Afbakening van die navorsing .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
1.3 'n Oorsigbeeld van Van Wyk se komposisiestyl en werkwyse.....	13
1.4 'n Beknopte beskouing van die stand van die Afrikaanse kunslied rondom 1900 en Arnold van Wyk se deelname aan die latere opbloei daarvan.....	18
1.5 Invloede op sy komposisiestyl as liedkomponis .....	33
1.6 Opsommende opmerkings.....	41
1.7 Eindnotas by hoofstuk 1.....	42
Hoofstuk 2 Arnold van Wyk se jeug- of hoërskoolliedere.....	47
2.1 Agtergrond .....	47
2.2 Die jaar 1931 en moontlik vroeër .....	48
2.2.1 Die duif.....	49
2.2.2 Music, when Soft Voices die .....	53
2.2.3 The Fisher's Widow.....	55
2.3 Die jaar 1932 .....	57
2.3.1 Mali, die slaaf, se lied.....	58
2.3.2 A Widow Bird .....	63
2.3.3 Uni trinoque Domino .....	66

2.3.4	Van Verlore-Vlei .....	67
2.3.5	Oh! Bonnie birdee, Sweet bird of my heart.....	70
2.3.6	Chimes.....	72
2.3.7	Evening Song.....	76
2.3.8	Heimwee .....	80
2.3.9	Philomela .....	88
2.3.10	Pippa's Song.....	92
2.3.11	Golden Slumbers.....	94
2.3.12	Twilight.....	95
2.3.13	Why? .....	97
2.4	Die jaar 1933 .....	101
2.4.1	Now you are gone.....	102
2.4.2	Du bist wie eine Blume .....	105
2.4.3	My Native Vale.....	107
2.4.4	Meeres Stille .....	109
2.4.5	Jenny kissed me .....	112
2.4.6	In Autumn .....	115
2.4.7	O my Love's like a red, red rose.....	116
2.4.8	Pluck this little flower .....	117
2.5	Oorsig en Opsomming.....	121
2.6	Eindnotas by hoofstuk 2.....	131
Hoofstuk 3	Van Wyk se vroeë liedere: 1934 tot die middel veertigerjare.....	133
3.1	Die jaar 1934 .....	133
3.1.1	The Window .....	134
3.1.2	The Wind.....	135
3.1.3	Koud is die wind .....	137

3.2	Die tydperk 1935-'37.....	137
3.2.1	Koud is die wind.....	138
3.2.2	Vaalvalk.....	148
3.2.3	Eerste winterdag.....	152
3.2.4	In die stilte van my tuin.....	155
3.2.5	Vrede.....	163
3.2.6	Die Kapelle.....	164
3.2.7	Meta Api.....	167
3.3	Die tydperk 1938 tot 1946: Uit en tuis.....	173
3.3.1	Die tydperk 1938 tot 1939.....	173
3.3.1.1	Nimmer of Nou!.....	173
3.3.1.2	Met skemering.....	178
3.3.1.3	Een enkel uur.....	183
3.3.1.4	Ál wat ek het is joue.....	184
3.3.1.5	Zoo teedre schade.....	189
3.3.2	Die tydperk 1940/'41 tot 1946.....	190
3.3.2.1	Farewell, my lute.....	192
3.3.2.2	Pastorale.....	195
3.3.2.3	Fable.....	200
3.4	Eindnotas by hoofstuk 3.....	204
Hoofstuk 4	Die tydperk rondom <i>Van liefde en verlatenheid</i> .....	205
4.1	Ons is gheboren een kindekijn / Wiegeliedjie (Kerskantate-uittreksel) / Die wiegelied van Maria.....	205
4.2	Van liefde en verlatenheid.....	216
4.2.1	Die Townenares.....	224
4.2.1.1	Bespreking van die lied.....	224

4.2.1.2	Die ontstaansgeskiedenis van die lied.....	230
4.2.1.3	Oorsig oor die ontstaansdatums van die lied, met elke katalogusbladsynommer tussen hakies.....	235
4.2.2	Die Woestyn-lewerkie.....	237
4.2.2.1	Bespreking van die lied.....	237
4.2.2.2	Die ontstaansgeskiedenis van die lied.....	243
4.2.2.3	Oorsig oor die ontstaansdatums van die lied, met elke katalogusbladsynommer tussen hakies.....	250
4.2.3	Winternag .....	253
4.2.3.1	Bespreking van die lied.....	254
4.2.3.2	Die ontstaansgeskiedenis van die lied.....	262
4.2.3.3	Oorsig oor die ontstaansdatums van die lied, met elke katalogusbladsynommer tussen hakies.....	270
4.2.4	Hart-van-die-Dagbreek .....	272
4.2.4.1	Bespreking van die lied.....	272
4.2.4.2	Die ontstaansgeskiedenis van die lied.....	276
4.2.4.3	Oorsig oor die ontstaansdatums van die lied, met elke katalogusbladsynommer tussen hakies.....	279
4.2.5	Diep Rivier .....	280
4.2.5.1	Bespreking van die lied.....	280
4.2.5.2	Die ontstaansgeskiedenis van die lied.....	291
4.2.5.3	Oorsig oor die ontstaansdatums van die lied, met elke katalogusbladsynommer tussen hakies.....	300
4.3	Samevatting van <i>Van liefde en verlatenheid</i> , veral met die klem op Van Wyk se begrip en aanvoeling om die stem en die klankverwagting wat die teks suggereer, te verenig. ....	302
4.4	Oorsigtabel: Liedere en wanneer Van Wyk daaraan gewerk het .....	312

Hoofstuk 5	Tussenspel: 1953-1959 .....	313
5.1	Kerstlied (Ons ghenaket die avontstar).....	313
5.1.1	Bespreking van die lied .....	313
5.1.2	Die ontstaansgeskiedenis van die lied .....	322
5.1.3	Oorsig oor die ontstaansdatums van die lied, met elke katalogusbladsynommer tussen hakies.....	326
5.2	Liebeslied.....	326
5.2.1	Bespreking van die lied .....	326
5.2.2	Die ontstaansgeskiedenis van die lied .....	332
5.2.3	Oorsig oor die ontstaansdatums van die lied, met elke katalogusbladsynommer tussen hakies.....	337
5.3	Samevatting van <i>Kerstlied</i> en <i>Liebeslied</i> .....	337
Hoofstuk 6	Die tydperk rondom <i>Carmines Petronii</i> – die Petronius-liedere .....	342
6.1	Dokumente in die versameling .....	344
6.2	Inleidende opmerkings.....	346
6.3	Van Wyk en die Petronius-tekste.....	348
6.4	Qualis nox fuit illa.....	350
6.4.1	Bespreking van die lied .....	351
6.4.2	Die ontstaansgeskiedenis van die lied .....	354
6.4.3	Oorsig oor die ontstaansdatums van die lied, met elke katalogusbladsynommer tussen hakies.....	359
6.5	Lecto compositus nox illa .....	360
6.5.1	Bespreking van die lied .....	362
6.5.2	Die ontstaansgeskiedenis van die lied .....	373
6.5.3	Oorsig oor die ontstaansdatums van die lied, met elke katalogusbladsynommer tussen hakies.....	384
6.6	Foeda est .....	385

6.6.1	Bespreking van die lied .....	386
6.6.2	Die ontstaansgeskiedenis van die lied .....	394
6.6.3	Oorsig oor die ontstaansdatums van die lied, met elke katalogusbladsynommer tussen hakies.....	400
6.7	Somnia quae mentes ludunt .....	400
6.7.1	Bespreking van die lied .....	403
6.7.2	Die ontstaansgeskiedenis van die lied .....	413
6.7.3	Oorsig oor die ontstaansdatums van die lied, met elke katalogusbladsynommer tussen hakies.....	420
6.8	Sit nox illa diu nobis dilecta .....	421
6.8.1	Bespreking van die lied .....	422
6.8.2	Die ontstaansgeskiedenis van die lied .....	431
6.8.3	Oorsig oor die ontstaansdatums van die lied, met elke katalogusbladsynommer tussen hakies.....	442
6.9	Samevatting van die Petronius-liedere, veral met die klem op Van Wyk se begrip en aanvoeling om die stem en die klankverwagting wat die teks suggereer, te verenig. ....	444
6.10	Moontlike invloed van Benjamin Britten se sangsiklusse op Van Wyk se besluit om 'n seleksie van Petronius se gedigte te toonset .....	449
6.11	Oorsigtabel: Liedere en wanneer Van Wyk daaraan gewerk het .....	453
Hoofstuk 7	Twee teaterliedere.....	454
7.1	Gwendolen's Song ( <i>Ballad</i> ) .....	454
7.2	Angelo's Song ( <i>Lullaby</i> ) .....	458
Hoofstuk 8	Fair Nymph, o cease thy piteous pleas .....	463
8.1	Bespreking van die lied .....	464
8.2	Die ontstaansgeskiedenis van die lied .....	469
Hoofstuk 9	Boggom en Voertsek – drie dekades, van koor- tot sololied.....	474
9.1	Bespreking van die lied .....	476

9.2	Die ontstaansgeskiedenis van die lied .....	482
9.3	Oorsig oor die ontstaansdatums van die lied, met elke katalogusbladsynommer tussen hakies.....	494
Hoofstuk 10	Slotopmerkings.....	497
Bronne.....		507
	Literatuur .....	507
	Bladmusiek.....	517
	Dokumente .....	518
	Manuskripte in die Arnold van Wyk-versameling .....	519
	Diskografie .....	520
	Internetbronne: .....	521
	Onderhoude.....	521

## Lys van figure

Figuur 1: Portretstudie van Arnold van Wyk 1952 – Cecil Higgs (met vergunning van prof. Jan du Toit).....	1
Figuur 2: Musiekvoorbeeld: <i>Music, when Soft Voices die</i> (Juvenilia 7: 3).....	54
Figuur 3: Musiekvoorbeeld: <i>The Fisher’s Widow</i> (Juvenilia 4: 20) .....	57
Figuur 4: Musiekvoorbeeld: <i>Mali, die slaaf, se lied</i> (Juvenilia 16: 2).....	60
Figuur 5: Musiekvoorbeeld: <i>A Widow Bird sate mourning</i> (Juvenilia 7: 5) .....	64
Figuur 6: Musiekvoorbeeld: <i>Heimwee</i> (Juvenilia 20: 8).....	81
Figuur 7: Musiekvoorbeeld: <i>Philomela</i> (Juvenilia 20: agter-binneblad).....	90
Figuur 8: Van Wyk se handtekening as tienerjarige (Juvenilia 34: 3).....	108
Figuur 9: Musiekvoorbeeld: <i>Jenny kissed me</i> (Juvenilia 34: 11).....	114
Figuur 10: Musiekvoorbeeld: <i>Koud is die wind</i> (1934-weergawe 10.1 CII/5: 2).....	143
Figuur 11: Musiekvoorbeeld: <i>Koud is die wind</i> (1947-weergawe: 6) .....	144
Figuur 12: Musiekvoorbeeld: <i>Koud is die wind</i> (10.1 D5: 6).....	144
Figuur 13: Musiekvoorbeeld: <i>Koud is die wind</i> — detail (10.1 D5: 6) .....	145
Figuur 14: Musiekvoorbeeld: <i>Koud is die wind</i> (1985-weergawe: 6) .....	145
Figuur 15: Van Wyk se inkopielys vir die bootvaart (10.7 A 4: 1, agterop) .....	220
Figuur 16: Handgetrekte grafiese voorstelling van <i>Van liefde en verlatenheid</i> (10.7 A 3.1: 7) .....	221
Figuur 17: Musiekvoorbeeld: <i>Die towenares</i> , mate 24 (met opmaat)-25a.....	229
Figuur 18: Musiekvoorbeeld: <i>Die towenares</i> (10.7 A 2: 23) .....	231
Figuur 19: Musiekvoorbeeld: <i>Die towenares</i> (10.7 A 3.1: 2, notebalk 16).....	231
Figuur 20: Musiekvoorbeeld: <i>Die woestyn-lewerkie</i> (10.7 A 2: 6).....	244
Figuur 21: Musiekvoorbeeld: <i>Die woestyn-lewerkie</i> (10.7 A 2: 42).....	249
Figuur 22: Musiekvoorbeeld: <i>Winternag</i> (10.7 A 2: 1) .....	263
Figuur 23: Musiekvoorbeeld: <i>Winternag</i> (10.7 A 3.1: 6) .....	265
Figuur 24: Musiekvoorbeeld: <i>Winternag</i> (10.7 A 3.1: 23) .....	268
Figuur 25: Musiekvoorbeeld: <i>Winternag</i> (10.7 CIII/1: 9).....	269
Figuur 26: Musiekvoorbeeld: <i>Diep Rivier</i> (10.7 A 3.1: 1) .....	291
Figuur 27: Musiekvoorbeeld: <i>Diep Rivier</i> (10.7 A 2: 23) .....	292
Figuur 28: Musiekvoorbeeld: <i>Diep Rivier</i> , maat 1 (10.7 D/2 — 1956).....	293



Figuur 29: Musiekvoorbeeld: <i>Diep Rivier</i> , mate 71-74 (10.7 D/2 — 1956) .....	293
Figuur 30: Musiekvoorbeeld: <i>Kerstlied</i> , mate 78-81 (1985-uitgawe: 6).....	320
Figuur 31: Musiekvoorbeeld: <i>Liebeslied</i> (10.9 A: 4).....	333
Figuur 32: Musiekvoorbeeld: <i>Lecto compositus nox illa</i> mate 33-37 (10.10 CIII/3.1: 6).....	367
Figuur 33: Musiekvoorbeeld: <i>Lecto compositus nox illa</i> mate 65-72 (10.10 CIII/3.2: 11).....	369
Figuur 34: Musiekvoorbeeld: <i>Lecto compositus nox illa</i> mate 11-16 (10.10 CIII/3.2: 4).....	371
Figuur 35: Musiekvoorbeeld: <i>Foeda est</i> (10.10 CIII/3.2: 12) .....	388
Figuur 36: Musiekvoorbeeld: <i>Foeda est</i> , mate 38-45 (10.10 CIII/3.2: 14).....	389
Figuur 37: Musiekvoorbeeld: <i>Foeda est</i> mate 14-21 (10.10 CIII/3.2: 13).....	392
Figuur 38: Musiekvoorbeeld: <i>Foeda est</i> mate 22-28 (10.10 CIII/3.2: 13).....	394
Figuur 39: Musiekvoorbeeld: <i>Foeda est</i> (10.10 A: 101).....	398
Figuur 40: Musiekvoorbeeld: <i>Somnia quae mentes ludunt</i> (10.10 A: 78).....	417
Figuur 41: Musiekvoorbeeld: <i>Sit nox</i> mate 38-42 (10.10 CIII/3.2: 27) .....	428
Figuur 42: Musiekvoorbeeld: <i>Sit nox</i> (10.10 A: 1).....	432
Figuur 43: Musiekvoorbeeld: <i>Boggom en Voertsek</i> (10.13 A: 1).....	492



**Figuur 1: Portretstudie van Arnold van Wyk 1952 – Cecil Higgs (met vergunning van prof. Jan du Toit)**

## Hoofstuk 1 Inleiding

### 1.1 Agtergrond

Een van die "pioniers van ons kunsmusiek" (Grové 2005: 76), Arnoldus Christian<sup>1</sup> Vlok van Wyk, is op 26 April 1916 op 'n plaas, Klavervlei in die Calvinia-distrik, gebore as die sesde van agt kinders waarvan die jongste as baba oorlede is.<sup>2</sup> Vir sy ma was hy Nollaboy en vir sy vriende Nols. Sy pa, na wie Van Wyk vernoem is, was 'n volstruisboer maar ook 'n amateurmusikant.<sup>3</sup> Sy ma (gebore Van Dyck<sup>4</sup>) sowel as die meeste van sy susters kon klavier speel. Die geskiedenis het egter bewys dat Arnold by verre die kunssinnigste uit dié musikale gesin was.

Muller verwys na hoe Van Wyk vertel het dat hy as vyf-/of sesjarige al 'n gediggie, *Indeed, indeed, in double deed*, van Forrest Reid geresiteer het op die skoolkonsert op die "grondverhogie" teenaan die huis op Klavervlei (ms. s.a.: 592 en 813, eindnota 736). Hy kon ook baie goed skets<sup>5</sup> — maar dit is op die gebied van die ontwikkeling van toonkuns in Suid-Afrika, en baie spesifiek die Suid-Afrikaanse kunslied, dat hy baanbrekerswerk gedoen het.

Van Wyk se musiekopleiding het eers begin toe hy al 11 jaar oud was, maar hy het dié agterstand, onder meer as pianis, buitengewoon vinnig uitgewis en selfs in sy middel-tienderjare al begin komponeer. Tot 1938 sou hy homself, onder andere aan die hand van bestaande repertorium, in komposisie onderrig. Uit 'n studie van sy jeugwerke blyk dit dat hy reeds teen 1934, toe hy die eerste keer onder meer as liedkomponis aandag getrek het, die meeste van sy kenmerkende musiektaal ontwikkel het. Al was sommige hiervan nog in die kinderskoene, was dit duidelik dat hy toenemend as liedkomponis 'n unieke stem begin vind het.

Sy Londen-jare, 1938-'46, lewer enkele liedere, maar veral instrumentale komposisies, op. In 1953 bereik hy sy hoogtepunt as liedkomponis met die liedsiklus *Van liefde en verlatenheid* wat hom in 1954 ook internasionale status besorg het. Hierna volg veral instrumentale komposisies, maar steeds ook liedere (ook met instrumentale ensemble begeleiding) en geleidelik meer onbegeleide, meerstemmige toonsettings.

Van Wyk se liedkomposisietydperk, vanaf die vroegste beskikbare liedmateriaal tot die voltooiing van die Petronius-liedere, is 33 jaar. Vier tydperke, met oorvleueling, is

herkenbaar: die baie vrugbare jeugperiode 1931 tot ongeveer 1934 (*Koud is die wind*); 'n oorgangstyd van 1934/'35 tot die middel veertigerjare met onder meer toonsettings soos *Vier weemoedige liedjies* en *Met skemering* — die vroeë liedere; gedurende 1946 tot 1955 (wat begin met *Die wiegelië van Maria*) bereik hy sy hoogtepunt as liedkomponis met die toonsetting van *Van liefde en verlatenheid* en onder meer *Kerstlied* en *Liebeslied*; gedurende 1957-'64 die Petronius-liedere; en daarna volg enkele liedere met in 1980 sy laaste lied, *Boggom en Voertsek*. Ten opsigte van die drie kernmotiewe was die musikale ingewing van dié lied reeds in 1953, met toonsetting vir unisoonkoor en instrumentale groep (1957), vir onbegeleide koor (1964) en daarna die verwerking as sololied vir stem en klavier (soos genoem).

Hoewel Van Wyk homself gesien het as 'n komponis van instrumentale musiek wat eintlik min vir die stem geskryf het, is dit vanaf sy jeugwerke al duidelik dat hy ongeveer net soveel vokale as instrumentale werke gekomponeer het. Dit is aanvanklik sy vroeë liedere, *Koud is die wind* en *Vaalvalk* (wat later as deel van die *Vier weemoedige liedjies* gepubliseer is), wat hom onder die aandag van die musiekkritikus Charlie Weich gebring en sy loopbaan as komponis begin het. Ook in die literêre kring van die Dertigers het hy met hierdie liedere aandag getrek en is hy onder meer in 1935 genooi om aan 'n Boekweek in Kaapstad deel te neem.

Hierna het hy in Londen deur sy instrumentale werk, onder meer die *Vyf elegieë vir strykkwartet*, musici soos die Britse komponis Howard Ferguson beïndruk, maar dit is ook sy *liedere*, te wete *Van liefde en verlatenheid*, wat hom die eerste keer internasionale erkenning laat smaak het. Laasgenoemde liedsiklus het saam met *Vier weemoedige liedjies* mettertyd ingeburger geraak as gunsteling op Suid-Afrikaanse kunsliedprogramme. Veral *Vier weemoedige liedjies* is ook na die internasionale verhoog geneem deur sangers soos die gevierde Suid-Afrikaanse sopraan Mimi Coertse<sup>6</sup> en 'n Nederlandse sopraan, Julia Bronkhorst.<sup>7</sup>

Tot nou toe berus Van Wyk se algemene bekendheid as komponis grotendeels op sy liedere, miskien ook omdat dit meer dikwels, met minder onkoste as byvoorbeeld 'n simfonie of *Primavera*, uitgevoer kan word.

Van Wyk het nie 'n uitgebreide gepubliseerde liedoeuvre nie. Daar is 15 gepubliseerde liedere en vyf liedere in manuskripvorm — die Petronius-liedere. Hy het laasgenoemde teruggetrek, maar dit is nogtans enkele kere al uitgevoer en daar bestaan onder meer 'n nie-kommersiële opname (1987) daarvan.<sup>8</sup>

Dié kunsliedoeuvre is skaars groter as die klein liedoeuvre waarop Henry Duparc se bekendheid as komponis berus. Van Duparc sê Cooper dat hy in 1885, toe hy 37 jaar oud was, komposisie afgesweer het en dat sy erkende kunsnalatenskap bestaan uit 13 van die liedere wat hy tussen 1868 en 1884 gekomponeer het (2001: 718). Terwyl die gehalte van Duparc se gepubliseerde liedere min of meer eweredig bly, wissel Van Wyk se liedere van laat-jeug en vroeg-volwasse liedere tot werke van werklik blywende waarde.

Word die ongepubliseerde liedere in aanmerking geneem, is Van Wyk se nalatenskap van kunsliedere egter veel groter. Van laasgenoemde is daar etlikes, onder meer die vroeë lied *Die Kapelle*, en die Petronius-liedere wat vir publikasie in aanmerking sou kon kom. Selfs 'n keur uit sy jeugliedere, soos onder meer *Jenny kissed me*, kan vir publikasie ondersoek word. Teen die agtergrond van dié geheelbeeld, 'n beeld wat tot nog toe nie in die literatuur oor Van Wyk erkenning geniet het nie, is dit beslis geregverdig om hierdie studie heeltemal aan hom as liedkomponis te wy.

In "Arnold van Wyk: herdenking en her-denking, 1916-1996", bepleit Grové 'n wyer en dieper soeke na Van Wyk as komponis. Hy vra onder meer dat gesoek moet word na "die geheelbeeld: ook die komponis in sy milieu, sy afkoms en persoonlikheid, die herkoms van sy musiek, die stilistiese totaliteit van sy kuns, en oorskouende perspektiewe [wat] uiteindelik ten diepste aangeraak [moet] word. Nie alleen die 'note' nie, maar ook die denke en besinning daaroor . . ." (1996: 85). Hierdie studie het dus ten doel om Van Wyk as liedkomponis na te vors en, minstens sover dit die liedere aangaan, tot dié sienswyse by te dra. Bestaande literatuur vertoon hoofsaaklik die stilistiese eienskappe van Van Wyk se werk, maar — weens die beskikbaarheid van ook die jeugwerke én die kompositiesketse van die latere werke — kan die oorsprong en ontwikkeling van sy musiektaal nou hier geboekstaaf word teen die agtergrondboek van baie inligting oor hom as mens.

Uit die literatuurstudie, gesprekke met van sy vriende en familie en uit sy geskrewe nalatenskap van note en woorde het 'n merkwaardige, interessante mens na vore getree.

Weliswaar nie volmaak nie, maar met 'n groot intellek, 'n uiters begaafde mens wat die lewe in seker al sy fasette beleef en geleef het. Neerslagtigheid, vrolike tye saam met vriende, liefde, alleenheid, persoonlikheidsteenstrydighede, swaarkry, verlies, tye van kreatiewe inspirasie en komposisionele hoogtepunte, maar ook lang tye wat dit voorkom asof hy nie tot komposisie geïnspireerd was nie, vorm alles deel van sy lewe.

Volgens Bouws lyk dit asof Van Wyk hom, om een of ander vreemde rede, onder die wanindruk gebring het dat amper al die musiek wat hy gekomponeer het, vernietig is voordat hy Londen toe vertrek het. Dit sou Bouws groot vreugde verskaf om te kon weet dat die meeste van hierdie musiek wél in die Arnold van Wyk-versameling in die Stellenbosse Universiteitsbiblioteek bewaar word.

In soverre dié nalatenskap die sololiedere betref, is daar baie werksdokumente wat soms, soos in *Van liefde en verlatenheid* asook die Petronius-liedere, bestaan uit 'n groot getal komposisiesketse, maar by van die ander liedere se werksdokumente oorvleuel die sketsmateriaal en outograwe meestal. Die werksdokumente (katalogusnommers tussen hakies) sluit in:

- *Juvenilia*: 111 bladsye
- *Vier weemoedige liedjies* (10.1): 27 bladsye
- *Met skemering* (10.2 CIII/1: 1-3 ): 3 bladsye
- *Ál wat ek het is joue* (10.3 sien 10.2 CIII/1: 4): 1 bladsy
- *Zoo teedre schade* (10.4): Slegs outograwe van instrumentale partye (onvolledig)
- *Two Songs for soprano with piano accompaniment*
  - 1. *Farewell my lute* en 2. *Pastorale* (10.5): 9 bladsye
- *Fable* (5.1 A: 10 en 12): 2 bladsye
- *Wiegelied van Maria* (10.6): 12 bladsye
- *Van liefde en verlatenheid* (10.7): 143 bladsye komposisiesketse
- *Kerstlied* (10.8): 20 bladsye
- *Liebeslied* (10.9): 19 bladsye
- *Carmine Petronii* (10.10): 142 bladsye komposisiesketse
- *Twee teaterliedere (Lullaby en Ballad)* (10.11): 13 bladsye
- *Fair Nymph, o cease thy piteous pleas* (10.12): 11 bladsye

- *Boggom en Voertsek* (10.13) 12 bladsye (slegs die 1980-verwerking)

Die versameling sluit ook outograwe, drukkerskopieë en eerste uitgawes in.

## **1.2 Afbakening van die navorsing en 'n beknopte oorsig van die literatuur**

Die probleemstelling vir hierdie studie spruit uit die leemte wat tot nog toe bestaan betreffende die beeld van Arnold van Wyk as kunsliedkomponis.

Navorsing oor die nalatenskap van beduidende komponiste (en Arnold van Wyk word as so 'n komponis gereken) gaan dikwels deur verskillende fases — tye van lae belangstelling wissel af met tye van meer intense ondersoek. Dit hang saam met die mate waarin die komponis en sy musiek op daardie tydstryk as relevant binne die kulturele omgewing ervaar word.

Eerste pogings tot 'n dieper begrip en waardebeplanning sluit meestal aan by navorsing wat reeds tydens die komponis se lewe gedoen is. Dit word aangevul met navorsing van 'n kleiner omvang (artikels en hoofstukbydraes in publikasies) wat klem lê op bepaalde aspekte van die komponis en/of sy musiek. 'n Eerste diskoers vestig dan rondom sulke bydraes, selfs voordat 'n geheelbeeld van die komponis deur middel van 'n volledige biografie asook 'n volledige stylkritiek tot stand kom. Daaropvolgende navorsing sal sodanige geheelbeeld in ag moet neem en standpunt ten opsigte daarvan moet inneem.

Navorsing oor die nalatenskap van Arnold van Wyk volg hierdie patroon taamlik getrou. Sporadiese publikasies tydens die komponis se leeftyd is beantwoord met byna totale swye gedurende die eerste vyftien of twintig jaar na die komponis se dood. (Interessant genoeg volg die uitvoering van Van Wyk se komposisies min of meer dieselfde patroon.) Hierdie swye het eers in die afgelope dekade en 'n half tot 'n einde gekom. 'n Ware opbloeit in belangstelling vind nou plaas. Dit bereik 'n eerste hoogtepunt rondom die herdenking van die komponis se negentigste geboortedag in 2006, maar word sedertdien onverpoosd voortgesit en vind neerslag in verskeie vakwetenskaplike artikels, tesse en proefskrifte. Die hieropvolgende literatuuroorsig sal toon dat dit, op enkele uitsonderings na, gaan oor ondersoeke wat afgestem is op bepaalde biografiese aspekte van sy beeld as kunstenaar asook oor besprekings van geïsoleerde werke. 'n Omvattende biografie deur Stephanus Muller was ten tye van die huidige studie nog nie gepubliseer nie, maar die volledige manuskrip was wel tot my beskikking vir hierdie navorsing.

Eerste bydraes tot stylanalise en historiese plasing dateer, soos genoem, reeds uit die tyd voor die komponis se dood (sien die werk van H. Temmingh, J.H. Potgieter en J. Geldenhuys). Ondanks die groot getal publikasies wat in die mees onlangse fase van belangstelling in Van Wyk die lig gesien het, bestaan daar steeds nie 'n omvattende stylkritiek nie.

'n Bykomstige terrein van navorsing wat onlangs eers toeganklik geraak het, is die groot aantal persoonlike dokumente, ongepubliseerde komposisies en komposiesketse wat die komponis nagelaat het en wat tans by die Universiteit van Stellenbosch bewaar word. Op grond van hierdie materiaal kan die bestaande beeld van Van Wyk en sy werk beduidend aangevul en in sekere opsigte gekorrigeer word. Dit geld veral vir die beeld van Arnold van Wyk as liedkomponis, die onderwerp van hierdie studie.

Die feit dat die Arnold van Wyk-versameling 'n groot hoeveelheid materiaal met betrekking tot die komponis se liedere bevat, daag uit tot die ontsluiting daarvan. Met ontsluiting word baie meer bedoel as bloot katalogisering. Ontsluiting — as daar dan so 'n vakterm vir die doel van hierdie studie geskep kan word — behels 'n omvattende ondersoek na die stand van die bronne: hulle word volledig geboekstaaf en beskryf. Verrassende inligting wat op grond hiervan aan die lig kom, is dat daar nie net 'n groot aantal sketse ten opsigte van die gepubliseerde liedere is nie, maar dat daar 'n beduidende aantal voltooide (en soms onvoltooide) ongepubliseerde jeugliedere sowel as ongepubliseerde liedere uit die komponis se volwasse periode bestaan, waarvan slegs enkele ingewyde persone geweet het.

Dit is dan die doelstelling van hierdie studie om al dié materiaal te beskryf. Dit beteken dat die ontstaansgeskiedenis van elke lied aan die hand van die sketse aangetoon word, dat die datering of herdatering daarvan uitgeklaar word, dat daar op druk- en ander publikasiefoute gewys word, dat die liedere teen die agtergrond van die lewensomstandighede van die komponis (soos dit dikwels ook aan die hand van kantaantekeninge in die manuskripte van die liedere na vore kom) gestel word, en dat selfs beknopte analises daarvan gedoen word om voorlopig 'n komposisionele ontwikkelingslyn in die komponis se liedkuns te bepaal en as hipotese op te stel. Die inligting wat sodoende aan die lig kom, sal toegevoeg word tot die reeds bestaande beeld van Arnold van Wyk as liedkomponis en sal substansieel bydra om sy plek in die Suid-Afrikaanse musiektoneel in perspektief te stel.



Sodanige navorsing oor Van Wyk se liedoeuvre sal dus ruimskoots bydra tot die bestaande literatuur, wat tot dusver slegs kon fokus op die gepubliseerde werke wat op die betrokke datums van navorsing beskikbaar was. Dit sluit oorwegend besprekings van die stilistiese eienskappe van hoofsaaklik sy vokale musiek in, maar dek ook 'n groot gedeelte van sy instrumentale musiek, onder meer die *Vyf Elegieë*, *Primavera*, *Nagmusiek* en sy laat klavierwerke *Tristia* en *Ricordanza*.

Ongeag uit watter invalshoek navorsing oor Van Wyk se komposisies benader word, sal die baanbrekerswerk van Temmingh, Potgieter en Geldenhuys — wat alles gedoen is tydens die komponis se lewe — waardevol wees.

Hendrik (beter bekend as Henk) Temmingh se ongepubliseerde magisterverhandeling (1965), *'n Stylkritiese studie van die musiek van Arnold van Wyk*, is die eerste analitiese studie wat oor Van Wyk se komposisies — *Vier weemoedige liedjies*, *Van liefde en verlatenheid* en die *Vyf elegieë vir strykkwartet* — gedoen is. Dié drie werke word sistematies ondersoek ten opsigte van motiefordening en plan van die komposisie, melodiese, ritmiese en harmoniese analise asook analise van die partye onderling, die instrumentale en vokale skryfwyse en die woord-toonverhouding.

Dié navorsing van Temmingh vind in 1974 ook neerslag in sy artikel "Die musiek van Arnold van Wyk". Hierin word Van Wyk as "die eerste belangrike Suid-Afrikaanse komponis" oortuigend daargestel en verskillende styleienskappe word aangespreek: onder meer die "verganklikheid van alle dinge" as grondgedagte van *Vier weemoedige liedjies*; vormgewing in *Vyf elegieë vir strykkwartet*; harmoniese ontwikkeling tot by *Eerste strykkwartet* [1946]; melodiese kenmerke in *Van liefde en verlatenheid*; en "motiwiese eenheid" in *Nagmusiek*. Die *Vier klavierwerke* (1965) kom ook kortliks ter sprake, meer net om te sê dat Van Wyk se "idioom gedurende ten minste tien jaar nie noemenswaardig verander het nie." Hy wys uit dat betreffende die vorm en die melodiese en harmoniese wendinge in hierdie klavierstukke, dit nog op dieselfde model as in byvoorbeeld *Van liefde en verlatenheid* (1953) is (1974: 58).

Johann H. Potgieter se ongepubliseerde doktorsale proefskrif (1967), *'n Analitiese oorsig van die Afrikaanse Kunslied met klem op die werke van Nepgen, Gerstman, Van Wyk en Du Plessis*, is 'n omvattende studie wat slaag in die daarstelling van 'n beeld "van die musikale ontwikkeling van die Afrikaanse kunslied" soos in die voorwoord beoog. Hy verdeel die

ontwikkeling van die Afrikaanse kunslied in drie "liedperiodes [ . . . ]: ±1900-1913: immigrante periode; ±1914-1933: bewuswordingsperiode; en vanaf 1934: vernuwingsperiode" (p. viii) en motiveer die vasstelling van jaartalgrense na aanleiding van die ontstaan van sekere liedere. Die geskiedkundige aspek by elke komponis word beperk tot 'n kriptiese "chronologiserende faktor".

Oor Van Wyk se sololiedere skryf Potgieter breedvoeriger (pp. 451-500). Hy analiseer vier werke: *Nimmer of nou*, *Met skemering*, *Vier weemoedige liedjies* en *Van liefde en verlatenheid*. Uit hierdie werke kom hy dan tot die gevolgtrekking dat "Van Wyk tuis voel in poësie met 'n droefgeestige stemming" (p. 452).<sup>9</sup> Dié liedere word bespreek ten opsigte van Woordbehandeling: woordbeklemtoning, sinsverband, woordherhaling en deklamasie; Melodiek: melodiespronge, melismas en melodielyn; Ritmiek; Vorm; Begeleiding; en Harmoniek.

Vir die huidige navorsing dra Jolena Geldenhuys se ondersoek na Van Wyk se toepassing van variasietegnieke, *Arnold van Wyk (1916-) se vokale musiek: 'n Stylstudie met spesiale verwysing na variasietegnieke* (ongepubliseerde doktorsale proefskrif — 1983), in die besonder by tot 'n verrykende insig in die melodiek en harmoniek van Van Wyk se liedere. Geldenhuys gee onder meer regmatige erkenning aan Temmingh en Potgieter se navorsing vir haar agtergrondstudie en lig veral Martina Viljoen se analitiese studie oor *Missa in illo tempore* (1981) as insiggewende bron uit. Die navorsing oor die koorwerke dra ook by om Van Wyk se solo vokale werke in sy vokale oeuvre in konteks te plaas.

Om Van Wyk as Suid-Afrikaanse kunsliedkomponis in perspektief te plaas, was Jan Bouws se navorsing oor die Afrikaanse lied in die Tweede Taalbeweging beduidend. Bouws het lank voordat hy uit Nederland na Suid-Afrika geëmigreer het, begin met navorsing oor die musieklewe in Suid-Afrika, en van hoofsaaklik die Europese afstammeling s'n. In sy eerste publikasie in dié verband, *Musiek in Suid-Afrika* (wat in 1946 by Uitgeverij Voorland in Brugge verskyn het), word onder meer die musieklewe aan die Kaap van 1652-1806, asook in die eerste dekades van die negentiende eeu oorsigtelik beskou. Hierdie voorafkennis belig die omstandighede waarbinne die Suid-Afrikaner binne minder as drie eeue van geen agtergrond van westerse musiek, nie 'n eie taal nie en geen samehorige gevoel nie moes

ontwikkel tot 'n bevolkingsgroep met Afrikaans as eie taal en 'n honger na musiek op 'n hoër vlak as geleende volksmusiek.

Sedert dié 1946-publikasie het sy navorsing via verskeie publikasies (boeke en artikels) gegroei tot die omvattende inligting oor die musiekbedryf in Suid-Afrika (van 1652 tot 1982) in *Solank daar musiek is . . .* (1982).<sup>10</sup>

Izak J. Grové se noemenswaardige bydrae tot inligting oor Van Wyk strek oor 'n tydperk van ongeveer drie dekades. In sy bydrae in *Acta Academica* Reeks B No. 17: "Die motiwiese eenheid in Arnold van Wyk se lieder siklus *Van Liefde en Verlatenheid*" (pp. 31-39) wys hy op die sentiment van die tekste as eerste eenheidsfaktor in die liedere en lig dan onder meer aspekte uit soos die balans van die liedere tot mekaar, die argitektoniese onderbou van die siklus as geheel, die "musikale [ . . . ] materiaalbron vir die hele werk" naamlik die "dramatiese unisone 6-toon-motief" waarmee die eerste lied begin, en die intervalselement.

In 1984 tree Grové op as gasredakteur vir die versameling opstelle oor die lewe en werk van Van Wyk (1916-1983) waaraan *Acta Academica*, Reeks B No. 19, gewy is. Baie van dié opstelle het vroeër in tydskrifte verskyn, onder andere Frits Stegman se "Uit sy pen vloei musiek" wat, volgens Grové, "waarskynlik die eerste Afrikaanse geskrif gewy aan Van Wyk se lewe en werk" is en vir die eerste keer in *Die Brandwag* van 30 Mei 1947 gepubliseer is (1984: 25). Dié opstelle is in twee groepe georden, waarvan groep 1 biografiese en algemeen-kulturele inligting asook anekdotes bevat. In groep 2 sorteer die opstelle nogmaals in twee, waarvan die eerste vier lig werp op werkgroepe en die res klem plaas op analyses van individuele werke. Die opstelle van veral groep 1 staan oorwegend "in die teken van heldeverering vir die komponis" (uitdrukking ontleen aan Thom 2006: 4). Baie van hierdie bydraes kom sporadies voor in later publikasies.

In *Musicus* Vol. 24.1 (1996 — die herdenking van Van Wyk se tagtigste geboortejaar) verskyn 'n waardevolle bydrae deur Grové — "Arnold van Wyk: herdenking en herdenking, 1916-1996" — waarin hy die soeke bepleit na 'n geheelbeeld wat sal uitloop op "[n]ie alleen die 'note' nie, maar ook die denke en besinning daaroor". Vir die toekoms van Van Wyk se werke wys Grové veral op leemtes in die bestaande navorsing asook 'n gebrek aan belangstelling betreffende sekere aspekte.

Sedert ongeveer 2005 kry dié kwelareas egter intensiewe aandag deur onder andere die katalogisering van Van Wyk se dokumente asook 'n biografie oor Van Wyk deur Stephanus Muller; die navorsing op onder meer Van Wyk se laat klavierwerke deur Matildie Thom Wium; en hierdie doktorale navorsing oor en dokumentering van Van Wyk as liedkomponis vanaf sy jeugliedere en insluitende sy komposisiesketse.

Ander publikasies van Grové sluit onder meer in: die hoofstuk *Komponiste van Stellenbosch "Ek voel meer tuis hier, en dat my plek hier is . . ."* in *Die Musieklewe van Stellenbosch* (Ottermann (red.) 1999: 5-6), wat onder dieselfde titel verskyn in die Eeufeesuitgawe *Konservatorium 1905-2005* (2005), en "Lewe-in-werk: Outobiografiek in Arnold van Wyk se musiek" (2008).

Martin Smith wys reeds in die eerste hoofstuk van sy navorsing *The symbolism of death in Arnold van Wyk's Five Elegies: An application of William Kimmel's theory concerning the Phrygian inflection* (1991) daarop dat navorsing (tot op die datum van sy eie studie) hoofsaaklik op die tegniese aspekte van Van Wyk se werk konsentreer en dat min of geen aandag aan die referensiële betekenis in sy werke bestee is nie. Aangesien Van Wyk so dikwels na dood en protes verwys het wanneer hy oor die *Vyf elegieë* gepraat het, het Smith besluit om dié vlak van betekenis te ondersoek en pas Kimmel se teorie van *Phrygian Inflection and the Appearance of Death in Music* op dié werk van Van Wyk toe.

Met Smith se studie word 'n bydrae gelewer wat, afgesien van die uitwys van Van Wyk se tegniese vakmanskap, ook kennis neem van die seggenskrag van die verwysende betekenis in sy komposisies. Hiermee word nog 'n tree gegee na die ideaal waarop Grové hierbo aangehaal word — om by meer as net "die 'note', ook die denke en besinning daaroor" uit te kom.

Ten tye van die huidige navorsing is Stephanus Muller se biografie oor Arnold van Wyk, *Nagmusiek*, nog in manuskripvorm. Die biografie sluit ook 'n volledige katalogus van Van Wyk se komposisies in. Baie van Muller se jarelange navorsing oor Van Wyk is reeds meegedeel deur middel van verskeie referate, artikels en bydraes in boeke.

Hy noem die referaat waarmee hy aan 'n konferensie getiteld *Composing ApARtheid. Music for and against Apartheid* deelgeneem het: *Arnold van Wyk's hands*. Dié interessante titel is

ontleen aan die foto's van Van Wyk se hande waarop Muller afgekom het in die Arnold van Wyk-versameling. Hierdie foto's hou een van die sleutels in tot die pianistiek in Van Wyk se uiters komplekse klavierpartye. In dié referaat neem Muller ook Van Wyk se ingesteldheid teenoor die politiek en regering van sy tyd onder die loep.

In "Arnold van Wyk's Hard, Stony, Flinty path, or Making Beautiful Things in Apartheid South Africa" slaag Muller uitstekend daarin om 'n beknopte biografie van Van Wyk daar te stel. Die lief en leed van sy persoonlike omstandighede, mylpale in sy lewe, sy belangrikste komposisies met bondige besprekings van elk — dikwels toegelig uit Van Wyk se korrespondensie met veral Freda Baron — asook sy reaksie op die politieke klimaat, word vernuftig saamgeweef in 'n rigtinggewende bydrae tot die diskoers oor Van Wyk as komponis.

Die ongepubliseerde doktorsale proefskrif van Helmut W. Holzapfel, *Die liedere van S. le [sic] Roux Marais: 'n geannoteerde katalogus* (1992), werp lig op die stadium van die taalontwikkeling waarbinne Marais tekskeuses vir sy liedtoonsettings gemaak het. Die leser leer ken Marais as liedkomponis en kom veral onder die indruk van sy belangrike bydrae tot en posisie binne die ontwikkeling van die Afrikaanse kunslied.

Vir die komponeer van Afrikaanse kunsliedere was Van Wyk (soos sy voorgangerkomponiste) afhanklik van die digters wat in Afrikaans, as jong taal, begin dig het. Dit lyk asof daar 'n patroon of ritme ontstaan het van hoe gou komponiste met toonsettings op nuwe gedigte gereageer het. Om Van Wyk as komponis, en meer spesifiek kunsliedkomponis, in perspektief binne die ontwikkeling van die Suid-Afrikaanse kultuur te plaas, was die belangrike werk van D.J. Opperman, *Digters van Dertig*, asook G. Dekker se *Afrikaanse Literatuurgeskiedenis* waardevol.

Aanvullend tot die inligting uit onder meer die bogenoemde bestaande literatuur, is die rykdom aan toevallige biografiese inligting in die manuskripte van Van Wyk se jeugwerke asook die kantaantekeninge in baie van die komposiesketse van sy gepubliseerde en ongepubliseerde liedere. Uit hierdie inligting word insig in Van Wyk as persoon verkry wat daartoe bydra om die liedere in 'n breë konteks te plaas en dus help om meer as net musikale gestalte daaraan te gee.

### 1.3 'n Oorsigbeeld van Van Wyk se komposisiestyl en werkwyse

Hierdie studie ontsluit onder meer die belangrikheid van Van Wyk se jeugwerke as vormende oefenskool vir sy volwasse werke. 'n Duidelike ontwikkelingskurwe kan uitgewys word met betrekking tot die ontstaan van sy musiektaal, komposisieproses en werkwyse.

Reeds in die jeugwerke kom van die eienskappe voor wat Van Wyk se individuele liedstyl kenmerk maar natuurlik nie tot sy liedere beperk is nie. Kenmerke soos onder meer klankskildering kom prominent in die jeugwerke voor en bereik 'n hoogtepunt in sy vroeë liedere, naamlik in *Koud is die wind*. Miskien kan Van Wyk se ooglopende liefde vir klankskildering in sy liedere in verband gebring word daarmee dat sy musiekonderrig eers op 'n later ouderdom begin het en hy van kleins af musiekstoriëtjies op die klavier geïmproviseer het. Hy was dus gewoon om 'n prent of verhaal met musiekbeelde te teken of te vertel en het in sy vroeë liedere sterk daarop gesteun.

In *Van liefde en verlatenheid*, soos ook in die pragtige *Liebeslied* op 'n teks van Rainer Maria Rilke wat hy kort ná *Van liefde en verlatenheid* voltooi het, neig hy weg van klankskildering op spesifieke teksgedeeltes of woorde, na eerder die verklanking van die omvattende atmosfeer van die betrokke gedig. Dié benadering beteken vir hom dikwels 'n moeisame proses van "berekende" toonsetting en fyn vakmanskap wat dikwels oor weke en soms maande strek. Dit is asof Van Wyk dan minder op intuïsie staatmaak en juis dít dan die komposisieproses bemoeilik. Die enkele kere dat hy wel klankskildering op 'n spesifieke woord wou probeer, soos in *Die Woestyn-lewerkie* op *brul* in die teksgedeelte *as hy snags brul*, wou dit stilisties net nie inpas nie en moes hy dit later laat vaar, soos die oorsig oor die ontstaansgeskiedenis van dié lied wys. Eers met die elfde poging kry *Selfs die bergleeu wat ons bangmaak as hy snags brul, kan jou nie [raak nie]* dan finale beslag.

In sommige van die Petronius-liedere neig Van Wyk weer terug na woord- of beeldspesifieke klankskildering, byvoorbeeld in *Somnia quae mentes ludunt*. Miskien is die feit dat hy teruggryp na sy vroeëre tegniek een van die redes vir sy onttrekking van dié siklus. Hy het dit moontlik gesien as 'n aanduiding dat hy nie meer iets nuuts te sê het nie.

Soos dié enkele eienskap, klankskildering, wat hierbo uitgelig en met voorbeelde toegelig is, sal ook vele ander kenmerkende eienskappe wat reeds aan die beginpunt van die

ontwikkelingskurwe aanwesig was en toenemend in sy toonsettings voorkom, breedvoerig bespreek word.

Die ontwikkeling van Van Wyk as komponis van die kunslied en sy werkwyse kom ook duidelik na vore uit sy jeugwerke en komposisiesketse. In die jeugwerke blyk dit dat die toonsetting van 'n gedig vir hom dikwels moeiteloos voortgestroom het; die hele proses het dikwels so min as 43 of selfs 25 minute geneem. Dit lyk meestal ook asof hy die musiek met min of geen veranderinge nie, geskryf het.

Maar die komposisieproses het geleidelik stadiger geword en in *Van liefde en verlatenheid* was dit soms skaars minder as 'n gestoei — die 143 bladsye komposisiesketse hiervan dui op 'n uiters moeisame proses. In die Petronius-liedere, waarvoor daar 142 bladsye komposisiesketse is, dui die proses soms op 'n gesukkel en dat Van Wyk dan dikwels weer moes staatmaak op intuïtiewe musikale ingewing. Uiteindelik is *Somnia quae mentes ludunt* byvoorbeeld — nadat hy dit na net een poging vir amper vyf jaar laat lê het — in 20 dae (25 Oktober tot 13 November 1964) getoonset.

Uit die breedvoerige bespreking van bogenoemde soort inligting in die onderskeie hoofstukke, neem Van Wyk insgelyks as mens skerper gestalte aan. Die anekdotes wat genoem word, help om algemeen bekende opvattinge oor Van Wyk se komplekse persoonlikheid te verhelder; hetsy te staaf of te weerlê.

Sy geskrewe nalatenskap wat ook baie briewe, dagboeke en die reeds genoemde kantaantekeninge by sy komposisiesketse insluit, bewys hom ongetwyfeld as baie verbaal — as woordmens. Dat hy literêr welbelese was, en leeskennis van meer as Afrikaans en Engels gehad het, blyk duidelik uit die gedigte wat hy vir liedtoonsettings gekies het, sowel as teksonderwerpe vir van sy instrumentale komposisies soos onder andere die onvoltooide *Prometheus Overture* (Juvenilia 36: 10-11) en *Primavera*, waarvan die meeste van die tematiese materiaal aan die middeleeuse minnesangermelodie *Der May* van Neithart von Reuenthal (spelling soos in die bladmusiek van *Primavera*) ontleen is.

Van die beste bewyse dat Van Wyk by uitstek 'n woordmens was, blyk uit die literêre inspirasie vir sy klavierwerk *Tristia*. Dié inligting is in 2004 deur Muller ontdek toe hy besig was om Van Wyk se literêre nalatenskap te orden. Twee van die drie dele van die

klavierwerk *Tristia* is op teks geskoei, naamlik *Rondo desolato* wat 'n woordlose toonsetting van die gedig *Egidius, waer bestu bleven?* is en *Ostinato* wat op 'n tema uit sy bykomende musiek vir Jean Anouilh se toneelstuk *Becket* gebaseer is. Hierdie gegewens word ook in diepte in Thom se magisterstudie (2006) oor onder meer *Tristia* in *Die laat klavierwerke van Arnold van Wyk (1916-1983)* toegelig en bespreek.

Tot watter mate Van Wyk as komponis deurlopend deur teks geïnspireer was, blyk ook duidelik uit onder meer navorsing oor sy monumentale klavierwerk *Nagmusiek*. In "Lewe-ín-werk: Outobiografiek in Arnold van Wyk se musiek" bespreek Grové onder meer die outobiografiese betekenis van Van Wyk se *Nagmusiek* en ook sy assosiasie met Rilke se gedigte. Hy verwys na Van Wyk se onvoltooide liedtoonsettings van Rilke se *Der Nachbar*, *Liebeslied* [dié lied is wel voltooid], *Ernste Stunde* en *Herbsttag* en dat Van Wyk later die musiek van die eerste en vierde strofes van *Ernste Stunde* as die Epiloog in *Nagmusiek* gebruik het. Hierdie besluit om "die liedtoonsetting te laat vaar en die melodie in 'n ander formaat te gebruik [ . . . ] werp lig op die 'inspirasie'-sy [van] Van Wyk se komposisiepraktyk, naamlik die toonsetting van tekste, om later as hoofbron vir instrumentale musiek te dien." Grové haal ook vir Scholtz (s.a.) aan waar Van Wyk self die onvoltooide toonsetting van *Der Nachbar* "geïdentifiseer het as bron vir die stadige deel van die onvoltooide klavierkonsert, *Quasi variazioni*" (2008: 8).

Selfs sy vroegste jeugliedere wys dat hy nie van prultekste gebruik gemaak het nie. Aan lawwe asook patriotiese gedigte het hy duidelik geen erg gehad nie. Hy het in sy jeugjare al tekste met dieper betekenis verkies, eerder as natuurgediggies en lighartige, soms ligsinnige, liefdesverse. Hiervan getuig sy jeugpogings tot kunsliedtoonsettings soos onder andere die onvoltooide *Philomela* (Juvenilia 20: 16) sowel as instrumentale komposisies wat deur teks geïnspireer is. Hy vind ook aansluiting by die, soos Opperman dit noem, "otherworldliness" (1953: 42) van onder andere Christina Rossetti, die digter van byvoorbeeld *Goblin Market*. Aanvanklik was daar 'n redelike balans tussen Engelse en Afrikaanse tekskeuses, maar later het hy hoofsaaklik na Afrikaans oorgeswaai.

Van Wyk is al op 'n baie vroeë ouderdom deur meer melankoliese tekste aangegryp. Hy was nog nie eens 15 nie toe hy *Music when soft voices die* van P.B. Shelley getoonset het, en voor dit (vermoedelik) ook *Die duif* van I.D. du Plessis. In dieselfde trant volg byvoorbeeld



*Auf dem Kirchhof, The fisher's widow, Heimwee, Die Kapelle* en ander. Selfs sommige van sy instrumentale werke, meestal onvoltooid, kry melankoliese titels soos *A tear — Chant sans paroles, Elegie* en *Ek sing van die nag*.

Sy verskillende stadia van ontwikkeling as liedkomponis het nou saamgehang met die beskikbaarheid van geskikte poësie wat binne sy voorkeur van teksonderwerpe geval het. Dit kan aanvaar word dat hy as tiener en in sy vroeë twintigerjare dikwels sy tekste gekry het in die tydskrif *Die Huisgenoot*<sup>11</sup>, wat vir hom meer geredelik beskikbaar en in daardie stadium meer toeganklik en/of bekostigbaar was, eerder as in pas gepubliseerde digbundels.

Ondersoek word dus gedoen na en oorsigtelik verslag gedoen van die gedigte vir sy jeugliedere, die literêre klimaat van sy toonsettings uit die Afrikaanse poel van poësie en 'n kort agtergrond van die *Satyricon* waaruit *Carmine Petronii* (Petronius-liedere) saamgestel is. Die tekste word sover moontlik volledig verskaf, omdat dit 'n middel is om die musiek te verstaan.

Vir sy jeug- tot vroeg-volwasse liedere (ongeveer 1931-'38) kies Van Wyk onder meer Engelse gedigte uit die Klassieke en Romantiese tydperke, onder andere van Robert Burns, P.B. Shelley, Matthew Arnold, Robert Browning, James H.L. Hunt, Walter de la Mare, Christina G. Rossetti en John Masefield. Hy toonset ook 'n gedig, in Engels vertaal, van die Bengaalse digter Rabindranath Tagore en waag sy hand aan die poësie van Duitse digters, onder wie Heinrich Heine, Johann W. von Goethe en Ludwig Uhland.

Dit lyk asof sy toonsetting van *Die Duif* van Du Plessis sy vroegste liedtoonsetting (s.a.) is. Indien dié lied voor 1931 ontstaan het, moes hy die gedig uit 'n ander tydskrif as *Die Huisgenoot* gekry het, want dit is eers in 1931 daarin gepubliseer, aanvanklik in *Die Huisgenoot* van 5 Junie, en is daarna opgeneem in Du Plessis se versameling *Lied van Ali en ander gedigte*. (*Die Duif* word in hoofstuk 2 bespreek.)

Hierna volg toonsettings van gedigte van C.F. Louis Leipoldt, A.G. Visser, J.R.L. van Bruggen en W.E.G. Louw asook nóg Du Plessis-gedigte.

Daar is ook vertalings van tekste uit bestaande liedere, soos sy *Evening song* waarby hy skryf dat die woorde "na 'n oorspronklike sangstuk van Schumann" is (Juvenilia 20: 1) en *Why* wat hy sê volgens die oorspronklike lied van P.I. Tsjaikofski is (Juvenilia 20: let wel 18-17). Dat

Van Wyk se aanname in beide gevalle foutief is, word kortliks onder die betrokke liedere in hoofstuk 2 bespreek.

Vir sy volwasse liedperiode beroep hy hom op die poësie van onder meer Eugène N. Marais, R.M. Rilke, weereens C. Louis Leipoldt, Petronius en enkele anonieme Nederlandse tekste.

Van Wyk, ongeveer 20 jaar jonger as S. Le Roux Marais en dié se tydgenote, het grootgeword in die Suid-Afrikaanse kultuur, met toe nog weinig kunsliedagtergrond en -tradisie. Sy enigste kontak met die Europese kunslied-genre was deur konserte, radio-uitsendings en plaatopnames. Op van dié konserte is sekerlik ook liedere van die eerste geslag Suid-Afrikaanse komponiste uitgevoer. Vermoedelik het hy homself verder in komposisie touwys gemaak deur selfstandig die werk van komponiste soos Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin en Debussy te bestudeer en ook op hoogte te bly met destyds se nuwe Suid-Afrikaanse kunsliedkomposisies.

Om Van Wyk se ontwikkeling as liedkomponis ten volle te verstaan, is dit nodig om die musikale en literêre toneel oorsigtelik in oënskou te neem. Dit is binne dié wêreld wat hy hom as liedkomponis ontdek het en waarin sy talent ontluik en ontwikkel het.

Die kernbronne vir die skildering van hierdie toneel was Jan Bouws se jarelange werk oor die Westerse musieklewe in Suid-Afrika asook D.J. Opperman se *Digters van Dertig* en G. Dekker se *Afrikaanse Literatuurgeskiedenis*. Hoewel laasgenoemde twee werke ewe waardevol is met betrekking tot Afrikaanse literatuurgeskiedenis, word Opperman se werk vir dié studie verkies, omdat sy ondersoek deur die oë van 'n digter gedoen is. As digter het hy veral gekyk na die persoonlike uitdrukking van die digters, onder meer hoe hulle toenemend uiting gegee het aan die eie sielslewe en selfbelydenis. Dít is waarby Van Wyk, as liedkomponis, in sy tekskeuses aansluiting gevind het — nie suiwer by die gedigte se taalkundige waarde nie.

Na Bouws se bydrae is reeds onder 1.2 verwys. Weliswaar kom Bouws soms oordadig positief voor en grens sy respek vir Van Wyk aan heldeverering. Al was Bouws nie 'n gebore Suid-Afrikaner nie, slaan daar by tye 'n sterk nasionalistiese kleur in sy werk deur. Dit alles ten spyt, verskaf hy historiese inligting wat steeds gesaghebbend is.

Die inligting in hierdie drie navorsers se werk help skep die agtergrondboek waarteen Van Wyk se kunsliedbydrae hier in perspektief geplaas word.

#### **1.4 'n Beknopte beskouing van die stand van die Afrikaanse kunslied rondom 1900 en Arnold van Wyk se deelname aan die latere opbloei daarvan**

Toe die lied-genre in Europa al 'n bloeitydperk bereik het, veral die Duitse, Franse en Engelse kulture, het Afrikaans as taal nog nie eens erkenning geniet nie — dié het eers as gevolg van die Eerste Taalbeweging (1875-1900) gekom. Met die toenemende bewuswees van Afrikaans as spreek- en skryftaal in die Tweede Taalbeweging (1900-'30) ontstaan ook 'n behoefte om dit as singtaal te geniet. Bouws het reeds in sy eerste publikasie oor Westerse musiek in Suid-Afrika — in sy hoofstuk *Die Afrikaanse lied in die Tweede Taalbeweging* — "die lied in Afrikaans", wat so ontstaan het, behoorlik onder die loep geneem en bewys dat dit skaars meer as 'n poging tot eie volksliedere was.

Die term *volkslied* kom egter hier onder verdenking, want al was die tekste Afrikaans, is die meeste van dié liedjies melodies uit veral die Engelse, Duitse en Nederlandse kulture geleen. So kan ons nie eens *Sarie Marais* en *Jan Pierewiet* volledig ons eie noem nie (1946: 71-101). In dié verband haal ook Izak Grové vir Bouws (1968: 369) aan: "Die eerste fase van 'n eie Afrikaanse lied begin teen die einde van die 19de eeu, met sy Nederlandse erfenis en vroeg-Afrikaanse *Patriot*-rympies. Dit is gedra deur die voorneme om veral patriotiese liedere in Afrikaans te verskaf . . ." (2011: 671).

Van 'n Afrikaanse kunslied-genre was daar egter nie veel sprake nie en die Afrikaner het op dié gebied 'n agterstand van etlike dekades gehad. In soverre dit kunsliedkomposisie betref, was dit asof die Romantiek, nadat dit in Europa al verby sy hoogtepunt was, eers in Suid-Afrika neerslag gevind het.

In Europa het 'n soortgelyke oorgang, wat Grové van "liedpraktyk" tot kunslied noem en breedvoerig in *Die liedere van Beethoven, . . .* (1986: 3-12) bespreek, naastenby 'n eeu vroeër as in Suid-Afrika plaasgevind. Onder liedpraktyk verstaan hy dat "die 18de-eeuse lied nie primêr as kunsuiting gesien is nie, maar as 'n soort gebruiksmusiek met bepaalde funksies, waarvan huislike tydverdryf een was." (*ibid.*: 488.) Volgens Grové is "Beethoven se posisie as bemiddelaar tussen die 18de-eeuse liedpraktyk en die 19de-eeuse kunslied [ . . . ] onomstootbaar." (*ibid.*: 489.) 'n Bietjie meer as 'n eeu later, tree Van Wyk nie net op as bemiddelaar in die soortgelyke situasie in Suid-Afrika nie, maar voer self, as baanbreker van die nuwe geslag liedkomponiste, die Suid-Afrikaanse kunslied tot 'n hoogtepunt.

Afrikaans as jong taal het digters soos onder andere Jan F.E. Celliers (1865-1940), Eugène N. Marais (1871-1936), Totius (J.D. du Toit, 1877-1953), A.G. Visser (1878-1929), C. Louis Leipoldt (1880-1947), D.F. Malherbe (1881-1969), A.D. Keet (1888-1972), Toon van den Heever (1894-1956) en J.R.L. van Bruggen (Kleinjan, 1895-1948) opgelewer. Nou moes daar komponiste na vore tree wat hierdie digkuns op 'n gelykwaardige vlak in musiek sou kon verklank. Die opbloeit van die kunslied in Suid-Afrika het dus tot 'n baie groot mate met die ontwikkeling van die Afrikaanse digkuns saamgehang.

Bosman di Ravelli (Jan Gysbert Hugo Bosman, 1882-1967) het sy musiekopleiding in Europa gekry en was, ná sy terugkeer na Suid-Afrika, die eerste om 'n daadwerklike, lofwaardige poging tot Afrikaanse kunsliedkomposisie aan te wend. Bouws beskou die eerste liederebundeltjie van Bosman, *Drie liederen*, wat bestaan uit *Die howenier* (Totius [die eerste een wat Bosman getoonset het]), *Winternag* (1908 [op Eugène N. Marais se gelyknamige gedig van 1905]) en *Die veldwindjie* (Jan [F.E.] Celliers), as "die eerste ernstige komposisie in hierdie belangrike kultuurperiode waarvan 'n selfde reaksie verwag sou kon word as van Marais se *Winternag* [eie kursivering] op literêre gebied." (1957: 28.) Dié bundeltjie is in 1908 (Bouws 1946: 140) of 1909 (Malan SAME I 1980: 219) deur *Die Volkstem* uitgegee.

Hierdie merkwaardige man het hom beywer vir 'n veel groter bydrae tot musiek in Suid-Afrika as net sy drie kunsledere. Hy het volgens Bouws selfs Zoeloe-musiek ondersoek in 'n poging om 'n volks-eie element aan sy musiek te gee. Sy kunsledere het hy "saam met [sy skoonsuster] die sopraan Daisy Maartens Bosman, [ . . . ] vir sy landgenote uitgevoer"; hy het 'n Staatsakademie vir Musiek bepleit; en in dié jare ook "as stryder vir die suiwer kerkmusiek" opgetree. Toe amper geen van sy ideale realiseer nie, het hy die land in 1910 verlaat, maar vir die "Afrikaanse kultuurstryd" wél 'n groot bydrae agtergelaat: Deur Bosman se "keus[e] van gedigte van Totius, Marais en Celliers [het hy] bewys [ . . . ] dat Afrikaans vir die teks van 'n ernstige kunslied dieselfde moontlikhede bied as elke ander taal." (1957: 28-29.)

Naas Bosman di Ravelli tree nou al meer komponiste, en verrassend nie almal Afrikaans nie, na vore om Afrikaanse digkuns as kunsledere te toonset. Onder hulle kan onder andere die volgende uitgesonder word: Sydney Richfield (1882-1967), M.L. de Villiers (1885-1977), Charles Nel (1890-1983), Stephen H. Eyssen (1890-1981), Johannes Joubert (Afrikaanse

skuilnaam van Hayden Thomas Matthews, gebore 1894 in Suid-Wallis en oorlede 1958 in Johannesburg ), Johannes Fagan (1898-1920), Gideon Fagan (1904-1980), John Pescod (1896-1985), P.J. Lemmer (1896-1989) en S. Le Roux Marais (1896-1979). Hierdie komponiste het die digkuns van die bogenoemde digters, wat aanvanklik hoofsaaklik die natuur, die vaderland en 'n lighartige ingesteldheid ten opsigte van die liefde, as tema gehad het, begin toonset.

In die ontwikkeling van Afrikaans het vaderlandsgedigte 'n besliste plek beklee, want onder die Afrikaners was 'n sterk nasionalistiese gevoel aan die groei. In die eerste *F.A.K.-Volksangbundel vir Suid-Afrika* van 1937 verskyn 48 liedere onder die afdeling *Volk en vaderland*. Dié liedere is oor die algemeen van minder bekende komponiste, van wisselende gehalte en dikwels op 'n melodie wat uit 'n ander taal en kultuur geleen is. 'n Vaderlandslied wat tot vandag nog bekend is, is *Segelied* wat Eyssen in 1914 op 'n teks van 'n minder bekende digter, A.B. Wessels, getoonset het. In die 1961-uitgawe van die *Nuwe F.A.K.-Sangbundel* het dié lied onder die afdeling *Volk en Vaderland* verskyn.

Daar was ook die gedigte wat uitdrukking gegee het aan 'n volk se ontsetting, hartseer en rou oor ingrypings soos veral die Anglo-Boereoorlog en die gepaardgaande konsentrasiekampe. Moontlik vanweë die onaangenaamheid van die onderwerpe, of by gebrek aan liriese kwaliteit, is dié soort poësie nie dikwels getoonset nie. Verwysend na toonsetting van gedigte wat die pyn van dié oorlog betreur, skryf Bouws "Een enkel oorlogsliedjie is gekomponeer deur die Vlaamse komponis Daniel Clement, net genoeg om daardie barbaarse oorlog nooit te vergeet nie: 'Siembamba'." ( 1946: 96.) Hy noem ook dat die aangrypende *Dis al* van Celliers deur nege komponiste uit die "Dietse taalgebied" getoonset is (*ibid.*: 94).

Bouws noem dat laasgenoemde gedig die eerste keer in 1914 getoonset is, deur Charles Nel. Hy het dit toe "op 'n baie persoonlike manier opnuut gekomponeer" vir sy bundeltjie *Drie Afrikaanse liedere* wat Nasionale Pers in 1922 uitgegee het. Dit is ook merkwaardig dat een van die eerstes wat *Dis al* getoonset het, Alexander Hargreaves (Alec) Ashworth is, wat in 1895 in Leeds, Engeland, gebore is en as seun van 'n immigrant-musiekonderwyser in Kimberley grootgeword het. [Volgens Malan toonset hy die gedig verskeie kere, die eerste in

1922 (SAME I 1980: 61).] In 1922 het Ashworth terugverhuis Engeland toe, maar steeds enkele Afrikaanse tekste getoonset (1982: 166-167).

Van al die toonsettings van *Dis al*, onder meer een van Bouws wat in beide die *F.A.K.-Volksangbundel vir Suid-Afrika* van 1937 asook 1940 verskyn het, het dié van Johannes Joubert, die Suid-Afrikaanse Engelsman, egter die beste oorleef. Volgens Malan het hy dit in 1930 getoonset (SAME III 1984: 242), maar dit word eers in die 1961-uitgawe van die *Nuwe F.A.K.-Sangbundel* onder die afdeling *Lewenswel en Lewenswee* opgeneem. Bouws sonder Celliers uit as dat sy gedigte by baie komponiste gewild was, "sowel hier as oorsee in Nederland en Vlaandere." (1982: 166.)

Selfs die Britse komponis Herbert Howells (1892-1983), wat volgens Heinrich van der Mescht in 1921 as eksaminator vir die Associated Board of the Royal Schools of Music in Suid-Afrika gereis het, en daarna na Afrikaans as 'n "God-forsaken language" verwys het, toonset [nietemin] twee van Celliers se gedigte, *Eensaamheid* en *Vryheidsgees*, — albei [vermoedelik] in 1929 (1999: [iii]).

Daar was 'n steeds "groeiende behoefte aan kunsliedere met Afrikaanse tekste" en die digters kon nie voorbly om daarin te voorsien nie. Bogenoemde digters het "die tekort probeer aanvul met vertalings" van gedigte van onder andere Goethe, Heine en ook uit die Engelse en Franse literatuur (Bouws 1982: 172-173). Die vertaalde gedigte is dan dikwels in *Die Huisgenoot* gepubliseer (kyk eindnota 11 van hierdie hoofstuk).

Die beduidende rol wat bogenoemde komponiste in die ontwikkeling van die kunslied in Afrikaans gespeel het, durf nooit onderskat te word nie. Dit kan aanvaar word dat, van hulle, S. Le Roux Marais die grootste getal bruikbare liedere opgelewer het. Om sy kunsliedbydrae na waarde te skat, moet hy liefers nie, soos Bouws ook meen, onbillik met 'n groot kunsliedkomponis soos Schubert vergelyk word nie (s.a. [1961]: 18), maar waardeer word vir sy toonsettings wat so melodieus, sjarmant en toeganklik is dat dit na vele dekades steeds gewild is en baie gesing word.

In *Solank daar musiek is . . .* sluit Bouws sy beskouing van Marais se bydrae tot die ontwikkeling van die Afrikaanse kunslied af met die stelling: "Is daar vir 'n liederekomponis 'n groter eerbewys denkbaar as die erkenning dat hy sy volk leer sing het?"

(1957: 47.) Hierdie uitlating is onrealisties vererend, want 'n volk leer sing nie met kunsliedere nie, maar deur volksliedjies. Dat Marais egter 'n sleutelbydrae gelewer het om by die Afrikaner 'n liefde vir die kunslied te kweek, is gewis. (Marais se bydrae tot die ontstaan en ontwikkeling van die Suid-Afrikaanse kunslied word breedvoerig bespreek deur Helmut Holzapfel in sy proefskrif, *Die liedere van S. le [sic] Roux Marais: 'n geannoteerde katalogus.*)

Die invloed van die vroeër genoemde digters was egter nie net in die ontstaan en opbloeï van die Afrikaanse kunslied sigbaar nie, maar het ook voortgeduur tot in die oorgang na en ontwikkeling van die digkuns van die Digtters van Dertig.

Van Marais sê Holzapfel dat hy "met sy musiek kort op die hakke van die ontwikkeling van die taal gevolg" het, "die taal wat eers besig was om sy uitdrukkingswyse en -vorme te vind; wat besig was om vir die eerste keer emosies en gevoelens in poësie en verse op te vang." (1992: 70.)

So het Van Wyk ook duidelik die ontwikkeling van die Afrikaanse digkuns beleef en fyn dopgehou. As jong komponis het hy binne die dampkring van die ontwikkelende Afrikaanse letterkunde beweeg. In dié verband noem Opperman dat die "jong onbekende Afrikaanse komponiste, soos byvoorbeeld Blanche Gerstman en Arnold van Wyk, onder leiding van C.H. Weich" in 1935 in Kaapstad deelgeneem het aan 'n boekweek [een van 'n paar van die Digtters van Dertig se projekte om Afrikaanse letterkunde te bevorder] (1953: 68).

Gerstman en Van Wyk het in daardie stadium al van hulle werke laat hoor, maar die vroeë liedere van Negen wat in 1956 gepubliseer is, is eers in 1941 gekomponeer.

Volgens Opperman het onder andere die bogenoemde Engelse digters, van wie se poësie Van Wyk vroeg reeds getoonset het, sowel as Keats en Tennyson "'n besondere klank" gegee aan die werk van onder meer C. Louis Leipoldt, Toon van den Heever en A.G. Visser, en ook diep ingewerk "op die Dertigers: I.D. du Plessis, Van Wyk Louw, Uys Krige, W.E.G. Louw, Elisabeth Eybers en minder op C.M. van den Heever." (1953: 42.)

Soos onder 1.3 genoem, lewer Van Wyk se jeugliedere genoegsame bewys van sy aangetrokkenheid tot die digkuns van die bogenoemde generasie Engelse digters en die ouer Afrikaanse digters wat die Twintigers genoem kan word.

Vanaf die middel-dertigerjare swaai Van Wyk se voorkeur hoofsaaklik na die Afrikaanse poësie van die Dertigers, hierbo genoem. Hiermee saam is daar opvallende groei in die ontwikkeling van sy komposisie vermoë en begin hy 'n stempel van meesterskap op sy komposisies van Afrikaanse kunsliedere afdruk.

Van Wyk se klankidoom en musiektaal begin skemer vroeg in sy jeugwerke deur op die terrein van onder meer harmoniek, soos die gebruik van interessante klankkombinasies, en meer waaghalsige akkoordsamestellings byvoorbeeld tegelyk majeur-mineur en akkoordvreemde, toegevoegde note.

Tydmaatwisseling kom vroeg voor en Van Wyk eksperimenteer dikwels ook met resitatiefstyl-tegniek eerder as liriese melodieë. Hy verkies sillabiese verklanking van die teks met suinige gebruik van melismas. Sy voorkeur van veral tert-, maar ook kwint-intervalprogressies is van die vroegste liedere af opvallend. Die sekst en groter intervale gebruik hy spaarsaam met goeie effek. Net so word hoë dinamiese vlakke ook vir die meer intense teksgedeeltes gereserveer.

Die onafhanklikheid tussen die stem- en klavierparty is vanaf sy vroegste liedere 'n kenmerk, maar die klavierparty is meestal nog nie so pianisties soos in die meer volwasse werke nie. Tog is enkele van die latere kenmerke — soos pedaalpunte, enkele gevalle van ostinaat, wye ligging in veral akkoorde van die linkerhandparty, en so meer — taamlik vroeg reeds aanwesig.

Groter begrip ontstaan vir hoe merkwaardig Van Wyk se vroeë, selfonderrigte ontwikkeling in komposisie — teen 'n musikaal karige blootstelling — werklik was, aan die hand van gedagtes wat N.P. Van Wyk Louw uitspreek in sy rubriek "Die oop gesprek" in *Die Huisgenoot* van 3 Augustus 1951, as hy besin oor wat "van 'n genie, 'n groot skerp intellek, in ons ou-Afrikaanse lewe . . ." geword het (p. 10). Vermoedelik het Louw, onder meer, na aanleiding van die hoor van Van Wyk se komposisies van tussen 1934 en 1951 — instrumentaal sowel as vokaal — wat vir uitvoering beskikbaar was, oor die algemene onverskilligheid van Suid-Afrikaners teenoor ons eie skeppende kunstenaars só standpunt ingeneem as hy vra: "Wat word van 'n talent wat geen enkele tradisie ken nie, geen enkele voorbeeld van die kuns waartoe sy aanleg hom in staat stel nie? Hy moet feitlik begin waar die eerste mense duisende jare gelede begin het." Voorts skets hy die beperkte blootstelling



van so iemand aan slegs die hoor van psalms en "die liedjies van die dansvloer" [in Van Wyk se geval darem ook die musiek wat die gesin tuis gemaak het]; en om sy betoog verder te voer, skep Louw 'n denkbeeldige violis, oom Arnold (*ibid.*). Grové haal ook vir Louw aan, vermoed dat Louw na Arnold van Wyk verwys en sê dié "se naam was reeds bekend in die skamel ingeligte kringe van dié tyd." (1993: 165.) Louw se oom Arnold se "skeppende talent, wat nie versadig kon word deur die speel van die óú wysies nie" sou dan seker soms "glad onbekende wysies" gespeel het . . . "verlore liedere vandag omdat niemand daar vat aan gehad het nie" (Louw 1951: 10).

Van Wyk het geleidelik die pad van, vir daardie tyd, onmiddellik toeganklike musiek vreesloos verlaat omdat hy, gedring deur sy talent en skeppingsvermoë, nie anders kon nie. Hierdie aanname word nie onteenseglik in sy vroeë liedere geïllustreer nie, maar eers in die liedere vanaf 1938. Sommige van Van Wyk se jeugliedere was in baie opsigte reeds vergelykbaar met van die volwasse werke van die eerste geslag komponiste van die Afrikaanse kunslied.

Dit bevestig dat sy ontwikkeling as komponis parallel geloop het met die vernuwing in die Afrikaanse digkuns, naamlik die ontwikkeling van die Digtigers van Dertig. Soos N.P. Van Wyk Louw as hooffiguur van dié vernuwing gesien word, styg Van Wyk uit as hooffiguur van die vernuwing in Suid-Afrikaanse toonkuns.

Sy volwassewording as komponis van die kunslied gaan veral nou gepaard met die ontwikkeling wat Opperman in sy hoofstuk *Oorsig van Dertig die Deurbraak* (1932-1942) [eie kursivering] (1953: 64) noem. Bouws wys ook uit dat "[d]ie jare 1934 tot 1937 vol [ . . . ] gebeurtenisse [was] wat die afsluiting van een en die begin van 'n ander periode in die Afrikaanse kultuurlewe aangedui het" en dat dit "die jong Arnold van Wyk" is wat "van die begin af as die komponis van hierdie nuwe geslag van die 'Dertigers' optree." (1957: 53.)

Al het Afrikaans destyds nog nie 'n gevestigde letterkunde gehad nie, het dit geen verskil daaraan gemaak dat die Afrikaanssprekendes in hul moedertaal wou skryf en dig en dié gedigte wou toonset nie.

Van Wyk het veral aansluiting gevind by die algemene, veranderende trant van uitdrukking van die Dertigers, maar het vir toonsetting steeds die meer liriese, singbare tekste verkies.

Hy was veral aangetrokke tot die poësie van Du Plessis en W.E.G. Louw en hou steeds by gedigte met dieselfde aard as waaraan hy tot dusver vasgehou het — stemmings- en liefdesverse met 'n nostalgiese inslag. Die feit dat daar nie komposisiesketse of voltooide liedere op tekste van Van Wyk Louw, Uys Krige en Elisabeth Eybers is nie, is nie voldoende bewys dat hy nie tóg hul poësie ook oorweeg het nie.

'n Moontlikheid dat hy aangetrokke was tot Krige se werk word weerspreek deur Van Wyk in 'n brief van 11 Februarie 1945 aan Freda Baron. Die brief word aangehaal in Muller: "Uys Krige is here & wants me to work on a puppet play with him — write the music. [. . .] but I'm dreading working with him. [. . .] He read us his "Oorlogsgedigte" the other night & unless I'm very much mistaken, there just isn't anything there." (ms. s.a.: 358.) In 1953 skryf Van Wyk op 27 Februarie weer oor Krige aan Baron "Such a good talent, I think, but so very often he suffers these indiscriminations and doesn't know enough self criticism." (*ibid.*: 371.)

Hoewel Van Wyk nie sy hand aan operakomposisie gewaag het nie, teken Muller aan dat hy "in respons op 'n navraag van die Departement van Nasionale Opvoeding" in samewerking met "die jong digter Fanie Olivier" tog onder meer Krige se *Die Goue Kring* vir operakomposisie oorweeg het — wat toe nie gerealiseer het nie (*ibid.*: 396).

Daar is verskeie bewyse dat Van Wyk op hoogte was met Van Wyk Louw se werk. Tydens sy verblyf in Londen, oorweeg hy om *Die Dieper Reg* van Van Wyk Louw te toonset. In 'n kleinerige manuskripboekie, effens groter as A5-formaat (10.7 A 3.2: 12), waarin sommige onvoltooide sketse 1939 gedateer is, kom ongeveer vier mate voor van 'n horingparty vir *Rein is die mens wat suiwer streef*. Volgens Muller skryf Van Wyk in 'n brief van 16 Junie 1939 aan Charles Weich: "Buitendien hou ek van Van Wyk [Louw] se verse, en kan ek 'Die Dieper Reg' op my dooie gemak skryf". Nadat hy egter gehoor het dat die komponis Rosa Nepgen beplan om die werk te toonset, skryf hy nogmaals aan Weich (brief agterop foto, 18 Desember 1943): "Bly en jammer om te hoor van Nepgen se Dieper Reg. Dis nou vir my moeilik om ook 'n toonsetting te maak. [. . .] Ek weet niks van Nepgen nie, maar ek glaaauu [*sic*] eenvoudig nie aan *komponisteresse* [*sic*] nie. Maar natuurlik sal ek baie bly wees as ons 'n wonderwerk voortbring." (ms. s.a.: 795-796, eindnota 424.)

In 1958 wys Van Wyk "'n kommissie van die FAK van die hand om Van Wyk Louw se *Die Dieper Reg* te toonset." (*ibid.*: 379.) Uit Londen skryf hy op 12 Februarie 1943 ook oor *Raka*

aan Weich "Sê vir Van Wyk Louw ek het RAKA met diep genot gelees." (*ibid.*: 206 en 775, eindnota 165.)

Nóg 'n bemoeienis met 'n Van Wyk Louw-gedig kom voor binne-in bladsy 20 van die komposisiesketse van *Die Woestyn-lewernie* (10.7 A 2) waar Van Wyk vir enkele mate aan *Diep Rivier* werk en ook 14 mate van die stemparty van *Rylidjie* van Van Wyk Louw<sup>12</sup> skryf. Hy begin deur die refreinversreël *Ait, my vosperd, wegspring!* te toonset en hoewel slegs enkele woorde as teksonderlegging neergestig is, is daar note vir *Die hoenders kraai, my pad lê ver, / kyk waar staan die môrester; / kom die rooidag uit, dan ry ek, / ry ek . . .* uit die eerste strofe. Dié poging is ongedateer, maar kon tussen 1948 en 1951 ontstaan het.

Dit is ook Van Wyk Louw se *Vier gebede by die jaargetye in die Boland* wat aanleiding gegee het tot die gelyknamige simfoniese suite, waarvan drie dele (gebede) voltooi is. Volgens Howard Ferguson se *Nota van die redigeerder tot Tristia* (1983), is dié titel geïnspireer deur Van Wyk Louw se gelyknamige digbundel van 1962.

Volgens Opperman het W.E.G. Louw self in 1934 sy digbundel *Die Ryke Dwaas* uitgegee. Dié digbundel "met sy intieme belydenisverse oor die godsdiens en liefde, [. . .] is 'n oorrampelende sukses: oral word getuig van die vernuwung wat in die Afrikaanse poësie gekom het" (1953: 66). Op 13 November 1937 was daar die eerste pogings van Van Wyk om *Eerste winterdag* ('n jeuggedig van Louw wat eers in die "Tweede, Hersiene en Vermeerderde Druk", 1935, van *Die Ryke Dwaas*, in die groep gedigte van "1929 [Louw was toe 16] en vroeër" gepubliseer is) sowel as *Vaalvalk* vir stem en instrumentale ensemble te toonset. *Vaalvalk* neem plek in as die eerste gedig in die 1934-uitgawe, maar in dié van 1935 word dit gegroepeer onder die gedigte van 1932 (toe Louw 19 was). Van Wyk plaas egter ook sy toonsetting van *Vaalvalk* as die eerste lied van sy *Vier weemoedige liedjies* wat in 1947 gepubliseer is.

Dalk verrai Van Wyk se aansluiting by hierdie vroeë gedigte van Louw heelwat oor die komponis se karaktereenskappe. Van Wyk was drie jaar jonger as Louw. Opperman kom in sy bespreking van *Die Ryke Dwaas*, tot die gevolgtrekking dat Louw 'n gevoeligheid vir onder andere "swewende wolke, reën en [. . .] die nag" openbaar en dat 'n mens "ook dikwels 'n eensame stem wat weg-prewel in eie geluid of die geluid van die reën of die seegeruis" hoor (1953: 320-321). Hy wys ook op "'n Narcissisme in 'my slanke hande', 'my bleke slape' en

'my stille trane'" wat die gevoel weerspieël "dat Louw hom vergenoeg met sy eie smart en dat hy — om Oscar Wilde se woorde te gebruik — sy weemoed dra soos 'n koning sy purper kleed." (p. 322.)

Kantaantekeninge in Van Wyk se komposisiesketse en soms ook die jeugwerke, wys dié eienskappe ook prominent in homself uit — sy neerslagtigheid blyk soms sy etiket te wees. In die hieropvolgende bespreking van Van Wyk se jeugwerke en komposisiesketse word daar genoegsame bewyse voorgelê om hierdie stelling te staaf.

In 'n poging om slegs 'n kort historiese perspektief oor die bogenoemde *deurbraak* te gee, word hier net verwys na die plek en bydrae van die prominentste figure van die Dertigers soos Opperman dit in hoofstukke 4-10 voorstel: I.D. du Plessis staan as oorgangsfiguur uit, C.M. van den Heever as die eerste Dertiger, N.P. Van Wyk Louw as hooffiguur, Uys Krige die trekvoël, W.E.G. Louw 'n besieler van Dertig en Elisabeth Eybers die vroulike aanvulling. Oor die publikasie van Van den Heever se bundel, *Die Nuwe Boord* (1928), sê Opperman dat die "nuwe wat tema, toon, tegniek en selfs invloede betref [ . . . ] onmiskenbaar" is en dat digters hulle losgemaak het van die "patriotistiese en plaaslike" (p. 49) en gestreef het na letterkunde wat gekenmerk word deur "'n 'onmiddellikheid' en 'n 'woord- en vormsuiwerheid'." (p. 70.)

Die soeke na dit wat die Dertigers as leemte in die Afrikaanse poësie ervaar het, word die sentrale eienskappe en trant van die ontwikkeling van die poësie van Dertig: "intieme belydenisse van die mens in sy opstand en twyfel" en "beskrywings van die stad en wêreld waarbinne die Dertiger leef" (p. 35), "'n fyner versorging van die vers, die stel van strenger eise" (p. 37), "hartstogtelike liefdesverse", "stemmingsvolle natuursienings" (p. 42), "'n eie individuele sielslewe" (p. 52), stemmingsverse en "belydenisverse".

"Verstegniese veranderinge" is die gevolg van die invloed van Nederlanders soos Coster, Bouten en ander: "die sin wat musikaal uitstroom met enjambemente in vierreëlige strofes of 'n aaneenlopende vers; . . ." (p. 38), maar invloede op Dertig is nie slegs nuwe invloede nie. Opperman herlei dit tot so ver terug as onder andere Wordsworth, Keats, Shelley en Browning en kom oplaas tot die gevolgtrekking: "die primêre is en bly die skeppende genie en persoonlikheid van die Digter." (1953: 41.)

Juis hierby sluit Van Wyk se tekskeuses aan en daarmee saam dus onvermydelik ook 'n vernuwing in die Afrikaanse kunslied teenoor die teksonderwerpe en veral ook musikale vergestaltung wat in liedere van vroeëre komponiste aan die orde kom. Hy vind aansluiting by die musikaal vloeiende stemmingsverse van W.E.G. Louw, soos reeds genoem, en die liefdeslirieke van Du Plessis.

Dit is interessant dat twee van die drie liefdesgedigte van Du Plessis wat Van Wyk toonset se oorsprong so ver terug lê as ongeveer tussen 610-560 v.C. — by die Griekse vrouedigter Sappho. In *Die Huisgenoot* van 16 September 1932 verklaar Du Plessis dat *In die stilte van my tuin* en *Koud is die wind* oorspronklik van Sappho is, en deur homself vry vertaal [en in Afrikaanse digvorm verwerk] is uit Bliss Carman se *Sappho: A Century of Lyrics* (Chatto & Windus). In 1937 word *In die stilte van my tuin* in sy digbundel *Vreemde Liefde* gepubliseer, met in die Appendix (p. 57) die verklaring waar die gedig vandaan kom. Van Wyk was duidelik aangetrokke tot die musikale uitstroming wat elk van die genoemde twee gedigte kenmerk, soos ook Du Plessis se gedig *Met skemering*, wat aanvanklik in *Die Huisgenoot* van 30 Desember 1932 verskyn het, en *Eerste winterdag* van W.E.G. Louw.

Skeppende kunstenaars het toenemend ook buite hulle landsgrense gereis en gestudeer om hul siening van kultuur, wat onder andere insluit taal, kunsuitdrukking, leefstyl, lewensfilosofie en dies meer, te verryk asook die mense en landskappe, geure en kleure van ander lande tot hul skeppingspalet toe te voeg.

Reeds in die vroeë 1900's het Leipoldt die eerste keer van 1902 tot 1913 na Londen, waar hy geneeskunde gestudeer het, en later na die Ooste gereis. Ook Eugène Marais, S. Le Roux Marais (in die jare 1923-'24), I.D. du Plessis in die dertigerjare, en later W.E.G. Louw en Arnold van Wyk het lang tye oorsee gebly, gereis, gestudeer en gewerk.

Sommige van die toonaangewende skilders het vroeg reeds blootstelling aan Europese kuns gehad. So het onder andere Pierneef (1886-1957), met die draai van die eeu as tienderjarige in Nederland die eerste keer [Europese] kuns leer ken en hy is in 1925 weer Europa toe waar hy weer hoofsaaklik aan die meer tradisionele kuns van Nederland, blootgestel is (anon., gidsboekie s.a., by die 2011-uitstalling van die *Stasie Panele* in die Rupert Kunsmuseum, Stellenbosch). Irma Stern (1894-1966) het volgens Marion Arnold haar skool- en kunsopleiding in Duitsland gehad, haar op ses-en-twintigjarige leeftyd in Suid-Afrika gevestig

(p. 14) maar gereeld tussen Suid-Afrika, Europa en onder andere Kuba en Zanzibar gereis en gewerk (1995: 15-22). Maggie Laubser (1886-1973) het volgens Esmé Berman in 1913 na Europa vertrek waar sy in onder meer Holland, Londen, Skotland en Italië skilderkuns gestudeer het voordat sy in 1924 permanent na Suid-Afrika teruggekeer het. Sy is bekend vir haar pastorale styl en folkloristiese beeldskepping. Berman beskryf hoe Laubser se gebruik van kleur van die vroeëre diep, ryk tone mettertyd plek gemaak het vir gloeiende, goue kleure wat die Suid-Afrikaanse sonlig reflekteer (1983: 251-256).

Van Wyk was goed bevriend met onder meer Johannes Meintjes (1923-1980) wat, terwyl hy in Londen skilderkuns gestudeer het, volgens Berman, in 1945-'47 saam met Van Wyk deelyds by die British Broadcasting Corporation (BBC) gewerk het (*ibid.*: p. 285) en Cecil Higgs (1900-1986) wat volgens Berman sedert direk ná die voltooiing van haar skoolloopbaan vir ongeveer 11 jaar in Europa kuns gestudeer het. Higgs se Stellenbosch-periode begin in 1935 met haar eerste solo-uitstalling. Berman sê die mees onderskeidende kenmerke van Higgs se skilderstyl is die onskeikbaarheid van vorm en kleur (*ibid.*: 212-215), wat juis so opvallend is in die portretstudie wat sy in 1952 van Van Wyk geskilder het (Figuur 1: bladsy 1).

Digbundels en ander literêre werk met onder andere "Oosterse eksotika" van veral Leipoldt en Du Plessis kom so tot stand. Pierneef, Laubser, Higgs en veral Stern, bring visueel ryker kleure, uitdagender onderwerpe en 'n moderner styl na die kunsteneel. Dié wyer blootstelling is 'n bykomende bron waaruit veral die Dertigers put.

Dit is opvallend dat Van Wyk geen gedigte wat hierdie eksotika vertoon, soos onder andere dié van Du Plessis, toonset nie. Eerder is die ryker kleure, sterker uitdrukking en grense wat verskuif, wat uit die poësie sowel as die skilderkuns straal, en as 'n soortgelyke — dog ondefinieerbare — klank in sy liederen waarneembaar is 'n bewys dat dit wel op hom ingewerk het en dat hy in sy musikale vergestaltung, soos die genoemde digters en skilders, veel meer by sy Europese tydgenote aansluiting gesoek het as wat dit by sy musikale voorgangers in Suid-Afrika die geval was.

Opperman noem dat die invloed van die ouer Suid-Afrikaanse digters asook dat die "veranderde belangstelling van die Afrikaanse digter in die Europese poësie [ . . . ] een van die grootste bronne van vernuwing in ons digkuns" is (1953: 35). Die Dertigers het die

invloed van hul Suid-Afrikaanse eweknieë, asook ouer, Nederlandse, Engelse (van veral die agttientagtigs), Duitse en tot 'n mindere mate Franse digters in hul eie ontwikkeling geabsorbeer. Onder die Dertigers se landgenote wat 'n beduidende invloed op hulle gehad het, sonder Opperman onder andere C. Louis Leipoldt uit en verduidelik: "Vir die botsing tussen gees en vlees is hy van belang vir I.D. du Plessis en W.E.G. Louw; deur die dramatiese belydenisse vir albei Louws; die Karoo- en Oosterse beskrywings vir I.D. du Plessis; deur die swerwelingskap en ironie vir Uys Krige." Opperman noem ook dat dié Dertigers vir Eugène N. Marais groot verering gehad het, maar dat daar "min regstreekse invloed" van hom op Dertig was, heel moontlik omdat hy die meeste van sy gedigte (wat toe nog in tydskrifte, te wete *Die Boerevrou* en *Die Huisgenoot*, gepubliseer is) eers rondom 1919 geskryf het en "saam met die Twintigers — 'n paar jaar voor die oudste Dertigers — eers individualis" geword het (1953: 34).

Nietemin het Winternag reeds in 1905 uit sy pen gevloei en was Bosman di Ravelli se toonsetting daarvan, soos vroeër genoem, van die eerste ware kunsliedere in Afrikaans. Die sestienjarige Arnold van Wyk is in 1932 al deur dié gedig tot toonsetting geïnspireer (*Juvenilia* 15: 12). Hy skryf die uitvoeringsaanwysing *Mesto*, wat sy aanvoeling vir die atmosfeer van die gedig verwoord, maar ná slegs 'n halwe maat laat vaar hy die poging. In die klein manuskripboekie (10.7 A 3.2: 12) is daar op 27 September 1939, in Londen, weer kortstondige bemoëienis met dié teks. As volwasse komponis wend Van Wyk hom egter eers in 1948 weer opnuut tot dié gedig en voltooi die toonsetting — ná jare — in 1952. (In hoofstuk 4 word hierdie mededeling weer bygehaal.)

Rondom die Tweede Wêreldoorlog (1939-'45) het internasionalisering plaasgevind. Toonaangewende literêre figure soos Uys Krige, Roy Campbell en ander was ten tye van die oorlog oorsee. Van Wyk is in 1938 met 'n studiebeurs Londen toe, waar hy tot einde 1946 as 't ware deur die oorlog vasgekeer was. Gedurende hierdie tyd hersien hy onder meer die *Vier weemoedige liedjies* wat in 1947 deur Heuwerkemeijer, Amsterdam, gepubliseer is. Hy het hom duidelik ook met die lees van Afrikaanse digkuns en prosa besig gehou, want vir sy grootse liedsiklus *Van liefde en verlatenheid* (1947-1953) het hy heel moontlik tydens dié verblyf in Londen al daaraan gedink om van die Eugène Marais-gedigte met hul eg Suid-Afrikaanse inhoud en stemming te toonset. Skaars terug in Suid-Afrika het hy *Diep Rivier* op 3 April 1947 begin toonset (10.7 A 3: 1). Ná dié eerste poging skryf hy die gedig netjies uit en

meld dat dit uit *Versamelde gedigte* kom. (Dié titel vir die digbundel is egter foutief: Eugène Marais se digbundel wat in 1943 verskyn het, is *Gedigte*, en *Diep Rivier* kom nie hierin voor nie, maar eers in 1945 se dertiende, hersiene druk van E.C. Pienaar se *Digters uit Suid-Afrika*.)

Ná *Van liefde en verlatenheid* volg, sedert Van Wyk se vroegste pogings as vyftien- of sestienjarige, 'n groot afname in sy skepping van kunsliedere. In hierdie tydperk beweeg hy wyer uit en betree toenemend die groter speelveld van instrumentale komposisie met werke soos onder andere die monumentale *Nagmusiek* vir klavier (1955-'58), *Vierperdewarumba* vir twee klaviere (1956), en die simfoniese orkessuite *Primavera* (1960).

Miskien kan as rede vir dié stiller periode met betrekking tot die kunslied aanvaar word dat Van Wyk die ontwikkeling van die poësie van die nuwe geslag digters nie meer so noukeurig gevolg het nie, of dat hy toe minder aangetrokke was tot hul temas en onderwerpe en dat dit oor die algemeen nie tot hom gespreek het nie. Of miskien was daar in die gedigte, met betrekking tot sy musikale voorkeur, minder liriese elemente wat hom tot komposisie kon inspireer.

Sy tydgenootlike komponiste van die kunslied soos Blanche Gerstman, Rosa Nepgen en Hubert du Plessis het, met enkele uitsonderings, ook nie veel wyer as die gedigte van die *Dertigers* getoonset nie en daardeur getoon dat die voorraad van gedigte uit daardie dekade wat vir toonsetting geskik is, allermens uitgeput is. Nepgen het wel Opperman se *Klara Majola* getoonset asook toenemend gedigte van Boerneef. Die meeste van Pieter de Villiers se liedoeuvre bestaan ook uit Boerneef-toonsettings.

Van Wyk se bogenoemde toenemende toewyding aan instrumentale komposisie lyk eerder na die voor die hand liggende rede vir die yl verspreiding van sy kunsliedtoonsettings in daardie tyd. Nog 'n moontlike rede kan wees dat hy begin voel het dat Afrikaanse tekste die reikwydte van sy liedere beperk. Toe hy in 1958 die opdrag van die Federasie van Afrikaanse Kultuurvereniginge (FAK) van die hand gewys het om Van Wyk Louw se *Die Dieper Reg* te toonset, regverdig hy dit vir homself in 'n brief van 30 Desember aan Baron waarin hy, soos aangehaal in Muller, onder meer sê ". . . , there is also the fact that composing a work to Afrikaans text limits distribution and performance of the piece. This is too high a price to pay for loving one's mother tongue . . ." (ms. s.a.: 379 en 796, eindnota 425).



In 1957-'64 wend hy hom tot die oeroue Latynse tekste van die eerste eeu n.C., naamlik dié van Petronius. Dit is vier liefdesgedigte en 'n fragment uit die *Satyricon*. Gegewe die agtergrond van die *Satyricon* kan daar geargumenteer word dat sy bemoeienis met dié tekste ook dui op selfbelydenis en nie net musikale inspirasie nie. Uit die aard van die skoonheid van die vier liefdesgedigte egter, en die onsekerheid of hulle enigsins tot die *Satyricon* behoort het, bewys dit eerder dat Van Wyk weer vir toonsetting tekste met 'n liriese, musikale inslag — Nepgen noem dit "die onderliggende taalmelodie" (Bouws 1982: 170) — uitkies. In dieselfde tyd, 1964, voltooi hy ook die siklus *Die ou paradys*: nege toonsettings van gedigte uit Leipoldt se *Slampamperliedjies*, vir onbegeleide koor. Hiervan het hy die negende lied, *Boggom en Voertsek*, in 1980 vir solostem en klavier verwerk — die laaste van sy kunsliedoeuvre.

Hy het al meer teruggehouer en -gegryp na eenvoud en dit wat eg en met 'n volkseie gevoel voorkom, veral Boerneef se gedigte. Hiervan toonset hy onder andere ses gedigte as *Aanspraak virrie latenstyd*, vir onbegeleide, meerstemmige koor. Geldenhuys gee die komposisiedatum hiervan as 1973-'82 (1983: 6). In bogenoemde verband is dit goed om Van Wyk se eie mening te hoor, soos aangehaal deur Smith uit 'n SAUK-opname in 1983:

Ek was hoofsaaklik 'n instrumentale komponis en ek het eintlik min vir die stem geskryf, maar op die oomblik is ek behep met mense wat bymekaar kom en sing. 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. (1991: 25.)

Van Wyk se toenemende belangstelling om toonsettings van woord en vers te verskuif vanaf begeleide sololiedere na onbegeleide meerstemmige werke, bereik 'n hoogtepunt in sy grootskaalse werk, die *Missa in illo tempore*. Die ingewing vir dié werk was so vroeg as 1945 toe Van Wyk in die oorloggeteisterde Londen gewoon en gewerk het. Die benaming 'n *Mis in daardie tyd* kan, volgens Van Wyk se programaantekeninge vir die eerste uitvoering daarvan in Oktober 1979, in verband gebring word met sy "reaksie op wêreldtoestande in 1945 en vandag".

Met *Aanspraak virrie latenstyd* knoop hy as 't ware sy loopbaan as komponis toe. In die bogenoemde aanhaling uit die onderhoud wat in sy sterfjaar opgeneem is, skemer sy lewenslange gevoeligheid deur vir "hoe die wêreld nou gaan" en kan afgelei word dat sy

soeke na dit wat hom roer wanneer mense bymekaar kom en onbegeleid sing, vir hom steeds in die teken van die tyd gestaan het.

### **1.5 Invloede op sy komposisiestyl as liedkomponis**

Uit Van Wyk se jeugwerke blyk aanvanklik dat hy, tot 'n mindere of meerdere mate, beïnvloed is deur die styl van ouer komponiste, Suid-Afrikaans sowel as Europees, maar hy ontgroeï dit baie gou en begin slaan, sonder enige onderrig in komposisie, geleidelik meer sy eie koers in. Muller verskaf die volledige teks van 'n praatjie "Wat Beethoven vir my in my wording as kunstenaar beteken het", wat Van Wyk vir 'n "Afrikaanse radio-uitsending: Dinsdag 15 September 1970, 8:00 nm", gelewer het. Hierin sê Van Wyk: "Op soek na 'n eie styl en na tegniek, het ek ander komponiste nageboots." (ms. s.a.: 266.)

Vanaf 1938 tot einde 1946 tydens sy verblyf in Engeland, hoofsaaklik in Londen waar hy onderrig in komposisie by Theodore Holland ontvang en gedurende 1939-'44 ook by die BBC gewerk het, het Van Wyk in die dampkring van sommige van die voorste Britse komponiste en ander musici beweeg. Hierdie vriendekring het ingesluit: Howard Ferguson (komponis, pianis en musikoloog), Myra Hess (pianiste), Hetta Crous (BBC-kollega, later getroud met William Empson), Ursula Vaughan Williams (eggenote van Ralph Vaughan Williams), Gerald Finzi ('n portret wat Joyce Finzi in 1943 van Van Wyk geskets het, verskyn op die voorblad van die program van die première (1979) van *Missa in illo tempore*), Dennis Brain (die horingspeler vir wie Britten die horingparty van *Serenade for Tenor, Horn and Strings* geskryf het, en wat in 'n motorongeluk gesterf het) en Noel Mewton-Wood (die pianis wat sy eie lewe beëindig het en aan wie se nagedagtenis *Nagmusiek* opgedra is).

Dit is sekerlik nie moontlik om vir agt jaar só na aan die hart van die Engelse musiek te leef en die kultuur daar te geniet, sonder om enigsins eienskappe daarvan jou eie te maak nie. Maar soos die keuse van gedigte vir onder andere *Van liefde en verlatenheid*, asook titels van instrumentale werke, getuig, het Van Wyk hom ook besig gehou met dit wat eie aan sy Suid-Afrikaanse kultuur was.

Anders as Van Wyk, het John Pierre Herman Joubert, wat in 1927 in Kaapstad gebore is, die Britse kultuur totaal geabsorbeer. Volgens E. Bradbury/A. Burn het Joubert in Kaapstad komposisie by William H. Bell gestudeer, en in Londen (1946-'56) by Theodore Holland en Howard Ferguson. Hy het hom, met sy gesin, in Engeland gevestig en was van 1950 met kort

tussenposes tot 1986 onder meer 'n dosent by verskeie universiteite. Uit die werklus en beknopte aantekeninge blyk dat Joubert, met enkele uitsonderings, Engelse musiek geskryf het. Hy het baie musiek as opdragwerke vir die Anglikaanse kerk voltooi en sy bydrae tot Britse koormusiek beklee 'n sentrale plek in sy oeuvre. [Van Wyk het in 1954 per geleentheid na Joubert se altvioolsonate gaan luister, en tipeer dit as "Kapellmeister" musiek (Muller ms. s.a.: 374).] Joubert se werk, hoewel met 'n eie stempel, toon 'n onmiskenbare invloed van ander Britse komponiste, veral Britten. Vir tekste vir sy vokale musiek put Joubert hoofsaaklik uit die Engelse literatuur. Hy besoek Suid-Afrika af en toe en bly sodoende ook in voeling met die Afrikaanse kultuur, maar toonset sy twee operas wat hul eerste opvoerings in Suid-Afrika gehad het, tóg op Engelse tekste: *In the drought* wat op 26 Oktober 1956 in Johannesburg, en *Silas Marner* wat op 20 Mei 1961 in die Kleintheater in Kaapstad, opgevoer is. Sy *Simfonie no. 2* (1971) dra hy op aan die slagoffers van Sharpeville en toon daardeur empatie met gebeure in sy geboorteland [maar op 'n afstand, vanuit Londen]. Sy koorwerk vir S,A,T,B en blaaskwintet, *African Sketchbook* (1970) is ook in Engels, al word dit "Hottentot"-gedigte genoem (Vol. 13, 2001: 268-269).

Joubert se loopbaan en sy ontwikkeling as komponis weerspieël dus die meer vanselfsprekende patroon in 'n situasie van politieke en kulturele kolonialisme waar 'n begaafde individualis op die buiterand van die hoofstroom deur die kulturele moederland aangetrek word. Hy het in Brittanje nie net 'n heenkome nie, maar sy tuiste gevind.

Van Wyk se artistieke ontwikkeling en loopbaan pas egter nie in hierdie koloniale model nie. Sy gesins-agtergrond en vroeë opvoeding was nie gekenmerk deur anti-Britse sentimente nie, soos dit destyds by baie Afrikaners vanweë die Anglo-Boereoorlog aangetref is. Van moederskant was Van Wyk Engels. Uit briewe in die Arnold van Wyk-versameling blyk dat korrespondensie met sy ma in Engels was; die aanhef in haar briewe aan hom was gewoonlik "My dearest Nollaboy". In Muller is 'n fotostaat van so 'n brief, gedateer "Nov. 11<sup>th</sup> '32" (ms. s.a.: 588). Sy jeugwerke lewer baie toonsettings van Engelse gedigte op en die korrespondensie en kantaantekeninge by sy jeugkomposisies en komposisiesketse is tot in die middel-dertigerjare gewoonlik in Engels.

Soos reeds gesê, het Van Wyk egter al meer beweeg binne die dampkring van die vestiging van Afrikaans as skryftaal, waarin onomstootlik 'n sterk groei in Afrikaner-nasionalisme was.

In dié nasionalistiese gees van die jare 1937-'38 aanvaar hy, vermoedelik met jeugdige voortvarendheid, in 1937 sy eerste opdragwerk, die *Eeufeeskantate* vir die hoeksteenlegging van die Voortrekkermonument by geleentheid van die Eeufeesvieringe van die Groot Trek in 1938. Dit is egter moontlik dat hy as 21-jarige, selfopgeleide komponis gevly gevoel het deur hierdie beduidende opdrag van die FAK, en ook die inkomste daaruit nodig gehad het en dat die *Eeufeeskantate* dus nie uit 'n kortstondige opwelling van nasionalisme ontstaan het nie.

Dat hy in der waarheid ongemotiveer hiervoor was, blyk duidelik uit 'n brief, 9 Mei 1938, aan Weich waar hy onder meer sê: "Ek is siek en olik en verlief en ook nie verlief nie en ek moet musiek skryf en God weet ek kan nie. Nie op hierdie tydstip nie. Maar dit sal seker maar moet. [ . . . ] Ek is eenvoudig leeg op die oomblik en Totius se verse maak my nog vrekker." (Muller ms. s.a.: 786-787, eindnota 321.) Dit was vir hom moeilik om die opdrag deur te voer en later sou hy hom vir dié werk skaam en wou dit liewer terugtrek. Muller lewer etlike bewyse van pogings van Van Wyk om die *Eeufeeskantate* teruggetrek te kry (*ibid.*: 791-792, eindnota 377), maar die outograafpartituur van die werk is steeds in besit van die SAUK Musiekbiblioteek in Johannesburg (*ibid.*: 786, eindnota 321).

In 1938 toonset hy ook *Nimmer of nou!*, as inskrywing vir die komposisie-wedstryd — in die gees van die herdenking van die Groot Trek — deur *Die Huisgenoot*, 4 Maart 1938 (bespreek onder Van Wyk se vroeë liedere).

Van Wyk vertrek in September 1938 na Londen vir verdere opleiding. Met die slegs gedeeltelike finansiële ondersteuning wat die Curtis-instituut in Philadelphia hom vir studie in die VSA aangebied het, sou hy nie daar kon oorleef nie. Met die finansiële hulp wat die beurs van die Britse Performing Right Society hom verleen het en die gerief dat hy vlot in Engels was, sou Londen egter vir hom 'n voor die hand liggende keuse gewees het.

Ná Van Wyk se terugkeer na Suid-Afrika besoek hy Londen nog verskeie kere vir korter of langer tye, maar sy pad loop altyd weer terug na sy land en sy mense. Anders as in die geval van Joubert (en presies soos Van Wyk se jonger tydgenote Stefans Grové en Hubert du Plessis) het hy nie verbruits nie. Selfs as werknemer by die BBC was hy vir Afrikaanse programme verantwoordelik. Binne sy Londense vriendekring was hy tuis en op 8 Januarie 1941 het hy aan Baron geskryf dat hy gelukkig is (hierna word meer volledig verwys in

hoofstuk 3). Nogtans het hy verkies om terug te kom na sy geboorteland, ten spyte van die nadele wat dit vir sy loopbaan as komponis ingehou het.

Dit is in dié verband dat 'n opmerking van Stewart Hylton Edwards, waarna Bouws verwys, verstaan moet word. Moontlik in 'n poging om Van Wyk se uitstaande komposisietalent vir Britse toedoen te eien, het Edwards heel hooghartig opgemerk dat Van Wyk vir die res van sy lewe net Engelse musiek sal kan skryf. Uit Bouws se meer volledige verslag van Edwards se lesing *Music in Africa* wat hy op 24 Februarie 1955 vir die Commonwealth Section van die Royal Society of Arts in Londen gegee het, is dit duidelik afleibaar hoe uiters oningelig Edwards oor die stand van Westerse musiek in Suid-Afrika was en dat hy aannames vanuit 'n kolonialistiese denkpatroon gemaak het.

Volgens Bouws sê hy [foutiewelik] dat, op Arnold van Wyk na, die hooffigure in musiek in die Unie [van Suid-Afrika] óf Joods óf immigrante is en tweedens meen hy dat Arnold van Wyk, "na sy musiekstudie in Londen slegs in staat [sou] wees 'to write English music to the end of his days'." Van Wyk se reaksie hierop was: "Om my lewe te red, kan ek geen spesifiek Engelse kenmerke in my musiek bespeur nie" en sê verder dat hy meen die "aanwesigheid van 'nasionale kenmerke' in 'n komponis se werk" dikwels oordryf word en dat "studie in 'n vreemde land nie beteken dat daardie land se musiekidoom — as so iets bestaan — sonder meer deur die student aangeneem word nie." (1957: 83.)

Deur kortliks na algemene kenmerke van slegs enkele van die kunsliedere van 'n paar Britse komponiste te kyk, kan die bogenoemde argument ondersteun word.

In sy beskouing van die Engelse kunslied, bespreek Northcote dit in breë historiese fases, wat die eerste Elizabethaanse era, die sewentiende en agttiende eeu, die Victoriaanse era en die twintigste eeu insluit. Hy noem hoe die Engelse kunslied vanaf die tyd van William Byrd [1542-1623], met sy voorkeur vir die werk van die mees uitstaande digters van sy tyd, tot die vroeë tot middel twintigste eeu, wat komponiste soos Benjamin Britten en sy tydgenote insluit, deur stadia ontwikkel het wat strek van groot hoogtes tot die dieptes van banaliteit (Northcote 1966: 7-8).

Uit die liedere van baie van die mees toonaangewende Britse komponiste van die eerste helfte van die twintigste eeu, kan enkele kenmerkende neigings afgelei word wat kan bydra

tot 'n algemene, oorsigtelike beeld van die Engelse liedkuns. Dit sal help om die vraag of Van Wyk enigsins deur Britse musiek beïnvloed is, en sy liedere dus binne 'n kolonialistiese paradigma verstaan moet word al dan nie, te verhelder.

Die Engelse komponiste van die bogenoemde vroeë tot middel twintigste eeu, dus ná die era van die *drawing-room ballad genre*, het hoofsaaklik gedigte van hoë artistieke waarde gebruik. Die werke van Shakespeare, Shelley, Tennyson, Blake, Browning, Housman, Keats, Wordsworth en andere het oor die algemeen voorkeur geniet. Sommige van die Engelse komponiste, byvoorbeeld Benjamin Britten, brei ook hul literêre spektrum uit na onder meer Frans en ook Italiaans en toonset gedigte van Arthur Rimbaud, Victor Hugo en Paul Verlaine. Britten se sangsiklus *Seven Sonnets of Michelangelo* (1940) vir tenoor is op Italiaanse tekste.

Toe in die liedkultuur in die Duitssprekende lande die laat-Romantici soos onder andere Hugo Wolf en Richard Strauss en in Frankryk onder andere Claude Debussy die pas aangegee het, is die salonlied in Brittanje as uitgedien beskou. Terselfdertyd het daar in Suid-Afrika toe eers 'n bewuswording ontstaan van die leemte aan 'n eie kunslied. Soos hierbo by 1.4 uiteengesit en gesê is, was die agterstand etlike dekades.

In Van Wyk se jeugwerke, voordat hy ten volle aan die Engelse kultuur blootgestel is, was sy teksvoorkeur reeds vir die digkuns van die bogenoemde Engelse digters onder wie Shelley, Tennyson, Blake, Browning, Wordsworth en ander, maar terselfdertyd het hy ook enkele gedigte van Heine en Goethe asook die ouer Afrikaanse digters getoonset. Vanaf die dertigerjare komponeer hy, soos sy Suid-Afrikaanse tydgenote, hoofsaaklik Afrikaanse liedere en wend hom later ook tot Nederlandse, Duitse en Latynse tekste.

Die Engelse kunslied vertoon 'n voorkeur vir hoë tessituur, veral die tenoorstem. Miskien is dit 'n oorblyfsel uit die Elizabethaanse tydperk; die bloeitydperk van die Engelse luitlied. Northcote sê die komponis moet nooit vergeet dat tessituur nie net omvang insluit nie, maar ook op toonkleur en -kwaliteit dui (1966: 115). Met hierdie breër siening omtrent tessituur, word die algemene klankbeeld van baie van die Engelse kunsliedere raak beskryf. Slegs enkele voorbeelde word hier genoem: Sir Arthur Somervell (*Young Love Lies Sleeping*); Ralph Vaughan Williams (*On Wenlock Edge*, 'n siklus vir tenoor en klavierkwintet; *Silent Noon*; en *Four Hymns for Tenor, Piano and Viola Obbligato*); Roger Quilter (*Come Away*

*Death* en die sangsiklus *To Julia*); Michael Head (*A Blackbird Singing* en *The Singer*); Ivor Gurney (*Sleep*); Benjamin Britten (*Seven Sonnets of Michelangelo* vir tenoor; *Les illuminations* — siklus vir sopraan of tenoor wat 'n opvallend-hoë, amper dun klankkleur het; *Serenade for Tenor, Horn and Strings*; *The Holy Sonnets of John Donne*; en die sangsiklusse *Winter Words* vir hoë stem [tenoor] en klavier en *Nocturne for Tenor Solo, Seven Obligato Instruments and String Orchestra*); Gerald Finzi (die sangsiklusse *A Young Man's Exhortation* vir tenoor; en *Till Earth Outwears* vir hoë stem en klavier); Gustav Holst (*A Little Music*; *Rhyme*; en *The floral bandit*); John Ireland (die sangsiklus *The Land of Lost Content*); Cyril Scott (*Blackbird's Song*); Michael Tippett (*The Heart's Assurance*, 'n sangsiklus vir hoë stem) en Sir William Walton (*Daphne*; *Through Gilded Trelisses*; en *Old Sir Faulk* wat gewoonlik as 'n stel liederes uitgevoer word).

Waar Van Wyk se jeugliedere oorwegend die middelomvang van die stem vertoon, kan uit die komposiesketse van sy volwasse liederes — ná sy studietydperk in Londen — afgelei word dat hy ook in baie gevalle aanvanklik in 'n hoër tessituur gewerk en dan later na 'n donkerder klankbeeld begin verander het. Goeie voorbeelde hiervan is die Petronius-liederes wat almal, met die uitsondering van *Somnia quae mentes ludunt*, eers vir tenoor bedink is. Al het hierdie liederes later in die baritonomvang finale beslag gekry, was die komponis maande lank in die klankkleur van die hoër tessituur vasgevang. Oor die algemeen gesproke verkies hy egter die middelomvang van die stem en wend die hoë omvang spaarsaam en oorwegend vir groter emosionele effek aan.

By baie van die Britse komponiste gaan daar dikwels 'n redelik dun tekstuur en relatief eenvoudige klavierparty gepaard met die hoër tessituur. Hierteenoor is die klavierparty van Van Wyk se ryper werke sonder uitsondering pianisties uitdagend. Waar hy, soos in gedeeltes van *Die townares* en *Winternag*, soms 'n deursigtiger tekstuur klankskilderend aanwend, is die reikwydte binne sommige van die akkoorde in die afsonderlike hande baie groot — die pianistiek is steeds uitdagend.

Soos by komponiste van die hoog- en laat-Romantiek, onder meer Hector Berlioz, Richard Strauss en Maurice Ravel, was daar, in onder andere Brittanje, ook toenemend onder die prominentste komponiste van die vroeg-Twintigste eeu 'n neiging om liederes, veral liedsiklusse, vir solostem en orkesinstrumente te toonset. Dit is baie moontlik dat Van Wyk

lewende uitvoerings van dié musiek in sy eerste Londen-periode asook tydens latere besoeke aan Brittanje en Europa gehoor het.

Volgens M. Tilmouth/S. McVeigh is Benjamin Britten se tweede orkestrale sangsiklus, *Les illuminations* vir sopraan of tenoor en strykkorke op. 18, op 30 Januarie 1940, sy *Serenade for Tenor, Horn and Strings* op. 31, op 15 Oktober 1943 in Londen, en sy *Nocturne for Tenor Solo, Seven Obligato Instruments and String Orchestra* op. 60, op 16 Oktober 1958 in Leeds uitgevoer (2001: 392). So kan ook Ralph Vaughan Williams se *On Wenlock Edge* vir tenoor en klavierkwintet; Lennox Berkeley se *Four Poems of St Theresa* vir kontralto en strykers, en Benjamin Frankel se sangsiklus *The Aftermath* vir tenoor, kamerorkes en 'n trompet agter die skerms gevoeg word by die lys van liedsiklusse vir solostem en orkesinstrumente.

Hierdie soort kunsliedbesetting was vroeg reeds sluimerend in Van Wyk se klankideaal — nog voordat hy Londen toe is en komposisie-onderrig ontvang het. Sy 1937-toonsettings van *Vaalvalk* (10.1 CII/1: 1-2) asook *Eerste winterdag* (10.1 CII/3: 3-4) was reeds vir "sopraan en klein orkessie". Volgens Geldenhuys was die eerste uitvoering van dié twee liedere, deur Albina Bini (sopraan) en 'n klein groepie instrumentaliste, op 26 November 1937 tydens een van die konserte van die Oranjeklub in die Kaapstadse Stadsaal (1983: 2).

Twintig jaar later begin werk Van Wyk tentatief aan die toonsetting van *Sit nox illa diu nobis dilecta*, uiteindelik die laaste van die vyf Petronius-liedere, wat aanvanklik vir tenoor met klein instrumentale ensemble bedink is. Hoewel Britten se *Nocturne* eers in 1958 gepubliseer en uitgevoer is, kom dit voor asof dié sangsiklus as verdere inspirasie vir dié Van Wyk-komposisie kon dien, aangesien hy self die datum van intensiewe werk aan die Petronius-liedere as 1959-'64 boekstaaf. Daar is 'n eksemplaar van die partituur van Britten se *Nocturne* in Van Wyk se boekery in die Domus-versameling by die Universiteit van Stellenbosch — en dit is dus baie moontlik dat hy dié musiek goed geken het.

Indien Van Wyk se komposisiestyl wel deur ander komponiste beïnvloed is, sou dit eerder wees deur dié vir wie hy 'n uitgesproke, matelose bewondering gehad het, onder andere Beethoven, Schubert en Debussy. By verskeie geleenthede — byvoorbeeld in die radio-praatjie "Wat Beethoven vir my in my wording as kunstenaar beteken het" — noem hy dat onder meer die genoemde komponiste invloed op sy ontwikkeling as komponis gehad het. In sy jeugwerke is klavierkomposisies op onder andere Beethoven se *Lied des*



*Marmottenbuben* (Van Wyk noem dit: *La Marmotte*) geskoei (Juvenilia 51.1, 51.2 en 51.4). So kan onder meer ook in die wisselgrepe en abrupte modulasies in die klavierparty van *Met skemering* die invloed van Hugo Wolf se *Verschwiegene Liebe*, Fauré se *Automne* en Bosman di Ravelli se *Die veldwindjie* moontlik gemotiveer word.

In die volwasse werke kan die gebruik van die toonsoort G-mol majeur vir die slotfrase van *Sit nox illa diu nobis dilecta*, en selfs die e-mol mineur vir die klavierwerk *Tristia* se eerste deel, *Rondo desolato*, moontlik as deur dié van Schubert in *Nähe des Geliebten* verklaar word (volgens Kramer 1998: 110-111, word 'n sonderlinge kwaliteit van afstand aan dié toonsoort toegesê). Die voorkoms van Van Wyk se dikwelse gebruik van resitatiefstyl-tegniek in sy jeugwerke en komposisiesketse — maar wat nie altyd in die finale weergawe beslag kry nie — kan ook na Schubert-liedere herlei word.

Tóg moet daar met sulke gevolgtrekkings versigtig omgegaan word. Komponiste is baie meer as nie-komponiste geneig tot die opgaar van musikale materiaal in die onderbewussyn; en dit is ook altyd moontlik dat komponiste toevallig vir 'n sekere tipe sentiment in gedigte dieselfde musikale oplossing sal vind. Gevolgtrekkings ten opsigte van vergelykings van nuutgeskepte met bestaande komposisies, behoort nie sonder deeglike navorsing gemaak te word nie.

Vanselfsprekend word daar gevra tot watter mate daar Afrika-elemente in Van Wyk se liedkuns voorkom. In dié verband haal Grové Van Wyk as volg aan uit 'n brief van 1949 aan Bouws: ". . . ek voel dat ons ou landjie maar altyd agteraf sal bly as al die talent oorsee moet werk; ek voel meer tuis en dat my plek hier is, . . . dat die musiek wat ek hier sal skryf 'n Afrikaanse kleur mag hê . . . ' En later oor hierdie kleur, wanneer hy verwys na sy beoogde Marais-siklus: '. . . een van die liedere, *Die Woestyn-lewertjie*, het 'n soort geur van Afrika . . . ' Die geur waarna hy verwys het hy deur bemiddeling van Hugh Tracey leer ken, en hy is ook in vervoering oor die moontlikhede van wat hy noem 'inboorlingmusiek' van onder meer die *Chopi's*." (1999: 47.)

Hierdie "geur van Afrika" wat Van Wyk in *Die woestyn-lewertjie* beoog het, is moontlik waarneembaar in die dikwels herhalende ritmepatrone asook die oorkoepelende ritmiese kompleksiteit van die klavierparty en die enkele identiese melodiese behandeling, maar dan, volgens Geldenhuys, met harmoniese variasie (1983: 66). Die voorkoms van 'n melodiese

kontouer wat op 'n hoë noot begin, geleidelik dalend na 'n lae noot toe beweeg waarna dit in daardie intervalomgewing bly, en deur Winfried Lüdemann met betrekking tot *Primavera* uitgewys word as een van die tipiese karakteristieke van musiek in hierdie deel van Afrika (2006/7: 102), is nie in hierdie lied meer as in van sy ander liedere aanwesig nie. Dit is 'n komposisionele eienskap van Van Wyk se liedtoonkuns.

Van Wyk se tekskeuses vir die grootste persentasie van sy gepubliseerde liedere, sy latere koorwerke, inspirasie vir en titels van byvoorbeeld *Vier Gebede by jaargetye in die Boland* en die gebruik van Afrikaanse volksmusiek as tematiese materiaal vir van sy klavierkomposisies, dui sterk op die Suid-Afrikaanse element in sy musiek. In die geheel gesien, dui "geur van Afrika" egter meer op 'n algemene klankkleur wat aan inheemse Afrika-musiek herinner, maar in Van Wyk se liedere moeilik definieerbaar of vasvatbaar is.

Soos onder andere in *Primavera* en *Die woestyn-lewerkie* kan elemente van 'n Afrika-invloed op Van Wyk se musiek bewys word, maar vir of sy musiek tipies Suid-Afrikaans is al dan nie, het Temmingh — aansluitend by Van Wyk se woorde oor "nasionale toonkuns" in Bouws 1957: 83 — moontlik die antwoord:

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 iets is as 'n 'nasionale toonkuns', dan is Van Wyk se idioom en tegnieke te Europees, of liever 'onbegrens' [eie kursivering]. Hy is dit wel omdat hy in Suid-Afrika as eerste musiek geskryf het wat streng toetse in allerlei opsigte glansryk weerstaan het. [ . . . ] Die optrede van Van Wyk is des te meer belangrik en selfs verbasingswekkend as mens daaraan dink dat 'n komponiste-tradisie in Suid-Afrika ontbreek het. (1974: 50.)

Met hierdie stelling kan vrae vanuit die kolonialistiese of nasionalistiese paradigma, minstens wat Van Wyk se liedere betref, as beantwoord geag word. Sy *Vier weemoedige liedjies*, *Met skemering*, *Diep Rivier* en die Petronius-liedere kan as liefdes- en stemmingsliedere onafhanklik van 'n nasionalistiese etiket staan.

## 1.6 Opsommende opmerkings

Dat Van Wyk slegs 'n klein oeuvre van kunsliedere nagelaat het, is waarskynlik omdat hy so moeisaam gekomponeer het en so selfkrities was. Hierdie benadering is egter sekerlik

verkieslik en stel die komponis nie bloot aan kritiek soos dié wat Northcote ten opsigte van Bantock lug nie: "One feels it would have been better had he [Bantock] written less and revised more." (1966: 99.) In Grové se woorde is Van Wyk se "onbuigsame selfkritiek, sy deeglike en besinnende werkwyse, sy algehele toewyding en sy nederige lewenshouding [ . . . ] deel van sy nalatenskap aan ons." (1984: 3.)

Soveel stemme bepleit dit dat Van Wyk se musiek gehoor moet word. Saam met die digter Marsman sal Van Wyk, soos elke ander Suid-Afrikaanse komponis van die kunslied, sekerlik wil sê:

Volk, ik ga zinken als mijn lied niet klinkt;  
ik moet verdrogen als gij mij niet drinkt;  
verzwelg mij, smee ik — maar zij drinken niet;  
wees mijn klankbodem, maar zij klinken niet,

(Uit: *Verzameld werk* (1938) aangehaal deur Bouws 1982: 172.)

Van Wyk se liedere behoort beslis uitgevoer te word, ten spyte van die klein oeuvre daarvan. Die nodige ontvanklikheid en geesdrif daarvoor sal hopelik gekweek word as dit onder meer in tersiêre instellings se leerplanne ingesluit word en gereeld in kunslieduitvoerings gehoor word. Om dit egter nie aan te veel herhaling bloot te stel en daarmee mettertyd dalk teësinigheid by gehore te kweek nie, moet liedprogramme vindingryk saamgestel word en met 'n opregte begeerte om kunsliedere van Suid-Afrikaanse komponiste — waaronder ook die Afrikaanse kunslied — te laat hoor. Van Wyk se liedoeuvre kan aansienlik uitgebrei word indien meer van sy liedere gepubliseer kan word.

## **1.7 Eindnotas by hoofstuk 1**

1. Die meeste Afrikaanse bronne, sowel as die sterftesertifikaat gee Van Wyk se middelnaam foutief aan as Christiaan.
2. Inligting bekom uit 'n onderhoud met Jan du Toit op 17 Desember 2010.
3. Van Wyk verskaf dié inligting in "Wat Beethoven vir my in my wording as kunstenaar beteken het" (Muller ms. s.a.: 264).

4. Op Van Wyk se doopseël word sy ma se van Van Dyk gespel, maar op 'n sangstuk, *Chère nuit* van Alfred Bachelet (© 1897, katalogusnommer 780.3 BAC in die Musiekbiblioteek van die Universiteit Stellenbosch), vermoedelik van sy tante Queenie (sy ma se suster) is haar van as Van Dyck geskryf. Hubert du Plessis verwys moontlik na dié tante in sy anekdotes in "Arnold — Aanhef, aandenkings en anekdotes" (1984: 41).
5. Inligting bekom uit 'n onderhoud met Jan du Toit op 17 Desember 2010.
6. As deel van die inhoud, opgeneem tussen 1975-'93, van die kompakskyf *Mimi Coertse — Onse Mimi* (1999), verskyn *In die stilte van my tuin* en *Koud is die wind* (BMG Records Africa. CDCLA(WM)001).
7. As deel van die inhoud van die kompakskyf *Swewe en Swerwe* (2004), verskyn *Met skemering*, *Die woestyn-lewerekie*, *Hart-van-die-Dagbreek*, *In die stilte van my tuin* en *Koud is die wind*. (Geen inligting beskikbaar nie.)
8. Volgens Muller is die nie-kommersiële opname van die Petronius-liedere in die Arnold van Wyk-versameling, met onder meer Angelo Gobbato (bariton) en Peter Klatzow (dirigent) in die Baxter-konertsaal, Kaapstad, op 6 Junie 1987 opgeneem (ms. s.a.: 753: 10.10).
9. 'n Fout het egter ingesluip: *Ook die hart wat jou bemin . . .* is 'n versreël uit *In die stilte van my tuin*, nie uit *Eerste winterdag nie*.
10. Aangesien Jan Bouws in 1978 oorlede is, is die slothoofstuk, *Ontwikkelinge tot 1982*, deur prof. Reino E. Ottermann geskryf.
11. As uitvloeisel van die tweede taalbeweging ontstaan onder meer tydskrifte soos *De Goede Hoop*, *Die Boerevrou* en *Die Huisgenoot*. Laasgenoemde bestaan vanaf Mei 1916, aanvanklik as maandblad, maar later as weekblad. Dié tydskrif het in die eerste paar bestaansdekades 'n aktiewe rol in die opheffing van die Afrikaner gespeel — 'n funksie wat, so lyk dit, *Die Huisgenoot* geleidelik by *De Goede Hoop* oorgeneem het. In die bekendstellingsparagraaf van *Die Huisgenoot* Deel I, No. 1, Mei 1916 (met 'n portret van president Paul Kruger voorop) lui die eerste sin: "Een Tijdschrift voor Afrikaners". Dit is merkwaardig hoeveel artikels oor opvoeding, huishouding, internasionale nuus, reise, plekke en dinge verskyn het. Ook uit die styl en onderwerpe van die baie advertensies asook

die moderubrieke kan afgelei word hoe die Afrikaner se leefstyl gaandeweg meer gesofistikeerd geraak het.

'n Fyn balans tussen sport en kuns is gehandhaaf en van sensasiebelaaide nuus is daar weinig tekens. Kunsbevordering was deurgaans aan die orde van die dag. Vanaf 16 Januarie 1925 verskyn in *Die Huisgenoot* 'n reeks musiekteorielesse, vanaf die aanleer van nootname en telkens met oefeninge: *Die eerste sportjies van musiek*, deur ene "Melodie". Besprekings van die werk van Suid-Afrikaanse kunstenaars soos onder meer Pierneef, Laubser, Stern en Van Wouw het hoë prioriteit geniet, maar daar is ook gereeld besprekings van internasionale visuele kuns, byvoorbeeld die Griekse beeldhoukuns (met, ter wille van stigtelikheid, 'n vyeblaar op elke beeld aangebring) deur dr. Theo le Roux. Skrywers, nie net Suid-Afrikaans nie, is dikwels in die kollig geplaas deur kort biografieë en bespreking van hul werke en skryfstyl. So is *Die Huisgenoot* van 2 Desember 1932 feitlik volledig aan Langenhoven as skrywer gewy. Uit die aard van die bestaansreg van dié tydskrif, het die skryfkuns sulke hoë prioriteit geniet dat dit nie vergesog was dat byvoorbeeld die vakansieuitgawe van *Die Huisgenoot* van 1 Desember 1933 grootliks (pp. 15-111) deur beknopte biografieë asook verhale van Afrikaanse skrywers in beslag geneem is nie.

*Die Huisgenoot* was in sy vroeë bestaansjare onder meer 'n vertoonruimte vir opkomende digters en selfs komponiste. Die digkuns was van uiters wisselvallige gehalte en met oorwegend 'n melankoliese strekking wat in die meeste gevalle nie veel meer as 'n treurmare was nie. Vanaf ongeveer 1925 laat hoor die jong I.D. du Plessis sy stem hier, saam met dié van A.G. Visser wat tot 1929 die toneel oorheers het. Geleidelik verskyn die gedigte van C.M. van den Heever, S. Ignatius Mocke en toenemend steeds I.D. du Plessis. Teen 1934-'35 maak die jonger Dertigers soms ook gebruik van hierdie ruimte om hul werk aan die publiek bekend te stel. Dikwels het publikasie van gedigte in *Die Huisgenoot* dié van 'n betrokke digbundel voorafgegaan, of is die verskyning van 'n nuwe digbundel in die *Boekenuus*-rubriek aangekondig.

Boeke is ook soms eers in verskeie aflewings in *Die Huisgenoot* gepubliseer. Enkele voorbeelde hiervan is Eugène N. Marais se *Die siel van die mier*, vanaf November 1925 in 'n aantal uitgawes van *Die Huisgenoot*, en C. Louis Leipoldt se *Uit my Oosterse dagboek* in 15 aflewings in 1931.

Soos Suid-Afrikaners rou oor die dood van politici en internasionale figure, is daar vroeër ook gerou oor die dood van 'n digter. Ná A.G. Visser se dood op 10 Junie 1929 verskyn daar tot in Julie huldeblyke in *Die Huisgenoot*, veral gedigte van ervare digterkollegas soos C.L. Leipoldt en I.D. du Plessis, maar ook van minder bedrewe digters wat hul hartseer en eerbetoon in digvorm uitgedruk het.

In die laat twintiger- en vroeë dertigerjare het daar gereeld vertalings van prosa en gedigte uit veral Grieks, maar ook Latyn, deur T.J. Haarhoff; uit Frans deur I.D. du Plessis uit die werke van onder meer Guy de Maupassant, Victor Hugo en Verlaine; en uit Engels deur A.G. Visser verskyn.

'n Rigtinggewende bydrae op kunsgebied was die jaarlikse eisteddfod waarvan die sillabus, genoeg reklame asook die uitslae in *Die Huisgenoot* verskyn het, onder verskillende afdelings: literêre werke (nuwe skeppings asook voordragte of opvoerings); musiek — skeppend én uitvoerend; sowel as handwerk, houtwerk, naaldwerk en allerlei vorme van huisvlyt.

In 1926 bestaan die *Afrikaanse Afdeling* van die *Suid-Afrikaanse Eisteddfod* nog net uit elokusie. In elke klas moes 'n voorgeskrewe werk en een van eie keuse voorgedra word. In *Die Huisgenoot* van 17 Junie 1927 het die voorsitter van die eisteddfod se *Afrikaanse afdeling* aangekondig dat, vanweë 'n besluit om die *Algemene Eisteddfod* nie weer in Kaapstad te hou nie, besluit is om "'n Afrikaanse Eisteddfod in Van Riebeeck se stad te hou" (p. 7) en in *Die Huisgenoot* van 15 Julie 1927 verskyn die eerste sillabus van die *Afrikaanse Eisteddfod*.

Vanaf 1927 was dit 'n vereiste van die *Afrikaanse Eisteddfod* om die voorgeskrewe liedere van onder meer Rimsky-Korsakov, Grieg en Schumann in Afrikaans te sing. Die keuse van Afrikaanse liedere het aanvanklik komposisies van onder andere Charles Nel, Doris Beyers, M.L. de Villiers, John Pescod, Emiel Hullebroeck, Hans Endler, Joyce Dougall en later S. Le Roux Marais ingesluit. Soms is een van die voorgeskrewe Afrikaanse liedere se bladmusiek ook in *Die Huisgenoot* gepubliseer.

Vir 1927 se eisteddfod is daar vir deelname in komposisie *As Saans* van A.D. Keet (Uit *Gedigte*) of *Lied van die Wonderboom* van A.G. Visser voorgeskryf vir toonsetting: stem en

klavier. Beide gedigte is naas die sillabus gepubliseer — laasgenoemde oorgeneem uit *Die Boerevrou* van Desember 1926. In die sillabus van die *Afrikaanse Eisteddfod, Kaapstad, 1928* (in *Die Huisgenoot* van 27 April 1928) was een van die voorgeskrewe liedere *Lied van die Wonderboom* deur Doris Beyers, met die bladmusiek daarvan in *Die Huisgenoot* van 4 Mei 1928. Die tekskeuse vir die komposisie-afdeling van 1931 se *Afrikaanse Eisteddfod, Kaapstad, was Mali, die Slaaf, se lied* van C. Louis Leipoldt, gewen deur S. Le Roux Marais.

*Die Huisgenoot* kon ook in skoolverband 'n belangrike bydrae as inligtingsbron gelewer het. In Augustus 1920 se uitgawe, onder die opskrif "Ons tydskrif in die skool" spog die redaksie dat *Die Huisgenoot* sonder twyfel "'n groot skoolvriend" is en haal aan uit 'n dankbare onderwyser se brief: "Die Huisgenoot is my tot groot hulp in die skool. My kinders leer die gedigte daaruit, en vir leeslesse gebruik ek die interessante [*sic*] natuurstudies sowel as die ander verhale geskik vir die kinders." (p. 115.)

Só was dit moontlik ook vir Van Wyk die bron van sommige van die gedigte wat hy getoonset het.

**12.** Die volledige teks van *Ryliedjie* uit *N.P. Van Wyk Louw. Versamelde gedigte, 1981: 60.*

Die hoenders kraai, my pad lê ver,  
kyk waar staan die môrester;  
kom die rooidag uit, dan ry ek,  
ry ek deur die koelte ver.  
Ait, my vosperd, wegspring!

Kyk die môre lê en wag;  
sê dit weer al is dit sag,  
liefie, dat ek dit kan hoor  
ín my, ín my deur die dag.  
Ait, my vosperd, wegspring!

## Hoofstuk 2 Arnold van Wyk se jeug- of hoërskoolliedere

### 2.1 Agtergrond

Arnold van Wyk se musikale begaafdheid was vroeg reeds opvallend, maar dit het ook 'n tydelike struikelblok geword. Malan stel dit: "Arnold se talent [het] in sy kinderjare aandag getrek toe hy "storiëtjies" op die klavier begin improviseer het. Hierdie vindingrykheid het [tot] teen sy twaalfde jaar gedien as verweer teen die aanleer van notasie . . ." (SAME IV 1986: 439). Sy talent het egter rigting gekry deur aanvanklike tuisonderrig by sy ouer suster Minnie, en later aan die Hoër Jongenskool Stellenbosch (nou Paul Roos Gimnasium).

Hoewel Van Wyk se pa eens 'n welvarende volstruisboer was, het die gesin later, met die ineenstorting van die volstruisbedryf, finansiële swaar terugslae beleef. Volgens Van Wyk se broerskind, Arnold van Wijk [jr.], het laasgenoemde se oupa toe gewasse probeer kweek, maar twee oeste is deur weerlig aan die brand geslaan en vernietig.<sup>1</sup> 'n Brief (1998) van mnr. Wessel Brynard aan mev. Maxie Hugo, tans kurator van die dorpsmuseum op Calvinia, dui egter daarop dat die afbrand van [minstens een] van die oes[te] onder verdenking was en dat dit tot bankrotskap vir die Van Wyk-gesin gelei het.<sup>2</sup> Jan du Toit vertel dat Van Wyk se pa later as 'n sprinkaanbeampte gewerk het — hoe ironies dat die filmmusiek wat Van Wyk jare later vir *The eighth plague* geskryf het volgens Muller vir die "elf minute kortfilm" *Locusts* was (ms. s.a.: 357, 670 en 789, eindnota 352) — en dat sy ma in 'n stadium met van die kinders op Stellenbosch gebly het, in 'n woonplek bo-op die eertydse De Wets-winkel, op die hoek van Kerk- en Birdstraat.<sup>3</sup>

Op Stellenbosch kon die jong Van Wyk nou sy skoolloopbaan aan die Hoër Jongenskool voortsit, met klavieronderrig, aanvanklik by die tjellis Hans Endler en later by mej. C.E. van der Merwe. Vanaf 1931-'33 skryf hy die name van die seunskoshuise waar hy onderskeidelik gebly het langs die komposisiedatum: aanvanklik (1931) "Industria" (die koshuis wat volgens Paul Roos Gimnasium se argivaris aanvanklik, in die vroeë 1900's, bedoel was vir armblanke seuns; en later jare gesloop is); en later (vanaf 1932) "Prima" (een van die huidige koshuise van Paul Roos Gimnasium).

Sy tekskeuses asook kantaantekeninge by sy jeugwerke dui duidelik op die breë blootstelling (vermoedelik hoofsaaklik as deel van die destydse skoolkurrikulum) aan digkuns van



prominente Engelse sowel as Afrikaanse digters, sowel as klassieke tale soos Grieks en Latyn. In 'n reklamebrokkie van die Hoër Jongenskool wat in *Die Huisgenoot* van 13 November 1925 verskyn het, word gemeld dat onder meer Latyn en Grieks as vakke aangebied word en dat dit "Een van die weinige skole waar *Grieks* nog gedoseer word" is (p. 14). Vermoedelik was sy kennis van Grieks op 'n laer vlak as van onder meer Latyn — wat hy met 'n C-simbool in matriek slaag — aangesien Grieks nie op sy matrieksertifikaat<sup>4</sup> verskyn nie.

Uit die skat van inligting rakende sy persoonlikheids- asook komposisionele ontwikkeling wat in die juvenilia opgesluit is, blyk dit duidelik dat Van Wyk 'n musikaal briljante tiener was. Ooglopend kom hy voor as 'n doodgewone tienerseun, vol katterkwaad en poetse bak, lui om vir eksamens voor te berei, soms baie emosioneel en selfs sentimenteel, maar reeds die individualis wat onverskrokke deur sy jeugkomposisies na vore tree. Sy liefde vir digkuns, taal in die algemeen en lighartige omgang met woorde, soos allerhande woordspeletjies, was klaar duidelik.

## **2.2 Die jaar 1931 en moontlik vroeër**

Van Wyk se eerste komposisieperiode strek van ongeveer 1928 tot 1938 en sluit instrumentale werke, veral vir klavier, asook liedere in. Ongeveer 1931, of selfs effens vroeër, begin waag die tienerjarige Van Wyk sy hand aan liedkomposisie. In dié vroeë stadium het hy nie, soos in sy latere werkwyse, deurgaans die komposisiedatum bygeskryf nie. Dít bemoeilik die ondersoek, maar nogtans kan 'n duidelike ontwikkelingspoor wél deur die jeugwerke gevolg word.

Betreffende die liedkomposisies kan 1931, en selfs vroeër, tot 1933 as die jeug- of hoërskoolperiode en 1934 tot 1939 as die vroeë periode gesien word. Die liedere wat as juvenilia gekatalogiseer is — altesaam 111 bladsye — strek oor albei bogenoemde indelings tot en met die toonsetting van *Nimmer of Nou!* en bestaan uit 26 voltooide en 12 onvoltooide toonsettings. Dit word egter aangevul deur ander komposisiemateriaal. Die toonsettings van die jeugliedere is dikwels in swart ink, met min veranderinge. Afgesien van die onvoltooide liedere, is daar van die voltooide liedere weinig sketsmateriaal — wat die indruk skep dat die komposisieproses meestal maklik en vinnig verloop het.

### 2.2.1 Die duif

Dit lyk asof die toonsetting van *Die duif* van I.D. du Plessis Van Wyk se eerste liedtoonsetting is. Daar bestaan nie voorafsketse nie en die voltooide toonsetting hiervan (Juvenilia 08: 1-7) is ongedateer en sonder aanduiding van die komponis of digter. Die handskrif lyk nie na dié van Van Wyk nie. Muller merk ook op dat outeurskap hier in twyfel is en dat "[i]ndien hierdie wel 'n komposisie van AvW is, sou dit een van sy heel vroegste moes wees te oordeel aan die kalligrafie" (ms. s.a.: 647). Juvenilia 4.1: 1 is 'n vroeë, onvoltooide klavierwerk, *Bagatelle*, wat Muller as 1930 dateer. As die noteskrif sowel as die *ff* (*fortissimo*) met die *f* in die teks, veral *duif*, vergelyk word, is die ooreenkoms merkwaardig. Van Wyk skryf nie die *r* deurgaans dieselfde nie, maar as dit, soos dit voorkom in woorde soos *môre*, *vreug*, *deur* en *smart*, vergelyk word met hoe die *r* in *Music when soft voices die* (1931) lyk, help dit om moontlik dié toonsetting van *Die duif* as van Van Wyk te bevestig asook naastenby 'n jaartal daaraan te heg.

'n Vreemde verskynsel wat in die toonsetting voorkom, dit moeilik leesbaar maak, en op onkundigheid kan dui, is die feit dat die teksonderlegging bó die stemparty geskryf is. Onbeholpenhede soos die twee duole wat met triolaanduidings genoteer is en die eienaardige chromatiese skuif aan die einde van die andersins treffende toonsetting van *En bly sing my hart, deur jou skoonheid bekoor*, versterk die vermoede dat dit van Van Wyk se vroegste komposisie pogings is.

Dié lied sal dus as deel van Van Wyk se komposisionele ontwikkeling ondersoek word, omdat hier komposisie-elemente verskyn wat mettertyd eie aan Van Wyk se komposisiestyl geword het.

Reeds in *Die Huisgenoot* van 27 Februarie 1931 is *Die duif* deur Joyce Dougall, een van die voorgeskrewe liedere in die sillabus van die Afrikaanse Eisteddfod, Kaapstad, en die bladmusiek van Dougall se lied word dan in *Die Huisgenoot* van 17 Julie 1931 geplaas. Aangesien gedigte soms meermalig in tydskrifte geplaas is, kan aanvaar word dat die verskyning van *Die duif*, onder die titel *Om te sing*, in *Die Huisgenoot* van 5 Junie 1931, moontlik al voorheen in 'n ander tydskrif geplaas is. In dieselfde jaar word dié gedig in Du Plessis se versameling *Lied van Ali en ander gedigte* onder die afdeling *Om te sing* gepubliseer. Van Wyk se toonsetting kan dus selfs vroeër wees.

Ken jy die bosduif se môregroet  
As hy sy maat in die voorjaar ontmoet?  
Hy kan sy vreug deur sy lied laat hoor —  
En bly sing my hart, deur jou skoonheid bekoor.

Het jy die lied van die bosduif gehoor  
As hy sy maat in die voorjaar verloor?  
Hy kan nog van sy smart vertel —  
Maar stom is die pyn wat my hart omknel.

(*Die Huisgenoot*, 5 Junie 1931: 21 asook I.D. du Plessis *Lied van Ali en ander gedigte*, 1931: 55.)

Mate 1-6 van die 12 mate lange voorspel neem die melodie van die stemparty van mate 13-18, vooruit. Die melodielyn, hetsy as regterhand-, stemparty of beide, verloop gedrae terwyl in die linkerhandparty feitlik deurgaans stygende gebroke akkoord-patrone gebruik word. In die 12 mate lange naspel word die musiek van mate 1-4 presies as mate 107-110 herhaal, waarna vier mate, 111-114, op tonika slotakkoorde volg. Die bogenoemde herhaling van die musikale materiaal kom hier nog naïef voor.

In hierdie toonsetting, net soos in sy latere, volwasse liedere, verloop die stemparty oorwegend in die middelomvang van die stem. Die hoër omvang, hier tussen  $d^2$  en  $a^2$ , word gereserveer vir wanneer die teks om meer emosionele uitdrukking en intensiteit vra.

Die teks is hoofsaaklik sillabies, in 3/4-tydmaat, getoonset en al vertoon die lang nootwaardes wat in slegs 'n *moderato* tempo verloop, nog effens lomp, word die melankoliese strekking van die teks deur die stadig, hoofsaaklik trapsgewyse vloei van die melodie belig. Ondanks die oorwegend sillabiese hantering van die teks, maak hy hier verbasend baie van melismas gebruik (wat ook kan dui op 'n vroeë Van Wyk-styl), wat weens die lang nootwaardes effens traag voorkom.

Om die versreël *En bly sing my hart, deur jou skoonheid bekoor*, mate 45 (met opmaat)-52, te toonset, speel Van Wyk met note wat binne en buite die toonsoort lê deur dit treffend op  $c^2-f^2-d^2-c$ -kruis<sup>2</sup>- $d^2-e^2-c$ -kruis<sup>2</sup>- $a^1-e^1-f$ -kruis<sup>1</sup>- $b^1-g$ -kruis<sup>1</sup>- $g^1$  te verklank.

Reeds in dié vroeë toonsetting kom sy tegniek om met veelvuldig herhalende note te toonset, opvallend baie voor. Hierby kan ook gevoeg word dat dit die vroegste voorbeeld is van sy voorkeur om 'n dramaties gelaaide teksgedeelte op sulke veelvuldig herhalende note én in 'n hoë omvang te toonset: Op die versreël *Hy kan nog van sy smart vertel*, mate 83-90, skryf hy die opbou tot die klimaks van die lied op 'n herhalende  $d^2$  op *Hy kan nog van sy*, vanwaar dit dan trapsgewys styg op *smart* en *ver-*, waar hy die  $f^2$  met 'n uitgeskryfde draaisneller versier, om daarna met 'n majeure tertssprong die klimaks met 'n dalende melisma,  $a^2-g^2$ , op *-tel* te bereik. Dat hy in mate 87-88 nie die kernwoord, *smart*, nie, maar die eerste lettergreep van *vertel* met 'n maatlange melisma uitlig, kom voor as lompheid in sy tekshantering.

Die lompheid wat ook voorkom in die klavierparty se stemleiding, onder meer in mate 3 na 4 en 22 na 23, versterk die vermoede dat dit 'n baie vroeë Van Wyk-lied is.

Nog 'n verskynsel wat daarop kan dui dat dit wél een van sy toonsettings is, is die neiging om hom van vroeg af nie te veel aan bande te laat lê nie: Hoewel hy die gedig in C majeure toonset, huiwer hy nie om dikwels onder meer die toonsoortvreemde c-kruis te gebruik nie. Dit kom voor asof hy, deur die dikwelse gebruik van chromatiese note, probeer uitbreek uit die beperking van C majeure. Soos so dikwels in sy latere werke, kom dit voor asof hy geskryf het wat vir hom mooi geklink het, ongeag wat die tradisionele reëls sê. Net so vind toonsoortwisseling van akkoord tot akkoord soms so vinnig plaas dat dit voorkom asof hy gedink het in terme van die toonkleur wat 'n spesifieke akkoord verleen, eerder as dié van 'n modulatie — want sy teorie-onderrig was toe nog karig.

Ofskoon dit met die eerste oogopslag lyk asof dié lied nie aan Van Wyk toegedig kan word nie, is die karakteristieke komposisionele eienskappe wat hierbo uitgewys is, 'n sterk aanduiding van sy eienaarskap — en selfs dat dit dalk 'n latere lied is.

Van Wyk se toonsetting en dié van M.C. Roode (1907-1967) van dieselfde gedig, toon merkwaardige ooreenkomste. Volgens Malan se werkllys was Roode se toonsetting in 1946, waarna dit deur Studio Holland, Kaapstad (s.a.) gepubliseer is (SAME IV 1986: 156). Dit is interessant om, afgesien van die ooreenkoms in stemming, ook onder meer op die volgende te let. Roode toonset ook *Hy kan nog van sy smart vertel* op 'n veelvuldig herhalende noot

en beweeg dan trapsgewys stygend na 'n uitgeskrewe draaisneller wat 'n melisma op *smart* en 'n enkelnoot op *ver-* insluit. Die sin word met 'n dalende melisma op [*ver*]-*tel*, geëindig.

Aangesien hierdie ooreenkoms so opvallend is dat toeval moontlik uitgesluit kan word, behoort 'n studie oor M.C. Roode se musiek dit seker op te klaar. In die literêre literatuur kom 'n soortgelyke geval voor. A.G. Visser se gedig *Van Verlore-Vlei* word in *Die Huisgenoot* van 10 Mei 1929 (Scholtz 1981: 27 sê foutiewelik Maart) en daarna in Visser se digbundel *Die purper Iris*, 1930, gepubliseer. Baard (e.a.) het dié gedig egter in *Eugène N. Marais: Die volledige versamelde gedigte*, met die verwysing "Ongepubliseer; manuskrip R 1/2, NALN" (2005: 76-77) foutiewelik as een van Marais se gedigte opgeneem. Aangesien Visser en Marais baie goed bevriend was en soms gedigte bespreek en selfs saam gewerk het, het òf die manuskrip òf die finale kopie moontlik op die verkeerde lessenaar beland, of in die verkeerde versameling by NALN, waar beide digters se manuskripte bewaar word.

Die moontlikheid dat Roode en Van Wyk bloot op dieselfde musikale oplossing vir die bogenoemde greep uit die spesifieke gedig afgekom het, kan ook nie uitgesluit word nie.

Van Wyk se toonsetting toon nie ooreenkomste met die vroeër genoemde toonsetting van *Die duif* deur Joyce Dougall wat in *Die Huisgenoot* van 17 Julie 1931 verskyn het nie.

Muller verskaf 'n uittreksel uit 'n brief van Van Wyk aan Freda Baron, gedateer 16 November 1931, waarin hy sê: "By this time, you must have received my first attempt at vocal composition. [. . .] remember the following: 1. I am the "rawest" of amateurs, "the fool of music", . . . ; 2. I have had no musical training, much less vocal training; 3. I do not sing, and if I do, it sounds harsh and like the croak of a frog with indigestion; 4. The song is as it was when I composed it, that is, it has not been rewritten yet, since it was composed on the 26<sup>th</sup> of April, my birthday. Keep this in mind when you consider its merits — if merits it has." (ms. s.a.: 341 en 385, eindnota 306.) Hierdie aanhaling is dalk beduidend met betrekking tot *Die duif*. Aangesien die onderstaande twee liedere wat in 1931 gekomponeer is onderskeidelik as 28 Februarie en 7 September gedateer is, moes die lied waarna hy verwys op sy verjaardag van die vorige jaar ontstaan het — dus 26 April 1930, sy veertiende verjaardag. Dit is waarskynlik die datum van *Die duif*.

### 2.2.2 Music, when Soft Voices die

Op Saterdag (Van Wyk sê foutiewelik *Sunday*) 28 Februarie 1931 toonset Van Wyk *Music, when Soft Voices die* van Percy Bysshe Shelley (1792-1822).

Music, when soft voices die,

Vibrates in the memory —

Odours, when sweet violets sicken,

Live within the sense they quicken.

Rose leaves, when the rose is dead,

Are heaped for the beloved's bed; [Van Wyk sê: for the beloved one's bed]

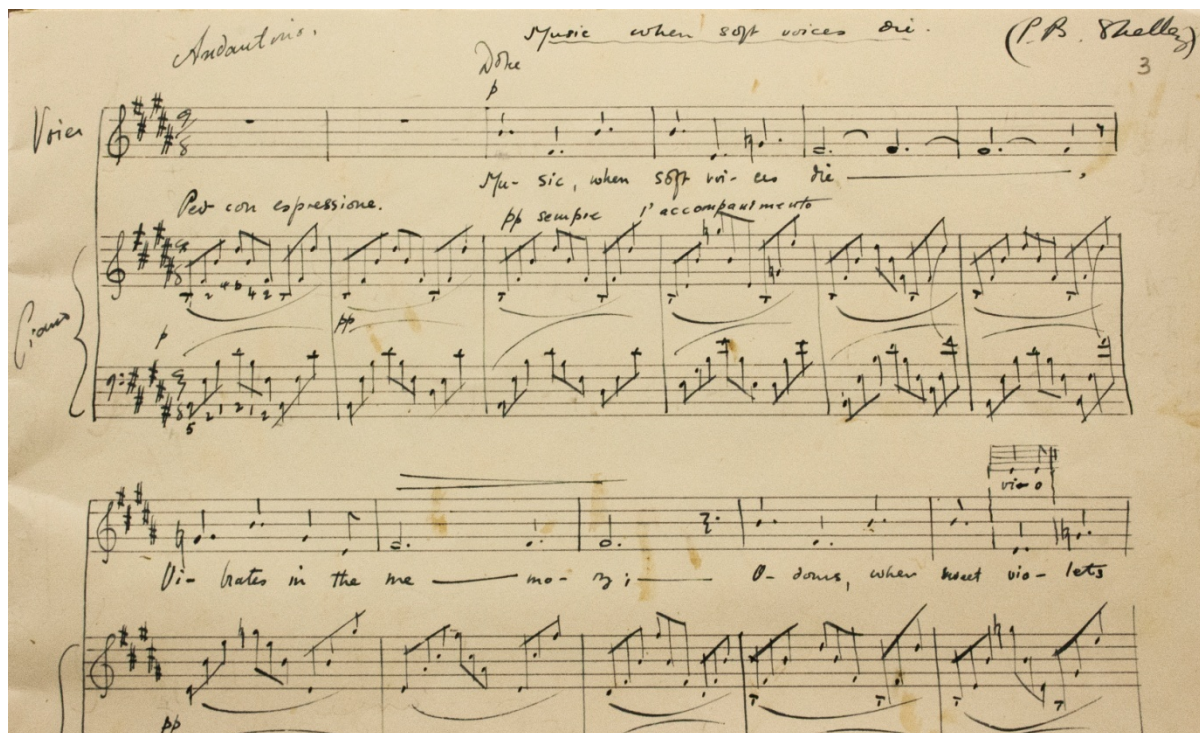
And so my thoughts, when thou art gone,

Love itself shall slumber on.

(Peacock 1956: 319.)

Toe Van Wyk dié gedig getoonset het, was hy nog nie eens 15 nie. In hierdie stadium van sy lewe het die komposisieproses, veral as dit die toonsetting van gedigte was, nog maklik en spontaan verloop. Na die laaste maat dui hy aan dat dit hom slegs 40 minute, "5 pm-5.40 [laasgenoemde dubbel onderstreep]" geneem het. Vreemd genoeg begin hy sommer net íewers in die manuskripboek (*Juvenilia* 7) en werk dan agteruit (bladsye 3, 2 en 1). Nêrens is daar tekens van komposisiesketse nie.

Vir die stemparty van die eerste koeplet gebruik hy 'n sewe mate lange melodie gebaseer op twee motiewe (mate 3-6 en 7-9). Dié melodie herhaal, met enkele aanpassings, vir die toonsetting van die tweede en derde koeplette. Die lied is in B majeur, met in die stemparty 'n sterk tonika-dominant verloop tussen  $b^1$  en f-kruis<sup>1</sup>, gevolg deur die verlaagde sesde, dus die mineur subdominant akkoord. Die tema is ryk aan dalende intervalspronge, veral vanaf die tonika.



Figuur 2: Musiekvoorbeeld: *Music, when Soft Voices die* (Juvenilia 7: 3)

Hierdie rondspeel tussen B majeur en sy subdominant mineur akkoord kenmerk die verklanking van die volgehoue teenstrydigheid in die gedig. Dié teenstrydige sentimente binne die gedig word in die laaste koeplet voltrek. Van Wyk lig dié twee versreëls uit deur die tempo op *And so my thoughts, when thou art gone* na *Lento* te verstadig, maar op *Love itself shall slumber on!* weer na die aanvanklike *Andantino*-tempo terug te keer.

Terselfdertyd verander die klavierparty van die deurlopende gebroke akkoord-patroon in agtstenote, wat vanaf die eerste maat volgehou is, na slegs 'n yl akkoord-ondersteuning in mate 26-28.

Selfs al toonset hy die laaste koeplet met nuwe tematiese materiaal, behou hy die majeur-mineur spel en gebruik op *And so my thoughts, when thou art gone* 'n stygende, mineur drieklank op b. Die toonsoort verander hier na die tonika mineur en die spel van tonika majeur-subdominant mineur na tonika mineur-subdominant mineur in mate 26-27. Op *art gone* help 'n chromatiese leitoon (e-kruis<sup>2</sup>) na die f-kruis<sup>2</sup> om die intensiteit van die teks te ondersteun. Die versuim om op die derde pols van maat 26 die g in die klavierparty ook te verlaag, is klaarblyklik net nalatigheid. Maat 28 is geskoei op die dominantsewende, wat

ewe tuis in b mineur sowel as B majeur is, en vanaf maat 29 ondersteun die agtstenoot, gebroke akkoord-lopies weer die lang gehoue laaste noot (f-kruis<sup>2</sup>) en vorm in mate 31-33 'n naspel waarin die verlaagde sesde toontrap, dus die subdominant-mineur, weereens voorkom.

Nóg 'n kenmerkende eienskap van Van Wyk se liedtoonsettings is die gebruik van groot intervalspronge in die stemparty wanneer hy intensiteit in die teks wil verklank. Dit kom reeds in hierdie jeuglied voor: Op *Love itself shall slumber on!* gebruik hy 'n stygende mineur septiem om *itself* uit te lig.

Aan die einde van die komposisie teken hy sy naam, skryf die dag, datum en tyd en las by: "Feeling very hungry, feel as if I could eat an ox alive. And I compose!! The supper bell won't ring and I can die for food!"

### 2.2.3 The Fisher's Widow

Nóg 'n toonsetting van 'n melankoliese teks, *The Fisher's Widow* van Arthur Symons (1865-1945) volg op 7 September 1931 (Juvenilia 11: 1-2) wat hy met veranderinge op 27 Oktober 1931 (Juvenilia 4: let wel 21-20) oorskryf.

The boats go out and the boats come in  
Under the wintry sky;  
And the rain and the foam are white in the wind,  
And the white gulls cry.

She sees the sea when the wind is wild,  
Swept by the windy rain  
And her heart's a-weary of sea and land  
as the long days wane.

She sees the torn sails fly in the foam,  
Broad on the sky-line gray; [Van Wyk sê: grey]  
And the boats go out and the boats come in  
But there's one away!



(Die gedig is bekom van die internet op 17/07/2012, by:

<http://www.poemhunter.com/poem/the-fisher-s-w>)

Vir hierdie lied maak Van Wyk van gevarieerde strofiese vorm gebruik; en die uitsluitlik sillabiese toonsetting beklemtoon die strak aard van die gedig. Die lied begin met, as voorspel, 'n twee mate lange frase waarna die stemparty begin met dieselfde melodiese materiaal, uitgesonderd die bykomende opmaat. Dié motief,  $b^1-b^1-a^1-g^1-e-mol^1-d^1$  (op drie kwartnote, twee agtstenote en 'n gepunteerde halfnoot) kom deurlopend, met of sonder variasie, in die stem- sowel as klavierparty voor.

In die stemparty is dus veral op die eerste versreël van elke strofe 'n dalende tendens waarneembaar; wat harmonies ondersteun word met 'n spel tussen tonika majeur, subdominant majeur, gevolg deur subdominant mineur. Die twee mate lange frase van die tweede versreël van die eerste twee strofes stem ook presies ooreen, maar vir die res varieer hy die musikale materiaal. In die klavierparty verander die gelyke akkoordbeweging in beide hande in die eerste strofe na 'n vloeiende, dalende motief op agtste note in die regterhand met, in teenoorgestelde beweging, enkelnote in die linkerhand, vir die tweede strofe.

Na die vier mate lange tussenspel op hoofsaaklik opwaarts swiepende sestiendenoot *arpeggios*, baie sag gespeel, begin die stemparty van die derde strofe met die openingsmotief, soos hierbo gesê, maar neem dan 'n nuwe wending, vanaf *Broad on the skyline grey* tot die einde. Vir hierdie strofe draai Van Wyk in die klavierparty weg van *legato* en skryf in beide hande dalende, agtstenoot intervalgrepe wat baie sag en *staccato* verloop. Vir die intense klimaks van die gedig, *But there's one away!*, laat eindig hy die stemparty met groot, stygende intervalspronge,  $d^1-d^1-d^2-d^2-b^2$  — met die  $b^2$  aangehou vir veertien polse in matige tempo en *ff subito* gemerk. Hoewel die tessituur van die lied in die laer middelomvang van die stem lê, is die omvang dus baie groot, naamlik twee oktawe.

Teen hierdie langgehoue  $b^2$  klink, *fortissimo*, weereens die opwaarts swiepende sestiendenoot *arpeggios* binne 'n  $G-d^3$ -omvang om met drie akkoorde op die tonika, sonder 'n naspel, te eindig. Dit is die enigste keer in sy liedoeuvre dat hy die stem tot so 'n omvang uitdaag. Dié amper oordadig-dramatiese hoogtepunt waarop die stemparty eindig,

kan moontlik toegeskryf word aan oordadige emosionele uitdrukking waaraan 'n tiener soms toegee.

Met die stormagtige see as agtergrondboek vir hierdie gedig, is dit te verstane dat Van Wyk in die vier mate lange tussenspel sowel as in die ses mate lange slot mildelik van stygende-dalende *arpeggios* oor so 'n groot omvang gebruik maak. Hier is klaarblyklik pogings tot programmatiese effekte wat seker herlei kan word na die "storiëtjies" wat hy in sy kinderjare op die klavier geïmproviseer het. Hoewel melodies interessant en met 'n onbetwisbare intensie om reg aan die teksinhoud te laat geskied, is die vlak van musikale ingewing van dié toonsetting ongelyk.



**Figuur 3: Musiekvoorbeeld: *The Fisher's Widow* (Juvenilia 4: 20)**

Tot dusver word die eerste fase van sy jeugliedere, wat oor die algemeen as 1931 beskou kan word, deur die keuse van gedigte met 'n nostalgiese en melankoliese strekking gekenmerk.

### 2.3 Die jaar 1932

In dié stadium leer Van Wyk homself komponeer deur die musiek van sommige van die groot meesters te bestudeer. Muller haal hom aan waar hy in 'n brief aan Baron, 20 Junie

1932, laat blyk "hoe desperaat hy is om leiding in komposisie te kry: 'I really think that with a little instruction I will be able to do something for my people and my country. You see, I haven't got the technique to write.'" (ms. s.a.: 172.) Hierdie nypende gebrek aan opleiding bring hom egter nie van stryk nie. In 1932 is daar, afgesien van instrumentale komposisies, ook baie pogings tot liedtoonsetting, waarvan hy 12 voltooi. Hy hou steeds by teksonderwerpe van alleenheid, verlange, afskeid en dood.

### 2.3.1 Mali, die slaaf, se lied

Van Wyk toonset die nostalgiese *Mali, die slaaf, se lied* van C.F. Louis Leipoldt (1880-1947) op 26 Januarie 1932 (*Juvenilia* 16: 1-3). Hy gebruik die gedig soos dit in die eerste publikasie, 1920, van Leipoldt se digbundel *Dingaansdag* verskyn het. In die tweede, die 1927-uitgawe, word *Waar jaarlank deur die somer woon* verander na *Waar jare deur die somer woon*. Hierdie verandering is nie noodwendig 'n verbetering nie, want aan *jaarlank* kan 'n sentiment van heeljaar-deur-somer, geheg word.

Van die lotosland waar die lelies groei  
En die koningsblom op die boomstam bloei,  
Waar jaarlang deur die somer woon  
En elke dag met glorie kroon,  
Waar sag die koel suidooste wind  
Die geil groen veld begroet as vrind,  
En sagter teen die wit strand slaan  
Die branders van die oseaan,  
Daarvandaan, daarvandaan  
Kom ek wat Mali heet!

Vry was ek waar die lotos groei,  
Vry waar die koningsblomme bloei,  
Waar elke middag sag die reën  
Sy gloed ontelbre trane ween  
Oor atap hut en silwerstrand,  
Oor fyn bewerkte sawaland;  
Waar oor die statige vulkaan

Die rookwolk in die môre staan.

Daarvandaan, daarvandaan

Kom ek wat Mali heet!

(C. Louis Leipoldt *Dingaansdag*, 1920: 20.)

In 1931 was die toonsetting van dié gedig deur die 35-jarige S. Le Roux Marais, die bekroonde komposisie van die Afrikaanse Eisteddfod. 'n Mens sal dink dat die amper 16-jarige Van Wyk heelwat by die ouer komponis sou leen, maar tog nie. Die rede hiervoor is voor die hand liggend: In die sillabus van die Afrikaanse Eisteddfod wat in *Die Huisgenoot* van 27 Februarie 1931 verskyn het, is die toonsetting van *Mali, die slaaf, se lied* vir die komposisie-afdeling voorgeskryf. In *Die Huisgenoot* van 2 Oktober 1931 word S. Le Roux Marais as die wenner hiervan aangekondig. Hierdie wenkomposisie is nie in opvolgende 1931-uitgawes van *Die Huisgenoot* gepubliseer nie, maar het eers in 1953 in *Vyf Kunsliedere* verskyn. Heel moontlik het Van Wyk ook *Mali, die slaaf, se lied* getoonset met die idee om dit dalk vir die eisteddfod in te skryf. Die Marais- en Van Wyk-komposisies het dus moontlik omtrent gelyktydig maar onafhanklik ontstaan.

Marais gebruik ook die 1920-weergawe van die gedig en toonset dit strofies, in a mineur-A majeure, maar Van Wyk durf eerder 'n deurgekomponeerde weergawe van dié gedig aan. Net soos Marais, laat klink hy ook die refrein van die gedig telkens met dieselfde musiek. Hy toonset die lied in 6/8-tydmaat en in C majeure, maar met, in die eerste sewe mate van die lied, die verlaagde sesde en sewende toontrappe wat, soos in van sy vorige liedtoonsettings, 'n spel tussen die tonika en subdominant mineur akkoorde is. Voeg hierby ook die verlaagde derde toontrap om die tonika mineur akkoord in mate 3 en 4 daar te stel en verskeie ander chromatiese akkoorde en/of note en die musiek neem soms 'n eksotiese, Oosterse kleur aan. Terselfdertyd is daar ook 'n groter bewustheid van die Oostersheid wat in die kuns van onder meer Leipoldt, Du Plessis en Stern waarneembaar is.<sup>5</sup> Modulasies na onder andere E majeure en c mineur kom ook voor. Van Wyk sou in van sy volwasse komposisies soms ook sonder toonsoorteken skryf en die toonsoort dan mildelik met toonsoortvreemde note kleur.

Mali, die slaaf, se lied

2

*f* Patetico *ff* *rit.* *in tempo*

o- se- aan - dan- van- dan, dan- van- dan kom ek wat Ma- li weet!

*p* *pp* *rit.* *in tempo*

*Più calmato.*

*p* *pp*

Vy was ek waan die lo- los groei vy waan die ko- nings- blom- me bloei; waan

ee- re mid- dag sou die reën sy gloed on- tel- lre tra- ne- ween, or a- tap hut en sa- wa- lams

*espr. il burzo* *cresc.* *sil- wen skand*

Figuur 4: Musiekvoorbeeld: *Mali, die slaaf, se lied* (Juvenilia 16: 2)

Die stemparty is weereens oorwegend 'n sillabiese verklanking van die gedig, maar hy gebruik wél trapsgewys bewegende melismas (onderstreep in die voorbeelde) as deel van 'n kort patroon — wat dikwels 'n chromatiese wending insluit — waarmee sommige van die woorde waarin eksotika opgesluit lê, onder meer *lotosland*, *somer*, *glorie*, *lotos*, *koningsblomme* en *vulkaan*, gekleur word.

Die omvang van die stemparty is redelik groot,  $c^1-g^2$ , en die tessituur van die eerste strofe neig effens hoër,  $a^1-e^2$ , as dié van die tweede strofe,  $e-mol^1-c^2$ , waarin hy 'n rustiger gevoel, aangedui met *Più calmato*, wil skep.

Gepaarde rym kenmerk die eerste agt versreëls en Van Wyk ondervang dit vernuftig deur eenheid binne die musikale materiaal van elke rympaar. As stemparty vir die eerste versreël gebruik hy 'n eenvoudige, twee mate lange melodiese motief wat vir die tweede versreël herhaal word; nuwe materiaal vorm 'n twee mate lange frase vir die derde versreël waarvan

die laaste vier note,  $d^2-e^2-d^2-b^1$ , in quasi-omkering aan die einde van die vierde versreël op  $a^1-g-kruis^1-a^1-b^1$  klink; die melodiese materiaal van die vyfde en sesde versreëls word deur veelvuldig herhalende note gekenmerk; en die  $e^2-d^2-e^2-d^2-c^2$ -motief wat die basis van die twee mate lange frase van versreël sewe vorm, word gevarieerd, met chromatiese wendinge, vir versreël agt gebruik.

Die melodiese verloop van die eerste strofe is oorwegend trapsgewys en dié van die tweede meer sprongsgewys. Weereens word die gepaarde rym met soortgelyke komposisionele tegniek ondervang. Dalende sekst-intervalspronge, eers 'n mineur dan 'n majeur, waarmee die eerste twee versreëls van die tweede strofe begin, gee prominensie aan *vry*.

Wanneer daar beklemtoning of meer intensifisering van 'n aspek binne 'n teksgedeelte is, is daar, veral in Van Wyk se latere werke, dikwels onderliggend 'n stygende lyn waarneembaar. Hierdie soort musiektaal word vir die eerste keer opgemerk in dié toonsetting en wel in die verklanking van *Vry was ek waar die lotos groei / Vry waar die koningsblomme bloei, / Waar elke middag sag die reën*, waar elke versreël trapsgewys hoër, op  $c^2$ ,  $d^2$  en  $e$ -mol<sup>2</sup>, begin. Dit kom voor asof die hunkering na *vry* wees, as kerngedagte van die tweede strofe, sodoende musikaal uitgelig word.

Vir die refrein, *Daarvandaan, daarvandaan / Kom ek wat Mali heet!*, gebruik Van Wyk  $c$  mineur en word die musiek van die stemparty mate 21-24 presies, met ook die *patetico*-uitvoeringsaanwysing, in mate 45-49 herhaal. Hiervoor skep hy twee twee mate lange frases, waarvan die eerste (op *Daarvandaan, daarvandaan*) bestaan uit twee kort motiewe van drie note elk. Die tweede *daarvandaan* verklank hy met 'n *fortissimo* klimaks wat met 'n rein kwint intervalsprong na  $g^2$  eindig — wat in die tweede strofe met nog 'n maat verleng word. In die dalende melodie van *Kom ek wat Mali heet* oorheers tertersintervalspronge — grootliks die dalende gebroke akkoord op die  $c$  mineur tonika.

Die *recitativo*-aanduiding, wat hy hier vir die eerste keer in sy liedtoonsettings gebruik, kom dikwels in sy jeugliedere voor en raak in sy latere werke nóg meer prominent. Al voer hy dikwels nie die resitatiefagtige styl finaal deur nie, getuig die komposisiesketse van hoe lank hy soms daaraan vashou as die ideale manier om sekere dele van 'n gedig te verklank. Moontlik impliseer dit nie soseer die melodiese kenmerke van resitatiefstyl nie, maar probeer hy daardeur groter ritmiese vryheid skep.

'n Interessante ritmepatroon, die Skotse knakritme, wat Van Wyk spaarsaam, maar met groot trefkrag in sy latere liedere, onder andere in *Die townenares*, *Die woestyn-lewerkie*, *Hart-van-die-Dagbreek* en *Sit nox* sou gebruik, kom hier vir die eerste maal in sy liedtoonsettings voor. In hierdie lied word die naam van die slaaf, Mali, daarmee verklank. In latere liedere is dit opvallend met hoeveel sensitiwiteit Van Wyk noemname toonset. Die kompositiesketse wys duidelik hoeveel moeite hy doen om onder andere Gampta in *Die woestyn-lewerkie* en Nealce in *Sit nox* te verklank.

Van Wyk skryf 'n selfstandige klavierparty wat die stemparty oorwegend nie dupliseer of net slaafs ondersteun nie. Slegs in die toonsetting van [. . .] *elke middag sag die reën / Sy gloed ontel'bre tranes ween*, mate 32-35, word die stemparty in die baslyn gedupliseer; en vir *Daarvandaan, daarvandaan*, van die tweede refrein, mate 45-46, onderstreep hy die emosie van die teks deur die stemparty met oktawe in die regterhandparty te dupliseer.

Die tekstuur van die klavierparty is oorwegend deursigtig en die musikale materiaal hou grootliks vas aan die twee motiewe in mate 1 en 3 van die vier mate lange voorspel; die gebroke drieklanke wat in mate 9-12 in teenoorgestelde beweging verloop; en die opeenvolgende *arpeggios*. Hy laat die resitatiefgedeelte, waarmee hy die laaste versreël van elke strofe van die gedig toonset, onbegeleid.

As naspel gebruik hy die eerste twee mate van die voorspel presies so en verleng dit dan met drie tonika-akkoorde tot vier mate. Dié hergebruik van die openingsmateriaal verleen 'n gevoel van afgerondheid en finaliteit aan die lied.

'n Mens staan in verwondering oor die vindingrykheid en volwasse, musikale benadering tot liedkomposisie van hierdie tienerkomponis, veral as in ag geneem word dat hy in dié stadium nog geen onderrig in komposisie gehad het nie, en meer nog, nie soos die jong Europese en ander komponiste van sy tyd aan 'n breë musiekkultuur blootgestel was nie.

*Mali, die slaaf, se lied* kan beskou word as 'n mylpaal van die vroeë jeugperiode van Van Wyk se liedkomposisies en, soos in die kort bespreking van die lied duidelik geword het, word 'n hele paar van die kenmerkende musikale werktuie vir sy latere liedere reeds hier gevind.

Juvenilia 23: 11-13 bevat ook 'n ongedateerde, 28 en 'n half mate, onvoltooide toonsetting van *Mali, die slaaf, se lied* wat, omdat dit grootliks ooreenstem met die voltooide produk van 26 Januarie 1932, lyk asof dit die voorloper daarvan kan wees.

Dit is vreemd dat Van Wyk op 12 Julie 1932 wéér met die toonsetting van *Mali, die slaaf, se lied* begin (Juvenilia 18: 5). Hy gebruik die musiek van die vorige toonsetting amper presies net so, maar skryf net tot maat 8 en laat dit dan onvoltooid. Dit kan wees dat Van Wyk op so 'n vroeë ouderdom reeds so selfkrities begin reageer het dat hy die lied wou hertoonset.

### 2.3.2 A Widow Bird

Van Wyk toonset nog 'n gedig van P.B. Shelley, *A Widow Bird sate mourning*, op 14 Februarie 1932.

A widow bird sate mourning for her love

Upon a wintry bough;

The frozen wind crept on above,

The freezing stream below.

There was no leaf upon the forest bare,

No flower upon the ground,

And little motion in the air

Except the mill-wheel's sound.

(Peacock 1956: 319-320.)

Van hierdie lied is daar tog 'n bietjie sketsmateriaal beskikbaar: i.) 'n ongedateerde komposisieskets (Juvenilia 7: 14) van drie en 'n half mate in f mineur, waarvan die musiek reeds finale beslag bereik het, maar nog 'n rein kwart hoër; en ii.) 'n voltooide weergawe van die lied (Juvenilia 7: 18-19) waarin die stemparty finale beslag het, maar met langer nootwaardes, vanaf maat 7 tot die einde, as in die finale weergawe. Hierin is die klavierparty nog in blokakkorde wat swaar beweeg en lomp vertoon. In die finale weergawe behou Van Wyk hierdie akkoordopvolging, maar maak die begeleidingstekstuur deursigtiger en skep beweeglikheid deur agtstenote te gebruik. Onderaan dié skets teken hy sy naam en skryf die datum as Sondag 12<sup>6</sup> Februarie 1932. Hy haal egter die lied deur.



Hierna skryf Van Wyk eers die gedig netjies uit en skryf onderaan: "Set to music, at "Prima", Stellenbosch, on Sunday, the 13th [hy haal 13 deur en vervang dit met 14] of Febr. 1932. [geteken] Arnold van Wyk". Die toonsetting wat hierna volg, lyk in alle opsigte na die finale weergawe (Juvenilia 7: 4-6).

Reeds in hierdie vroeë stadium van sy ontluikende komposisietalent is sy aanvoeling vir die vereniging van die gedig se atmosfeer en die komposisie se toonkleur opvallend. Hy toonset die gedig strofies, in c mineur en met 'n lae tessituur, binne die klein omvang van 'n mineur sekst, b-g<sup>1</sup>, wat in die geval van 'n laer stemtipe, 'n ryk, warm, melankoliese kleur aan die lied sal verleen. Die oorkoepelende *Moderato dolente* en volgehoue lae dinamiese vlak, net soos in *Music, when Soft Voices die*, ondersteun die sentiment van die gedig.

Die melodie is eenvoudig en bestaan uit twee motiewe waarvan die eerste baie herhaling binne die mineur tert, c<sup>1</sup>-e-mol<sup>1</sup>, vertoon:

Figuur 5: Musiekvoorbeeld: *A Widow Bird sate mourning* (Juvenilia 7: 5)

Wanneer hy wél wegbreek uit die tert, is dit net om, as tweede motief, vanaf die vyfde toontrap trapsgewys dalend na b-herstel te beweeg. Hierna volg 'n herhaling van motief een

en 'n effens aangepaste herhaling van die tweede motief, met 'n interessante kadenswending op *The freezing stream below* waar hy op *below* nie 'n voor die hand liggende  $d^1-c^1$  nie, maar e-mol<sup>1</sup>-c<sup>1</sup> gebruik.

Sillabiese hantering van die teks, binne 2/4-tydmaat (die eerste poging was in 4/4-tydmaat), met slegs enkele tweenoet melismas, dra by tot die eenvoud van die melodie. Die korter nootwaardes in die finale weergawe sluit aan by die volgehoue beweging in die klavierparty en kontrasteer sterk met die onderliggende verlatenheid en melankolie in die teks.

Elke strofe word voorafgegaan deur twee mate voorspel bestaande uit 'n twee-entertigstenoot gebroke akkoord-patroon, wat harpagtig voordoet. Soortgelyke harpagtige motiewe kom dikwels voor in sy latere liederes, byvoorbeeld *Met skemering* en *Somnia quae mentes ludunt*, en meestal as beeldskildering of atmosfeerskepping. In hierdie lied kan dit maklik met die meulwiel se klank in verband gebring word. Van Wyk gee vir die luisteraar dié klankbeeld as voorspel voordat die teks begin, as tussenspel waarmee hy die moontlikheid skep om dit met *freezing stream below* in verband te bring en help dan die luisteraar om die konnotasie te maak deur dié klankbeeld as naspel te gebruik.

'n Motief van vyf note,  $d^1-c^1-d^1-e-mol^1-c^1$  op kort nootwaardes, wat vier keer voorkom, sluit nou aan by hierdie musikale uitdrukking. Die herverskyning van dié motief vind dan telkens met die ondersteuning van 'n ander akkoordkeuse plaas: in mate 4 en 8 'n dominant; in maat 16 word dit bo 'n tonikapedaalpunt gehoor, en in maat 20 bo die subdominant mineur akkoord. As by sulke treffende akkoordwendings in ag geneem word dat hy toe skaars met onderrig in teorie begin het, lyk dit asof hy dikwels die stemparty geskryf het en dan akkoorde gesoek het wat daarby pas. Die komposisiesketse van Van Wyk se volwasse liedtoonsettings wys ook dat een van sy komposisiemetodes was om die klavierparty ná die stemparty te skryf. Dat dié werkwyse 'n bewustelike voorkeur was, blyk ook uit 'n opmerking wat hy, volgens Muller, in later jare teenoor een van sy studente sou maak het: "Ek dog 'n mens maak maar net 'n tune en kyk watse chords daarby pas." (ms. s.a.: 164.) So 'n opmerking weerspieël moontlik net die een kant van die muntstuk. As dié treffende finale weergawe van die musiek vergelyk word met sy aanvanklike toonsetting van die teks, is dit duidelik dat dit nie 'n toevallige ingewing was nie, maar reeds tekenend van sy ontluikende vakmanskap.

In enkele gevalle is daar musikale lomphele in die eerste poging, soos onder meer die duplisering, in opeenvolgende oktawe in die baslyn, van die stemparty van *upon a wintry*, wat net so behou word — dit lyk dus asof dit hom nie gepla het nie.

Die klavierparty is ook 'n eenvoudige patroon van akkoorde wat in die eerste strofe in die linkerhand hoofsaaklik in kwartnoot oktaafgrepe en in die regterhand in agtstenoot drieklanke en enkelnote beweeg. In die tweede strofe word die teks *There was no leaf upon the forest bare / No flower upon the ground*, mate 15 (met opmaat)-18, benadruk deur vol akkoorde in beide hande in agtstenoot-beweging, met *piano* [dóg] *marcato* uitvoeringsaanwysing. Die hoë ligging van die akkoorde kontrasteer opvallend met die laagliggende melodiese lyn en ets dit sodoende af. Vanaf maat 19 tot die einde is die tekstuur weer meer deursigtig en slegs op die woorde *Except the mill-wheel's sound* word die stemparty in die regterhand van die klavierparty gedupliseer.

### 2.3.3 Uni trinoque Domino

In 1932 was Van Wyk in standerd nege (nou graad 11) en vir die eerste maal toonset hy 'n Latynse teks. Dit kan moontlik verbind word met sy kennismaking met Latyn as skoolvak.

Dié eerste toonsetting van 'n Latynse teks, *Uni trinoque Domino / Sit sempiterna gloria: / Qui vitam sine termino / Nobis donet in patria* is 'n voltooide, vierstemmige koraal in F majeur met die datum 28 Februarie 1932 (Juvenilia 17: 1 — 'n afgeskeurde stuk manuskrippapier van vier notebalke). Die teks kan vertaal word as Enigste drie-enige God/Heer / vir altyd lofwaardig / U wat lewe sonder einde / vir ons gee in U ryk. 'n Mens sien onwillekeurig die treffende, stemmige toonsetting van dié gewyde teks in skille kontras met Van Wyk se toonsetting van sy volwasse werke, die Petronius-liedere, met hul onderliggend erotiese, Latynse tekste — sy rypwording as tienerseun in 1932 teenoor hom as volwasse man van 48 jaar oud in 1964.

Aangesien 28 Februarie in 1932 'n Sondag was, is dit moontlik dat Van Wyk onder die indruk was van musiek wat hy waarskynlik dié dag in die kerk gehoor het. Dit is noemenswaardig hoe hy in hierdie toonsetting nie net koraalstyl uitmuntend beoefen nie, maar dit ook kleur met onder meer 'n chromatiese deurgangsnoot d-mol<sup>1</sup> in die altmelodie in maat 2, wat majeur-mineur (moll-dur) klink. Terselfdertyd wys dit, soos in van die vorige liedere, sy

voorkeur vir die spel met subdominant majeur en mineur direk na mekaar. In maat 6 word dié spel herhaal en sorg hierdie akkoordprogressie vir 'n ongewone wending, b-mol<sup>1</sup>-d-mol<sup>2</sup>-c<sup>2</sup>, in die andersins stereotipe soort koraalmelodie.

In die Arnold van Wyk-versameling is daar tussen die liedere nie nog koraaltoonsettings nie. Juvenilia 045: 1-2 bestaan egter uit die volledige melodielyne van nege psalms en gesange, met die titels in Hooghollands, soos dit in 1932 nog in kerkdienste gesing is ("... die eerste Afrikaanse Psalmboek vir die Gereformeerde Kerk [het eers] in 1937, en die [Psalms en Gesange-boek] vir die ander twee Afrikaanse Kerke in 1944, beskikbaar geword . . ." (1976: sonder bladsynommers)). Dit kan aanvaar word dat hy dit oorgeskryf het uit die Psalm- en Gesangeboek, soos vir gebruik deur die gemeentelede, waar net die melodielyn voorsien word. Moontlik was hy van plan om dit vierstemmig in koraalstyl te toonset — van geheue af, of sommer as 'n oefening in koraalskryf.

#### 2.3.4 Van Verlore-Vlei

Op Sondag 6 Maart 1932 toonset Van Wyk *Van Verlore-Vlei* van A.G. Visser (1878-1929) binne 43 minute; "3.20-4.3 n.m. [sic]" (Juvenilia 7: let wel 12-11).

Hierdie gedig, opgedra aan Marie — volgens Merwe Scholtz die vrou op wie Visser [as wewenaar] in 1924 verlief was en later mee getroud is — is die eerste keer in *Die Huisgenoot* van 10 Maart 1929 gepubliseer (1981: 27). Soos reeds onder die bespreking van die toonsetting van *Die duif* genoem is, word *Van Verlore-Vlei* in *Eugène N. Marais: Die volledige versamelde gedigte* foutiewelik deur Baard (e.a.) aan Marais toegesê. Die gedig word hier weergegee soos dit in Visser se digbundel *Die purper Iris*, 1930: 5, verskyn:

Jy is die leeurik,  
 Ek is die vlei;  
 Hoog in die bloute  
 Vlug jy vir my.  
 Wagtende,  
 Smagtende,  
 Staar ek tot jy  
 Ver uit die bloue lug,

Her uit die koue lug  
T'rugkeer tot my.  
Jy is die leeurik,  
Ek is die vlei.

Songoud en sterstof,  
Glans van die maan,  
Vuurlig en vèr-lig,  
Dié trek jou aan,  
    Dugtende,  
    Vlugtende,  
Steeds onvoldaan.  
Dié verontrus jou weer,  
Ek alleen sus jou weer.  
Alles is waan:  
Son-goud en ster-stof,  
Glans van die maan.

Kom, my beminde,  
Vreugd' onbeperk,  
Hygende boesem,  
Neigende vlerk,  
    Hygende,  
    Neigende,  
Hoog uit die swerk,  
Immer weer wiegende,  
Nimmermeer vliegende,  
Liefde te sterk —  
Kom, my beminde,  
Vreugd' onbeperk.

Van hierdie gedig sê Scholz "die beminde vrou [is] die leeurik; die 'ek', die man, is (nogal ongewoon — [. . .]) die water, die vlei. In die laaste strofe is die sensualiteit onmiskenbaar." (1981: 27.) Die jong Van Wyk, nog nie eens 16 nie, toonset hierdie liefdesgedig met volwasse insig, maar daar is ook tekortkominge.

Slegs 'n enkele tonikanoot, F, as opmaat lui dié strofiese toonsetting in. Die strofes word telkens deur 'n twee mate lange tussenspel geskei en 'n naspel van vyf mate sluit die lied af. Die harmoniek is ongekompliseerd, met mate 5-6 in C majeur; maat 7 ongetwyfeld as in a mineur bedoel, maar [per abuis] sonder om die b-mol te kanselleer — dus nie een of ander eksotiese akkoord nie; en vanaf maat 8 weer terug in F majeur, met soms die verhoogde vierde toontrap.

Ook in hierdie lied hou Van Wyk by sillabiese toonsetting en die stemparty verloop hoofsaaklik dalend en meestal trapsgewys. Op *Wagtende, smagtende, / Staar ek tot jy*, en die ooreenstemmende woorde in die ander twee strofes, verloop die melodie egter sprongsgewys, geleidelik stygend oor 'n majeur noon, tot  $e^2$  — die hoogtepunt in elke strofe onderskeidelik — gevolg deur twee dalende heeltone tot  $c^2$ ; met in die klavierparty aanvanklik 'n dalende tendens, maar op *Staar ek* word die g-kruis<sup>1</sup>- $e^2$  in die regterhandparty gedupliseer waarna die intensiteit van die klimaks behou word deur die herhalende  $e^2$  as die hoogste noot van die wydliggende, gerolde akkoorde.

Die sentimentele ondertoon van die gedig word ondervang met chromatiese wendinge in die harmoniek op *Vlug jy vir* (maat 4); *ver uit die bloue* (maat 8); *Ek is die vlei* (maat 12) (en ooreenstemmende teks in die ander strofes); asook in die tussen- en naspel. Die sentimentaliteit in die teks lok by Van Wyk 'n matig sentimentele toonsetting uit, wat aan die salonagtige liedstyl van sommige van die ouer Suid-Afrikaanse komponiste herinner.

Die tekstuur van die klavierparty is deursigtig en verloop in beide hande ononderbroke, hoofsaaklik in intervalgrepe, maar met wydliggende tonika-akkoorde as die laaste drie mate van die naspel. Dit is opvallend dat Van Wyk in hierdie jeugliedere reeds probeer om die stem- en klavierparty as ewe belangrik te hanteer deur die stemparty slegs hier en daar in enkele mate te dupliseer. Soos wat die lied begin het, word dit met slegs die tonikanoot — nou verdriedubbel — afgesluit.

### 2.3.5 Oh! Bonnie birdee, Sweet bird of my heart

Dit is interessant hoe Van Wyk as tiener tot die intense hartseer en passie van gedigte soos *Oh! Bonnie birdee* aangetrokke was.

Oh! Bonnie birdee,  
sweet bird of my heart  
Tell me, my dear one,  
How shall we part?

He calls me, he cries,  
Who father is to thee  
Oh! Birdee, his eyes  
in those blue eyes I see.

Thou art wrought of our love,  
of our joy that was slain —  
My birdee, my dove,  
My passion, my pain.

(Die gedig is vanaf Van Wyk se komposisie oorgeskryf.)

Onderaan die toonsetting van dié gedig, of fragment (Juvenilia 19: 1-2) skryf Van Wyk "Words occurring in 'The Price on the Mountain' by the Queen of Roumania. Prima 6/4/1932". Koningin Marie (1875-1938) van Roemenië — in die volksmond "Regina Maria di Romania" — was 'n gevestigde skrywer wat 'n skat van literatuur nagelaat het, waaronder kinderboeke en gedigte. Dikwels het 'n gedig deel van 'n verhaal gevorm; soos vermoedelik in die geval van die betrokke gedig. (Die verhaal of boek, *The Price on the Mountain*, kon ongelukkig in geen van die beskikbare literatuur opgespoor word nie). (Inligting oor koningin Marie van Roemenië is bekom op 12 Julie 2012 van die internetbron: <http://www.geh.org/link/sn/queen-marie.html>)

Sonder die volledige agtergrond van die gedig kan slegs gespekuleer word dat die protagonis haar kindjie aanspreek as *Bonnie birdee* en rou oor die verlies van haar geliefde, die pa van haar kind — met dieselfde blou oë as hy. Dalk moes sy selfs die kindjie aan die dood afstaan.

Die verlange, passie en emosionele pyn wat uit die gedig straal, word ondervang in die uitvoeringsaanwysing wat op intense uitdrukking dui: *con espressione* en vanaf *Thou art wrought of our love, selfs con molto espressione*. Terselfdertyd word 'n lae dinamiese vlak van *piano*, *pianissimo* en 'n *pianississimo*-eindakkoord vereis. Dit is makliker om die lae dinamiese vlak te handhaaf omdat die lied sonder klimakse verloop.

Van Wyk toonset dit in E-mol majeur in 2/4-tydmaat. Teen die ononderbroke vloei in die linkerhand, en vanaf maat 4 ook die regterhand, van agtstenoottriole van die klavierparty, verloop die stemparty sillabies in reëlmatige polsverdeling. Slegs die woorde *How, joy* en *pas[-sion]* word elk met 'n melisma, b-mol<sup>1</sup>-a-mol<sup>1</sup>, beklemtoon. Die omvang is slegs 'n majeur sekst, tussen e-mol<sup>1</sup> en c<sup>2</sup> geleë en het 'n dalende tendens waarin die dalende mineur tert herhaaldelik voorkom.

Die toonsetting word gekenmerk deur baie herhaling van die tematiese materiaal, soms presies en soms aangepas. Van Wyk toonset elke strofe met twee frases van vier mate elk; waarvan elke frase uit twee twee mate lange frases bestaan, met 'n A- en 'n B-motief. In die eerste frase van twee mate lank, mate 3-4, kom die kernmotief (A) van die stemparty voor ('n kwartnoot op b-mol<sup>1</sup>, twee agtstenote op g<sup>1</sup>-c<sup>2</sup>, 'n kwartnoot op b-mol<sup>1</sup> en 'n g<sup>1</sup> wat in nootwaarde aangepas word), wat sterk herinner aan die naïewe wysie wat kinders altyd tergend of spottend op die onsinwoorde, *whêla-kapêla*, sing. Hierdie A-motief kom vier keer voor in die toonsetting van die eerste twee strofes. Die B-motief (a-mol<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>-b-mol<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>, op 'n kwartnoot, twee agtstenote en 'n gepunteerde kwartnoot) word telkens gevarieerd gebruik; dus 'n A B A<sup>1</sup> C A<sup>2</sup> D A<sup>3</sup> E-frasestruktuur in die eerste twee strofes.

Hoewel nuwe materiaal vir die derde strofe gebruik word, skemer die A- en B-motiewe steeds deur. Amper kinderlike eenvoud kenmerk die melodie en die wiegeliëd-gevoel van die lied word deur die eenvoud van die begeleiding bevestig.

In die klavierparty skryf Van Wyk geen ingewikkelde ritmepatrone nie en bly by 'n eenvoudige vorm van die akkoorde, naamlik gebroke drieklanke. Hy hanteer hierdie eenvoudige begeleiding selfversekerd en binne ongekompliseerde akkoordopvolgings van tonika, dominantsewende en subdominant. Waar die teks meer duidelik op innerlike pyn begin sinspeel, *Thou art wrought of our love, of our joy that was slain*, word 'n plagale akkoordopvolging gehoor en in maat 31, op *My birdee, my dove*, wend hy weer die



verlaagde sesde toontrap aan — sy gunsteling subdominant majeur mineur langs mekaar. Hierdie kleur met subdominant eers majeur, dan mineur, is in dié stadium al amper 'n voorspelbare patroon. Oorwegend verloop die linker- en regterhandparty in gelyke beweging; met teenoorgestelde beweging in die tussenspele, maat 28 (met opmaat), asook die vier mate lange naspel.

'n Karakteristieke eienskap van Van Wyk se latere werkwyse kom hier voor; hy skryf die sleuteltekens en die toonsoortteken slegs aan die begin van die eerste sisteem. Heel moontlik het die komposisieproses hier maklik gevloei en moes hy dus vinnig werk.

Op sy sestiende verjaardag, 26 April, haal Van Wyk vir Robert Browning (1812-1889) aan op die omslag van 'n manuskripboek (Juvenilia 20):

God be thanked! — The meanest of his creatures  
Boasts two soulsides: one to face the world with,  
The other to show a woman when he loves her.

Sou hy dit op homself van toepassing gemaak het, of was hy van plan om die fragment vir toonsetting te oorweeg? Hierdie manuskripboek bevat enkele onvoltooide sowel as voltooide toonsettings, laasgenoemde van *Chimes*, *Evening Song* en *Heimwee*.

### 2.3.6 Chimes

By die toonsettings in hierdie manuskripboek word spesifieke stemsoortkeuses vir die eerste keer aangedui. Aangesien 1932 die jaartal van die meeste van die gedateerde werke hierin is, kan dit as oorkoepelend aanvaar word. 'n Onvoltooide, deurgehaalde poging van 15 mate om die gedig *Chimes* van Alice Meynell (1847-1922) te toonset (Juvenilia 13: 3) is ongedateer, maar volgens Muller kom die manuskripboeke waarin *Chimes* voorkom "met sekerheid uit die jaar 1932" (ms. s.a.: 813). Hierdie onvoltooide weergawe lyk eerder na 'n poging om die voltooide toonsetting in ink te kopieer, want dit is identies aan die eerste vyftien mate van die finale weergawe. Dit is egter duidelik dat die ink begin vloei het en die kopie te slordig geraak het. Die voltooide toonsetting — 'n netjiese inkoutograaf — van *Chimes*, vir sopraanstem, dra die datum van sy sestiende verjaardag, 26/4/1932 (Juvenilia 20: 1-3).

Brief, on a flying night,  
from the shaken tower  
a flock of bells take [*sic*] flight  
and go [*sic*] with the hour.

Like birds from the cote to the gales  
abrupt — O hark!  
A fleet of bells set [*sic*] sails,  
and go [*sic*] to the dark.

Sudden the cold airs swing,  
Alone, — aloud —  
A verse of bells takes wing  
and flies with the cloud.

(Die gedig is vanaf Van Wyk se komposisie oorgeskryf. In die finale weergawe, juvenilia 20: 1, sê hy *gates*; maar in juvenilia 13: 3 sê hy *gales*, wat meer waarskynlik die korrekte woord is.)

Die sentiment van die gedig klínk letterlik baie duidelik uit die liriek en ligte, soepele speel met woorde. Van Wyk ondervang dit treffend in die oorwegend hoë sopraantessituur van die stemparty en die opeenvolgende akkoorde in wye ligging op 'n ses agtstenote-patroon wat vir 33 van die 51 mate in die regterhandparty herhaal, met die hoogste melodie meestal in die a<sup>2</sup>-g<sup>3</sup>-klankomgewing — en wat aan klokkegelui herinner. Dít word ondersteun deur 'n statiese linkerhandparty op wydliggende drieklanke op pedaalpunte wat soms oor vyf of sewe mate strek. As gevolg van hierdie wye ligging binne beide linker- en regterhandpartye, sowel as die dikwelse weglaat van die derde van die akkoord of drieklank, het die klavierparty 'n deursigtige tekstuur. Dat hy die akkoorde só wyd skryf, kan ook reeds dui op Van Wyk se groot hande en gevolglik sy kenmerkende pianistiek.

Nuanses van ligtheid, swewendheid en helderheid in die eerste en derde strofes en die donkerder stemming van die stormwinde en donkerte in die tweede strofe word oortuigend verklank met 'n A B A<sup>1</sup>-vorm. Tussen die tweede en derde strofes is daar die interessante verskynsel van 'n 11 mate lange tussenspel, mate 28-38, terwyl die voor- en naspel slegs vier mate elk is.

Van Wyk toonset die gedig in e-mol mineur. Die onderliggende nostalgie in die teks lok die mineur toonaard uit, eerder as G-mol majeur. In die Petronius-liedere sal hierdie toonaard, wat met afstand van onder meer die geliefde geassosieer word, en waarin *Sit nox* ook getoonset is, vlugtig onder die loep geneem word. 'n Meer praktiese, voor die hand liggende rede vir die keuse van e-mol mineur kan hier gewoon die beter pianistiese ligging vir die vinnig opeenvolgende akkoorde wees.

Die kernmotief wat bykans regdeur die lied gehoor word, is 'n eenvoudige melodiese patroon van ses note met 'n pentatoniese inslag: e-mol<sup>2</sup>-d-mol<sup>2</sup>-b-mol<sup>1</sup>-a-mol<sup>1</sup>-b-mol<sup>1</sup>-d-mol<sup>2</sup>. Hierdie samebindende motief — die opvallendste kenmerk van *Chimes* — dra as 't ware die lied; en word in die klavierparty as die hoogste melodie van die wydliggende drieklanke van die regterhandparty gehoor hoofsaaklik bo pedaalpunte in die baslyn.

Van Wyk toonset die stemparty van die eerste en derde strofes elk met twee vier mate lange frases en die tweede strofe met drie frases van vier mate elk. In die eerste en derde strofes onderverdeel elke vier mate lange frase in twee frases van twee mate elk; 'n A- en 'n B-frase, waarvan die A-frase die kernmotief is (soos hierbo genoem). Die B-frase is nuwe musikale materiaal wat hergebruik of meestal vervang word. Skematies vertoon strofes een en drie dan: A B A<sup>1</sup> C en A B (gevarieerd) A<sup>1</sup> D.

Ná vier verskynings — as voorspel — van die kernmotief (A) op ses agtstenote, tree die stemparty op die vyfde voorkoms daarvan in met die kernmotief, maar op 'n kwartnoot en vier agtstenote-ritmepatroon wat sodoende die indruk skep dat die klavierparty steeds — op baie kort, agtstenoot-afstand — die stemparty vooruitloop.

Vir die tweede strofe word nuwe musikale materiaal gebruik; en anders as in die eerste en derde strofes laat lei Van Wyk hom nie deur die kruisrym van die teks nie. Hy verdeel die vier versreëls soos volg in drie vier mate lange frases: *Like birds from the cote to the gales abrupt // O hark! // A fleet of bells set [sic] sails, and go [sic] to the dark*. Die stemparty word onmiddellik in die hoë tessituur tussen e-mol<sup>2</sup> en a-mol<sup>2</sup> geplaas, maar op *a fleet of bells set [sic] sails, and go [sic] to the dark* daal die melodie van g-mol<sup>2</sup> hoofsaaklik trapsgewys tot f<sup>1</sup>. Op *O hark!* is die tot nou toe seldsame voorkoms van 'n lank aangehoue hoë noot; waar hy die a<sup>2</sup>, op *hark*, vir vier mate — in 'n *allegretto*-tempo — laat klink.

Die 11 mate lange tussenspel is naas die kernmotief die ander uitstaande aspek van *Chimes*. Vir mate 31-38 verander die 3/4- na 4/4-tydmaat; en die tot nog toe vloeiende agtstenote na 'n B-mol pedaalpunt op halfnote met kwartnoot-akkoorde tussenin. Hierin wyk die harmoniek, wat andersins grootliks 'n e-mol mineur oriëntasie het, maar meestal pentatonies verklaarbaar is, kortstondig uit na E-mol majeur, mate 32-33, en vertoon die tussenakkoorde baie chromatiek. Die chromaties dalende lopies in oktawe (maat 38) mond uit in 'n triller — steeds in oktawe — op die verlaagde supertonika, wat op die tonika van e-mol mineur eindig.

Vanaf maat 24, op *A fleet of bells set [sic] sails, and go [sic] to the dark* tot maat 30 van die tussenspel, dun die klavierparty uit tot die regter- en linkerhandparty in gelyke beweging in oktawe. Dié jong komponis het hier 'n dun, helder klank gesoek, siende hy dit ook *pp clarissime* gemerk het, maar dit kom nietemin baie naïef voor. Enkele mate verder spreek die interessante tussenakkoorde en veral die kadensiële akkoordprogressie op die tweede omkering van die supertonika sewende — met die derde en vyfde van die akkoord verhoog (maat 35) na die dominant wat strek vanaf maat 35 tot 38 en op die tonika (maat 38) tot ruste kom — weer van besondere vindingrykheid.

Hoedat Van Wyk dinamiese afwisseling aanwend, ondersteun die teksbetekenis, help die klankskildering aan en is 'n musikale kenmerk van dié lied. Die oorkoepelende dinamiese vlak van *Chimes* is sag met aanduidings soos *pianissimo*, *harmonioso pp e dolcissimo* en *pp clarissime*; tóg word die hoër dinamiese vlakke — hoewel spaarsaam — treffend gebruik, soos die *fortissimo*-vlak waarmee die voorspel tot elke strofe begin; die *fortissimo*-vlak in die klavierparty op *O hark!*, in skerp kontras met die *pianissimo* op *a fleet of bells*. In die laaste maat, van die 11 mate tussenspel, op 'n afgaande chromatiese lopies wat met 'n triller eindig, vereis hy *f con forza e poco agitato* en *il trillo rinforzando*. Terwyl die stemparty op die slotreël, *And flies with the cloud*, 'n *ritardando* en *crescendo-diminuendo* uitvoer, jaag Van Wyk die hoër klanklyn van die klavierparty aan met *fortissimo* en *molto animato* om die musiek daverend, met *sforzando*-akkoorde te laat eindig.

Hy toonset hierdie lied met fyn aanvoeling vir die atmosfeer en spanningslyn in die teks, asook die delikate verklanking wat hierin soms nodig is. Dit sal waarde tot sy oeuvre van vroeë liedere toevoeg indien *Chimes* vir publikasie hersien en oorweeg kan word.

### 2.3.7 Evening Song

Met *Evening Song* volg nóg 'n lied vir sopraanstem (Juvenilia 20: 4-7). Van Wyk skryf die Duits, *Abendlied*, by en ook dat die woorde "na 'n oorspronklike sangstuk van R. Schumann" is. Die teks stem egter nie ooreen met dié van *Abendlied* in die Schumann-kunsliedalbum, Peters volume 3, bladsye 132-133 nie. Daar is uit die aard van die inhoud en lengte van die gedig ook geen ooreenkoms met *Wandrer's Nachtlied (Über allen Gipfeln ist Ruh')* van J.W. von Goethe nie, waarvan Van Wyk, soos later genoem word, ook 'n paar mate probeer toonset het.

Hierdie Engelse vertaling van *Abendlied* is opgespoor in die *Royal Edition* (dié album is verguld op snee en met 'n luukse, ryklik versierde hardeband) van *Songs by Schumann*, s.a., Londen: Boosey & Co., pp. 98-101. Lilian de Wet, vermoedelik die eerste eienaar van die betrokke eksemplaar, het 2/4/13 voorin aangeteken. Dit is dus die soortgelyke uitgawe wat reeds in die vroeë 1900's in gebruik was. Hierin word genoem dat die Engelse teks deur M.X. Hayes voorsien is, maar by die betrokke gedig word die digter van die Duitse teks nie genoem nie.

Dis hoogs waarskynlik dat Van Wyk, deur die proses van selfonderrig in komposisie, hom redelik intensief besig gehou het met Schumann se liedere in hierdie album. Hy toonset hieruit nie net *Evening Song* nie, maar vermoedelik het hy ook in dié album kennisgemaak met die drie tekste van Robert Burns wat hy probeer toonset het: *How can I be blithe and glad?* (pp. 46-48); *My Love is like a red, red rose* (pp. 88-89); en *My Heart's in the Highlands* (pp. 105-107) — wat Schumann onderskeidelik as *Weit, weit*, as *Rothes Röslein*, en as *Hochländers Abschied* getoonset het. 'n Kort bespreking van die onvoltooide toonsetting van dié Burns-gedigte volg later.

Van Wyk voltooi die toonsetting van *Evening Song* op 2 Mei 1932 en outografeer dit.

Now silence reigns [Van Wyk sê: falls] o'er plain and field;  
 To slumber's pow'r the weary [Van Wyk sê: mighty] world doth yield,  
 And thro' each bough is sighing,  
 the calm night wind, the calm night wind.

And thou my heart may rest with all thy woes,  
With all thy woes;  
Night's silent hour should bring each soul repose,  
Should bring the [Van Wyk sê weer: each] soul repose.

The calm night wind doth seem to murmur low, —  
"Night's veil is gather'd on her brow,  
so slumber thou, —  
so slumber thou!"

While plain and field are wrapt in darkest night,  
And from yon vault pours down a flood of light,  
From out yon cloudlet peeping,  
The moon doth keep her vigil bright, —

And thou, my heart, may rest while all are sleeping,  
With all thy woes.

Night's silent hour should bring the [Van Wyk sê: each] soul repose —  
Relief in slumber find; [Van Wyk sê: (Should bring each soul repose)] —

While sighs the evening wind this lullaby —  
"Tho' earth doth sink to sleep,  
Still Heav'n doth vigil keep,  
Good night — Good night!"

(Die gedig is oorgeskryf vanaf Schumann se lied in *Songs by Schumann*, hierbo genoem.)

Van hierdie lied is daar ook nie vooraf sketse nie, wat die indruk skep dat dit direk suksesvol getoonset is. As die netheid van dié inkoutograaf egter in ag geneem word, is dit moontlik 'n skoonskrif kopie van 'n vroeëre komposisieskets. Slegs in maat 36 verander hy een noot en parafeer langs die maat. (In sy liedtoonsettings is dit die enigste keer dat hy by 'n verandering parafeer.)

Dié lied vertoon baie van Van Wyk se eiesoortige kunsliedstyl en dit verteenwoordig ook 'n verbreding van sy tegniek en musikale woordeskat.

Hy toonset die gedig in A-mol majeur, in 2/4-tydmaat, sillabies en met 'n opvallend trapsgewys dalende tendens in die stemparty. Dalende intervalspronge word tot rein kwarte en majeur tertse beperk. Hy verklank die intieme, nagtelike atmosfeer van die gedig hoofsaaklik binne 'n mineur septiem, e-mol<sup>2</sup>-f<sup>1</sup>, en reik slegs buite hierdie omvang waar die gedig duidelik meer intensiteit vereis: *rest with all thy woes / . . . all thy woes*, mate 14-15, en *may rest while all are sleeping / . . . all thy woes*, mate 37 (met opmaat)-38, word hoër, binne die g<sup>2</sup>-e<sup>2</sup>-omvang, getoonset.

Die ses strofes van die gedig leen tot 'n strofiese A B C A B C-vorm wat die jong Van Wyk egter heel vernuftig manupileer deur nie deurgaans van slaafse herhaling gebruik te maak nie. Hy toonset dit in 'n herkenbaar strofiese opset, maar met 'n A B C A<sup>1</sup> B<sup>1</sup> D-verloop en selfs die A- en B-eenhede is met die tweede verskyning aangepas. In die D-deel (*While sighs the ev'ning wind this lullaby*) lyk dit asof hy die kontoer van die tema van die C-deel (*The calm night wind doth seem to murmur low*), mate 22 (met opmaat)-25, omgekeer het.

'n Deurgekomponeerde effek word in die klavierparty verkry deurdat telkens nuwe materiaal geskep word. Herhaling van tematiese materiaal kom slegs twee keer voor: mate 3-6 wat ontleen is aan die voorspel, kom ritmies voor in mate 28-31; en mate 17-21 word in mate 40-43 herhaal.

Die tematiese materiaal word in die kort voorspel, mate 1 (met opmaat)-2, gestel en bestaan uit twee eenvoudige motiewe: e-mol<sup>2</sup>-d-mol<sup>2</sup>-c<sup>2</sup>-c<sup>2</sup>; en b-mol<sup>1</sup>-a-mol<sup>1</sup>-b-mol<sup>1</sup>-c<sup>2</sup> — elk op 'n ritmepatroon van 'n agtstenoot, twee sestiendenote en 'n agtstenoot. In maat 3 (met opmaat) begin die stemparty deur hierdie melodiese materiaal twee maal te herhaal vir 'n redelik gesofistikeerde toonsetting van die eerste twee versreëls.

Deur die loop van die lied skemer hierdie motief-materiaal kort-kort deur in die stem- asook klavierparty en skep dus 'n eenheidsgevoel. Dié herverskyning van die motiewe word soms ooglopend eenvoudig gestel, byvoorbeeld ná die twee mate lange voorspel, waar die stemparty die hoogste, en die klavierparty die naashoë, melodie van die voorspel saam, op 'n sekst-interval afstand, herhaal; en soms met kreatiewe variasie en manupilasie van die materiaal.

As agtergrond vir die teksgedeelte *From out yon cloudlet peeping, / The moon doth keep her vigil bright, / And thou, my heart, may rest while all are sleeping, / With all thy woes* (maat 32 tot 38), wyk Van Wyk af van die oorwegend deursigtige begeleidingstekstuur en gebruik 'n aaneenvloeiende klankstroom op twee-en-dertigstenoot *arpeggios*, in gelyke beweging, meestal op 'n desiem afstand.

Hy wend trillers tot goeie effek aan in die regterhandparty van mate 19 (met opmaat)-21 — op *Should bring each soul repose* en die tussenspel van slegs een maat — sowel as die herhaal daarvan, mate 42 (met opmaat)-43. Jare later, toe hy die klavierparty van *Koud is die wind* herskryf het, sou hy die idee om trillers in die klavierparty te gebruik tot 'n hoogtepunt voer.

Die kalm, rustige atmosfeer van die laaste (sesde) strofe (mate 45 (met opmaat)-56) word verklank binne die beperking van 'n klein omvang, aanhoudende herhaling van die motiefmateriaal en met uitvoeringsaanwysings soos *pianissimo*, *delicatissimo*, *con sordino* en *leggierissimo*. Hier bly die stemparty binne 'n rein kwart-omvang,  $g^1-c^2$ ; met slegs een melodiese motief, gebaseer op  $c^2-a-mol^1-b-mol^1-c^2$ , wat herhaal of varieer; en sentreer om die veelvuldig herhalende  $a-mol^1$ . In die klavierparty, mate 47-54, word 'n enkele motief van vier twee-en-dertigstenote deurlopend gebruik. Melodies bestaan dié motief in die regterhandparty uit  $c^2-a-mol^1-b-mol^1-a-mol^1$ , soms afgewissel met  $d-mol^2$  as beginnoot; en in die linkerhandparty is die soortgelyke motief op  $a-mol-e-mol^1-d-mol^1-e-mol^1$ , waarvan  $e-mol^1$  soms met  $f^1$  afwissel. Hierdie begeleidingspatroon wat dus deurlopend vanaf maat 46 tot 55a op 'n herhalende  $a-mol$  in die baslyn voorkom, skep 'n onverstoorbare agtergrond vir die rustigheid wat die teks suggereer.

Die harmoniek het 'n sterk tonale gevoel met modulاسies na  $f$  mineur — waarin die verhoogde vierde toontrap sterk opval; konvensionele akkoordopvolgings (hoofsaaklik tonika en subdominant); en reeds vanaf die eerste akkoord akkoordvreemde note. Van Wyk se komposisionele segswyse om 'n melankoliese of nostalgiese ondertoon in die teks met subdominant mineur majeur langs mekaar — binne die majeur toonleer — te verklank, begin nou gebruiklik raak. Tog bly sy aanwending daarvan steeds treffend soos hier onder meer in mate 19-20 op *Should bring each soul repose* en mate 26-27 op *so slumber thou, / so slumber thou!* In maat 42 waar *Should bring each soul repose* herhaal, voer hy die



laasgenoemde idee verder deur naas die subdominant mineur ook die tonika mineur, gevolg deur die verlaagde sewende toontrap van A-mol majeur, alles op agtstenoot-afstand aan te wend.

Hierdie treffende toonsetting dui moontlik daarop dat Van Wyk hom toenemend met die liedkuns van die Duitse komponiste soos Schubert en Schumann begin besig hou het. Hy skryf ook onder meer op 10 Oktober 1932 (in die koshuis Prima) as 'n verwerking vir klaviersolo, Schumann se *Ich hab im Traum geweinet* netjies oor met die lied se melodie as die melodie van die regterhandparty en met die teks bo dit; en met 'n Engelse vertaling van dié gedig van Heinrich Heine onderaan die komposisie (Juvenilia 26: 1-2). In die juvenilia is vervolgens meer bewys van pogings tot — asook voltooide weergawes van — toonsetting van Duitse tekste.

Vermoedelik dateer Van Wyk se ongedateerde poging om Goethe (1749-1832) se *Wandrer's Nachtlied* te toonset ook uit 1932. Beide Schubert en Schumann toonset ook dié gedig, laasgenoemde as *Nachtlied*. Van Wyk skryf nie die titel van die gedig boaan die toonsetting nie, vorder net ses mate plus nog twee mate stemparty, en toonset *Über allen Gipfeln ist Ruh', / In allen Wipfeln . . .* in g mineur, in 2/4-tydmaat met 'n *Poco lento* uitvoeringsaanwysing. Die klavierparty verloop hoofsaaklik in akkoorde en in die stemparty is die tot nog toe redelik skaars verskynsel by hom van 'n melisma langer as twee note waar hy *ist* met 'n melisma op vier agtstenote verklank (Juvenilia 15: 7).

In hierdie lêer, juvenilia 15 (1932 volgens Muller, ms. s.a.: 618), is op bladsy 12 ook Van Wyk se eerste poging om *Winternag* van Eugène Marais (1871-1936) te toonset. Die uitvoeringsaanwysing, *Mesto*, verwoord sy aanvoeling vir die atmosfeer van hierdie gedig. Hy skryf egter slegs 'n halfmaat van die lied.

### 2.3.8 Heimwee

Reeds op 8 Augustus 1931 (Industria) het Van Wyk probeer om *Heimwee* te toonset. Jan Reinder Leonard van Bruggen (Kleinjan) (1895-1948) het dié nostalgiese gedig op 14 Maart 1920 in Amsterdam geskryf en dit is in *Gedigte van J.R.L. van Bruggen* (1925) gepubliseer. In *Die Huisgenoot* van 21 Mei 1926, p. 33, word dié digbundel bespreek. *Heimwee* is egter al in die 1923-uitgawe (vyfde druk) van *Digters uit Suid-Afrika* ('n bloemlesing saamgestel deur

E.C. Pienaar) opgeneem. Hierdie digbundel het 'n sesde druk in 1929 beleef en is onder meer in die dertiger- en veertigerjare in Suid-Afrikaanse skole gebruik. Dit is dus hoogs waarskynlik dat die laasgenoemde digbundel Van Wyk se bron was.

Slegs 18 mate van die toonsetting is volledig en nog 'n verdere twee mate van die stemparty bestaan (Juvenilia 10: 1-2).

Van Wyk toonset dit in D majeur en die omvang van die stemparty is 'n mineur noon,  $d^1$ - $e$ - $mol^2$ , met die tessituur tussen  $e^1$  en  $a^1$ . Dit bestaan uit twee vier mate lange frases, wat elk uit twee twee mate lange motiewe saamgestel is. Elke eerste motief het hoofsaaklik 'n sprongsgewys stygende en die tweede motief 'n trapsgewys dalende verloop. Reeds in hierdie vroeë werk huiwer Van Wyk nie om enkele toonsoortvreemde note te gebruik nie: 'n prominente eienskap van die melodie is die deurgaans verlaagde sesde toontrap, dus sy liefde vir die gebruik van die mineur subdominant. Dié twee frases word presies vir die derde en vierde versreëls herhaal.

Dit kom voor asof hy vir die klavierparty grootliks by S. Le Roux Marais se toonsetting van die gedig geleen het; die regterhandparty verloop deurgaans in stygende, sestierendenoot *arpeggios*.

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top left, it says 'Tenor.' and 'Lento con anima'. The title 'Heimwee' is written in the center, and the composer's name 'J. R. L. van Bruggen' is at the top right. The score consists of three systems. The first system shows the vocal line starting with a rest, followed by the lyrics 'My hart was lang na die stilte van die'. The piano accompaniment features arpeggiated chords in the right hand and sustained bass notes in the left hand. There are dynamic markings like 'p' and 'Ped.', and articulation like 'acc.'. The number '8' is written in the top right corner.

Figuur 6: Musiekvoorbeeld: *Heimwee* (Juvenilia 20: 8)

Dit is nie vreemd dat die 15-jarige Van Wyk die ouer komponis dalk so letterlik nagedoen het nie. Volgens Holzapfel het Marais se komposisie in 1929 verskyn (1992: 70) en siende

Van Wyk in dié stadium nog nie onderrig in komposisie ontvang het nie, kan aanvaar word dat hy geleer het uit wat reeds bestaan en binne sy bereik was.

Aangesien dit te betwyfel is dat hy die bladmusiek sou kon aankoop, en Marais se toonsetting eers in die *Nuwe F.A.K. Sangbundel* van 1961 opgeneem is, kan aanvaar word dat Van Wyk se blootstelling aan die lied tydens 'n uitvoering daarvan was — hy het dus moontlik net op sy musikale geheue gesteun.

My hart verlang na die stilte  
Van die wye wuiwende veld,  
Ver van die stadsgeluide  
En die klinkende klank van geld.

Ek is moeg vir die rus'lose lewe  
Van mense wat kom en gaan.  
'k Wil terug na die vrye ruimtes,  
Waar 'n siel in woon wat verstaan.

O, 'k sien weer die son op die velde  
En die ewige blou lug bo,  
En my hart skiet vol van heimwee,  
Wat drome bring in my oë.

O, ek sien weer die ylblou berge  
Dààr vèr aan die westerkim, [die aksente lê verkeerd]  
En 'k wonder nie meer waarom weemoed  
So seer uit my liedere klim;

Klim na die grys lug bo my,  
Waar die son in die miste kwyn,  
Want o, ek verlang na die velde,  
na die ewige sonneskyn.

(*Gedigte van J.R.L. van Bruggen*, 1925: 9, asook in die tweede druk 1928.)

In 1932, nege maande na sy eerste poging, pak Van Wyk weer dié teks aan en voltooi die toonsetting op 12 Mei in Prima. Hy voeg by: "geëindig na 'n walglike soetolie dosis oor boekomkrapery [*sic*]!!" [dit klink asof dit dalk die nadraai van 'n poetsbakkery kon wees] en teken: Arnold van Wyk (Juvenilia 20: 8-11). Die toonsetting is in swart ink en aangesien geen veranderinge aangebring is nie, kan dit wees dat dit sonder meer gekomponeer is, of dat dit die netjiese inkoutograaf is van 'n komposisieskets — waarvan daar geen bewys in die Arnold van Wyk-versameling is nie. Dit kan die eerste voorbeeld wees van sy latere werkwyse om met lang onderbrekings 'n lied te toonset, maar 'n mens kan nie met sekerheid dié afleiding maak nie.

Die weergawe van die gedig wat Marais gebruik, kon nie opgespoor word nie. Vermoedelik het Marais om komposisionele redes van sy eie, Van Bruggen se gedig aangepas. Van Wyk egter, het die gedig gebruik soos dit in *Digters uit Suid-Afrika* (1923: 147 onder *Van Bruggen: Onuitgegewe gedigte*) gepubliseer is.

Dit is interessant om te sien hoe Marais en/of Van Wyk die teks aangepas het (die aanpassing is hier telkens onderstreep):

- i. *Ek is moeg vir die rus'lose lewe* word deur Marais na *rustelose lewe* aangepas. In *Digters uit Suid-Afrika* is dit *ruslose*.
- ii. In *'k Wil terug na die vrye ruimtes*, verander Van Wyk dit na *'k Wil t'rug na die vrye ruimtes*.
- iii. In *Digters uit Suid-Afrika* is *O, 'k sien weer die son op die velde nog as ek* gepubliseer.
- iv. *En die ewige blou lug bo* verander Marais na *En die ewige blou daar bo*.
- v. In *Digters uit Suid-Afrika* bestaan *Wat drome bring in my oë* nog as *En my drome swem in my oë*.
- vi. In *Digters uit Suid-Afrika* bestaan *O, ek sien weer die ylblou berge* as *ylbloue*.
- vii. *Dààr vèr aan die westerkim*, word deur Marais na *Dààr vèr oor die westerkim* verander.
- viii. In *En 'k wonder nie meer waarom weemoed* word *'k* deur Marais weggelaat en Van Wyk gebruik *ek* soos in *Digters uit Suid-Afrika*.

- ix. In *Digters uit Suid-Afrika* is *So seer uit my liedere klim* nog *So saq uit my liedere klim*. Beide komponiste gebruik laasgenoemde.
- x. In *Digters uit Suid-Afrika* is *Klim na die grys lug bo my* nog as *Klim na die grys lug bowe* gepubliseer.

Vir hierdie voltooide weergawe van 1932, vir tenoor en klavier, dien Van Wyk se eerste poging (1931) as vertrekpunt. Die toonsetting is steeds in D majeur en met die stemparty asook die motief van die regterhandparty van die begeleiding grootliks behou. Opvallende intervalgebruik, soos onder meer die vergrote sekunde op *Na die wye wuiwende* en *Van mense wat kom en gaan* op  $d^2$ -c-kruis<sup>2</sup>-b-mol<sup>1</sup>, word gewysig na iets eenvoudigers — nie noodwendig so treffend nie — naamlik b-mol<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>. Interessante harmoniek soos die mineur subdominant op *Wye wuiwende veld* (maat 4) word behou.

In die voltooide weergawe is die omvang van die stemparty 'n mineur undesiem, c-kruis<sup>1</sup>-f-herstel<sup>2</sup>. Die eerste twee strofes — waar die digter sy verlange verwoord — word strofies getoonset, binne 'n mineur sekstomvang ( $d^1$ -b-mol<sup>1</sup>), en met 'n lae tessituur tussen f-kruis<sup>1</sup> en b-mol<sup>1</sup> (mate 1-18a); dit kan as die A-deel beskou word. Elke versreël word verklank met 'n twee mate lange frase, wat melodies eenvoudig verloop; met a<sup>1</sup> prominent teenwoordig; en waarvan die frases van elk van die eerste drie versreëls op die vyfde toontrap (a<sup>1</sup>) en dié op die vierde versreël op die tonika-noot eindig.

Van Wyk toonset die derde en vierde strofes — waar die digter die natuurskoon van sy vaderland voor oë roep — ook strofies, met nuwe musiek materiaal, as die B-deel. Die nootpatroon van die eerste poging, e-mol<sup>2</sup>-e-mol<sup>2</sup>-e-mol<sup>2</sup>-e-mol<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>-c-herstel<sup>2</sup>-b<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-c-kruis<sup>2</sup>- (c-kruis<sup>2</sup>)-b-mol<sup>1</sup>, van die stemparty op *O, ek sien weer die son op die velde* verander hy na  $d^2$ -d<sup>2</sup>-e-mol<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>-c-herstel<sup>2</sup>-c<sup>2</sup>-b-mol<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-c-herstel<sup>2</sup>-b-mol<sup>1</sup>; en veral die verandering na die ritmepatroon op gesinkopeerde polsverdeling waarmee *O, ek* telkens sterk intree, is baie geslaagd. Hy vergroot die omvang na 'n verminderde desiem (c-kruis<sup>1</sup>-e-mol<sup>2</sup>) en die tessituur skuif hoër na a<sup>1</sup>-e-mol<sup>2</sup>. Ook hier, in die B-deel, begin die twee mate lange frases op die derde versreël van strofes drie en vier onderskeidelik telkens met 'n veelvuldig herhaalde a<sup>1</sup>, waarna die melodie trapsgewys dalend binne die majeur terts verloop.

Vir die vyfde strofe — waar die digter se verlange 'n hoogtepunt bereik — gebruik Van Wyk weereens nuwe materiaal en toonset dit as 'n C-deel, mate 35-42. Die eerste twee versreëls

hiervan word elk met 'n twee mate lange frase verklank wat telkens met 'n veelvuldig herhaalde  $a^1$  begin; vanwaar dit hoër styg na  $d^2$ - $d^2$ - $c$ -kruis<sup>2</sup> op *Klim na die grys lug bowe*; en  $f$ -herstel<sup>2</sup>- $f^2$ - $e^2$  op *waar die son in die miste kwyn*.

In die afloop na hierdie klimaks van die lied, mate 39 (met opmaat)-40, word die intensiteit behou deur dit in resitatiefstyl, met *con espressione* as uitvoeringsaanwysing te skryf. Die tessituur word na  $e^1$ - $b$ - $mol^1$  verlaag en die onbegeleide resitatiefstyl van *want o, ek verlang na die velde, / na die ewige sonneskyn* bied die vryer ritmiese verklanking waarmee Van Wyk vir die sanger ruimte skep vir die nodige vryer uitdrukking in die vertolking. Die melodiese lyn van *want o, ek verlang na die velde* word gekenmerk deur dalende heeltoonprogressie; met in kontras daarmee 'n melodiese verloop op *sonneskyn* wat chromaties stygende, halfnoot lange trillers — op  $a$ - $mol^1$ ,  $a$ -herstel<sup>1</sup>,  $b^1$ ,  $b$ -kruis<sup>1</sup>,  $c$ -kruis<sup>2</sup> — op *son* insluit. Dié oordadig sentimentele einde van die stemparty doen afbreuk aan die andersins treffende toonsetting.

Terwyl Marais die gedig met 'n A B C A slot-indeling getoonset het, het Van Wyk dus 'n A A B B C-indeling gevolg.

'n Interessante verskynsel, wat ook in latere liedere voorkom, is dat hy die resitatiefgedeelte sonder maatstrepe toonset; hier dus één maat van 15 kwartpolsse. Sodoende skep hy vir die sanger meer vryheid om die spraakinflexie gemaklik na te volg. Selfs op dié vroeë leeftyd — skaars 16 — en stadium van sy ontwikkeling as komponis, het hy hom dus nie deur die tradisionele skryfwyse van sy tyd laat inperk nie en was hy besig om ál meer 'n individuele styl te ontwikkel.

Op die woord *sonneskyn* bestaan ook 'n alternatief, waar die trillers op chromaties stygende halfnoot met 'n enkele, gehoue  $a^1$  vervang word; en die stemparty op *ewige sonneskyn* met 'n konvensioneel melodiese verloop op supertonika, dominant, leitoon, tonika eindig. Hierdie toonsetting is treffender in eenvoud, en ontdaan van die bogenoemde oordadige sentimentaliteit.

Hoewel die teks sillabies, op eenvoudige ritmepatrone, getoonset is, eindig die eerste motief van elke frase in die onvoltooide weergawe (Juvenilia 10: 1-2) met 'n kwartnoot-halfnoot-ritmepatroon. Dit kom vreemd voor, omdat dit die teksritme matig versteur op

woorde soos *stilte* en *stadsgeluide*. Hoewel hy in die finale weergawe nuwe materiaal gebruik, kenmerk gesinkopeerde polsverdeling steeds die stemparty van veral die B- en C-deel. Die moontlike versteuring van die spraakritme op onder meer *heimwee*, *berge* en *weemoed* word egter vermy deur die beklemtoonde lettergreep van die betrokke woord op die eerste pols van die maat te laat val. Op elke versugting op *O, ek sien*, word die gesinkopeerde polsverdeling egter baie effektief aangewend.

In die klavierparty bly Van Wyk, soos vroeër gesê, by die sketsmateriaal van sy eerste poging en laat die regterhandparty tot maat 38 ononderbroke op 'n *arpeggio*-motief verloop, om sodoende die onderskeie toonsettings van die eerste vier strofes tot 'n geheel saam te bind. Omdat die linkerhandparty hoofsaaklik uit gehoue oktaafgrepe bestaan, word 'n deursigtige tekstuur verkry. Die resitatiefgedeelte is onbegeleid en vir die laaste drie mate van die lied keer die *arpeggio*-motief terug op die tonika-, subdominant negende- en tonika-akkoorde.

Al is die harmoniese struktuur van die lied oorwegend redelik konserwatief — tonika, dominantsewende en subdominant — gebruik Van Wyk ook graag die verlaagde sesde toontrap van D majeur, soos dit deel uitmaak van die mineur subdominant, en soms ook die verlaagde tweede toontrap as toegevoegde noot en modulاسie na die tonika-mineur. Dié note kan dus almal binne 'n harmoniese inkleding verstaan word.

Ná dié werk volg in manuskripboek juvenilia 20 twee onvoltooide toonsettings vir tenoor en klavier: (20: 12), slegs ses mate van *Requiem*, 'n gedig van R.L. Stevenson (1850-1894); en (20: 14), veertien en 'n half mate van *I see His blood upon the rose* van J.M. Plunkett (1887-1916).

Die teks van *Requiem* lyk swaarmoedig: *Under the wide and starry sky / Dig the grave and let me lie / Glad did I live and [ . . . ]*, maar hy toonset dit nogtans nie in 'n mineur nie, maar in F-kruis majeur en verklank dit sillabies.

Ook die gewyde teks van *I see His blood upon the rose* word sillabies verklank. In dié toonsetting skryf Van Wyk, vir die eerste (van slegs twee) keer in sy liedere, die digter se geboorte- en sterfdatum by, 1887-1916 — hiér miskien omdat die sterfjaar hom as dieselfde as sy eie geboortejaar opgeval het.

Dit is interessant dat Van Wyk in die stemparty van die drie toonsettings wat hier na mekaar verskyn, juvenilia 20: 8-11 (*Heimwee*), 12 (*Requiem*) en 14 (*I see His blood . . .*), dieselfde tematiese idee gebruik vir die begin van al drie: drie herhaalde note opgevolg deur 'n intervalsprong. In beide *Requiem* en *I see His blood . . .* eindig die eerste twee mate lange frase van die stemparty, mate 3 en 4 onderskeidelik, met die gebruik van 'n chromatiese halftoon onder die mediant.

Hy kon blykbaar nie van dié musikale idee (die drie herhaalde note) loskom nie. In latere komposisies sou dit dikwels gebeur dat hy, al slaag die inisiële musikale idee nie, dit oor etlike pogings heen nie kon afskud nie.

Dit is dalk heel toevallig, maar tog opvallend, dat Van Wyk, nadat hy *Evening Song* getoonset het en klaarblyklik deeglik kennis gemaak het met Schumann se liedere, in minstens drie toonsettings (soos hierbo genoem) die aanvang van die stemparty op drie of meer herhaalde note gebruik. Schumann begin ook dikwels die stemparty op drie of meer herhaalde note, soos in onder meer *Sitz' ich allein; Es flüstert's der Himmel (Räthsel)*; *Hochländers Abschied (My heart's in the Highlands)*; *Die Stille* (in die openingsmaat hiervan kom ook die chromatiese halftoon onder die mediant voor); *Im Walde*; en *Das ist ein Flöten und Geigen*.

As jong komponis was Van Wyk duidelik besig om sy komposisionele vaardighede soveel as moontlik uit te brei, en sy ooglopende liefde vir die woordkuns te verdiep.

Die blootstelling aan Grieks en Latyn op skool en die gevolglike kennismaking met wêreldliteratuur het aanleiding gegee tot lied- en soms ook instrumentale komposisies. Woordkuns het hom vroeg reeds geïnteresseer en as inspirasie vir komposisies gedien.

Van Wyk toonset (vermoedelik in 1932) die gedig *Philomela*, gebaseer op Griekse mitologie, en raak ook geïnteresseerd in die verhaal van *Prometheus*. Die onvoltooide *Prometheus Overture* (Juvenilia 36: 10-11) ontstaan op 24 Augustus 1933 "(after reading: Greek . . . [? die res van die woord is onduidelik] 'H.L. Howell')". Vir jare ná skool bly Van Wyk steeds gefassineer deur Grieks. Onder 'n musiekfragment van twee mate van *An Amerik[c]an in Paris* van George Gershwin skryf hy die titel en komponis in Griekse skrif (Juvenilia 58: 32)



[1935]. Volgens Du Toit het Van Wyk en sy vriend Guido Perold vir jare steeds in Engels, maar geskryf in die Griekse alfabet, gekorrespondeer.<sup>7</sup>

Daar was van jongs af by Van Wyk 'n vreemde teenstrydigheid om enersyds alles te wil verbaliseer, maar dit andersyds geheim te hou. Hiervoor het die Griekse alfabet goed te pas gekom. Soms was die skrywery met die Griekse alfabet blykbaar sommer net tydverdryf. Op 3 Februarie 1937 skryf hy in Griekse skrif: *All this written on the third of Feb. 1937. [Ju?]st returned th[f]rom De Rust and K[C]ape Town and am sitting im[n] mi[y] room at Dagbreek trj[y]ing to summon up enoug[h] k[c]ourage to go to Gra[h]am. Ow[h] God, Ow[h] God, w'[h]at is to by[e]k[c]ome of me!* en outografeer dit (Juvenilia 70: 27). Vermoedelik verwys hy hier na Allan Graham by wie hy klavier, harmonie en kontrapunt geneem het.

### 2.3.9 Philomela

Die toonsetting van *Philomela*, 'n gedig van Matthew Arnold (1822-1888), (Juvenilia 20: 16) (s.a.) vertoon sterk individualistiese eienskappe en lyk baie belowend, maar Van Wyk toonset 11 mate en laat dit onvoltooid.

Philomela is 'n tragiese karakter uit die Griekse mitologie. Sy was die dogter van die legendariese koning Pandion van Athene. Haar suster Procne se man, Tereus, koning van Thrace, wat op haar verlief was, het haar verkrag, haar die swye opgelê deur haar tong uit te sny en haar toe dood gewaan deur haar gevange te hou. Ná die verdere grusame verloop van die storie, word Philomela, Procne en Tereus in voëls verander, Procne as 'n swaeltjie en Philomela 'n nagtegaal (Inligting bekom op 11/02/2010 van die internetbron: <http://www.pantheon.org/articles/p/philomela/html>).

Van Wyk het slegs die eerste vyf en die laaste twee versreëls, wat hieronder verskyn, van hierdie lang (32 versreëls), tragiese liefdesgedig getoonset:

Hark! ah, the Nightingale!  
 The tawny-throated!  
 Hark! from that moonlit cedar what a burst!  
 What triumph! hark — what pain!  
  
 O wanderer from a Grecian shore,  
 [ . . . ]

[Die laaste twee versreëls van die gedig]:

Eternal passion!

Eternal pain!

(Quiller-Couch 1980: 922-923.)

Van Wyk toonset *Philomela* vir sopraan en klavier, in e-mol mineur, en hanteer die teks streng sillabies in 'n styl wat aan resitatief grens. Die toonsetting is aanvanklik, mate 1-8, 'n aaneenskakeling van twee mate lange eenhede, wat elk uit een maat karig-begeleide stemparty, plus 'n tweede maat klavierparty, bestaan. Hy toonset die drie versreëls wat begin met *Hark! ah*, [. . .], *The tawny*-[. . .] en *Hark! from* [. . .] onderskeidelik vanaf e-mol<sup>2</sup>, g-mol<sup>2</sup> en e-mol<sup>2</sup> met 'n dalende melodie, hoofsaaklik trapsgewys. In elke geval, direk ná die laaste noot van die stemparty, vervolg die klavierparty met sprongsgewys stygende tert- en kwartintervalgrepe en stygende *arpeggio*-agtige lopies, feitlik deurgaans op die tonika-akkoord van e-mol mineur .

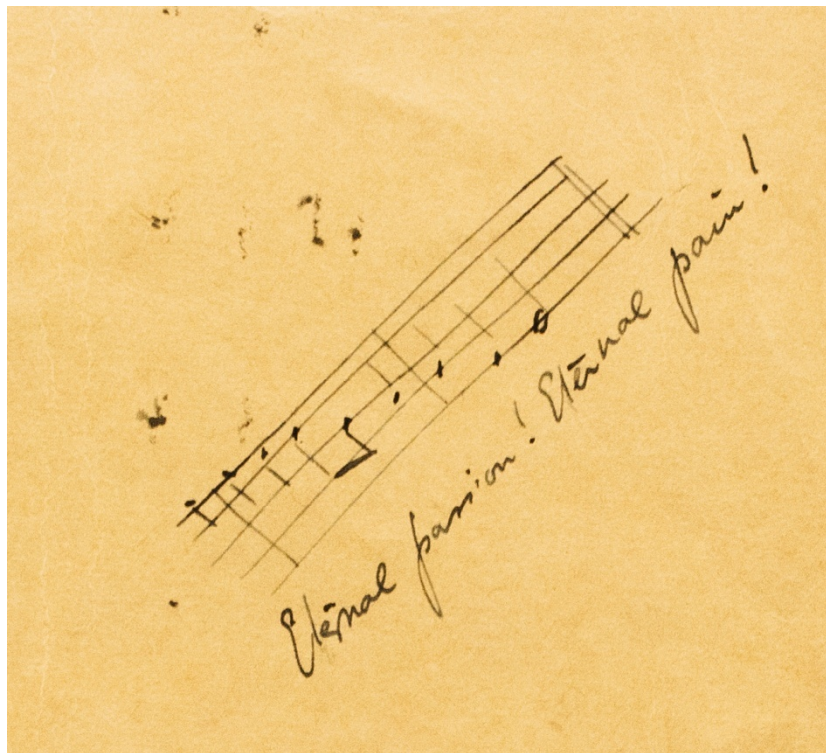
'n Opvallende kenmerk van dié lied is dat, hoewel dit in 4/4-tydmaat getoonset is, die stemparty van mate 1 en 5 in vrye metrum geskryf is. Van Wyk gebruik dié ritmiese tegniek toenemend, soos reeds in *Heimwee*, maar ook in *Pippa's Song*, maat 19 (Juvenilia 22: 1), *Why?*, mate 46 en 48 (Juvenilia 24: 3), en die openingsmaat van die klavierkomposisie *Elégie* (Juvenilia 27: 21).

Die uitroep *What triumph! / Hark! — what pain!* word met 'n oktaafsprong vanaf e-mol<sup>1</sup> ('n agtstenoot) na e-mol<sup>2</sup> ('n halfnoot met fermata) aangehef, waarna *Hark! — what pain!* op 'n herhalende g-mol<sup>2</sup> volg. Van Wyk het die impak van intervalspronge groter as 'n majeure sekst ook in sy latere liederes spaarsaam en met groot seggenskrag gebruik, onder meer in *Winternag*, *Diep Rivier* en *Liebeslied*.

'n Kenmerkende eienskap van Van Wyk se latere werkwyse — die feit dat hy redelik goed met die toonsetting van die eerste paar versreëls vorder, dit onvoltooid laat en dan die einde van die gedig probeer toonset — kom vir die eerste keer voor in die toonsetting van *Philomela*.

Op die manuskripboekie (Juvenilia 20) se agter-binneblad is daar, in 'n handgetekende stukkie notebalk, sonder toonsoortteken, die toonsetting van die gedig se laaste twee

versreëls. Die uitroep *Eternal passion! Eternal pain!* word getoonset op 'n dalende melodie vanaf  $g^2$ , waarin ook twee dalende tertsspronge voorkom. Die eerste drie note van *The tawny-throated!* se stemparty (maat 3) lui hierdie melodie in.



**Figuur 7: Musiekvoorbeeld: *Philomela* (Juvenilia 20: agter-binneblad)**

Die dramatiese intensiteit van onder andere die inleidende vier versreëls van die gedig word beklemtoon deur die intensiteit van die uitvoeringsaanwysings: *Con passione, lento* en *Gli accompagnamenti con somma passione*, sowel as hoë dinamiese vlakke, *fortissimo-fortississimo*, in die *animato*-gedeelte op *What triumph! / Hark! — what pain!* Hier kom die amper oordrewe *somma* die enigste keer in al sy liedtoonsettings voor. Hoewel die aard van die verklanking van *O wanderer from a Grecian shore* as rustig en kalm aangedui word, vereis die komponis nogtans dat dit deurentyd passievol vertolk moet word (*tranquillo ma sempre con passione*).

Dat hierdie lied nie voltooi is nie, is 'n verlies vir Van Wyk se liedereskat. Op 'n jeugdige ouderdom (want die datum van dié lied is vermoedelik 1932) openbaar hy hierin 'n groot mate van volwassenheid as komponis wat — vergeleke met die meeste van die ouer Suid-Afrikaanse komponiste — sy tyd vooruit was.

Soms het Van Wyk 'n toonsetting na so min as twee mate, maar meestal darem tot omtrent agt mate, onvoltooid gelaat. In sommige van hierdie pogings skemer sy musiektaal egter reeds duidelik deur:

In *The wandering Spectre* (digter onbekend) — slegs agt mate wat weer doodgekrap is (Juvenilia 7: 13) (s.a.) — dui die uitvoeringsaanwysing, *Doloroso pp*, weereens op onderliggende melankolie in die lied. Die voorspel bestaan uit 'n enkelakkoord op die tonika van b mineur en die twee uitroepe op *Wae's me, Wae's me!* word met 'n stygende rein kwart en mineur sekst onderskeidelik, getoonset.

Van Wyk wend ook pogings aan om drie gedigte van die Skotse digter Robert Burns (1759-1796) te toonset, maar laat al drie onvoltooid. Die pogings is ongedateer, maar lyk asof dit in 1932 of 1933 gedoen is.

Van die nostalgiese gedig *John Anderson, my Jo* (Juvenilia 13: 5) toonset hy dertien mate plus 'n opmaat, wat enkele aspekte van sy liedstyl in daardie stadium vertoon: die teks is sillabies getoonset, die stemparty verloop hoofsaaklik dalend en die klavierparty is 'n selfstandige party en dupliseer nie die stemparty nie. In hierdie stadium van sy ontwikkeling as komponis gebruik hy nog dikwels presiese herhaling van motiewe.

Van Wyk pak ook *My Heart's in the Highlands* aan, maar laat dit onvoltooid na vyf (plus opmaat) mate (Juvenilia 32: 2) (Muller dateer dit 1933; ms. s.a.: 625). In die stemparty kom die tegniek om 'n reeks herhalende note te gebruik twee maal voor en die gebruik van dalende kwart- en kwint-intervalspronge is opvallend. Wisselsprongmotiewe op tert-, kwart-, kwint- en sekst-intervalgrepe kom in die klavierparty voor. Wisselspronge word in later werke dikwels in die klavierpartye gebruik, waarvan onder meer *Met skemering* en *Foeda est* seker van die mees opvallende voorbeelde is.

Daar is ook 'n vyfmate-poging om *How can I be blithe and glad?* vir sopraan en klavier te toonset (Juvenilia 07: 10). Van Wyk toonset slegs die versreëls *O how can I be blithe and glad, / or how can I be brisk and braw, / when the bonnie lad that I love best / is o'er the hills and far away* in e mineur, met 'n kortstondige modulاسie na b mineur en met reëlmatig stygende, dalende melodielyne binne die  $e^1$ - $g^2$ -omvang. Indien die tempoaanwysing nie *Lento* was nie, sou die gebruik van uitsluitlik sestiende- en twee-en-dertigste-nootwaardes

in 2/4-tydmaat 'n polka-gevoel aan die musiek verleen het. Die bestaande vyf mate herinner sterk aan nostalgiese volkswysies.

### 2.3.10 Pippa's Song

Na ongeveer 16 liedpogings, voltooid en onvoltooid, kies Van Wyk uiteindelik 'n gedig met 'n positiewe, lewensblye inhoud. Hy toonset hierdie kort gedig van Robert Browning (1812-1889) in Prima op Woensdag 25 Mei 1932 in slegs 25 minute, "10-10.25" (Juvenilia 22: 1).

The year's at the spring,  
And day's at the morn;  
Morning's at seven;  
The hill-side's dew-pearl'd;  
The lark's on the wing;  
The snail's on the thorn;  
God's in His heaven —  
All's right with the world!

(Quiller-Couch 1980: 869.)

Die algemene strekking van die gedig kom baie lighartig voor en Van Wyk verkies om dit vir sopraan en klavier te toonset, maar benut nie die sopraanomvang ten beste nie, want die lied se tessituur,  $f^1$ -b-mol<sup>1</sup>, bly in die middelomvang van die stem. Slegs enkele note tussen  $d^2$  en  $f^2$ , waar die sopraantimbre ten beste sou vertoon, word op *God's in His heaven* gebruik. Uitvoeringsaanwysings soos *Allegro amabile* (Van Wyk sê *amabila*), *p delicato* en *pp e legatissimo* dra egter by om 'n ligte aanslag aan die toonsetting te verleen.

Hy toonset die teks in B-mol majeur, uitsluitlik sillabies, in 2/4-tydmaat en met 'n eenvoudige ritmiese verloop wat in nege van die 21 mate 'n kwartnoot-en-twee-agtstenote-ritmepatroon insluit. Die gedig vertoon 'n interessante rymskema: die eerste versreël rym met die vyfde, die tweede met die sesde, die derde met die sewende en die vierde met die agtste. As Van Wyk dit opgelet het, wys dit in geen opsig in sy toonsetting van die gedig nie.

In die stemparty word elk van die agt versreëls met 'n twee mate lange frase getoonset. Die bogenoemde ritmiese motief word in die kort voorspel, maat 1 (met opmaat)-2, daargestel

en word dan as basis vir die eerste motief van die stemparty,  $f^1$ -b-mol<sup>1</sup>-c<sup>2</sup>-c<sup>2</sup>-f<sup>1</sup> op *The year's at the spring*, asook effens gevarieerd vir die tweede motief, e-mol<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>-c<sup>2</sup>-c<sup>2</sup>-b-mol<sup>1</sup> op *And day's at the morn*, gebruik. In die eerste kwatryn groepeer die vier twee mate lange frases as twee vier mate lange frases; en in die tweede kwatryn vertoon, as gevolg van die frase-afsnitte deur rustekens, vier frases van twee mate elk.

Telkens word nuwe melodies-tematiese materiaal gebruik; met as samebindende faktore die genoemde ritmepatroon wat deurlopend presenteer sowel as die feit dat, met die uitsondering van die twee mate lange frase in mate 15-16, elke frase om die tonika, spesifiek b-mol<sup>1</sup>, sentreer. 'n Interessante uitwyking na G-mol majeur lig die mooi versreël *The lark's on the wing*, mate 11 (met opmaat)-12, uit. In mate 15-16 lyk dit asof hy op *God's in His heaven* die verheuenheid wat deur die sin gesuggereer word, probeer verklank deur dit bó die tessituur van die lied, op d<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>-f<sup>2</sup>-e-mol<sup>2</sup>, en met die modulاسie na c mineur, te skryf.

Die vryheid wat Van Wyk op die teksgedeelte *All's right with the world!* soek, verkry hy weereens deur in maat 19, sonder om die tydmaat aan te pas, na ses kwartnote, ongebeleid en in resitatiefstyl, oor te gaan.

Frase-indeling in die stemparty sowel as die verskil in die tematiese materiaal en tekstuur van die klavierparty, tussen mate 1 (met opmaat)-10 en mate 11 (met opmaat)-21, vertoon tweeledig. 'n Volmaakte kadens, mate 9-10, skei die twee dele waarna die tweede deel met die modulاسie na G-mol majeur, mate 11-12, begin.

In die klavierparty kenmerk intervalgrepe in beide hande en die gegewe ritmepatroon die eerste deel, en in die tweede deel aaneenvloeiende sestiedenoottriole wat net onderbreek word in die ongebeleide maat 19, wat in resitatiefstyl is.

Hoewel die harmoniek oorwegend tonika en dominant is, bevat dit heelparty afwykings van die konvensionele akkoorde, soos die treffende effek van byvoorbeeld die supertonika-sewende naas die tonika in mate 1 en 3. Die gebruik van akkoordvreemde note, onder meer in die begeleiding waar dit toenemend by die *arpeggios* gevoeg word, is nie net bydraend tot die opgewekte karakter van die teks nie, maar ook beduidend van Van Wyk se selfversekerde omgang met dié soort begeleidingsfigure.

Ten spyte van lomphele, byvoorbeeld die akkoordopvolging in mate 12-14 waarvan die musikale logika moeilik verklaarbaar is, verdien hierdie lied, as 'n jeugwerk, om gehoor te word op meriete van ongesmuktheid, helder struktuur, innoverende komposisiesstyl en die feit dat dit melodieus aangenaam op die oor is.

### 2.3.11 Golden Slumbers

Juvenilia 27 bevat op bladsye (let wel) 24-22 (s.a.) die voltooide toonsetting (65 mate) van *Golden Slumbers*, van die Elizabethaanse digter Thomas Dekker (c. 1572-1641), vir sopraan en klavier.

Golden slumbers kiss your eyes,  
Smiles awake you when you rise —  
Sleep, pretty wantons, do not cry  
And I will sing a lullaby.  
Rock them, Rock them, lullaby.

Care is heavy, therefore sleep you,  
You are care, and care must keep you  
Sleep, pretty wantons, do not cry  
And I will sing a lullaby.  
Rock them, Rock them, lullaby.

(Die gedig vanaf Van Wyk se komposisie oorgeskryf.)

Die lied is in G majeur en Van Wyk toonset dié gedig, anders as wat in 'n stereotipe wiegeliëd verwag kan word, in enkelvoudige 2/4-tydmaat en sillabies met tweenoetmelismas slegs op *lullaby*, en in die tweede strofe as ornamentasie van die melodie op *sleep*, *keep* en *will*.

Soos in *Pippa's Song* (Juvenilia 22: 1) kenmerk ritmies, sowel as melodies eenvoudige motiewe dié lied. Die motief  $b^1-b^1-d^2-d^2-g^2-e^2-d^2$ , alles kwartnote, kom in verskeie gedaantes deurlopend voor as die kernmateriaal van die toonsetting. Hierdie vier mate lange melodiese eenheid, binne 'n pentatoniese toonombeging, loop die stemparty in die agt mate lange voorspel vooruit — en verskyn ook in die naspel. Dit word vir die eerste twee versreëls herhaal met as hoogtepunt  $g^2$ ; en klink vir die derde versreël vanaf die  $g^2$  in 'n

kwasi-omgekeerde weergawe. Die  $g^2-e^2-d^2$  van die motief vorm ook deel van die stemparty van die vierde en vyfde versreëls.

Die harmoniek bly binne die raamwerk van G majeur en veral die gebruik van tonika-, subdominant- en dominantakkoorde en die stemleiding in die onderskeie melodieë van die klavierparty het 'n opvallend pentatoniese inslag, wat aan dié wiegelied 'n besonder naïewe, ongesmukke karakter verleen.

Van Wyk maak egter dikwels van toegevoegde note/terughoudings gebruik wat welkome spanning in die harmoniek skep. Hierdie diatoniese dissonante, kan ook vanuit die onderliggende pentatoniek verklaar word. Die baie skuiftekens van die kwintakkoorde in mate 61 en 63 kan aanvaar word as 'n mooi klank-ingewing op die verlaagde submediant — wat telkens oplos na die tonika met 'n toegevoegde a — van G majeur. Kwartintervalgrepe kom ook dikwels voor, en veral baie effektief in mate 25-27 asook 52-54, as klavierparty vir Rock them, Rock them, lullaby.

Die algehele gevoel van die lied is eenvoudig, sag en soet (wat aangehelp word deur die uitvoeringsaanwysings *Dolce andante*, *p semplice* en *pp dolcissimo*) en laat die waarnemer verstom oor die insig en trefkrag waarmee dié jong komponis hierdie wiegelied se stemming raakvat.

### 2.3.12 Twilight

Twilight it is, and the far woods are dim, and the rooks cry and call.

Down in the valley the lamps, and the mist, and a star over all,

There by the rick, where they thresh, is the drone at an end,

Twilight it is, and I travel the road with my friend.

I think of the friends who are dead, who were dear long ago in the past,

Beautiful friends who are dead, though I know that death cannot last;

Friends with the beautiful eyes that the dust has defiled.

Beautiful souls who were gentle when I was a child.

(Die gedig bekom van die internet op 03/07/2011 by:

<http://www.poemhunter.com/poem/twilight-81/>)



Van Wyk se drie ongedateerde pogings, juvenilia 32: 1, 33: 1-2 en 34: 6 — maar chronologies nie noodwendig in hierdie volgorde nie — om hierdie nostalgiese gedig van John Masefield (1878-1967) te toonset, vorder elk onderskeidelik net tot 15, 28 en sewe mate. Die poging van 28 mate (Juvenilia 33: 1-2) lyk soos 'n netjiese, onvoltooide inkkopie en vertoon die volgende eienskappe:

Hy toonset die teks sillabies in 4/4-tydmaat en gebruik hier ook, soos in *Pippa's Song*, die eenvoudige ritmepatroon van 'n kwartnoot en twee agtstenote waarop hy die stemparty skoei. Dié ritmepatroon kom in die stemparty 20 keer en in die klavierparty agt keer in die beskikbare 28 mate voor.

Die melodiese materiaal het, binne elke vier mate lange frase, hoofsaaklik 'n dalende tendens waarin die dalende tertinterval prominent voorkom; en met die mees opvallende eienskap die onderliggende chromaties dalende lyn,  $c^2-b^1-b-mol^1-a^1-a-mol^1$ , wat sodoende geskep word op *Twilight it is, and the far woods are dim, and the rooks* [. . .]. Van Wyk was baie seker van hierdie melodiese ingewing, wat in die stemparty van elke poging voorkom. Vermoedelik het die poging van sewe mate (Juvenilia 34: 6) eerste ontstaan met die stemparty van die eerste versreël reeds gefinaliseer, maar met, as klavierparty, gebroke drieklanke wat in sekstole verloop. Hierna volg juvenilia 32: 1 waar Van Wyk dié treffende melodie beter wil ontgin deur daarmee — in halfnote — in die voorspel die stemparty vooruit te loop. Hy haal dit egter deur, maar in juvenilia 33: 1-2 gebruik hy dit wel, nie net as voorspel nie, maar ook as tussenspele, mate 8-9 en 17-18. In mate 5-7 skryf hy in die regterhand van die klavierparty 'n interessante kontrapunt teen die chromaties dalende melodie in die stemparty. Vir die versreël *Twilight it is, and I travel the road with my friend* word dieselfde stemparty as vir die eerste versreël gebruik en met die kontrapunt herhaal, maar hier as 'n uitgebreide triller, mate 20-21.

In die klavierparty verloop die regterhandparty tot maat 19 in opeenvolgende oktawe; in maat 24 is die gebruik van rein kwarte opvallend; en so ook opeenvolgende sekst-intervalle vanaf maat 26. Die linkerhandparty van mate 5-23 en 26-28, wat tot met maat 23 uit *arpeggio*-agtige agtstenoottriole bestaan, is gebaseer op 'n onderbroke pedaalpunt op c, op elke eerste en derde pols van die maat. Dié pedaalpuntskryfwyse, wat hier so kwistig gebruik word, word toenemend in Van Wyk se latere toonsettings aangetref.

Die aanvulling van die diatoniese toonvoorraad met chromatiese toevoegings, soos in dié onvoltooide toonsetting van *Twilight*, is 'n kenmerk wat toenemend in latere komposisies voorkom.

### 2.3.13 Why?

Met hierdie tekskeuse is Van Wyk, sover dit liedkomposisie betref, weer terug in 'n melankoliese denkraam.

Hy noem dat die teks van *Why?* volgens die oorspronklike lied van P.I. Tsjaikofski is. Dit is egter 'n vertaling van *Warum?*, 'n gedig van Heinrich Heine (1799-1856) waarin elke vraagstellende versreël treffend met *Warum* begin. Tsjaikofski het met die Russiese vertaling gewerk en vermoedelik is dít weer na Engels vertaal. Daar is minstens twee Engelse vertalings hiervan, en ongeag of dit vanuit die Russies vertaal is of direk vanuit die oorspronklike Duits laat dit ongelukkig slegs gedeeltelik reg geskied aan dié aangrypende Heine-gedig.

Tell me, why are the roses so pale?  
Dearest love, how their pure blossoms fail  
Why so heavy with teardrops unshed,  
Doth the violet incline her sweet head?

Why are accents of sorrow and wrong  
thrilling loud in the lark's matin song?  
Why the wind thru' the green branches sighs  
like a voice that despairingly cries?

Why so cold shines the sun in the sky  
with no lifegiving warmth from on high  
Why so gray is the earth, and forlorn,  
Why so dreary wherever [wher'ever] I turn?

Tell me, why is my heart filled with tears  
Oh, my love, I am parted from thee!  
Wherefore has Thou forsaken me?

(Die gedig is vanaf Van Wyk se komposisie oorgeskryf, want hy het nie die meer bekende vertaling van M.C. Gillington gebruik nie.)

Hoewel hy hierdie toonsetting aanvanklik onvoltooid laat, 32 mate plus nog drie mate stemparty (Juvenilia 20: let wel 18-17) (s.a.), bevat dit van die musikale eienskappe van die finale weergawe. Hierdie eerste poging is in G majeur; in 6/8-tydmaat; het 'n agt mate lange voorspel wat hoofsaaklik op tonika en subdominant mineur akkoorde gebaseer is; en 'n 11 mate lange tussenspel. Wanneer die eerste vraag in die gedig, *Tell me, why are the roses so pale?* in mate 9-11 gevra word, herhaal Van Wyk in die stemparty die melodiese materiaal — bestaande uit twee motiewe: i.)  $g^1-d^1$ ; en ii.) wat hoofsaaklik bestaan uit 'n stygende heeltoneprogressie,  $g^1-e-mol^1-f-herstel^1-g^1-a^1-b^1-d^2$  — van die eerste drie mate van die voorspel se regterhandparty. In die komposisieproses het die stemparty hoogs waarskynlik eerste ontstaan.

As treffende verklanking van die teksgedeelte *Why are accents of sorrow and wrong / thrilling loud in the lark's matin song*, mate 32-35, verloop die melodie met veelvuldig herhalende note binne 'n raam van 'n mineur sekst, op 'n dalende heeltoneprogressie,  $f-kruis^2-e^2-d^2-c^2$ , wat chromaties opgevolg word met  $b^1-a-kruis^1$  op *loud in the lark's matin song*. Hier is dus weer 'n voorbeeld waar hy intense emosie wat in die teks gesuggereer word, met herhalende note verklank.

Waar dit in *Mali, die slaaf, se lied* net voorgekom het asof hy die lied wil hersien, is hersiening hiér definitief. Hy was duidelik nie tevrede met die 6/8-tydmaat nie en skryf onderaan juvenilia 20: 17, "The time is all wrong till this bar. Should be 4/4". Hy haal 6/8 deur en dui maat 30 met 'n asterisk aan. Op 14 Augustus 1932 [’n Sondag], "10 am-2.15 pm", toonset hy die gedig in geheel, weer in G majeur en wél nie in 4/4- nie, maar in 2/2-tydmaat (Juvenilia 24: 1-3).

Vir die stemparty van die eerste twee strofes gebruik Van Wyk die melodiese materiaal van die onvoltooide skets, met veranderde ritmepatrone. Die eerste strofe vertoon dus steeds 'n A B A<sup>1</sup> C-frasestruktuur — die vraagstelling is dus telkens op 'n dalende kwart.

Vir die tweede strofe word nuwe melodiese materiaal (ontleen aan die onvoltooide poging) gebruik, waarvan die dalende progressie op veelvuldig herhalende note op *Why are accents*

*of sorrow and wrong / thrilling loud in the lark's matin song?* steeds binne die mineur sekstraam bly, maar nou op f-kruis<sup>2</sup>-e<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>-c-kruis<sup>2</sup>-b<sup>1</sup>-a-kruis<sup>1</sup>. Dié vier mate lange frase word met 'n enkele nootverandering vir die volgende twee versreëls herhaal.

In die derde strofe herhaal Van Wyk hierdie vier mate lange frase sekwensieel, 'n majeur terters laer, op *Why so cold shines the sun in the sky / with no lifegiving warmth from on high*, wat dan met verandering van slegs twee note ook op die volgende twee versreëls herhaal word.

Die vierde strofe bestaan uit net drie versreëls wat Van Wyk toonset met melodiese materiaal wat ontleen is aan dié van die eerste strofe, hier egter op 'n resitatief-idee met in mate 44 en 46 telkens 'n enkele akkoord as begeleiding; en maat 48 is onbegeleid. Reeds as tienerkomponis het hy buite die norm gedink en gebruik hy hier weer — soos onder andere in *Philomela* en *Pippa's Song* — in mate 44 en 46 die vryheid om die tydmaat na 5/4 aan te pas, maar sonder om dit met tydmaattekens (en selfs die nodige triooltekens) aan te dui. Wisseling van tydmaattekens was nie aan die orde van die dag onder die ouer Suid-Afrikaanse liedkomponiste van die vroeë dertigerjare nie.

Die invloed van Tsjajkofski se toonsetting van die gedig op dié van Van Wyk kan nie misgekyk word nie. Eersgenoemde is in 12/8-tydmaat met ononderbroke, deurlopende, repeterende drie-agtstenote patrone in die klavierparty. Hoewel Van Wyk se toonsetting in enkelvoudige tydmaat is, skep hy dieselfde effek met deurlopende agtstenoottriole wat, tot maat 43, meestal in die linkerhandparty op gebroke drieklanke en ook op herhalende oktaafgrepe voorkom.

Tsjajkofski skei die toonsetting van die eerste nege, asook die twaalfde tot vyftiende, versreëls telkens met 'n gepunteerde kwartrus op die eerste pols van die maat, maar Van Wyk gebruik dié skryfwyse slegs in die eerste vier versreëls. In die toonsettings van beide komponiste kom daar baie herhaling van tematiese materiaal voor, soms presies, soms effens gevarieerd en soms as sekvens.

Die Tsjajkofski-toonsetting begin baie direk met slegs een en 'n kwart maat klaviervoorspel, het nêrens 'n tussenspel nie en eindig met 'n agt mate lange naspel waarin onder meer die eerste vier mate van die stemparty presies, nou in oktawe, herhaal word.

Van Wyk verkies egter om die eerste twee en 'n kwart mate van die stemparty, in oktawe, in die vier mate lange voorspel vooruit te loop. Die strofes word onderskeidelik met 'n vyf, ses en vier mate lange tussenspel geskei. 'n Kort naspel wat eintlik net uit twee tonika-akkoorde bestaan, bevestig in dié stadium weer dié kenmerkende eienskap van sy liedkomposisies.

In hierdie toonsetting, mate 14-15, word ook van die vroegste voorkoms van nog 'n eienskap gevind wat dui op kenmerkende skryfwyse van Van Wyk, naamlik dat die note se afwaartse stele aan die regterkant van die noot is.

Hy hou by die tonaliteit van die hooftoonard G majeur, met modulاسies na b mineur en g mineur. Akkoordprogressies is hoofsaaklik tonika, dominant en veral die subdominant mineur — akkoordvreemde note is meestal binne hierdie raamwerk verklaarbaar. So kan dit aanvaar word dat die verlaagde leitoon wat so dikwels as deurgangsnoot voorkom, meestal binne konteks van die subdominant mineur verklaar kan word. Met die gebruik van die subdominant mineur, word die sentiment in die vraagstellende versreëls in onder meer mate 5, 9, 44 en 46 subtiel beklemtoon.

In die toonsetting van die laaste vraagstelling *Wherefore has Thou forsaken me?* word dié sentiment egter tot 'n punt van sentimentaliteit gevoer as hy *forsaken me* nie met f-herstel<sup>1</sup> nie, maar met g<sup>1</sup>-f-kruis<sup>1</sup>-g<sup>1</sup> verklank. Nietemin wys die 16-jarige Van Wyk dat hy in die beheersing van die harmoniek besig was om toenemend sy plek in die Romantiese klankwêreld te vind.

'n Opvatting dat hy deurentyd aan homself as komponis getwyfel het, word soms te ver gevoer. Reeds in die jeugwerkdokumente word bewys gevind dat hy homself al op jeugdige, 16-jarige ouderdom as komponis geag het. In aantekeninge — wat soos 'n testament lees — by die onvoltooide werk (eintlik net temas daarvan) aan sy Klavierkwintet in a mineur (Juvenilia 21: 22) maak hy breedvoerige aantekeninge oor waar die halfklaar komposisiesketse gevind kan word asook aan wie sy manuskripte opgedra is. Hy skryf: "The first mvt. [movement] is already finished and is in my kas. I am however not satisfied with it."; "This, for the exception of the trio is in my kas too, open score."; "a part of this mvt. will be found in a red manuscript book in the kas. My coda must be as follows:" [waarna hy dan die musiektema gee] en "This I dedicate to Freda Baron, who will also get my manuscripts after Minnie and Mother have picked their share." [geteken:] "Arnold van Wyk. 30th July

1932." Afgesien van sy aanname dat sy komposisies vir sy geliefdes van waarde sal wees, kan die voorsorg wat hy hier tref, dui op 'n vorm van diepe neerslagtigheid.

As net die aantal liedere wat in 1932 gekomponeer is (12 voltooides) in ag geneem word, is dit nie vreemd nie dat, volgens Van Wyk se puntestate wat Muller in die Argief van die Paul Roos Gimnasium, Stellenbosch, geraadpleeg het, "hierdie jaar (standerd 9) sy swakste akademiese jaar" was (ms. s.a.: 773).

## 2.4 Die jaar 1933

Na aanleiding van die groot getal komposisies wat in 1933 die lig gesien het, was Van Wyk 'n jong komponis wat ook matriek moes slaag eerder as 'n matriekleerling wat ook gekomponeer het. Ongelukkig het einde 1932, begin 1933 vir hom groot hartseer gebring.

Du Toit is oortuig dat Van Wyk se ma die anker in die gesin was. Sy verhouding met sy pa was nie goed nie. Arnold van Wyk het vertel van 'n insident wat meer as genoeg lig op dié verhouding gewerp het. As kind was hy sieklik en het toe hy nege was eers begin skoolgaan. Terwyl hy eendag weer met koors in die bed was, het sy ma hom kort-kort met water natgedrup om die koors te probeer breek. Sy pa het binnegekom en opgemerk dat dit 'n "mors van water is". Later jare het Van Wyk besluit dat as hy ooit 'n outobiografie sou skryf, hy dit *Vermorste water* sou noem.<sup>8</sup> Nogtans merk Van Wyk in 'n lesing wat hy by Wits gegee het op dat sy kinderlewe nie spesifiek gelukkig óf ongelukkig was nie en verwys na sy pa as "My rather unapproachable father", maar wy dan uit oor hoe inherent musikaal sy pa eintlik was.<sup>9</sup>

Miskien was die verhouding met sy pa so swak omdat hulle persoonlikhede dalk baie ooreengestem en dus gebots het. Daar skemer hier en daar (soos die spoggerij met sy pa se musikaliteit) in Muller se biografie van Van Wyk tog klein bewyse deur — wat net so wel ongemerk kan verbygaan — dat die jong Van Wyk nie afsydig teenoor sy pa gestaan het nie. Selfs uit die naamtekening van sy pa onderaan 'n foto van homself (Muller ms. s.a.: 196) en die oorversierde naamtekening van Van Wyk onderaan sommige van sy jeugliedere is daar 'n ooreenkoms.

Gegewe hierdie minder wenslike verhouding tussen pa en seun, is dit dus te meer verstaanbaar dat die 16-jarige Van Wyk emosioneel verwoes was toe eers sy ma op 30

November 1932, en ses weke later, op 7 Januarie 1933, skielik sy oudste suster Vera (slegs 33 jaar oud) die gesin ontval het (die datums is volgens Muller, ms. s.a.: 542). Ferguson noem dat dié tragiese gebeure die gesinsbande egter weer versterk het (1987: 1). Verskeie lede van die gesin is, volgens Arnold van Wijk [jr.], op relatief vroeë ouderdom oorlede aan polisistiese niersiekte, wat oorerflik is.<sup>10</sup> Van Wyk het dié toestand vrygespring, maar op 67, volgens sy sterftesertifikaat<sup>11</sup> wel aan nierversaking gesterf.

Na sy moeder se dood het hy en sy suster Dorothy, volgens Muller, by hul ouer suster Minnie op De Rust gaan woon . . . en Van Wyk se pa "op 'n plasie naby Loeriesfontein." (ms. s.a.: 542.)

Die eerste liedtoonsetting van 1933 weerspieël Van Wyk se somber gemoedstemming.

#### **2.4.1 Now you are gone**

Van Wyk dra die toonsetting van *Now you are gone*, 'n gedig van John Moray Stuart-Young (1881-1939) in die *Chambers's Journal*, Desember 1932, aan V.M.N. op. Later skryf hy, verklarenderwys, in rooi ink by: "Veronica Maria Nel (gebore Van Wyk) — my oudste suster. †7 (?) - 1-1933". (Na aanleiding van die inskrywing op die titelblad van *Variations, Intermezzo and Finale on a theme by Beethoven* (Juvenilia 57: 1) is die toeligtingsinformatie in rooi ink in die jeugwerke moontlik alles in 1982 gedoen, toe Van Wyk vermoedelik van sy jeugkomposisies deurgekyk het.)

Now you are gone, my heart is filled with yearning  
But mourn, I will not, Neither will despair,  
Along the eastern sky the dawn is burning,  
The birds awake to song and hopeful prayer.

Now you are gone, my lips are salt with weeping,  
Mist and dim shadow fold me from above,  
Yet well I know, when all the world is sleeping,  
The nightingale will flood the dark with love.

Be still my soul! Life's secret is not sorrow  
But patient will to suffer and be strong;

Sleep on and dream, our union waits the morrow

Inlit [? — handskrif onleesbaar] with joy and radiant with song!

(Die gedig is vanaf Van Wyk se komposisie oorgeskryf.)

Die datums wat hy vir hierdie toonsetting verskaf, is verwarrend: Onderaan die toonsetting (Juvenilia 21: 11, 12 en 14) gee Van Wyk 'n breedvoerige soort dagboekinskrywing:

"Composed on Sunday, the 12th of Febr 1933. Bunked church this morning — Barrell, Oosthuysen, Paddie and myself up at the pond — Barrel read Tagore [die digter Rabindranath Tagore] to me. What shall I say about that, except that it is very beautiful, poetry in the real sense of the word? — Wilke is not here: he has gone to the Fischers' for the week-end." Die A van Wyk-handtekening is hier meer versierd as gewoonlik.

Dit is dus duidelik dat, te midde van die groot verlies, sy lewe voortgaan en sy tyd gevul is met skoolgaan, aangename tye saam met vriende en om so dikwels as moontlik te komponeer. Hoe veel hy die vriendskap van en aangename tye saam met sy vriende waardeer het, spreek duidelik uit 'n inskrywing van 10 Mei 1933, agter in 'n ou dagboekie, wat deur Muller aangehaal word, 'Friendship among school boys is a passion: it is a passion that makes something throb even in those who have no heart.' (ms. s.a.: 773.)

Volgens die datum 12/1/33 — en wéér vergesel van die oorversierde handtekening — onderaan die viool-obligaat (Juvenilia 21: 15) van *Now you are gone*, is dít voor die toonsetting van die gedig gekomponeer. (Die vermoede is dat hy 'n fout met die maandsyfer gemaak het. Aangesien die eerste vier mate van die obligaat mate 1-4 van die regterhand van die klavierparty dupliseer, word aanvaar dat die komposisiedatum van die obligaat na die klavierparty s'n moet wees.) Vanaf maat 6 (met opmaat)-8 dupliseer die obligaat die stemparty 'n oktaaf hoër. Hierdie hantering van die musikale materiaal word ook in mate 10 (met opmaat)-13, 26 (met opmaat)-28 en 30 (met opmaat)-32 gebruik, waarna die vioolparty in mate 33-35 die stemparty van *and radiant with song* verhelder met majeur tertse bo *and radiant*; en 'n majeur sekst en 'n oktaaf bo *with song*.

Die toonsetting van die gedig is in d mineur, in 4/4-tydmaat — maar Van Wyk laat (per abuis) die tydmaatteken weg — en in maat 28, op *But patient will to suffer and be strong*, beklemtoon hy moontlik sy eie gevoelens deur dié teks met 3/4-tydmaat uit te lig. Hy



toonset die teks sillabies met slegs enkele twee note lange melismas. Die stem- sowel as die klavierparty verloop hoofsaaklik in agtstenote, met deurgaans die beklemtoning van die natuurlike teksaksent.

Van Wyk toonset die lied strofies, met bykans die hele toonsetting gebaseer op twee frases van twee mate elk, wat (soms gevarieer, soos mate 10-12) mekaar afwissel (en in maat 30 chromaties varieer as gevolg van die gebruik van die dominantnegende van g mineur waarheen dit kortstondig moduleer); terwyl elke strofe van die gedig vier versreëls bevat — nie twee nie, soos die musikale vergestaltung die indruk skep. Miskien het die gekruiste rym tot dié musikale vergestaltung aanleiding gegee.

In die bogenoemde twee frases kan vier melodiese motiewe onderskei word: motief a ( $a^1-f^1-e^1-d^1$ ); b ( $d^1-f^1-a^1-d^2-f^2-d^2-c$ -kruis<sup>2</sup>); c ( $c$ -kruis<sup>2</sup>- $e^2-g^1-b$ -mol<sup>1</sup>- $a^1$ ) en d ( $a^1-g^1-e^1-f^1-d^1$ ). Deur die terughouding waarmee die b-motief eindig, word spanning telkens op woorde soos *yearning*, *burning*, *weeping* en *sorrow* geskep en laat hy veral reg geskied aan die teks se ritme.

Tot maat 31 is die verloop van die stemparty egalig oor 'n mineur desiem,  $d^1-f^2$ , versprei, maar vir die laaste versreël van die gedig, waar vreugde en ekstase met woorde soos *joy* en *radiant* geïmpliseer word, skryf Van Wyk die stemparty bo hierdie klankomgewing uit en bereik die lied 'n klimaks op  $a^2$  waarna die spanningslyn met herhalende  $f^2$  kwartnote op *radiant* behou word. Intensiteit word versterk met 'n hoë dinamiese vlak (*fortissimo*) en aksente. Eers in die laaste vyf mate van die naspel plat die dinamiese vlak af, maar deur die *accelerando* word momentum verseker.

Van Wyk skoei ook groot dele van die regterhand in die klavierparty op die bogenoemde vier melodiese motiewe. In die voorspel word motiewe a, b en c in mate 1-4 van die regterhandparty gestel en daarna verskyn motief b dikwels en motief d word slegs een maal gebruik. Motief a, wat die titelteks dra, is veral prominent in die tussenspel en die nege mate lange naspel.

Slegs motiewe a, b en c word in die viool-obligaat gehoor en die d-motief word met nuwe materiaal vervang.

Harmonies bind die herhaaldelike gebruik van die twee frases dan die toonsetting tot afwisseling van tonika en dominant harmonieë. Vir *Sleep on and dream, our union waits the morrow* moduleer Van Wyk na g mineur en op *Inlit* [?] *with joy and radiant with song!* terug na d mineur, met in die naspel — soos ook in mate 14-15 (ook 24-25) van die tussenspel — telkens 'n g-kruis, die tussen-leitoon van die vyfde toontrap.

#### 2.4.2 Du bist wie eine Blume

Met hierdie poging om *Du bist wie eine Blume* van Heinrich Heine (1797-1856) te toonset, skryf Van Wyk net twee mate (Juvenilia 15: 3) (s.a.). Dít is egter so netjies — in swart ink — dat dit lyk asof dit 'n kopie van kladwerk sou kon wees. Wat wél hier voorkom en wat hy later jare dikwels gedoen het, is om die lied aan iemand op te dra; hiér egter anoniem: "Also this do I dedicate to the eternally loved one". Moontlik was daar dus 'n vroeëre poging waar hy nie "Also" sou gesê het nie.

Du bist wie eine Blume  
So hold und schön und rein:  
Ich schau' dich an, und Wehmut  
Schleicht mir ins Herz hinein.  
  
Mir ist, als ob ich die Hände  
Aufs Haupt dir legen sollt',  
Betend, daß Gott dich erhalte  
So rein und schön und hold.

(Fiedler 1962: 321.)

Aan die einde van die voltooide toonsetting van dié gedig, gedateer 23 Februarie 1933, Prima, Stellenbosch, dra hy dit weer op aan die "eternally loved one" en outografeer dit baie swierig (Juvenilia 21: 17-18). In die afwesigheid van komposisiesketse en omdat die meeste van die toonsettings uit sy jeugperiode, soos ook hierdie netjiese outograaf in swart ink, amper sonder enige veranderinge geskryf is, kom dit voor asof hy moeiteloos en foutloos gekomponeer het. Hierin het hy egter maat 17 uitgelaat en dit toe ná maat 18 ingeskryf, wat beslis daarop dui dat dit tog vanaf 'n ander kopie oorgeskryf is, wat dan bogenoemde teorie weerlê.

Van Wyk gebruik hier die twee mate van die vorige kopie — poging? — presies net so. Hy toonset die gedig in F majeur en in 6/8-tydmaat. Anders as Schumann wat die teks streng strofies getoonset het, wyk Van Wyk aan die einde van die lied van die strofiese hantering van die teks af en skep nuwe melodiese materiaal op *Betend, daß Gott dich erhalte / So rein und schön und hold*. Hy let ongelukkig nie op die rym in die teks nie en toonset in die eerste strofe die tweede versreël as: *so schön, so rein und hold*; en in die tweede strofe word die rym behou, maar hy verander Heine se finale versreël na: *So schön, so rein, und hold*.

Die teks is sillabies getoonset. In die stemparty draai die melodiese verloop om  $a^1$ : in elk van die twee strofes kom  $a^1$  15 keer voor — uit die 27 note van die eerste strofe en uit die 29 van die tweede strofe.

Vir die stemparty gebruik hy twee vier mate lange frases waarvan elk uit twee frases van twee mate bestaan: 'n A-frase bestaande uit 'n veelvuldig herhalende  $a^1$  met slegs op *Blume* 'n uitwyking na  $c^2$  en terug na  $a^1$ ; en 'n B-frase met nuwe musikale materiaal. Die eerste strofe bestaan dan uit 'n A-B-A<sup>1</sup>-C-skema.

In die toonsetting van die tweede strofe gebruik Van Wyk vir die eerste twee versreëls frases A en B onveranderd; vir die derde versreël, *Betend, daß Gott dich erhalte*, 'n gevarieerde vorm van die A-frase; en nuwe materiaal vir die vierde versreël. Hy toonset dit met 'n hoofsaaklik dalende melodiese lyn op  $\underline{a^1-c^2}$ ,  $\underline{a^1-g^1}$  en  $\underline{f^1-f^1}$  en beklemtoon elke eienskap, naamlik *schön*, *rein* en *hold* deur 'n agtsterus onderbreking na elke progressie van die betrokke twee agtstenote.

Die sentimente van eenvoud en opregtheid in die gedig kry musikaal gestalte in die ongekompliseerde eenvoud wat beide die stem- en klavierpartye kenmerk. In die baslyn bestaan 20 van die 27 mate op 'n volgehoue nootpatroon op F. Die regterhandparty verloop tot maat 19 ononderbroke op gebroke akkoorde op ses sestiendenote. Vanaf maat 22-26 verskuif die gebroke akkoorde na die linkerhandparty as ondersteuning vir 'n twee mate lange melodie op hoofsaaklik agtstenote wat eers in die  $g\text{-mol}^2\text{-g}^1$ -omvang voorkom en dan in die  $g\text{-mol}^1\text{-g}$ -omvang herhaal.

Harmonies lewer dié lied niks ingewikkelds op nie en verloop hoofsaaklik op tonika en dominant binne F majeur. Harmoniese kleur word toegevoeg met 'n chromatiese

gealtereerde akkoord in maat 19, om *erhalte* in die veranderde A-frase op die versreël *Betend, daß Gott dich halte* te beklemtoon; en enkele toonsoortvreemde hulppnote, soos die verlaagde tweede toontrap, mate 22 en 24 van die naspel. Noemenswaardig is ook die abrupte modulاسie na die mediant majeur, mate 9-11, en die onhandige terugkeer na F majeur in maat 12, wat heel waarskynlik maar te wyte is aan sy gebrek aan onderrig in komposisie.

Die stemming van die lied is oorwegend sag tot baie sag, rustig en in 'n matige tempo, maar tog uitdrukkingsvol. Slegs een keer, in maat 11 van die tussenspel, word *forte* vereis en aan die einde van die lied (mate 26-27) word — vir die eerste keer in sy liedtoonsettings — *smorzando* gevra. Van Wyk se liefde om die laaste noot of note net te laat wegsterf, sal van hier af toenemend voorkom. In liedere soos onder andere *Vaalvalk*, *Koud is die wind*, *Kerstlied*, *Die wiegelied van Maria* en *Winternag* gebruik hy *niente*, en *estinto* in *Hart-van-die-Dagbreek* om hierdie effek te verkry.

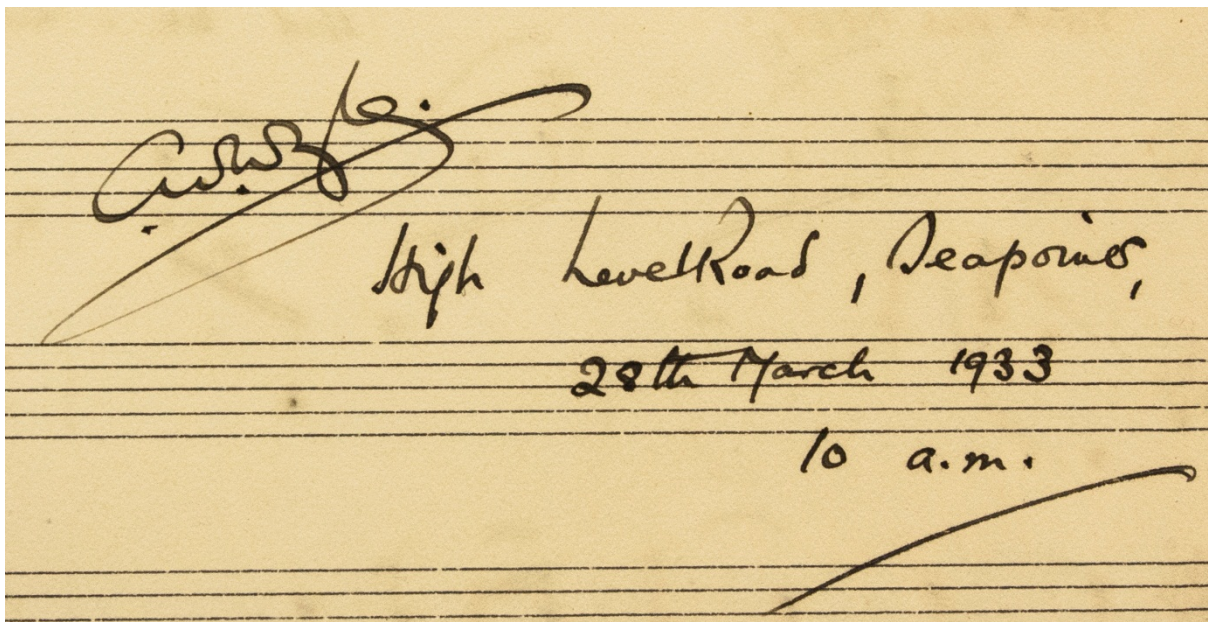
### 2.4.3 My Native Vale

In *English Verse*, volume 3 (Peacock 1957: 544), is hierdie gedig van Samuel Rogers (1763-1855) onder die titel *An Italian Song* opgeteken. Uit die gedig straal die digter se herinnering aan die vallei waar hy grootgeword het en die vreugde wat uit eenvoudige dinge geput word.

Dear is my little native vale,  
 The ring-dove builds and murmurs there;  
 Close by my cot she tells her tale  
 To every passing villager.  
 The squirrel leaps from tree to tree,  
 And shells his nuts at liberty.  
  
 In orange groves and myrtle bowers,  
 That breathe a gale of fragrance round,  
 I charm the fairy-footed hours  
 With my loved lute's romantic sound;  
 Or crowns of living laurel weave  
 For those that win the race at eve.

The shepherd's horn at break of day,  
The ballet danced in twilight glade, [Van Wyk sê *shade*]  
The canzonet and roundelay  
Sung in the silent greenwood shade,  
These simple joys that never fail,  
Shall bind me to my native vale.

Hierdie netjiese inkoutograaf (Juvenilia 34: 1-3) is die voltooide toonsetting van dié teks, gedateer 28 Maart 1933, 10 vm. en by die adres "High Level Road", Seepunt (heel moontlik het hy gedurende 'n skoolvakansie hier tuisgegaan) en weereens met die swierige "A van Wyk" — wat nogal aan sy pa se handtekening herinner — onderteken.



**Figuur 8: Van Wyk se handtekening as tienerjarige (Juvenilia 34: 3)**

Hy toonset slegs die eerste en derde strofes. In sy jeug-, vroeë sowel as volwasse liedere kom dit meermale voor dat hy net 'n seleksie van strofes uit 'n gedig toonset. (In die bespreking word dus na Van Wyk se eerste en tweede strofe verwys.)

Van Wyk toonset die gedig in G majeur, in 4/4-tydmaat en in 'n eenvoudige styl wat aan dié van volkswysies herinner. Hierdie ongekompliseerdheid dui vroeg reeds op Van Wyk se uitsonderlike aanvoeling vir die wesenlike aard van die gedig.

Die lied is strofies, met as slot 'n herhaling van die laaste twee versreëls van die laaste strofe; gevolg deur 'n vyf mate lange naspel wat bestaan uit heelnoot tonika-akkoorde, soos ook die voorspel van slegs een maat en die twee mate lange tussenspel. Elkeen van hierdie akkoorde sluit in, as onderste note van die regterhandparty, 'n halfnoot-progressie op tertsgrepe waarvan die b-d<sup>1</sup>-interval telkens deur chromatiese leitone (a-kruis-c-kruis<sup>1</sup>) voorafgegaan word.

In die stemparty ondervang Van Wyk die indeling van die inhoud van die gedig, wat deur middel van die rymskema in elke sekstet as 'n kwatryn (met gekruiste rym) en 'n koeplet (met gepaarde rym) georden is, met vir die kwatryn twee vier mate lange frases, as konvensionele A en B gerangskik. Vir die koeplet word 'n vier mate lange frase van nuwe materiaal gebruik, wat bestaan uit 'n motief van twee mate lank, wat dan gevarieerd herhaal word. Skematies kan die vorm van elke strofe as A B A<sup>1</sup> C D D (gevarieerd) voorgestel word. Die verandering in die gedagtegang tussen die eerste vier en laaste twee versreëls van elke strofe word deur dié musikale vormgewing treffend weergegee.

Die toonsetting van die vyfde en sesde versreëls is gedeeltelik melismaties verklank en op die woorde *at liberty* en die ooreenstemmende *my native vale*, waarmee strofes een en twee onderskeidelik afsluit, beweeg die melodie weg uit die oorwegend middeltessituur van g<sup>1</sup>-c<sup>2</sup>, na die d<sup>2</sup>-a<sup>2</sup>-klankomgewing. In die klavierparty word 'n harmoniese ondersteuning van tonika dominantsewende en — net een keer — subdominant gevorm; en word die stemparty tot 'n groot mate in die regterhandparty gedupliseer.

Uitvoeringsaanwysings is *semplice* en *perdendosi*. Die idee van 'n wegsterwende laaste noot in die stemparty of in herhalende motiewe in die klavierparty sluit aan by dié van die vorige lied en is besig om geleidelik in sy komposisiestyl te vestig.

#### 2.4.4 Meeres Stille

Dié gedig van Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) verskyn in Fiedler (1962: 130) in twee dele onder 'n meer uitgebreide titel: *Meeres Stille, Glückliche Fahrt*. In J.J. Dekker (s.a.) verskyn dit — direk na mekaar — as twee selfstandige gedigte (p. 51); en hy noem later, onder die bespreking daarvan, dat die twee gedigte Goethe se 1787-seereis van Napels na Sisilië skilder en dat hulle eintlik saam hoort (p. 185). Hierdie eenheid van die twee gedigte

leen nie tot strofiese toonsetting nie en Van Wyk toonset, om welke rede ook al, slegs die eerste, *Meeres Stille*, met *Barcarolle* as subtitel (Juvenilia 34: 4-5).

Tiefe Stille herrscht im Wasser,  
Ohne Regung ruht das Meer,  
Und bekümmert sieht der Schiffer  
Glatte Fläche rings umher.  
Keine Luft von keiner Seite!  
Todesstille fürchterlich!  
In der ungeheuern Weite  
Reget keine Welle sich.

\* \* \*

Die Nebel zerreißen,  
Der Himmel ist helle,  
Und Äolus löset  
Das ängstliche Band.  
Es säuseln die Winde,  
Es rührt sich der Schiffer.  
Geschwinde! Geschwinde!  
Es teilt sich die Welle,  
Es naht sich die Ferne;  
Schon seh' ich das Land!

(Fiedler 1962: 130.)

Hy voltooi die lied op Sondag 16 April 1933, tien dae voor sy sewentiende verjaardag.

Van Wyk se subtitel loop sy keuse van die 6/8-tydmaat, en die hoofsaaklik stygende agtstenoot *arpeggios* in die klavierparty, betekenisvol vooruit. Die toonsoort is A-mol majeure en die herhalende A-mol in die baslyn op die eerste agtstenoot van elke maat, van mate 1-8, 17-19 en 21-23, skep 'n tonikapedaalpunt-idee.

Met die wiegende bootliedkarakter in gedagte, is die baie twee agtstenote melismas op eerste lettergrepe en eenlettergrepige woorde wat hy wil uitlig, soos *Stille, ruht, sieht, rings, Luft, fürchterlich, ungeheuern* en *Welle*, seker vanselfsprekend.

Van Wyk toonset in die stemparty die eerste vier versreëls met 'n vier en 'n vyf mate lange frase onderskeidelik. Na 'n vyf mate lange voorspel tree die stemparty in met die eerste van twee frases, van twee mate elk: frase A wat vir die eerste versreël (mate 6-7) melodies sprongsgewys op die tonika-drieklank verloop; en frase B met nuwe materiaal vir die tweede versreël (mate 8-9) — 'n eenvoudige motief op note van d-mol<sup>2</sup> tot a-mol<sup>1</sup> geskoei. Die stemparty se twee mate lange frase op die derde versreël (mate 10b tot 12) val vreemd op en dui moontlik op komposisioneel tegniese onbeholpenheid. Omdat Van Wyk die teksaksent in *bekümmert* op die eerste pols van die maat wou laat val, begin hy die versreël *Und bekümmert sieht der Schiffer* op die tweede pols van maat 10, en balanseer dan die tekort aan note uit deur die nodige kwart- en agtstenoot op *Schiffer* as 'n maat in 3/8-tydmaat in te las. Vir die verklanking van die vierde versreël word die B-frase herhaal; dus 'n A B C B<sup>1</sup>-indeling.

Vir die vyfde en sesde versreëls asook die sewende en agtste versreëls word die A- en B-frases presies herhaal. Die frasestruktuur van die stemparty van die toonsetting is dus: A B C B<sup>1</sup> A<sup>1</sup> B<sup>2</sup> A<sup>2</sup> B<sup>3</sup>.

Met die besorgdheid van die bootsman in *Und bekümmert sieht der Schiffer*, kom daar onderliggend 'n ander sentiment na vore en moduleer die musiek na die verwante mineur toonaard (mate 10 (met opmaat)-16); beweeg die stemparty slegs eenmalig bo die oktaaf tessituur (e-mol<sup>1</sup>-e-mol<sup>2</sup>) tot g<sup>2</sup> uit; terwyl die herhaling in die baslyn, waarmee hy 'n pedaalpunt-idee skep, nou op die dominant van f mineur plaasvind; en in maat 12 kom 'n kortstondige verandering na 3/8-tydmaat voor.

In *Meeres Stille* word die wegsterwende effek weereens gebruik as hy die twee mate naspel *morendo* en *pianissimo* merk. Hier dra dit by om die finale kadens — dominant, sonder die derde trap, na tonika — effens flou te laat klink. Die feit dat Van Wyk in die tweede helfte van die gedig slegs die eerste twee frases van die stemparty twee maal herhaal, skep ook die indruk dat die toonsetting nie deeglik deurdink en deurwerk is nie.



### 2.4.5 Jenny kissed me

Baie vroe is al in verband met Van Wyk se stadige werkwyse gevra. Antwoorde word gewoonlik gesoek in sy kritiese benadering tot sy komposisie en die gevolglike hersiening van werke. 'n Bydraende faktor egter, wat afgelei word uit kantaantekeninge wat soms onder meer in sy jeugwerke voorkom, is aandagafleibaarheid. Dit blyk ook dat hy, sodra hy onder druk verkeer het, liefs 'n uitlaatklep ánders as die taak op hande, gesoek het.

Aan die einde van die toonsetting van *Jenny Kissed Me*, teken hy sy naam en merk op: "Stellenbosch, 9th June 1933, 9.15 pm. Did this instead of 'cramming'". In plaas van studeer, geniet hy dit om hierdie lighartige, humoristiese gediggie te toonset.

Jenny kissed me when we met,  
    Jumping from the chair she sat in;  
Time, you thief, who love to get  
    Sweets into your list, put that in!  
Say I'm weary, say I'm sad,  
    Say that health and wealth have missed me,  
Say I'm growing old, but add,  
    Jenny kissed me.

(Van Wyk gebruik 'n weergawe van die gedig waar *kissed* as *kiss'd* gespel is. Hierbo is die gedig soos in Peacock, Volume 4, 1956: 206-207.)

Van Wyk toonset dié vroeugdevolle, guitige gedig van James Henry Leigh Hunt (1784-1859) in C majeure, in 2/4-tydmaat en in 'n eenvoudige, relatief naïewe volkswysiestyl. Soos verwag kan word, is die uitvoeringsaanwysing *Allegretto semplice* (*Juvenilia* 34: 11).

Dit kom voor asof die komposisieproses baie vlot en vinnig geskied het, want, vreemd aan sy andersins netjiese musiekhandskrif, lyk agtsterustekens hier na agterstevoor C's (C) en die sestienderus in maat 8 is amper onherkenbaar (min of meer soos 'n ə).

Die vier frases van vier mate elk waaruit die stemparty bestaan, word ingelui deur slegs een maat voorspel en afgerond met twee mate naspel — 'n herhaling van mate 16-17 van die

stemparty. Die skryf van 'n baie kort naspel is ook besig om as kenmerk van sy liedtoonsettings te vestig.

Hy gebruik in die stemparty oorwegend herhalende note, trapsgewyse melodiese verloop en enkele tertsspronge — alles tekenend van die eenvoud van die volkswysieagtige styl. Die vier mate lange frases bestaan elk uit twee twee mate lange frases. As die eerste van dié twee mate lange frases, die A-frase, is die eerste versreël getoonset op 'n motief  $e^1-e^1-e^1-e^1-f^1-e^1-f^1-g^1-a^1$  op agtste- en sestiendenote (laasgenoemde as melismas en hier onderstreep). Vir die B-frase word 'n nuwe, dog soortgelyke musikale motief binne 'n  $d^1-g^1$ -omvang gebruik. In die volgende vier mate lange frase word die herhaling van die A-frase en 'n nuwe musikale motief as die C-frase gebruik. 'n Volmaakte kadens sluit hierdie eerste kwatryn van die teks af. Vir die toonsetting van die volgende kwatryn — vier twee mate lange frases — word melodies nuwe materiaal gebruik, met baie herhaling van die ritmepatrone van die eerste deel van die lied.

Van Wyk belig die spitsvondigheid in die teks met musiektaal soos: die chromatiese wending in die draaisnellerformasie,  $d^1-c-kruis^1-d^1-e^1-d^1$ , op *Sweets into your list*; deur die melodiese tema'tjie op *Say I'm sad* onverwags stygend te laat eindig; die tekenende chromatiese verloop op *old, but add* — met in die stemparty  $c^2-f-kruis^1-g^1$ ; en veral die twee melismas van vier sestiendenote — op dalende gebroke drieklanke — op elke lettergreep van *Jenny* (maat 16), met die herhaling daarvan in die naspel (maat 18), is baie treffend.

Die klavierparty smee die lied tot 'n eenheid en verhoog die lighartige trant daarvan met die deurlopende ritmepatroon van afwisselende agtstenote tussen die linker- en regterhandpartye. In die linkerhandparty vorm die konstant herhalende  $c^1$  'n pedaalpunt vir 13 van die 19 mate, waaruit die lied bestaan. Die prominente dissonansie wat plek-plek so gevorm word, dra by om die humor in die gedig te beklemtoon.

Hierdie lied is 'n uitsonderlike voorbeeld van miniatuurkuns en werd om vir publikasie oorweeg te word.

*Allegretto semplice* Jenny kiss'd me. 11

Jenny - kiss'd me when - we - met jump-ing from the chair she sat in, -  
 Time, you thief, who love to get Swart in-to your list, but that in! Say I'm wear-ry,  
 Say I'm sad, Say that health and wealth have kiss'd me, Say I'm grow-ing old but - add,  
 Jen - ny - kiss'd me!

Leigh Hunt.  
 Arnold Dreyfus  
 Stellenbosch, 9th  
 June 1933, 9-15 bar  
 Did this instead  
 of "cramming"

Figuur 9: Musiekvoorbeeld: *Jenny kissed me* (Juvenilia 34: 11)

#### 2.4.6 In Autumn

*Autumn's Breath* van Richard Watson Dixon (1833-1900) word deur Van Wyk as *In Autumn* getoonset. Hy voltooi die toonsetting op 27 Oktober 1933, teken sy naam baie swierig daarby en merk op: "Finished in spite of Theron, Maltrap, Krabbenhöft & Wilke 8.30 pm." (Juvenilia 41.1: 13-14).

Why fadest thou in death  
oh yellow waning tree?  
Gentle is autumn's breath,  
and green the oak by thee.  
But with each wind that sighs  
The leaves from thee take wing;  
And bare thy branches rise  
above their drifted ring.

(Die gedig is vanaf Van Wyk se komposisie oorgeskryf.)

'n Digte tekstuur en oktawe kenmerk dié lied se klavierparty. Die lied begin in 3/4-tydmaat, wissel tweemaal tussen 3/4- en 2/4-, en bly dan vanaf maat 26 tot die einde in 2/4-tydmaat. Die voorspel, tussenspel en naspel is besonder lank: 'n Motief van vier akkoordopvolgings op gepunteerde halfnote, verskyn twee maal as die voorspel in c mineur (mate 1-9); twee maal as die tussenspel in g mineur (mate 17-25); en twee maal, op halfnote, in c mineur as die naspel wat tot 15 mate verleng word (mate 35-45). In die laaste vier mate word die tekstuur tot drie opeenvolgende oktaafgrepe op die tonikanoot uitgedun. Hierdie toonsetting is nie net opvallend vanweë dié lang voor-, tussen- en naspel nie, dit val harmonies ook op as 'n nuwe mylpaal in Van Wyk se musikale woordeskat.

Hy toonset die gedig in c mineur, hoewel amper deurgaans sonder die verhoogde sewende toontrap, met in die middeldeel 'n g mineur oriëntasie, meestal ook sonder die verhoogde sewende toontrap. In die harmoniek is daar, vir tot nog toe, die nuwe verskynsel dat hy twee akkoorde gelyktydig gebruik wat in die een geval 'n submediantsewende- en in die ander 'n subdominantsewende-effek tot gevolg het. Dié akkoord word in ineenskakelende (*interlocking*) oktawe geskryf. In die naspel, mate 38-39, is dit die gelyktydige gebruik van die subdominant- en die mediantakkoord wat die oktawe-akkoord vorm. Omdat die

oorhoofse akkoordopvolging ongekompliseerd is, is hierdie akkoordsamestelling, wat reëlmatig elke keer na 'n tonika-mediant-tonika aanloop verskyn, soveel te meer treffend.

Die stemparty, wat eers in maat 10 intree, beslaan slegs 16 van dié toonsetting se 49 mate. Van Wyk toonset die teks uitsluitlik sillabies en dit begin vir 'n volle maat onbegeleid, waarna dit, steeds in *secco* resitatiefstyl, slegs met 'n aangehoue akkoord ondersteun word. Die sentiment van kwyn en doodgaan in die eerste vier versreëls, word melodies dalend, binne 'n mineur desiem (e-mol<sup>2</sup>-c<sup>1</sup>) verklank. Hoewel die melodiese verloop hoofsaaklik trapsgewys is, word dalende rein kwartintervalle treffend op *waning tree* en *Autumn's breath* aangewend.

'n Stygende melodiese kontoer verhoog die toenemende dringendheid in die tweede deel van die gedig. Vir die verklanking van *But with each wind that sighs / The leaves from thee take wing / And bare thy branches rise above their drifted ring* word die intervalomvang op elke versreël geleidelik groter vanaf of na die g<sup>1</sup> toe — waarop die stemparty eindig.

Hierdie lied — wat voorkom asof dit vinnig en moeiteloos beslag gekry het, en ten spyte daarvan dat sy vriende sy aandag afgetrek het — is binne die konteks van Van Wyk se ontwikkeling reeds redelik rewolusionêr. Gegewe die aspekte wat hierbo bespreek is, is dit duidelik dat dié jong komponis instinktief en oënskynlik onverskrokke besig was om 'n nuwe, harmonies ryker klankwêreld te ondersoek en daarmee 'n nuwe komposisierigting in te slaan. Soos reeds by *Chimes* (Juvenilia 20: 1-3) oor die buitengewoon wydliggende akkoorde opgemerk is, is ook hier die pianistiek van die bogenoemde gelykklinkende akkoorde, wat in ineenskakelende oktawe geskryf is, moontlik beduidend van sy nou reeds opvallend groot en soepel hande. Hoewel die omvang van elke hand se party net 'n oktaaf is, is die oorvleuelende handposisies ook 'n eienskap wat tot hier toe nog nie voorgekom het nie.

#### **2.4.7 O my Love's like a red, red rose**

In Oktober 1933 is daar nóg 'n poging om 'n gedig van Robert Burns — hierdie keer die liefdesgedig *O my Love's like a red, red rose* — te toonset (Juvenilia 39: 3-4). Slegs die eerste strofe van die gedig verskyn hieronder (soos onder meer in Quiller-Couch 1980: 589-588, onder die titel *A Red, Red Rose* en met *Love* as *Luve* gespeel), want Van Wyk voltooi slegs die toonsetting van hierdie eerste van die vier strofes.

O my Luve's like a red, red rose  
That's newly sprung in June:  
O my Luve's like the melodie  
That's sweetly play'd in tune.

Hy verklank die ligte luim van die gedig met 'n eenvoudige melodie, in volkswysiestyl, vir sopraan en klavier in G majeur in *Allegretto* 2/4-tydmaat. Die melodie vloei deurentyd stygend en dalend op sestiendenote en is ryklik met twee note lange melismas versier.

Die vier versreëls per strofe leen goed tot Van Wyk se gebruik van die klassieke agtmaat periode, verdeel in twee vier mate lang frases wat elkeen bestaan uit twee eenhede van twee mate elk, dus in die rangskikking A B A<sup>1</sup> C. Hierdie komposisietegniek kom toenemend in sy jeugliedere voor.

As klavierparty skryf hy agtstenootdrieklanke, wat tussen die regter- en linkerhandparty afgewissel word, deurlopend op die G-akkoord met 'n wisseltoon, b-c-b, in die middelstem.

Die stemparty van dié toonsetting lyk asof dit goed in strofiese styl sou werk, maar in die klavierparty is daar nie 'n aanduiding van ontwikkelingsmoontlikhede van die musikale materiaal nie.

#### **2.4.8 Pluck this little flower**

Eers maande nadat Van Wyk in Februarie 1933, toe Barrell by die vywer vir hom gedigte van Tagore voorgelees het, dié digter se werk as "very beautiful, poetry in the real sense of the word" geloof het, waag hy sy hand aan een van Tagore se gedigte. Op 15 November 1933 (9 nm.) voltooi hy *Pluck this little flower* (Juvenilia 34: 8-10). Volgens inligting wat op 05 April 2010 van die internetbron <http://allspirit.co.uk/gitanjali.html> verkry is, kom dié gedig uit die versameling *Gitanjali* met die subtitel *Song Offerings* wat deur Tagore self uit die Bengaals vertaal is.

Van Wyk se dagboekopmerking aan die einde van dié inkoutograaf is: "My last day of school — 'Cramming' starts tomorrow. Played Matric. practical exam before P.L. to-day. Fairly successful." Volgens Muller was die eksaminator moontlik Petrus Lemmer (ms. s.a.: 626).

In die komposisieproses van dié toonsetting het Van Wyk reeds die ingewing vir die stem- sowel as die klavierparty gehad (Juvenilia 34: 7) maar net ses en 'n half mate gevorder en dit toe deurgehaal. Vir die volgende poging gebruik hy dit dus grotendeels net so, maar verleng die voorspel met twee mate waarin hy 'n interessante harmoniese progressie, soos hieronder genoem, bywerk.

Pluck this little flower and take it, delay not!  
I fear lest it droop  
and drop into the dust.  
It may not find a place in thy garland,  
but honour it  
with a touch of pain from thy hand and pluck it.  
I fear lest the day end  
before I am aware,  
and the time of offering go by.  
Tho' its colour be not deep  
and its smell be faint,  
use this flower in thy service  
and pluck it while there is time.

Die hoofgedagtelyne in dié gedig van 13 versreëls, word in drie tersines plus een kwatryn uitgedruk. Van Wyk toonset dit in 'n deurgekomponeerde vorm, in E-mol majeur, moduleer na C majeur (met die verlaagde sesde toontrap), mate 12-20, vertoef ook in c mineur en keer terug na E-mol majeur in maat 23. Hy maak opvallend baie gebruik van die uitdrukkingsvolle progressie tonika subdominant mineur — in mate 3-4, 14-15 en 47-48 die subdominantnegende mineur. In mate 11 (met opmaat)-12 word hierdie spel met die subdominant mineur benadruk wanneer hy *and drop it into the dust* verklank met 'n akkoordprogressie van tonika en subdominantsewende majeur asook mineur wat oplos na C majeur tonika.

Net soos in die toonsetting van *In Autumn* wat Van Wyk op 27 Oktober 1933 voltooi het, kom in hierdie lied ook meer as een keer tydmaatwisseling (3/4- en 2/4-tydmaat) voor. Sodoende word, in die deurlopend sillabiese toonsetting van die teks, die natuurlike

teksaksent op die ritmies sterk polse geakkommodeer. Drie uitsonderings waar die swak lettergreep die langer nootwaarde kry en sodoende outomaties beklemtoon word, is op *flower* (maat 6) en op *service* (mate 41-42), maar in beide gevalle korrigeer hy dit tot 'n groot mate deur die langer toonduur op die swak lettergreep met die sterk aksent op die eerste lettergreep uit te balanseer. Vir die foutiewe beklemtoning van die swak lettergreep in *garland* (mate 18-19) is daar egter geen kompensasie nie.

In die stemparty is herhalende note die opvallendste kenmerk. Hy toonset die eerste versreël (mate 5-8) hoofsaaklik op veelvuldig herhalende note: *Pluck this little* op  $g^1$ ; *flower and* op  $b\text{-mol}^1$ ; *take it, de[-]* op  $c^2$ ; en *[-]lay not* op  $e\text{-mol}^2\text{-f}^1$ . 'n Duidelike terugwysing na dié melodiese verloop, maar met veranderde ritmiese inkleding, is op *Tho' its colour be not deep / and its smell be faint* (mate 35 (met opmaat)-38).

Die klavierparty begin met 'n voorspel van vier mate wat presies herhaal in die ses mate lange naspel (mate 45-48). Dit is in 'n ongekompliseerde styl met parallelle kwinte in die linkerhand- en akkoorde in die regterhandparty op herhalende tonika-subdominant-opeenvolging en — wanneer die musiek in 3/4-tydmaat is — feitlik deurlopend voorkom op 'n kwartnoot-halfnoot ritmepatroon. Mate 49-50 bestaan uit slegs tonika akkoorde.

'n Paar komposisie-idees wat beklemtoon moet word, sommige nuut met betrekking tot Van Wyk se ontwikkeling as komponis, word in hierdie lied aangetref: Die opvallende gebruik van die gesinkopeerde kwartnoot-halfnoot ritmepatroon; die dikwelse wisseling van tydmaat; die dalende, groot intervalspronge, mineur septiem en oktaaf, op intense gedeeltes soos *delay not!* en *and the time of offering go by* onderskeidelik. Hoewel die tertse 'n algemene melodiese interval is, kom die dalende tertse in die stemparty hier tóg opvallend voor op die teksgedeeltes *and drop into the dust* op  $g^1\text{-}g^1\text{-e-mol}^1\text{-e-mol}^1\text{-f}^1\text{-g}^1$ ; en *and pluck it while there is time* op  $g^1\text{-b-mol}^1\text{-g}^1\text{-g}^1\text{-e-mol}^1\text{-c}^1\text{-e-mol}^1$ .

Nog 'n tot dusver seldsame gebruik in sy liedtoonsettings is die verklanking met 'n heelttoonverloop, gevolg deur 'n semitoon ( $d^2\text{-d}^2\text{-c}^2\text{-b-mol}^1\text{-a-mol}^1\text{-g}^1$ ), op 'n sinsnede soos *a touch of pain from thy hand and pluck it* (wat hier onderstreep is).

Volgens die uitvoeringsaanwysings moet hierdie lied stadig en met eenvoud, op 'n oorwegend lae dinamiese vlak, voorgedra word. Binne dié klimaat en getoonset met



resitatief tegniek, is die klimaks op die teksgedeelte *I fear lest the day end / before I am aware, / and the time of offering go by* — wat in 'n *agitato* tempo vanaf maat 27 (met opmaat) opbou en die hoogtepunt in maat 32 bereik — soveel te meer effektief. Van Wyk help die opbou van die klimaks aan met *crescendi* wat uitmond in *fortissimo* met sterk aksentuering op elke noot op *offering*. Die geheel word met 'n ses mate lange pedaalpunt op 'n tremolo op G<sub>1</sub>-G versterk waarna die klimaks met 'n abrupte modulاسie van die dominantsewende van c mineur oplos na die dominant van E-mol majeure op 'n *piano*-vlak.

Samevattend beskou is dit merkwaardig hoe Van Wyk die spanningslyn asook die onderliggende melankolie van die gedig in die musiek vasgevang het. Hy omlin die vorm van die toonsetting deur telkens nuwe musikale materiaal vir elk van die eerste drie gedagtewendings in die gedig te skep en ondersteun dit met die afwisselende toonsoorte en die karakter van die klavierparty.

Op die eerste drie versreëls word veral die kwartnoot-halfnoot gesinkopeerde ritmepatroon gebruik om 'n illusie van dringendheid te skep; die onderliggende gelatenheid in die tweede gedagtegang word gewoon met half- en kwartnoot akkoorde in 2/4-tydmaat ondersteun; en om die suggestie tuis te bring van onder meer onafwendbaarheid van die verganklikheid van tyd wat in die sewende tot tiende versreëls deurskemer, help die ses mate lange pedaalpunt op 'n tremolo op G<sub>1</sub>-G, soos hierbo genoem, om die musiek se momentum te behou.

Hy gebruik vir die laaste vier versreëls, waarin die digter sy gevolgtrekking uitdruk, aanvanklik die musiek van die eerste gedagtelyn; skep vir die res nuwe musikale materiaal; en knoop die lied — en daarmee ook die gedagtes van die digter — mooi toe deur die musiek van die voorspel in die naspel te gebruik.

Dit is terloops opvallend hoe kreatief Van Wyk gedurende Oktober en November 1933 was — die tydperk van voorbereiding vir en aflegging van sy Matriekeksamen (Senior Sertifikaat). Hieruit kom dit voor asof die eksamen nie hoogste prioriteit geniet het nie. Nietemin slaag hy volgens Muller die "Senior Sertifikaat met 'n eersteklas: 'English Higher: A; Afrikaans Higher: A; Latin: C; Chemie: F; History: B; Music: A; Total: B.'" (ms. s.a.: 198 en 774, eindnota 137.)

## 2.5 Oorsig en Opsomming

Teen die einde van Van Wyk se skoolloopbaan (1933), nog nie eens 18 jaar oud nie, kon hy spog met 'n beduidende aantal liedtoonsettings van onbetwisbare gehalte. Sy groei as jong, selfonderrigte komponis was duidelik en — afgesien van komposisionele lomphede en soms jeugdige naïwiteit wat aan ontoereikende onderrig en blootstelling aan die groter, internasionale musiektoneel toegeskryf kan word — was in die musiekwêreld 'n ontluikende, buitengewone talent aan die woord. Iets daarvan is reeds waarneembaar uit sy vroegste jeugwerke sedert ongeveer sy dertiende jaar.

Twintig jaar na Van Wyk se dood, skryf Muller in "Besin oor 'vergete Nols'" in *Die Burger*, 27 Mei 2003: "Iets in die adolessente handtekening onderaan sy jeugkomposisies (wat dateer van sy 13de jaar), die toon in die dagboekantekeninge wat 'n paar jaar later begin, verrai egter ten spyte van sy self-gepropageerde en geleefde "gewoonheid" 'n vroeë selfbesef van iets besonder. 'n Mens registreer nie soseer ambisie daarin nie, as die doelmatige besef van en toespitsing op die toonkuns as sy natuurlike medium van ekspressie — 'n fokus wat uitgesproke genoeg is om as sonderling op te val vir 'n 13-jarige." (ms. s.a.: 334.)

In teenstelling met sy moeisame komposisionele werkwyse as volwasse komponis, is die moeitelose, vinnig vloeiende komposisieproses van sy jeugwerke opvallend. Dit gebeur ongelukkig dikwels dat hy 'n toonsetting na tot so min as twee, maar gewoonlik darem meer as ongeveer agt mate, onvoltooid laat. Van Wyk sou later jare — na aanleiding van ou komposisiesketse van jeugwerke wat hy weer opgediep het — oor hierdie komposisie-jeugperiode aan Freda Baron skryf (17 Oktober 1952) ". . . , it tells me that in those days my technique was almost nil, but that I could say what little I had to say without fumbling. There was a spontaneousness and a directness that I wouldn't mind having now." (Die brief word aangehaal in Muller ms. s.a.: 370.)

Daar is baie min sketswerk van die liederes uit sy jeugkomposisies beskikbaar. Die algemene afwesigheid van komposisiesketse en omdat baie van die toonsettings uit sy jeugperiode netjies in ink geskryf is (gewoonlik swart ink), met amper geen veranderinge nie, skep die indruk dat hy moeiteloos en foutloos gekomponeer het. Baie van hierdie netjiese kopieë is inkoutograwe, en in 'n geval soos *Du bist wie eine Blume* waar hy maat 17 ná maat 18 ingeskryf het, dui dit onteenseglik daarop dat die musiek vanaf 'n ander kopie oorgeskryf is.

Die vraag ontstaan dus of baie van die kompositiesketse maar net verlore geraak het en of hy dit, soos wat hy vir Bouws laat verstaan het, self vernietig het. Bouws het laasgenoemde onvoorwaardelik geglo, want hy sê "Vandag staan Arnold van Wyk taamlik krities en afwysend teenoor sy musiek wat hy meer as twintig jaar gelede gekomponeer het. Vrywel alles wat voor sy vertrek na Europa . . . gekomponeer is, het hy vernietig." (1957: 54.)

Soos gesê, by gebrek aan formele onderrig in komposisie, asook aan blootstelling aan die internasionale musiektoneel, het die tienerjarige Van Wyk homself, aan die hand van bestaande werke, in komposisie begin oplei. Baie gou het hy al meer op sy eie insig staatgemaak en teen die einde van 1933 is dit duidelik dat Van Wyk sy eie stem as liedkomponis gevind het.

In sy jeugwerke is daar talle bewyse van hierdie outodidaktiese opleiding waar hy van bestaande, bekende komposisies vir sy eie komposisies gebruik gemaak het. Op bladsy 17 van juvenilia 7 begin hy 'n klavierkomposisie deur *Swanee River* (tradisioneel) as regterhandparty en *Humoreske* van Dvůřák as linkerhandparty vir sewe mate saam te gebruik. Die komposisie is egter onvoltooid. Daar is ook gevalle waar die ooreenkoms met 'n bestaande werk opvallend is, maar miskien blote toeval kan wees. So byvoorbeeld herinner die openingsmaat, wat sonder tydmaat geskryf is, van *Elégie* vir klavier (Juvenilia 27: 21) baie sterk aan die eerste twee mate van die stemparty van Jules Massenet se toonsetting van *Elégie*, 'n gedig van Louis Gallet.

Daar is ook verskeie pogings van sy bewerking van *Lied des Marmottenbuben* van Beethoven eers as instrumentale en later as klaviervariasies. Met 'n klavierverwerking van die destyds gewilde *Die brug op ons plaas* (Juvenilia 21: 23) (s.a.) het hy 18 mate gevorder. (In Die F.A.K.-Volksangbundel van 1958 is die subtitel *The old Rustic Bridge* en word die toonsetting foutiewelik (?) aan J. v. Niekerk toegesê.) Sy klavierverwerking (Van Wyk sê: "Arranged for piano solo") van Schumann se toonsetting van *Ich hab' im Traum geweinet* van Heinrich Heine is nie veel meer as die oorskryf van die lied se stem- en klavierparty nie, met (soos vroeër opgemerk) Schumann se teksonderlegging bo die klavierparty uitgeskryf. Hy verskaf ook 'n Engelse vertaling van die gedig aan die einde van sy verwerking van 10 Oktober 1932 (Juvenilia 26: 1-2).

In sy liedkomposisies is dit duidelik dat hy baie uit Le Roux Marais se lied *Heimwee* geleer het. Ongelukkig sou hy skaars sewe jaar later — in 'n brief aan Charles Weich (16 Junie 1939) — na die liedere van onder meer Le Roux Marais, as "prulle" verwys (Muller ms. s.a.: 774, eindnota 150). So het ook toonsettings van onder meer Schumann (*Du bist wie eine Blume*) en Brahms (*Auf dem Kirchhof*) as inspirasie gedien. Die vertaalde weergawe van Tsjajkofski se toonsetting van die Heine-gedig *Warum* word as die oorspronklike teks deur Van Wyk aanvaar en sy toonsetting daarvan toon 'n onmiskenbare invloed van Tsjajkofski se lied.

Aangesien die jeugwerke nie almal van datums voorsien is nie, is dit moeilik om presies te sê wanneer 'n sekere musikale gebruik die eerste keer in die liedere voorgekom het. Hierdie oorsigtelike samevatting word dus hoofsaaklik gedoen aan die volgorde van die toonsettings soos dit hierbo bespreek is.

Een van die mees opvallende kenmerke van die liedtoonsettings uit sy jeugperiode, is die toeganklikheid van die musiek. Melodies sowel as harmonies val dit onmiddellik maklik op die oor, sekerlik ook omdat in baie van die liedere nog 'n groot mate van naïwiteit aanwesig is en hy grootliks van geykte middele gebruik gemaak het.

Selfs op 'n baie vroeë ouderdom is Van Wyk deur die meer melankoliese, nostalgiese tekste aangegryp. Hy was nog nie eens 15 nie toe hy *Music, when Soft Voices die* van P.B. Shelley getoonset het. Gedigte met dié sentiment oorheers sy jeugoeuvre, nie net as liedtoonsettings nie, maar, soos in hoofstuk 1 gesê, kry sommige van sy instrumentale werke, meestal onvoltooid, ook titels soos *A tear — Chant sans paroles, Elegie, Ek sing van die nag, Nocturne*, en so meer.

Dit kom voor asof Van Wyk dikwels gekomponeer het wanneer hy neerslagtig, melankolies of selfs net nostalgies was. Nie net spreek dit duidelik uit die tekskeuses van sy jeugwerke dat hy sensitief vir melankoliese atmosfeer was nie, maar ook wánnéer hy gewoonlik geneë tot komposisie gevoel het. Die datums en kantaantekeninge by baie van sy jeugwerke wys dat hy dikwels Sondag, laatnamiddag, gekomponeer het — vir baie mense 'n nostalgiese uur van die dag. Iemand wat Stellenbosch deesdae slegs as bedrywige toeristedorp ken, sal nie die melankolie, soos Ina Rousseau dit so treffend in haar gedig *Sondag op Stellenbosch* vasvat, van laat-Sondagmiddag op dié dorp van 'n paar dekades gelede, kan voorstel nie. In haar versreëls: *Die grootmense praat voetbal; kinders staan / verveeld op stoepe rond, eet*

*stukkies koek*, . . . (Hugo 2003: 21-22) word hierdie energielose doelloosheid wat dikwels so oor 'n Sondagnamiddag kon hang, ten beste verwoord.

Baie van Van Wyk se musikale middele en selfs tot 'n mate sy werkwyse het reeds gestalte aangeneem. In die eie stem wat hy as liedkomponis teen 1933 al gevind het, word die volgende musiektaal gehoor:

Al is die tertse 'n algemene melodiese interval in musiek, is Van Wyk se gebruik daarvan — veral die dalende tertse — in sommige van sy liedere meer betekenisvol as net 'n algemene interval en dikwels suggestief van die onderliggende stemming van die teks. Soms is dit selfs tot 'n mate profeties van sy latere toonsettings soos onder meer *Die townenares*.

Hy toonset sillabies, met min gebruik van melismas. As melismas wel gebruik word, is dit gewoonlik tot twee agtstenote beperk. Melismas op sestiendenote en korter kom uiters seldsaam voor. Gaandeweg het Van Wyk ook vryelik tydmaatwisseling gebruik; soms, soos onder andere in *Philomela* en *Pippa's Song* bespreek is, sonder om dit met tydmaatteken aan te dui. Later sou tydmaatwisseling, onder meer in 'n lied soos *Die woestyn-lewerkie*, herhalend voorkom.

Die neiging om die natuurlike aksent van 'n woord te verflou deur die aandag te vestig op die swak lettergreep wat met 'n langer nootwaarde of heelwat hoër toonhoogte getoonset word, is 'n tegniek wat hy dikwels gebruik het — van sy jeug- tot en met die volwasse liedere — en wat nie altyd ewe geslaagd is nie. Meestal word die langer toonduur op die swak lettergreep dan uitgebalanseer deur die natuurlik beklemtoonde lettergreep op die sterk aksent in die maat te plaas, maar dit kom ook voor dat daar soms geen kompensasië vir so 'n geval is nie en moet dit maar net as 'n swak plek in die toonsetting gesien word.

Van Wyk maak aanvanklik baie gebruik van herhaling as vormmiddel — meestal presies. Presiese herhaling kom egter geleidelik minder voor, maar dit bly 'n nuttige vormmiddel, soos onder meer in *O my Love's like a red, red rose* en *Meerses Stille*. Veral vanaf die toonsetting van *Evening Song*, 2 Mei 1932, is daar minder slaafse herhaling; en in sy volwasse liedere word presiese herhaling, soos Geldenhuys dit ten opsigte van identiese sekwense stel, byna obsessief vermy (1983: 16).

Hy toonset 'n dramatiese gelaaiete teksgedeelte meestal op veelvuldig herhalende note en dikwels ook in 'n hoë omvang. Dit is 'n kenmerk wat reeds so vroeg as in *Die duif* voorkom en toenemend in die jeugliedere, onder meer *Why?* en *Now you are gone* gebruik word. In die volwasse werke raak dit 'n gevestigde musikale uitdrukking.

Gewoonlik laat Van Wyk ná so 'n passasie van herhalende note, die melodie na die hoë omvang uitstyg. Die effek is soveel treffender omdat hy oorwegend in die middelomvang,  $e^1$  tot  $d^2$ , van die deursnee stem werk. Hy gebruik die hoë omvang,  $g^2$  tot  $b^2$ , uiters spaarsaam, slegs wanneer die teksinhoud hoë intensiteit of emosie vereis. Liedere waarin lank aangehoue note bo  $g^2$  voorkom, soos in *The Fisher's Widow* en *Chimes*, is uiters skaars.

Saam met die voorkeur vir 'n middelomvangtessituur, wend Van Wyk hom dikwels tot resitatiefstyl tegniek om natuurlike spraak na te boots en meer ritmiese vryheid in 'n lied te bekom. Hierdie tegniek kom die eerste keer so vroeg as 26 Januarie 1932 voor in die toonsetting van *Mali, die slaaf, se lied*; en daarna (soos hierbo bespreek) nog steeds in die jeugliedere, en later in die vroeë liedere asook in die volwasse liedere. In die jeugliedere laat hy dikwels die resitatiefgedeelte onbegeleid, soos onder meer in die laaste versreël van elke strofe van *Oh! Bonnie birdee*, en in *Philomela*. Kompositiesketse van enkele van sy volwasse liedere wys ook dié tegniek.

Aansluitend hierby is 'n opvallende kenmerk, soos in *Philomela* wat in 4/4-tydmaat getoonset is maar waarvan die stemparty van mate 1 en 5 in vrye metrum geskryf is. Hierdie tydmaatvrye skryfwyse word toenemend gebruik, byvoorbeeld ook in *Pippa's Song*, maat 19, waar Van Wyk soek na die beste verklanking van 'n illusie van die vrye, ideale toestand wat deur die teksgedeelte *All's right with the world!* gesuggereer word. Hy verkry dit deur in die andersins 2/4-tydmaat van die lied, sonder enige aanduiding van tydmaatwisseling, na ses kwartnote — onbegeleid en in resitatiefstyl — oor te gaan.

Ook in *Why?* (mate 44 en 46) lyk dit asof Van Wyk die vryheid neem om die tydmaat in die stemparty van 2/2 na 5/4 aan te pas, maar sonder om dit met tydmaatteken aan te dui (wat dalk net nalatigheid of 'n onnoukeurige notasiefout is, siende die klavierparty telkens slegs 'n heelnoot-akkoord is).

Hoewel die meeste van sy jeugliedere toonsettings van melankoliese tekste is, toonset Van Wyk dit dikwels in die majeur, maar speel dan met die subdominant mineur in die majeur toonsoort — 'n tegniek wat as karakteristiek van sy jeugliedere ingeburger geraak het. Hy kleur melodieë dikwels met 'n pentatoniese progressie en wend ook chromatiese uitwykings meestal met verrassend goeie effek aan. In hierdie liedere bly sy skryfstyl egter altyd tonaal.

In die jeugliedere eksperimenteer Van Wyk nog soms tot 'n mate met klankskildering, nie net deur die algemene atmosfeer van die gedig te verklank nie, maar deur spesifieke woorde of begrippe byvoorbeeld die wind, golwe en so meer in klankbeelde te omskep. Ook in die minder direkte sin van die begrip beeld hy ruimtelike of emosionele toestande met klank uit. In *A Widow Bird* byvoorbeeld, bring hy die melankoliese sentiment van die teks uit met 'n lae tessituur, binne die klein omvang van dié lied; en in *Pippa's Song* lyk dit of hy in mate 15-16 op *God's in His heaven*, die verheuenheid wat deur die sin gesuggereer word, probeer verklank deur dit hoër as die tessituur van die lied te skryf. Klankskildering sal ook in latere liedere, onder meer die onvoltooide *The Wind* (1934), steeds 'n karakteristiek van Van Wyk se komposisiestyl wees.

Hoewel spaarsaam, word die skryfwyse om intensiteit in 'n teks met groot intervalspronge te verklank, oordeelkundig en treffend gebruik. Etlike voorbeelde daarvan is in die bespreking van die liedere uitgewys. Reeds so vroeg as in sy eerste gedateerde liedtoonsetting, *Music, when Soft Voices die* (1931), kom die gebruik voor van 'n mineur septiem op *itself* in die versreël *Love itself shall slumber on!*; en vir die intense klimaks in *The Fisher's Widow* laat eindig hy die stemparty op *But there's one away!* met groot, stygende intervalspronge tot  $b^2$ . Hier kom dus ook een van die seldsame verskynsels in Van Wyk se liedere voor waar hy die stemomvang tot so hoog as  $b^2$  strek.

In sy volwasse liedere gebruik Van Wyk intervalspronge groter as 'n majeur sekst steeds omsigtig en met groot trefkrag, onder meer in *Winternag*, in *Diep Rivier*, en in *Liebeslied*.

Wanneer daar beklemtoning of meer intensifisering van 'n aspek binne 'n teksgedeelte is, is daar, veral in sy latere werke, dikwels 'n oorkoepelend-stygende lyn waarneembaar. Hierdie tipe musiektaal word in *Mali, die slaaf, se lied* vir die eerste keer opgemerk. Ook in *Van Verlore-Vlei* gebruik Van Wyk dié tegniek om laaiende spanning met 'n geleidelik stygende melodie te toonset.

In *Mali, die slaaf, se lied* kom die Skotse knakritme vir die eerste maal in Van Wyk se liedtoonsettings voor, en wel om die noemnaam *Mali*, te verklank. Hierdie interessante ritmepatroon, wat herinner aan die impak wat die voorslag (*acciaccatura*) aan 'n betrokke noot verleen, reserveer Van Wyk deurgaans in sy liedoeuvre vir die sensitiewe verklanking van noemname of om uitbundigheid aan 'n woord soos *sing* — in *Die woestyn-lewernie* — te verleen.

Hy wend in die jeugliedere al met groot effek die gebruik van lae dinamiese vlakke aan; van *piano* tot soms *pianississimo*. Sy liefde om die laaste noot of note van 'n lied net te laat wegsterf, sal vanaf die toonsetting van *Du bist wie eine Blume* (23 Februarie 1933), waar hy aan die einde van die lied vir die eerste keer in sy liedtoonsettings *smorzando* vra, toenemend voorkom. In van sy latere liedere gebruik hy ook *niente* en *estinto* om 'n wegsterwende effek aan te dui.

In *Van liefde en verlatenheid* is die middelpuntsoekende melodie 'n opvallende komposisionele kenmerk. Spore hiervan is reeds in sy jeugliedere, onder meer in *Evening Song* (Mei 1932) te vinde.

Musikale uitdrukkingsmiddele wat in die volwasse liedere baie gebruik word, maar in die jeugliedere eers van middel-1932 begin voorkom, is die dalende verloop op twee heeltone met soms 'n chromatiese wending aan die einde daarvan, wat gewoonlik ten tye van onder meer melankoliese en nostalgiese sentimente in die gedig gebruik word, byvoorbeeld op *O, ek verlang na* in *Heimwee*; en herhaaldelik in *Why?*; asook die skaarser voorkoms van die dalende melodiese verloop van drie of meer heeltone, soos in *Why?*

Selfs van so vroeg as die toonsetting van *Music, when Soft Voices die* (28 Februarie 1931) skryf Van Wyk 'n selfstandige klavierparty wat die stemparty nie dupliseer of net slaafs ondersteun nie. Die voor- en naspel van die jeugliedere is meestal kort en in sommige gevalle ontbreek dit. 'n Langer voor-, tussen- en/of naspel kom soms wel voor.

Voorbeelde van laasgenoemde is onder meer *Chimes* waarin vir die eerste keer 'n 11 mate lange tussenspel voorkom; en in die onvoltooide toonsetting van *Why?* skryf Van Wyk vir die eerste keer — selfs een van die weinige kere in die jeugliedere — 'n lang voorspel (agt mate) asook 'n 11 mate lange tussenspel, maar behou dit nie so in die finale weergawe nie. In



*Autumn (Autumn's Breath)* is 'n goeie voorbeeld van 'n lied waarvan die voor-, tussen- en naspel — laasgenoemde 15 mate — besonder lank is. Soms word die musikale materiaal van die voorspel presies so in die naspel gebruik om die werk mee af te rond.

Van Wyk gebruik in die stemparty spesiale musikale effekte soos om in die omvang bo  $g^2$  te skryf, asook die Skotse knakritme, suinig en met trefkrag. In die klavierparty, soos onder meer in *A Widow Bird*, word 'n twee-en-dertigstenoot *arpeggio*-patroon gebruik, wat harpagtig voordoen. Soos vroeër gesê, kom soortgelyke harpagtige motiewe, tekenend van die atmosfeer van die lied as geheel, of selfs net 'n frase of woord, ook in latere liedere voor.

Interessante elemente waarmee die harmoniek verryk word, is byvoorbeeld die reeds genoemde subdominant mineur in 'n majeur toonsoort; en die gebruik van twee akkoorde gelyktydig, wat soos in die toonsetting van *In Autumn* (27 Oktober 1933) vir die eerste keer voorkom, geskryf as ineenskakelende (*interlocking*) oktawe wat buitengewone klankrykheid tot gevolg het. Pedaalpunte word dikwels, keurig en kleurvol aangewend.

Saam met Van Wyk se musiektaal wat geleidelik in sy jeugwerke gevestig het, het heelparty kenmerke van sy werkwyse as komponis toe ook al gestalte aangeneem.

Sy eerste nie-musikale dagboeknota in sy liedtoonsettings volg na die toonsetting van *Music when Soft Voices die*, waar hy aan die einde van die komposisie sy naam teken; die dag, datum en tyd van die voltooiing van die lied aanteken; en sy verbasing uitdruk dat hy komponeer terwyl hy so honger is dat hy 'n os lewendig kan opeet. So word alledaagse dinge toenemend genoteer. Dat hy eintlik eerder moet studeer as komponeer; uitstappies saam met sy vriende; sy eie fisiese of geestelike toestand; en later toenemend die weerstoestand van die betrokke dag; dít alles skryf hy neer, aanvanklik op sy manuskrippapier — wat geredelik beskikbaar was, want komposisie het toenemend deel van sy daaglikse doen en late geword — en later ook as dagboekinskrywings.

Uit hierdie kantaantekeninge, wat toenemend voorkom in kompositiesketse van sy volwasse werke, leer ken 'n mens meer as net Van Wyk se musikale skeppings. Hieruit is dit onder meer van vroeg reeds duidelik dat hy geneig is om sy misnoë met homself en/of sy mislukking of 'n swak poging verbaal sterk uit te druk en nie huiwer om dit neer te skryf nie. Enkele voorbeelde is i.) manuskripboek juvenilia 6: 3 waar hy die 19 mate lange

komposisieskets van *Klavierkwintet in a mineur* doodkrap en langs die laaste maat 'Damn!' skryf; en ii.) op die voorblad van die manuskripboek juvenilia 15, skryf hy heel selfkrities in rooi ink: "'Revised Songs (more or less passable ones)'" (Dit is moontlik dat laasgenoemde opmerking selfs in 1982 bygevoeg is.)

In sy jeugwerke grens selfbetigtiging soms aan adolossente uitbarstings, soos byvoorbeeld in die *Klaviertrio* in g mineur (Juvenilia 30.1: 25, 27 en 29) waar hy volle bladsye met dik potloodstrepe en "How pathetic", "Bombas" en "Hopeless" in lywige letters, deurhaal. Op soortgelyke wyse word die *Jota vir viool en klavier* wat hy November 1933 probeer komponeer, en aan J.S. opgedra het (Juvenilia 39: 5-7), verwerp deur oor albei pogings met potlood in baie groot letters "rot" te skryf. Dit is onduidelik waarom hy die taamlik siniese opmerking, of aanhaling, "There are fools . . . and fools!" bo die onvoltooide *Fuga in g mineur* (Juvenilia 13: 11) geskryf het.

Hierdie selfkritiek en ook die baie onvoltooide liedere (en instrumentale komposisies) getuig van Van Wyk se werkwyse en dat hy sy werk aan hoë standaarde gemeet het. In sy jeugliedere is daar baie min bewyse van die ontstaansproses van die liedere; andersyds omdat daar nie 'n proses van komposisie-onderrig was nie en andersyds omdat die proses inisieel spontaan is, waarna hy dan die toonsetting in 'n kort tyd voltooi. Die meeste van die voltooide liedere bewys met hoeveel sorg en verbeeldingrykheid hy aan die toonsettings gewerk het. Waar dit voorkom asof die musikale materiaal nie genoeg moontlikhede het om te ontwikkel nie, laat vaar hy dan liever die poging. Talryke bewyse van 'n kritiese werktydperk wat op die aanvanklike inspirasie vir 'n lied volg, word toenemend in die komposisiesketse van sy latere en veral sy volwasse liedere gevind.

Uitsonderings waar daar bewyse is van die voorafwerk aan, of hersiening van 'n jeuglied staan dus te meer uit, soos dat hy, nadat hy die toonsetting van *Mali, die slaaf, se lied* op 26 Januarie 1932 voltooi het, op 12 Maart 1932 van vooraf daaraan begin werk het. Met *Why?* was hy (tot maat 30) nie tevrede met die 6/8-tydmaat nie, begin die lied van vooraf en toonset die finale weergawe van 14 Augustus 1932 in 2/2-tydmaat.

Nog 'n kenmerkende eienskap van Van Wyk se latere werkwyse, om redelik goed met die toonsetting van die eerste paar versreëls te vorder, dit onvoltooid te laat en dan die einde

van die gedig te probeer toonset, kom (soos reeds bespreek) vir die eerste keer voor in die toonsetting van *Philomela*.

Reeds in die jeugwerke kan in die baie onvoltooide toonsettings gesien word dat hy met die stemparty gewoonlik veel verder as met die klavierparty gevorder het. Later sou die komposisiesketse van baie van sy volwasse liedere toon dat die stemparty relatief maklik tot stand gekom het, maar dat hy dae aaneen kon sukkel om 'n klavierparty te skryf. Die vooruitloop in die klavierparty met motiewe van die stemparty het amper altyd andersom — vanuit die stemparty — ontstaan.

'n Kenmerk van Van Wyk se latere werkwyse, wat onder meer in *Oh! Bonnie birdee* voorkom, is die skryf van die sleuteltekens en die toonsoortteken slegs aan die begin van die eerste sisteem. Soos vroeër gesê, gebeur dit moontlik wanneer die komposisieproses maklik gevloei het en hy dus vinnig moes werk.

Met die toonsetting van *Du bist wie eine Blume*, dra hy die lied aan iemand op; hiér egter anoniem, net "the eternally loved one" genoem. So word ook die *Jota vir viool en klavier* aan J.S. opgedra (Juvenilia 39: 5-7). Later jare sou hy dikwels die persoon aan wie die lied opgedra word soms ook net in voorletters of selfs met 'n kode aandui.

Teen Mei 1932, vanaf *Chimes* en *Evening Song*, begin Van Wyk om soms aan te dui vir watter stemtipe hy 'n betrokke lied getoonset het — meestal vir sopraan, maar *Heimwee* vir tenoor.

Ten slotte kan net die effens vreemde verskynsel genoem word dat, hoewel Van Wyk baie sensitief is vir die onderwerp en atmosfeer van 'n gedig, hy soms nie huiwer om nie die gedig as geheel te toonset nie. In die jeugliedere toonset hy onder meer slegs die eerste en derde strofes van *My Native Vale*; net die eerste deel van *Meeres Stille*; en net die eerste van die vier strofes van *O my Love's like a red, red rose*. Hierdie tendens kom ook in sy vroeë én volwasse liedere voor. Hy soek dus uit wat hy as 'n lied gestalte kan of wil gee. Dalk toonset hy eerder dié gedeelte wat optimaal met sy eie gevoelswêreld en betrokke gemoedstemming resoneer.

Wat 'n vreugde moes dit nie vir die tienerjarige Van Wyk gewees het om sy ooglopende liefde vir digkuns en musiek so te kon uitleef nie; sy pad as komponis so selfstandig oop te trap en komposisioneel soveel nuwe rigtings in te slaan. 'n Komposisie raak egter eers lewend as dit in klank omskep word en 'n mens wonder net hoe dikwels, of hoegenaamd, hy destyds die geleentheid gehad het om sy liedere te hoor, en om só sy klankvoorstelling met die werklike uitvoering te kontroleer — die beste manier om te leer en te ontwikkel.

## 2.6 Eindnotas by hoofstuk 2

1. Arnold van Wijk [jr.], seun van die komponis se broer Att (Boetie Att), het dié inligting meegedeel in 'n onderhoud op 14 Januarie 2011. Hy het van hierdie voorval gehoor by sy oupa, wat as bejaarde in die Paarl by hulle gewoon het.
2. Die brief word aangehaal in Muller ms. s.a.: 46-47.
3. Prof. Jan du Toit het dié inligting meegedeel in 'n onderhoud op 17 Desember 2010.
4. In sy biografie (ms. s.a.: 198) verskaf Muller Van Wyk se simbole vir die onderskeie ses vakke van die Matriekeksamen — Grieks was nie vir hom 'n eksamenvak vir matriek nie. Volgens Muller is hierdie inligting ook in die punterekords in die Argief van die Paul Roos Gimnasium, Stellenbosch (*ibid.*: 774, eindnota 137).
5. Die deursnee Afrikaanse huisgesin het deur middel van *Die Huisgenoot* vanaf die vroeë 1916-uitgawes toegang gehad tot besprekings — met afbeeldings — van die kuns van Suid-Afrika se groot visuele kunstenaars, sowel as publikasie van die letterkunde van die dag. *Uit my Oosterse dagboek* van C. Louis Leipoldt (in verskeie afleweringe) asook baie van I.D. du Plessis se gedigte het in *Die Huisgenoot* verskyn voordat dit publikasie in boekvorm beleef het. In 1931 word Du Plessis se *Lied van Ali* — buitengewoon ryk aan Oosterse eksotika — as titeldraer van dié digbundel gepubliseer.
6. Van Wyk was egter deurmekaar met die dae en datums — in 1932 het 14 Februarie op 'n Sondag geval.
- 7 en 8. Prof. Jan du Toit het dié inligting meegedeel in 'n onderhoud op 17 Desember 2010.

**9.** Muller verskaf die "inleidende deel" van die lesing "AvW talks about himself and his compositions, especially the *Missa in illo tempore* at the National Music Conference and Festival (1981), Wits." (ms. s.a.: 431.)

**10.** Arnold van Wijk [jr.] het dié inligting meegedeel in 'n onderhoud op 14 Januarie 2011.

**11.** Meester van die Hooggeregshof. Van Wyk, Arnoldus Christiaan [*sic*] Vlok, 1916-1983. Sterftesertifikaat, boedel nr. 3890/83.

## Hoofstuk 3 Van Wyk se vroeë liedere: 1934 tot die middel veertigerjare

### 3.1 Die jaar 1934

Gelukkig, vir die navorser, het Van Wyk redelik getrou dagboek gehou en sy doen en late ook gekommunikeer in briewe aan sy ma, aan Freda Baron veral en ook Charles Weich. Dié bronne is deel van die Arnold van Wyk-versameling en word hier aangehaal soos dit opgeneem is in Stephanus Muller se biografie oor Van Wyk wat tans nog net as manuskrip bestaan.

Die jaar na sy matriekjaar (1934) betree Van Wyk — steeds net 17 jaar oud — die volwasse wêreld, met al sy verantwoordelikhede. Hierdie eerste jaar na matriek verloop sonder noemenswaardige opwinding in sy persoonlike lewe.

Muller sê hy word, "[v]olgens 'n sertifikaat gedateer 25 Junie [1933] . . . vrygestel van militêre diens: '. . . aangesien hy deur die voorgeskrewe geneeskundige outoriteit ongeskik verklaar is vir militêre diens in enige hoedanigheid.' Ons weet nie wat hy makeer nie." (ms. s.a.: 198.)

Volgens Muller hoor Van Wyk op 22 Januarie dat hy die Senior Sertifikaat in die eerste klas slaag en hy doen navraag oor losies by Guido Perold se ma [Murraystraat, Stellenbosch]. Op musiekgebied het hy 'n uitval met mej. C.E. van der Merwe, sy eerste klavieronderwyseres [Paul Roos Gimnasium], "omdat sy hom nie wil toelaat om 'n klavieruitvoering oor die radio te laat uitsaai nie" en "hy begin om les te neem by Alan Graham, wat 'n groot rol in sy vroeë musikale en persoonlike lewe sal speel." Die onderrig by Graham "ly [tydelik] skipbreuk" as gevolg van laasgenoemde se persoonlike voorbehoude. "Hy slaag ook die 'Advanced Rudiments' teorie-eksamen met 136 uit 150." (*ibid.*: 198.)

Van Wyk komponeer in dié jaar net drie liedere. Kwantitatief dus 'n skraal liedjaar, maar kwalitatief en kreatief ryk. Die liedere wat wel die lig sien, is *The Window*, *The Wind* (onvoltooid) en *Koud is die wind* — wat hy later tot sy baanbrekerslied sou verfyn.

### 3.1.1 The Window

Dit lyk asof die toonsetting van *The Window*, 'n gedig van Walter de la Mare (1873-1958), die eerste voltooide lied is wat Van Wyk ná sy skooljare gekomponeer het. Die inskrywing na sy naamtekening onderaan die toonsetting, is "Murray Street [Stellenbosch, waar hy by die Perolds geloseer het], Union Day [31 Mei] 1934, 3.45 p.m." [eie kommas] (*Juvenilia* 53: 1-2).

Sy tekskeuse dui weereens — of steeds — op nostalgie, selfs melankolie en eensaamheid.

Behind the blinds I sit and watch  
the people passing, passing by;  
And not a single one can see  
my tiny watching, watching eye.

They cannot see my little room  
All yellowed with the shaded sun,  
They do not even know I'm here  
Non'll guess when I am gone.

(Die gedig is vanaf Van Wyk se komposisie oorgeskryf.)

Van Wyk toonset die gedig strofies, in g mineur en in 6/8-tydmaat. Ritmies verloop die hele lied — die stem- asook die klavierparty — deurgaans op agtstenote; met net op die laaste woord van elke versreël 'n kwartnoot. Uit die aard van die versritme begin elke versreël op 'n opslag, gevolg deur 'n melisma op die eerste teksaksent.

Die melankoliese ondertoon van die gedig kom goed tereg in die mineur toonsoort en word deur die uitvoeringsaanwysings, *Un poco lento e mesto, piano semplice, pianissimo* en *assai espressivo*, aangehelp. Vir die uitvoering van die volgehoue sekstgrepe in die regterhand, word *pianissimo e sempre legatissimo* vereis.

Dis opvallend dat die tweeledige teksinhoud in elke strofe — eers die waarneming van binne na buite, en dan van buite na binne — nie ontgin word nie. Vermoedelik fokus Van Wyk eerder op die melankolie met die geïmpliseerde saai, kleurloosheid deur net een vier mate lange frase herhaaldelik te gebruik. Dié frase waarmee hy die eerste koeplet toonset, bestaan uit 'n ongekompliseerde, trapsgewysbewegende melodie wat verdeel in 'n A B

frasestruktuur (mate 7 (met opmaat)-10). Hierdie volkswysieagtige melodie word presies herhaal vir die tweede koeplet met slegs die laaste noot  $g^1$  in plaas van  $d^1$ , dus A B<sup>1</sup> (mate 11 (met opmaat)-14). Dié frasestruktuur van die eerste strofe (A B A B<sup>1</sup>) herhaal presies vir die tweede strofe.

Die eerste twee mate lange frase (A) van die stemparty word in die voorspel vooruitgeloop met presies dieselfde frase — vreemd genoeg sonder die opmaat noot op  $g^1$  waarmee die stemparty begin — wat twee keer voorkom en waarvan die laaste motief dan nog twee keer voorkom. In dié ses mate lange voorspel word die begeleidingspatroon gestel: 'n regterhandparty wat deur die hele lied in sekstgrepe verloop. Soos so dikwels reeds in die liedtoonsettings van sy jeugperiode, dupliseer die klavierparty nie die stemparty nie, maar verloop dit in teenoorgestelde beweging om daarmee 'n kwasispieëlbeeld te vorm. Die sekstgrepe in die regterhand word volgehou, met vanaf maat 7-33 hoofsaaklik enkelnote in die linkerhand wat herhaaldelik vanaf G op die eerste agtste van elke pols verloop. Hierdie herhalende G-note skep nie net 'n sterk tonika-oriëntasie nie, maar vorm 'n pedaalpunt waarbo die ander note van die linkerhandparty ontplooi word.

Uit 'n brief aan Freda Baron blyk duidelik dat Van Wyk sy toonsetting van *The Window* baie hoog aangeslaan het. Muller haal dié paragraaf uit die brief aan: "Today I enriched the world of art with two magnificent masterpieces: a watercolour sketch and a song, which I consider so excellent, that I am sending you a copy under separate cover. It is indeed a beautiful song and I hope you'll like it and will sing it again and again. In case you should think it monotonous, it isn't really — if it's sung intelligently and with ever so many shades of tone and feeling." (ms. s.a.: 344 en 785, eindnota 309.) Dit kan met sekerheid aanvaar word dat Van Wyk hier na *The Window* verwys aangesien die datum van die brief met die komposisiedatum van die lied ooreenstem, naamlik 31 Mei 1934.

### 3.1.2 The Wind

Van Wyk toonset slegs die eerste strofe van *Wind*, 'n gedig van die Viktoriaanse vrouedigter Christina Georgina Rossetti (1830-1894) (*Juvenilia* 54: 5) (s.a.). Hy noem dit *The Wind*.

The wind has such a rainy sound

Moaning through the town [Van Wyk herhaal dit en gebruik *thru'* in plaas van *through*.]



The sea has such a windy sound, —  
Will the ships go down? [Van Wyk herhaal dit]

The apples in the orchard  
Tumble from their tree. —  
Oh will the ships go down, go down,  
In the windy sea?

(W.M. Rossetti *Poems of Christina Rossetti*, 1918: 292.)

Die voorstelling van wind en see is sentraal in hierdie gedig. Van Wyk verklank dit in die klavierparty met vinnig vloeiende, stygende en dalende parallelle tertse wat chromaties op sestiendenote verloop (mate 1-12) sowel as stygende, *arpeggio*-agtige twee-en-dertigstenoot septimole (mate 13-16). Hier is onverbloemde klankskildering aanwesig, soos toenemend sal voorkom in sy liedtoonsettings, onder andere *Koud is die wind* (die finale weergawe van die lied), *Winternag* en *In somnia que mentes ludunt*.

Hoewel in die c mineur toonsoort, is daar weer, net soos in die lied *The Window*, aanvanklik nie 'n sterk toonsoortgebondenheid nie — hier vanweë die hoofsaaklik chromatiese verloop in die voorspel. Eers in mate 7-8 word die c mineur toonsoort gevestig. Die *arpeggio*-patrone begin in mate 13-14 herhalend op die dominant en in mate 15-16 op die tonika van c mineur.

Die klavier- en stempartye is onafhanklike, selfstandige musikale entiteite, maar vul mekaar wél in atmosfeer aan. In die stemparty is daar ook, in 'n mindere mate, 'n stygende en dalende tendens. In mate 9-12 veroorsaak die konstante chromatiese verloop van die klavierparty soms skerp dissonante raakpunte met die stemparty. Die gebruik van twee-en-dertigstenote, wat in die stemparty van Van Wyk se liedere baie skaars is, kom in dié toonsetting twee maal as melismas voor.

Tempo- en dinamiese aanduidings ondersteun deurgaans die klankvoorstelling van dié gedig. Vir die mate 1-12 (die agt mate lange voorspel en die verklanking van die eerste twee versreëls) word 'n *Un poco lento* tempo en *pianissimo* en *pianississimo espressivo* voorgestel.

Vanaf *The sea has such a windy sound* verlewendig die tempo na *più vivo* en die dinamiese vlak word tot *mezzo forte* gelig.

Dié toonsetting is 'n baie goeie voorbeeld van klankskildering, maar miskien is dit juis die rede waarom Van Wyk dit onvoltooid laat vaar het. Moontlik het die voorspelbaarheid van die musikale materiaal hom nie oortuig dat daar genoeg ontwikkelingsmoonlikhede was nie.

### 3.1.3 Koud is die wind

Van Wyk voltooi die toonsetting van hierdie gedig van I.D. du Plessis (1900-1981) op 9 November 1934 op De Rust (10.1 CII/5: 2-3) en dra dit op aan Freda Baron wat hy, soos dit voorkom, teen dié tyd al as sy instaan-ma aangeneem het. Die onnet skrif van hierdie inkoutograaf kan daarop dui dat die toonsetting vinnig tot stand gekom het en dit is vermoedelik die vroegste voltooide weergawe van dié lied in die Arnold van Wyk-versameling. Daar is slegs 'n ongedateerde inkkomposisieskets van ongeveer ses mate (10.1 CII/5: 4), in dieselfde skrif — wat dui op haastigheid — en waarin die verloop van die stemparty (maar hier op hoofsaaklik sestiendenote) is soos in mate 1-7 van die finale weergawe van die lied. Hierdie werk het moontlik die bogenoemde outograaf voorafgegaan.

Onderaan die lied skryf Van Wyk die gedig uit en noem daarby: *Sappho*. Hy omskryf ook sy kopiereg en voorbehoude soos volg: "Copyright, 1934. by [sic] A. van Wyk. Protected by patents against arrangements, distortions and all infringements. / One who can't sing mustn't sing this song! Only those with some understanding need attempt to sing it." Uit hierdie besorgdheid blyk dit duidelik dat dié lied vir hom baie spesiaal was.

By die volgende netjiese inkkopieë van hierdie outograaf skryf Van Wyk elke keer die datum, 9 November 1934, in hakies — dus sy verwysing na die komposisiedatum.

Die eerste toonsetting van *Koud is die wind* word hier genoem ter wille van die kronologiese plek daarvan in Van Wyk se liedoeuvre, maar word eers onder 1935 bespreek, ter wille van die eenheid van *Vier weemoedige liedjies*, waarin *Koud is die wind* uiteindelik as die laaste lied opgeneem is.

## 3.2 Die tydperk 1935-'37

Van Wyk kan nie universiteitsopleiding bekostig nie en werk nou, volgens Muller, "as junior klerk in die Eise Departement by die Old Mutual teen 'n salaris van 100 pond per jaar. Hy noem sy werkplek 'Hades on earth'. . . . "Hy bly in Coronation Avenue in Tamboerskloof." (ms. s.a.: 199.)

Teen Maart 1935 is enkele van sy werke al uitgevoer en volgens verskeie briewe wat in Muller aangehaal word, blyk dit dat hy 'n paar invloedryke mense in die Suid-Afrikaanse musieklewe ontmoet het. So was die legendariese pianis Elsie Hall so beïndruk met sy werk wat hy vir haar voorgespeel het dat sy hom aangeraai het om meer liederes te komponeer en vir hom bekendstellingskaartjies gegee het vir die musiekuitgewers Darter in Kaapstad en Humphrey Milford van Oxford University Press. Hy ontmoet ook die klavierpedagoog Cameron Taylor wat beïndruk is met sy verbysterende vakmanskap vir so 'n jong komponis, maar wat voel dat hy sy werk kniehalter deur die slaafse toegewydheid aan die toonsoort van die betrokke werk, sodat die andersins interessante komposisie eentonig raak. Prof. William Bell bied vir hom gratis leiding in komposisie aan. Hy het waardering vir Van Wyk se vaardigheid in kontrapunt — nie teenstaande sy karige opleiding — en raai hom aan om sy harmoniepalet uit te brei omdat dit volgens Bell grootliks uit dieselfde akkoordprogressies bestaan. [Hierdie tendens is reeds uitgewys in sy jeugliederes.] Sy raad aan die jong komponis is "to write, write, write, even if you write or rather copy a composition by somebody else. He says 'Get used to holding a pen.'" Van Wyk meen dat Bell se denkrigting in komposisie hoofsaaklik modern is, terwyl hyself streng na die klassieke model neig; iets wat hom laat twyfel of hy van die aanbod gebruik moet maak (ms. s.a.: 345-346).

### **3.2.1 Koud is die wind**

Die eerste van die inkkopieë (Juvenilia 57: 20-21) van die outograaf van *Koud is die wind* (genoem onder 3.1.3) is moontlik dié wat hy saam met die vroeër genoemde klavierwerk, *Variations, Intermezzo and Finale on a theme by Beethoven*, op 23 April 1935 finaliseer as deel van die keuringsaansoek om toelating tot die Curtis Institute of Music in Philadelphia, Pennsylvania. By dié kopie van die lied teken menere Murray en Watermeyer (van sy kollegas by Old Mutual) as getuies dat dit sy eie werk is.

Dit is na alle waarskynlikheid ook hierdie weergawe van *Koud is die wind* wat Muller opteken as die eerste uitvoering van dié lied "op Vrydag, 22 Maart 1935, in die

Konservatoriumsaal op Stellenbosch", deur die sopraan Lili Kraus en Alan Graham aan die klavier. Hy verskaf ook dele uit die brief, 28 Maart, van Van Wyk aan Baron waarin hy aangrypend verslag doen van hoe hy hierdie geleentheid ervaar het. Van Wyk skryf "A fairly good house of about 250 were there, including many friends of mine, including the whole of the house of Perold. My song was the first in the third group of songs. [. . .] And when Lili Kraus came up to sing my song, I don't know what happened. I was in a daze. She sang it very beautifully, but at a tempo so slow that I thought it became rather over-sentimental. And all the while she sang it, she looked at me. At the close, there was a burst of applause . . . But what made me more happy than the applause . . . indeed more happy than words can tell, was that Mr. Graham said he was proud of me. This made me sick with happiness . . . There you have a concise description of my debut as a composer." (ms. s.a.: 346-347 en 786, eindnota 315.)

Op 15 November 1935 neem Van Wyk ook sy plek in — hoogs waarskynlik wéér met hierdie weergawe — met *Koud is die wind*, op die program van een van die konserte wat Charles Weich as voorsitter van die Oranjeklub gereël het en wat in die Koffiehuis in Kaapstad gehou is. Geldenhuys sê hierdie eerste [*sic*] amptelike uitvoering van *Koud is die wind* was deur die sopraan Lilli [*sic*] Kraus met Van Wyk aan die klavier. "'n Vroeë lied van Blanche Gerstman, *Vaalvalk* . . . het ook op die program verskyn." (1983: 1.) Hy sou dié toonsetting van *Koud is die wind* later verfyn tot die weergawe wat uiteindelik as die laaste lied in *Vier weemoedige liedjies* opgeneem is.

*Vier weemoedige liedjies* is 'n stel liedere, nie 'n liedsiklus nie, maar het soos die titel suggereer, 'n uniforme sentiment — 'n eensoortige, melankoliese strekking. Die gedigte is van W.E.G. Louw en I.D. du Plessis. Volgens Howard Ferguson in die voorwoord tot die 1985-uitgawe van hierdie werk, het Van Wyk self "die liedere nie as 'n sangsiklus gesien [. . .] nie, [maar hy was] van mening dat die liedere na willekeur òf afsonderlik òf as 'n groep uitgevoer kan word." (In Van Wyk 1985: Voorwoord.) Die kronologie van die eerste pogings tot dié liedere is, soos ook hieronder bespreek sal word: *Koud is die wind* (1934), *Vaalvalk* (1936), *Eerste winterdag* (1937) en *In die stilte van my tuin* (1938 [*sic*]).

Van Wyk hersien in 1946 drie van die liedere en berei dit voor vir publikasie: *Vaalvalk* 15/9/46 met onderaan die bladsy in 'n netjiese blokkie geskryf "drie weemoedige liedjies"

(10.1 CII/4: 1); *Koud is die wind* 24/9/46 (10.1 CII/4: 2-3); en *Eerste winterdag* 25/9/46 (10.1 CII/4: 4). Hoewel Van Wyk aanvanklik by elke oorweging van die liedere as 'n stel *In die stilte van my tuin* weggelaat het, is dit dié lied van die groep wat uiteindelik die meeste aandag getrek het; in die *Nuwe F.A.K.-Sangbundel* (1961) opgeneem is; en steeds die meeste uitgevoer word. Waar Muller vir Van Wyk aanhaal uit 'n brief van 24 September 1946 aan Baron, blyk egter duidelik dat hy die groep ook as vier liedere begin oorweeg het: ". . . what do you think I'm doing? Revising some old songs for a broadcast on Oct. 10<sup>th</sup> from Hilversum-radio in Holland . . . I'm grouping 'Koud is die wind', 'Vaalvalk', 'In die stilte van my tuin' and 'Eerste Winterdag' together and calling the cycle 'Vier Weemoedige Liedjies'. The first two are already revised and much improved: but you'll still recognize them as the same songs." (ms. s.a.: 359 en 790, eindnota 357.)

Uiteindelik sal die liedere as *Vier weemoedige liedjies*: 1. *Vaalvalk*, 2. *Eerste winterdag*, 3. *In die stilte van my tuin* en 4. *Koud is die wind*, opgedra aan Jan en Juliana Bouws, in 1947 deur Heuwekemeijer, Amsterdam, gepubliseer word. Muller noem dat Van Wyk in 1949 (soos hy op 7 Mei aan Baron geskryf het) besig was om "Weemoedige Liedjies" te orkestreer vir, "of all people, Cecilia Wessels who is to sing some or all of them on the 24<sup>th</sup>." (ms. s.a.: 362-363), maar sê dan dat daar "geen tekens in Van Wyk se nalatenskap gevind [kon] word van hierdie latere orkestrasies nie." (*ibid.*: 791, eindnota 375.)

Na *Koud is die wind* word altyd verwys as dat dit 'n spesiale plek in Van Wyk se ontwikkeling as liedkomponis beklee. Weens die misleidende ontstaansdatums by elk van die vier liedere, eerder as datums wanneer elke lied in alle opsigte finale beslag gekry het, word in die literatuur oor sy liedere verwys na die drastiese verskil in liedstyl van *Koud is die wind* in vergelyking met dié van kunsliedere van die ouer Suid-Afrikaanse komponiste; en dat dit ook, meer as enige van sy liedere tot dusver, die oorgang is tussen sy jeugwerke en vroeë liedere — waarvan *Vier weemoedige liedjies* die kroon is. Die jarelange aanvaarding daarvan dat dié lied in 1934 al drasties verskil het van die ouer generasie se liedstyl; en dat dit die oorgang tussen sy jeugwerke en vroeë liedere is, is nou aanvegbaar danksy inligting wat bekom is deur die beskikbaarheid van die komposisiesketse. *Koud is die wind* verdien eers dié ereposisie nadat Van Wyk die klavierparty op 24 September 1946 (10.1 CII/4: 2-3), ná 'n paar jaar se komposisieonderrig, ingrypend verander het — in der waarheid nuut geskryf

het. Die stemparty het ook eers hier finale beslag gekry ten opsigte van die langer nootwaardes.

Koud is die wind waar Daphne droom,  
Sy wat so teer en so warm was  
En skoner as die lourierboom  
Wat oor haar rusplek waai.

Nou fluit die bitterwind vir haar  
En sneeu pak om haar deur;  
Daaronder, as die wind bedaar,  
Hoor jy die branders dreun.

Die gedig is hier oorgeskryf uit *Die Huisgenoot* van 16 September 1932 (p. 15) waarin dit onder "Wat Sappho sê" deur I.D. du Plessis, gepubliseer is. Hierdie *Huisgenoot*-uitgawe was na alle waarskynlikheid Van Wyk se bron want dié gedig is nie opgeneem in Du Plessis se digbundel *Lied van Ali*, wat 1931 verskyn het, nie. Dit kom voor asof die gedig slegs dié een keer gepubliseer is, want dit verskyn ook nie in onder meer *Stryd* (1935), *Vreemde liefde* (1937) of selfs *Mens en Ster* (1980) — 'n versameling van verse tussen 1925 en 1978 — nie.

Hoewel *Koud is die wind* aan I.D. du Plessis toegesê word, is dit van Sappho (6de eeu v.C.) en uit die Grieks vertaal en gerekonstrueer deur Bliss Carman (1861-1929) in (volgens Du Plessis) *Sappho, a Century of Lyrics*. In die heruitgawe van hierdie digbundel, as *Sappho: One Hundred Lyrics* (s.a.: 97) is dit soos volg as nommer XCIV gepubliseer:

Cold is the wind where Daphne sleeps,  
That was so tender and so warm  
With loving, — with a loveliness  
Than her own laurel lovelier.

Now pipes the bitter wind for her,  
And the snow sifts about her door;  
While far below her frosty hill  
The racing billows plunge and boom.

Van Wyk verskaf aan die einde van die kopie van die toonsetting wat hy aan die Curtis Institute of Music in Philadelphia, Pennsylvania, stuur ook sy eie vrye Engelse vertaling van die Afrikaanse teks — wat teen dié tyd al 'n vierdehandse weergawe van die oorspronklike is.

"Cold is the wind where Daphne dreams, Daphne so warm and so tender and lovelier far than the laurel tree that rustles o'er her grave.

Now the bitter wind sings its song for her and snow falls at her door; down below when the wind subsides, you hear the waves' dull roar."

Om tred te hou met en 'n idee te vorm van die ontwikkelingsproses van dié lied en die finale weergawe te ondersoek, word die 1934 weergawe (10.1 CII/5: 2-3 en die kopie daarvan: *Juvenilia* 57: 20-21) asook dié van latere datums hier, met kruisverwysings, as 'n eenheid bespreek.

Reeds in die eerste poging word die gedig in e mineur getoonset en in 4/4-tydmaat, wat twee keer na 3/4-tydmaat en terug verwissel. In die finale weergawe word die e mineur toonsoort behou en die tydmaat word verander na 2/4 met geen tydmaatwisseling nie.

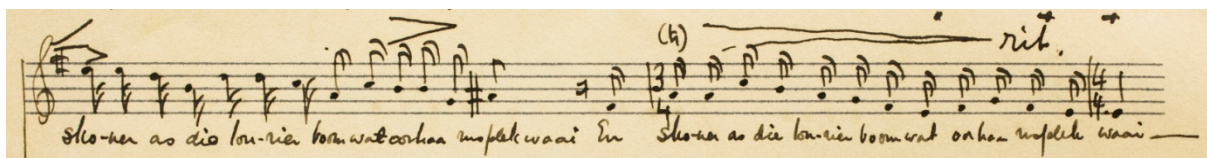
Tot in dié stadium van sy komposisionele ontwikkeling kenmerk sillabiese toonsetting Van Wyk se komposisiestyl, maar in hierdie toonsetting word slegs twee versreëls, *En skoner as die lourierboom / wat oor haar rusplek waai* — en die herhaling daarvan — sillabies getoonset. Die res van die komposisie is baie ryk aan melismas, sommige tot soveel as sewe en ander met so kort as twee note. Met die latere toevoeging van die lang, skilderende melisma op *dreun* (wat in die 1934-weergawe nog met 'n gepunteerde halfnoot getoonset is) staan *Koud is die wind* uit as die mees melismatiese lied in Van Wyk se liedoeuvre.

Buiten hierdie latere toevoeging van die melisma op *dreun*, het die stemparty in 1934, wat toonhoogte betref, reeds finale beslag, maar nootwaardes is nog met die helfte korter (sestiendenote). Die lied is hier dus 11 mate lank teenoor die 38 mate van die finale weergawe. Hoewel die melodie dalend en stygend verloop, wys nadere ondersoek dat 'n dalende tendens sterker verteenwoordig is: i.) dalende intervalspronge kenmerk die meeste van die melismas, byvoorbeeld rein kwinte op *Koud*, *Daphne* en *Nou*; twee keer op *haar* asook op *bedaar*; en tertse op *sy*, *teer*, *warm* en *pak*; ii.) en die drie mate lange melisma op *dreun* is hoofsaaklik trapsgewys dalend. Die melankoliese aard van die gedig word egter nie

net in die mineur toonsoort en die dalende tendens van groot dele van die musiek vasgevat nie, maar word ook aangehelp deur die *mesto* uitvoeringsaanwysing (in die 1934-weergawe) sowel as die volgehoue lae dinamiese vlak.

In die derde en vierde versreëls vind die melankolie ook neerslag in die dalende sekvens — wat op 'n heeltoneerreeks, e<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>-c<sup>2</sup>-a-kruis<sup>1</sup>, uitwerk — asook die dalende tertse in hierdie sillabiese verklanking van: *En skoner as die lourierboom / wat oor haar rusplek waai* (die onderstreping dui die tertse in die 1934- en 1947-weergawes aan). Melodies verloop die tweede melding van *En skoner as die lourierboom / wat oor haar rusplek waai* hoofsaaklik trapsgewys dalend.

Die enigste hinderlike aspek van die stemparty is die foutiewe beklemtoning van die eerste lettergreep van *lourierboom* in plaas van die natuurlike aksentuering wat *lourierboom* is. Hierdie vergissing is ongelukkig tot in die finale weergawe van die lied behou. Vir die tweede uitgawe in 1985 (deur die Arnold van Wyk Trust) is die veranderings soos in i.) Van Wyk se "corrected copy for Howard . . . Feb. 1948" (10.1 D2: 6) en ii.) Van Wyk se eie kopie met 25/10/79-inskrywing (10.1 D5: 6) aangebring; die toonsetting op *en skoner as die lourierboom* verloop nou in beide gevalle met die korrekte beklemtoning van die tweede lettergreep van *lourierboom*. Dit is ironies dat die oorspronklike — foutiewe — hantering van dié teksaksent egter so diep in die ouditiewe geheue van liefhebbers van hierdie werk gelê het, dat Van Wyk se regstellende veranderings, soos hierbo genoem, aanvanklik hinderlik geklink het.



Figuur 10: Musiekvoorbeeld: *Koud is die wind* (1934-weergawe 10.1 CII/5: 2)



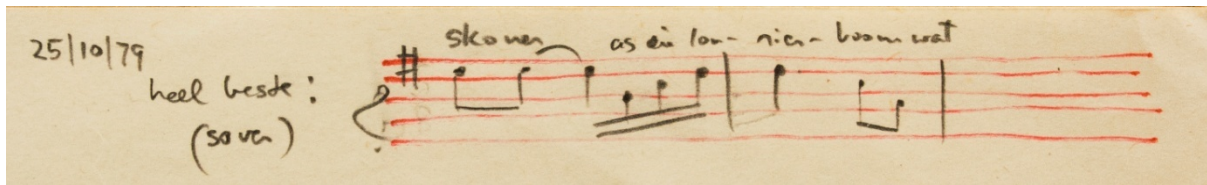
teer en warm was... en sko-ner as die lou-rier-boom wat oor haar rus-plek  
 waai en sko-ner as die lou-rier-boom wat oor haar rus-plek waai.

Figuur 11: Musiekvoorbeeld: *Koud is die wind* (1947-weergawe: 6)

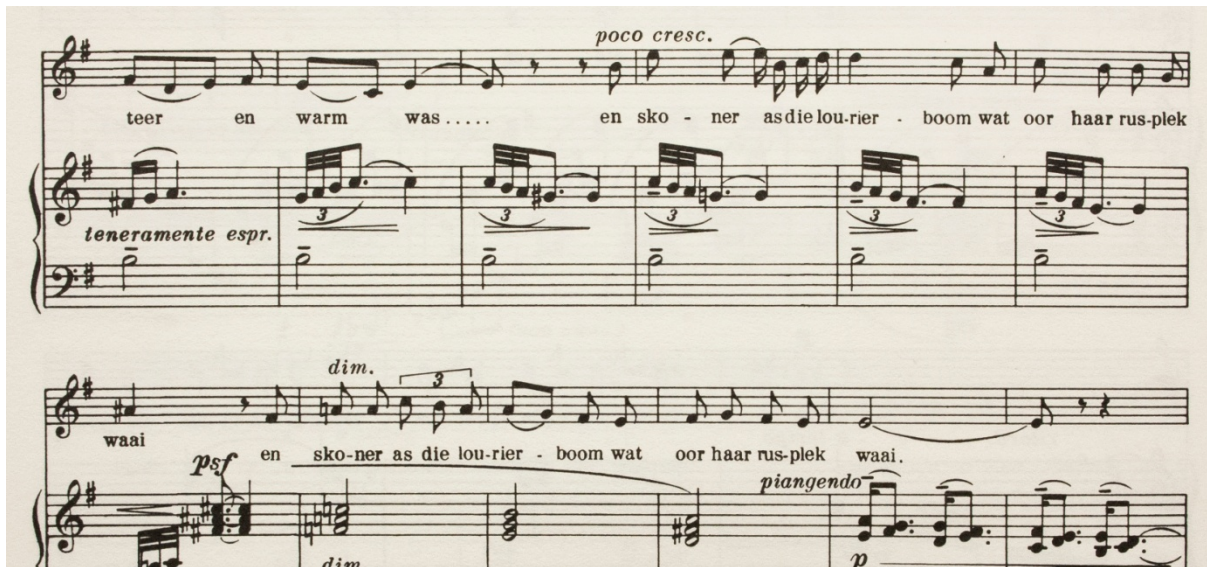
IV  
**KOUD IS DIE WIND**  
 (I.D. DU PLESSIS)  
 Lento non troppo (♩ = 48 environ) ARNOLD VAN WYK

Koud is die wind waar Daph-ne droom Sy wat so  
 teer en warm was... en sko-ner as die lou-rier-boom wat oor haar rus-plek  
 waai en sko-ner as die lou-rier-boom wat oor haar rus-plek waai.

Figuur 12: Musiekvoorbeeld: *Koud is die wind* (10.1 D5: 6)



Figuur 13: Musiekvoorbeeld: *Koud is die wind* — detail (10.1 D5: 6)



Figuur 14: Musiekvoorbeeld: *Koud is die wind* (1985-weergawe: 6)

In die eerste weergawe vorm herhalende wisselakkoordpatrone, dikwels op naasliggende akkoorde, die grootste deel van die klavierparty met in die baslyn tonika subdominant tot gevolg. Laasgenoemde patroon herhaal deurlopend op agtstenote in die baslyn van mate 1-2 en 6-7. In die regterhandparty kom die  $e^1$  ononderbroke voor in mate 1-3<sup>1</sup>; 6-8a; en 10 (behalwe die laaste agtste) tot 11, wat die effek van 'n omgekeerde pedaalpunt het. 'n Interessante wending vind plaas op *rusplek waai*, maat 4 (1934), waar Van Wyk die treffende sprong van 'n vergrote sekunde na die verhoogde vierde toontrap a-kruis<sup>1</sup> in die stemparty effens lomp met 'n majeure drieklank op die tweede toontrap van die toonsoort harmonieer. Daar in geen sprake van lompheid meer nie as hy op die soortgelyke plek, maat 12 in die 1947- en 1985-weergawe, die majeure drieklank op f-kruis<sup>1</sup> in die regterhandparty bo die dominantpedaalpunt (b) plaas en met chromaties dalende stemleiding oplos.

Die pedaalpunt op E in mate 1-3<sup>1</sup> en 6-8<sup>1</sup> in die eerste weergawe vorm telkens deel van die harmonie, maar in die finale weergawe word 'n pedaalpunt op B gebruik, wat deurlopend in

mate 1-35 in verskillende oktaafomgewings voorkom, en wat derhalwe dissonansie vorm wat die gedig se melankoliese sentiment beseël. Slegs die baslyn van mate 36-38 van die finale weergawe is op e, die tonika van e mineur, met die verhoogde vierde toontrap opvallend in die akkoord.

Om die melankolie en die inherente aanwesigheid van die huilende wind asook die klaag-element te verklank, word verskeie musikale middele gebruik, waarvan in die stemparty (van die finale weergawe) die opvallendste die volgende is:

- i. Die omlaag swiepende rein kwinte:
  - a. in die eerste vier mate lange frase, waarin die motief  $b^1-e^1-f-kruis^1-g^1-a^1$  op *Koud is die wind*, treffend herhaal op *Daphne droom*, en weer op *Nou fluit die bitter* voorkom;
  - b. as die kernmateriaal van die identiese melismas  $b^1-e^1-f-kruis^1-a^1-b^1-e^1-f-kruis^1$  (alles agtstenote) op *haar en daar*;
  - c. as twee van die ankernote, a-kruis<sup>1</sup> en d-kruis<sup>1</sup>, in die laaste melisma op *dreun*.
- ii. Die reeds genoemde dalende tertse.
- iii. Die prominente, ekspressiewe vergrote sekunde in die stem- en regterhandparty op *rusplek waai* (mate 11b-12); en as begin van die melisma op *dreun* — met die toevoeging van dié verhoogde vierde toontrap tot die tonika-akkoord in die klavierparty vanaf maat 36.

Op die eerste daarstel van *En skoner as die lourierboom / wat oor haar rusplek waai* in die 1947- en 1985-weergawes word die melankoliese sentiment benadruk deur 'n onderliggende trapsgewys dalende tendens in die stemparty — en eindig met die vergrote sekunde ( $g^1-a-kruis^1$ ) soos hierbo genoem (mate 9-12<sup>1</sup>). Die hoogste stem van die klavierparty toon 'n soortgelyke tendens. In die 1985-weergawe van die lied is daar op dié gedeelte 'n geringe aanpassing in die ritmepatroon van die stemparty.

In die 1934-weergawe gebruik Van Wyk in die linkerhandparty 'n nabootsing van die stemparty se motief  $b^1-e^1-f-kruis^1-g^1-a^1$ , as b-f-kruis-g-b in maat 8b; en herhaling B-E-F-kruis-A (sonder 'n G) in die naspel (maat 11). Hierdie en ook die soort begeleidingspatrone soos hierbo genoem, kom tot dusver gereeld voor in sy liedere. Die klavierparty van die 1934-

weergawe van dié lied is geensins meer vernuwend as die res van sy jeugliedere nie en verskil radikaal van die later weergawe — die eerste en finale weergawes van die klavierparty het amper 12 jaar uitmekaar ontstaan.

In die 1947- (1985-) weergawe behou hy die idee om die lied op 'n volgehoue pedaalpunt te baseer, maar op die minder stabiele vyfde toontrap in plaas van die tonika; en waar die begeleiding van die eerste weergawe regdeur in dieselfde styl was, word die twee dele van die lied nou verskillend begelei. Klankskilderende musikale middele in die tweede deel is onder meer die trillers (waarna later verwys word); en die wisselnoot-idee wat behou word in mate 20-27 hoofsaaklik in die linkerhandparty en mate 28-32 in beide hande.

Hoewel die tematiese materiaal van die twee strofes van die finale weergawe grootliks ooreenstem, word dit tóg uitdruklik deur verskillende klankkleure in die klavierparty geskei. Die begeleidingstekstuur is dun en deursigtig en vir die grootste gedeelte van die tweede deel ook baie hoog. In dié klavierparty het die jong komponis nog nie geskroom om voluit aan sy aanvoeling vir klankkleur en veral woordskildering uiting te gee nie. In latere liedere bly sy vermoë om met klank te skilder 'n sterk werktuig, maar wend hy dit al hoe meer getemper aan. In *Van liefde en verlatenheid* word dit net baie subtiel gebruik, maar in 'n lied soos *Somnia quae mentes ludunt* skep hy later doelbewus weer beelde daarmee.

Eenvoud kenmerk die musikale motiewe wat hy vernuftig varieer en gebruik om sekere begrippe te verklank en die spanning geleidelik te laat opbou. Dié lied het nie 'n voor- of naspel nie; die stemparty begin bo slegs die b in die baslyn wat (soos reeds genoem) 'n deurlopende pedaalpunt vorm en vir intensiteit in die harmoniek van die lied sorg. In die regterhandparty van maat 2 stel Van Wyk 'n motief van twee note (b-c<sup>1</sup>) op 'n Skotse knakritme, wat hy verbeeldingryk uitbrei en varieer. Vanaf maat 16 kom dié motief ook dikwels twee keer per maat voor op trapsgewys dalende progressie van kwart en sekunde (mate 16-17 en 19), asook kwint en sekunde (maat 18). Hierdie snik-effek word aangehelp deur die *piangendo*-uitvoeringsaanwysing.

In die linkerhandparty is 'n stygende melodiese patroon, wat telkens vanaf b op 'n sestiendenoot na groter wordende intervalle op onder meer gepunteerde agtstenote opswaai — 'n rein kwint, mineur sekst, mineur septiem en oktaaf (mate 19 (met opmaat)-20). Dit lei na die reeks *pianississimo* wisselnote, met in die regterhandparty (mate 20b-

27) 'n *forte* trillerketting (waarvan sommige 'n treffende aanloop van drie vinnige note het) op 'n oorkoepelende wisselnootpatroon in die e<sup>4</sup>-omgewing. Van Wyk ondervang hiermee die sentiment van *Nou fluit die bitterwind vir haar / En sneeu pak om haar deur*.

Dit kom voor asof die opvallende aanwesigheid van kwinte in hierdie lied 'n stylmiddel is wat homself in die ander drie liedere van die stel herhaal. Deur *Koud is die wind* na die laaste posisie in die stel te skuif, skep Van Wyk die indruk dat dié lied in der waarheid van die motiefidees en musikale middele opsom wat in hierdie liedere gebruik is.

### 3.2.2 Vaalvalk

Wit is die wêreld  
van outydse wee,  
en 'n treurige wals  
is die vroemoresee;  
dou oor die duine, geen windjie wat waai,  
net 'n vaalvalk wat sing soos hy draai, soos hy draai . . .

(W.E.G. Louw *Die ryke dwaas*, 1935: 52.)

Soos reeds in die inleiding gesê, het *Vaalvalk* as eerste gedig in die eerste uitgaaf van *Die ryke dwaas* (1934) verskyn. In die 1935-uitgawe van dié digbundel word dit egter onder die gedigte van 1932 gegropeer. Van Wyk plaas sy toonsetting van *Vaalvalk* as die eerste lied van *Vier weemoedige liedjies*. Vir dié toonsetting het hy moontlik die 1934-uitgawe gebruik, want in die 1935-uitgawe is reeds weggedoen met die oordadige gebruik van 'n hoofletter aan die begin van elke versreël.

Van *Vaalvalk* bestaan daar baie min komposisiesketse, onder meer 'n ongedateerde paar mate van die eerste poging in b mineur (10.3 A 1: 13) waarin die stemparty van *Wit is die wêreld van outydse wee en 'n* herkenbaar is. Vermoedelik volg die weergawe wat as faksimilee van *Vaalvalk* voor in die 1985-uitgawe van *Vier weemoedige liedjies* gepubliseer is, hierna. Hiervolgens het Van Wyk die lied op 20 Januarie 1936, 12 n.m. [*sic*] in Kaapstad voltooi. Die oorspronklike kopie hiervan, wat as die eerste voltooide weergawe van die lied beskou kan word, is egter nie in die Arnold van Wyk-versameling nie.

In hierdie faksimilee is die toonsetting nog in b mineur en met die stemparty oor die algemeen 'n tertse hoër as die finale weergawe. Baie van die musikale idees en motiewe is al hier aanwesig, maar nog in 'n eenvoudiger weergawe, onder meer: die eerste twee mate van die stemparty op *Wit is die wêreld van outydse wee* asook die twee motiewe op *net 'n vaalvalk wat sing* en *soos hy draai*, wat herhaal op *soos hy draai* — maar 'n tertse hoër; die gesinkopeerde ritmepatroon op 'n herhalende noot in die regterhand van die klavierparty; en die ongeleide toonsetting van die laaste *soos hy draai*. In die klavierparty is wel 'n herhalingspatroon met 'n chromatiese neiging in die linkerhand, maar nog redelik naïef met onder meer opeenvolgende oktawe op halfnote.

Van Wyk skryf die partiture van die bogenoemde 20 Januarie 1936-weergawe van *Vaalvalk* asook die 9 November 1934-weergawe van *Koud is die wind*, met minimale veranderinge, in swart ink uit as 'n netjiese aanbieding getiteld: *Twee Afrikaanse Liedere 1. Vaalvalk 2. Koud is die wind* (10.1 CII/6: 1-7). Dat hierdie bogenoemde datums in die 1947- sowel as die 1985-publikasie onder dié liederes verskyn, is in der waarheid foutief, want vir die finale weergawes het Van Wyk veral die klavierpartye eintlik herskryf. Dié twee liederes sowel as *Eerste winterdag* het eintlik in 1946, toe hy dit hersien het, eers finale beslag gekry.

In die Arnold van Wyk-versameling is ook partiture van *Vaalvalk* en *Eerste winterdag* "Vir sopraan en klein orkessie". 'n Ongedateerde potloodkomposisieskets (10.1 CII/3: 1-2) wys dat hy aanvanklik in die ensemblebesetting van *Vaalvalk* ook 'n celesta ingesluit het op die verklanking van die versreëls *dou oor die duine, geen windjie wat waai, / net 'n vaalvalk wat sing soos hy draai, soos hy draai*. Hierin gebruik hy die Januarie 1936-weergawe en orkestreer dit net; die stemparty het dus nog steeds nie finale beslag nie.

In die volgende weergawe, 'n inkoutograaf van 7/9/37, haal Van Wyk die celesta uit en behou net die klein ensemble: fluit, klarinet in A, twee eerste viole, twee tweede viole, twee altviole, twee tjellos en 'n kontrabas. Op *net 'n vaalvalk wat sing soos hy draai, soos hy draai* doen hy ook weg met die tremolo's in die strykerpartye en vervang dit met enkel kwartnote in die kontrabaspartye. Die resultaat is 'n baie dun begeleidingstekstuur (10.1 CII/1: 1-2). In wat vermoedelik die volgende outograaf (in blou ink) is, 13/11/37, 11.40 n.m. [sic], *Dagbreek* ('n Stellenbosse universiteitskoshuis), is die musiek net vanaf die vorige weergawe

oorgeskryf, maar met meer uitvoeringsaanwysings wat grootliks op toegevoegde intensiteit dui (10.1 CII/2: 1-2).

Op 15/9/46, wat hy met (!!) merk, word *Vaalvalk* teruggewerk na 'n besetting vir stem en klavier. In dié komposisieskets speel Van Wyk ook daarmee of dit drie of vier weemoedige, of selfs treurige, liedjies moet wees. Aanvanklik probeer hy die toonsetting nogeens in b mineur, maar verander dan die toonsoortteken na g-kruis mineur. Die klavierparty word drasties verander en die musiek kry hier, op enkele note na, finale beslag.

Die gepubliseerde weergawe van die lied is sonder toonsoortteken geskryf, met die skuiftekens voor die betrokke note en is oorsigtelik in g-kruis mineur, maar met baie chromatiek wat dit moeiliker verklaarbaar maak. Temmingh kom tot die gevolgtrekking dat die hele klavierparty chromaties modulerend is en bespreek die twee motiewe van die eerste "kiemsel" (mate 1b-2) — e-kruis<sup>1</sup> (enharmonies f<sup>1</sup>)-e-herstel<sup>1</sup>-d<sup>1</sup> en d-kruis<sup>1</sup>-f-kruis<sup>1</sup>-e-kruis<sup>1</sup> — van die linkerhandparty as voorbeeld. Hy wys uit dat hier "'n tipiese Van Wyk-kenmerk [. . .] gevind [word] naamlik 'n onvoorbereide, tydelike uitwyking na 'n toonvlak 'n sekonde hoër of laer, in hierdie geval van d mineur na d-kruis mineur." (1965: 10-11.) In teëstelling met die eerste, is die finale weergawe van dié lied liniêr getoonset, met elemente van kontrapuntale spel tussen die stem- en die linkerhandparty.

Van Wyk toonset die gedig in 4/4-tydmaat, sillabies en hoofsaaklik trapsgewys. Dit kom voor asof hy hom in die verklanking van die gedig laat lei deur die inherente sentiment van die laaste versreël, *net 'n vaalvalk wat sing soos hy draai, soos hy draai*: hy skryf die stemparty binne die klein omvang van 'n vergrote kwint, g<sup>1</sup>-d-kruis<sup>2</sup>, en laat dit grootliks om dieselfde motief bly draai. Die eerste twee mate lange frase van die stemparty op *Wit is die wêreld van outydse wee* bestaan uit twee motiewe wat draai om b<sup>1</sup>: b<sup>1</sup>-a-kruis<sup>1</sup>-b<sup>1</sup>-a-kruis<sup>1</sup>-g-kruis<sup>1</sup> en a-kruis<sup>1</sup>-c-kruis<sup>2</sup>-b<sup>1</sup>-a-kruis<sup>1</sup>-g-kruis<sup>1</sup>-b<sup>1</sup>. Hierdie idee word in maat 8 herhaal op b<sup>1</sup>-a-kruis<sup>1</sup>-b<sup>1</sup>-c-kruis<sup>2</sup>-b<sup>1</sup> wat dan stygend tot d-kruis<sup>2</sup> verloop. In Temmingh se melodiese analise van die lied beklemtoon hy die gebondenheid "aan die drieklank g-kruis-b-d-kruis" (1965: 9).

Die toonsetting van *soos hy draai* word treffend op heeltone, b<sup>1</sup>-c-kruis<sup>2</sup>-d-kruis<sup>2</sup>, getoonset, met die laaste *soos hy draai* onbegeleid en met *espressivo lontano* en *niente* uitvoeringsaanwysings.

In die klavierparty verloop die regterhand van mate 1-10 op 'n veelvuldig herhalende g-kruis<sup>1</sup> — 'n omgekeerde pedaalpunt — op 'n gesinkopeerde ritmepatroon, en in die linkerhandparty die twee motiewe op reëlmatige kwartnote wat telkens op die derde pols van die betrokke maat begin. Die eerste motief (mate 1b-2), soos hierbo genoem, sentreer om e<sup>1</sup> en bestaan uit e-kruis<sup>1</sup>-e-herstel<sup>1</sup>-d<sup>1</sup>-d-kruis<sup>1</sup>(= e-mol<sup>1</sup>)-f-kruis<sup>1</sup>-e-kruis<sup>1</sup>; en die tweede motief (mate 3b-5<sup>1</sup>) is voortdurend dalend op e-kruis<sup>1</sup>-e-herstel<sup>1</sup>-d<sup>1</sup>-c-kruis<sup>1</sup>-b-a-g-kruis<sup>1</sup>. Hierdie twee motiewe word presies in mate 5-6 en 7-9 onderskeidelik herhaal en in mate 9-11 volg 'n presiese sekwenziële herhaling, 'n verminderde terts hoër, van die tweede motief. Vir die res van die klavierparty gebruik Van Wyk variasies van die bogenoemde motiewe.

In mate 11-13 van die linkerhand van die klavierparty kom die eerste twee mate lange frase van die stemparty gevarieerd voor en loop daarmee die stemparty vooruit van *dou oor die duine, geen windjie wat waai* (mate 13b-15) wat 'n variasie van die eerste frase is.

Die vestiging van die onderskeie toonsoorte gaan soms gepaard met die kwint-interval in die stemparty: mate 1-10 is in g-kruis mineur met die g-kruis<sup>1</sup>-d-kruis<sup>2</sup>-interval — waarbinne die melodie, soos vroeër gesê, om b<sup>1</sup> sentreer; mate 11-16 is in g mineur (meestal met die verhoogde sesde toontrap) en met die d-mol<sup>2</sup> wat volgens Temmingh verklaarbaar is as c-kruis<sup>[2]</sup>, die verhoogde vierde toontrap van g mineur (1965: 13). Laasgenoemde los dan ook die verskynsel op van die d-mol en d-herstel in dieselfde akkoord (mate 12 en 13). In die stemparty van maat 15 is weer 'n gepaardgaande kwint-interval op g<sup>1</sup>-d<sup>2</sup>. Mate 17-20 is terug in g-kruis mineur met die g-kruis<sup>1</sup>-d-kruis<sup>2</sup>-interval — waarbinne die melodie klankskilderend om d-kruis<sup>2</sup> sentreer.

In sy harmoniese analise wys Temmingh uit "dat die tekstuur van hierdie lied duidelike polifone kenmerke bevat. So is gevind dat die regterhandse klavierparty die tonaliteit duidelik daarstel, maar nogtans as 'n pedaalpunt beskou moet word." (p. 12), en sê verder daar ". . ., moet tog opgemerk word dat afgesien van die polifone tekstuur sekere formasies duidelik aantoonbaar is". Hy noteer maat 13 en gee dan ook die akkoord waarheen dit "ooglopend teruggelei" kan word. "Dergelike voorbeelde word in mate 10, 11, 16 ens. aangetref." (p. 14.) Hy som op: "Wat die funksies van die harmonie betref, kan opgemerk word dat dit hoofsaaklik ondersteunend, skilderend en plasties is." (1965: 14.)



### 3.2.3 Eerste winterdag

In die 1934-uitgawe van W.E.G. Louw se eerste digbundel, *Die ryke dwaas*, verskyn *Vaalvalk* as eerste gedig en *Eerste winterdag* glad nie. Hierdie gedig is ouer as *Vaalvalk*, maar is eers in die "Tweede, Hersiene en Vermeerderde Druk 1935" van *Die ryke dwaas* opgeneem as die eerste gedig in die bundel, onder die indeling "1929 en vroeër", terwyl *Vaalvalk* onder die 1932-indeling val.

Na al die sonskyn is dit donker;  
 vaal dryf die wolke in die lug;  
 vaal die yl motreën wat heeldag stuiwe;  
 laag dwarrelend die blarevlug —  
 Stil sleep die ure en stuif die motreën buite;  
 die druppels tril droewig teen die ruite;  
 drup-drup eentonig op gewel en dak  
 en hang swaar-blink aan die kale amandeltak.

(W.E.G. Louw *Die ryke dwaas*, 1935: 3.)

Vir die gebruik van die nederlandismes *stuiwen* en *buiten* in die 1947-uitgawe van *Vier weemoedige liedjies*, is die Hollandse uitgewer Heuwekemeijer beslis nie bo verdenking nie. Die beskikbare komposisiesketse en outograawe van *Eerste winterdag* wys dat Van Wyk die Afrikaanse spelling van die betrokke woorde soos in die 1935-uitgawe van *Die ryke dwaas*, gebruik het. In sy kopie van die gepubliseerde werk (10.1 D5: 2-3) asook die kopie wat hy in Februarie 1948 met die opmerking "A corrected copy . . ." aan Howard Ferguson stuur (10.1 D2: 2-3), merk hy die nederlandismes as foute. In die 1985-uitgawe van die liedere is dit na Afrikaans toe herstel.

Die verandering van *kale* na *kaal*, in die "Sewende, Hersiene" uitgawe van *Die ryke dwaas*, 1961, het in die 1985-publikasie van die liedere onveranderd — as *kale* — behoue gebly.

In die Arnold van Wyk-versameling is die vroegste beskikbare komposisieskets van *Eerste winterdag* 'n ongedateerde potloodoutograaf "Vir sopraan en klein orkessie": hobo, solotjello, twee eerste viole, twee tweede viole, twee altviole en twee tjellos (10.1 CII/3: 3-4).

Hierin het die stemparty, met die uitsondering van die toonsetting van *die druppels tril droewig teen die ruite*, al finale beslag. In die instrumentale party is die latere klavierparty duidelik herkenbaar.

Van Wyk voltooi die inkoutograaf van hierdie komposisieskets op Stellenbosch op 13/11/37, 11.40 nm. (10.1 CII/2: 3-4). In dié vierstemmige begeleiding is daar twee strykinstrumente per party waarvan een die betrokke noot van die akkoord tot sewe mate aanhou terwyl die ander een dieselfde noot ononderbroke op vier agtstenote per maat speel. Die verskillende stemleidings verloop elk binne 'n klein omvang. 'n Karige hobo- asook 'n solo tjelloparty vul die stemparty aan, onder meer deur nabootsing. Hiermee skep hy 'n impressionistiese agtergrondboek waarteen die langdurigheid wat onderliggend in die teks aanwesig is, musikale gestalte kan kry.

Van hierdie toonsetting kan gesê word dat dit baanbrekerswerk was, nog voordat die lied hersien is, want al die musikale elemente van die klavierparty is reeds aanwesig.

Hy hersien die lied en reduceer die instrumentale party tot 'n klavierparty. Op 25 September 1946 het die musiek, steeds met die uitsondering van veral die stemparty van *die druppels tril droewig teen die ruite*, finale beslag van die besetting vir sopraan en klavier (10.1 CII/4: 4). Daar is nie verdere komposisiesketse of outograwe van dié lied in die Arnold van Wyk-versameling nie.

Van Wyk toonset hierdie stemmingsvers — waar die vaal kaalheid van die eerste winterdag, met die aanhoudende motreën — die digter tot liriese nostalgie geïnspireer het, met absolute eenvoud. Die teks word sillabies, met die teksaksente hoofsaaklik op die musikale sterk eerste en derde polse in 4/8-tydmaat getoonset en slegs twee woorde, *tril* en *swaar*-, word elk met 'n kort melisma gekleur. 'n Dalende tendens kenmerk die stemparty en aanhoudend herhalende note in die klavierparty verklank die stemming van die lied.

Die toonsoortteken kan op b mineur dui. Vanweë die baie chromatiese ingrypings — waarvan g-kruis en a-kruis wel na b mineur verwys — is die toonsoort moeilik bepaalbaar, maar die begin asook die einde van die stemparty is die sterkste aanduidings dat b wel 'n (beperkte) rol as toonsentrum speel. Temmingh sê "'n funksionele analise van die harmonie volgens konvensionele metodes [sou] vergesog wees. Hier word baie beslis 'n nie-

funkionele tonale harmonie aangetref waarby deur kombinasie van kwint-, tertse- en sekondeverwantskappe en deur die gebruikmaking van alterasies 'n volledige vryheid van grondtoonbeweging bewerkstellig word." (1965: 22.) Hy wys uit dat akkoordsamestellings onder meer die volgende behels: "volgens die aantal verskillende tone is die meeste akkoorde vierklanke; [en in 'n mindere mate] ook drie- en vyfklanke". In die opbou van die akkoorde word [hoofsaaklik] mineur en majeur tertse gebruik, en majeur en mineur vierklanke sowel as "die gewone tipe drieklanke . . ., majeur, mineur, vergroot en verminderd" word aangetref (*ibid.*: 20).

In die stemparty is daar hoofsaaklik twee musikale idees: i.) die motief waarop *Na al die sonskyn is dit donker* voorkom (mate 3<sup>2</sup>-5<sup>3</sup>): f-kruis<sup>2</sup>-e<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>-c-kruis<sup>2</sup>-b<sup>1</sup>-c-kruis<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>-b-mol<sup>1</sup> — dus binne die raam van 'n vergrote kwint wat vergelyk met die motief in *Vaalvalk*; en ii.) veelvuldig herhalende note op *yl motreën wat heeldag stuiwe*; / *laag dwarrelend* op a<sup>1</sup> (mate 12-17<sup>3</sup>), en op [*een*]tonig, *eentonig op gewel* en op f-kruis<sup>1</sup> (mate 36-38).

Van Wyk gebruik motief (i): ritmies gevarieerd vir die toonsetting van *vaal dryf die wolke in die lug* (mate 7<sup>4</sup>-10); en net die eerste vyf note hiervan, 'n mineur tertse laer, op *Stil sleep die ure* (mate 26<sup>3</sup>-28<sup>3</sup>), wat hy op *stuif die motreën buite* herhaal (mate 29-30<sup>3</sup>). Op *druppels tril droewig* word 'n heelttoonprogressie binne 'n kwint (d<sup>2</sup>-g<sup>1</sup>) atmosfeerskeppend aangewend, en in die laaste versreël 'n herhalende b<sup>1</sup> op [*ka*]le amandeltak.

In die klavierparty, net soos in die stemparty, is die elemente van veelvuldige herhaling en goedgeplaasde sinkopasie, deurlopend aanwesig. Van Wyk laat hoor ook enkele brokkies en variasies van die motief (i) van die stemparty in die klavierparty: mate 5<sup>4</sup>-6; 'n variasie (f-kruis<sup>2</sup>-e<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>-b-mol<sup>1</sup> — weereens binne die vergrote kwint) in mate 10-11 wat 'n presiese herhaling van die hoboparty in 10.1 CII/2: 3 (13/11/37) is. In die laagste stem van die regterhandparty, mate 14<sup>2</sup>-15<sup>1</sup>, is die tjello-insetsels van 10.1 CII/2: 3 verkort na c-herstel<sup>1</sup>-b-c<sup>1</sup>-a-kruis op vier agtstenote. Die kwint-interval is sterk aanwesig, gewoonlik as gevolg van die rangskikking van die note binne die akkoordsamestellings, in die klavierparty.

Die klavierparty speel 'n belangrike rol om 'n mistroostige winteratmosfeer te skep. 'n Element van monotone herhaling is feitlik deurgaans aanwesig, soms in beide hande, soms net die regter- of die linkerhandparty.

Vanaf maat 40 het die musiek weer 'n sterk b mineur oriëntasie, maar wyk vir die einde dan verrassend uit na 'n akkoord op G waarin B-mol oorheers en die lied eindig, in die regterhandparty, op b-mol<sup>4</sup> op 'n pppp-vlak.

Afgesien van die spesiale komposisie-effekte soos hierbo bespreek, is die verklanking van drie van die kernwoorde in die gedig opvallend: op *blarevlug* klink daar 'n doelbewuste poging om die dwarrelende blare voor te stel met, in mate 18-19, die dalende sestiendenoetlopie, gevolg deur 'n dalende mineur tert — B-mol-A-F-kruis-F-herstel-D — in die linkerhandparty (dis moontlik ook die funksie van die tjello-insetsels in 10.1 CII/2: 3) en aandag word gevestig op *vaal* en *stil* deur dit te sinkopeer.

Volgens Geldenhuys is die orkesweergawe van *Vaalvalk* en *Eerste winterdag* op 26 November 1937 op nog 'n konsert, "'n Aand vir ons twee mees belowende Suid-Afrikaanse komponiste, Blanche Gerstman en Arnold van Wyk", deur die Oranjeklub in die Kaapstadse Stadsaal, deur die sopraan Albina Bini, "met begeleiding deur 'n klein groepie instrumentaliste uitgevoer." (1983: 2.)

### 3.2.4 In die stilte van my tuin

Net soos *Koud is die wind* verskyn *In die stilte van my tuin* ook as een van tien fragmente onder I.D. du Plessis se "Wat Sappho sê" in *Die Huisgenoot* van 16 September 1932. Dié gedig is óók 'n vrye vertaling van Bliss Carman se rekonstruksie en vertaling uit Grieks van Sappho se gedig wat, volgens Du Plessis, in *Sappho, a Century of Lyrics* [s.a./1930?] verskyn het. In 1937 word *In die stilte van my tuin*, met enkele aanpassings, as nommer X in Du Plessis se digbundel *Vreemde liefde* opgeneem.

In die stilte van my tuin  
flikker son en skaduwee  
beurtelings op die muur.

Blare van verbloeide rose  
het die wind hier dik gestrooi  
voor die ope deur.

En die maanwit skoenlappers  
drywe op die geurende lug  
lomerig verby.

Ook die hart wat jou bemin  
voel die vreugde van die uur  
as jou mond so lag.

(I.D. du Plessis *Vreemde liefde* 1937: 14.)

Van Wyk het dié 1937-weergawe van die gedig getoonset. Hieronder verskyn die gedig soos in *Die Huisgenoot* van 1932:

In die stilte van my tuin  
Flikker son en skaduwee  
Beurtelings op die muur.

Blare van die rooiste rose  
Het die wind hier dik gestrooi  
Voor die ope deur.

En die maan-wit skoenlappers  
Dryf nou op die lome lug  
Soos 'n droom verby.

Oor die hart wat jou so min,  
Flikker daar 'n visioen  
Van 'n mond wat lag.

Bliss Carman se gerekonstrueerde, Engelse vertaling uit die Grieks van dié gedig lui soos volg:

In the quiet garden world,  
gold sunlight and shadow leaves  
Flicker on the wall.

And the wind, a moment since,  
With rose-petals strewed the path  
And the open door.

Now the moon-white butterflies  
Float across the liquid air,  
Glad as in a dream;

And, across thy lover's heart,  
Visions of one scarlet mouth  
With its maddening smile.

(Bliss Carman *Sappho: One Hundred Lyrics*, 'n heruitgawe (s.a.). Die gedig verskyn as nommer LXXX111, p. 86.)

Onderaan die 1947-publikasie (asook dié van 1985) van *In die stilte van my tuin* word 1938 as komposisiedatum gegee. In die Arnold van Wyk-versameling is daar egter geen werksdokumente van dié lied vóór die enkele inkoutograaf (wat plek-plek na 'n komposisieskets lyk) van *In die stilte van my tuin* nie — wat Van Wyk outografeer en dateer: Londen, 1 Januarie 1939 11.15 n.m. [*sic*] en waarby hy 'n lang dagboeknota skryf: "Aan D.E.G., ter nagedagtenis aan die Sondag toe ons 'Hair's a Handicap' geskryf het. Ek voel vanaand VROT." (Wie D.E.G. is, is steeds onbekend, maar volgens Muller (ms. s.a.: verskeie verwysings) was dit iemand van wie Van Wyk nie kon afstand doen nie, selfs lank nadat die verhouding op die rotse geloop het.) Hy komponeer nietemin — alleen op Nuwejaarsaand, in 'n oorloggeteisterde stad, ver van sy land en sy mense en verlangend na 'n vervloë liefde — hierdie lied (soos dit voorkom) in sy totaliteit.

Die toonsetting van die gedig in hierdie inkoutograaf — plus 'n verdere halwe maat — (10.1 CII/7: 1-3) is reeds in 'n gevorderde stadium van ontwikkeling. Gemeet aan die slordige doodkrap van sommige mate, die bywerk van 'n verandering in potlood van maat 25 asook die verandering van die toonsetting van *ook die hart wat jou be[*min*]* (p. 3), lyk dit asof dit wel die eerste en selfs enigste werksdokument van die lied is. Soos in so baie van sy jeugliedere, het die komposisieproses moontlik hier weereens spontaan en vinnig gevloei.

Hy tooset die lied in hierdie stadium in A-mol majeur, E majeur, C majeur met die verhoogde vierde toontrap en terug in A-mol majeur. Die toonsetting is nog in 2/4-tydmaat, met slegs in maat 17 'n verandering na 2/8-tydmaat en met die nootwaardes die helfte van dié van die finale weergawe — wat sterk herinner aan die eerste komposieskets van *Koud is die wind* (1934). Origens het die stemparty vanaf die verklanking van *Blare van verbloeiende rose* tot die einde, ofskoon 'n toon hoër, finale beslag. In die klavierparty is egter nog net die vinnig vloeiende, dalende *arpeggio*-motiewe herkenbaar, waarmee Van Wyk moontlik musikale uitdrukking aan die skoenlappervlug gee. Aanvanklik skryf hy *melkwit skoenlappers*, maar korrigeer dit met *maanwit skoenlappers*; en fyner nuanses, soos die kwartnoottriool op *skoenlappers*, ontbreek nog hier.

In die gepubliseerde weergawe is *In die stilte van my tuin* getoonset met 'n reëlmaat van die teksaksente op hoof- en newe-aksente op eerste en derde polse in 4/4-tydmaat, met slegs in maat 16 'n verandering na 2/4-tydmaat. Die teks is hoofsaaklik sillabies op agtstenote verklank, wat perfek leen tot die natuurlike spraakritme van die resitatiefstyl wat Van Wyk veral vir die eerste en laaste dele van dié lied gebruik — dit kan egter aanvaar word dat die *quasi parlante* (aan die begin) vir die hele lied geld.

Slegs twee keer kleur hy woorde met melismas, onderskeidelik op die eerste lettergrepe van die woorde *flikker* en *geurende*; en die drielettergrepige woord *skoenlappers* kry met 'n kwartnoottriool gestalte. Temmingh meen dat, gegewe 'n *quasi parlante*-styl, die melisma op *flik*- "nie baie geslaagd" is nie (1965: 33), maar as in ag geneem word hoe Van Wyk se liefde vir subtiele woordskildering gereeld voorkom, is die melisma hier verantwoordbaar.

Van Wyk toonset *beurtelings* vreemd. In die outograaf (10.1 CII/7: 1) verander hy die woord na *beurtlings* en verklank dit met twee sestiendenote; en in die finale weergawe word dit as *beurtelings* met 'n voorslag (*acciaccatura*) op die tweede lettergreep verklank, asof dié woord beurt'lings gespel is. Die gebruik van 'n agtstenoot en twee sestiendenote sou moontlik meer logies, dog minder interessant, wees.

Die twee en 'n half mate lange frase waarmee die stemparty van dié lied begin, bestaan uit twee motiewe: i.)  $g\text{-mol}^1\text{-}g\text{-mol}^1\text{-}b\text{-mol}^1\text{-}a\text{-mol}^1\text{-}g\text{-mol}^1\text{-}a\text{-mol}^1\text{-}b\text{-mol}^1$  (maat 1 (met opmaat)) en ii.)  $b\text{-mol}^1\text{-}f^1\text{-}b\text{-mol}^1\text{-}d\text{-mol}^2\text{-}c\text{-mol}^2\text{-}b\text{-mol}^1\text{-}a\text{-mol}^1\text{-}b\text{-mol}^1$  (maat 2 (met opmaat)).

Motief (i) kom voor in mate 19<sup>4</sup>-20<sup>3</sup> waar dit na 'n wisselnootpatroon binne die g-mol<sup>1</sup>-b-mol<sup>1</sup>-interval varieer. Mate 9 en 13 is ook op wisselnootpatrone geskoei.

Die laaste vyf note van motief (ii) word herhaal: met geringe variasie in mate 3, 8, gestrek oor mate 17-18, en maat 21.

Hoewel die gedig nie as melankolies nie maar eerder nostalgies gesien kan word, word die melodie nogtans deur 'n dalende tendens gekenmerk. Die stemparty verloop hoofsaaklik trapsgewys, met enkele intervalspronge van slegs tertse en kwarte. Eenvoud kenmerk die melodie waarin b-mol<sup>1</sup> deur die hele lied prominent teenwoordig is. Die b-mol<sup>1</sup> — waaraan die stemparty anker — word in die hoogste melodielyn van die regterhand (mate 1 (met opmaat)-3) van die klavierparty as 't ware gevestig deur die omgekeerde pedaalpunt op b-mol<sup>1</sup> (op 'n halfnootafstand). Hy verklank *geurende lug* met 'n dalende heeltoonverloop (mate 15-16); en *wind hier dik gestrooi* asook *lomerig verby* met heeltoonverloop met 'n chromatiese infleksie (mate 8 en 17-18).

Terwyl in die ander drie liedere van dié groep 'n kwint-interval dikwels die raam is waarbinne dele van die stemparty verloop en soms ook prominent in die klavierparty is, vervul die tertse hierdie funksie in die stemparty van *In die stilte van my tuin*: mate 1 (met opmaat)-3; 14<sup>4</sup>-16; 19<sup>4</sup>-20; en 21<sup>4</sup>-24<sup>1</sup>. Veral die stemparty van die vierde strofe verloop met 'n sterk teenwoordigheid van die tertse, en wél binne die klein omvang van 'n rein kwint, met 'n middelpuntsoekende melodie wat elke versreël op b-mol<sup>1</sup> laat eindig. By die herhaling van die laaste versreël, *as jou mond so lag*, bevestig die verlangsaming in tempo (*più lento*) en die laer dinamiese vlak (*pianissimo*) die gevoel van nadenke en verlange.

In die klavierparty — wat die vorm van die lied netjies afets — oorheers kwint-intervalle (dikwels die vergrote kwint) oorwegend tussen die laagste twee melodielyne. In die eerste deel vorm 'n raamwerk van akkoorde, soos in *recitativo secco*, die begeleiding; aanvanklik met 'n deursigtige tekstuur van slegs drieklanke; en dan vanaf maat 7 'n ryker tekstuur met voller akkoorde waarin die kwint-kwart samestelling opmerklik is. Die verklanking van die derde strofe, mate 12-19a, is baie lig en sag, met 'n deursigtige begeleidingstekstuur wat beklemtoon word deur die langer nootwaardes in die stemparty. Hier wend Van Wyk eenvoudig 'n herhalende, dalende, *arpeggio*-gebaseerde nootpatroon aan, waarvan die ligtheid en vlugheid die teks komplementeer.



Vir mate 1-5 is die toonsoort G-mol majeur. Die kort tussenspel, mate 4 (met opmaat)-5, verloop op die tonika-akkoord in stygende gebroke akkoorde op agtstenoottriole wat op 'n heelnootakkoord — op 'n vergrote drieklank op g-mol — tot ruste kom en waarvan die herstel d die tonika van D majeur word.

Mate 6-11 is in D majeur (met soms die verlaagde tweede, sesde of sewende toontrap) — met in mate 10 (met opmaat)-11 ook 'n kort tussenspel wat op dieselfde model as mate 4 (met opmaat)-5 geskoei is en dus ook op 'n vergrote drieklank (op d) eindig. Mate 12-19a is in B-mol majeur met deurgaans die verhoogde vierde toontrap — hier is die kort tussenspel gevarieerd met in maat 19a sestiendenoot *arpeggios* op die vergrote drieklank. En mate 19b-25 is terug in G-mol majeur met baie skuiftekens.

Temmingh verklaar die toonsoorte van mate 6-11 as g mineur; en van mate 12-19a as F majeur — met 'n verduideliking van onder meer die oorgang van die akkoord, d-a-kruis-f-kruis, in maat 11 na b-mol-d-f-herstel in maat 12 soos volg: ". . . as 'verklaring' is ook hier weer die enharmonisering van a-kruis na b-mol en die chromatiese verskuiwing van f-kruis na f met d as spiltoon." (1965: 30.)

As die finale weergawe egter met die outograaf (10.1 CII/7: 1) vergelyk word, klop die toonsoort verklaring, G-mol, D, B-mol en G-mol majeur vir die finale weergawe, met dié van die outograaf (waarin die akkoorde veel eenvoudiger en dus makliker verklaarbaar is): A-mol, E, C en A-mol majeur — die onderskeie toonsentra staan dus in albei gevalle in die verhouding van 'n vergrote drieklank. Elke deel van die lied (behalwe die laaste maat) eindig, in albei weergawes, op 'n vergrote drieklank: in die finale weergawe op die tonika mate 5, 11 en 19; en in die outograaf op tonika, submediant en tonika mate 5, 11 en 20.

Van Wyk laat perk hom nie in deur G-mol majeur waarin die vierde strofe getoonset is nie. Die romantiese sentiment van *hart*, *vreugde* en *mond* (mate 20, 21 en 22 onderskeidelik) word verklank met die mineur drieklank op die subdominant — een van sy gunsteling musikale uitdrukkingsmiddele. In maat 22, op *mond*, word die derde asook die sesde toontrappe verlaag. Wanneer hy dan die laaste versreël herhaal, verhelder die musiek op *mond*, deur die gebruik van 'n majeur akkoord op die verhoogde supertonika, a-herstel-c-kruis-e-herstel — die c-kruis<sup>2</sup> is in die stemparty d-mol<sup>2</sup> gespeel.

Dit is opvallend hoe *Eerste winterdag* én *In die stilte van my tuin*, wat onderskeidelik einde 1937 en begin 1939 getoonset is, impressionisties vertoon — *In die stilte van my tuin* selfs nog ryper as *Eerste winterdag*.

Opsommend kan enkele eienskappe wat *Vier weemoedige liedjies* tot 'n eenheid snoer hier uitgelig word:

In al vier liedere is die voorspel sowel as die naspel baie kort of dit bestaan nie: in *Vaalvalk* en *Eerste winterdag* word die atmosfeer van die lied binne enkele mate daargestel; in *In die stilte van my tuin* word slegs 'n akkoord (soos in *recitativo secco*) gegee; en *Koud is die wind* het geen voor- of naspel nie. Skematies lyk die voor- en naspel van *Vier weemoedige liedjies* so:

Lied	Voorspel	Naspel
<i>Vaalvalk</i>	Mate 1-3	Geen
<i>Eerste winterdag</i>	Mate 1-2	Drie mate
<i>In die stilte van my tuin</i>	Slegs een akkoord	Een en 'n half mate
<i>Koud is die wind</i>	Geen	Geen

Die tekste word almal gekenmerk deur nostalgie, melankolie en liriese kwaliteite.

Omvang sowel as tessituur (hier tussen hakies aangedui) van die groep liedere lê in die middel-omvang van 'n medium of hoër stemtype: *Vaalvalk*:  $g^1$ -d-kruis<sup>2</sup> ( $g^1$ -d-kruis<sup>2</sup>); *Eerste winterdag*:  $b/d^1$ -f-kruis<sup>2</sup> ( $a^1$ -e<sup>2</sup>); *In die stilte van my tuin*:  $d^1$ -e<sup>2</sup> ( $g$ -mol<sup>1</sup>-d-mol<sup>2</sup>); en *Koud is die wind*:  $b$ -f-kruis<sup>2</sup> ( $e^1$ -c<sup>2</sup>). Die  $b^1$ , soms  $b$ -mol<sup>1</sup> (en enharmonies a-kruis<sup>1</sup>), beklee 'n sentrale plek in al vier liedere.

Presiese herhaling en veral ook variasie van motiewe is in elke lied aantoonbaar. Die liedere is in reëlmatige tydmaat, met slegs in *In die stilte van my tuin* een maal tydmaatwisseling van 4/4- na 2/4-tydmaat en terug. Die woord-toonverhouding van die eerste drie liedere is, op enkele melismas van twee agtstenote na, sillabies — maar dié van *Koud is die wind* is van die mees melismatiese van sy liedoeuvre.

Van Wyk gebruik in dié stel liedere in die stemparty slegs enkele kere nootwaardes korter as 'n agtstenoot — moontlik weens die aard van die gedigte se nostalgiese en melankoliese karakter. Tog het hy in die aanvanklike komposisiepogings *In die stilte van my tuin* en *Koud is die wind* hoofsaaklik op sestiendenote getoonset.

In die klavierparty het hy kort nootwaardes egter meer dikwels nodig vir klankskildering, byvoorbeeld in *Eerste winterdag* vier sestiendenote op *blarevlug*; die skoenlappervlug in *In die stilte van my tuin*; en in *Koud is die wind* in die *piangendo*-gemerkte tussenspel, mate 16-19, asook die fluit van die wind met behulp van sestiende- sowel as twee-en-dertigstenote.

Die klavierparty van elk van die liedere het 'n sterk individualistiese karakter en kan tot 'n groot mate onafhanklik van die stemparty staan. Vergelykenderwys kan die klavierpartye van *Vaalvalk* en *Eerste winterdag* gesien word as voorstellings van die herhalende aksie in elk van die betrokke liedere (die herhalende draai van die vaalvalk, en die eentonige gedrup van die reën); dié van *Eerste winterdag* en *In die stilte van my tuin* is beide impressionisties; en dié van *Koud is die wind* is vanaf maat 17 letterlik klankskilderend.

Temmingh som op dat, "[b]ehalwe die kleurmusiek in 'Koud is die wind' . . . die harmoniese middels in die liedere dieselfde [is]: deurgaans tonaal gebonde en in meerdere of mindere mate funksioneel. Waar nie-funksionaliteit optree, is dit egter meestal sterk diatonies." (p. 47.) Hy toon ook aan dat die vier liedere "dieselfde vormskema, naamlik A-A<sup>1</sup> [vertoon, behalwe] 'In die stilte van my tuin' [wat] deur die skema A-B-C-A<sup>1</sup> hiervan [afwyk]" (1965: 48).

Uit die karige werksdokumente van dié liedere in die Arnold van Wyk-versameling kan wel gesien word hoe die stemparty telkens sonder sukkel gestalte aangeneem het, terwyl die klavierparty dan later met meer moeite tot stand gekom het. Geoordeel aan veral die vindingrykheid en vakmanskap in die klavierbegeleidings, kan *Vier weemoedige liedjies* net so goed onder sy volwasse liedere sorteer, maar omdat amper al die inherente musikale materiaal reeds in die inisiële poging van elk van hierdie liedere aanwesig was, bly dit merkwaardig as vroeë liedere. In 1946 het hy dus hierdie bruikbare klavierpartye (wat in 'n konvensionele, amper naïewe gestalte voorgekom het) herskryf met die vakmanskap wat hy intussen bekom het.

*Vier weemoedige liedjies* het egter nie in 'n rustige, leunstoel-tydperk in Van Wyk se lewe ontstaan nie. Groot gebeure kenmerk die jare 1934 tot 1938/39 en hiermee saam ontstaan, saam met *Vier weemoedige liedjies*, ook nog enkele ander liederes, sommige van hoë gehalte.

In 1935 — toe Van Wyk *Koud is die wind* as deel van sy Curtis Institute-aansoek ingestuur het asook met hierdie lied, op 'n Oranje-klub-konsert, die eerste keer op hom as komponis aandag gevestig het — toonset hy ook *Vrede*, 'n duet vir mezzosopraan en tenoor; *Die Kapelle*, 'n lied wat vir postuum publikasie oorweeg kan word; en vermoedelik die ongedateerde *Meta Api*.

### 3.2.5 Vrede

Vrede, vrede gee my God, — Vrede!

O sien my aan, U kind, wat smag na vrede —

Vrede, vrede, o my God!

Vrede, vrede net van God

Ek buig in stilte neer

Ek smag, ek smag na vrede.

Op [Sondag] 5 Junie 1935 wend Van Wyk 'n tweede poging aan om *Vrede*, 'n hoogs emosionele gebed-gedig van P.R. Lötter ('n "Prima-koshuismaat" volgens Van Wyk se inskrywing in rooi ink) as 'n duet vir mezzosopraan en tenoor met koor en klavier te toonset (Juvenilia 21: 8-10). Hy meld dat die tema uit 'n Joodse Paassang verwerk is, wat daarop kan dui dat dit verband hou met sy vriendskap met die Joodse egpaar, die Barons. (Met die eerste, ongedateerde poging (Juvenilia 21: 7) het hy slegs agt mate gevorder, waarvan die musiek reeds grootliks finale beslag gehad het.) Van die gemelde koorparty is daar nog geen sprake nie; hy laat die toonsetting onvoltooid; en haal die laaste bladsy (mate 20-29) deur.

Die toonsetting is in f mineur, in 4/4-tydmaat en die klavierparty wat konstant op 'n viersestiendenote-patroon loop, herinner sterk aan dié van sy toonsetting van *Heimwee*.

Drie kort motiewe voorsien die musikale materiaal vir die stempartye. Die mezzosopraanparty begin in maat 4 met die eerste motief, 'n dalende melodie — met sugmotiewe — vanaf  $f^2$ ; en in maat 7 met 'n tweede motief, weereens 'n dalende melodie, vanaf  $a^2$ . Vir 'n mezzostem is dié party werklik ongerieflik hoog geskryf. In maat 7 tree die tenoorparty in stretto in met wat klink na 'n antwoord op die mezzosopraan se tweede motief. Die derde motief — 'n trapsgewys stygende melodie — word in mate 8-9 bekend gestel. Vir die stempartye gebruik Van Wyk amper deurlopend hierdie drie motiewe wat in kontrapuntale, kwasifugale styl tussen die mezzosopraan- en tenoorparty beweeg.

Die dringendheid van die element van smeking in die gedig word ondersteun deur die uitvoeringsaanwysing *Andante con anima* en in die klavierparty die volgehoue, vinnig vloeiende viersestiendenote-patroon. 'n Raamwerk van hoofsaaklik konvensionele akkoordprogressies (tonika, subdominant en dominant) kenmerk die harmoniek.

'n Lied waarby langer stilgestaan moet word vanweë Van Wyk se innoverende komposisionele denkrigting, is *Die Kapelle*.

### 3.2.6 Die Kapelle

Van Wyk toonset hierdie gedig van Ludwig Uhland (1787-1862) op 17 November 1935 te "Rosebank Hall" (Juvenilia 63:1-2) en volgens Muller se katalogusinskrywing is dit Van Wyk se "Enigste komposisie wat op briefpapier geskryf is met getekende notebalk." (ms. s.a.: 636.)

Droben stehet die Kapelle,  
Schauet still ins Tal hinab,  
Drunten singt bei Wies' und Quelle  
Froh und hell der Hirtenknab'.

Traurig tönt das Glöcklein nieder,  
Schauerlich der Leichenchor;  
Stille sind die frohen Lieder,  
Und der Knabe lauscht empor.

Droben bringt man sie zu Grabe  
Die sich freuten in dem Tal.

Hirtenknabe, Hirtenknabe,  
Dir auch singt man dort einmal.

(Fiedler 1962: 240.)

Die gedig word deurgekomponeerd, met 'n twee mate lange voorspel en ses mate lange naspel, getoonset. Van Wyk laat kom die swarmoedige ondertoon van die gedig goed tereg in die c mineur toonsoort en dit word benadruk deur die stadige tempo, die *pesante* uitvoeringsaanwysing, die oorwegend hoë dinamiese vlak en swaar aksente — hoofsaaklik op eerste polse. Hy verwag dat die stemparty kleurloos (*sans nuances*) voorgedra word.

'n Meedoënlose somberheid wat die sentiment van die gedig beklemtoon, word geskep met 'n ritmepatroon, in 4/4-tydmaat, wat in die klavierparty ononderbroke vanaf maat 1 tot 30 herhaal. Hierdie ostinaat-effek wat geskep word bestaan uit herhaling van 'n een maat lange motief (wat die hele maat behels): in die regterhandparty 'n dubbelgepunteerde kwartnoot-sestiendenoot-halfnootpatroon en in die linkerhandparty vier kwartnote, wat mars-agtig voortstu — waarskynlik in aanklank by 'n dodemars.

Dié motief herhaal ritmies konstant, maar pas aan ten opsigte van toonhoogte — volgehoue met dalende melodiese verloop — veral weens toonsoortveranderinge. Dit word in maat 1 van die klavierparty gestel en herhaal: presies tot maat 6; aangepas in mate 7-11; 12-15; 16-17; presies soos maat 1 in mate 18-22, 24-26 en 29-30; en met geringe aanpassing in mate 23 en 27-28.

Hierdie effek word versterk deur die herhalende verskyning (op elke tweede en vierde pols in die baslyn) van C (mate 1-6); E-mol (mate 7-8 en 12-15); C-mol (mate 17-18); en C (mate 19-31), met as afsluiting afwisselend C en C<sub>1</sub> op halfnote (mate 31-34).

Die stemparty is ook geskoei op 'n motief-idee van veelvuldig herhalende note op 'n twee mate lange ritmepatroon: 'n gepunteerde kwartnoot, vyf agtstenote, twee kwartnote en 'n halfrus (mate 3-4). In mate 3-22 (die toonsetting van die eerste twee strofes plus die eerste versreël van die derde strofe: *Droben bringt man sie zu grabe*) verskyn dié motief-idee nege keer, telkens gevarieerd (veral ten opsigte van die toonhoogteprogressie) — met nie een keer presiese herhaling nie. Van Wyk se komposisietegniek om veelvuldig herhalende note te gebruik, word hier by uitstek as musikale materiaal benut.

In die verklanking van die eerste strofe begin die eerste drie versreëls elk met veelvuldig herhalende note; en die opeenvolging van dié twee mate lange frases vind plaas oor 'n mineur drieklank op  $c^1$ . As die herhalende note telkens tot een noot gekondenseer sou word, klink die eerste strofe op die volgende melodie (/ tot / stel 'n versreël voor):  $c^1/e\text{-mol}^1\text{-f}^1\text{-g}^1/b\text{-mol}^1\text{-c}^2\text{-d}\text{-mol}^2/f^2\text{-d}\text{-mol}^2\text{-b}\text{-mol}^1\text{-f}^1$  (mate 3-10). Op *Froh und hell der Hirtenknab'* verloop die melodie dus — ironies — op 'n dalende mineur *arpeggio* vanaf  $f^2$  en met herhaling van die  $f^1$ . Hiermee word die kontras in die gedig tussen die kapel wat daarbo staan en die herder onder in die vallei net mooi andersom getoonset — dit kon doelbewus wees, of dalk het hy eerder 'n geleidelik stygende lyn om op *froh* by  $f^2$  uit te kom, in gedagte gehad.

'n Dalende tendens kenmerk die stemparty van die tweede strofe: *Traurig tönt das Glöcklein nieder* — chromaties dalend; *Schauerlich der Leichenchor* — op dalende heeltone (met die herhalende noot op *Schauerlich der*) en 'n chromatiese infleksie; *Stille sind die frohen Lieder* word  $e\text{-mol}^1$  vir die hele versreël herhaal; en direk daarna, in *Und der Knabe lauscht* [Van Wyk sê foutiewelik: *laufscht*] *empor* kom intervalspronge — die enigste keer in die melodie — tot so groot as 'n kwint voor. Gekondenseerd klink die melodie van die hele strofe:  $g\text{-mol}^1\text{-f}^1\text{-f}\text{-mol}^1\text{-e}\text{-mol}^1\text{-d}^1/b\text{-mol}^1\text{-a}\text{-mol}^1\text{-g}\text{-mol}^1\text{-f}^1/e\text{-mol}^1/e\text{-mol}^1\text{-c}\text{-herstel}^1\text{-g}\text{-herstel}^1\text{-c}^1$  (mate 12-19).

Vir die derde strofe keer die melodie van mate 5-6 grootliks terug, op *Droben bringt man sie zu Grabe*. Hierna gebruik hy nuwe melodiese materiaal gebaseer op  $g^1\text{-e}\text{-mol}^1\text{-d}\text{-mol}^1\text{-c}^1$  op die tweede versreël; telkens vier dalende note op *Hirtenknabe*; en onder meer twee dalende tertse — mineur op *singt man* ( $e\text{-mol}^1\text{-c}^1$ ) en verminderd op *dort ein[mal]* ( $d\text{-mol}^1\text{-b}\text{-herstel}$ ) — in die laaste versreël. Met die konvensionele chromatiese verloop van  $c^1\text{-d}\text{-mol}^1\text{-b}\text{-herstel}\text{-c}^1$  op *man dort einmal* word die melankoliese ondertoon van die gedig finaal gevestig.

Die harmoniek is moeilik verklaarbaar, byvoorbeeld die eerste akkoord op die tonika, sonder tertse, maar met 'n toegevoegde A-mol in die bas. Vermoedelik is dié A-mol bygevoeg om die A-mol-C-G-C-baslyn (met 'n chromatiese verhouding tussen die eerste en die derde pols) in mate 1-6 moontlik te maak. Die linkerhandparty van mate 1-6 kan ook verklaar word as 'n wisselpatroon op die intervalle A-mol-c en G-d bo 'n C-pedaalpunt.

'n Soortgelyke verklaring geld vir mate 18-26 en 29-30; die c-mol in die baslyn van mate 7-8 en 10-15; en die g/a-dubbelmol in die baslyn van mate 16-17. (In maat 2 is dit vermoedelik net 'n skryffout waar die herstelteken voor die d<sup>1</sup> in plaas van die b-mol is.)

Die verklaring van die akkoorde is hoofsaaklik tonika en dominant, in die toonsoorte c mineur (mate 1-6, 18-30, met in mate 23 en 28 telkens die verlaagde tweede toontrap, d-mol, in die stem- en regterhandparty en d-herstel in die linkerhandparty). Mate 7-15 is hoofsaaklik op E-mol. Vir die eerste koeplet van die tweede strofe (mate 12-15) skuif die toonsoort dus 'n tert op na e-mol mineur. In mate 16-17 op *stille sind die frohen Lieder* is 'n oorgang waar C-mol majeure as modulatie-akkoord gebruik word tussen e-mol mineur (maat 15) en c mineur vanaf maat 18.

Met hierdie innoverende harmoniekstyl, wat duidelik dui op 'n onderliggende uiteensetting of plan, lyk dit asof Van Wyk doelbewus begin wegbreek het van die hoofsaaklik tonale harmoniek wat deur die ouer komponiste van sy tyd gebruik is en waarvan die klavierpedagoog Cameron Taylor, asook prof. Bell — hierbo genoem — hom afgeraai het. Hy het definitief by nuwe, ryker klankkleure uitgekom.

*Die Kapelle* kan enige tyd kers vashou by ander liedere uit hierdie vroeë liedperiode en die moontlikheid vir publikasie behoort ondersoek te word. Muller haal Van Wyk aan uit 'n brief aan Freda Baron, 9 Maart 1936, waar hy trots na hierdie lied verwys as "a German song, rather morbid but beautiful. It will however be very difficult to sing in time as the accompaniment is full of discords." (ms. s.a.: 347-348 en 786, eindnota 317.)

### 3.2.7 Meta Api

'n Ongedateerde lied, met geen aanduiding deur Van Wyk van die digter of titel nie, is die voltooide toonsetting van *Meta Api* (Juvenilia 049. In die katalogus verwys Muller onder 049 daarna as: "[pp.] 2-3: Geen titel, Lento e mesto" en vervolg met die res van die inligting (ms. s.a.: 651).) Dit is in swart ink in Van Wyk se dadelik herkenbare musiekskrif.

Te oordeel aan die onnoukeurighede, byvoorbeeld die spasiëring binne sommige mate waar die teksonderlegging nie netjies inpas nie; weglaat van sommige agtstenote se vlaggies; weglaat van die herstelteken voor die E in maat 11; doodkrap van enkele note en so meer; laaste basnoot wat as D-mol<sub>1</sub> in plaas van F<sub>1</sub> geskryf is; en slordige dubbelmaatstreep aan



die einde, is hierdie een van die toonsettings waar Van Wyk baie vinnig moes werk om by die kreatiewe vloei van sy komposisieproses by te bly.

*Meta Api* is 'n gedig van C.F. Louis Leipoldt (1980-1947) wat in 1923 in sy digbundel *Uit drie wêrelddele* verskyn het. Dit is hier oorgeskryf uit die tweede druk van die bundel, 1926, p. 100.

Waarom het jy gister gehuil,

Meta Api?

Hoekom het jy gister gesnik in die bos?

Was 'n skroef van jou liefde, my hartlampie, los?

Of het jy jou liefde verruil?

Meta Api?

Verruil vir die dons van die waringhaboom,

Die geur van die lotos wat swem,

Die pronk van die see wat jou eiland omsoom,

Die groen wat sy strande omklem?

Vir wasem en wierook wat hemel-toe rys —

'n Reukofferande van hier,

Soos vroe'r in jou tempels die mirreroek wys

Hoe plegtig jy bidstond kon vier?

Vir purper gepers uit die manghostan-skil,

En rooi uit die ramboetan-vel,

Vir rooi wat die vuurkewer dra as hy wil,

Vir goud wat die dagbreek voorspel?

Is één van dit alles, of alles daarvan,

'n Kwart werd van wat jy verruil?

Skroef vaster die skroefie, so vas as jy kan —

Ek weet, Meta Api, jy huil.

Van Wyk toonset slegs die inleiding van dié liriese, Oosters eksoties-gelaaide gedig en pas die teks as volg aan:

Waarom het jy gister gehuil,  
 Meta Api? Meta Api?  
 Hoekom het jy gister gesnik in die bos?  
 Was 'n skroef van jou liefde los?  
 Of het jy jou liefde, jou liefde verruil,  
 Meta Api?

Hoewel onder juvenilia gekatalogiseer, hoort hierdie toonsetting moontlik onder Van Wyk se vroeë liedere. Die aanhaling uit 'n brief aan Baron, wat later (onder 1936-1937) genoem word, bevestig dié vermoede.

Die melankoliese luim van die gedig word goed in die f mineur toonsoort ondervang en word beklemtoon deur die chromatiese wending aan die einde van die eerste motief van die klavier se regterhandparty — f-a-mol-c-b-herstel — wat ontstaan deur die verhoogde vierde toontrap wat onder meer die eerste agt mate van dié 22 mate lange komposisie kenmerk. In die klavierparty kom dié chromatiese progressie op agtstenote voor in mate 1-2, 5-7, (omgekeerd in maat 8), maat 18, (en weer omgekeerd, B-c op twee halfnote, in maat 20). In die stemparty word dit met goeie effek gebruik vir die melisma op *gehuil* — c<sup>2</sup>-b-herstel<sup>1</sup>, op twee halfnote (maat 6); en om die stemparty mee af te sluit — c<sup>2</sup>-b-herstel<sup>1</sup>, op 'n halfnoot-kwartnoot ritmepatroon op *Api* (maat 18). Hierdie eerste motief van die klavierparty word nie in sy geheel in die stemparty gebruik nie.

Van Wyk gebruik twee twee mate lange frases as materiaal vir die stemparty: a.) f<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>-a-mol<sup>1</sup>-b-herstel<sup>1</sup>-d-mol<sup>2</sup>-b-herstel<sup>1</sup>-c<sup>2</sup>-b-herstel<sup>1</sup> op *Waarom het jy gister gehuil* (mate 5-6); en b.) c<sup>1</sup>-c<sup>1</sup>-g-mol<sup>1</sup>-b-mol<sup>1</sup>-b-mol<sup>1</sup>-f<sup>2</sup>-e-mol<sup>2</sup>-c<sup>2</sup> op *Was 'n skroef van jou liefde los?* (mate 14-15<sup>3</sup>). Die sentiment van die eerste versreël word veral in die deurgaans verhoogde vierde toontrap en die binnetoekerende melodie, asook die (hierbo onderstreepte) vergrote sekunde en chromatiese progressie in die eerste frase (a) gehoor. Hierdie a-frase word gedeeltelik herhaal (sonder om die vierde toontrap te verhoog en op 'n ander ritmepatroon) op *Hoekom het jy gister* (maat 10 (met opmaat)). Op *gesnik in die bos?* word 'n heeltoon verloop met 'n chromatiese infleksie, f<sup>2</sup>-c<sup>2</sup>, gebruik (mate 11-12<sup>1</sup>).

Hy herhaal die b-frase, ritmies aangepas, op die onderstreepte gedeelte van die versreël  
*Of het jy jou liefde, jou liefde verruil* (mate 16-17a).

Hierdie inleiding tot Leipoldt se gedig vertoon eenledig. Van Wyk toonset dit deurgekomponeerd, maar onderskei in die klavierparty tussen die eerste en laaste drie versreëls, mate 1-12 en 13-22 onderskeidelik. Een van die toonsetting se treffende eienskappe is juis die onafhanklike klavierparty wat die stemparty slegs in mate 10 en 15 dupliseer.

Die motief f-a-mol-c<sup>1</sup>-b-herstel (op agtstenote), vorm (in geheel of elemente daarvan) 'n groot deel van die musikale materiaal van die klavierparty van mate 1-9. Aanvanklik word dit opgevolg met e-mol<sup>1</sup>-d-mol<sup>1</sup> waarvan die kontras van die heeltoon ná die chromatiese c<sup>1</sup>-b-herstel baie treffend is (mate 1-2, 5-7 en 18). Hierdie chromatiese progressie kom voor op ander note in hoofsaaklik die binnestemme in die mate soos hierbo genoem. Nog 'n prominente eienskap van die klavierparty is die onderliggende pedaalpunt op 'n F<sub>1</sub>-oktaafgreep op die eerste pols van elk van mate 1-9 van die linkerhandparty, wat sodoende die toonsoort van die lied vestig. Van Wyk se dikwelse gebruik van die verhoogde vierde toontrap (in tien van die 22 mate) is moontlik om by te dra tot 'n Oosterse klankkleur vir die toonsetting.

Waar die harmonie van mate 1-9 bo 'n pedaal op F gehoor moet word, verander die volgende seksie (mate 10-13) na 'n progressie van chromatiese akkoorde. Vanaf maat 11 verander die klavierparty, wat tot dusver hoofsaaklik op gebroke drieklanke verloop het, na 'n tekstuur van voller akkoorde — wat benodig word om die lied se klimaks op *gesnik in die bos* te ondersteun. Hierna keer die musiek terug na 'n pedaalpunt (nou op die dominant C — mate 14-17) om eers aan die einde weer die tonika f te bereik.

In die tweede helfte word die Oosterse aanklank versterk met die herhaalde verlaging van die tweede toontrap g-mol.

Gesinkopeerde ritmepatrone is volop in hierdie lied: in die tweede helfte van elke maat van die regterhandparty (mate 1-5) en die linkerhandparty (mate 5-9); steeds in die linkerhandparty (mate 12-13); op die herhalende C in die baslyn (mate 14-17<sup>1</sup>); en ook in mate 17b-18 — dus gesinkopeerde ritmepatrone in 16 van die 22 mate.

Die sillabiese hantering van die teks asook die tessituur,  $f^1-c^2$ , wat in die middelomvang van die stem lê, verleen aan die lied 'n ongekunsteldheid wat baie na aan natuurlike spraak kom — die musikale aksent volg die natuurlike teksaksent getrou, behalwe in mate 9 en 10 waar die tweede in plaas van die eerste lettergreep van *hoekom* beklemtoon word. Vir die meer dramatiese teksgedeeltes word die hoër tessituur — rondom  $c^2-f^2$  — benut. Die omvang van die lied ( $c^1-f^2$ ) leen beter tot donkerder stemme, byvoorbeeld mezzosopraan en bariton.

Van Wyk se uitvoeringsaanwysings onderskryf elke nuanse van die teks, naamlik: *Lento e mesto* as algemene aanduiding, *fortissimo*, *passionato* en >-aksente op *snik in die bos*, en op die laaste twee versreëls elk 'n breë dinamiese kurwe vanaf 'n lae dinamiese vlak tot *forte* en terug.

In 'n brief aan Baron, 9 Maart 1936 (Muller ms. s.a.: 786, eindnota 317), verwys Van Wyk na die paar nuwe liedere wat hy die afgelope tyd gekomponeer het. Van *Die Kapelle* (17 November 1935) sê hy (soos vroeër genoem) onder meer dat dit 'n morbiede dog pragtige lied is; van *Lust der Sturmnacht* (op 'n gedig van Kerner) sê hy "which is rotten" (en hy het dit heel moontlik vernietig, want geen bewys van dié lied kon gevind word nie); en na *Meta Api* (vermoedelik 1935/36) verwys hy as "passable"; maar meen *Vaalvalk* (20 Januarie 1936) is "beautiful and exquisite. It is like a soft water colour and I love it." (*ibid.*: 347-348.)

In hierdie jaar is daar ingrypende veranderinge in sy lewe, maar aan die liedfront is dit origens stil. Muller noem dat Van Wyk einde Maart 1936 by Old Mutual ontslaan is, "skynbaar omdat hy nie 'temperamenteel geskik' is vir sy werk nie." (ms. s.a.: 199.) Teen die tyd dat hy 20 word, is hy dus al 'n keer in die pad gestee. Hy bly egter steeds in Kaapstad, woon onder meer konserte by en komponeer aan die *Strykkwartet in e mineur*. Aan die einde van die eerste beweging hiervan skryf hy, voordat hy die komposisie outografeer, "Kaapstad, Saterdag, 2 Mei 1936, 11.30 n.m. [*sic*] na Moiseiwitsch se tweede konsert" (*Juvenilia* 65: 11). Na die voltooiing van die tweede beweging van die *Strykkwartet in e mineur* skryf hy dwars in die regterkantspasie van die manuskrippapier die lang nota: "Kaapstad 8 Mei 1936. Gisteraand het Moiseiwitsch die Rachmaninov 'Rapsodie' en die Tsjaikowski Concerto saam met die orkes gespeel en vandag het ek my hare laat sny. A.C. van Wyk" — wat tot 'n mate dui op die kontras tussen die verhewe en die gemeenplaas van sy lewe (*Juvenilia* 65: 17).

Hy voltooi later in 1936 dié strykkwartet en verwys in 'n brief van 29 Augustus aan Baron (aangehaal in Muller) na die uitvoering daarvan as "I was never so deeply affected by the performance of anything I have as yet written as by this work of mine in the most beautiful of all mediums." (ms. s.a.: 348 en 786, eindnota 318.)

Intussen kry hy, soos Muller aanteken, 'n lening by die Universiteit Stellenbosch — asook finansiële ondersteuning van Morris Friedland, 'n sakeman en kennis van die Barons — om vir 'n B.A. in te skryf . . . , "neem in Julie sy intrek in die koshuis Dagbreek in Stellenbosch . . . en neem klavier, harmonie en kontrapunt by Alan Graham." By Dagbreek deurloop hy, as 20-jarige, dieselfde ontgroeningsprosedures as die jong eerstejaars. Van Wyk vind [hierdie sotlikhede] onaangenaam en vernederend (ms. s.a.: 199-200). Gedurende 1936 is daar ook sprake van, soos dit voorkom, 'n stormagtige verhouding met ene Lena Burger (*ibid.*: 473).

Op die liedgebied gebeur daar in 1937 kwantitatief steeds bitter min, maar Van Wyk lewer, soos onder *Vier weemoedige liedjies* bespreek is, die kwalitatiewe bydrae *Eerste winterdag*. Nog 'n mylpaal is die orkestrasie van *Vaalvalk* (7 September) en *Eerste winterdag* (13 November) wat bekroon word met die vroeër genoemde konsert, *'n Aand vir ons twee mees belowende Suid-Afrikaanse komponiste, Blanche Gerstman en Arnold van Wyk*, waar beide liedere op 26 November uitgevoer is. Malan sê by hierdie geleentheid was die "hoofwerk wat toe gehoor is, . . . 'n *Klavierconcerto* [*Klavierkonsert in d mineur*] deur Van Wyk, gespeel deur die komponis met die bystand van veertien lede van die Kaapstadse Munisipale Orkes. In die gehoor was daar 'n verteenwoordiger van die Britse Performing Right Society (PRS)." Hy was besonder beïndruk deur "hierdie openbaring van talent". Die PRS-beurs vir Suid-Afrikaanse komponiste, wat hierna as gevolg van dié man se toedoen ontstaan het, is in 1938 aan Van Wyk toegeken (SAME IV 1986: 440 en 446).

Steeds in 1937, val die groot eer die jong Van Wyk te beurt om as 21-jarige — nog slegs selfonderrigte — komponis, sy eerste opdragwerk te kry van die Federasie van Afrikaanse Kultuurvereniginge (FAK). Dit was die *Eeufeeskantate*, vir die hoeksteenlegging van die Voortrekkermonument, by geleentheid van die Eeufeesvieringe van die Groot Trek in 1938. Soos reeds in die inleiding bespreek is, was die komposisieproses van dié werk vir hom 'n opdraende stryd, en die voltooide produk in later jare 'n pynlike verleentheid.

In die gees van die herdenking van die Groot Trek, kondig *Die Huisgenoot* in 1938 'n wedstryd aan vir Suid-Afrikaanse komponiste om 'n lied te komponeer, geskik vir massasang by geleentheid van die feesvierings — en Van Wyk neem deel met 'n toonsetting van *Nimmer of Nou!*.

### **3.3 Die tydperk 1938 tot 1946: Uit en tuis**

#### **3.3.1 Die tydperk 1938 tot 1939**

Sy loopbaan neem in 1938 'n drastiese wending. Muller teken op dat hy begin les neem by Maria Fisser. In 'n brief aan Freda Baron, 3 April 1938, verwys Van Wyk met onderliggende ontsag en ooglopende respek na Fisser se onderrigstyl en sê ook met waardering ". . . she is most sympathetic (also with regard to my composition) and the future promises well." (ms. s.a.: 350 en 787, eindnota 322.) Hy ontvang ook, soos hierbo gesê, die PRS-beurs vir Suid-Afrikaanse komponiste en sukkel voort met die toonsetting van die *Euufeeskantate*.

Die twee liedkomposisies wat 1938 kenmerk, is *Nimmer of Nou!* wat geskryf is voor sy vertrek Londen toe in September en *Met skemering*, die eerste lied wat hy getoonset het nadat sy komposisie-onderrig by Theodore Holland in Londen begin het.

##### **3.3.1.1 Nimmer of Nou!**

Hierdie patriotiese gedig, bestaande uit vier strofes, van A.G. Visser (1878-1929) verskyn in *Die Huisgenoot* van 31 Mei 1929 (tien dae voor Visser se dood) en word opgeneem in sy digbundel *Die Purper Iris* wat in 1930 verskyn het. Naas Van Wyk se toonsetting is dié gedig onder meer getoonset deur J. Kromhout, wat as komponis uit die S.A. Musiekensiklopedie weggelaat is. Kromhout se toonsetting het as strofiese lied onder die afdeling *Euufeeliedere* in 1940 se *F.A.K.-Volksangbundel* verskyn. In dié uitgawe se agtste druk (reeds in 1958) word die derde druk se redaksie só aangehaal: "Dit sou onverstaanbaar wees, as in die uitgawe van die F.A.K.-Volksangbundel wat in 1940 verskyn, geen weerklank sou gevind word van wat in 1938 die hele volk tot in sy diepste siel geroer het nie." (p. v.)

In hierdie tydsgees plaas *Die Huisgenoot* van 4 Maart 1938 'n kennisgewing van 'n wedstryd vir komponiste en "loof . . . 'n geldprys van £25 uit vir 'n oorspronklike lied wat geskik sal wees om in Desember by die feesvierings en ook by dergelike volksbyeenkomste daarna, gesing te word. Wat verlang word, is 'n lied wat maklik sal inslaan en met geesdrif deur 'n

skare gesing sal kan word. Nie 'n treurlied nie, maar 'n segelied." Die gedig kon óf die komponis se eie teks wees óf gekies word uit 'n aantal gedigte wat in die volgende uitgawe van *Die Huisgenoot* gepubliseer sou word (p. 13). In *Die Huisgenoot* van 11 Maart 1938 verskyn die kennisgewing weer en word *Komaan!* van Jan F.E. Celliers en *Nimmer of Nou!* van A.G. Visser vir dié doel geplaas (pp. 13 en 87).

Van Wyk skryf in met 'n toonsetting van *Nimmer of Nou!* Die kompetisie lok "oor die vyftig inskrywings" en Van Wyk moet ongelukkig die eerste plek (en die £25!) afstaan aan mnr. Otto C. Gafner wat die beoordelaars gunstiger beïndruk het met sy toonsetting van Celliers se *Komaan!*. Saam met die kompetisie-uitslae en die partituur van Gafner se toonsetting, word ook die verslag van die beoordelaars (M. Fisser, C.G.S. de Villiers en C.H. Weich) in *Die Huisgenoot* van 2 September 1938 gepubliseer. Die beoordelaars het gevind dat Gafner se werk "eenvoudiger, ritmies interessanter en singbaarder [is] as dié van mnr. Van Wyk, die bekoring van wie se stuk meer op die elegante harmonie van die begeleiding berus en nie genoeg rekening gehou het met die beperkte stemomvang van 'n singende volksmassa nie." Hulle het verwag dat die toonsetting nie 'n kunslied moes wees nie, omdat "'n liedjie vir gesamentlike sang noodsaaklikerwys op minder subtiele effekte bereken is" (p. 27).

Van Wyk se toonsetting word in 1938 deur Die Nasionale Pers, Beperk, Kaapstad, gedruk en uitgegee — sy eerste gepubliseerde lied. Op die titelblad verskyn onder A.C. van Wyk ook die inskrywing: "(*Wenner van die Beurs van die „Performing Right Society” vir Studie Oorsee*)." (*Juvenilia* 76.1: 1-3, titelblad ingesluit). Dat dié beurs van £200 in die lewe geroep is, is reeds in *Die Huisgenoot* van 7 Januarie 1938 aangekondig met die gepaardgaande vertroue dat "die besondere talent van mej. Gerstman en [mnr.] Van Wyk die hoofbestuurder van die vereniging oortuig het dat so 'n beurs nie op talent sal hoef te wag nie." (pp. 13 en 79.) Jare later sou Van Wyk in 'n SAUK-radio-opname van 3 April 1972 — opgeteken deur Muller — teenoor Johan Stemmet opmerk: "Dit [*Nimmer of Nou!*] is nou die eerste gepubliseerde komposisie, maar ek wil eintlik vergeet daarvan, nè?" (ms. s.a.: 318.)

Hy toonset net die eerste en vierde strofes van *Nimmer of Nou!* wat hier oorgeskryf is uit *Die Purper Iris en Ander Nagelate Gedigte: A.G. Visser, 1930: 31-32.*

Wank'lende skepies op went'lende bare,  
Maar 'n standvastige hand aan die roer —

So het die Almag deur duisend gevare  
Voortyds ons voorsate hierheen gevoer.  
Kennelik sien ons Sy hand deur die jare  
Nog in die wiss'lende lot van die Boer:  
Wag'lend sy wa in 'n see van barbare  
Vas sy vertrou op God en sy roer.

[Strofes 2 en 3 is weggelaat.]

Nimmer of Nou! — tot die burger wat twyfel  
Wat is sy dure, sy heilige plig;  
Nimmer of Nou! — tot die stryder wat weifel  
Met die oorwinning reeds byna in sig;  
Jubel en juig met al luider beklemming:  
„Volg die Oranje, die Blanje, die Blou!["]  
„Nou is die dag, nou die uur van bestemming["]  
„Werda? Suid-Afrika: Nimmer of nou!"

Musikale gestrengheid en 'n tipe klanksoliedheid, wat hoofsaaklik toegeskryf kan word aan die sterk ritmiese inslag en die vierstemmige harmoniek, soos in skool- en patriotiese liedere, kenmerk dié lied. Dit herinner selfs aan ou Halleluja-wysies, byvoorbeeld die tradisionele CSV-lied (G.B.A. Gerdener 1927) wat tans as Lied 207 in die 2001-Liedboek van die [NG] Kerk opgeneem is, en wat kon — as aanvaar kan word dat dit dalk deel van Van Wyk se klankskat was — onderbewustelik as musikale ingewing gedien het. As *Nimmer of Nou!* met sommige van die ander toonsettings uit sy jeugperiode vergelyk word, bly dit egter tot 'n groot mate in gebreke ten opsigte van musikale skoonheid en individualisme (in teëstelling met die kommentaar van die beoordelaars van die kompetisie).

Tóg staan hierdie lied stewig in eie reg in die spesifieke tydgleuf in die Suid-Afrikaanse kultuurgeskiedenis.

Bouws sê "Die jare 1934 tot 1937 was vol gebeurtenisse wat die afsluiting van een en die begin van 'n ander periode in die Afrikaanse kultuurlewe aangedui het." (1957: 53.) Hy noem verskeie voorbeelde as "afsluitingsverskijnsels [*sic*] van die periode van



mondigwording van die Afrikaanse volk", onder meer die "uitgawe van *eerste* [eie kursivering] digbundels van W.E.G. Louw, N.P. van [sic] Wyk Louw, Uys Krige en Elisabeth Eybers en die optrede van nuwe komponiste". Die "jong Arnold van Wyk" sonder hy uit as dat hy "van die begin af as die komponis van hierdie nuwe geslag van die „Dertigers” optree" (*ibid.*).

Hoewel Engels van moederskant af, is dit interessant en moontlik ook beduidend dat Van Wyk, wat tot nog toe baie Engelse gedigte getoonset het, en wie se kantaantekeninge en woordkodespeletjies gewoonlik in Engels was, vanaf die middeldertigerjare toenemend Afrikaanse tekste getoonset het.

Die gedig *Nimmer of Nou!*, sowel as die toonsetting daarvan, sluit aan by wat sentraal in veral die Afrikaanse Suid-Afrikaanse kultuurgeskiedenis van 1938 gestaan het. In die politieke bestel binne die Suid-Afrika van ná-1994, sowel as die bewustheid wat nou gekweek is ten opsigte van die groot Suid-Afrikaanse kultuurverskeidenheid, kan gedeeltes van dié teks, en veral die gedig in sy geheel gesien, beslis aanstoot gee en behoort dié lied dus liefers net as histories belangrik gehanteer te word.

Potgieter beoordeel *Nimmer of Nou!* onder meer ten opsigte van die harmoniek en verwys daarna as bestaande "uit klaskamerharmoniek met geen tekens van enige poging tot interessantheid nie" (p. 485). Hy sê ook ". . . hierdie toonsetting is in alle opsigte klaarblyklik die werk van 'n student sonder ondervinding, en met nog onontgonne potensialiteite van eie individualiteit" en praat verder van die "futlose harmoniese omgewing" (1967: 486).

Dié kras evaluering van die lied is moontlik die gevolg van ontoereikende bronne ten tye van Potgieter se navorsing. Hy het net *Vier weemoedige liedjies* en die majestueuse *Van liefde en verlatenheid* gehad om dit mee te vergelyk en was onbewus van die mate waartoe Van Wyk in sy jeugwerke reeds sy individualiteit as liedkomponis gevind het. Daarby het Potgieter ook nie die lied in die betrokke tydsges geslaas, óf die gepaardgaande gebruik daarvan vir massasang, oorweeg nie.

Van Wyk toonset *Nimmer of Nou!* in B-mol majeur, in 4/4-tydmaat en in marstempo.

Hoewel die gedig uitstekend tot strofiese toonsetting leen, verkies Van Wyk om dit deurgekomponeerd en sonder voor- of naspel, te toonset. Na aanleiding van die tweeledige

sentiment van die eerste en vierde strofe — eers 'n historiese verslag en dan 'n kragtige oproep tot patriotisme — suggereer hy 'n tweedelige gevoel deur die eerste strofe met 'n deurlopende dubbelmaatstreep van die laaste te skei. Hy behou nogtans die deurvloei van die musiek met 'n kadens op die dominant wat onmiddellik met die byvoeging van die sewende 'n terugkeer na die tonika bewerkstellig. Die tematiese materiaal word voortgesit.

Die musiek verloop reëlmatig in vier mate lange frases waarvan die meeste met 'n volmaakte kadens, gewoonlik in 'n verwante toonsoort, eindig. Toonsoorte sluit in: B-mol majeur — met in maat 2 'n c-kruis chromatiese deurgangsnoot, en maat 4 die verhoogde vierde toontrap as spilnoot om vir dié maat na F majeur te moduleer; F majeur kom ook in mate 7-8 voor, met 'n volmaakte kadens op *hierheen gevoer*; c mineur (maat 10); g mineur (mate 11-15<sup>3</sup>, met 'n onvolmaakte kadens op D majeur in maat 12) en vanaf maat 16 is die toonsoort weer B-mol majeur. Vanaf maat 17 tot 32 oorheers B-mol majeur (met soms die verhoogde vierde toontrap) as toonsentrum.

Van Wyk skei die laaste twee versreëls met 'n onderbroke kadens op *uur van bestemming* en beklemtoon die tweede asook derde lettergrepe van *bestemming* elk met 'n fermata. In die finale volmaakte kadens verras hy met die bogenoemde onderste chromatiese wending op c-kruis in die tweede laagste melodie van die regterhandparty.

Die oorheersende kenmerk van die lied is die sterk, voortstuwende ritme. Van Wyk verklank die gedig sillabies met 'n herhalende ritmepatroon waarin elke eerste en derde pols 'n kwartnoot is, op twee uitsonderings na waar hy twee agtstenote gebruik. Tweede polse bestaan, in 17 van die 32 mate, uit 'n gepunteerde agtste- en 'n sestiendenoot, andersins uit twee agtstenote, waarmee die marskarakter onderstreep word.

Hierdie lied sal maklik singbaar wees vir 'n solis of as groepsang, want die tessituur lê in die middelomvang van die deursnee middelbare stem en die omvang, b-mol-f<sup>2</sup>, toets nie werklik die sanger se hoër omvang nie. Die stemparty verloop gewoon, afwisselend stygend en dalend, trapsgewys en met klein intervalspronge, veral in die dalende passasies. Weens die konstante herhaling van die twee ritmiese motiewe klink die melodiese patrone gou bekend en behoort onervare sangers die lied maklik aan te leer.

Die stemparty word deurgaans in die klavier deur die boonste melodie van die regterhandparty gedupliseer. Onderliggende stemme in die regterhandparty bestaan hoofsaaklik uit kwinte, kwarte en, tot 'n mindere mate, tertse; met 'n linkerhandparty wat ononderbroke in parallelle oktawe verloop. Dié vertikale akkoordbenadering van die lied skep dus dieselfde begeleidingstaktiek soos van koraalbegeleiding vir massasang, deur die sopraan-, alt- en tenoorparty met die regterhand en die baslyn, in oktawe verdubbel, met die linkerhand te speel.

Gedagtig aan die merkwaardige ontwikkeling wat Van Wyk tot dusver as liedkomponis getoon het, is dit opvallend hoe maklik hy homself die cliché-agtige styl van die patriotiese liedere wat daardie jare in omloop was, in dié komposisie toegeëien het.

Op 5 September 1938 word Van Wyk se paspoort uitgereik. Volgens Malan vertrek hy op 8 September (SAME IV 1986: 440) en Muller sê "op die R.M.S. Windsor Castle van die Union-Castle Line" na Londen vir verdere musiekstudie aan die Royal Academy of Music (RAM). "Op 23 September . . . kom hy in Engeland aan. Sy adres in Londen is 17 Fawley Road, Hampstead, N.W. 6." (ms. s.a.: 201-202.) Hy neem komposisie by Theodore Holland en klavieronderrig by Harold Craxton (Stegmann in Grové 1984: 27).

### **3.3.1.2 Met skemering**

Hierdie gedig van I.D. du Plessis verskyn in *Die Huisgenoot* van 30 Desember 1932 as een van ses sonnette en in sy digbundel *Stryd*, 1935, onder die titel *Et praeterea nihil*. Volgens die internetbron: <http://latindiscussion.com/forum/viewtopic.php?f=1&t=2545> kom die uitdrukking *Et praeterea nihil* voor in die *Moralia* van Plutarchus wat onder meer gevathede en moraliteitstories insluit en lui: "A man plucked a nightingale and finding almost no meat, said, 'It's all voice ye are, and nought else (*vox et praeterea nihil*)'." (Bekom: 29/12/2011.)

Deur dié sonnet in verband met die vyf ander sonnette in die genoemde uitgawe van *Die Huisgenoot* te lees, word lig op die titel *Et praeterea nihil* gewerp. Die onderliggende sentiment van bogenoemde sonnette asook die kronologie van lewensverloop wat daarin opgesluit lê, blyk reeds uit die titels: *Eensaamheid*, *Berusting*, *Einde*, *Et praeterea nihil*, *Skeiding* (met die subtitel *Partir, c'est mourir un peu*) en *Pro posteris*. Dit bevestig die vermoede dat Du Plessis moontlik sinies verwys na 'n verhouding wat baie belofte ingehou en niks opgelewer het nie. In dié gedig word onder meer die pynlike afwesigheid van 'n

geliefde geïnsinueer en die versreël *Ek wou by jou, wat voorgegaan het, bly* kan selfs daarop dui dat die geliefde gesterf het. Dit is dan ook beduidend dat *Eensaamheid, Berusting, Einde* en *Pro posteris* ook in sy bundel *Stryd*, sonder titels, slegs as nommers, onder die groep *Duister weë* opgeneem is.

In 1937 word hierdie gedig opgeneem in Du Plessis se digbundel *Vreemde liefde*, wat as sy selfbelydenis gesien kan word, onder groep drie, sonder titel, net as nommer XXV. Vir sy toonsetting gebruik Van Wyk hierdie weergawe, en met die eerste twee woorde as titel.

Dit is interessant hoe die drie weergawes van die gedig verskil. In die weergawes van 1932 en 1935 begin elke versreël nog met 'n hoofletter en verskil enkele woorde van dié van 1937.

### 1937-weergawe

Met skemering, toe die vinke by die vlei (1932 en 1935: *skeem'ring*)  
die lug deurweef met hul helder geel, (1932 en 1935: *borriegeel*)  
het ek net vir 'n oomblik my verbeel  
jy loop weer deur die riete saam met my;  
want alles was soos toe ons, sy aan sy,  
gehoor het hoe die windjie deur hul speel.  
Ek wou die uur se vreugde met jou deel,  
ek wou terug, om weer by jou te bly. (1932 en 1935: *Ek wou by jou, wat voorgegaan  
het, bly*)

(In die 1932-weergawe is daar nie 'n skeiding tussen die oktaaf en die sekstet nie.)

Maar toe ek opkyk, het die donkerblou  
vleuels van die nag al om die vlei gevou. (1932 en 1935: *Van Nag se vleuels . . .*)  
Asof hy heel sy lewe wou verdroom  
was daar een reier wat nog roerloos staan;  
en in die ragwerk van 'n wilkerboom (slegs 1932: *wilgerboom*)  
die koue sekel van die wintermaan. (slegs 1932: *Die bleekwit sekel van die blonde  
maan*)

*Met skemering* word beskou as Van Wyk se eerste liedtoonsetting sedert hy by die RAM in Londen met komposisielesse begin het. Daar is ongelukkig nie komposisiesketse van dié lied

in die Arnold van Wyk-versameling nie, slegs twee outograwe (10.2 CIII/1 en 2); die drukkerskopie en proewe, deur Howard Ferguson voorberei en aan Jan du Toit geadresseer (10.2 CIII/3: 1-5); en 'n fotokopie uit die *FAK Kunsliedbundel* (1984) van die gepubliseerde lied (10.2 D). Aan die einde van outograaf 10.2 CIII/1: 1-3 teken Van Wyk sy naam so deftig dat dit grensend aan moeilik leesbaar is, en dateer dit "London 2 Nov. 1938" — die 8 ook met 'n swierige krul.

Dié teks word getoonset as 'n deurgekomponeerde lied, met 'n twee mate lange voorspel en sonder 'n naspel, en Van Wyk lig die sonnetvorm uit deur onder meer 'n duidelike tekstuurverandering in die klavierparty. Vir die grootste deel van die oktaaf, die A-deel, verloop die regterhandparty in intervalgrepe op sestiende note en in die linkerhandparty oorheers die gebruik van kwinte (soos hieronder bespreek).

Vir die sekstet, die B-deel, het die klavierparty 'n yler tekstuur en skilder Van Wyk die atmosfeer met wydliggende akkoorde met veral kwintgrepe in die baslyn, yler notasie in die regterhandparty, lang aangehoue note en 'n lae dinamiese vlak — wat 'n impressionistiese karakter aan die lied verleen. Harpmotiewe (mate 21 en 27) dra hiertoe by.

Hoewel die begeleidingsmateriaal en akkoordprogressie in die lied nog oorwegend konvensioneel van aard is, is dit wel 'n indrukwekkende oefening in die verwerking van motiewe en subtiele hantering van harmonie, veral van modulاسie. Die aard van die klavierparty herinner tegelyk aan onder meer dié van *Verschwiegene Liebe* van Hugo Wolf, *Automne* van Gabriel Fauré en *Die veldwindjie* van Bosman di Ravelli.

Van Wyk dissipleneer homself om elk van die verskeie begeleidingspatrone meermaal te gebruik:

- i. Wisselgrepe van groot na kleiner intervalle: mineur septiem na majeure tert in maat 1a. Hierdie motief herhaal hy presies; met 'n kwart as die kleiner interval; soms van 'n kleiner na 'n groter interval; en soos in mate 30-33 net gedeeltelik of oor 'n maat gestrek.
- ii. Stygende en dalende patrone op verskillende intervalgrepe (mate 8-9 en 12-14).
- iii. Parallele tertse op 'n wisselnootpatroon (maat 10a) wat presies herhaal (mate 10b-11).

- iv. Parallele kwinte en ook kwarte op 'n wisselsprongpatroon (mate 15-16).
- v. In die opbou na die hoogtepunt van die lied, *Ek wou terug, om weer by jou te bly* (mate 19b-21) neem die intensiteit toe met die gebruik van sekundes: die herhalende progressie van 'n majeur sekst na 'n majeur sekunde (mate 17-18).

Die linkerhandparty bestaan uit 'n ostinaat van parallelle kwinte (mate 1-7), en die gebruik van kwinte bly ook prominent in mate 8-18, 22-25a en 30-35, waarin hoofsaaklik òf twee kwartnoot-akkoorde òf 'n halfnoot-akkoord aangetref word. Dié akkoorde is wydgespasieerd en met meestal 'n kwint-kwart samestelling, met die kwint as die laagste twee note. In die *Vier weemoedige liedjies* — waarvan *In die stilte van my tuin* heel moontlik na *Met skemering* getoonset is — staan die gebruik van kwinte ook uit.

Die wisselende stemminge in *Met skemering* word onder meer gereflekteer in die dikwelse modulاسies: mate 1-7 in E majeur wat tot maat 5a op 'n progressie van tonika- en subdominantakkoorde verloop. Beide akkoorde word met wisseltone verryk. Op die tweede pols van maat 2 en die vierde agtste van maat 4 gebruik hy die mineur weergawe van die subdominant — vir Van Wyk 'n voorkeur-akkoord om onderliggende nostalgie in 'n teks te verklank (dit is interessant dat hy tydens sy formele onderrig in komposisie steeds op hierdie beproefde middel uit die tyd van sy jeugliedere terugval).

Mate 8-9 is in B-mol majeur ('n verminderde kwint bo E majeur). In die begeleidingsmotief word B-mol majeur op die woorde '*n oomblik my verbeel* met die vergrote akkoord (f-a-c-kruis) afgewissel. Beide die onverwagse modulاسie en die vergrote akkoord pas treffend by die teks, want onmiddellik daarna is die musiek terug in E majeur (met die verlaagde sewende toontrap).

Mate 12-14 is in A-mol majeur (enharmonies die tertsverwantskap van E majeur) met in maat 13 die verlaagde derde toontrap. Die akkoordprogressie is tonika, subdominantsewende en dominantnegende.

Mate 15-16 is in G majeur met die akkoordprogressie: tonika, dominantnegende en tonika. In die regterhandparty word die begeleidingsmotief na parallelle kwinte omskep.

Mate 17-21 is terug in A-mol majeur, met elke maat op die dominantnegende gebou.

Die oktaaf van die sonnet word deur 'n omarmende rymskema in twee kwatryne verdeel, wat resoneer in 'n soortgelyke "omarmende" modulاسie-skema — A(a): E majeur-B-mol majeur-E majeur; en A(b): A-mol majeur-G majeur-A-mol majeur.

Die sekstet se drie koeplette word getoonset as mate 22-25a; 25b-29; en 30-35, elk met 'n eiesoortige musikale karakter — die twee toonsoorte verdeel die B-deel egter in mate 22-27 en 28-35. Dit kom voor asof Van Wyk obsessief is daarvoor dat die musiek nie te tonaal gebonde moet wees nie.

Kenmerkend van die toonsetting van die tweede koeplet is dat die eerste versreël nog in G majeur is en die tweede in e mineur. 'n Harpmotief wat as 't ware ingly in 'n vergrote drieklank op die mediant van e mineur (maat 28) verleen 'n eteriese naklank aan *verdroom*. Mate 26-27 herhaal 'n semitoon laer, sekwensieel in mate 28-29.

Die laaste koeplet (mate 28-35) is in e mineur getoonset.

Binne die genoemde wisselende toonsoorte is die basiese harmoniek konserwatief, maar die dikwelse chromatiek en toegevoegde note verleen 'n eietydse kleur (vir 1938) aan die musiek.

Die stemparty verloop binne 'n undesiem,  $d^1-g^2$ , maar grotendeels in die middelomvang, met die tessituur tussen  $e^1$  en  $c^2/d^2$ , en met uiters spaarsame gebruik van die hoër note. 'n Ongedurigheid word aan die stemparty verleen deur die aanhoudende skep van nuwe materiaal. Mate 17-21 huisves die hoogtepunt van die lied. 'n Stapeleffek in intensiteit word hier verkry deur *Ek wou die uur se vreugde met jou deel*, vanaf  $g^1$  tot  $f^2$ ; en *ek wou terug, om weer by jou te bly*, vanaf a-herstel<sup>1</sup> tot  $g^2$  te voer. Om die intensiteit van die klimaks te versterk, word die stemparty op *ek wou terug, om* met oktawe in die regterhandparty gedupliseer.

Van Wyk toonset die teks hoofsaaklik sillabies en getrou aan die teksaksent en spreekritme, behalwe op *wilkerboom* waar hy die laaste lettergreep beklemtoon, waarskynlik om die herhaling van mate 30-31 so getrou moontlik in mate 32-33 te behou. Melismas kom slegs vyf keer voor en telkens dalend: baie dramatiese met f-kruis<sup>2</sup>-g-kruis<sup>1</sup> op *my* (maat 11) en slegs 'n majeur tert op die rymwoord *sy* (maat 13); op *uur* (maat 18); en op wou *verdroom* en roerloos (mate 26 en 28 onderskeidelik).

'n Stadige tempo, met in die laaste maat *molto più lento*, word vereis. In die A-deel vloei die musiek in 'n bestendige 2/4-tydmaat, maar in die B-deel skeep Van Wyk die idee van groter ritmiese vryheid deur *Maar toe ek opkyk, tot was daar een reier wat nog roerloos staan* (mate 22-29) met tydmaatwisseling tussen 3/8, 2/4 en 5/8 te toonset. Die stemparty neem hier 'n resitatiefagtige karakter aan. Die kontras tussen die oktaaf en die sekstet word veral deur hierdie verskil in styl teweeg gebring.

Onverwagse melodiese wendinge dra by tot die onderliggende nostalgie van die teks, onder meer: in die afloop van die bogenoemde klimaks, gebruik Van Wyk op *om weer by jou te bly* c-mol<sup>2</sup> in plaas van c<sup>2</sup>; hy gebruik op *donkerblou vleuels* die toonhoogteverloop a<sup>1</sup>-b<sup>1</sup>-c<sup>2</sup>-e-mol<sup>2</sup>-e-mol<sup>2</sup>, en nie e<sup>2</sup> nie; en op *Asof hy heel sy lewe wou verdroom* tooset hy baie treffend op heeltone met c<sup>2</sup>-b-mol<sup>1</sup>-a-mol<sup>1</sup>-g-mol<sup>1</sup> as die basis van die melodiese materiaal — wat dan stygend (enharmonies f-kruis<sup>1</sup>-g-kruis<sup>1</sup>-a-kruis<sup>1</sup>-c<sup>2</sup>) in die harpmotief na *verdroom* verskyn — en op *was daar een reier wat nog roerloos staan*, sekwensieel 'n semitoon laer herhaal word. Hierdie besondere hantering van dié versreëls verskaf 'n musikale eenheid aan die koeplet. As die stemparty op *wintermaan* met dieselfde note eindig as waarmee *Met skemering* getoonset is, word 'n gevoel van 'n kringloop wat voltooi is — van afsluiting — aan dié lied verleen.

In *Met skemering* is nie nuwe musikale middele toegevoeg tot Van Wyk se manier om teks in klank te omskep nie, maar dié lied laat die waarnemer met 'n algemene indruk van weldeurdagte planmatigheid, netheid en vaardige gebruik van sy reeds gevestigde musikale idees. Dit is amper onbegryplik dat hierdie lied eers in 1984 algemeen beskikbaar geraak het toe dit in die *FAK-Kunsliedbundel* gepubliseer is.

### 3.3.1.3 Een enkel uur

Direk na die inkoutograaf 10.2 CIII/1: 1-3 van *Met skemering*, 2 November 1938 — in die onderste helfte van bladsy 3 — is daar 'n ongedateerde poging om nog 'n gedig (nommer XIII) uit *Vreemde liefde* te toonset. Dit is die pragtige kwatryn *Een enkel uur om so met honger hande* (waarna voorts verwys word as *Een enkel uur*).

Een enkel uur om so met honger hande  
te gryp na wat ons uit die liefde kry:



'n Skaduwee skuif oor die helder lande,  
en, wat, my hart, is daar wat dan nog bly?

(I.D. du Plessis *Vreemde liefde* 1937: 17.)

Van Wyk toonset dit in e mineur, maar vorder net vyf mate daarmee — voltooi dus net die eerste koeplet (10.2 CIII/1: 3). Selfs in dié enkele beskikbare mate kom treffende musikale idees voor: in die twee mate lange frase van die eerste versreël word elke noot van die eenvoudige motief,  $b^1$ -c-kruis<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>, meermale herhaal op *Een enkel uur om so met; en honger hande* verloop op c-kruis<sup>2</sup>-a-kruis<sup>1</sup>-b<sup>1</sup>-c-kruis<sup>2</sup>. Die sentiment word benadruk deur die chromatiese wendinge d<sup>2</sup>-c-kruis<sup>2</sup> en a-kruis<sup>1</sup>-b<sup>1</sup> in dié melodie, en die d<sup>2</sup>-a-herstel<sup>2</sup> op *te gryp* (maat 4 (met opmaat)) grens aan woordskildering. In die tweede versreël word die dringendheid weereens beklemtoon met herhalende e<sup>2</sup>-note op *liefde kan kry* — vir hom nou al 'n beproefde uitdrukkingsmiddel in klank (Van Wyk sê *kan kry* in plaas van: *kry*).

Ander musikale middele wat in die fragment al opvallend is, is die parallelle kwinte en die wydgespasiëerde akkoorde in die klavierparty asook die verhoogde sesde toontrap wat met goeie effek op onder meer *honger* in die stemparty gebruik word.

Dis hoogs waarskynlik dat *Een enkel uur* as deel van 'n groep liedere uit *Vreemde liefde* van Du Plessis sou dien.

Na dié vyf mate lange, onvoltooide *Een enkel uur*, volg die toonsetting van gedig nummer XX uit *Vreemde liefde* (hierna word die eerste versreël gebruik om na die gedig te verwys):

### 3.3.1.4 Ál wat ek het is joue

Hierdie gedig van I.D. du Plessis verskyn in sy digbundel *Stryd* (1935) onder die titel *Offerande* en in *Vreemde liefde* (1937) sonder titel, net as nommer XX en met 'n wysiging van die voorlaaste versreël.

Ál wat ek het  
is joue, as jy t'rug wil keer.  
Gee my maar net  
die ure van ons vreugde weer.  
Hier in die tuin  
staan donker-bruin

die somber boom van smart;  
 en in die leë stilte lui [in *Stryd* lees dit: en deur die leë stilte dreun]  
 die doodsklok van my hart.

(I.D. du Plessis *Vreemde liefde* 1937: 27 met verwysing na *Stryd* 1935: 15.)

Van Wyk gebruik dus die gedig soos dit in *Vreemde liefde* verskyn en toonset dit op 30 Desember 1938 (10.3 let wel: sien katalogus 10.2 CIII/1: 4; en Muller ms. s.a.: 744-745).

Hy toonset die gedig in twee dele — A (mate 1-9) en B (mate 10-23) — sonder voor- of naspel met die A-deel wat begin in G majeur en geleidelik na e mineur beweeg, terwyl die B-deel van e mineur uiteindelik in b mineur eindig; en in 2/4-tydmaat (die tydmaatteken is egter nie aangedui nie). Die A-deel bestaan uit 'n vier mate en 'n vyf mate lange frase waarvan die tussenspel oorvleuel met die stemparty se laaste maat (8a) en dus mate 8-9 beslaan; en die B-deel bestaan uit twee sewe mate lange frases.

Van Wyk skep deurlopend nuwe materiaal in die stemparty en toonset die 2+2+3+2-indeling van die gedig se nege versreëls met onderskeidelik twee vier mate lange frases (met in maat 6 tydmaatwisseling na 3/4-tydmaat) en twee ses mate lange frases.

Van die min kere wat van die motiefmateriaal weer gebruik word, is in die tussenspel van die klavier (mate 8-10) wat gebaseer is op die openingsmotief van die stemparty. Slegs die  $g^1-g^1-g^1-f$ -kruis<sup>1</sup> op *Hier in die tuin* (mate 11-12a) word in mate 17-18a herhaal en 'n kwasispieëlbeeld van  $f$ -kruis<sup>1</sup>- $b^1$ - $b^1$ - $a$ -kruis<sup>1</sup> op *staan donker-bruin* (mate 12b-14a) kom voor in mate 18b-21 (die eerste agtste).

'n Belangrike bevinding in die stemparty — waarna later weer verwys word — is dat die grootste gedeelte van die derde en vierde versreëls op  $b^1-b^1-b^1-d^2-c^2-b^1-a^1-g^1-a^1-b^1-b^1-b^1$  (mate 5-8) herinner aan die verklanking van *die vreugde van die uur / as jou mond so lag* op  $b$ -mol<sup>1</sup>- $d$ -mol<sup>2</sup>- $c$ -mol<sup>2</sup>- $b$ -mol<sup>1</sup>- $a$ -mol<sup>1</sup>- $b$ -mol<sup>1</sup> /  $b$ -mol<sup>1</sup>- $b$ -mol<sup>1</sup>- $d$ -mol<sup>2</sup>- $b$ -mol<sup>1</sup>- $b$ -mol<sup>1</sup> (mate 21 (met opmaat)-22<sup>3</sup>) van *In die stilte van my tuin*.

Inherente sentiment in *en deur die leë stilte lui* vind weerklank in die parallelle "leë" kwinte in die klavierparty (mate 18-20); en die stemparty van *die doodsklok van my hart* (in maat 21

onbegeleid) word amper sentimenteel getoonset op b-c-kruis<sup>1</sup>-d<sup>1</sup>-c-herstel<sup>1</sup>-a-kruis-b (wat vergelyk met die einde van die stemparty van *Die Kapelle*).

Die klavierparty van die A-deel bestaan uit *arpeggios* op sestiendenoot sekstole, wat in maat 1 bestaan uit die dominantsewende in G majeur, wat met die e in die stemparty dus 'n dominantnegende word. In die tussenspel (mate 8-9), wat oorvleuel met die einde van die stemparty, herhaal die akkoorde van maat 8 in maat 9. Dinamiese aanduidings van *Forte* (maat 9) en *subito pianissimo* (maat 10) help beklemtoon die oorgang van die A- na die B-deel.

Die klavierparty van die B-deel bestaan vir nege van die 14 mate uit halfnoot-akkoorde om die twee dele van mekaar te skei. In mate 18-20 is trapsgewys dalende leë kwinte wat die stemparty dupliseer. Die laaste maat van die musiek bevat dan die genoemde wending na b mineur.

*Ál wat ek het is joue* het 'n vreemd-abrupte begin. Op die oog af lyk dit asof dit 'n tweede deel van 'n groter lied moes wees. As die kragtige uitvoeringsaanwysings, *Con passione* en *forte* — vanweë die intensiteit van die sentiment van die teks — onder meer in ag geneem word, kan dit die direktheid van só 'n begin verduidelik.

Van Wyk het na vyf mate dus belangstelling in die toonsetting van *Een enkel uur* verloor en *Ál wat ek het is joue* begin toonset. Die enkele onnoukeurighede (soos die c in plaas van c-kruis in maat 14) dui moontlik daarop dat die komposisieproses flink gevloei het. Vir die B-deel het hy toe teruggeval op die materiaal van die onvoltooide *Een enkel uur*.

'n Sterk vermoede is dat die werk aan die bogenoemde twee toonsettings, asook dié aan *Met skemering*, dalk die komposisionele inspuiting was vir *In die stilte van my tuin*. Daar is ooglopende ooreenkomste met die musiek van *Ál wat ek het is joue*, en ook met die bietjie vroeër *Met skemering*. Die vergelykings, telkens vanuit *In die stilte van my tuin*, lyk so:

- Die begeleiding van ononderbroke sestiendenoot-*arpeggios* van mate 12-19a wat vergelyk kan word met die *arpeggio*-sekstole van die A-deel van *Ál wat ek het is joue*; en selfs die sestiendenoot begeleidingsmotiewe wat ononderbroke voorkom in die regterhandparty van *Met skemering* (mate 1-18).

- Die yl begeleiding van mate 19b-25, wat vergelyk met dié van die B-deel van *Ál wat ek het is joue*.
- Ook die yl *recitativo secco*-styl begeleiding van die eerste drie en 'n half mate (wat in die outograaf/skets, tot by *dik gestrooi*, nóg kariger is) wys terug na dié van mate 19b-25 en kan ook vergelyk word met die begeleiding van mate 22-29 van *Met skemering*.
- Die prominensie van kwinte is in al drie liedere opvallend.
- Van dié drie liedere is *In die stilte van my tuin* baie duidelik die mees gevorderde lied en vertoon impressionisties wat tot 'n mate aansluiting vind by *Met skemering*. In die opsig sluit dié lied eerder aan by die impressionistiese styl van veral die begeleiding van *Eerste winterdag*. Die toonsetting van *Ál wat ek het is joue* sluit nie aan by dié styl nie en wys nie werklik Van Wyk se fyn vakmanskap soos in *In die stilte van my tuin* nie. In vergelyking met hierdie twee liedere is die A-B-C-A<sup>1</sup>-vormskema van *In die stilte van my tuin* ook baie besonders.

Die datum van die gepubliseerde weergawe van laasgenoemde lied is 1938. Te oordeel aan die slordigheid en die verskille (onder meer die korter nootwaardes van die eerste 11 mate) van die lied se outograaf is dit eerder 'n inkkomposieskets daarvan — gedateer 1 Januarie 1939, 11.15 namiddag. Sonder 'n bewys van vroeër komposisiesketse en gegewe die meer gesofistikeerde styl, kan met sekerheid aanvaar word dat *In die stilte van my tuin* ná *Met skemering* getoonset is.

Soos in die bespreking van *Vier weemoedige liedjies* genoem is, het Van Wyk in 1946, toe hy besig was om *Vaalvalk* vir stem en klavier te verwerk, nog oorweeg of dit drie of vier weemoedige — of selfs treurige — liedjies moet wees. Aanvanklik was *In die stilte van my tuin* ook nie ingesluit in 1946 se hersiening van drie van die liedere vir publikasie nie. Eers in die reeds aangehaalde brief van 24 September 1946 aan Baron, word dit duidelik dat hy die liedere ook as 'n groep van vier begin oorweeg het.

As in ag geneem word dat i.) die gedigte vir hierdie bogenoemde, moontlik opeenvolgende toonsettings — voltooid en onvoltooid — almal uit *Vreemde liefde* gekies is; ii.) die datums op mekaar volg: 2 November 1938, 30 Desember 1938 en voeg daarby dié van die enkele beskikbare inkoutograaf van *In die stilte van my tuin* wat 1 Januarie 1939 is; iii.) daar

ooreenkoms in die musikale materiaal van *Ál wat ek het is joue* en *In die stilte van my tuin* is; iv.) asook dat laasgenoemde lied oorspronklik nie as deel van *Vier weemoedige liedjies* beplan is nie, ontstaan 'n vermoede dat Van Wyk moontlik 'n stel liedere uit *Vreemde liefde* beplan het, waarvan *In die stilte van my tuin* deel sou wees.

Ongeveer 'n dekade later sou Van Wyk se goeie vriend en — veel jonger — komponis-kollega Hubert du Plessis sy liedsiklus van agt liedere, *Vreemde liefde*, gereed hê, volgens Malan as manuskrip in 1951 (SAME I 1980: 397).

Van Wyk se amper agt jaar in Londen (September 1938 tot November 1946) was aanvanklik bedoel om sy musiekkennis, en meer spesifiek sy komposisievaardighede, buite die destydse beperkinge van die jong Suid-Afrikaanse kultuurtoneel te verskerp. Planne om ná 'n jaar terug te kom Suid-Afrika toe, is deur die Tweede Wêreldoorlog vertraag.

Gedurende 1938 tot 1946 was Van Wyk veronderstel om as komponis te floreer. Nie net kry hy nou formele onderrig in komposisie nie, maar is oud genoeg om ten volle uit die blootstelling aan die internasionale musiektoneel te put. Tog is hy, skaars ses maande in Londen, reeds ontnugter oor sy komposisie-onderrig en in sy briewe aan sy vriende in Suid-Afrika begin 'n ondertoon van neerslagtigheid deurskemer. Muller boekstaaf enkele van dié briewe. Aan Weich skryf Van Wyk op 27 Februarie 1939 onder meer dat daar 'n loute in hom is "[e]n dit moenie lou wees nie, oom Charles; dit moet brand . . . Ek skryf niks om van te praat nie. Want ek is onmagtig; ek loop en slaap en eet. Ek woon my klasse by en skryf elke week vir Holland 'n stukkie wat vrek is voor dit die lig gesien het." Op al sy pogings sê Holland 'Yes dear boy, I like it very much', "maar ek vertrou dit nie meer nie want hy sê dieselfde rympe op of die werk nou sleg of minder-sleg is." Hy dui dan aan dat hy meer leiding soek (ms. s.a.: 805, eindnota 598).

Die jaar 1939 lewer onder meer die pragtige *In die stilte van my tuin* en *Sonate vir viool en klavier* (Muller ms. s.a.: 699) op, maar in sy briewe bly die onderliggende neerslagtigheid kop uitsteek. Muller teken etlike briewe en dagboekinskrywings uit dié tyd op — soms uit dieselfde brief onder verskillende afdelings van die biografie. Op 1 Mei 1939 skryf Van Wyk aan Baron "Contact with the English has taught me the indecency of emotion; has taught me that naked emotion is as unforgivable as walking down the street without one's pants." (ms. s.a.: 352.)

In dié brief lug hy ook sy gebelgdheid met [Theodore] Holland van wie hy sê ". . . he is a good teacher of the purely technical side of composition . . . but a Master as I see it, must have more than the technique of the subject at his command. He must be an 'inspiration' to the student"; en voeg by "One becomes a composer solely on one's own merits, one's thoughts, one's experience and one's capacity for living." (*ibid.*: 545-546.) Hierin beskryf hy ook die verloop van 'n tipiese dag in sy lewe, en ongelukkig dui dit op nie veel meer as doellose, basiese oorlewing nie: staan soggens eers 10:30 op, rook, dwaal in sy nagklere rond, doen niks konstruktiefs nie; en som dit in telegram styl op as "Everything suddenly blank, bleak and no joy." [Dit is duidelik dat ernstige depressie die oorhand oor hom begin kry.] Aan Weich skryf Van Wyk op 16 Junie 1939 ". . . eendag sal julle weet dat die noodlot 'n hel vir my geskep het en dat ek ly aan een van die diepste smarte wat daar vir sondaars beskikbaar gestel is." (*ibid.*: 203 en 775, eindnotas 152 en 153.)

Muller sê Van Wyk het in Mei [deeltyds] by die BBC as vertaler van die Empire Newsletter begin werk, maar later voltyds — vyf dae 'n week, 2-8 nm. — as nuusleser (ms. s.a.: 203-204).

In die agtergrond pla 'n vorige verhouding met Lena Burger ook nog. Teen dié tyd al 'n verloofde meisie, skryf sy steeds aan Van Wyk en hy lug in 'n brief, 16 Junie 1939, aan Weich (aangehaal in Muller) sy irritasie daarmee: "Sy skryf taamlik gereeld en ek wil weet wat de hel sy met my neuk. Maar dan onthou ek die nag in 7 Bertramweg en sy is so 'n donders mooi kind — " waarna hy vervolg met hoe hy haar briewe beantwoord met 'n soetsappige relaas van die betrokke nag (ms. s.a.: 802-803, eindnota 560).

### **3.3.1.5 Zoo teedre schade**

Dit is moontlik dat Van Wyk se toonsetting van hierdie gedig van Werumeus Buning vroeg in 1939 was. Hy toonset die lied vir tenoor, klavier, fluit, hobo, klarinet en dubbele strykkwartet. Muller noem dat die lied vroeg in 1939 deur onder meer die tenoor Ronald Currie, 'n jong Skotse sangstudent, uitgevoer is (ms. s.a.: 351). Op 27 Februarie 1939 skryf Van Wyk aan Weich oor dié toonsetting en noteer selfs op handgetrekte notebalke die twee mate waarna hy verwys as vir hom "Die mooiste deel . . .", asook die akkoord f-kruis-e<sup>1</sup>-a-herstel<sup>1</sup>-a-kruis<sup>1</sup>-c-kruis<sup>2</sup> waarvan hy sê "die hele idee van 'schade' het ek probeer uitdruk deur die akkoord" (*ibid.*: 351 en 787, eindnota 327).

Oor dié lied is daar ongelukkig baie min inligting in die Arnold van Wyk-versameling. Die enkele dokumente hieroor sluit in: die outograwe van die onderskeie instrumentale partye, egter onvolledig (10.4 Cl: 1-11); asook die briewe waarin Van Wyk melding maak van *Zoodre schade*.

Later was dit duidelik dat Van Wyk nie dié toonsetting hoog geag het nie.

Muller noem dat daar 'n moontlikheid bestaan het dat dié lied in Suid-Afrika ingesluit sou word op 'n program gewy aan Van Wyk se werke en haal Van Wyk aan uit 'n brief aan Weich, 4 Augustus 1941: "Maar sit asseblief op die program dat dit 'n ou werk is. Ek onthou die ding nie eers baie goed nie, maar so nou en dan verrys daar een of ander banaliteit uit die werk soos 'n spookgestalte voor my op en dan sidder ek en sê ek 'Here vergewe'." (ms. s.a.: 787, eindnota 326.)

Oor sy *Prelude*, wat hy ook georkestreer het — vir Sir Henry Wood en die Academy orkes — skryf Van Wyk op 13 Desember 1939 aan Baron "I would rather though that you had found it BEAUTIFUL — instead of which you merely say that you UNDERSTAND IT!!" (*ibid.*: 352-353.) Hy vervolg dan met 'n stelling oor musiek wat boekdele oor sy eie opvatting oor komposisie spreek en waarbinne baie aspekte van sy komposisionele uitdrukking verklaar kan word: "The primary aim of music is, as far as I see it, to be beautiful & I do not like the practice of always reading meanings into it." (*ibid.*: 353.) Sy gebruik van hoofletters en onderstreping hier kan dui op driftige ongeduld.

### 3.3.2 Die tydperk 1940/'41 tot 1946

Aan die liedfront bly dit maar stil. Dit is opvallend dat, in vergelyking met die baie liedere van sy jeugperiode, liedtoonsetting nou net sporadies voorkom — omtrent een of twee per jaar. Van Wyk lê hom egter al meer toe op instrumentale komposisies en Muller noem onder meer dat die stadige deel van sy Vioolkonsert — wat later die *Suadade* word — die lig sien; dat hy ook "begin werk aan sy A mineur simfonie (nr. 1)", waaroor hy in die brief van 4 Augustus 1941 aan Weich opmerk "Dis moeilik om te sê wat ek presies gaan doen, maar ek wil sommer 'n stuk skryf wat geen dele het nie, hy moet sommer inmekaar sit soos 'n stinkhout-asbak uit Knysna se bosse!" Hy het ook hierdie idee aan Holland voorgelê, en sê

dat "Britse konservatisme gepoog het om yskoue water op Afrikaner ondernemingsgees te gooi, maar tevergeefs. Ek gaan probeer!" (ms. s.a.: 354 en 788, eindnota 341.)

In sy 1941 dagboek is daar inskrywings wat daarop dui dat hy met Rilke-tekste besig is: werk aan *Der Nachbar* begin op 27 November, maar dié lied bly onvoltooid en "verskaf [later] die hooftema vir die *Quasi Variazioni* vir klavier en orkes, die enigste voltooide gedeelte van die beplande klavierkonsert wat in 1971 in opdrag van die SAUK gekomponeer is." (*ibid.*: 354-355.)

Die uitsaaiwerk skep vir Van Wyk eindelose spanning, en die intensiteit van die oorlog — met die bombardering van Londen — neem toe. Muller noem dat Van Wyk ". . . 'n solidariteit met die Britse volk [ontwikkel]" en op 8 Januarie 1941 aan Baron skryf "dat hy lewendig en gelukkig is 'in a very quiet and holy way'." (ms. s.a.: 204 en 775, eindnota 157.)

Gelukkig word sy PRS-beurs verleng; en vermoedelik in hierdie vroeë veertigerjare — 1940/'41 — toonset Van Wyk *Two songs for soprano with piano accompaniment*, naamlik: 1. *Farewell, my lute* en 2. *Pastorale*.

Dié liedere is sonder datum, maar Muller dateer dit as 1940/'41 (ms. s.a.: 745 en 815, eindnota 789) na aanleiding van die materiaal wat tussen die komposisiesketse van die Concerto vir Viool en orkes (5.1) — komposisiedatum 1939-1941 — ontdek is: komposisiesketse van *Fable* (onvoltooid) (5.1 A: let wel: 12 en 10) en 'n leë bladsy waarop Van Wyk melding maak van Bliss Carman en sy boek *A century of lyrics* (Chatto & Windus) (5.1 A: 14) waaruit een van hierdie gedigte, *Now to please my little friend* (Van Wyk gee dit die titel *Pastorale*), geneem is. Daar is egter 'n moontlikheid dat *Fable* eers na *Two songs for soprano* getoonset is. (Dit is opvallend dat die kleur, in die huidige stadium van veroudering, van die leë bladsy waarop Van Wyk melding maak van Bliss Carman (5.1 A: 14) en van die outograwe (10.5 CIII/1: 1-6), asook dié met die veranderinge (10.5 CIII/2: 1-5), dieselfde is — 'n veel ligter, sagter vergeelde skakering as dié van *Fable* (5.1 A: 12 en 10).)

Van die *Two songs for soprano with piano accompaniment* is daar nie komposisiesketse in die versameling nie, net netjiese inkoutograwe van die twee voltooide liedere (10.5 CIII/1: 1-6); en handgeskrewe kopieë van die outograwe met enkele veranderinge: *Farewell my lute* voltooid (10.5 CIII/2: 2-3) en *Pastorale* onvoltooid (10.5 CIII/2: 4-5).



### 3.3.2.1 Farewell, my lute

Farewell, my lute! this is the last labour  
that thou and I shall waste.  
For ended is what we begun  
Now is the song both sung and past  
my lute be still for I have done.

(Die gedig is vanaf Van Wyk se komposisie oorgeskryf.)

Hy gee die digter aan as Henry Boleyn, maar geen inligting kon oor so iemand opgespoor word nie. Die gedig is egter dié van Sir Thomas Wyatt wat volgens E.M.W. Tillyard 'n diplomaat in diens van koning Hendrik (Henry) VIII was, maar vermoedelik ook die minnaar van Anne Boleyn, vrou van dié koning (1949: 1-12). Die moontlikheid dat òf Van Wyk, òf die bron waaruit hy die gedig gekry het, uit hierdie gegewens 'n fiktiewe digtersnaam gefabriseer het, is seker nie te vergesog nie.

Die titel van Sir Thomas Wyatt (1503-1542) se liefdesgedig van agt strofes, waarin die verlies van die geliefde betreur word, is *My lute awake!*. Dit is duidelik dat Van Wyk 'n aangepaste weergawe van die laaste strofe gebruik het. Strofes een en twee (ter wille van oriëntasie), asook die laaste strofe van Wyatt se gedig volg hier:

My lute awake! perform the last  
Labour that thou and I shall waste,  
The end that I have now begun;  
For when this song is sung and past,  
My lute be still, for I have done.  
  
As to be heard where ear is none,  
As lead to grave in marble stone,  
My song may pierce her heart as soon;  
Should we then sigh or sing or moan?  
No, no, my lute, for I have done.

(Strofes 3-7 is weggelaat.)

Now cease, my lute: this is the last  
 Labour that thou and I shall waste,  
 And ended is that we begun;  
 Now is this song both sung and past:  
 My lute be still, for I have done.

(Tillyard 1949: 99-100.)

Aangesien Van Wyk die laaste strofe geïsoleerd getoonset het, buite konteks van die res van die gedig en vir 'n vrouestem, en daardeur dus die gedig se karakter verander het, moet dit binne die voor die hand liggende denkraam van dié toonsetting getakseer word.

Die betrokke strofe se vyf versreëls deel ooglopend in 3+2. Van Wyk toonset dit in twee dele, in 21 mate, waarvan die voorspel ses en die naspel twee mate lank is. Hy gebruik 'n seldsame 8/8-tydmaat groepering en wend die gebruik van melismas suinig aan — hy benadruk of versier onder meer *lute*, *last* (met drie note) en *still*.

Die gedig se melankoliese aard word ondervang in die a mineur toonsoort, en 'n nie te groot omvang nie — 'n mineur noon,  $e^1-f^2$ . Vanweë die gelate, berustende monoloog wat gevoer word, hou Van Wyk die stemparty binne 'n  $e^1-c^2$ -tessituur, dus in die lae middelomvang van die sopraanstem. Nuwe materiaal word voortdurend geskep. Hy hou by eenvoudige motiewe in die stemparty, wat 'n sterk  $a^1$  oriëntasie het en deurgaans slegs met klein intervalprogressie en hoofsaaklik in agtste- en kwartnote beweeg, byvoorbeeld die wisselsprongverloop op hoofsaaklik  $e^1-g^1$  (mate 11 (met opmaat)-12<sup>2</sup>). Selfs waar die teks meer intensiteit vereis en hy die melodie hoër voer: *this is the last labour* tot  $f^2$  en *Now is the song both sung and past* tot  $e^2$ , vermy hy groot intervalspronge en bly die stemparty as 't ware ingetoë. Deur aan te dui dat die laaste woorde, *for I have done*, asof in resitatief gesing moet word, verskraal hy die moontlikheid dat dit te dramaties vertolk sal word.

'n Verband word tussen die begin en die einde van die lied geskep deur dieselfde melodiese materiaal,  $e^1-a^1-a^1-c^2-a^1$ , te gebruik vir die eerste (maat 7 (met opmaat)) en die laaste frase (mate 17<sup>2</sup>-18<sup>1</sup>) van die stemparty.

Van Wyk skryf 'n treffende klavierparty waarin die karakter van die pluk van die luit se snare hoorbaar is. Hiervoor gebruik hy van maat 1 tot 20<sup>3</sup> (met uitsondering van mate 5-6 en 17-

18) 'n volgehoue ritmepatroon van 'n twee-en-dertigstenoot plus dubbelgepunteerde agtstenoot. Van die begin tot maat 7 — bo 'n pedaalpunt op e in die baslyn — is deurlopende, opeenvolgende drieklanke in eerste omkering, met die derde van die drieklank in die hoogste melodie van die linkerhandparty. Hierdie pedaalpunt wat tot maat 7 volgehou word, keer weer terug in mate 11 en 19-20<sup>3</sup>. Dit is moontlik dat die pedaalpunt gesien kan word as die oop snaar op 'n luit wat telkens saam met die ander akkoorde aangeraak word. 'n Lae dinamiese vlak, *pianissimo* en met *sempre una corda*, word vereis.

Die redelik digte begeleidingstekstuur van mate 1-11 raak vanaf maat 12 tot 18 meer deursigtig. Die vierstemmigheid verander na 'n omgekeerde pedaalpunt op a, aanvanklik verdriedubbel in drie oktaafomgewings. Vir die drie mate lange tussenspel en op die versreël *Now is the song both sung and past*, klink deurlopend in die regterhandparty *pianississimo* a-oktawe met vanaf maat 13 die melodie in die baslyn (*poco forte*). Die melodie wat vanaf maat 15 as binnestem in die oktawe in die regterhandparty gehoor kan word, loop aanvanklik in teenoorgestelde beweging met die stemparty, maar vestig dan die aandag op *sung and past* deur die e-mol<sup>2</sup>-e-herstel<sup>2</sup>-progressie te dupliseer. In mate 19 (met opmaat)-20 word die musiek van mate 1 (met opmaat)-2 herhaal, maar nou binne 'n *pianississimo*-vlak.

Om die gewenste effek op die *staccato*-note te verkry, verskaf hy in mate 13-14 ook die vingersetting vir die hoogste melodie van die regterhandparty.

Redelik baie gebruik van chromatiek verleen aan die andersins konserwatiewe harmoniek die intensiteit wat Van Wyk soek op teksgedeeltes soos *this is the last / Labour that thou and I shall waste; . . . is what we begun; en sung and past*. Die grens tussen sentiment en sentimentaiteit is hier egter soms baie dun. Hy verlaag soms die tweede en vyfde toontrappe, en verhoog dikwels die derde en sesde toontrappe — byvoorbeeld maat 12 begin op die majeure tonika-akkoord; en in mate 13-14a gebruik hy die verlaagde tweede en vyfde toontrappe asook (14a) die verhoogde derde toontrap, met die treffende vergrote sekunde in die baslyn tot gevolg.

In die outograaf met die veranderinge bring hy net 'n b-herstel in die laaste akkoord van maat 5 aan en aan die einde verander hy die *pianississimo* na *pianissimo* en voeg *estinto* en *a niente* by. Die slotmate van die lied (18b-21) verander hy egter heeltemal en verkort die

lied tot 19 mate: in die stemparty word die melodie van *for I have done* op  $d^2-c^2-f^1-e^1$  na  $e^1-f^1-g^1-a^1$  verander; en in die klavierparty herhaal hy nie meer die musiek van mate 1 (met opmaat)-2 nie, maar skryf dit nuut met 'n digte tekstuur en baie chromatiese wendings, parallelle kwinte in die baslyn en parallelle tertse in die regterhandparty. Die harmoniese progressie waardeur die tonika van a mineur bereik word, is vreemd en lyk asof dit slegs 'n chromaties-koloristiese funksie het. Hierdie maat 18b is die kwasispieëlbeeld van maat 17 van *Fable* — dit laat ruimte vir verskeie moontlikhede: dit is dalk bloot toevallig; die liedere het dalk nie te ver uit mekaar nie ontstaan (dus nie die begin-1940's nie, maar middel-1940's); die hersiening van *My lute awake!* is ná die toonsetting van *Fable* gedoen; of hy het vir die laasgenoemde lied by *My lute awake!* geleen.

Hoewel die lynvoering in elk van veral die drie boonste melodieë van die klavierparty hier treffend is, is die verandering nie noodwendig 'n verbetering van die eerste weergawe nie omdat dié beslis ook meriete het.

### 3.3.2.2 Pastorale

Now to please my little friend  
 I must make these notes of spring,  
 With the soft south-west wind in them  
 And the marsh notes of the frogs.

I must take a gold-bound pipe,  
 And outmatch the bubbling call  
 From the beechwoods in the sunlight,  
 From the meadows in the rain.

(Bliss Carman *Sappho: One Hundred Lyrics*, 'n heruitgawe s.a.: ongenommerde bladsy.)<sup>1</sup>

Van Wyk gee die gedig aan as van Bliss Carman (1861-1929). Dit is egter Carman se vertaling uit Grieks van 'n gedig van Sappho. In die heruitgawe van die digbundel *Sappho: One Hundred Lyrics* verskyn die gedig nie onder die titel *Pastorale* nie en daar kan aanvaar word dat dit Van Wyk se benaming is.

Hy toonset die twee strofes in twee dele en herhaal die eerste twee versreëls as 'n slot: 'n A-deel (mate 1-17); 'n B-deel (mate 18-28); en die slot (mate 29-33). In die voorspel skep die

parallele tertse in die eerste drie mate van die regterhandparty dadelik 'n pastorale atmosfeer — die algemene klankkleur herinner selfs aan die aanvangsmate van die voorspel tot J.S. Bach se aria *Schafe können sicher weiden*. Van Wyk se komposisionele hantering van die teks doen sy titel vir dié lied gestand.

In die stemparty van die A-deel is nie herhaling of ontwikkeling van melodiese motiewe nie. Van Wyk skep voortdurend nuwe materiaal. Oor die algemeen gebruik hy in die 4/4-tydmaat konvensionele ritmepatrone, waaronder 'n gepunteerde kwartnoot en agtstenote; 'n gepunteerde kwart-, agtste- en halfnoot; nootwaardes nie korter as agtstenote nie; en nêrens gesinkopeerde polsverdeling nie.

Die stemparty beweeg hoofsaaklik trapsgewys of in tertsspronge en sentreer gewoonlik om 'n gekose drieklank in die toonsoort van die oomblik. Vanaf die hooftoonsoort G-mol majeur (mate 1-10) moduleer die musiek onder meer na langsliggende moltoonsoorte (maar gebruik ook D majeur vir die tussenspel): F majeur (mate 11-13a) met die verhoogde vierde toontrap in maat 13a — die abrupte modulاسie van G-mol na F majeur (mate 10 na 11) oortuig egter nie; D majeur (mate 15-17). In mate 18<sup>4</sup>-19 is veral in die klavierparty se linkerhand chromatiese verloop op parallele tertse, kwarte en weer tertse. Mate 20-26 — wat ook die klimaks van die lied huisves — het veral in die stemparty 'n sterk A-mol oriëntasie. In die klavierparty kom baie skuiftekens voor veral die verlaagde derde en sesde toontrappe. Die oorgang van A-mol terug na G-mol (mate 26-27) is uitgewerk op 'n geslaagde sekwens (dit word hieronder in meer besonderhede bespreek).

'n Ongekompliseerde ritmiese verloop en sy goedgeplaasde gebruik van enkele melismas in dié oorwegend sillabiese toonsetting, dra by tot die pastorale, lighartige aard van die gedig. Vir die stemparty is sy uitvoeringsaanwysing slegs *semplice*. Met die melismas verleen hy sjarme, ligtheid en beweeglikheid aan woorde (hier onderstreep) soos *to please* (mate 7 en 29), *soft south-west wind in them* (mate 11-12) en veral *a gold-bound pipe* (mate 21-23) met *gold* op 'n opvallend-lang melisma, in die aanloop tot die klimaks op *and outmatch*.

Slegs hier, vir die ekstatische hoogtepunt op *and outmatch the bubbling call* kom 'n intervalsprong groter as 'n kwint voor, naamlik dié op a-mol<sup>1</sup>-a-mol<sup>1</sup>-a-mol<sup>2</sup> (op twee agtstenote en halfnoot oorgebind aan 'n agtstenoot — mate 23<sup>2</sup>-24<sup>1</sup>). Na die lang, gehoue a-mol<sup>2</sup>-tonikanoot, begin die afloop van die klimaks vanaf die verlaagde sewende toontrap,

g-mol<sup>2</sup>. Van Wyk toonset die laaste twee versreëls (voordat hy die eerste twee versreëls as 'n slot herhaal) op die bogenoemde sekwens — dog nie met presiese herhaling nie.

In die stemparty gebruik hy 'n twee mate lange frase van twee motiewe: i.) op 'n intervalsprong; en ii.) as 'n kwasi-antwoord op vier trapsgewys dalende note: *From the beechwoods* — a-mol<sup>1</sup>-a-mol<sup>1</sup>-e-mol<sup>2</sup>-e-mol<sup>2</sup> en *in the sunlight* — d-mol<sup>2</sup>-c<sup>2</sup>-b-mol<sup>1</sup>-a-mol<sup>1</sup>-a-mol<sup>1</sup> (mate 24<sup>4</sup>-26a). Dit word 'n toon laer, sekwensieel (met aanpassings) herhaal op *From the meadows* — g-mol<sup>1</sup>-a-mol<sup>1</sup>-d-mol<sup>2</sup>-d-mol<sup>2</sup> en *in the rain* — c-mol<sup>2</sup>-b-mol<sup>1</sup>-a-mol<sup>1</sup>-g-mol<sup>1</sup> (mate 26<sup>4</sup>-28a). Vir hierdie oorgang in mate 26-27 (van A-mol terug na G-mol) gebruik Van Wyk 'n drie mate lange tremolo in die regterhandparty, met die verlaagde sesde toontrappe van A-mol asook van G-mol. Die tremolo gee 'n buitengewoon rustige, veraf klank aan hierdie twee versreëls, terwyl dit baie moontlik ook 'n klanknabootsende funksie het. In die baslyn (mate 25b-26a en 27b-28<sup>1</sup> onderskeidelik) word die stemparty van *in the sunlight* en *in the rain* deur duplisering versterk.

Die klavierparty is delikaat en deursigtig — amper nêrens klink meer as drie note gelyktydig nie — en die algemene atmosfeer van die lied is opgeruimd, selfs skertsend; soos dit ook in die uitvoeringsaanwysing *Poco allegro, amabile e quasi scherzando* geïmpliseer is.

Hierdie lighartigheid word verder uitgespeel in die ritme van die lied, met ritmepatrone soos onder meer i.) 'n agtstenoot, sestienderus-sestiendenoot, kwartnoot oorgebind aan 'n agtstenoot-sestiendenoottriool en twee agtstenote (maat 1); en ii.) twee sestiendenote-agtstenoot oorgebind aan die eerste van twee sestiendenote-agtstenoot (maat 4). In die A-deel dertel ritmepatrone (i) en (ii) tussen die verskillende stemme in die klavierparty rond en in die B-deel word toonleerpassasies en wisselnote of -spronge gewoonweg op agtste- en veral sestiendenote geskryf.

In die regterhandparty kom dié ritmiese verloop voor op eenvoudige, treffende melodieë, wat waarskynlik verteenwoordigend van 'n fluitparty is. In die A-deel kom die motiewe d-mol<sup>2</sup>-b-mol<sup>1</sup>-b-mol<sup>1</sup> en a-mol<sup>1</sup>-b-mol<sup>1</sup>-a-mol<sup>1</sup> (op 'n sestiendenoottriool)-g-mol<sup>1</sup>-a-mol<sup>1</sup> (maat 1); en e-mol<sup>1</sup>-d-mol<sup>1</sup>-e-mol<sup>1</sup> (maat 4<sup>1</sup>) in verskeie gedaantes voor. Die regterhandparty van die B-deel verloop op toonleer- en wisselnootpassasies, die genoemde tremolo's op parallelle tertse en groot intervalspronge tot in die c<sup>4</sup>-omgewing.

Vir die lied se einde, waarvoor Van Wyk weer die eerste twee versreëls gebruik, herhaal hy die stemparty van mate 7-10, maar hier met slegs yl begeleiding van hoofsaaklik 'n akkoord per maat. Die akkoorde in mate 29, 30 en 31 is wydliggend, en veral uit kwarte en kwinte saamgestel. In die baslyn van mate 32-33 klink slegs 'n kwint op die G-mol tonika-akkoord en in die regterhandparty word vir laas, *pianississimo*, 'n fluitagtige klein motief op b-mol<sup>2</sup>-a-mol<sup>2</sup>-b-mol<sup>2</sup> gehoor.

*Pastorale* begin, net soos *Farewell, my lute*, met 'n atmosfeerskeppende, ses mate lange voorspel en sluit af, soos die eerste weergawe van *Farewell, my lute*, met die herhaal van die aanvangsmusiek van die lied. Hierdie ooreenstemming in die twee liedere dra by tot die eenheidsgevoel as 'n stel. Aangesien die oorskryf, met moontlike veranderinge, van *Pastorale* nie voltooi is nie (10.5 CIII/2: 4-5), weet 'n mens nie of Van Wyk die einde behou het of dalk hersien het om opnuut aansluiting by die veranderde einde van *Farewell, my lute* te vind nie. Hoewel die "Alternatives" in rooi ink op die dekblad van 10.5 CIII/2 volgens Muller in Howard Ferguson se handskrif is (ms. s.a.: 745), is die musiekskrif onteenseglik Van Wyk s'n.

Die *Two songs for soprano with piano accompaniment* is met soveel vernuf en musikale skoonheid getoonset en het as vroeë liedere genoeg komposisionele waarde om dit vir publikasie te ondersoek.

In beide liedere is daar iets aanwesig wat moeilik te verklaar is en nog moeiliker in woorde weergegee kan word. Albei liedere kom voor asof daar nie met komposisionele nuwighede geëksperimenteer is nie, maar in 'n relatief eenvoudige styl klem gelê is op die beheersing van komposisionele vaardighede soos onder meer die hergebruik van motiewe, sekwenisiële skryfwyse en modulاسies. Hierdie steeds ontwikkelende vakmanskap word telkens bewys in melodieus aantreklike stempartye, met interessante begeleidings wat die atmosfeer van die betrokke teks weergee. Miskien was dié twee liedere komposisieopdragte of — gegewe die onberispelik netjiese outograwe (maar s'nder sy naamtekening) in swart ink — selfs komposisies waarmee Van Wyk aan komposisie-kompetisies deelgeneem het, of wou deelneem.

Tussen 1940 en 1944 toonset hy slegs dié enkele liedere, maar verskeie instrumentale werke sien die lig en hy oes vele pryse en toekennings vir komposisie in. 'n Mens wonder of

dieselfde komposisies destyds enigsins erkenning in Suid-Afrika sou geniet het. Malan sê Van Wyk se talent en toewyding het tydens sy studiejare aan die RAM gelei tot die toekenning van verskeie medaljes en pryse. In 1941 het hy onder andere die Worshipful Company of Musicians se medalje, wat elke derde jaar aan die voortreflikste Akademie-student toegeken word, ontvang (SAME IV 1986: 440).

Teen die einde van 1942 raak die gaping tussen sy opvatting oor komposisie, en dié van Theodore Holland al groter. Van Wyk meen Holland kritiseer sonder enige rede om sy kritiek te rugsteun. ". . . I feel that he criticises without knowing the thing he criticises." Muller voeg hierby dat die werk ter sprake die *Eerste Simfonie* is (ms. s.a.: 805, eindnota 598).

Opsommenderwys word 'n kort chronologiese werkllys van onder meer die volgende werke saamgestel uit die komposisiedatums wat Muller verskaf in deel 2 van die katalogus van die volwasse werke: *Concerto vir viool en orkes*, 1939-'41 (ms. s.a.: 691-692); *Saudade* vir viool en orkes, 1940, hersien in 1942 (*ibid.*: 692-694); *Vyf Elegieë vir Strykkwartet*, 1940-'41 (*ibid.*: 699-701); *Simfonie Nr. 1 in a mineur*, 1941-'43 (*ibid.*: 671-674); *Drie improvisasies op Hollandse volkswysies*, 1942 (*ibid.*: 711-712); en *Poerpasledam*, 1944 (*ibid.*: 712-713).

Die oorlog keer Van Wyk in Engeland vas — sy paspoort word met nog vyf jaar hernu tot 5 September 1948 — en uit dagboekinskrywings en briewe aan sy vriende in Suid-Afrika, wat deur Muller opgeteken is, blyk dit hoe moeilik hierdie tyd soms vir hom was. Gelukkig het hy teen dié tyd 'n redelike groot vriendekring, veral onder die Londense musici, opgebou. Die invloed van hierdie vriendskappe het nie net sy skeppingsvermoë gestimuleer nie, maar het hom ondersteun, aangemoedig en geborgenheid gebied in die onvriendelike, brutale omgewing en atmosfeer van 'n oorloggeteisterde Londen.

Op 1 Mei 1944 bedank hy by die BBC, "omdat hy nie genoeg kan komponeer nie", maar hou tog vol om enkele programme vir hulle te doen (Muller ms. s.a.: 206). Van Wyk komponeer *Die Suiderkruis*, Suite vir klein orkes, gebaseer op Afrikaanse [volks]melodieë, 1943-'46 (Muller ms. s.a.: 674-675); en musiek vir die film *The Eighth Plague* in November/Desember 1944 (*ibid.*: 670). *Die Suiderkruis*-suite was dalk selfs tekenend van sy verlange na Suid-Afrika.



Daar is ook sprake van 'n poging om sy eie lewe te neem. Muller teken aan dat Ferguson in 'n brief aan Gerald Finzi (4 November 1944) insinueer dat hy per geleentheid net betyds was om Van Wyk te keer om sy hand aan sy eie lewe te slaan (*ibid.*: 803, eindnota 563).

Sy eensaamheid en behoefte aan 'n metgesel verwoord hy in briewe aan sy vriende, waarvan Muller enkele uittreksels dokumenteer. Aan Weich bekla hy op 14 Julie 1944 sy lot "Ek is nog nie getroud nie, ek is allenig, ek is sieklik of altans nie baie gesond nie, maar ek dink ek kan musiek skryf en die liewe Here is baie goed vir my."; Ferguson ontvang 'n poskaart van 6 September 1944, met onder meer die humoristiese versoek "Ask Colin to find me a rich widow mit eine Fuss ins Grabe und nicht Oberzext!"; en op 17 April 1945, 'n paar dae voor sy nege-en-twintigste verjaardag, stort hy sy hart uit in 'n brief aan Baron, waarin hy bely dat hy dink hy is te selfsugtig en vol inhibisies om te kan liefhê. Hy erken onder andere ook die tweestrydigheid in homself — "there are times when I am horrified by the physical aspect of love. It looks dirty . . . Then again there are times when even physical love appears Godly. But this is no use, Freda: I can't write about these things." (ms. s.a.: 207 en 775, eindnotas 167-169.) As selferkende romantikus in wese was Van Wyk heel moontlik verlief op *liefde*, maar het nie kans gesien vir die totaliteit wat dit impliseer nie. Met hierdie tweespalt in ag geneem, dui 'n tekskeuse — asook die grensend aan brutale toonsetting daarvan — soos *Foeda est*, asook *Sit nox illa* (met 'n teerder aanslag) van die Petronius-liedere, jare later (1957-1964) moontlik op selfbelydenis in sy musiek.

By die eerste kennismaking met die lied *Fable*, op 'n gedig van Frederic Prokosch (1908-1989), lyk dit asof dit in 1940/'41 getoonset kon wees, want die spel met kwinte gaan voort, soos veral in *Met skemering*, die onvoltooide *Een enkel uur, Ál wat ek het is joue* en *In die stilte van my tuin*. Dié gedig het moontlik eers in die 1944-oplaag van *Chosen Poems* verskyn, dus ontstaan Van Wyk se toonsetting daarvan in 1944 of daarna.

### 3.3.2.3 Fable

O the vines were golden, the birds were loud,  
 The orchard showered, the honey flowed.  
 The Venice glasses were full of wine,  
 The women were geese and the men were swine,

And the lamp then flickered over the door,  
And the gulls went screaming along the shore,  
And the wolf crept down from the milkwhite hill  
And the stars lay bright in the frozen well:

O my world, O what have you done to me?  
For my love has turned to a laurel tree,  
The axe hangs trembling over the Isles,  
The Lyre has loosened her flaming miles,  
  
And the door is locked and the key is lost  
And the gulls lie stiffening in the frost  
And the rippled snow is tracked with blood  
And my love lies cold in the burning wood.

(Prokosch *Chosen Poems* (eerste oplaag 1944) 1945: 5.)

Hy toonset *Fable* in E-mol majeur vir bariton en klavier, en in 4/4-tydmaat, met tydmaatwisseling na 5/4 in mate 6 en 19; en na 3/4 in maat 17. Met die eerste poging, komposisieskets (5.1 A: 12), vorder Van Wyk ongeveer 11 mate; en in die volgende (5.1 A: 10) van maat 1 tot 20 — onvoltooid, met net die toonsetting van die eerste strofe.

In die stemparty word voortdurend nuwe musikale materiaal geskep en herhaling en/of ontwikkeling van motiewe kom nie voor nie. Met die prominente gebruik van kwinte in die klavierparty is die bykans afwesigheid van kwint-intervalle in die stemparty opvallend. Treffende toonsetting van die teks kom voor op *the honey flowed*: a-mol-b-mol-c-mol<sup>1</sup>-d-mol<sup>1</sup>-e-mol<sup>1</sup> op agtstenote, 'n kwart- en 'n aangehoue halfnoot, met die verlaagde sesde en sewende toontrappe, ook in die klavierparty (mate 12a-14). Dit is te meer treffend omdat hy in dié lied nie baie chromatiek gebruik nie. Vanaf maat 14 skryf hy die stemparty 'n oktaaf hoër in die G-sleutel.

Met die toonsetting van die vierde versreël is daar moontlik 'n interessante sameloop van omstandighede. Volgens Muller het Van Wyk ná sy bedanking by die BBC onder meer nog vir hulle "die 'onsinnige reeks programme' genaamd '[Die] Pappot' (Vrydagaande 7:45 Suid-Afrikaanse tyd)" geskryf. Muller verskaf die notasie (in Van Wyk se handskrif) van die tema-

liedjie vir "Die Pappot":  $g^1-c^2-c^2-c^2-b^1-b^1-a^1-a^1-g^1-c^2-e^1$  op 'n agtstenoot/agtste-twee sestiende-, vier sestiendenote/agtste-sestiendenoot-sestienderus, kwartnoot (ms. s.a.: 206). Miskien was die idee hiervan vir hom so platvloers dat hy toe dié melodie (tong in die kies?) laat deurskemer het in die toonsetting van hierdie versreël — *the women were geese and the men were swine* — met  $c^2-d-mol^2-d-mol^2-d-mol^2-b-mol^1-b-mol^1-b-mol^1-g^1-e$ -herstel<sup>1</sup>-e-mol<sup>1</sup> (op amper dieselfde ritmepatroon) om die sentiment daarvan te ondervang (mate 17<sup>3</sup>-18<sup>3</sup>). Soos vroeër gesê, sien *Poerpasledam* ook in 1944 die lig — nog 'n geval waar hy so 'n bietjie binne-pret gehad het met sy komposisie te midde van intense alleenheid (waaroor hy oënskynlik met homself gespot het) en neerslagtigheid, soos blyk uit die briewe wat hierbo aangehaal is.

Kenmerkend in die klavierparty van *Fable* is onder meer die pedaalpunt op e-mol (mate 1-6); 'n herhalende e-mol afwisselend in drie oktaafomgewings (mate 9-11); en die gebruik van parallelle kwinte, veral in die baslyn. 'n Begeleidingspatroon op die tonikanegende-akkoord — met i.) in die regterhandparty vier sestiendenote op e-mol<sup>2</sup>-b-mol<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>-f<sup>2</sup> wat herhaal; en ii.) in die linkerhandparty vier agtstenote op e-mol<sup>1</sup>-b-mol<sup>1</sup>-e-mol<sup>1</sup>-b — kom voor in 'n groot deel van die klavierparty. Dit herhaal in mate 1-2<sup>3</sup>, 5, 7b, 8b en 9-11 met die linkerhand en mate 15-16a met die regterhand in verskillende oktaafomgewings; en word origens gevarieerd gebruik.

As begeleiding vir die stemparty van *women were geese and the men were swine* wat dalend vanaf d-mol<sup>2</sup> verloop, gebruik hy dalende majeur drieklanke op g-mol, e-mol en c, gerangskik om telkens 'n kwint in die baslyn te gee en bo dit 'n oktaaf opgevul met 'n tert (maat 17). Die progressie van drieklanke vorm dus ook 'n verminderde kwint in die baslyn van hierdie maat.

'n Nuwe begeleidingspatroon van vier sestiendenote op wisselspronge op akkoorde met hoofsaaklik 'n kwint-kwart-samestelling (in die regter-) en intervalgrepe (in die linkerhandparty) verloop in 'n regs-links-links-regs-patroon in mate 18-19. Hierdie eenvoudige patroon herinner nogal aan die ritmies ingewikkelde, gesofistikeerde klavierparty van *Hart-van-die-Dagbreek* van 'n paar jaar later. In die dominant en tonika-akkoorde van maat 20 word die verlaagde sewende toontrap weer aangetref. Die musiek moduleer egter nie gedurende dié 20 mate nie.

Gesien dat hierdie komposisieskets lyk asof dit 'n deel van 'n netjiese potloodoutograaf van *Fable* is, word vermoed dat die res van die lied verlore geraak het. Dit is jammer, want hier is 'n baie goeie voorbeeld van toonsetting van 'n teks met 'n dieper, donkerder subteks as gewone nostalgie of melankolie — wat Van Wyk aanvul in die uitvoeringsaanwysings *Allegro impetuoso* en *giocoso*, asook die voortstuwende klavierparty van deurlopend sestiende- en agtstenote op hoë dinamiese vlakke. Daar is ook 'n moontlikheid dat hy nie vir die komposisionele eise van die res van die teks kans gesien het nie en daarom die poging ná 20 mate laat vaar het, maar te oordeel aan die toestand van die manuskrip, lyk die eerste afleiding meer aanvaarbaar.

'n Persoonlike ligpunt in 1945 is die toekenning aan Van Wyk van die A.R.A.M. (Associate of the Royal Academy of Music) vir komposisie (Muller ms. s.a.: 207). Malan lig ook hierdie toekenning uit en voeg by dat hulle dit later "opgevolg [het] deur hom as 'n Fellow op hulle ererol te plaas." (SAME IV 1986: 441.) Vir die mensdom breek die vreugde van die einde van die Tweede Wêreldoorlog aan. Gedurende hierdie jaar ontstaan — om watter rede ook al — in Van Wyk se skeppingsgees die ingewings vir twee van sy grootskaalse komposisies wat hy na dekades eers sou voltooi: hy begin werk aan Nagmusiek wat hy eers in 1958 klaarmaak (*ibid.*: 714-718) en *Missa in illo tempore, 1945-'79* (*ibid.*: 733-739).

Van Wyk was nog in Londen toe die SAUK hom versoek het om 'n Kerskantate te komponeer. In 'n brief aan Baron, gedateer 16 Mei 1946, spreek hy sy twyfel uit of hy die opdrag moet aanvaar en hom daarmee weer verbind tot 'n sperdatum — in dié geval 1 November van daardie jaar (Muller ms. s.a.: 359 en 790, eindnota 356). Hy aanvaar wel die opdrag en volgens die datums van die komposisiesketse begin werk hy op 18 Augustus daaraan. Soos onder *Vier weemoedige liedjies* bespreek, hersien Van Wyk ook tussen 15 en 25 September 1946 *Vaalvalk*, *Koud is die wind* en *Eerste winterdag*, en berei dié liedere voor vir publikasie. Uit die genoemde brief aan Baron is dit duidelik dat hy die groep — met die insluiting van *In die stilte van my tuin* — ook as 'n stel of siklus van vier liedere begin oorweeg het.

Teen die einde van 1946 kan hy uiteindelik na Suid-Afrika terugkeer. Muller noem dat Van Wyk op 17 November aan boord van die Carnarvon Castle gaan en op 18 November uit Southampton vaar (ms. s.a.: 207) en sy paspoortstempel (4.4)<sup>2</sup> wys dat hy op 4 Desember 1946 in Tafelbaai aan wal gestap het.

Tydens die seereis het hy aan die Kerskantate gewerk, maar die sperdatum was reeds verstreke; en Muller teken aan dat Van Wyk op 20 Desember aan Baron skryf: "I did not finish the Cantata, so the £150 is lost. But apparently it's going to be a good work and that is all that really matters." (ms. s.a.: 359.)

### **3.4 Eindnotas by hoofstuk 3**

1. Bliss Carman se *Sappho: A Century of Lyrics* (datum onseker) waarna I.D. du Plessis verwys en wat Van Wyk hoogs waarskynlik ook gebruik het, is feitlik onverkrygbaar. Dit is egter heruitgegee (s.a.) as *Sappho: One Hundred Lyrics*, Bliss Carman, deur Dodo Press in die Verenigde Koninkryk. Dodo Press spesialiseer in die publikasie en verspreiding van seldsame boeke en dié wat uit druk is.
2. Die nommer 4.4 is die voorlopige katalogusnommer vir die paspoorte in die Arnold van Wyk-versameling.

## Hoofstuk 4 Die tydperk rondom *Van liefde en verlatenheid*

Die liedsiklus *Van liefde en verlatenheid* vorm die kern van hierdie hoofstuk, maar daar word ook na die instrumentale werke verwys en — veral aan die hand van Muller se boekstaving — na briefwisseling en dagboekinskrywings wat insig bied in gebeure in Van Wyk se lewe wat 'n invloed kon gehad het op sy komposisie-aktiwiteite gedurende 1947 tot 1953.

Terug in Suid-Afrika maak Van Wyk 'n bestaan as vryskut-musikus, konsertpianis en komponis. Muller sê "[i]n hierdie tyd voordat Van Wyk 'n vaste posisie aan die Universiteit van Kaapstad beklee, bied optredes as pianis en opnames vir die SAUK vir hom 'n gereelde inkomste." (ms. s.a.: 790, eindnota 360.)

In 1947 word *Vier weemoedige liedjies* — opgedra aan Jan en Juliana Bouws (hoewel *Koud is die wind* in 1934 aan Freda Baron opgedra is) — deur Heuwekemeijer, Amsterdam, gepubliseer. Hy voltooi *Kerskantate* 1947 (die datums van die komposisiesketse strek oor 'n tydperk van ongeveer 18/8/46-26/12/47) waarvoor hy reeds op 4 November 1947 aan Jan Bouws skryf dat hy "redelik tevrede met die werk" is. Van Wyk merk voorts op "Verder is die kantate veel rustiger en meer liries as enigiets wat ek die afgelope ses jaar geskryf het. En hy's opgewek ook; miskien kom daar nog moeilikheid met die predikante! . . . Daar is ook . . . 'n nuwe teerheid in die Kantate, en ek sal verbaas wees as dit nie byval vind selfs by die mense wat sê hulle kan niks wys word uit my 'goeters' nie." (Muller ms. s.a.: 360 en 790, eindnota 361.)

Dit kom voor asof dié werk deesdae in onbruik verval het. Dit is dus soveel te meer van belang dat minstens die aria *Ons is geborenen een kindekijn* na 'n lied met klavierbegeleiding verwerk en as *Die wiegelied van Maria* gepubliseer is.

Op 3 Mei 1947 begin hy ook met die toonsetting van *Van liefde en verlatenheid* — met slegs 'n paar mate musiek as 'n eerste poging van *Diep Rivier*.

### 4.1 **Ons is geborenen een kindekijn / Wiegeliedjie (Kerskantate-uitreksel) / Die wiegelied van Maria**

Hierdie lied, op die anonieme teks *Ons is geborenen een kindekijn*, kom voor as die laaste aria — net ná *Die herders* — in *Kerskantate* (Katalogus 9.1). In 1984 het Van Wyk se komponisvriend en -kollega Howard Ferguson dit vir stem en klavier verwerk, vir publikasie

in die lied-album *Arnold van Wyk Vier Liedere Four Songs* wat in 1985 deur die Arnold van Wyk Trust uitgegee is. Die Nederlandse teks is ook voorsien van 'n Engelse vertaling deur Ursula Vaughan Williams. Geldenhuys sê dat *Kerskantate* "die eerste belangrike werk [is] wat deur die S.A.U.K. geïnisieer is om Suid-Afrikaanse musiek te bevorder." In die eerste uitvoering van dié werk, wat op 25 Desember 1948 deur die SAUK uitgesaai is, het Betsy de la Porte die rol van Maria gesing (1983: 4). Van Wyk het *Kerskantate* aan sy ma se nagedagtenis opgedra.

Boaan die oorgetikte tekste van *Kerskantate* (9.1  $\alpha$ ) sê Van Wyk "Gebaseer op die woorde van die Heilige Skrif en enige ou Kerk- en Kersliedere. Musiek deur Arnold van Wyk. Teks saamgestel deur W.E.G. Louw." Dié dokumente sluit ook 'n getikte weergawe in van *Ons is gheboren een kindekijn*, met die verwysing dat dit uit *Horae Belgicae* kom. Langs dié teks is in handskrif 'n letterlike Engelse vertaling daarvan — en met notas daaroor — deur ene Dennis (9.1  $\alpha$ : 32-33).

*Horae Belgicae* bestaan uit tien dele; is saamgestel deur August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798-1874); en bevat onder meer Nederlandse literatuur uit die 1500's. *Ons is gheboren een kindekijn* kom eers voor in deel 10 — 'n heruitgawe (1854) van baie van die tekste — waar die spelling van baie van die woorde vernuwe is, byvoorbeeld claeerre word hier clare gespeel.

In Van Wyk se outograaf (10.6 CIII/1) noem hy die werk *Wiegeliedjie (Kerskantate-uittreksel)*. Hy gebruik egter 'n nog ouer weergawe van die teks, want hy spel *clare* steeds as *claeerre*. Dit kan wees dat hy die gedig gebruik het soos dit in Florimond van Duyse se *Het oude Nederlandsche Lied* Deel 3 (die eerste uitgawe was 1907) opgeteken is. In die publikasie van *Ons is gheboren een kindekijn* as: *Die wiegelied van Maria*, het Ferguson by Van Wyk se ouer spelling gehou.

In *Horae Belgicae* deel 10 word bo die teks van *Ons is gheboren een kindekijn* (nommer 15, bladsy 40) genoem "Dit is die wise: *Puer nobis nascitur*". In Van Duyse se *Het oude Nederlandsche Lied* Deel 3 (1965: 1860-1861) word die ouer spelling gebruik en die melodie wat hy hier opteken, dateer uit 1539. Hy bespreek die geskiedenis van dié lied, verwys óók na bladsy 40 van *Horae Belgicae* deel 10 en noem onder meer dat daar vir *Puer nobis nascitur* vier melodieë — egter aan mekaar verwant — is. Van die melodieë wat hy hier

noteer, toon voorbeeld IVa uit "*Les rossignols spirituels*, Valenciennes, 1616, bl. 110" 'n ooglopende ooreenkoms met die 1539-melodie van *Ons is gheboren een kindekijn*, byvoorbeeld:

Die eerste motief van *Puer nobis nascitur* verloop op 'n halfnoot-kwartnoot-ritmepatroon in 6/4-tydmaat:  $\underline{c^1-d^1-e^1-f^1-e^1-d^1-c^1}$ ; en die eerste motief van *Ons is gheboren een kindekijn* op  $\underline{c^1-c^1-d^1-e^1-e^1-f^1-e^1-d^1-d^1-c^1}$  ook in 6/4-tydmaat op kwart-half-kwart-gepunteerde kwart-agtste-kwart-gepunteerde kwart-agtste-kwart-halfnoot (*ibid.*: 1860-1864) (die onderskeie mate en halfmate is met onderstreping aangedui). Van Duyse skryf die sesde strofe, *Nu swighet, nu swighet, mijn kindekijn*, waarmee Maria die Jesus-baba toesing, in aanhalingstekens — dít is dus eintlik die wiegelied. Hy meen dat met die sewende strofe heel moontlik 'n tweede lied begin (*ibid.*: 1861).

Van Wyk toonset strofes 1 en 6 van die twaalf strofes. Hy laat die aanhalingstekens by die sesde strofe (soos in Van Duyse) sowel as die *Amen* weg. As slot van die lied herhaal hy die eerste versreël van die sesde strofe. (Hierna word na die sesde strofe as die tweede strofe van Van Wyk se toonsetting verwys.) Sy toonsetting toon nie ooreenkoms met óf *Puer nobis nascitur* óf met die 1539-melodie van *Ons is gheboren een kindekijn* nie.

In Van Duyse verskyn die teks soos volg:

Ons is gheboren een kindekijn  
 noch clerre dan die sonne;  
 dat sal ons alle vroude sijn  
 al totter enghelen wonne.

„Nu swighet, nu swighet, mijn kindekijn,  
 mijn God, mijn troost, mijn here;  
 van di so sal ic moeder sijn,  
 behouden mijnre eren.” Amen.

Die Engelse vertaling deur Ursula Vaughan Williams, wat in die 1985-publikasie van *Die wiegelied van Maria* verskyn, is meer liries as die letterlike vertaling van Dennis (waarop Van Wyk gewerk het) en gee wel die algemene betekenis en aard van die teks weer, maar om werklik te sien hoe Van Wyk die teks musikaal ingeklee het, moet die betekenis van elke



woord duidelik wees. Hieronder volg die teks soos in *Horae Belgicae*, deel 10: 40-41, maar aangesien die Oudnederlands nie so toeganklik soos Nederlands en Duits is nie, word hier 'n woordelike Afrikaanse vertaling gegee (vertaling deur Magdalena J. Oosthuizen):

Ons is gheboren een kindekijn  
Vir ons is gebore 'n kindjie

noch clare dan die sonne,  
nog helderder as die son,

dat sal ons alle vroude sijn  
dit sal ons volkome vreugde wees

al totter enghelen wonne.  
altdyd tot geluksaligheid van die engele.

Nu swighet, nu swighet, mijn kindekijn,  
Nou swyg [wees stil] x 2, my kindjie,

mijn god, mijn troost, mijn here! [Ferguson skryf God en Here met hoofletters.]  
my God, my troos, my Here!

van di so sal ic moeder sijn, [Ferguson skryf dit foutiewelik oor as: sall.]  
van jou sal ek moeder wees,

behouden mijnre eren. Amen. [Ferguson skryf dit foutiewelik oor as: mijnne.]  
nogtans my maagdelikheid behoudend." Amen.

Van Wyk toonset *Ons is gheboren een kindekijn* vir stem, solo-altviool, viole, altviole, tjello's, harp en celesta. In Ferguson se reduksie van die instrumentale partye as 'n klavierparty laat hy die inleidende altvioolsolo weg en begin die lied by Van Wyk se maat 9 — soos in die vroeë komposieskets (potloodoutograaf) 9.1 A: 33. Oor die algemeen laat die verwerking reg geskied aan Van Wyk se oorspronklike toonsetting. Dit is egter jammer dat die impak van die veel dunner, ligter begeleidingstekstuur van Van Wyk se tussenspel sowel as die begeleiding van die tweede strofe tot en met *mijn here* (mate 42-53 van die 1985-weergawe) — met die gebruik van die  $g^3$  tot  $c^4$ -klankomgewing vir die klavierparty; die melodie deur die viole; met toetrede van die harp op *Nu swighet, mijn kindekijn*; en die altviool, harp en celesta op *God, mijn troost* — in die proses minder treffend geraak het. Ferguson behou hier

die harmoniek deur die gebruik van drieklanke in hoofsaaklik eerste omkerings in die linkerhandparty, en die vioolmelodie in oktawe in die regterhandparty.

Dit lyk asof Ferguson, afgesien van die outograawe, hier ook Van Wyk se vroeë komposisieskets (9.1 A: 34) (2/10/46) geraadpleeg het om sy inisiële klankidee in die verwerking te behou. Met slegs 'n klavierparty as begeleiding sal *Die wiegelië van Maria* meer dikwels gehoor kan word, omdat dit sonder die instrumentale ensemble veel meer haalbaar is om dit in 'n kunsliedprogram in te sluit.

Ondersoek na die verklanking van die teks word gedoen aan die hand van die gepubliseerde lied (1985) met verwysings na die komposisiesketse van *Kerskantate* (9.1 A: 33-35 en 159) en veral die outograaf (10.6 CIII/1).

In wat aanvaar kan word as die eerste skets van die lied, 9.1 A: 159 (s.a.), toonset Van Wyk nog net die stemparty van die eerste twee versreëls asook die versreël aan die begin van die tweede strofe, *Nu swighet, nu swighet, mijn kindekijn* in D-mol majeure. Die stemparty van *Ons is gheboren een kindekijn* — op d-mol<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>-g-mol<sup>1</sup>-a-mol<sup>1</sup>-a-mol<sup>1</sup>-a-mol<sup>1</sup>-d-mol<sup>2</sup>-a-mol<sup>1</sup>-g-herstel<sup>1</sup> — is na aan die finale weergawe en dié van *noch claeerre dan die sonne se* toonhoogteverloop het dadelik finale beslag.

Moontlik het die klankeffek van die gebruik van die verhoogde vierde toontrap op *kindekijn* soveel byval by Van Wyk gevind dat die geniale ingewing daar en dan posgevat het om die teks in D-mol Lidiese majeure te toonset. Ongelukkig is daar nie verdere bewys van die ontwikkeling van die musiek nie, want die volgende (?) komposisieskets (9.1 A: 33-35) is 'n skoonskrif potloodoutograaf waarin die musiek reeds in die bogenoemde toonsoort geskryf is en die stemparty grootliks finale beslag het. Die nege mate lange solo-altviool-inleiding ontbreek nog hier.

Die atmosfeer van die teks is blymoedig, dog ingetoë. 'n Subtiele, eintlik ondefinieerbare gevoel van opwinding en verwondering word in die tien mate lange voorspel geskep deur die motief waarvan die kernmotief a-mol<sup>1</sup>-d-mol<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>-g<sup>1</sup> is. Dié kernmotief gevolg deur 'n motief op terts wisselspronge kom vanaf maat 1 tot 17 herhaaldelik voor in die klavierparty.

In komposisieskets 9.1 A: 33-35 bestaan hierdie motief nog nie; en in Van Wyk se outograaf (10.6 CIII/1) word dit deur "die ander altviole" (soos hy hierdie party in komposisieskets 9.1 A: 33-35 noem) gespeel, met enkele *arpeggio's* in die baslyn, vermoedelik tjello's of harp.

Van Wyk definieer die vorm van die lied deur die begeleidingstekstuur en tonale ontvouing — veral in die instrumentale weergawe (10.6 CIII/1) — in 'n A-deel mate 1-33, en 'n B-deel mate 34-62. Die A-deel is in D-mol Lidiese majeure en die B-deel is sonder toonsoortteken, maar die musiek swerf deur onder meer akkoorde wat lyk na g mineur, maar met tegelyk 'n b-mol in onder meer die stemparty en 'n b in die baslyn aanwesig (mate 38-39 en 42). Vanaf maat 43 is daar 'n besliste B-mol majeure oriëntasie met 'n spel van afwisselend subdominant- en dominantakkoorde en 'n pedaalpunt op d wat mate 47-52 ondersteun. (In Van Wyk se outograaf verskyn laasgenoemde as  $d^1$  in die middelstem van die klavierparty, maar nie deurlopend genoeg om dit as 'n omgekeerde pedaalpunt te beskou nie.)

In mate 51-52 vertoon die stemparty baie chromaties; en moduleer abrupt terug na D-mol Lidiese majeure vir die verloop van mate 53-62, waarin die eerste versreël van die tweede strofe as slot van die lied herhaal word. Die toegevoegde sesde toontrap ( $b\text{-mol}^1$ ) op die tonika-akkoord in mate 13 asook 61b-62 sorg vir welkome dissonansie op dié akkoord en gee 'n pentatoniese kleur daaraan. In Van Wyk se outograaf (10.6 CIII/1: 4) kom op die laaste *Nu swighet, nu swighet* (mate 63-67 van die outograaf) 'n omgekeerde pedaalpunt op  $d^2$ , in die altvioolparty voor. Dit is jammer dat Ferguson dít in die verwerking nie sterk laat figureer nie.

Soos voorspelbaar in die geval van 'n wiegeliëd, is die toonsetting in saamgestelde tydmaat en die stemparty redelik eenvoudig en uiteraard nie deklamatories nie. Van Wyk het soos wat die teks se toonsetting gevorder het, nuwe musikale materiaal in die stemparty bly skep. Daar is dus nie noemenswaardige motiefontwikkeling nie, en herhaling van motiewe kom baie min voor. Die melodiese materiaal van die eerste versreël se stemparty, i.)  $d\text{-mol}^1\text{-e-mol}^1\text{-g}^1\text{-a-mol}^1\text{-a-mol}^1$  en ii.)  $a\text{-mol}^1\text{-g}^1\text{-b-mol}^1\text{-b-mol}^1$  (mate 10-13<sup>1</sup>), is egter 'n uitsondering.

In die begeleiding van die toonsetting van die tweede strofe se eerste versreël (*Nu swighet, nu swighet, mijn kindekijn*) verskyn motief (i) van die stemparty (mate 10-11) as  $g^1\text{-a-herstel}^1\text{-c-kruis}^2\text{-d-herstel}^2$  (in oktawe) in die klavierparty se regterhand in mate 35-36, 39-40 en 41-42 van die gepubliseerde weergawe.

Dié laasgenoemde weergawe van die motief kom in komposisieskets 9.1 A: 34 voor in mate 33-34 in die altvioolsolo en in mate 37-38 en 39-40 in 'n moontlike fluitparty. Van Wyk behou hierdie weergawe in die outograaf (10.6 CIII/1: 3) in die vioolparty in mate 43-44, 47-48a en 49-50a; en 'n e-mol<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>-a-herstel<sup>1</sup>-b-mol<sup>1</sup>-weergawe daarvan in die harp- en/of celesta-party in mate 51-52.

Motiewe (i) en (ii) van die stemparty herhaal met aanpassings in die slot, onderskeidelik op *Nu swighet* (mate 56-57) en op *mijn kindekijn*, mate 61 (met opmaat)-62. Dié werkwyse word reeds in komposisieskets 9.1 A: 33-35 gebruik.

As begeleiding vir dié herverskyning van motief (i) in die stemparty se slot word dit in elke geval met twee verskynings van dié motief (as d-mol<sup>2</sup>-e-mol<sup>2</sup>-g<sup>2</sup>-a-mol<sup>2</sup>) vooruitgeloop (mate 53-54 en 55-56) en dan geëggo met die derde verskyning daarvan (mate 57-58) in die hoogste stem van die klavier se regterhandparty van die gepubliseerde lied. Hierdie musiek kom ook so voor in mate 61-66 van die vioolparty van Van Wyk se outograaf (10.6 CIII/1: 4). In die harpparty, maat 57, van komposisieskets 9.1 A: 35 verskyn die motief een keer.

Hy behou die ingetoënheid van die teks deur die voorskryf van laer dinamiese vlakke — nêrens hoër as *mezzopiano* nie — en gevoelsuitdrukking deur *teneramente*, *dolcissimo* en op die laaste noot *niente*. Vir die blymoedigheid wat uit die teks straal, word ruimte geskep in 'n groter as gewoonlik toonomvang, c<sup>1</sup>-g<sup>2</sup>, met die tessituur wat tot maat 46 (*mijn Here[sic]*) deurlopend egalig versprei is oor die hele e-mol<sup>1</sup>-e-herstel<sup>2</sup>-area. Eers vanaf maat 47 (met opmaat) tot die einde skuif die tessituur effens laer, na d<sup>1</sup>-d<sup>2</sup>, en het die melodie oor die algemeen 'n meer dalende tendens. Chromatiese wendinge versier dikwels die stemparty en verhelder die inherente betekenis van spesifieke woorde of begrippe, met van die treffendste voorbeelde: die melisma op *wonne*, mate 30-31; die toonsetting van *mijn Here [sic]* op a<sup>1</sup>-b-mol<sup>1</sup>-c<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>-e-mol<sup>2</sup>-f<sup>2</sup>-g<sup>2</sup>-f-kruis<sup>2</sup>; en die besondere toonsetting van *behouden mijnre eren* op a-herstel<sup>1</sup>-g-kruis<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-f-kruis<sup>1</sup>-f-herstel<sup>1</sup>, mate 52-53a.

In die eerste skets is die eerste twee versreëls in 2/4- en die gedeeltetjie *nu swighet* in 6/8-tydmaat. In die finale weergawe verloop die hele lied op voor die hand liggende ritmepatrone binne die 6/8-tydmaat — met slegs in maat 29 'n enkelvoudige polsverdeling van drie kwartnote op *enghelen*, waarmee die aandag as 't ware pertinent op die twee mate lange melisma op *wonne*, mate 30-31, gevestig word. Van Wyk kleur beskrywende woorde

soos *clærre*, *wonne* en *here* met redelik uitvoerige melismas en soms gebruik hy groot intervalspronge om die sentiment in 'n woord in klank te ondervang. In onder meer die twee keer wat hy *Nog clærre dan die sonne* stel, kenmerk 'n patroon van stygende, groot intervalspronge ('n majeure sekst en 'n mineur septiem onderskeidelik) gevolg deur trapsgewys dalende note, die melodie van elke keer wat hy dié versreël toonset — die eerste keer binne 'n  $f^2$  tot  $c^1$ -omvang en die tweede keer binne 'n  $e\text{-mol}^2$  tot  $f^1$ -omvang.

Soos reeds gesê, is daar in die stemparty min herhaling en die enkele kere wat dit voorkom, is dit eerder net die herhaling van 'n musikale idee of patroon. Ook in die klavierparty word presiese herhaling vermy deur byvoorbeeld onder meer in mate 39-42 in die hoogste stem van die regterhand die motief  $b\text{-mol}^2\text{-a}\text{-mol}^2\text{-g}^2\text{-d}^2$  drie maal, maar afwisselend met  $a\text{-mol}^2$  en  $a\text{-herstel}^2$  te laat verskyn, teenoor in die laagste stem van die regterhandparty die presiese herhaling van die reeds genoemde  $g^1\text{-a}^1\text{-c}\text{-kruis}^2\text{-d}^2$ -motief.

Aansluitend by die saamgestelde tydmaat verloop die stemparty van dié wiegeliëde deinde. Die stygende verloop van onder meer motief (i) van die stemparty; die twee mate lange melisma op *wonne*; en die toonsetting van *mijn Here* [*sic*] onderskryf die algemeen positiewe, blymoedige stemming van die gedig.

In teëstelling hiermee kenmerk groot, dalende intervalspronge baie van die lied se frase-eindes. Veral in die B-deel eindig die frases en frase-afsnitte (op twee na) almal met 'n dalende interval, meestal met 'n chromatiese of 'n heeltoon daling, en enkele kere met 'n tert-, kwart- en septiem-interval.

'n Interessante gebruik van die dalende mineur tert met sy majeure sekst-omkering kom voor aan die frase-einde op *sonne* (maat 17) en op *enghelen* (maat 29). Van Wyk speel ook in die klavierparty met dié idee en loop in mate 13b en 14b die stemparty van maat 17 sodoende daarmee vooruit; en in maat 30 word die stemparty van maat 29 daardeur opgevolg. Op dieselfde manier gebruik hy die dalende majeure sekunde en mineur septiem aan die einde van die lang melisma op *wonne* (mate 31b-32a) en op *moeder sijn* (maat 49) — hier egter sonder spesifieke verwysing daarna in die klavierparty.

In die slot van die lied, wat in die klavierparty reeds in maat 53 begin, word 'n gevoel van eenheid geskep deur, soos reeds genoem, die terugkeer na die aanvangstoonsoort asook die herhaling van  $d-mol^1-e-mol^1-g^1-a-mol^1$  in die stem- sowel as die klavierparty.

Die meeste van die eienskappe wat hierbo bespreek is, was dus reeds teenwoordig in die enkele ander komposisieskets (9.1 A: 33-35) van dié teks — as aria vir *Kerskantate*. Die eerste gedeelte is ongedateer; maar by maat 22 skryf hy die datum 2/10/46. Dit lyk asof alles van hier af — *Dat sal ons alle* — tot die einde op dié datum getoonset is. Dit is 'n skoonskrifkopie in potlood, met min veranderinge, waarin die stemparty tot by *mijn kindekijn* (maat 42a van die finale weergawe); en vanaf *van di so sal ic moeder zijn* tot die einde; asook groot dele van die altvioolmelodie (hoewel sonder die onbegeleide solo aan die begin) finale beslag gekry het. Die klavierparty was ook al meestal in plek, en in dié komposisieskets het hy reeds die *Amen* weggelaat. *Die wiegelied van Maria* het dus nie 'n lang ontstaansgeskiedenis nie, wat nogal herinner aan die vinnige komposisieproses van sy vroeëre werke.

Vanaf 1948 begin daar meer stabiliteit in Van Wyk se lewe kom. Volgens Muller betrek hy op 16 Mei 1948 "'n nuwe kamer in 'n huis op die hoek van Serpentine Road en Sidmouth Avenue (9 Serpentine Rd.) in Oranjezicht, hoog teen die hange van Tafelberg, . . . Die huis se naam is 'Flavius'." (ms. s.a.: 209.) Hier sou onder meer baie van sy liedtoonsettings die lig sien. Op 6 Julie 1948 vlieg hy Pretoria toe om opnames van die *Kerskantate* by te woon; en die ervaring van sy eerste vliegtuigrit teken hy in sy dagboek aan as dat hy aanvanklik 'n bietjie olik was, maar dat die mooi waardin vir hom pilletjies gegee het, waarna hy die vlug kon geniet (*ibid.*: 209-210 en 776, eindnota 183).

In 1948 kom die Nasionale Party aan bewind en Van Wyk spreek sy diepe kommer daaroor uit in 'n brief (20 Junie 1948) aan Freda Baron. "There are some very disquieting signs. And that it should come now when misplaced Nationalism can be so dangerous . . ." (*ibid.*: 210 en 776, eindnota 184). Hy was egter nie net bekommerd oor die politieke situasie in die land nie, maar ook diep onder die indruk van die Suid-Afrikaanse samelewing se agterstand in musiekopvoeding.

As pianis onderneem hy gedurende Augustus tot November 1948 'n landwyse, moordende konserttoer van "Veertig konserte in minder as drie maande" (Van Wyk *Die Huisgenoot* 26

November 1948: 43) georganiseer deur die Reddingsdaadbond. Uit Van Wyk se terugvoer oor hierdie toer wat as "Post mortem" in twee aflewings in *Die Huisgenoot* se uitgawes van 26 November en 3 Desember 1948 verskyn het, word 'n — soms siniese — blik op die status van Westerse musiek in Suid-Afrika gewerp, maar tussen die lyne leer 'n mens hom ook as mens beter ken. Wat kan meer getrou wees as deur sy eie pen? ("Post mortem" is ook onveranderd onder die titel "Is u bedruk oor die gehoor van vyftien?" in I.J. Grové (Gasred.) *Acta Academica* B 19 gepubliseer.)

Muller wys daarop dat die toer nie suiwer uit "altruïstiese en patriotiese" oorweging onderneem is nie, maar dit "skyn . . . ook iets te doen te hê met Van Wyk se behoefte om 'n inkomste te genereer." (ms. s.a.: 791.) Nietemin leer ken 'n mens hom uit dié terugvoer as opvoeder; en veral as 'n groot kunstenaar wat met verdraagsaamheid en insig kon kyk na die destydse peil van musikale geletterdheid, al dan nie, en waardering gehad het vir die musiekhonger by so baie van sy mense. Hy besin oor die gehore, klaviere, reis en verblyf; soms met humor — selfs bytend; soms in totale ongeloof oor die realiteit; soms met deernis; en meestal met waardering.

In die tweede aflewering van "Post mortem" skemer daar onverwags ook inligting deur oor meer as net die konsertreis. Inligting wat 'n mens twee keer laat dink oor sy gevoel teenoor sy pa — 'n aspek van sy lewe waarvan slegs die negatiewe sy gedurig belig word; wat 'n mens laat terugdeins voor sy lae gevoel van eie waarde; en 'n bietjie insig in die Van Wyk-gesin toelaat. As reaksie teenoor onder meer die opmerking "Is u bedruk oor die gehoor van vyftien? A, nee a, Galli-Curci het hier dan net tien gehad!" skryf hy "Vandag, op vier-en-sewentigjarige leeftyd, het my vader nog nie die knie gebuig vir [*sic*] die droogtes en pestilensies van die Noordweste nie, en hoewel van minderwaardige stoffasie, is ek nogtans in so 'n mate sy seun, dat ek op die ou end vir albei mededelings kon lag. Dis nog al [*sic*] 'n gewoonte van ons familie: Ons kla en huil eers en dan begin ons lag." (Van Wyk 3 Desember 1948: 47.)

Ter afsluiting van "Post mortem" doen Van Wyk, intens bewus van sy plig as musikale opvoeder en skepper van musiek, ook wenke aan die hand "waardeer die huidige onverskilligheid teenoor musiek tot belangstelling en geesdrif kan oorgaan. Die sendingwerk moet myns insiens in die skole begin . . . Ons universiteite en opleidingskolleges lewer nog

te veel graduandi wat nou wel die „letters agter die naam het”, maar wat geen verantwoordelike liefde vir musiek het nie. Eintlik besit hulle niks meer as die ongeassimileerde boekkennis wat hulle deur die eksamen gehelp het nie . . . te veel . . . vir wie die werk ’n beroep is, nie ’n roeping nie; . . .”

Hy lig ook verdere knelpunte uit, onder meer dat "van ons hoogste musiekposte gevul word deur persone wat dié eminensie nie verdien nie"; dat ons ontslae moet raak van "ons ontsettende en dodelike belangstelling in eksamen en kunswedstryde" en dat die kunswedstrydleerplanne "te veel minderwaardige werke" bevat; en "Amerika se invloed [moet] op die een of ander manier teengewerk word".

Die onbekwame musiekkritici, sowel as die ontoereikende en foutiewe radioprogram-inligting kom ook onder die loep. Hy sluit dié slotbetoog af met konstruktiewe voorstelle ter opbouing van onder meer ’n konsertkultuur (*ibid.*: 91-93). In die lig hiervan kan die omvang en diepte van sy geïmpliseerde toewyding aan die Suid-Afrikaanse musieksaak begryp word. Ongelukkig is daar nie genoeg ag geslaan op sy insig nie, wat in 1948 jare vooruit was.

Soos maar te dikwels die geval is, dikteer die regering van die oomblik waarheen die aksent in die kultuur skuif. Die skeppende kunstenaar wat dan saamskuif en die hand vat van dié wat voorsê, kan gewoonlik as kunstenaar oorleef en hopelik beleef dat van sy werk uitgevoer word. Van Wyk het by meer as een geleentheid sy misnoeë uitgespreek met die feit dat die regerende party soveel beheer oor die skryf en aanbied van musiek gehad het. Grové sê dat "Van Wyk se Afrikanerskap verhewe was bo ’n benepenheid met nasionalisme en ander politieke konnotasies." Hy haal Van Wyk in dié verband aan uit briewe aan Bouws: ". . . En oral (Kaapstad) is daar ’n sterk neiging om kuns eng-nasionaal te maak, en dit selfs vir politieke doeleindes aan te wend . . ." (27 Februarie 1947); en na die konserttoer skryf hy in Februarie 1949, ontnugterd en sinies, aan Bouws "dat die Bond ' . . . ten spyte van alles tog ’n politieke organisasie is . . ." (1999: 46).

Teen die einde van 1948 word Van Wyk as senior lektor aan die South African College of Music (SACM), Universiteit van Kaapstad aangestel; en teen die einde van 1949 "word die aanstelling permanent gemaak." Die tyd wat die groot drag doseerwerk egter hier in beslag sou neem, het hom van meet af aan gepla (Muller ms. s.a.: 210).



## 4.2 Van liefde en verlatenheid

(Waar werk aan die betrokke lied tussen komposisiesketse van ander liedere gevind word, word dit uitgewys deur die katalogusverwysing te onderstreep.)

Reeds in 1947-1948 begin werk Van Wyk aan die liedsiklus *Van liefde en verlatenheid*, wat bestaan uit 'n keur van vyf gedigte van Eugène Nielen Marais (1871-1936). Hy het die gedigte gebruik soos dit in Marais se *Versamelde Gedigte* 1936 gepubliseer is (in die eerste uitgawe van 1933 het *Diep Rivier* nog nie verskyn nie). Onderaan *Diep Rivier* wat hy as gedig uitgeskryf het, komposisieskets 10.7 A 3.1: 1 (3/5/47), noem Van Wyk dat dit in *Versamelde Gedigte* is. Langs die gedig verwys hy ook na die interpunksie van dié gedig soos dit in die gelyknamige verhaal in Marais se *Die Leeus van Magoeba en ander verhale* opgeneem is; hy het dus ook die verhaal *Diep Rivier* uit hierdie verhalebundel leer ken.

Volgens [J.C.] Kannemeyer (in Baard 2005) het daar by die Nasionale Pers in 1925 'n versameling van 16 van Marais se verse onder die titel *Gedigte* — met 'n inleiding deur Gustav Preller — verskyn, wat in 1932, 1934 en 1938 'n herdruk beleef het (p. 10). In die *Versamelde gedigte* wat in 1933 deur J.L. van Schaik uitgegee is, het 15 gedigte, "waarvan die meeste tussen 1925 en 1933 ontstaan het", bygekom. *Versamelde gedigte* is in 1934 met toevoeging van *Wanneer dit reën op Rietfontein*, en 1936 met toevoeging van *Diep Rivier*, herdruk (*ibid.*: 11). Dit is dus voor die hand liggend dat dit die 1936-uitgawe is wat Van Wyk gebruik het.

Drie van die vyf gedigte van *Van liefde en verlatenheid* — *Die Townares*, *Hart-van-die-Dagbreek* en *Die woestyn-lewerk* kom uit verhale uit 'n baie ou skat van "Boesmanstories" wat deur Marais in Afrikaans as *Dwaalstories* opgeteken is. Een van hierdie verhale — *Die Reënbul* — is oorspronklik in *Die Boerevrou* van Augustus 1921; daarna in *Dwaalstories en ander vertellings* (Nasionale Pers 1927); en later in *Dwaalstories* (1959 eerste uitgawe en 2006 tweede uitgawe) deur Human & Rousseau gepubliseer.

In die inleiding tot *Dwaalstories* sê Marais "In die meeste oorspronklike Boesmanstories verskyn gedurig liedjies en gediggies wat een of ander van die diere opsê." (2006: 5.) Dis egter nie net die diere nie, maar dikwels ook die betrokke karakters wat in lied- of gedigvorm praat. So kom *Die Townares* en *Hart-van-die-Dagbreek* uit die verhaal *Die*

*Reënbul* (*ibid.*: 37-45) en *Die woestyn-lewewerkie* uit die verhaal *Die vaal koestertjie* (*ibid.*: 29-36).

Volgens Marais het die vertellers, toe die "Boesmantaal" aan uitsterwe was, "die stories in hulle eienaardige Afrikaans oorgesit" wat mettertyd "'n mengelmoes van Boesmans en Afrikaans" geword het en "heeltemal sonder betekenis" is. In 'n *Dwaalstorie* is die klank die vername ding "en die betekenis 'n ondergeskikte saak. Sommige van die stories is net 'n aaneenskakeling van woorde met 'n dowwe skaduwee van betekenis." (2006: 5-6.)

Marais het sommige van die gedigte reeds in van die genoemde vroeë digbundels as selfstandige gedigte — soms verwyder van die gedig se verband soos in *Dwaalstories* — gepubliseer. In die 2005-uitgawe van die *Eugène N. Marais Die volledige versamelde gedigte* gebruik Baard e.a. die 1925-uitgawe van onder andere *Die townenares*, *Die woestyn-lewewerkie* en *Hart-van-die-Dagbreek* (pp. 66, 63 en 65 onderskeidelik).

Hoewel Van Wyk, soos vroeër gesê, die gedigte gebruik het soos dit as selfstandige gedigte in Marais se *Versamelde Gedigte* 1936 gepubliseer is, word dié gedigte in hierdie studie ook in perpektief tot hul oorspronklike funksie soos in *Dwaalstories* (volgens die 2006-uitgawe) kortliks bespreek.

Die klein- en hoofletters in die titel van elke gedig, en aan die begin van versreëls, die gediguitleg, asook die interpunksie van die gedigte wat vir die doel van die bespreking van die siklus gebruik word, stem ooreen met *Eugène N. Marais Die volledige versamelde gedigte* van Baard e.a. (2005).

Verskeie komposisiesketse van die liedsiklus *Van liefde en verlatenheid* dui daarop dat Van Wyk aanvanklik slegs vier gedigte, *Die townenares*, *Die woestyn-lewewerkie*, *Winternag* en *Diep Rivier* beoog het. In komposisieskets 10.7 A 2: 7 [3/4/48 volgens die voorafgaande bladsy] oorweeg hy verskillende uiteensettings van die groep gedigte wat hy reeds as moontlikheid vir 'n siklus bedink het — eerstens *Townenares*, *Winternag*, *Gampta* en *Diep Rivier*; daarna *Townenares*, *Gampta*, *Winternag* en *Diep Rivier*; waarna hy die gedigte van *Winternag*, *Hart-van-die-Dagbreek* (toe nog nie in die genoemde uiteensettings gemeld nie), *Die woestyn-lewewerkie* en, let wel, *Die dans van die reën*, baie netjies in swart ink uitskryf.

Dalk het die idee om *Die dans van die reën* te toonset vroeër (1947) al by hom posgevat. Op bladsy 10.7 A 3.1: 1 van die komposisiesketse is daar 'n eerste poging van vyf mate (3/5/47) om *Diep Rivier*; en ook drie pogings (12/1/49) om *Winternag* te toonset. Langs die werk aan *Diep Rivier* skryf Van Wyk (s.a.) liggies in potlood *Dans van die reën*.

Dit lyk asof hy in 1949-1950 'n komposisiedroogte beleef het. Miskien het die veeleisende konserttoer van die vorige jaar hom fisies sowel as psigies uitgebrand en was die doseerpos net te tydwend. Gedurende 1949 werk hy slegs in Januarie en Februarie sporadies aan *Die townares*, *Die woestyn-lewkerie* en *Winternag* en in 1950 op 20 Mei, 27 Augustus en 29 November aan *Winternag*; asook op 14, 12 en 29 Desember aan *Diep Rivier*.

Vir Van Wyk is 'n groot gebeurtenis teen middel 1950 die aankoop van 'n "klein Steck vleuelklavier" (Muller ms. s.a.: 210). Uit sy brief van 10 Julie 1950 aan Jan Bouws kan afgelei word hoe 'n groot inspirasie dit vir hom was. Hy skryf "Nouja, ek praat maar oor die klavier omdat hy my miskien weer aan die werk sal kry, wat komposisie betref, bedoel ek." In die res van die brief wy hy dan uit oor hoe hard hy oefen en oor sy druk program as konsertpianis (*ibid.*: 792, eindnota 379).

Die jaar 1950 het lig, maar ook 'n skadukant gehad. Van Wyk se vriendskap met Kennedy (Ken) Swart ontwikkel sedert die laat veertigerjare en toon by tye tekens van meer as net 'n platoniese verhouding. Aanvanklik (vanaf 14/4/48) is *Die woestyn-lewkerie* aan Swart opgedra, maar later die voltooide siklus: "Aan J.K.S." [John Kennedy Swart]. Groot hartseer in die Van Wyk gesin tref hom egter besonder swaar toe sy suster Minnie op 29 September sterf. In November 1950 kom die pianis Noel Mewton-Wood in Suid-Afrika aan vir 'n konserttoer, en soek Van Wyk op. Aanhalings uit briewe van Mewton-Wood aan hom, dui op 'n verhouding tussen hulle sedert Van Wyk se verblyf in Londen (*ibid.*: 552-553).

Hy begin werk toe tóg aan 'n koortoonsetting van *Dans van die reën* (10.7 A 2: 9) (4/4/51), wat hy, volgens Muller, in 'n brief van 25 Maart 1951 aan Baron as 'n koorkantate beskryf het. Op 11 April 1951 skryf hy aan haar dat dit lyk asof daar darem met die komposisie van die simfonie [*Simfonie no. 2*] iets gebeur, maar met die koorkantate "none at all", en vervolg dan "Marais is very difficult as I've already found out when trying my hand at the solo songs. As far as they are concerned I feel more & more that what they really need is an

accompaniment for small orchestra." (ms. s.a.: 367-368 en 793, eindnota 385. Na die brief van 11 April 1951 is daar nie 'n eindnota-verwysing nie.)

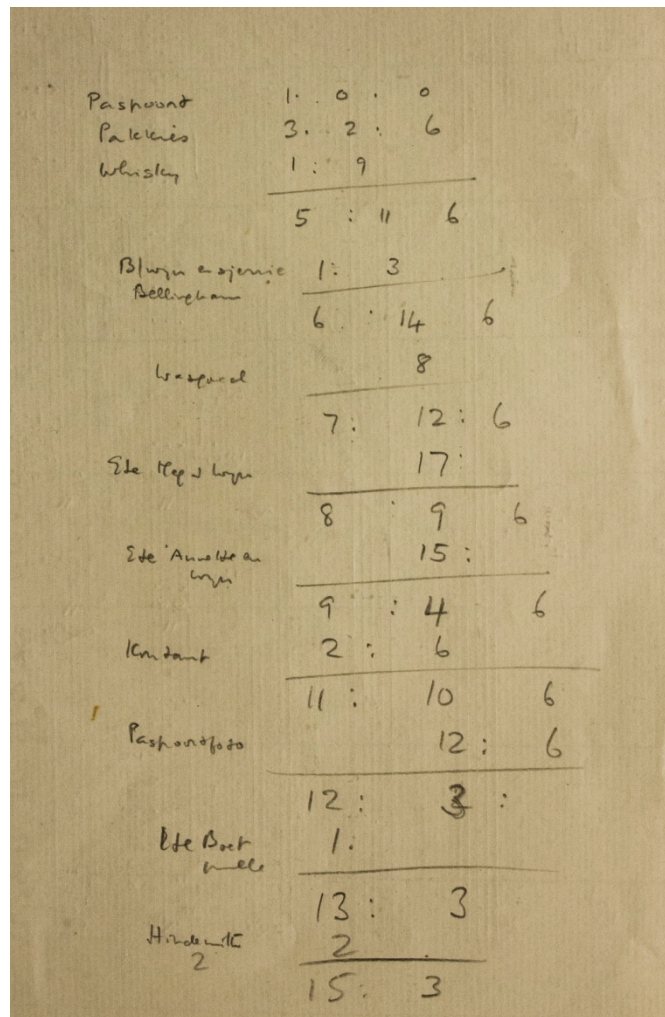
Nog 'n uiteensetting van die liedere se volgorde kom voor in komposisieskets 10.7 A 1: 5 (16/5/51) waar hy die titel van die siklus uitskryf en noem dat dit 'n "Sangsiklus op woorde van Eugène Marais vir middelbare (?) [Van Wyk se vraagteken tussen hakies] stem en klavier" is. Langsaan skryf hy die titels van die gedigte in sy beplande volgorde: *Towenares*, *Winternag*, *Gampta* en *Diep Rivier* — steeds sonder *Hart-van-die-Dagbreek*.

Eers op 6/11/52 begin werk hy aan *Hart-van-die-Dagbreek* en boaan hierdie eerste komposisieskets van dié lied (10.7 A 4: 1) skryf hy die uiteensetting van die volgorde asook toonsentra van die liedere uit:

" <i>Towenares</i>	<i>Hart</i>	<i>Winternag</i>	<i>Gampta</i>	<i>Diep Rivier</i>
A	E	E-mol	F minor	A
(of minor)		(noot)	(A)	(F minor)"

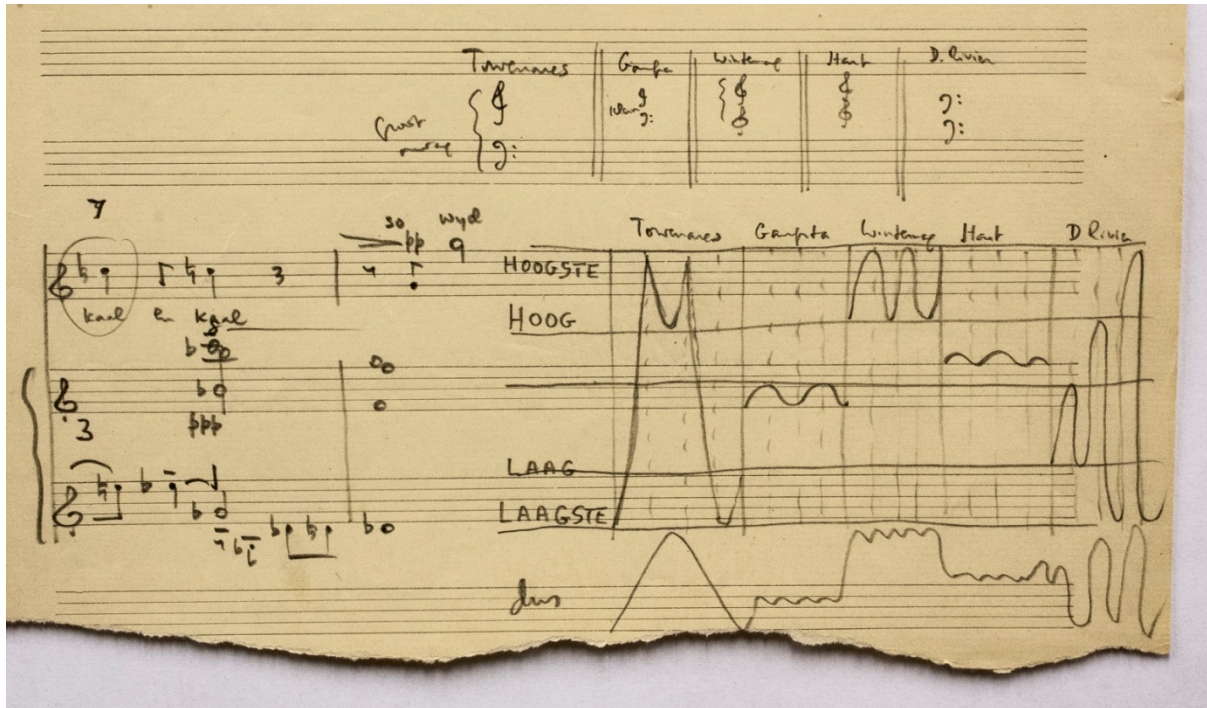
Onderaan dieselfde bladsy sit hy die volgorde soos in die finale weergawe uiteen en bevestig dit met 'n regmerk. (Tussendeur stel hy vir sy bootreis Engeland toe, agter op komposisieskets 10.7 A 4: 1, 'n lys op van uitgawes, wat uiteindelik 15 pond en drie sjielings beloop. Kyk Figuur 15.)

Agterop komposisieskets 10.7 A 1: 13 (30/11/52) gee hy 'n beoogde uiteensetting vir die titelblad wat hy met ARNOLD VAN WYK begin. Hier beoog hy blykbaar ook Franse vertalings van die gedigte, want hy probeer vertaal die gegewens in Frans, maar vorder nie ver daarmee nie. Van die liedtitels noem en vertaal hy slegs dié van *Die towenares* en *Die woestyn-lewerkie*.



Figuur 15: Van Wyk se inkopielys vir die bootvaart (10.7 A 4: 1, agterop)

Hoe deeglik Van Wyk beplan het en hoe 'n fyn aanvoeling hy vir balans en verskillende klankomgewings gehad het, blyk uit die grafiese voorstelling van die hele siklus wat hy na 'n onklaar komposisiepoging van *Winternag* gemaak het (10.7 A 3.1: 7) gedateer 27/8/50 — egter nie die datum van die grafiese voorstelling nie, want in 1950 het hy *Hart-van-die-Dagbreek* nog nie ingesluit nie. Elke lied se omvang en tessituur is deur middel van 'n vryhandgrafiek voorgestel en die algemene kontoere van die vyf liedere is dan langs mekaar gestel om met 'n aaneenlopende grafiek die samestelling van die geheel voor te stel.



Figuur 16: Handgetrekte grafiese voorstelling van *Van liefde en verlatenheid* (10.7 A 3.1: 7)

Vanaf laat Desember 1952 verskyn die adres 106 W.R. langs die komposisiedatums. Van Wyk het, volgens Muller, op 5 Desember met die Pretoria Castle Engeland toe vertrek (ms. s.a.: 370); en hy werk dus in Londen aan huis van sy vriend Howard Ferguson aan die liederes, tot die laaste datum van die komposisiesketse van *Van liefde en verlatenheid*: 20/2/53 — dié van *Die woestyn-lewerkie*. Sy paspoortstempel toon dat hy op 26 Februarie 1953 weer in Kaapstad aangekom het (4.4, kyk 3.4: eindnotas by hoofstuk 3).

Die versameling bestaan uit die volgende dokumente:

- Komposisiesketse (in potlood en een — 10.7 A 2: 48 — in swart ink); altesaam 143 bladsye:
  - 10.7 A 1: 1-31 (*Die towenaes*)
  - 10.7 A 2: 1-48 (*Die woestyn-lewerkie*)
  - 10.7 A 3.1: 1-25 (*Winternag*)
  - 10.7 A 3.2: 'n Grys manuskripboekie, effens groter as A5, wat op bladsy 1 (notebalke 6 en 7) 'n motief vir *Winternag* bevat
  - 10.7 A 4: 1-11 (*Hart-van-die-Dagbreek*)

- 10.7 A 5: 1-27 (*Diep Rivier*)
- Inkoutograwe:
  - 10.7 CII/1: *Die towenares*
  - 10.7 CII/2: *Die towenares*
  - 10.7 CII/3: *Die woestyn-lewerkie* (Onvolledig: slegs mate 18-55. Mate 1-17 is as bladsy 48 in kataloguslêer 10.7 A 2 gevind, soos hierbo genoem.)
  - 10.7 CII/4: *Die woestyn-lewerkie* (met potloodveranderinge)
  - 10.7 CII/5: *Winternag* en *Hart-van-die-Dagbreek*
  - 10.7 CII/6: *Winternag*
  - 10.7 CII/7: *Hart-van-die-Dagbreek*
  - 10.7 CII/8: (helfte potlood, helfte ink), *Diep Rivier*
  - 10.7 CII/9: *Diep Rivier*
  - 10.7 CIII/1 (16 bladsye): Outograaf van die hele sangsiklus, in swart ink op deurskynende *Symphax*-velle.
- Kopieë van dié volledige outograaf:
  - 10.7 CIII/2: Van Wyk se eie kopie wat hy in rooi balpunte "My kopie" gemerk het. (Binne-in is korreksies in rooi balpunte aangebring.)
  - 10.7 CIII/3: 'n Kersgeskenk vir Howard Ferguson (gedateer 10 Desember 1953) — dit is tog vreemd om vir so 'n goeie vriend as Kersgeskenk die siklus te gee wat aan 'n ander goeie vriend opgedra is. (Op die titelblad is die siklus se titel en al die meegaande inligting in Afrikaans en ook in Engels en Duits, redelik slordig in swart ink, bygewerk.)
  - 10.7 CIII/4: 'n Geskenk vir Freda Baron (gedateer 17 Desember 1954, Pretoria).

Voorin elkeen van dié twee geskenk-eksemplare het Van Wyk inskrywings gemaak wat baie insig kan bied omtrent die komponis se persoonlikheid:

- 10.7 CIII/5: Outograaf in swart ink gemerk "Engraver's Copy" (s.a.), dus die setterskopie. Op die titelblad is ook "Note to Engraver" in rooi ink, waar Van Wyk drie versoeke aan die setter rig, onder meer: "Please place expression marks exactly as shown; those twice underlined in heavy type, the others in italics." Voorin, op die agterkant van die titelblad, is in Van Wyk se handskrif

geskryf: "Hierdie werk is vir die eerste keer op 14 Augustus 1953 in die Hiddingh-saal, Kaapstad, uitgevoer deur Noreen Berry (mezzo-sopraan) en die komponis by geleentheid van die openingskonsert van die Universiteit van Kaapstad se Kunsfees." Dié inskrywing is in Engels herhaal maar die outeur word nie genoem nie. Daar is ook 'n potloodnota dat 'n Duitse vertaling bygevoeg moet word.

Onderaan dié bladsy skryf Van Wyk in swart ink: "Total duration: ca. 16 minutes" met 'n potloodnota "Print this", maar die setter het dit moontlik misgekyk.

- Publikasie-uitgawe, Boosey & Hawkes (1956):
  - 10.7 D1 (Met 'n kort inskrywing dat dit 'n geskenk van Van Wyk aan Harry en Freda Baron is, 20 Februarie 1957.)
  - 10.7 D2 (Met wysigings in potlood. Dit was Howard Ferguson se eiendom.)
  - 10.7 D3 (Inskrywing op die voorblad: 'My kopie' in rooi balpuntepen [Van Wyk se eiendom]. Met wysigings, uitvoeringsaanwysings en vingersettings in potlood en veral in blou balpuntepen.)

Hieronder volg verduidelikings van akronieme, plekname en adresse wat Van Wyk soms as kantaantekening ná 'n betrokke komposisiedatum byvoeg:

Charlesstraat 38 in Baileys Muckleneuk, Pretoria: Volgens Muller die tuiste van Harry en Freda Baron waar hulle sedert 1941 gevestig het nadat hulle De Rust "weens anti-semitisme onder die Boere-gemeenskap" verlaat het (ms. s.a.: 547).

Flavius: Die naam van die huis in Serpentineweg 9, Oranjezicht, Kaapstad, wat hy met ander inwoners gedeel het.

SACM: South African College of Music, waar Van Wyk van einde 1948 tot 1960 senior lektor was.

106 W.R.: 106 Wildwood Road, Londen, die adres van sy komponis-vriend Howard Ferguson.

Dit lyk asof die meeste komposisiesketse van dié lieder behou gebly het. Dus kan, naas die beskrywing van die teksverklanking, ook die ontstaansgeskiedenis van elke lied, en 'n oorsigtabel van die ontstaansdatums daarvan, gegee word.



Die beskrywing van elke lied se teksverklanking geskied hoofsaaklik per versreël, omdat dit uit die komposisiesketse duidelik is dat die komposisieproses van elke lied só aan die hand van die stemparty ontstaan en ontwikkel het. Met die toonsetting van die individuele versreëls as vertrekpunt word 'n ondersoek na Van Wyk se komposisionele skryftaal en sy gebruik van musikale middele dan gedoen.

#### 4.2.1 Die Townares

(Lied van die verbanne jong meid)

Wat word van die meisie wat altyd alleen bly?  
Sy wag nie meer vir die kom van die jagters nie;  
sy maak nie meer die vuur van swartdoringhout nie.  
Die wind waai verby haar ore;  
sy hoor nie meer die danslied nie;  
die stem van die storieverteller is dood.  
G'neen roep haar van ver nie  
om mooi woorde te praat.  
Sy hoor net die stem van die wind alleen,  
en die wind treur altyd  
om hy alleen is.

##### 4.2.1.1 Bespreking van die lied

As die titel van die gedig *Lied van die verbanne jong meid* was, sou dit nie die wanindruk geskep het dat die townares hier aan die woord is nie.

Marais het *Die townares*, met die subtitel *Die lied van die verbanne jong meid*, in 1925 as selfstandige gedig in *Gedigte* laat publiseer. Dié titel is egter misleidend, want volgens *Dwaalstories* is ou Galepa, die ouma van die jong "Boesman"-meisie, die townares. Nampti, dié meisie, en Valkvlerk, haar suster, leef in gedwonge afsondering saam met die ouma bo in die Langkloof. Nampti is die dromertjie en die "een wat altyd lag". As "die jong volk" wil kom kuier, verwilder die ouma hulle met 'n toorlied. Nampti het elke oggend met dagbreek by die kuil onder die "laaste kransie" gaan water haal en dan lank op die kliprand gestaan en oor die vlakke getuur waar sy die werfrok kon sien terwyl haar hart binne-in haar getreur het. "Sy lag nie meer nie; en sy sing die liedjie van verlangste:" Hiér volg dan "die liedjie van

verlangste" in die vorm van die gedig *Wat word van die meisie wat altyd alleen bly?* (Marais 2006: 37-45).

Dit is 'n ingewikkelde gedig — wat onder meer nie op rym aangewese is nie — en Van Wyk toonset dit soos volg met betrekking tot die indeling van die versreëls: Die eerste, vraagstellende versreël staan op sy eie as deel van die inleiding of A-deel, mate 1 (met opmaat)-7; die tweede tot sesde versreëls as die B-deel, mate 8-17; en die sewende tot elfde versreëls as die C-deel, mate 18-28. Dié drie stemminge word veral hoorbaar deur dit telkens met 'n eiesoortige begeleidingstekstuur te definieer.

Hy toonset die teks, met die uitsondering van *mooi* en *treur*, sillabies in 5/4-tydmaat waarvan hy die polsgroepering tussen 2 + 3 en 3 + 2 laat wissel. Die deklamatoriese teksaksent word intuïtief gevolg en die milde gebruik van triole laat die natuurlike versritme vloei. Selfs die verklanking van die woord swartdoringhout, waar dit lyk asof die verkeerde lettergreep, swartdoringhout geaksentueer is, kan binne die wisseling van die polsgroepering — hier dan 2 + 3 — geregverdig word. Laasgenoemde polsverdeling word ook in die klavierparty se ritmepatroon ondervang.

Langer nootwaardes word spaarsaam gebruik en vir emosionele kernpunte in die teks gereserveer, byvoorbeeld op *alleen bly?*; *sy hoor nie meer die danslied nie; is dood*; en *om hy alleen is*, waar alleen drie polse en is vyf en 'n half polse tel. Hoe die woorde *geen een* in die volksmond as *g'neen lê*, word verklank met 'n Skotse knakritme, wat terselfdertyd die emosionele intensiteit uitbring; en hoewel nie so kort nie, het hierdie ritmepatroon dieselfde intens emosionele impak as 'n voorslag. As die gedig onafhanklik van die musiek, gedeklameerd gelees word, word dit duidelik hoe Van Wyk elke versritme in dié teksverklanking ondervang het.

Die melankolie van die gedig vind neerslag in die sterk a mineur oriëntasie van die toonsetting. Temmingh sê: "Gesien die uiters chromatiese karakter van die melodie as 'n geheel is die aanduiding van 'n bepaalde toonaard bykans onmoontlik. As sentrale toonsoort kan a-mineur of a-majeur aanvaar word". Hy gee dan voorts "toonaard-aanduidings vir die verskillende frases" (1965: 68). Soos vroeër hierbo gesien, het Van Wyk reeds in die skematiese voorstelling van die liedere op 6/11/52 (10.7 A 4: 1) vir *Die townares* net A (hy sê nie majeure of mineur nie) as toonsentrum in gedagte gehad; en die

lied se laaste akkoord sluit c sowel as c-kruis in — dus moll-dur — wat sy oorspronklike idee, soos genoem, bevestig. Hy beperk hom dus nie deur 'n toonsoort nie en laat beweeg die musiek, na 'n begin in E majeure, mate 1 (met opmaat)-5, deur veelvuldige toonsoorte met onder meer bi-akkoorde en vermenging van toonsoorte soos onder andere in mate 25-26.

Onderliggende sentiment van toenemend hopelose verlatenheid kenmerk die gedig en word vergestalt deur musiektaal wat dit ondersteun. As 'n geheel is die stemparty in drie dalende intervalomgewings getoonset: mate 5-11 verloop tussen f-kruis<sup>2</sup>-g<sup>1</sup>; mate 12-17 tussen d-mol<sup>2</sup>-c<sup>1</sup>; en mate 20-28 tussen c-kruis<sup>2</sup>-b-mol. Hiermee saam verloop elke frase met 'n dalende lyn wat telkens met 'n dalende interval afsluit; en word die toonsetting gekenmerk deur die gebruik van baie dalende intervalspronge — veral mineur tertse. Om die emosies en situasie waaruit hierdie jong meisie nie kan loskom nie musikaal te suggereer, gebruik Van Wyk melodiefragmente wat binne 'n baie klein omvang in 'n sirkel- of spiraalgang verloop. Stilte word in die stemparty optimaal vir effektiewe teksuitdrukking gebruik.

Die klavierparty van mate 1-6 is sterk, luid en op 'n hoë intensiteitsvlak, met die uitvoeringsaanwysings *feroce* en *forte-fortissimo*, en in 'n redelik vinnige tempo. 'n Kort motief op 'n tipe rankpatroon, e-c-kruis-e-d-kruis-f-e op sestiendenote word in mate 1 (met opmaat)-2a gestel; en word verbeeldingryk gevarieer om as kernmotief deurlopend deur die klavierparty te vleg. Temmingh sê ook die kernmotief wat deurgaans verskyn, word "op tallose maniere . . . verwerk, uitgebrei en verkort" (1965: 63). Dié kernmotief skemer ook deur in die stemparty en bevorder die eenheidsgevoel in die lied. In die voorspel word dié kernmotief telkens met rustekens opgevolg. Dit help die onverpoosde, meedoënlose voortstuwung in die klavierparty aan. Potgieter vestig ook die aandag op die "abrupte afsnedeindes" in die voorspel van *Die townenares* asook van *Diep Rivier*, "waarby voortstuwende beweging onverwags afgeknip word . . . Hierdie metode dra aansienlik by tot 'n effek van dramatiese onheil." (1967: 471.)

Na die voorspel van vier en 'n half mate word in die stemparty, mate 5-7 (die eerste agtste), as die laaste frase van dié stormagtige A-deel, die dramatiese vraag gestel *Wat word van die meisie wat altyd alleen bly?* — waaraan die hele gedig sy bestaansreg het — op 'n twee mate lange frase. Dié frase begin en eindig met dalende rein kwinte en bestaan uit twee

kort motiewe, waarvan die kernmateriaal,  $b^1-a^1-b^1-d^2-c^2-b^1$ , van die eerste motief 'n variasie is van die klaviervoorspel se aanvangsmotief. Die dramatiese intensiteit van die teks word hier deur 'n baie hoë dinamiese vlak, *fortissimo* en *declamando, appassionato*, beklemtoon. 'n Betekenisvolle stilte in die stem- en regterhandparty met slegs 'n sagklinkende E-mol<sub>1</sub> in die linkerhandparty in maat 7, laat bedaar die intensiteit voor die volgende gedeelte, mate 8-17, wat ingelui word deur harpagtige, vinniggerolde (*arpeggiando rapidamente*), wydliggende intervalgrepe.

Binne mate 8-17 word die tweede tot sesde versreëls getoonset. Die stemparty van *Sy wag nie meer vir die kom van die jagters nie* begin op 'n herhalende  $c^2$ , waarna die melodie voorts 'n verbeeldingryke variasie —  $c^2-b^1-d-mol^2-c^2$  — van die kernmotief bevat, mate 9b-10 (die eerste agtstenoot), en as geheel beweeg dié twee mate lange frase binne 'n verminderde kwint. Hierdie hergebruik van die kernmotief is reeds in die klavierparty vooruitgegaan. (Dit het egter andersom ontwikkel. In 'n baie laat stadium van die komposisieproses, in komposisiesketse 10.7 A 1: 23-26 (22/1/53), skemer die rankpatroon van die klavierparty vir die eerste keer deur, en eers in die werk van 13/2/53 (10.7 A 1: 10) kry dit finale beslag — lank nadat die motief in die stemparty gefinaliseer is.)

So word ook die verloop van die stemparty van elk van die volgende vier versreëls (met uitsondering van een mineur septiem) beperk tot 'n omvang van 'n kwint en kleiner. Aansluitend hierby dui Van Wyk aan dat 'n *senza rigore, con emozione sopressa* uitvoering vir die tweede tot sesde versreëls geld. Die sentiment van dié deel van die gedig dui veral daarop dat sy nou nie meer deel is van die gemeenskap se sosiale bedrywighede nie, en die wind haar metgesel word. Van Wyk ondervang dit in onder meer dalende tertse en baie gebruik van chromatiek. Versreëls 4, 5 en 6 word elkeen getoonset met 'n twee mate lange frase binne 'n klein omvang, soos reeds genoem, wat melodies hoofsaaklik met 'n dalende spiraalgang, ryk aan chromatiek verloop.

Vier van die versreëls van die B-deel — waarvan drie met nie eindig: *jagters nie*; *swartdoringhout nie*; en *danslied nie* — eindig met 'n dalende mineur tertse:  $b-mol^1-g^1$  (maat 10),  $c-mol^2-a-mol^1$  (maat 11),  $c-herstel^2-a^1$  (maat 13),  $b-mol^1-g^1$  (maat 15) en die vyfde treffend met mineur ( $e-herstel^1-c-kruis^1$ ), majeure ( $e^1-c-herstel^1$ ) tertse direk na mekaar op *storieverteller is dood* (mate 16-17). Die dalende chromatiese  $c^2-c-mol^2$ -wending wat

op swartdoringhout voorkom, word hierna met kreatiewe aanpassing ook onder meer op storieverteller; prominent in die sirkelgang op Sy hoor net die stem van die wind alleen; en laastens op om hy alleen is, aangewend.

In die klavierparty van mate 8-17 word die gerolde, wydliggende intervalgrepe in die regter- en linkerhandparty gedupliseer. Variasies of uitbreidings van die kernmotief soos in mate 1 (met opmaat)-2a is duidelik waarneembaar in die melodie van die regterhandparty, onder meer as  $e^3$ -d-mol<sup>3</sup>-e<sup>3</sup>-e-mol<sup>3</sup>-f<sup>3</sup>-e-herstel<sup>3</sup> wat drie keer in mate 8-11<sup>1-2</sup> voorkom. In die baslyn vorm die beweging van die pedaalpunte 'n verminderde vierklank (a-c-e-mol-f-kruis) — c (mate 8-11), e-mol (mate 12-13), a (mate 14 (met opmaat)-15) en f-kruis (mate 16 (met opmaat)-17).

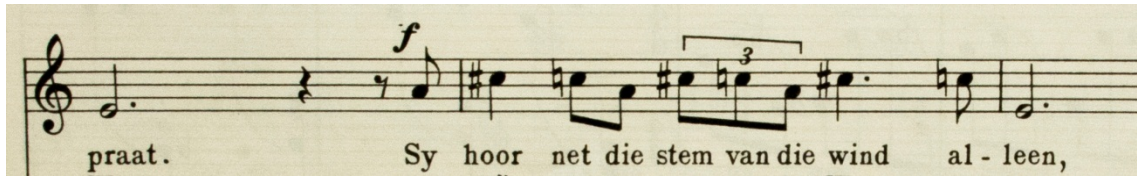
Vanaf maat 8 tot 28 verloop die klavierparty ononderbroke, behalwe vir die kort stilte van 'n agtsterus (met *corta* bo die *fermata*-teken geskryf) in maat 18 wat die B- en die C-dele skei.

In die klavierparty van die toonsetting van die laaste vyf versreëls, mate 18-28, is die begeleidingsfiguur steeds gebaseer op die kernmotief van mate 1 (met opmaat)-2a, maar nou in vol akkoorde (weer in beide hande gedupliseer). Die beweging van die bas A<sub>1</sub> C-kruis<sub>1</sub> F<sub>1</sub> vorm 'n vergrote drieklank; met amper deurlopend 'n pedaalpunt op e (soms verryk met E<sub>1</sub>) die dominant van a mineur.

Uit die laaste vyf versreëls van die gedig spreek totale alleenheid, wat in die stemparty benadruk word deur onder meer groter as tertse, dalende intervale aan die einde van versreëls. Gepaardgaande gepunteerde halfnote verlangsaam die stemparty in mate 22 en 24, en daarmee saam die gedagtegang. 'n Kwartrus-agtsterus-patroon skei die laaste vier korter versreëls en onderbreek die vloei van die teks, soos ook in mate 12-17, veelseggend — amper asof dit moeilik is om die seer te verwoord en die spreker hortend of weifelend, in kort sinsnedes, praat.

Op *G'neen roep haar van ver nie* is die gebruik van dalende heeltone opvallend in die stemparty wat met 'n rein kwint op *ver nie* (maat 20) eindig. Vir *Sy hoor net die stem van die wind alleen* word 'n melodiese motief — a<sup>1</sup>-c-kruis<sup>2</sup>-c-herstel<sup>2</sup> — gebruik (die halftoon is hierbo in dié verband genoem) wat drie keer in 'n sirkelgang, maar elke keer op ander nootwaardes, herhaal. Na die laaste herhaling daal die melodie 'n mineur sekst — c-

herstel<sup>2</sup>-e<sup>1</sup> — op *alleen* (maat 24 a (met opmaat)). 'n *Forte*-dinamiese vlak verhoog die spanning en intensiteit wat deur dié sirkelgang geskep word. Hierdie sirkelgang kan selfs as 'n heenwys na die kernmotief in mate 1 (met opmaat)-2a verklaar word.



Figuur 17: Musiekvoorbeeld: *Die towenares*, mate 24 (met opmaat)-25a

Van Wyk gebruik dié soort komposisietegniek ook later in *Lecto compositus* uit die Petronius-liedere deur 'n melodiese patroon vyf keer, maar elke keer met 'n ander ritmepatroon, te herhaal om sodoende 'n sirkelgang te bewerkstellig.

Die aangrypende, aaneenvloeiende slotreëls *en die wind treur altyd / om hy alleen is* — waaraan die hele siklus anker — verloop oorwegend dalend binne 'n oktaafomvang en eindig elkeen met 'n dalende rein kwart (mate 25 op *altyd* en 26b-27 op *alleen is*).

Intervalverloop, veral die majeureptiem vanaf b-mol (die laagste noot in die stemparty van dié lied) na a<sup>1</sup>, waarmee die dalende rein kwart na e<sup>1</sup> voorafgegaan word, is hier suggestief van die inherente emosie van die laaste versreël en lang nootwaardes op *alleen* en op *is* dra by tot hierdie klankbeeld. 'n Kwartrus-agtsterus stilte vóór *om hy alleen is* help vestig die aandag op dié kerngedagte van die siklus.

In die klavierparty, word die tekstuur nou geleidelik dunner, en enkele, laaste verskynings van die chromatiese wending — die musiek vertoon hier liniêr — word gehoor: d-kruis<sup>1</sup>-d-herstel<sup>1</sup>; a-herstel<sup>2</sup>-a-mol<sup>2</sup>; en aangepas met 'n onderste chromatiese hulpnoot, ook b-mol-g-kruis-a. Vanaf maat 18 is daar baie herhaling van e in die baslyn; wat in mate 22-24a en mate 25-27 as pedaalpunte verklaar kan word. 'n Yl verspreide moll-dur akkoord van A<sub>1</sub> tot e<sup>4</sup> sluit as einde van die lied ook die e<sup>1</sup> van die stemparty in. 'n Baie lae dinamiese vlak dra hier by om die onderliggende alleenheid in die gedig finaal te bevestig.

Terwyl die teksverloop in die stemparty tydsaam, nadenkend en amper soos losstaande gedagtes is, loop die klavierparty vanaf maat 5, met die uitsondering van die agtsterus in maat 18, onverpoos voort. In dié lied kan daar nie letterlike klankskildering geïdentifiseer

word nie, maar eerder atmosfeerskepping en uitdrukking van emosie deur klank. In die klavierparty word die aanvanklike stemming van opstandigheid en wroeging met die luide, voortstuwende musiek uitgedruk; en vanaf maat 8 teen 'n stadiger tempo, *pianississimo*-vlak en met yl gespaseerde, wye intervalgrepe en akkoorde word 'n agtergrond geskep vir die klaagsang in die stemparty oor die verworpe, verlate meisie.

#### 4.2.1.2 Die ontstaansgeskiedenis van die lied.

(Waar werk aan die betrokke lied tussen komposisiesketse van ander liedere gevind word, word dit uitgewys deur die katalogusverwysing te onderstreep.)

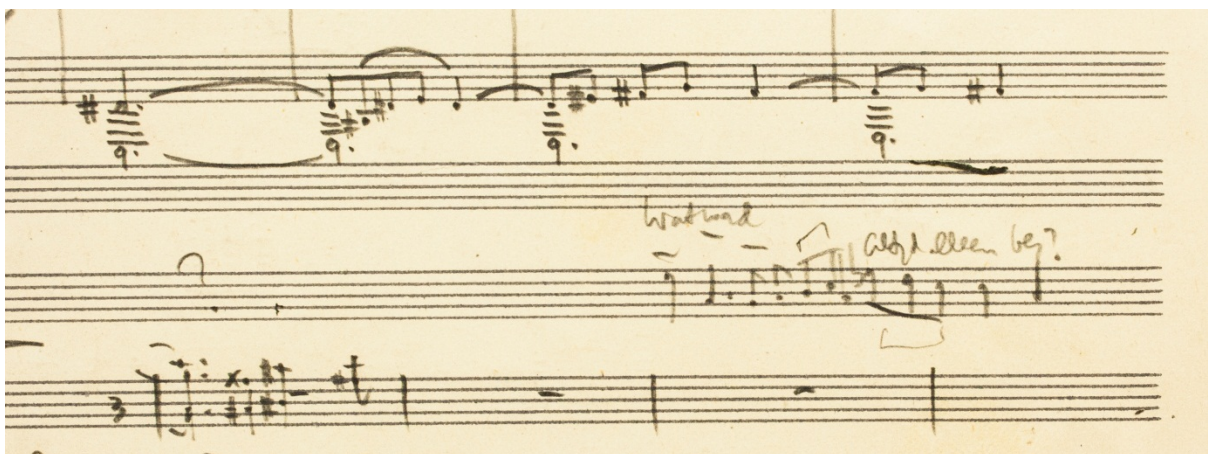
Die essensie van Van Wyk se toonsetting van die gedig is reeds waarneembaar in die eerste komposisieskets (16/11/48) van *Die townares* (10.7 A 2: 23) wat tussen komposisiesketse van *Die woestyn-lewernie* gevind is. Hierin toonset hy die eerste versreël sillabies op 'n herhalende e<sup>2</sup> met [al]-leen op g<sup>2</sup> en terug na e<sup>2</sup> op bly; met 'n natuurlike vloei van die spraakritme van *meisie wat altyd al-* op twee triole. Die uitvoeringsaanwysing is *Recitativo*, *appassionato* en *fortissimo* met geaksentueerde beklemtoning van alleen. 'n Drie mate lange klaviervoorspel in 4/4-tydmaat lei vanaf 'n *piano* begin tot 'n *fortissimo* akkoord waarop die stemparty intree. Dit bestaan uit wydgespaseerde akkoorde, met in die regterhandparty opvallend die herhalende a<sup>1</sup>, en wat in beide hande ritmies eenders verloop.

In hierdie skets is ook 'n tweede poging van hierdie stukkie voorspel, waarvan mate 1 en 2 uiteindelik as maat 1 (met opmaat)-2 van die klaviervoorspel van *Diep Rivier* gebruik word. Van Wyk skryf ook die toonhoogte (maar 'n mineur terters laer) van die stemparty — wat uiteindelik as mate 73 (met opmaat)-74, *Kom snel, O Diep Rivier*, finaliseer — bo dié klavierparty in. (Hierdie inligting word ook in die bespreking van *Diep Rivier* genoem.)



Figuur 18: Musiekvoorbeeld: *Die townares* (10.7 A 2: 23)

Eers op [1/2/49] werk Van Wyk weer aan *Die townares* — soos blyk uit komposisieskets 10.7 A 3.1: 2, notebalk 16, van *Winternag* waar 'n flentertjie stemparty van *Die townares* opduik. Die intervalprogressie van die eerste versreël is hiermee nóg nader aan die finale weergawe.



Figuur 19: Musiekvoorbeeld: *Die townares* (10.7 A 3.1: 2, notebalk 16)

Die volgende dag, 2/2/49 (10.7 A 1: 1), skryf hy 'n klavierparty wat slegs uit een en 'n kwart mate lange voorspel asook akkoordbegeleiding bestaan. Vanaf maat 2 waar die stemparty



intree, is die musiek nou in 5/4-tydmaat en die toonsetting van *Wat word van die* het, hoewel nog 'n toon laer, finale beslag. Oorsigtelik beskou, is die toonsetting sillabies, met trapsgewys dalende melodielyne waarin die kenmerkende gebruik van tertse nog afwesig is. In hierdie toonsetting is die gebruik van lang stiltes reeds opvallend.

Met die volgende werksessie aan dié lied, 16/5/51 (10.7 A 1: 5-6), probeer toonset hy die volgende versreël, *Sy wag nie meer vir die kom van die jagters nie*, krap dit dood en werk aan die slotreël van die gedig. In dié eerste poging is daar al enkele ritmiese raakpunte met die finale weergawe, maar die intervalprogressie op *om hy alleen is*, is egter slegs  $e^1-e^1-e^1-f$ -kruis<sup>1-f</sup><sup>1</sup>. Hy laat vaar ook dié poging en begin weer voor, vorder nie verder as die eerste versreël nie, maar die dalende rein kwint op *alleen bly* (hoewel nog 'n toon laer) kry darem finale beslag.

Eers met die vyfde poging, 23/5/51 (10.7 A 1: 7), kry die hele versreël *Wat word van die meisie wat altyd alleen bly* finale beslag, maar steeds 'n toon laer as in die finale weergawe.

Op 2 en 3/1/52 (10.7 A 1: 8) is daar twee halfhartige pogings wat niks oplewer nie en op 19/1/52 het inspirasie vir hierdie lied hom steeds ontwyk. Van Wyk kom op 17/11/52 eers weer by *Die townenares* uit en in komposisieskets 10.7 A 1: 9 is die begeleidingsidee van die tweede gedeelte reeds duidelik en die stemparty van dié gedeelte, *Sy wag nie meer vir die kom van die jagters nie, tot vuur van swartdoringhout nie* stem reeds grootliks ooreen met die finale weergawe, maar nog met ander maatindeling.

In die werk van 30/11/52 (10.7 A 1: 13) is dit steeds net die stemparty wat vorder: hy skryf die melodie van die eerste versreël op die ware toonhoogte. (Hoewel hy skaars met die musiek vorder, lê hy reeds die titelblad van die siklus op die agterkant van dié bladsy uit.)

Drie dae voor Kersdag, op 22/12/52, aan huis van Howard Ferguson (106 W.R.), werk Van Wyk veral aan die klavierparty van *Die townenares*, maar sonder resultate. In die stemparty toonset hy *G'neen roep haar van ver nie / om mooi woorde te praat. / Sy hoor net die stem van die wind alleen, / en die wind treur altyd*, maar slegs enkele van die melodiese elemente bly behoue, naamlik 'n stygende kwart melisma op *mooi* en die toonhoogteverloop van *hoor net die stem van die wind* asook dié van *en die wind treur altyd* (10.7 A 1: 14).

Op Oukersdag en 26/12/52 (10.7 A 1: 15, 16 en 17) skryf hy so waarlik weer die stemparty van die eerste versreël terug na die aanvanklike toonsoort, maar verder is daar aansienlike vordering. Die toonsetting van die hele teksgedeelte van *Sy wag nie meer* tot by *Die wind waai verby haar ore* kry finale beslag. Ook die res van die klavierparty bereik finaliteit, behalwe die basnote wat nog van die finale weergawe verskil. 'n Deurbraak in die ontwikkeling van dié lied vind plaas op 26/12/52 as hy op "geen toonsoorttekens [nie]" besluit.

Die stemparty van *die stem van die storieverteller is dood* is op enkele note na presies soos die finale weergawe. Hy werk ook weer aan die toonsetting van *G'neen roep haar van ver nie / om mooi woorde te praat*, maar finaliseer slegs die heelttoonprogressie op *roep haar van*. Vervolgens probeer hy aan die einde van die lied werk en die stemparty van *om hy alleen is* kry finale beslag, maar nog met ander maatindeling.

Met die uitsondering van die ritmepatroon van *wind alleen* wat nog van die finale weergawe verskil, kry *Sy hoor net die stem van die wind alleen* onderaan komposisieskets 10.7 A 1: 7 (notebalk 12) op 27/12/52 finale beslag. Die slotreëls *en die wind treur altyd / om hy alleen is* word getoonset op die presiese toonhoogtes soos in die finale weergawe.

Dieselfde dag begin skryf Van Wyk die lied netjies in potlood oor (10.7 A 1: 18-19), maar die vier mate lange voorspel verskil steeds van die finale weergawe, die stemparty van die eerste versreël is weer 'n toon laer en die klavierparty van dié deel is yl. Die teksgedeelte *Sy wag nie meer vir die kom van die jagters nie* tot en met *die stem van die storieverteller is dood*, mate 8-18, het amper deurlopend finale beslag. Slegs die ritmepatroon van *sy hoor nie meer die danslied nie*, mate 14-15, verskil nog; en vanaf maat 16 verskil die klavierparty ook nog heeltemal van dié van die finale weergawe.

Komposisiesketse 10.7 A 1: 29-31 is sonder datum en lyk na relatief onbeduidende pogings wat ná die werk van 27/12/52 sou kon inpas.

Die musiek, sonder teksonderlegging, van komposisieskets 10.7 A 1: 20 (notebalke 10-14) lyk asof dit in Howard Ferguson se handskrif is. Miskien het Van Wyk hier, op 31/12/52, 'n komposisieles, of voorstelle vir die toonsetting, van sy komponisvriend gekry.

Op 4/1/53 (10.7 A 1: 22) kry die ritmepatroon van die stemparty van *sy hoor nie meer die danslied nie*, sowel as die d<sup>1</sup> in plaas van d-kruis<sup>1</sup> op *ver-[teller]* finale beslag.

Die volgende dag gebruik hy in komposisieskets 10.7 A 1: 20 (notebalk 1) (5/1/53 (2)) van die tematiese materiaal van komposisieskets 10.7 A 1:17 (notebalk 6), 26/12/52, en toonset *en die wind treur altyd / om hy alleen is* op die presiese toonhoogte, maar ritmies steeds verskillend, van die finale weergawe.

In die werk van komposisiesketse 10.7 A 1: 23-26 (7, 18, 20 en 22/1/53) waar Van Wyk intensief aan die klavierparty werk, skemer die rankpatroon (die kernmotief van die klavierparty) waarmee die voorspel van die finale weergawe begin, deur; eers net in agtstenote, maar op bladsy 25 ook in sestiendenote en op bladsy 26 is die motief-idees vir die voorspel baie duidelik.

Die stemparty van *G'neen roep haar van ver nie / om mooi woorde te praat* word, met uitsondering van die a<sup>1</sup> op *roep* asook klein ritmeverskille, in die werk van 10.7 A 1: 27 (23/1/53) gefinaliseer. Nou het die stemparty van die hele teksgedeelte *Sy hoor net die stem van die wind alleen, / en die wind treur altyd / om hy alleen is* sowel as die klavierparty soos in mate 18-25 finale beslag gekry.

Eers in die werk van 5/2/53 (10.7 A 1: 28) vorder die klaviervoorspel beduidend, waarvan mate 1-3 (met geringe uitsonderings) finale beslag kry op 13/2/53 (10.7 A 1: 10) — vanaf Engeland onderweg met die *Capetown Castle*. Afgelei uit die ontwikkelings stadium van die musiek moet die ongedateerde 10.7 A 2: 47 nou hier, ná 10.7 A 1: 10, volg. Van Wyk skryf mate 1 (met opmaat)-6 wat klaar finale beslag het, redelik netjies uit. Die stemparty is weer, na vele pogings wat eintlik as omswerwing voorkom, in notebalk 8 op die presiese toonhoogte van die finale weergawe. Die musiek van die klavierparty (notebalke 18 en 19) dien oor die algemeen as basis vir mate 18-19 van die finale weergawe.

Die volgende weergawe van die musiek is die inkoutograaf 10.7 CII/1 van 7/5/53. Hierin is dit baie duidelik dat Van Wyk groot waarde geheg het aan stiltes in die musiek — bo die kwartruste in mate 1 en 2 skryf hy *silenzio* in hakies. Alhoewel dié inligting in die setterskopie (10.7 CIII/5) en dus ook in die gepubliseerde weergawe, weggelaat is, is dit baie belangrik vir oortuigende uitvoering van dié lied. In maat 7, wat in hierdie laat stadium

steeds van die finale weergawe verskil, skryf hy *lungo silenzio* wat in die gepubliseerde weergawe slegs as *lunga* bo die *fermata* behou is. In hierdie weergawe is ook nog enkele gevalle van hardnekkige foute asook veranderinge: *roep* kry as a-kruis<sup>1</sup> finale beslag, in maat 21 is in die stemparty steeds 'n agtstenoot te min en in mate 27 en 28 is die klavierparty agterna in potlood verander. Hy eindig met 'n nota'tjie dat hy siek was toe hy dié musiek oorgeskryf het.

'n Vrolike stokmannetjie is ál wat Van Wyk finaal te sê het aan die einde van die volgende, ongedateerde inkoutograaf 10.7 CII/2. Hierin is die melisma op *mooi*, in maat 21, gekorrigeer na twee kwartnote en in mate 27 en 28 (10.7 CII/2: 3) is die verandering soos in die vorige kopie, aangebring, maar maat 7 van die klavierparty verskil steeds van die finale weergawe. In hierdie partituur is die Duitse vertaling, deur Günther Pulvermacher, in potlood ingeskryf.

In sy eie kopie van die kopie van die handgeskrewe *Symphax*-velle van die siklus (10.7 CIII/2) gee Van Wyk, op die agterkant van die titelblad, in rooi balpunte instruksies vir die veranderinge in maat 7, wat dan as die finale weergawe in die setterskopie, 10.7 CIII/5, opgeneem word.

#### **4.2.1.3 Oorsig oor die ontstaansdatums van die lied, met elke katalogusbladsy-nommer tussen hakies**

Let wel: 19/6/48 (10.7 A 1: 2) is in die katalogus foutiewelik as die eerste skets van *Die townares* gelys; dit is in werklikheid mate 12-14 van *Die woestyn-lewerkie*.

16/11/48      (10.7 A 2: 23)

[1/2/49]      (10.7 A 3.1: 2)

2/2/49      (10.7 A 1: 1)

16/5/51      (10.7 A 1: 5 en 6)

23/5/51      (10.7 A 1: 7)

2/1/52      (10.7 A 1: 8)

3/1/52      (10.7 A 1: 8)

- 19/1/52 (10.7 A 5: 14, notebalke 16, 18, 19, 20)
- 19/11/52 (10.7 A 1: 9)
- 30/11/52 (10.7 A 1: 13)
- 22/12/52 (10.7 A 1: 14) 106 W.R.
- 24/12/52 (10.7 A 1: 15) 106 W.R.
- 24/12/52 (2) (10.7 A 1: 16)
- 26/12/52 (10.7 A 1: 16)
- 26/12/52 (2) (10.7 A 1: 17)
- 27/12/52 (10.7 A 1: 7, onderaan: notebalke 12-14)
- 27/12/52 (10.7 A 1: 18) 106 W.R.
- 27/12/52 (2) (10.7 A 1: 19)
- s.a. (10.7 A 1: 29, 30, 31)
- 31/12/52 (10.7 A 1: 20, notebalke 10-14) Howard Ferguson se handskrif.
- 3/1/53 tot 5/1/53 — let wel: die katalogusbladsynommers moet lees: 10.7 A 1: 21, 22, 20.
- 7/1/53 (1) (10.7 A 1: 23)
- 18/1/53 (10.7 A 1: 23)
- 20/1/53 (10.7 A 1: 24)
- 22/1/53 (1) (10.7 A 1: 24)
- 22/1/53 (2) (10.7 A 1: 25)
- 22/1/53 (3) (10.7 A 1: 26)
- 23/1/53 (10.7 A 1: 27)
- 5/2/53 (10.7 A 1: 28)
- 13/2/53 (10.7 A 1: 10)
- s.a. (10.7 A 2: 47) Dit is nie absoluut duidelik waar dit inpas nie, maar dit lyk asof dit op 10.7 A 1: 10 moet volg.
- 7/5/53 (10.7 CII/1)
- s.a. (10.7 CII/2)
- s.a. (10.7 CIII/1) Handgeskrewe outograaf op *Symphax*-velle
- s.a. (10.7 CIII/2) Van Wyk se eie kopie van die handgeskrewe outograaf op *Symphax*-velle.
- s.a. (10.7 CIII/5) Setterskopie.

1956 (10.7 D/2) Publikasie, Boosey & Hawkes.

#### 4.2.2 Die Woestyn-lewerkie

(Lied van die klein Boesmanmeidjie Nampti)

Gampta, my vaal sussie,  
al wat ek in die wêreld het,  
buiten my ou ouma!

As jy bo in die lug sing, [Van Wyk gebruik *hoog* in plaas van *bo*]  
kan jy al die wonderlike dinge onder sien;  
waar die hasie wegkruip  
en die steenbokkie sy lêplek maak.

En die meide kan jou nie raak nie,  
want jy is sterker as álmal  
al is jy swakker dan ek.

Selfs die bergleeu, wat ons bangmaak  
as hy snags brul,  
kan jou nie raak nie.

Ek sal jou oppas, my sussie,  
tot al jou kleintjies groot is.  
My vaal sussie, Gampta,  
ek sien jou!

##### 4.2.2.1 Bespreking van die lied

Volgens die 2006-uitgawe van Marais se *Dwaalstories* was die "Boesman"-meisietjie Nampti "só klein dat die hansbokkies haar omstoot as hulle speel". Sy het "op die vlakke 'n vaal koesternessie" gekry en dit teen die bokke beskerm terwyl sy vir die mamma-voëltjie sing: Hier volg dan — as lied — die bostaande gedig vanaf *Gampta, my vaal sussie, / al wat ek in die wêreld het* tot by *Ek sal jou oppas, my sussie, / tot al jou kleintjies groot is*. In die "Boesmanstorie" sing die vaal koestertjie dan bo Nampti se kop 'n lied, ook in digvorm, wat

met "My vaal sussie, Nampti, ek sien jou!" begin (volgens Marais se voetnoot 5, 2006: 46 is *ek sien jou* 'n uitdrukking van dankbaarheid); en in die res van hierdie gedig vertel die voëltjie dan uit dankbaarheid vir Nampti die geheim hoe om sterk te word (*ibid.*: 29-36).

Marais publiseer egter die gedig as *Die woestyn-lewerk* vanaf *Gampta, my vaal sussie*, tot by *Ek sal jou oppas, my sussie, / tot al jou kleintjies groot is*, soos in *Dwaalstories*, maar voeg dan as laaste versreëls by: *My vaal sussie, Gampta, / ek sien jou!* Ook die *Lied van die vaal koestertjie* is as onafhanklike gedig gepubliseer. Van Wyk gebruik *Die woestyn-lewerk* soos dit in onder meer Marais se *Versamelde Gedigte* (1936) verskyn het.

Hoewel die atmosfeer van die teks op die oog af ligter van aard is as dié van *Die townares*, weerhou Van Wyk die uitvoerders van 'n té ligte aanslag en skryf as uitvoeringsaanwysing *Allegretto teneramente, amabile ma non scherzando* [eie onderstreping] voor. Die melankolie bly inherent aanwesig, want hierdie klein "Boesman"-meisietjie het nét haar ou ouma, en as speelmaat of troeteldiertjie die woestyn-lewerk. Weens die groot ouderdomsgaping tussen haar en die ou ouma, en die vrye kom en gaan van die voëltjie, Gampta, is Nampti eintlik maar alleen. In een stadium van die komposisieproses, 10/12/48 (10.7 A 2: 16), oorweeg Van Wyk dit selfs om dit "Die Eensame Lied" te noem. Met die oorwegend mineur oriëntasie word die lied se onderliggende melankoliese stemming bevestig.

Die gediguitleg kom tweeledig voor, maar die teksinhoud ontplooi in drie tekseenhede. In die eerste tekseenheid beskryf Nampti haar verwantskap met die woestyn-lewerk en besing sy hoe Gampta hoog, vanuit die voëltjie se uitsig, na die lewe op aarde kyk. Vervolgens beskryf sy bewonderend hoe dié klein wesentjie deur haar onbereikbaarheid onaantasbaar deur aardse bedreiging is. As Nampti haarself in die derde tekseenheid, tot liefdevolle sorg aan die voëltjie — wat sy haar sussie noem — verbind, sluit dit as slotgedeelte weer aan by die aanvanklike beskrywing van die verhouding tussen die twee klein woestynbewonertjies.

Van Wyk toonset hierdie drie tekseenhede onderskeidelik in f mineur (mate 1-24), a mineur (mate 25-38) en keer terug na f mineur (mate 39-55). Die terugkeer na f mineur, met enkele male die gebruik van die verhoogde vierde toontrap, en die hergebruik van

begeleidingsmateriaal asook terugwysings na die stemparty van die eerste deel, versterk die eenheidsgevoel van die toonsetting.

Hoewel die toonsoort-oriëntasie opsigtelik f, a en f mineur is (soos hierbo genoem) gebruik Van Wyk baie note wat nie toonsoortverwant is nie; hy kleur byvoorbeeld die harmonie in die eerste en slotgedeelte dikwels met die verhoogde vorm van die vierde toontrap. Die rondomtalie-motief van die linkerhandparty, f-a-herstel<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-c<sup>1</sup>-b-herstel-a<sup>1</sup>-f<sup>1</sup> (maat 1) is egter in F majeur met die verhoogde vierde toontrap. 'n Aangepaste weergawe hiervan kom voor in maat 20.

In die middeldeel word die stygende melodiese vorm van a mineur soms gebruik en die verhoogde vierde toontrap, d-kruis, is hier ook dikwels prominent aanwesig. In mate 33-34 skemer A majeur deur. Maat 1 herhaal in maat 50 (met die verhoogde vierde toontrap) en maat 1a in mate 52 en 53. In mate 54-55 laat Van Wyk die derde toontrap weg, wat die lied onbeslis òf in F majeur òf in f mineur laat eindig. Temmingh sê "[h]ierdie lied vertoon 'n sterk toonaardgebonde karakter . . . Deur die vermenging van die mineur met die majeur toongeslag en deur die aanwending van gealtereerde tone, asook deur onvoorbereide tydelike uitwykings word egter 'n groot mate van harmoniese bewegingsvryheid verkry." (1965: 88.)

Van Wyk toonset die teks van *Die woestyn-lewerkie*, met die uitsondering van twee kort melismas op *vaal* en op *sing*, sillabies. Die lied begin (mate 1-2) en eindig (mate 50-55) in 7/8-tydmaat, maar wissel tussendeur opvallend baie tussen 7/8-, 4/4-, 2/4-, 5/4- en 3/4-tydmaat. Hy laat homself dus toe om vryelik met die natuurlike versnitte te speel deur die wisselende metrum wat as 'n kenmerkende eienskap van die lied opval.

Die stemparty verloop hoofsaaklik deinend — stygend met oorwegend 'n tragsgewyse lyn en dalend met baie tertsinervalspronge — binne 'n f<sup>1</sup>-e<sup>2</sup>-tessituur. Slegs op *kan jy al die wonderlike dinge onder sien*, styg die melodie beduidend bo die tessituur uit tot a-mol<sup>2</sup>. Vir die slotreëls, *My vaal sussie*, *Gampta*, */ ek sien jou*, word die tessituur vergroot na 'n majeur noon met groot intervalspronge op langer nootwaardes. Hoewel voortdurend hoofsaaklik nuwe materiaal in die stemparty geskep word, is daar baie raakpunte tussen die toonsetting van die onderskeie versreëls.



In die stemparty van die eerste versreëls *Gampta, my vaal sussie, / al wat ek in die wêreld het / buiten my ou ouma!* staan enkele musikale skryfwyses uit:

Soos in *Die townenares* begin die stemparty ook hier treffend met 'n dalende rein kwint,  $c^2-f^1$ , op *Gampta*, maar Van Wyk verkry 'n sagter aanslag op dié noemnaam deur te begin op 'n swak pols — oorgebind aan die eerste pols van maat 7. Vanaf die eerste komposisieskets het hy die eerste lettergreep van *Gampta* (dus die teksaksent) op die eerste pols van die maat getoonset, maar 17 pogings later, op 8/2/49 (10.7 A 2: 17), weggedoen met hierdie rigiede beklemtoning. Dié spesiale soort benadering om 'n eienaam te toonset, het in sy jeugliedere ook al voorgekom.

Op *al wat ek in die wêreld het* word 'n tema met 'n sirkelgang om  $c^2$ , die dominant van f mineur, gebruik; en dalende tertse — dikwels geassosieer met nostalgie en opvallend in die stem- asook die klavierparty van dié lied — word treffend op *buiten my ou ouma* (majeur, mineur tertse) aangewend (mate 11 en 12). 'n Mens sou sover kon gaan om 'n vergelyk te tref met *Gampta . . . sussie* (mate 7 (met opmaat)-8a) met betrekking tot die effek van dalende intervalle op die ritmepatrone van die ooreenstemmende polse van mate 7a en 11a en van mate 8a en 12a.

Hoewel die dalende elemente in die stemparty heeltyd herinner aan die inherente nostalgie in die gedig, lig Van Wyk die vreugde uit wat Nampti in eenvoudige natuurdinge vind. In die klavierparty skep hy 'n element van speel of in die rondte dans.

Hy laat verloop die versreël *As jy hoog in die lug sing* se stemparty stygend vanaf e-mol<sup>1</sup> tot waar dit met 'n melisma op 'n Skotse knakritme, oorgebind aan 'n halfnoot, op f<sup>2</sup>-e-mol<sup>2</sup> uitdrukking gee aan *sing* en uitbundigheid kenmerk die stemparty van *kan jy al die wonderlike dinge onder sien*. Die melodie verloop aanvanklik met stygende intervalspronge, op die tonika-akkoord van f mineur, tot a-mol<sup>2</sup> op die eerste lettergreep van *wonderlike* — hoog bo die tessituur (tot sover). Vanaf a-mol<sup>2</sup> begin dit trapsgewys daal met heeltone (a-mol<sup>2</sup>-g-mol<sup>2</sup>-f-mol<sup>2</sup>) en verloop verder baie chromaties. Die melodiegewing sluit hier duidelik aan by die teksbetekenis van hoog en laag. Temmingh skryf die voller tekstuur wat ook hier voorkom toe aan die "opflikkering van die teksinhoud (woorde soos 'sing' en 'wonderlike dinge)" (1965: 86).

Van Wyk verklank *waar die hasie wegkruip / en die steenbokkie sy lêplek maak* eenvoudig en ongekunsteld hoofsaaklik met drie toonhoogtes,  $c^2$ , b-herstel<sup>1</sup> en  $g^1$ , op die presiese spraakritme van die teks — *hasie wegkruip* met vier kwartnote in 4/4-tydmaat op  $c^2$ - $c^2$ -b-herstel<sup>1</sup>- $g^1$ , en *steenbokkie sy lêplek* met agtstenote in 3/4-tydmaat op  $c^2$ - $c^2$ - $c^2$ -a-mol<sup>1</sup>-b-herstel<sup>1</sup>- $g^1$ .

In die volgende tekseenheid (die agtste tot tiende versreëls) waarin Nampti bewonderend sê hoe onaantasbaar deur aardse bedreiging die klein voëltjie deur haar onbereikbaarheid is, word 'n kontrapuntale skryfwyse tussen die stem- en regterhandparty gebruik, onder meer deur die verklanking van *meide kan jou nie raak nie*. Dit is in a mineur met die verlaagde tweede toontrap —  $a^1$ -b-mol<sup>1</sup>- $c^2$ - $d^2$ - $e^2$ - $f^2$ - $e^2$  — wat 'n heeltoon verloop insluit; met in teenoorgestelde rigting in die hoogste melodie van die klavier se regterhandparty 'n dalende heeltoonverloop op  $e^2$ - $d^2$ - $c^2$ -b-mol<sup>1</sup> (mate 27-28a).

In die versreël *want jy is sterker as almal*, wat hoofsaaklik dalend verloop en baie chromatiek insluit, gaan sterkwees telkens gepaard met 'n majeur element in die betrokke akkoord: *jy is* en *almal* word elkeen met 'n dalende majeur terters getoonset, en *sterker* word beklemtoon met die majeur drieklank.

Die A-toonsentrum van die middeldeel word in die versreëls *Selfs die bergleeu wat ons bangmaak / as hy snags brul, / kan jou nie raak nie* na 'n toespitsing op  $a^1$  gevoer deur die dalende melodie binnetoe te keer op *brul*, op  $a^1$ , en dié deel met *kan jou nie raak nie* op  $a^1$  te laat eindig.

In laasgenoemde versreël word die inherente sentiment beklemtoon deur *kan jou nie raak nie* te verklank met (tot hiertoe min gebruikte) baie langer nootwaardes. Ook maat 33 sou seker in 4/4-tydmaat kon werk met *as hy snags* op drie agtstenote, maar Van Wyk benadruk *hy* en *snags* subtiel met effens langer nootwaardes en toonset dit op kwartnote in 5/4-tydmaat.

In die eerste deel van die laaste tekseenheid se stemparty (mate 39-55) toonset Van Wyk *Ek sal jou oppas, my sussie, / tot al jou kleintjies groot is* met prominensie van die dalende terters. Vanaf e-mol<sup>2</sup> verloop die melodie met 'n dalende sigsag patroon van tertse — mineur,

mineur, majeur en majeur — op *oppas, sussie, al jou* en *kleintjies* en eindig met 'n dalende rein kwart op *groot is*.

Op *My vaal sussie, Gampta, / ek sien jou* tuimel die melodie heen en weer op groot intervale wat aansluiting vind by die rondomtalië-effek van die groot intervale wat die klavierparty kenmerk. Die dalende mineur septiem vestig die aandag op die naam *Gampta*; en Van Wyk toonset dit soveel sprekender deur die naam tussen twee stiltes te posisioneer. Hy speel *Gampta, / ek sien jou* sillabies uit in groot intervalspronge wat oor 'n majeur noon-omvang reik:  $c^2$ -d-mol<sup>1</sup>-d-mol<sup>2</sup>-e-mol<sup>2</sup>-f<sup>1</sup> op besonder lang note — nege kwartpolses in 4/4-tydmaat op *sien* en vier mate in 7/8-tydmaat op *jou*. 'n *Messa di voce* verryk die dinamiek en klankkleur op *sien*; en op *jou* word dieselfde effek in die klavierparty verkry met vanaf maat 53 *diminuendo* en *dolce* aanwysings wat in maat 55 in 'n *pianississimo* wegraak.

'n Vraag ontstaan spontaan oor hoeveel, indien enigsins, anders die verklanking van die laaste teksgedeelte *My vaal sussie, Gampta, / ek sien jou* dalk sou wees as Van Wyk dit nie soos in die selfstandige gedig nie, maar soos in *Dwaalstories* kon bedink het as Gampta se woorde *My vaal sussie, Nampti, ek sien jou* (met ander woorde *ek dank jou*).

Met die teks as bewys, kan in die klavierparty die naboots van die spel tussen die meisietjie en die woestyn-lewerkie verbeeld word; met in die linkerhandparty van mate 1-2 groot intervalspronge op 'n rondomtalië-motief (hierbo as maat 1 uitgewys) en mate 3-19 *staccato*, kwartnoot intervalspronge; eers baie liggies en slegs met yl notasie, maar vanaf maat 13 met voller akkoorde. In hierdie teksverband is dit eintlik voorspelbaar dat die boonste melodie van die regterhandparty, byvoorbeeld in mate 3-24, deurlopend so hoog — binne die twee- tot driegestreepte oktaaf — geskryf sou wees. Van Wyk se uitvoeringsaanwysing dat die linkerhandparty die hele tyd baie sag en lig moet klink, ondersteun sy klankbeeld.

Opvallende musikale motiewe in die klavierparty sluit in:

- i. Die groot intervalspronge in die linkerhandparty van mate 1-2 en 50-53 ( $f$ -a<sup>1</sup>/a-mol<sup>1</sup>), 20-21 ( $F_1$ -a<sup>1</sup> en  $f$ -a-mol<sup>1</sup>) — met opvallend die gedurige herhaalde note wat deel uitmaak van hierdie motief.

- ii. Die twee mate lange frase waarvan die eerste motief a-mol<sup>2</sup>-f<sup>2</sup>-a-mol<sup>2</sup>-f<sup>2</sup>-a-mol<sup>2</sup>-f<sup>2</sup>-f<sup>2</sup> (maat 3), wat aanvanklik in die hoogste melodie van die regterhandparty gevind word, twee opvallende eienskappe vertoon: 'n ritmiese patroon wat meermaal voorkom, en 'n melodiese wisselsprongpatroon wat hoofsaaklik om 'n tertse — meestal mineur — sentreer, en aan die openingsmotief van die regterhandparty van *Die townares* herinner. Volgens dieselfde komposisieproses as in *Die townares*, kom die tematiese materiaal hier ook meermale voor, volledig of gedeeltelik en gevarieerd, byvoorbeeld: in mate 3-12 en 15-18; 36 (met opmaat)-39 waar die wisselsprong-idee versterk word met 'n rankpatroon wat wissel tussen groot intervale (oktawe en sekste) en tertse; asook met 'n kwasi-omkering in mate 47-48.
- iii. 'n Kort motiefidee saamgestel uit vier agtstenote (twee op interval-afstand en twee herhalend) byvoorbeeld a-g-e-e, skemer in maat 13 in die hoogste melodie van die regterhandparty deur, maar hier as twee agtstes en 'n kwartnoot; waarna dit in maat 14 vestig; en dan gereeld tussen die onderskeie melodielyne (mate 16-18, 23 en 25-35) rondbeweeg.

Van Wyk hergebruik ook van die stemparty se materiaal kreatief in die klavierparty. In die tussenspel, mate 20-25, word mate 7 (met opmaat)-10 van die stemparty, *Gampta, my vaal sussie, / al wat ek in die wêreld het*, 'n oktaaf hoër (op die eerste kwartnoot van die stemparty na) presies herhaal en die melodiese motief van *in die wêreld het* eggo nog twee keer in verskillende oktaafomgewings. Daar is in die boonste melodie van die regterhandparty van maat 54 vir laas 'n soetklinkende (*dolce*) verwysing na Gampta se naam, weer op die openingsinterval, maar nou, treffend, met 'n agtsterus-onderbreking.

Hoewel baie duidelik in drie dele, is die toonsetting van *Die woestyn-lewernie* so 'n heg saamgeweefde kunswerk dat dit spontaan weer by 'n mens die beeld oproep van Van Wyk se opmerking oor sy ideaal vir sy eerste simfonie dat die musiek ". . . inmekaar sit soos 'n stinkhout-asbak uit Knysna se bosse!", wat ook in hoofstuk 3 genoem is.

#### **4.2.2.2 Die ontstaansgeskiedenis van die lied**

(Waar werk aan die betrokke lied tussen komposiesketse van ander liedere gevind word, word dit uitgewys deur die katalogusverwysing te onderstreep.)



beslag. Die toonhoogteverloop van *waar die hasie wegkruip / en die steenbokkie sy lêplek maak* is ook gefinaliseer. In die klavierparty gebeur nog min. (Van Wyk werk in dié tyd ook aan *Die lofsang van Maria*.)

Op 14/4/48, komposisiesketse 10.7 A 2: 1-2, skryf hy die f mineur toonsoortteken vooraan; in die stemparty begin *Gampta* steeds op die sterk pols; en *bo* (later sou hy dit foutiewelik na *hoog* verander) *in die lug sing, / kan jy al die wonderlike dinge onder sien* het finale beslag. In hierdie poging om die klavierparty te skep, bestaan dit net uit akkoorde, maar in die tweede poging is die regterhandparty duidelik herkenbaar as die hoogste melodie van die regterhandparty van die finale weergawe, net 'n oktaaf laer. Sedert hierdie skets skryf hy dikwels boaan die lied "(Vir Kennedy Swart)".

Komposisieskets 10.7 A 2: 5 (18/4/48) wys dat *hasie wegkruip* uiteindelik op vier kwartnote getoonset word, en die melodiese kontoer van *En die meide kan jou nie raak nie, / want jy is sterker as álmal / al is jy swakker dan ek* het vorm aangeneem. Van Wyk probeer verklank *bang* met 'n melisma van tien agtstenote en skryf op die eerste lettergreep van *sussie* 'n melisma van agt agtstenote. Van die res van die skets word net die mineur septiem op *sien jou*, maar op korter nootwaardes, behou.

Die karige sketsmateriaal van 19/6/48 wat tussen die komposisiesketse van *Die townares* gevind is (10.7 A 1: 2, notebalke 8-11), lewer verrassend baie op: i.) die stemparty van die hele stukkie teksgedeelte *ouma! / As jy hoog in die lug sing* het finale beslag as mate 12-14; ii.) die idee van tydmaatwisseling, hier tussen 4/4 en 2/4, wat dié teksgedeelte voorafgaan; iii.) die agtstenoot-kwartnoot-agtstenoot ritmiese motief en iv.) die groot intervalspronge in die linkerhandparty.

In die werk van 15/11/48 (Flavius, vroeg in die oggend) (10.7 A 2: 3) voeg hy *poco scherzando* by die uitvoeringsaanwysing en onderaan die bladsy sê hy: "Ek stel voor dat die G [in *Gampta*] nie gegorrel word nie, al is die Boesmans ook wát!" Die regterhandparty van die tussenspel voor *En die meide*, notebalke 18 én 22, het finale beslag as die hoogste melodie van die regterhandparty van mate 21-25 van die finale weergawe. Die kort motief-idee saamgestel uit vier agtstenote (twee op 'n interval en twee herhalend, byvoorbeeld a-g-e-e) soos in mate 14, 16-18 en 25-35 van die finale weergawe, is reeds opvallend in hierdie komposisieskets.

Die sketswerk van 7 en 8/12/48 (10.7 A 2: 14) lewer nie veel op nie; hy skryf bestaande materiaal oor, probeer iets nuuts, maar vee uit, krap dood en vorder nie.

Komposisieskets 10.7 A 2: 16 het twee datums: 10/12/48 en 19/12/48; en hier is die liedtitel nou "Die Eensame Lied". Langs laasgenoemde datum skryf hy Charlesstraat 38 (die adres waar hy by die Barons in Pretoria kuier). Die hoogste melodie van die regterhandparty, mate 20-24 van die tussenspel, bereik, op enkele nootwaardes na, finaliteit. Hy sukkel weer tevergeefs met *En die meide kan jou nie raak nie, / want jy is sterker as álmal*.

Die wisselsprong-idee in die regterhand en die groot intervalspronge in die linkerhand van die klavierparty van komposisieskets 10.7 A 2: 4 bevestig die indruk dat Van Wyk 'n duidelike klankbeeld gehad het, maar in dié stadium, 18 en 19/1/49, nog net nie by die ideale toonsetting kon uitkom nie. Op 19/1/49 en 20/1/49, komposisieskets 10.7 A 2: 12, is nóg 'n onsuksesvolle poging om *bergleeu wat ons bangmaak / as hy te toonset*; die aanvanklike agtnoot lange melisma op *bang* het hier tot net vier agtstenote gekrimp. (Eers in die werk van 17/1/51 (10.7 A 2: 26) doen Van Wyk weg met die melisma en toonset *bang* op twee kwartnote, b-mol<sup>1</sup> en f<sup>1</sup>.)

Vir die toonsetting van die eerste teksgedeelte is 8/2/49 'n mylpaal in die ontwikkeling van die stemparty. Die eerste lettergreep van *Gampta*, dus die teksaksent, het die eerste keer op die laaste kwartnootpols van die maat oorgebind aan die eerste kwartnootpols van die opvolgende maat, in komposisiesketse 10.7 A 2: 17 en 18 verskyn. Hiermee kry die stemparty van die hele teksgedeelte van *Gampta my vaal sussie tot en die steenbokkie sy lêplek maak* finale beslag. Van Wyk werk ook ywerig aan 'n klavierparty waarvan die basiese musikale idee uit komposisieskets 10.7 A 2: 14 (notebalke 7-24) kom (7 en 8/12/48), maar behou hoofsaaklik net die agtstenoot-kwartnoot-agtstenoot ritmiese motief.

Op 17/1/51 (10.7 A 2: 26) — na agt mislukte pogings (18/4/48; 19/12/48; 18/1/49; 19/1/49; 20/1/49; 13/1/51 (1); 15/1/51; en 16/1/51) waarmee hy te lank aan die inisiële musikale ingewing bly vasklou het — breek Van Wyk met sy eerste klankidee van *En die meide kan jou nie raak nie* en toonset dié versreël soos in die finale weergawe, maar hier nog met 'n e-mol<sup>2</sup> in plaas van e<sup>2</sup> op die laaste *nie*. Die melodiese verloop op *al is jy swakker dan ek* is hier:

f-kruis<sup>1</sup>-g-kruis<sup>1</sup>-a-kruis<sup>1</sup>-c-kruis<sup>2</sup>-b-kruis<sup>1</sup>-a-kruis<sup>1</sup>-a-herstel<sup>1</sup>

in plaas van:

f<sup>1</sup>-g-mol<sup>1</sup>-a-mol<sup>1</sup>-c-mol<sup>2</sup>-b-mol<sup>1</sup>-a-mol<sup>1</sup>-g-herstel<sup>1</sup>

soos in die finale weergawe.

Hier is ook 'n eerste poging om *Ek sal jou oppas, my sussie, / tot al jou kleintjies groot is te* toonset, maar dit lewer nie veel op nie. Op 18/1/51 (10.7 A 2: 19, notebalk 6) begin skryf hy die musiek weer oor, maar met 'n kwart- en agtstenoot in plaas van twee agtstenote op *en die*.

Die eerste 13 agtstenote van die klaviervoorspel, presies soos in die finale weergawe, verskyn die eerste keer in komposisiesketse 10.7 A 2: 33 en 34 van 24/4/51 (Flavius) en 25/4/51, maar die res van die 11 mate lange voorspel is nog ver verwyder van die uiteindelijke ses mate lange voorspel wat so opvallend eenvoudig is. Van die res van die klavierparty is slegs die hoogste melodie van die regterhandparty, mate 20-24, wat lankal finale beslag gekry het, sowel as die motiefidee saamgestel uit twee agtstenote en twee herhalende agtstenote, byvoorbeeld a-g-e-e, behou. Die stemparty van *En die meide kan jou nie raak nie* het reeds op 17/1/51 finale beslag gekry en hier word dié van *al is jy swakker dan ek* nou ook gefinaliseer.

Uit die relatief lighartige dagboek aantekeninge onderaan die dag se komposisiewerk, lyk dit werklik asof Van Wyk goed gevoel het oor hierdie toonsetting. Hy skryf onder meer dat hy sy lewe laat "verassureer" het, dat hy niks geld in die bank het nie, sy inkomstebelasting was £112/-, dat hy saam met vriende, onder andere Howard [Ferguson, wat by hom in Kaapstad op besoek was], gaan eet het en sluit af met: "middernag 25/4/51 [die nag voor sy vyf-en-dertigste verjaardag] begin van 'n beter jaar, amen!"

Die ongedateerde stukkie musiek, midde-in dié van *Diep Rivier*, notebalke 22-24 van komposisieskets 10.7 A 5: 11, dui moontlik op die begin — een en 'n half mate — van 'n poging om die musiek van 24/4/51 (10.7 A 2: 33) netjies oor te skryf. Onder andere dui die byvoeg van *amabile* by die uitvoeringsaanwysing ook daarop dat dit 'n later poging is.

In komposisiesketse 10.7 A 2: 28-30 (1-5/5/51) konsentreer Van Wyk hoofsaaklik op die tweede gedeelte van die lied. Die toonsetting van die stukkie teks *sterker as almal* kry finale



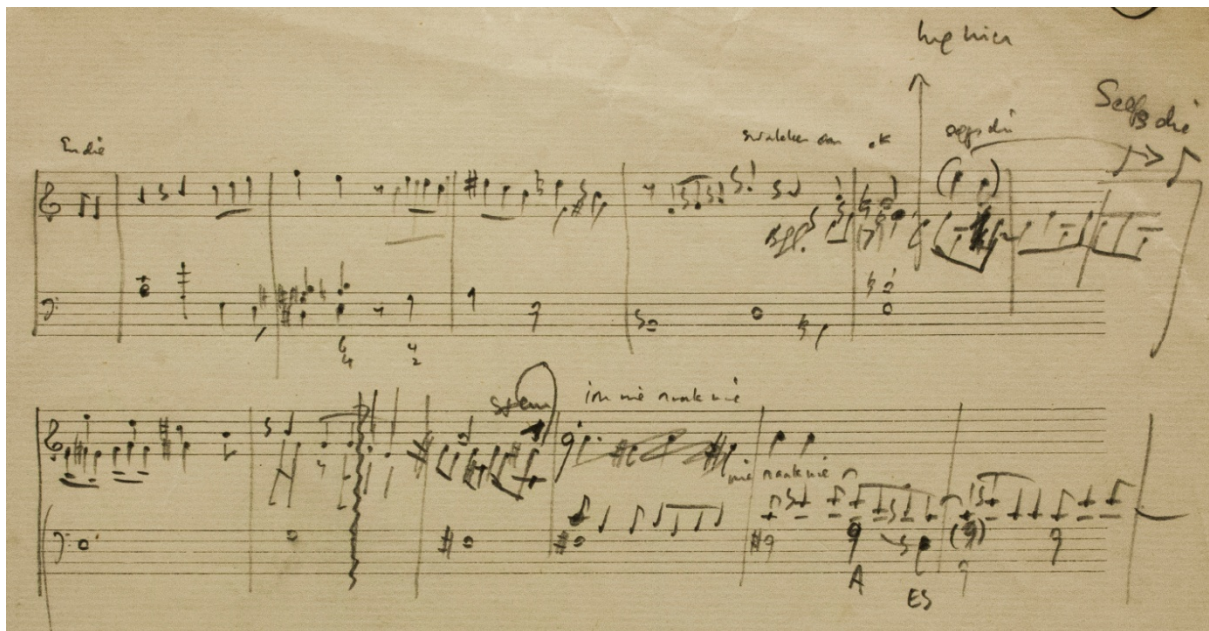
beslag (1/5/51) en in die linkerhandparty vestig die idee van een of twee lang basnote (tot 'n halfnoot) met veral die bogenoemde motiefidee as boonste melodie: twee agtstenote, 'n intervalsprong uit mekaar, en twee herhalende agtstenote (laasgenoemde *staccato*).

Die toonsetting vanaf *Selfs die bergleeu wat ons bangmaak* tot die einde, vlot net nie. Hy gebruik steeds hoofsaaklik agtstenote (wat eintlik baie natuurlik in die spraakritme val) op *Ek sal jou oppas, my sussie*. Die ritmepatroon van *tot al jou kleintjies groot is* kry darem finale beslag en die terugkeer na f mineur in die slotdeel is ook gevestig. Op 15/5/51 (10.7 A 2: 31) is daar 'n negende poging om *Selfs die bergleeu wat ons bangmaak / as hy snags brul* te toonset.

Vyf maande later: Van Wyk skryf op 7, 10, 14 en 21/10/51 die musiek nog 'n keer netjies uit (10.7 A 2: 46 en 43), maar daar is geen ontwikkeling nie. Die klavierparty stagneer.

Na meer as 'n jaar pak hy eers op 25 en 26/1/53 (10.7 A 2: 36 en 37) weer *Die woestynlewerkie* aan en skryf die lied van vooraf uit. Enkele gedeeltes van die musiek is op 24-25/4/51 al gefinaliseer: die eerste twee mate; die boonste melodie van die regterhandparty, mate 3-8; die volledige klavierparty van die teksgedeelte *wonderlike dinge onder sien / waar die*, mate 15-16; en maat 20 van die tussenspel. Komposisieskets 10.7 A 2: 36 lewer ook een van daardie kosbare, terloopse kykies in Van Wyk se persoonlikheid waar hy met amper kinderlike behae langs die datum, 25/1/53, geskryf het: "eerste keer dat ek nuwe (ronde) potlode gebruik."

In die ongedateerde komposisieskets 10.7 A 2: 42 is die tiende poging — net vóór die finale stadium — van die ontwikkeling van die stemparty van *Selfs die bergleeu wat ons bangmaak / as hy snags brul, / kan jou nie raak nie*. Die klavierparty is nog karig.



Figuur 21: Musiekvoorbeeld: *Die woestyn-lewewerkie* (10.7 A 2: 42)

Komposisiesketse 10.7 A 2: 39-41 is ongedateer, maar pas volgens die ontwikkelingstadium van die musiek tussen dié van 26/1/53 en 7/2/53 in en wys dat die toonsetting vorder. In die klavierparty is baie goeie vooruitgang van mate 1-10 en 13-14; terwyl mate 31-35 (met die uitsondering van enkele note in maat 33) finale beslag het. By die uitvoeringsaanwysing word *ma non scherzando* bygevoeg wat in die finale weergawe behou is.

Hier is die elfde poging (10.7 A 2: 41), ook ongedateer, waarmee die stemparty van *Selvs die bergleeu wat ons bangmaak / as hy snags brul, / kan jou nie* dan finale beslag kry. Die laaste twee woorde, *raak nie*, is wél  $a^1-a^1$ , maar steeds twee kwartnote wat eers finaliteit bereik, as 'n heel- en 'n halfnoot, in die inkoutograaf 10.7 CII/4 (s.a.).

Die komposisiesketse van 7/2/53 (10.7 A 2: 44 en 45) is baie slordig. Van die ongeveer 58 mate werk aan die laaste deel is slegs 17 nie doodgekrap nie — hierin het die musiek van mate 38-55 geheel of \*gedeeltelik finale beslag.

\*(So is byvoorbeeld mate 43-44 (10.7 CII/4: 4) nog nie gefinaliseer nie; die lied is hier dus 54 mate lank, en die stemparty hou steeds tot die eerste agtstenoot van maat 53 (maat 54 van die finale weergawe) aan. Die  $f-c^1-f^1-f^1$  op 'n *arpeggio*-patroon van sestiennoten in die linkerhandparty van maat 52 (maat 53 van die finale weergawe), asook die ritmepatroon

van die hoogste melodielyn van die regterhandparty van maat 53 (maat 54 van die finale weergawe) is hier wél gefinaliseer.)

Die werk van komposisiesketse 10.7 A 2: 37-38 (20/2/53!!) [Van Wyk se uitroepetekens], is egter weer 'n doodgebore poging wat slegs bestaan uit die oorskryf van die gedeelte van die stemparty wat reeds gevestig is; en drie mate klavierparty wat nie behou is nie.

In sy gesukkel om die klavierparty te skep, het Van Wyk gedeeltes van die lied oor en oor neergeskryf, soms sonder dat die sketse veel nuuts of blywends opgelewer het. Sommige deeltjies van die musiek het tot in die eerste inkoutograaf van die lied, 10.7 CII/4 (s.a.), onklaar gebly.

Eers in die inkoutograaf wat bestaan uit mate 1-17 (let wel: 10.7 A 2: 48 (s.a.)) en mate 18-55 (let wel: 10.7 CII/3: 1-2 (s.a.)), waar Van Wyk die werk van 10.7 CII/4 netjies oorgeskryf het, behou hy maat 43 van 10.7 CII/4: 4; werk 'n nuwe maat 44 by; en behou maat 44 van 10.7 CII/4: 4 as maat 45 van 10.7 CII/3. Die lied is dus uiteindelik 55 mate lank, maar die stemparty hou stééds net tot die eerste agtstenoot van maat 54 aan.

Van Wyk wou baie seker maak dat *Gampta* nie met 'n ruwe keelklank uitgespreek word nie. Soos vroeër genoem, het hy in komposisieskets 10.7 A 2: 30 (15/11/48) reeds aangedui dat "die G nie gegorrel" mag word nie . . . Nou skryf hy ook in die inkoutograaf van die lied, verwysende na *Gampta*, "spreek asseblief met sagte 'G' uit" en in die inkoutograaf op *Symphax*-velle (10.7 CIII/1) sê hy: "spreek uit Ghampta, die 'G' soos in 'ghoen'".

Eers in hierdie weergawe, 10.7 CIII/1, val die laaste agtstenoot van die stemparty, maat 54, weg.

#### **4.2.2.3 Oorsig oor die ontstaansdatums van die lied, met elke katalogusbladsy-nummer tussen hakies**

Let wel: 10.7 A 2: 10 is nie deel van *Die woestyn-lewerkie* nie. Dit is i.) 'n resitatief *En toe Jesus op Bethlehem in Judea gebore is* en ii.) 'n stukkie van die *Kyrie eleison* uit die Mis.

s.a. (10.7 A 2: 6, notebalke 1-13)

3/4/48 (10.7 A 2: 6, notebalke 16-23)

(10.7 A 2: 7)  
14/4/48 (10.7 A 2: 1) (Vir Kennedy Swart)  
(10.7 A 2: 2)  
18/4/48 (10.7 A 2: 5)  
25/4/48 (10.7 A 2: 2)  
19/6/48 (10.7 A 1: 2)  
15/11/48 (10.7 A 2: 3) Flavius, vroeg in die oggend  
7/12/48 (10.7 A 2: 14)  
8/12/48 (10.7 A 2: 14) Quin se sterfdag  
10/12/48 (10.7 A 2: 16) "Die Eensame Lied" ?  
19/12/48 (10.7 A 2: 16) Charlesstraat 38

18/1/49 (10.7 A 2: 4)  
19/1/49 (1) (10.7 A 2: 4)  
19/1/49 (2) (10.7 A 2: 12)  
20/1/49 (10.7 A 2: 12)  
4/2/49 (10.7 A 2: 17) (Vir Kennedy Swart)  
7/2/49 (10.7 A 2: 13)  
8/2/49 (10.7 A 2: 17)  
8/2/49 (2) (10.7 A 2: 18)

12/1/51 (10.7 A 2: 13)  
13/1/51 (10.7 A 2: 8)  
14/1/51 (10.7 A 2: 21) Charlesstraat 38  
15/1/51 (10.7 A 2: 21)  
16/1/51 (10.7 A 2: 22)  
17/1/51 (10.7 A 2: 26)

Die bogelyste ses komposisiesketse is slegs klein brokkies musiek, van min of geen noemenswaardige bydrae nie.

17/1/51 (10.7 A 2: 19)  
18/1/51 (10.7 A 2: 19)

- 24/4/51 (10.7 A 2: 33) Flavius (Die lied word weer aan Kennedy Swart opgedra.)  
 25/4/51 (10.7 A 2: 33)  
 (10.7 A 2: 34) Met 25/4/51 ook aan die einde bygeskryf  
 s.a. (10.7 A 5: 11) (Twee mate klavierparty wat lyk asof dit 'n oorskryf van 10.7 A 2: 33 (24/4/51) is.)  
 1/5/51 (1) (10.7 A 2: 28)  
 1/5/51 (2) (10.7 A 2: 29)  
 4/5/51 (10.7 A 2: 29)  
 5/5/51 (10.7 A 2: 30 en 31)  
 15/5/51 (10.7 A 2: 31)  
 7/10/51 (10.7 A 2: 46) Flavius  
 10/10/51 (10.7 A 2: 46)  
 14/10/51 (10.7 A 2: 43) Flavius  
 21/10/51 (10.7 A 2: 43) Flavius

- 25/1/53 (10.7 A 2: 36) "eerste keer dat ek nuwe (ronde) potlode gebruik"  
 26/1/53 (10.7 A 2: 37)  
 s.a. (10.7 A 2: 42)  
 s.a. (10.7 A 2: 39-41)  
 7/2/53 (10.7 A 2: 44)  
 s.a. (10.7 A 2: 45)  
 20/2/53!! (10.7 A 2: 37)  
 20/2/53 (10.7 A 2: 38) In hierdie datum hervat hy die werk van 10.7 A 2: 37 en sit dit voort op bladsy 38.  
 s.a. (10.7 A 2: 48) let wel: Dit is die eerste bladsy — mate 1-17 — van die inkoutograaf (wat 10.7 CII/3 gemerk is) van *Die woestyn-lewerkie*.

Inkoutograwe:

- s.a. (10.7 CII/4) Hierdie is 'n vroeër weergawe van die musiek as 10.7 CII/3.  
 s.a. Hierdie inkoutograaf bestaan uit mate 1-17 (10.7 A 2: 48) en mate 18-55 (10.7 CII/3: 1-2). (Kyk ook hierbo genoem.)

- s.a. (10.7 CIII/1) Handgeskrewe outograaf op *Symphax*-velle.  
s.a. (10.7 CIII/2) Van Wyk se eie kopie van die handgeskrewe outograaf op *Symphax*-velle.  
s.a. (10.7 CIII/5) Setterskopie.  
  
1956 (10.7 D/2) Publikasie, Boosey & Hawkes.

#### 4.2.3 Winternag

O koud is die windjie  
en skraal.  
En blink in die dof-lig  
en kaal,  
so wyd as die Heer se genade,  
lê die velde in sterlig en skade.  
En hoog in die rande,  
versprei in die brande,  
is die grassaad aan roere  
soos winkende hande.

O treurig die wysie  
op die ooswind se maat,  
soos die lied van 'n meisie  
in haar liefde verlaat.  
In elk' grashalm se vou  
blink 'n druppel van dou,  
en vinnig verbleek dit  
tot ryp in die kou!

#### 4.2.3.1 Bespreking van die lied

Oor hierdie baanbrekende gedig van die Afrikaanse taal lewer Baard e.a. insiggewende kommentaar in die *Verantwoording* aan die slot van *Eugène N. Marais Die volledige versamelde gedigte*.

Enkele van die interessante wetenskaplike daardie is dat *Winternag* die eerste keer as *Winter Nag*, "met die outeur aangedui as ene Klaas Vaakie, . . . op 23 Junie 1905 in *Land en Volk* waarvan Marais die redakteur was", verskyn het. "Die publikasie van dié gedig verteenwoordig in die geskiedenis van die Afrikaanse literatuur 'n belangrike datum, deurdat dit die Tweede Afrikaanse Taalbeweging inlui en deur Gustav S. Preller in *De Volkstem* van 5 Julie 1905 oorgedruk word om sy pleidooi vir Afrikaans as skryftaal te versterk." (Baard e.a. 2005: 120.) Baard e.a. noem onder meer ook dat die gedig, "volgens 'n . . . mededeling van Marais self aan F.G.M. du Toit," oorspronklik bedoel was "'as die inleidende strofes van 'n langer gedig wat tot titel sou hê *Die Nagwag* en waarin die digter van voorneme was om die afwisselende indrukke van 'n eensame brandwag in die nag te laat herleef'." (*ibid.*: 121.)

*Winternag* is 'n sprekende voorbeeld van 'n gedig wat baie goed tot toonsetting leen en is die Afrikaanse gedig wat waarskynlik die meeste getoonset is. Baard e.a. sê: "'Winternag' word ook as 'n 'sangstuk', met musiek deur Louie Barnes, geadverteer in *Die Boerevrou*, Oktober 1929. Bosman di Ravelli het dit ook getoonset en gepubliseer as [een van sy] *Drie liederen*." (2005: 124.) Reeds in die 1940-uitgawe van die F.A.K. Volksangbundel vir Suid-Afrika is twee toonsettings van *Winternag* ingesluit; deur J. Kromhout en Jos. Schumacher.

Grové, wat ook na dié twee komposisies verwys, sê "*Winternag* as 'aankondiger' van ons digkuns sou vir etlike latere komponiste steeds 'n . . . uitdaging wees . . . Tot op hede is minstens 23 toonsettings daarvan bekend." Hy noem Schumacher se verknoeiing van die teks tereg "'n groteske vereenvoudiging van die ikoniese teks." (2011: 672, voetnote 8 en 9.)

Hierdie twee komposisies — soos ook die voorheen genoemde *Nimmer of Nou!* van J. Kromhout — het nie weer in die *Nuwe F.A.K.-Sangbundel* (1961) verskyn nie. Ander komponiste, naas Van Wyk, wat dié gedig vir solostem getoonset het, sluit in: S. Le Roux Marais, William Henry Bell, Hubert du Plessis, Ernst van Biljon, Rosa Nepgen, Peter Klatzow en Hendrik Hofmeyr.

Die lied *Winternag* is sentraal binne hierdie siklus van vyf liedere — *Van liefde en verlatenheid* — geplaas en staan ook uit vanweë 'n eiesoortige karakter asook klankkleur en -tekstuur; soos wat die derde/middelste werk telkens in die *Vyf elegieë vir strykkwartet* en die vyf Petronius-liedere uitstaan.

Volgens die voorbeelde wat Baard e.a. (2005: 120-124) noem, het die interpunksie, die aanpassing van spelling vanaf meer Nederlands-georiënteerde Afrikaans, die versverdeling asook die aantal versreëls aansienlik in die verskillende uitgawes — vier gedurende 1905-'25 — gewissel. Met die eerste publikasie het *Winternag* tien versreëls beslaan, wat met die tweede publikasie in twee strofes verdeel is en die oorspronklike tien versreëls het deur 'n ander versverdeling tot 16 en nog later tot 18 aangegroei. So het die gedig in *Land en Volk* van 23 Junie 1905, "met setfoute en al", verskyn:

O koud is die windje en skraal;  
En blink in die dof-lig en kaal,  
En zoo wyd als die Heer se genade,  
Leg die velde in sterlig en skade  
En hoog op die rande en verspryd in die brande,  
Is die gras-zaad aan roere soo winkende hande.  
O treurig die wysie op die Oostwind se maat,  
Soos die stem van 'n meisie in haar liefde verlaat,  
In elk gras blaar se vouw blink 'n druppel van douw,  
En vinnig verbleek dit tot ryp in die kou. (2005: 121.)

Van Wyk se eerste kennismaking met *Winternag* in 1932 kon moontlik deur Preller se 1925-uitgawe van *Gedigte* wees, of meer waarskynlik deur Pienaar se *Digters uit Suid-Afrika* (1923) wat in 1929 'n sesde druk beleef het en wat, soos reeds genoem by *Heimwee* in hoofstuk 2, in onder meer die dertiger-, veertigerjare in Suid-Afrikaanse skole gebruik is. Vir die toonsetting van die gedig egter, het hy soos vir die res van die siklus *Versamelde gedigte* van 1936 gebruik.

In hierdie eerste weergawe van die gedig, met tien versreëls, maak Marais deurlopend van gepaarde rym gebruik. Van Wyk toonset die twee strofes — deur die latere versindeling — in twee duidelik herkenbare dele, mate 1 (met opmaat)-36 (A) en 37-61 (B); en ondervang



die subverdeling van die eerste strofe — wat deur die verskillende natuurvoorstellings asook die rym veronderstel word — veral in die klavierparty mate 1 (met opmaat)-14, mate 15 (met opmaat)-21 en mate 22 (met opmaat)-36. (Temmingh verwys na hierdie subverdelings as die eerste drie "geleding".) 'n Eenheidsgevoel word nogtans behou deur die ononderbroke vloei van die klavierparty vanaf maat 4 (met opmaat) tot maat 57.

*Winternag* word gekenmerk deur voorstellings van koue en wydse ruimtelikheid — met onderliggend sentimente van verlange en verlatenheid. Van Wyk gee hieraan meesterlik musikale gestalte deur gewone musikale middele: Die gebruik van onder meer die hoë register, parallelle oktawe, die trillers en baie gebruik van sekundes in akkoorde.

Met die uitvoeringsaanwysing *Lento desolato, rubato* word die lied dadelik in 'n bepaalde gemoedsraam geplaas. Reeds in 1932 — met sy eerste bemoeyenis met die gedig — het hy *Mesto* as uitvoeringsaanwysing gekies. In, sover bekend, Van Wyk se tweede bemoeyenis met dié gedig, op 27 September 1939, Londen, skryf hy 'n motief wat hy "Figuur vir: Winternag . . ." noem; dalend in 6/8-tydmaat; en wat sonder toonsoortteken, met skuiftekens geskryf is: in die regterhand net wit note en in die linkerhand net kruis-/swartnote. Die dinamiese vlak word as *pianississimo* aangedui.

Van Wyk toonset *Winternag*, soos *Die townares* en *Diep Rivier*, sonder toonsoortteken — lós van die streng begrensing van 'n voorveronderstelde toonsoort. Tonaliteit word nietemin behou ('n d-kruis mineur/e-mol mineur toonsoort-oriëntasie) en hy maak mildelik van toonsoortvreemde note gebruik. Dit kom vreemd voor dat Van Wyk die openings-/kernmotief in d-kruis mineur spel, terwyl dit as openingsmotief van die stemparty as mol-note geskryf is; en die lied ook in e-mol mineur eindig. Daar kan slegs bespiegel word dat die kruis-toonsoort vir hom 'n kouer, killer stemming as aanvang vir dié lied opgeroep het.

In sy melodiese analise in die ontleding van *Winternag*, verbind Temmingh homself nie absoluut tot bepaalde toonsoortverklarings van die komposisie nie, maar gee liever 'n tipe komposisionele werkwyse binne die verskillende areas (vier "geleding") van die lied. Hy sê die lied "vertoon wat die melodiese tonaliteit betref, 'n uiters gekompliseerde karakter. Hoewel dit geensins atonaal is nie en hoewel dit selfs moontlik is om die verskillende frases binne 'n bepaalde toonsoort te verklaar, is die aantal tonale verskuiwings dermate groot

dat 'n uiters chromaties-modulerende indruk verkry word." (1965: 97.) Uit sy ontleding blyk dat Van Wyk dikwels 'n vermenging van majeur-mineur toongeslagte gebruik het, maar met "chromatiese verskuiwings" en "skielike uitwykings" na ander toonsoorte. Volgens Temmingh is vir mate "11b tot 14a" selfs twee verklarings moontlik, maar hy voeg dan by dat "[i]ndien egter na die begeleiding opgelet word, kan hierdie 'verklarings' hoegenaamd nie gestaaf word nie; . . ." (*ibid.*).

Temmingh sê dat, in die eerste "geleding", alhoewel die akkoorde [volgens hul samestelling] "meestal redelik verklaar kan word en dikwels nie so dissonant klink as wat hulle by [*sic*] die eerste oogopslag voorkom nie, is dit byna ondoenlik om tonale verbande tussen die akkoorde op plekke waar die harmonie oorheers, aan te toon . . . ; dit sou deurgaans selfs gewaagd wees om vir die verskillende frases bepaalde tonaliteite te probeer vasstel." Sy voetnoot lui dat "'n [u]itsondering hierop . . . die sterk b-mol mineur/majeur gevoel in die tweede geleding" [mate 15 (met opmaat)-21] is. "Ook in hierdie lied word weer 'n funksioneel ongebonde chromaties-modulerende klankvloei aangetref." (*ibid.*: 106-107.) Hy spits hom in die harmoniese analise dus nie op akkoordverklarings toe nie, maar beskryf eerder die samestelling van die akkoorde, byvoorbeeld: twee- tot agtstemmige klankformasies in die eerste "geleding"; "meerstemmige strukture [word] dikwels verkry deur die toevoeging van slegs een (verdubbelde) noot aan note wat voor die tyd aangeslaan is en nog deurklink", byvoorbeeld maat 1 (met opmaat); asook die konsekwente gebruik van die interval van die sekunde, wat ook baie prominent is in die trillers wat op mineur en majeur sekundes beweeg, terwyl hul hoogste en laagste note ook sekundes vorm én die kontrapunterende stemme ook dikwels sekundes met die trillers vorm, byvoorbeeld maat 40 (*ibid.*: 101-103).

Die atmosfeer van ruimte en verlatenheid word ook deurlopend ondersteun en gekleur deur die voorgeskrewe dinamiese en uitvoeringsaanwysings. Dinamiese vlakke is baie laag en strek in die klavierparty van hoofsaaklik *pianississimo* tot *pianissimo* met in mate 9-13 'n *mezzoforte*-vlak en slegs een keer, na 'n kort, twee polse lange *crescendo*, 'n *forte*-aanduiding in maat 56, om onmiddellik weer na *pianissimo leggierissimo* terug te keer en *pianississimo* af te sluit. Soos pas gesê, vul terme soos onder meer *tenutissimo*, *cantabile possibile* en *leggierissimo* hierdie lae dinamiek aan. Binne die volgehoue *piano-pianissimo* vlak van die stemparty word die algemene atmosfeer van die teks benadruk deur

beskrywings soos *dolente, sotto voce* vir die teksgedeelte van *O koud is die windjie tot die dof-lig en kaal en dolcissimo* vir *so wyd as die Heer se genade, / lê die velde in sterlig en skade*. Die versreël *tot ryp in die kou* merk hy met *tenuto*-aksente en die einde van die stemparty laat hy met *a niente* wegsterf.

In die stemparty help definieer lang stiltes (saam met onder meer die verskillende tipes begeleidingsmateriaal) die onderskeie dele; en dra by tot die atmosfeer van ruimte en groot verlatenheid. In die klavierparty word die klankvloei egter net twee keer opvallend onderbreek: ná die eerste, yl toonskildering van die eerste drie mate en in maat 57.

Na die aanvanklike, redelike lang stilte in die stemparty, mate 10-11a, word die verskillende beelde in die teks tydsaam, maar met korter onderbreking, een vir een gestel. 'n Lang tussenspel, mate 22 (met opmaat) tot 29 (met opmaat), skei egter die tweede en derde subverdeling. In die derde subverdeling, op *En hoog in die rande, / versprei in die brande, / is die grassaad aan roere / soos winkende hande*, waar die teks meer dringendheid en energie vereis, is die stiltes beperk tot twee keer 'n agtsterus. Tussen die eerste en tweede strofes is in mate 36-38 stilte in die stemparty; terwyl in die klavierparty die oorgang na die dunner tekstuur van die B-deel plaasvind. Aan die einde, na *en vinnig verbleek dit*, volg twee kwartruste waardeur die aandag op die laaste, aangrypende beeld — *tot ryp in die kou* — gevestig word. Na die laaste noot van die lied vra Van Wyk 'n lang stilte, *lungo silenzio*; voor die aanvang van die meer opgeruimde *Hart-van-die-Dagbreek*.

In *Winternag* is die klavierparty redelik deursigtig en so sprekend en atmosfeerbelaaie dat dit ook as 'n selfstandige klavierwerk waarde sou hê — dit is veel meer as net begeleiding en harmoniese ondersteuning. Teen die agtergrond van dié oorwegend deursigtige begeleidingstekstuur verklank die stemparty die teks skilderend; die melodie verloop met 'n oorkoepelende kontoer wat wys dat ná die stygende intervalsprong waarmee die meeste frases begin, die melodie dan dalend verloop en soms weer met 'n stygende intervalsprong (tot so groot as 'n majeur septiem) eindig. Die vyfde tot die tiende versreël (vanaf *so wyd as die Heer se genade, . . . tot . . . winkende hande*) toonset Van Wyk met kort frases wat telkens met rustekens geskei word; en die rym ondervang hy deur elk van dié vyf kort frases met 'n dalende tert — mineur op *genade* en *skade*; ook op *rande*; en majeur op *brande* en *hande* — te laat eindig.

Die beelde van wydsheid, koue en verlatenheid wat deur die teks opgeroep word, word reeds in die eerste nege mate van die klavierparty ondersteun. Yl klankeffek word geskep in mate 1 (met opmaat)-3a wat begin met 'n d-kruis<sup>2</sup>-f-kruis<sup>2</sup>-g<sup>2</sup>-f-kruis<sup>2</sup> motief, in oktaaf gedupliseer tussen die twee hande; en wat in mate 2 (die tweede agtstenoot)-3a herhaal. Melodiese verwysing na hierdie motief kom sporadies voor in die res van die lied. Tot maat 9a bly die klank nie net yl nie, maar bestaan dit hoofsaaklik uit dissonante, ryk aan sekundes-akkoorde en -intervalle wat op oktaafafstand in die twee- en driegestreepte oktawe, tussen die linkerhand- en regterhandparty gedupliseer word. Die betrokke uitvoeringsaanwysings dra grootliks by tot hierdie klankbeeld.

In die verklanking van *so wyd as die Heer se genade, / lê die velde in sterlig en skade* tot die einde van die gedig is die uitvoeringsaanwysing *pianississimo* en *legatissimo* en die linkerhandparty verloop met 'n herhalende begeleidingspatroon, op twee verskillende nootpatrone op agtstenoottriole met verskillende male van herhaling. Beide patrone bestaan uit wydgespasiëerde note op die gebroke B-mol en D-mol drieklanke, waarvan die tertse telkens in die regterhandparty voorsien word. 'n Vrye ritmiese verloop word bewerkstellig deur die herhaling van die vyf note op agtstenoottriole wat nie met die trappe van die gebroke akkoord ooreenstem nie — sodoende word 'n volgehoue rigiede patroon verhoed.

Met groot afstand tot hierdie linkerhandparty, verloop die regterhandparty hoog — tot d<sup>4</sup> — met deinende kwartnoot-oktawe met 'n binnestem in tertsligging. Te midde van dié wye omvang in die klavierparty, verloop die stemparty oorwegend konserwatief, hoofsaaklik in die middelomvang (die praatomvang) van die stem.

In mate 21-36 bestaan die regterhandparty uit *pianissimo in rilievo* oop oktawe; terwyl in die linkerhandparty die idee van 'n herhalende begeleidingspatroon voortgesit word (steeds in agtstenoot triole) maar met verskeie nootpatrone wat hoofsaaklik trapsgewys verloop. Die aantal note in dié patrone vermeerder telkens (vier, ses en nege note), elk met 'n kwasipedaalpunt in die baslyn; en die verskillende patrone verskyn elk onderskeidelik vyf, agt en twee keer. 'n Effek van al verder en wyer uit te kring, word sodoende bewerkstellig deur die herhalende nootpatroon eers in die g<sup>1</sup>-c-mol<sup>2</sup>-klankomgewing te begin en geleidelik dalend met al laer en langer patrone, in die f-mol<sup>1</sup>-c<sup>1</sup>-klankomgewing (met 'n patroon van

nege note) te eindig. Vanaf maat 26 tot die einde is die klavierparty uitsluitlik in die G-sleutel geskryf.

Die stemomvang van *Winternag*,  $c^1-f^2$ , is nie baie groot nie en die tessituur lê in die middelstem tussen  $f^1-d^2$ . As openingsmotief op *O koud is die windjie / en skraal*, mate 6b-9, word die openingsmotief van die klavierparty (mate 1 (met opmaat)-2<sup>1</sup>) as b-mol<sup>1</sup>-d-mol<sup>2</sup>-e-dubbelmol<sup>2</sup>-d-mol<sup>2</sup> op *O koud is* gebruik — dus klein intervalafstande in aansluiting by die teksbeskrywing — vanwaar dit dalend verloop op 'n binnetoekerende melodie wat op a-herstel<sup>1</sup> eindig. Die klavierparty van mate 5-8 bestaan uitsluitlik uit sekunda-a+kkoordsamestellings. Dit kom voor asof Van Wyk *En blink in die dof-lig / en kaal* sekwensieel gaan opvolg, maar dan verloop die melodie van *in die dof-lig / en kaal* hoofsaaklik sprongsgewys, hoewel ook binne 'n mineur sekst, en maak met 'n verminderde kwint na d-mol<sup>2</sup> oop — *koud* en *kaal* klink dus albei op 'n d-mol<sup>2</sup>.

Ook die toonsetting van *En hoog in die rande, / versprei in die brande*, mate 29 (met opmaat)-32a, vertoon 'n kwasisekwens. Die sekwenspatroon binne die a-kruis<sup>1</sup>-c-kruis<sup>2</sup> mineur tert, wentel om a-kruis<sup>1</sup>, maar in die sekwensherhaling word afgewyk na a<sup>1</sup>-f-kruis<sup>1</sup> in plaas van die verwagte b-mol<sup>1</sup>-g<sup>1</sup> te gebruik.

Hy benut die geleentheid vir klankskildering wat hierdie gedig bied op verbeeldingryke wyse: i.) Vir die teksgedeelte *so wyd as die Heer se genade* beweeg die stemparty op *so wyd* (mate 14<sup>3</sup>-15<sup>1</sup>) met 'n oktaafsprong uit die middelstessituur na  $f^2$ , steeds nie dramaties hoog nie en baie sag en soet. ii.) Die beweging wat in *is die grassaad aan roere / soos winkende hande* gesuggereer word, lok toonsetting binne klein klankomgewings en met wisselnote en -spronge uit (mate 33 (met opmaat)-36<sup>1</sup>): op *is die grassaad* met d-kruis<sup>1</sup>-e<sup>1</sup>; *aan roere* met 'n melisma van vyf note — f-kruis<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>-wisselnote — op *roere*; en *soos winkende hande* binne  $c^1-e^1$ . In die linkerhand van die klavierparty word dié idee met triole binne redelik klein intervale ondersteun. Ooreenkoms tussen hierdie laasgenoemde teksgedeelte en *die stem van die storieverteller is dood* in mate 16 (met opmaat)-17 van *Die townares* is opvallend.

Dit is nie net die meer voor die hand liggende klankskildering wat opvallend is nie. Soms gebruik Van Wyk doodgewone intervalprogressie en/of klankomgewing so oordeelkundig dat dit stemming en teksbetekenis subtiel verklank. Voorbeelde hiervan is onder meer: i.)

die eenvoud in die toonsetting van die versreël *lê die velde in sterlig en skade* (mate 18b-21a) wat hoofsaaklik met dalende drieklanke — in die middel-omvang van die stem — afwisselend op mineur, majeure en mineur verloop; ii.) in die vier mate lange frase (mate 39 (met opmaat)-42a) op *O treurig die wysie / op die ooswind se maat* raam Van Wyk dié frase tussen twee stygende majeure septieme; iii.) en in mate 43-47<sup>1</sup> kry *lied van 'n meisie / in haar liefde verlaat* musikale gestalte met 'n middelpuntsoekende melodie om b<sup>1</sup> en b-mol<sup>1</sup> (b<sup>1</sup>-b<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-b-mol<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-b-mol<sup>1</sup>-b-herstel<sup>1</sup>-b-mol<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>-b-herstel<sup>1</sup>-b-mol<sup>1</sup>).

Nog sulke voorbeelde is: iv.) Die vier mate lange frase van die stemparty op *In elk' grashalm se vou / blink 'n druppel van dou* bestaan uit twee frases van twee mate elk: in mate 48 (met opmaat)-49 verloop die melodie van *In elk' grashalm se vou* met 'n sirkelgang om c<sup>2</sup>, waarna Van Wyk die melodie in mate 50-52<sup>1</sup>, op *blink 'n druppel van dou* met 'n binnetoekerende melodie toonset; v.) vanaf die versreël *en vinnig verbleek dit* raak die toonomvang van die stemparty ál meer beperk — met 'n majeure tert op *en vinnig* en 'n mineur tert op *verbleek dit*; en vi.) die laaste versreël word met 'n opgaande heeltoneprogressie (van d-mol<sup>1</sup> tot a<sup>1</sup>) getoonset. Die a<sup>1</sup> op *kou* bo die e-mol<sup>1</sup>, wat vanaf maat 48 prominent in die linkerhandparty voorkom, word in die regterhandparty deur duplisering ondersteun, en word vir drie mate aangehou vanwaar dit dan nog klink totdat dit vanself wegsterf — *a niente*.

Vir die eerste keer in sy liedkomposisies gebruik hy in die klavierparty amper die hele omvang van die klawerbord — van B<sub>2</sub> tot a<sup>4</sup> — op die teksgedeelte vanaf *so wyd as die Heer se genade, / lê die velde in sterlig en skade* tot aan die einde van die gedig. (Die ingewing om die baslyn so laag te skryf, wys reeds in komposisieskets 10.7 A 2: 26 [16/4/48] waar hy die baslyn tot B-mol<sub>2</sub> laat daal.)

In die klavierparty van die tweede deel (die toonsetting van die tweede strofe) vorm dubbeltrillers deurlopend die binnestemme van mate 37-55. Die trillers verloop hoofsaaklik in halftone, maar soms ook in heeltone en aanvanklik, mate 37-48, in teenoorgestelde beweging, maar in mate 49-55 in gelyke beweging en in mate 56 en 58 net in die regterhandparty. Van Wyk gebruik hier vermoedelik, soos in *Koud is die wind* uit *Vier weemoedige liedjies*, die triller om die koue wind te suggereer. Met die trillers in die teenoorgestelde beweging (met die regterhandparty in die tweegestreepte oktaaf) word

intensiteit en spanning geskep; wat in die trillers in gelyke beweging effens begin verslap; en wat in die slegs regterhandtrillers — teen die drie mate lange  $a^1$  op *kou* — in mate 56 (*forte*) en 58 (*piano*) feitlik alle intensiteit verloor het.

Mate 56 en 58 word in mate 57 en 59 onderskeidelik opgevolg deur 'n harpagtige *arpeggio* wat op e-mol<sup>1</sup> begin en met 'n b-mol<sup>1</sup>-f-kruis<sup>2</sup>-a<sup>2</sup>-patroon — waarin die vergrote kwint opvallend is — wat baie sag en baie lig, stygend oor nog drie oktawe (binne 'n kwartpols) tot  $a^4$  herhaal; gevolg deur twee kwartruste. Vermoedelik spel Van Wyk die akkoord met die f-kruis in plaas van die enharmoniese g-mol (wat in die e-mol-akkoord pas), omdat dit pianisties makliker lees. Hierdie harpagtige figuur herhaal in maat 59 *pianississimo*, met  $a^4$  en f-kruis<sup>4</sup> as kwartnote (in plaas van die kwartruste) en kom in mate 60-61 op 'n lang, alleenklinkende e-mol<sup>1</sup> tot ruste. Met die harpagtige *arpeggios* word 'n fyn, amper glasdun klankeffek geskep.

Die trillers word ingesluit deur buitestemme — in die regterhandparty 'n gedrae melodie, ryk aan chromatiek, wat *cantabile possibile* uitgevoer moet word; en in die baslyn van mate 37-42 'n herhalende wisselsprongpatroon op b-f-kruis. Vanaf maat 45 word in die baslyn die effek van 'n pedaalpunt geskep deur herhalende gepunteerde halfnote wat min of meer tweemaatliks wissel en chromaties verskuif en aaneengeskakel word (die onderstreping dui elk op twee mate):  $\underline{e}^1$ ,  $d^1$ , g,  $\underline{c}^1$ ,  $\underline{c-mol}^1$ ,  $c^1$ ,  $\underline{d-mol}^1$ ,  $d^1$  om in die laaste ses en 'n half mate op e-mol<sup>1</sup> te stabiliseer. Die tegniek, soos hierbo beskryf, om 'n karakteriserende element van die toonskildering binne die omhulsel van, of insluiting deur, buitestemme — ook met 'n eie karakter — te laat verloop, kry ook in *Diep Rivier* 'n eie stem en kwaliteit van ekspressie.

In hierdie tweede deel, mate 37-61, voer die yler, dunner tekstuur van die klavierparty — met die regterhand se hoë klankomgewing in hoofsaaklik die driegestreepte oktaaf — asook die deurlopende dubbeltriller, dus die klankskildering tot 'n hoogtepunt.

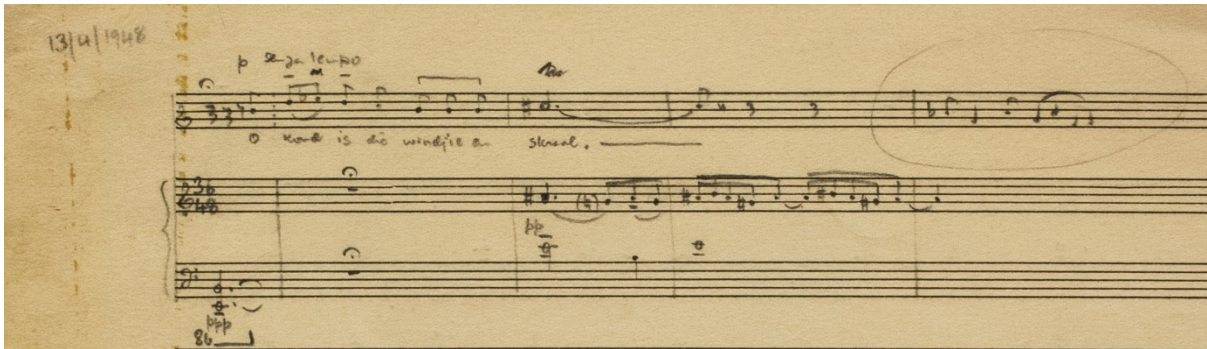
#### 4.2.3.2 Die ontstaansgeskiedenis van die lied

(Waar werk aan die betrokke lied tussen komposisiesketse van ander liedere gevind word, word dit uitgewys deur die katalogusverwysing te onderstreep.)

Van Wyk was reeds in 1932 — as 16-jarige — aangetrokke tot dié gedig. Heel waarskynlik het hy toe as standerd 9-leerder (tans graad 11) op skool daarmee kennis gemaak. In die juvenilia 15-lêer is op bladsy 12 'n poging om *Winternag* te toonset. Soos onder die jeugliedere genoem, het hy sy aanvoeling vir die atmosfeer van die gedig in die uitvoeringsaanwysing *Mesto* verwoord, en toe slegs 'n halfmaat van die lied geskryf.

In 'n effens groter as A5, grys manuskripboekie (10.7 A 3.2) skryf Van Wyk op bladsy 1 (notebalke 6 en 7) "Figuur vir: „Winternag — O koud is die windjie” — Eugène Marais. Londen, 27 September 1939." Dié figuur bestaan uit een maat in 6/8-tydmaat; met in die regterhandparty 'n motief van dalende kwarte op ses sestiendenote ( $g^2-d^2-f^2-c$ -herstel $^2-e^2-b^1$ ) wat herhaal; en in die linkerhandparty 'n dalende motief van drie agtstenote op c-kruis $^2$ -a-kruis $^1$ -g-kruis $^1$ , wat *poco allegro* en *pianississimo* herhaal.

Hierna is die vroegste, effens meer substansiële, komposisieskets van *Winternag*, 13/4/48 (10.7 A 2: 1), wat nog net uit ongeveer drie mate musiek bestaan. Dit is merkwaardig dat die stemparty van *O koud is die windjie en skraal* dadelik so na aan die finale weergawe is, maar oor die algemeen nog 'n halftoon hoër.



**Figuur 22: Musiekvoorbeeld: *Winternag* (10.7 A 2: 1)**

In die volgende komposisieskets, 10.7 A 2: 25 (16/4/48), is nog verskeie pogings om die eerste versreël te toonset. Van Wyk bly by die basiese stemparty, maar verander die interval op *is die* na 'n mineur in plaas van 'n majeur sekunde en dié op [*wind*]-*jie* en word 'n majeur tert. As eerste poging van die begeleiding skryf hy in die regterhandparty 'n motief wat die stemparty 'n verminderde kwint hoër naboots, met in die linkerhand slegs enkelnote. In die volgende poging gebruik hy dieselfde motief, maar op 'n veranderde ritmepatroon. Hier is



die E<sub>1</sub> in die bas opvallend. 'n Derde poging vertoon weer dieselfde musikale materiaal, maar nou met 'n *Lento senza misura* gebruiksaanwysing, wat hy met slegs stippelmaatstrepe ondersteun.

Met die poging van 10.7 A 2: 26 (s.a.) [16/4/48], vergroot hy die interval op *O koud* na 'n mineur septiem; is seker oor die aard en klankkleur van die lied en gee die uitvoeringsaanwysing as *Lento, mezza voce, dolente*; en in die baslyn van die klavierparty is die neiging na 'n besonder lae omvang — nou tot B-mol<sub>2</sub> — reeds duidelik.

Uit komposisieskets 10.7 A 3.1: 3 blyk duidelik dat dit 'n baie ongelukkige dag in Van Wyk se lewe was. Langs 19/6/48 skryf hy die lang, aangrypende kantaantekening: "Flavius! 'Tweede winterdag' na die ontydige lenteweer; donker die hele dag, baster wolkbreuke, bitter alleng." In hierdie gemoedstemming verander hy die uitvoeringsaanwysing nou na *Adagio desolato quasi recitativo* en begin die lied ongeleid — soos in resitatiefstyl. Die stemparty van die eerste versreël kry hier finale beslag, hoewel steeds 'n halftoon hoër as in die finale weergawe. Hierna volg 'n nege mate lange klaviertussenspel met die regterhandparty in die hoë, driegestreepte oktaaf omvang. Al is min van die klavierparty se musiek behou, is die wye ligging tussen die regter- en linkerhandparty reeds opvallend.

In dié komposisieskets is 'n eerste poging om die versreël *En blink in die dof-lik en kaal* te toonset; waarvan die algemene kontoer van die melodie herkenbaar is asook die idee om dit kwasisekwensieel met die eerste tema te gebruik. Aan die einde van die poging haal hy egter alles driftig, met 'n vet, donker potloodstreep deur.

Gedurende 'n treinreis, 22/9/48 (10.7 A 2: 11), werk Van Wyk weer aan *Winternag*, maar maak min vordering. Nietemin skemer in die regterhandparty 'n wisselnootidee op gesinkopeerde polsverdeling deur, soos in die regterhandparty van mate 6-7 van die finale weergawe. Die stygende oktaaf, tot hiertoe op *O koud*, vestig uiteindelik as 'n stygende oktaaf op *so wyd*. Ook die werk van 12/1/49 (10.7 A 3.1: 1), 13/1/49, 31/1/49 en 1/2/49 (10.7 A 3.1: 2) is net 'n herhaaldelike oorskryf van die stukkie stemparty op *O koud is die windjie en skraal*; met 'n definitiewe voorstelling van die regterhandparty in die driegestreepte oktaaf.

In die volgende jaar is die werk aan *Winternag* wydverspreid. In komposisieskets 10.7 A 3.1: 5 (20/5/50) het slegs die vier kwartnote op *so wyd as die finale* beslag gekry en vir die klavierparty het hy op 'n *pianissimo* en *pianississimo* dinamiese vlak besluit. Vir musikale materiaal neig hy terug na dié van die vroegste sketswerk.

Die werk van Sondag 27/8/50, komposisiesketse 10.7 A 3.1: 6 en 7, is rigtinggewend vir die ontwikkeling van die klavierparty. Hier ontstaan die motief — d-kruis<sup>2</sup>-f-kruis<sup>2</sup>-g<sup>2</sup>-f-kruis<sup>2</sup> — waarop die eerste helfte van die klaviervoorspel gebaseer is. Hoewel hier nog in 4/4-tydmaat en 'n oktaaf laer, is al die musikale materiaal van die hoogste melodie van mate 1 (met opmaat)-3a teenwoordig. In die stemparty is die aanvangsinterval op *O koud* nou 'n mineur septiem vanaf e<sup>1</sup>, maar met die intervalprogressie ('n halftoon hoër) van die res van die melodie grootliks in plek.

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top left, it says 'Lento assai' and 'Sondag 27/8/50'. To the right, there are two handwritten calculations:  $2'45 + 3 = 5'45$  and  $18 + 5'45 = 23'45$ . Below these is a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a piano part with a dynamic marking of 'pp quasi senza tempo n.c.'. The music consists of a series of notes, some beamed together, with a fermata over the final notes.

Figuur 23: Musiekvoorbeeld: *Winternag* (10.7 A 3.1: 6)

In die werk van komposisieskets 10.7 A 3.1: 8 (28/11/50) 9 S.R. [dus Flavius], word die vorige werk netjies in potlood oorgeskrif — nou in 3/4-tydmaat — en is mate 1 (met opmaat)-5 van die klavierparty grotendeels gevestig.

Teen 29/11/50 (10.7 A 3.1: 9) het maat 9; die linkerhandparty van mate 10-15 (die eerste agtstenoot); asook die stemparty van *En blink in die dof-lig en kaal / so wyd as die finale* beslag. Die regterhandparty van mate 13-14 kry met die tweede poging ook finale beslag.

In komposisieskets 10.7 A 1: 4 skryf hy op 3/4/51 ("Flavius — beter na verkoue") die klavierparty mate 1 (met opmaat)-5 van 28/11/50 oor, en gee dit finale beslag; en op 4/4/51 tree die stemparty — steeds met 'n mineur septiem — vir die eerste maal in met *koud* nie op 'n sterk pols nie, maar op die vierde kwart van die maat, oorgebind aan 'n lang noot ná die maatstreep — 'n skryfwyse wat sedert sy jeugliedere voorkom en teen dié tyd 'n stylkenmerk is. Hy vereis hier *pianissimo*, *sotto voce*, *quasi recitativo* in die stemparty, met steeds die  $f^1$ - $f^2$ -interval op *so wyd*, maar die res van die musiek is nog nie herkenbaar nie.

Langs die liedtitel van komposisieskets 10.7 A 3.1: 10 skryf hy "vervolg van 23/2/52 (1)", maar tot op hede kon 23/2/52 (1) nie opgespoor word nie. Komposisieskets 10.7 A 3.1: 10 is dus 23/2/52 (2); 10.7 A 3.1: 11 is 23/2/52 (3); 10.7 A 3.1: 12 is 23/2/52 (4); en 10.7 A 3.1: 13 moontlik 23/2/52 (5). Hierdie komposisiesketse, 10.7 A 3.1: 10-13, strek van *skade*, maat 19 (maat 21 van die finale weergawe) tot die einde, maat 61. Die musiek — stemparty sowel as klavierparty — van maat 21 (*skade*) tot maat 44 (*meisie in haar*); asook, op enkele note na, die stemparty van maat 48 (*grashalm*) tot maat 56-58 (*kou*) het finale beslag. (By *hoog in die rande* sê Van Wyk *hoog teen die rande*; 'n fout wat tot in die gepubliseerde weergawe vasgesteek het.) Die triller-idee in die binnestemme van die klavierparty mate 48-61 is, hoewel soms op ander note, in die werk van hierdie komposisiesketse gevestig. Hy dui ook in dié sketse buitengewoon baie die veranderinge in verskillende kleure aan — met rooi en blou kleurpotlood.

Wanneer Van Wyk, soos op 24/2/52 (10.7 A 3.1: 14), die musiek van *O treurig die wysie / op die ooswind se maat, / soos die lied van 'n meisie / in haar liefde verlaat* herskryf en heeltemal wegbeweeg van die finale beslag wat op 23/2/52 gekry is, moet in gedagte gehou word dat hy midde-in die proses was en wat later as die finale weergawe gevestig het in daardie stadium slegs as 'n moontlikheid beskou het. Om dus vanuit die finale weergawe terug te werk, gee 'n totaal ander perpektief op die ontwikkelingsproses.

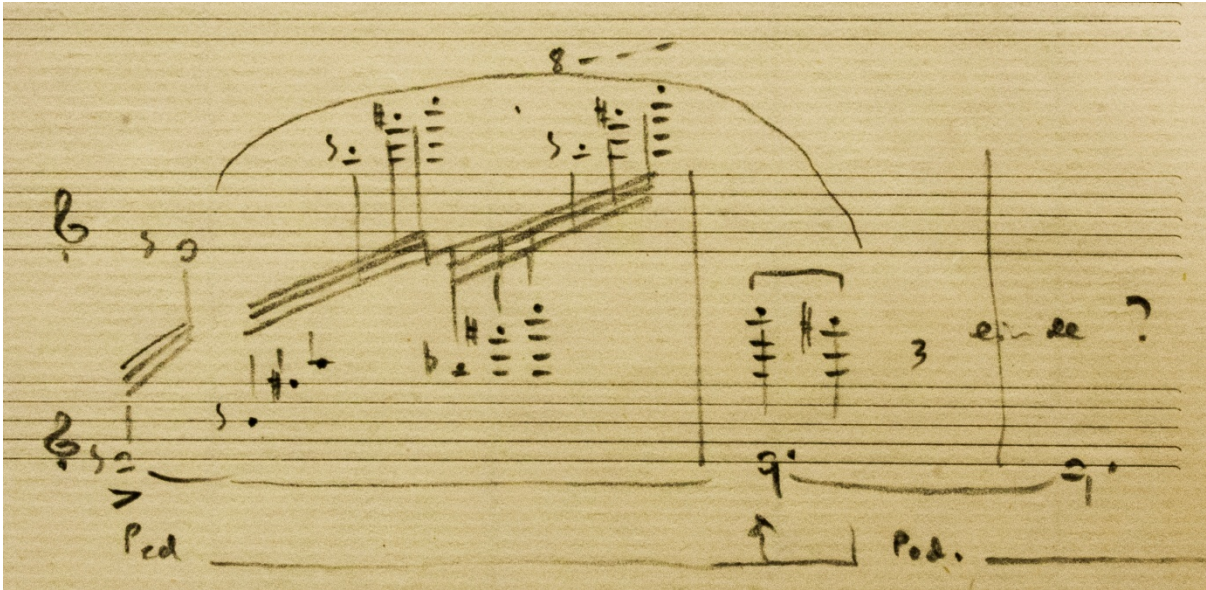
Dit kom nou voor asof Van Wyk ongemotiveerd aan die toonsetting van *Winternag* werk. Eers twee maande na 24/2/52, werk hy weer aan dié lied en van die werk van 30/4/52 (10.7 A 3.1: 15-16) word net die *ppp*, *tenutissimo* in die klavierparty behou. Langs 3/5/52 skryf hy: "tweede dag dat Cecil my teken" (10.7 A 3.1: 16). [Hierdie kantaantekening verwys na die portretstudie wat Cecil Higgs van hom geskilder het (Figuur 1: bladsy 1) en wat nie net baie

lewensgetrou is nie, maar waarin ook die skugterheid en effense broosheid wat eie aan hom was, so beeldend vasgevang is.] Sy aandag is duidelik nie by die komposisieproses van *Winternag* nie; die stemparty van die eerste versreël is ook weer terug na dié van die 19/6/48-weergawe en verder is daar nie vordering nie.

Vier maande later, op 14/9/52 (10.7 A 3.1: 17-18), wend hy hom weer tot dié lied en begin skryf die klavierparty oor vanaf maat 4 (met opmaat). Mate 5-6 van die klaviervoorspel, asook mate 9 (vanaf die tweede agtstenoot)-11 kry finale beslag. Die regterhand van die klavierparty van *wyd as die Heer se ge-[nade]*, mate 15-16, is ook gefinaliseer.

Die stemparty vorder ook: die toonsetting van die eerste versreël het (met sommige note enharmonies gespel) finale beslag. Met uitsondering van die ritmepatroon op *lê die*, het *so wyd as die Heer se genade*, / *lê die velde in sterlig en skade* ook finale beslag. Hoewel die stemparty van *En blink in die dof-lig / en kaal* reeds op 29/11/50 (10.7 A 3.1: 9) finale beslag gekry het, lyk die huidige poging heeltemal anders, asof die toonsetting hier net nie kan koers kry nie. Ook die stemparty van *O treurig die wysie / op die ooswind se maat*, het reeds op 23/2/52 finale beslag gekry, maar in komposisiesketse 10.7 A 3.1: 19 en 20 (21/9/52) probeer Van Wyk dit met 'n ander toonsetting. Hier fouteer hy vir die eerste keer met die teks deur lied in plaas van wysie te skryf, maar is terstond ongeduldig met homself en skryf boaan net: wysie!!!! [eie onderstreping]. Op 19/11/52 is daar 'n soortgelyke poging en weer skryf hy lied in plaas van wysie (10.7 A 4: 5).

Die belangrike vonds van komposisieskets 10.7 A 3.1: 23 (s.a.) is die harpmotief soos in mate 57 en 59 van die klavierparty asook die herhalende e-mol<sup>1</sup> wat 'n pedaalpunteffek vir die einde van die lied skep. Hierdie motief is somer eenkant, onderaan die amper leë bladsy geskryf, 'n musikale ingewing wat dadelik grootliks finale beslag gekry het — soos ook die enharmoniese spelling van g-mol. (Figuur 24.)



Figuur 24: Musiekvoorbeeld: *Winternag* (10.7 A 3.1: 23)

By albei komposisiesketse 10.7 A 3.1: 24 én 25 (s.a.) skryf Van Wyk "vervolg van inkkopie", maar die inkkopie kon nie opgespoor word nie. Hierdie komposisiesketse is 'n baie netjies uitgeskryfde finale weergawe van mate 26-50 wat van *En hoog in die rande, / versprei in die brande*, tot *blink 'n druppel van insluit*.

Op 16 en 17/2/53 (10.7 A 3.1: 21 en 22) werk Van Wyk weer aan die voorspel, maar sukkel nog met klein deeltjies van die ritmepatrone, en in die stemparty verander hy weer aan die oorgebinde nootwaarde op *O koud*, wat eintlik al finale beslag gehad het. Aan die einde van bladsy 21 oefen hy om die Benson and Hedges-naamtekening — seker van sy sigaretdosie af — na te teken.

Soos uit die beskikbare komposisiesketse blyk, het dele van die musiek eers in die inkoutograaf 10.7 CII/5 finale beslag gekry, byvoorbeeld: die e-mol<sup>3</sup> (maat 9); die linkerhand van die klavierparty mate 15-20; asook die uitvoeringsaanwysings *Lento desolato*, *rubato* [eie onderstreping] en *a niente* wat in komposisieskets 10.7 A 3.1: 12 nog *estinto* was.

Die musiek van die slotmate, 57-60, het selfs in die inkoutograawe 10.7 CII/5 en 6 nog nie finale beslag gehad nie. In 10.7 CII/6, die laaste inkoutograaf net voor die outograaf op die *Symphax*-velle, was die finale weergawe van die slotmate nog as *Ossia* aangedui. Eers in die outograaf 10.7 CIII/1: 9 op *Symphax*-velle, bereik die musiek finaliteit. Dit is hier duidelik dat

van die musiek — tussen die stem- en klavierpartye — uitgekniip is en 'n skoon stuk *Symphax*-vel met kleeflint daar ingeplak is.



Figuur 25: Musiekvoorbeeld: *Winternag* (10.7 CIII/1: 9)

Dit is tog vreemd hoe Van Wyk so sporadies kon werk aan hierdie lied, waarvan hy reeds vanaf die eerste komposisiepoging 'n redelike klankbeeld gehad het — van 3/4/48 tot die begin van 1953. Een gevolgtrekking wat hieruit gemaak word, is dat sy voorstelling van die gedig dalk só idealisties was, dat hy gesukkel het om dit konkreet in klank te omskep.

'n Tweede gevolgtrekking is dat hy te veel hooi op sy vurk gehad het. Die baie tyd wat deur sy doseerverpligtinge opgeëis is, was deurentyd onderliggend aan al sy doen en late. Daarby het Van Wyk in hierdie tydperk, volgens Muller, onder meer die *Tweede Simfonie* voltooi — wat in Maart 1952 'n eerste uitvoering beleef het, en die *Strykkwartet* is op 28 Maart uitgevoer. In 'n brief van 28 November 1952 skryf hy darem aan Baron ". . . the song cycle (Marais) is showing signs of at last coming into the world!" (ms. s.a.: 369-370.) Hy het, ná die vroeër genoemde komposisiedroogte van 1949-'50, natuurlik ook om die beurt gedurende 1951-'52 aan die ander liederes van die siklus gewerk. In Januarie-Februarie 1953 voltooi hy, saam met *Winternag*, ook *Die townares*, *Die woestyn-lewerkie* en *Hart-van-die-Dagbreek*.

#### 4.2.3.3 Oorsig oor die ontstaansdatums van die lied, met elke katalogusbladsy- nommer tussen hakies

[?] 1932 (Juvenilia 15: 12) (Slegs 'n halwe maat)

27/9/39 (10.7 A 3.2: 1)

13/4/48 (10.7 A 2: 1)

16/4/48 (10.7 A 2: 25)

[16/4/48] (10.7 A 2: 26)

Die bogenoemde katalogusverwysings dui op die komposisiesketse wat tussen dié van *Die woestyn-lewerkie* is.

s.a. (10.7 A 3.1: 2, notebalke 16-20)

(10.7 A 3.1: 3, notebalke 1-5)

19/6/48 (10.7 A 3.1: 3) "Flavius! 'Tweede winterdag' na die ontydige lenteweer;  
donker die hele dag, baster wolkbreuke, bitter allenig."

22/9/48 (10.7 A 2: 11) Op die trein

s.a. (10.7 A 2: 23)

12/1/49 (10.7 A 3.1: 1)

13/1/49 (10.7 A 3.1: 2)

31/1/49 (10.7 A 3.1: 2)

1/2/49 (10.7 A 3.1: 2)

20/5/50 (10.7 A 3.1: 5) Flavius

27/8/50 (10.7 A 3.1: 6 en 7) Sondag

28/11/50 (10.7 A 3.1: 8) 9 S[erpentine] R[oad]

28/11/50 (2) (10.7 A 3.1: 9) (Alles is deurgehaal.)

29/11/50 (10.7 A 3.1: 9)

3/4/51 (10.7 A 1: 4) "Flavius — Beter na verkoue"

4/4/51 (10.7 A 1: 4)

- 6/4/51 (10.7 A 3.1: 4)
- s.a. "vervolg van 23/2/52 (1)" (10.7 A 3.1: 10)
- s.a. "vervolg van 23/2/52 (2)" (10.7 A 3.1: 11)
- s.a. "vervolg van 23/2/52 (3)" (10.7 A 3.1: 12)
- s.a. "vervolg van 23/2/52" (10.7 A 3.1: 13)

Dit kan dus aanvaar word dat die bogenoemde vier inskrywings, soos ook die vermiste eerste poging, werk van 23/2/52 is.

- 24/2/52 (10.7 A 3.1: 14)
- 30/4/52 (10.7 A 3.1: 15) — grys dag — Flavius
- 30/4/52 (10.7 A 3.1: 16)
- 3/5/52 (10.7 A 3.1: 16) Tweede dag dat Cecil [Higgs] my teken
- 14/9/52 (10.7 A 3.1: 17)
- 14/9/52 (2) (10.7 A 3.1: 18)
- 21/9/52 (10.7 A 3.1: 19) Wysie!!!!
- 21/9/52 (10.7 A 3.1: 20)
- 19/11/52 (10.7 A 4: 5)
  
- 16/2/53 (10.7 A 3.1: 21)
- 17/2/53 (10.7 A 3.1: 22)
- s.a. (10.7 A 3.1: 23)
- s.a. (10.7 A 3.1: 24 en 25) (In die middel van bladsy 25, bo die maatnommer 26 in 'n vierkantjie, die inskrywing: "Vervolg van Inkkopie". Op die volgende bladsy: "vervolg van vervolg van inkkopie!")
  
- s.a. (10.7 CII/5: 2-4)
- s.a. (10.7 CII/6)
- s.a. (10.7 CIII/1) Handgeskrewe outograaf op *Symphax*-velle
- s.a. (10.7 CIII/2) Van Wyk se eie kopie van die handgeskrewe outograaf op *Symphax*-velle.
- s.a. (10.7 CIII/5) Setterskopie
- 1956 (10.7 D/2) Publikasie, Boosey & Hawkes



#### 4.2.4 Hart-van-die-Dagbreek

(Lied van die woestyn-lewerkie, deur die klein Boesmanmeidjie Nampti vertolk)

Die spore van die Hart-van-die-Dagbreek!

Lank het ek dit in die dou gesien

voor die son dit doodvee;

die klein spoortjies van Nampti

wat my hart laat sing.

##### 4.2.4.1 Bespreking van die lied

Uit die subtitel *Lied van die woestyn-lewerkie, deur die klein Boesmanmeidjie Nampti vertolk*, soos dit as selfstandige gedig in Marais se *Versamelde Gedigte 1936* (eerste uitgawe 1933) verskyn het, blyk dat die woestynlewerkie, Gampta, vir haar speelmaatjie Nampti (die meisietjie) 'n lied sing. Hier vertolk Nampti dié lied — die gedig, wat eintlik oor haarself gaan. Sy is self die *Hart-van-die-Dagbreek*, omdat sy "die een [is] wat altyd lag" (Marais 2006: 39).

Die verhaal van *Die Reënbul* in *Dwaalstories* (*ibid.*: 37-45) verskaf egter 'n ander perspektief op dié gedig: Wanneer Nampti die lied wat begin met *Wat word van die meisie wat altyd alleen bly?* gesing het, sien sy "haar skaduwee in die water, en die lag is ver van haar wange." Eendag, nadat sy die trekstof van die jong volk wat springbokke gaan jag, gesien het, staan en tuur sy weer hartseer, met oë wat dof is van die trane, in die water en hoor 'n lied wat saggies gesing word. Nampti sê: "Dit is die klein kindjie van die Wind wat sing." . . . "En dit gaan of die lied uit die water kom. En Nampti sê: 'Die Wind ken my by name.'" (*ibid.*: 41.) Die wind sing vir haar *Die spore van die Hart-van-die-Dagbreek!* — Volgens Marais se voetnoot 8 is Hart-van-die-Dagbreek "'n [b]ekende Boesmanstorie in 'n menigte vorms. In sommige is Hart-van-die-Dagbreek 'n meisie, in ander weer 'n man.'" (*ibid.*: 46.) In die geval van *Dwaalstories* is dit duidelik dat die Hart-van-die-Dagbreek hier 'n meisie is — die "Boesman"-meisie, Nampti.

Só verloop die res van die verhaal in *Die Reënbul*: Haar ouma en Valkvlerk het by aanhore van dié ondervinding hulle bedenkinge oor haar dagdromery gehad. Toe sy weer gaan water haal, het sy ouma Galepa se toorgoed wat die "ongesondheid wat [in die water] bly" moes besweer, in die kuil gegooi. 'n Jong jagter, met 'n lang boog in sy hand, het uit die water verskyn. Toe sy haar ouma hiervan vertel, het haar ouma gesê: "Dit is die Reën". Die

volgende dag het Nampti weer gaan water skep, met 'n hart wat "vol wonder oor die Jagter-van-die-Water" was. Hy het vir haar gewag en terwyl hy haar nader wink, onder die water verdwyn. Toe sy met die kalbas skep, roer die water "en 'n dik wolk maak alles toe, en sy sien die Reënbul kom uit die wolk, en hy buk voor haar." Sy het toegegee aan die versoeking om op sy rug die water in te gaan totdat sy weer haar oë oopgemaak het in 'n [nuwe] skyn van die son op 'n pragtige werf met vure en nuwe strooihuise en die jagter met die lang boog by die vuur sien wag het, "en hy roep haar soos die bruidegom die bruid roep."

Valkvlerk het die volgende dag vir die springbokjagters gesê dat haar suster vlakke toe weggeloop het en dat haar laaste spoor by die water was. [. . .] "en almal se hart was seer oor die wegraak van Nampti." (*ibid.*: 42-45.)

*Hart-van-die-Dagbreek* hoort saam met die ander twee "Boesmanstorie"-gedigte, *Die townares* en *Die woestyn-lewernie*. Dié lied klink egter vrolik en delikaat en Van Wyk plaas dit tussen *Winternag* en *Diep Rivier* om die melankolie te verlig en afwisseling tussen die twee lang, stadige liedere te skep. Hierdie lied staan teenoor — en ná — *Winternag* in dieselfde verhouding as wat die vierde werk teenoor die intens melankoliese solo-altviool elegie — die derde werk in *Vyf elegieë vir strykkwartet* — staan.

Al dui Van Wyk aan dat *Hart-van-die-Dagbreek* lig en onskuldig vertolk moet word, is dit egter (net soos die vierde elegie) nie onvoorwaardelik lighartig nie. Die baie gebruik van dalende intervalspronge; die aanvanklik dalende tendens van die melisma — al sê hy *esultando*; en die feit dat al drie frases van die stemparty van mate 5 (met opmaat)-15 met dalende intervalle eindig, verleen 'n effens melankoliese ondertoon aan die stemming.

Oor die algemeen het *Hart-van-die-Dagbreek* 'n ligte, deursigtige harmoniese tekstuur. Die E majeure toonsoort, met dikwels die verhoogde vierde toontrap, word veral in die eerste agt mate gevestig. Van ná maat 9, waar die stemparty met 'n heeltoon-progressie verloop, vind geleidelik meer chromatiese uitwykings uit die E majeure omgewing plaas. Temmingh wys egter daarop dat die harmonie "in elk geval deurgaans binne die tonaliteit verklaarbaar" is (1965: 118) en dat "alle note van 'n bepaalde maat naamlik tot een akkoord teruggebring [kan] word. Wisselnote en ander versierende, nie-akkordale note word natuurlik uitgelaat." (*ibid.*: 114.) Van Wyk toonset *Hart-van-die-Dagbreek* eenledig; met in die klavierparty

dieselfde tematiese materiaal wat ononderbroke in 'n konstante 4 + 3 + 3-polsgroepering — binne die uitsonderlike 10/16-tydmaat — verloop.

Potgieter tref 'n ooreenkoms tussen "Van Wyk se beheersing van evokatiewe ritmiese patrone in Hart-van-die-Dagbreek en Die woestyn-lewerkie." (1967: 471.) Hy verwys na *Hart-van-die-Dagbreek* se ononderbroke verloop ("motto perpetuo") oor die verskillende indelings-patrone van die tien sestiendenote tussen regter- en linkerhandpartye en meen tereg beide dié indelings is "oortuigend-gestileerde weergawes van die soort patrone wat moontlik deur 'n primitiewe persoon met sy hande op 'n slaginstrument gevorm sou kon word." (*ibid.*: 471.) Grové verwys hierna as "direksprekende primitivisme" (1983: 37). Volgens Potgieter kenmerk "basies dieselfde evokatiewe soort ritmiese konstruksie" *Die woestyn-lewerkie*, "hier egter subtiel anders aangewend." (1967: 471.)

Die dartelende karakter van dié lied straal uit die stem- sowel as die klavierparty. In die voorspel, mate 1-4, word die tematiese materiaal gestel waarop die klavierparty tot maat 23 voortgesit word; waarna dit met 'n kort naspel van twee gehoue akkoorde (mate 24-25) eindig. Deurlopende wisselsprong-patrone skep die dartelende effek: in die regterhandparty verloop die wisselsprong-patrone in mate 1-15 en 22-23; en in die linkerhandparty op 'n ritmiese ostinaat op 'n tweede-vierde-vyfde-tiende sestiendenoot-ritmepatroon. Laasgenoemde kom afwisselend voor op enkelnote: in mate 1-8 op tonika-dominant — e<sup>1</sup>-b; maat 9 op g<sup>1</sup>-c<sup>1</sup>; maat 10 d-kruis<sup>1</sup>-g-kruis; maat 11 g-kruis-d-herstel<sup>1</sup>; maat 12 op d-herstel<sup>1</sup>-a; en maat 13 op b-mol-d-herstel<sup>1</sup>. Die *leggero ed innocentemente* uitvoeringsaanwysing wat die ligtheid voorskryf, word ondersteun deur die *staccati* asook die *senza Pedale* in mate 1-15 en 22-23 van die klavierparty.

Die wisselsprong-patrone in die regterhandparty bestaan per maat uit, onder andere, septieme wat met tertse afwissel, soms net wisselende tertse of kwarte, wisselende sekundes en tertse.

In maat 4 kom die verhoogde vierde toontrap van E majeur prominent voor, en loop daarmee die intrede van die stemparty op a-kruis<sup>1</sup> (die laaste sestiendenoot van die maat) vooruit. Nuwe materiaal word vir die stemparty van elk van die vyf versreëls geskep. Daar is dus nie kenmerkende motiewe wat ontwikkel of varieer nie en herhaling kom min voor. In die toonsetting van elke versreël kan interessante teksbehandeling egter uitgewys word.

'n Sterk middelpuntsoekende melodie wat om g-kruis<sup>1</sup> sentreer, mate 5 (met opmaat)-8<sup>1</sup>, verklank die eerste versreël.

'n Dalende tendens kenmerk die stemparty van die tweede en derde versreëls — *Lank het ek dit in die dou gesien / voor die son dit doodvee*. Vanaf die woordskilderende, lang gehoue e<sup>2</sup> op *Lank*, verloop die melodie op sestiende note met 'n dalende heeltoon-progressie tot a-mol<sup>1</sup> — die b-mol<sup>1</sup> kan ook gelees word as a-kruis<sup>1</sup>, die verhoogde vierde toontrap in die klavierparty. Die twee mate lange frases van dié twee versreëls eindig elk met 'n tert: maat 10 met b-herstel<sup>1</sup>-g-kruis<sup>1</sup>-b<sup>1</sup> op *dou gesien* (hier word ook die kernnote van die stemparty se openingsmotief — a-kruis<sup>1</sup>-b<sup>1</sup>-g-kruis<sup>1</sup>-f-kruis<sup>1</sup>-g-kruis<sup>1</sup>-b<sup>1</sup> — weer gehoor in die b-mol<sup>1</sup>-b-herstel<sup>1</sup>-g-kruis<sup>1</sup>-b<sup>1</sup>) en maat 12 (met opmaat) met f-kruis<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-f-herstel<sup>1</sup> op *dit doodvee* waar die sterker májeur tert finaliteit aan *doodvee* verleen.

Die verklanking van die vierde versreël (mate 13-15 (die eerste kwart)), *die klein spoortjies van Nampti*, verloop al dansende op 'n wisselnootmotief op c<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>; opgevolg met 'n gedrae e<sup>2</sup> vir 'n maat, waarna dit met 'n verminderde kwint na a-kruis<sup>1</sup> daal op *Nampti* — klanktaal wat herinner aan die dalende rein kwint op *Gampta* waarmee die stemparty in *Die woestyn-lewewerkie* begin.

Van Wyk gebruik twee uiteenlopende musikale idees om die versreël *wat my hart laat sing* twee keer te toonset: Die eerste is 'n uitvoerige melisma op *sing*; en die tweede 'n gedrae melodie slegs op drie toonhoogtes — a<sup>1</sup>-f-kruis<sup>1</sup> (twee sestiendenote) op *wat my*; en op *hart laat sing* slegs 'n herhalende b<sup>1</sup> wat oor mate 21-23 strek en in maat 23 *estinto* gemerk is.

In Van Wyk se liedstyl waarin melismas so skaars is, is die vier en 'n half mate lange melisma, mate 16-20a, op *sing* noemenswaardig. Hy gebruik twee motiewe en vermy presiese herhaling van die motiefmateriaal. Die eerste motief (maat 16) word kwasisekwensieel herhaal (17); en die vier wisselnote binne die tweede motief (maat 18) word herhaal in maat 19. 'n Herhalende een maat lange ritmepatroon snoer mate 16-19 saam.

In maat 15 word die uitbundigheid waarmee die melisma begin, voorafgegaan met groot intervalspronge, 'n dalende rein kwart en stygende mineur septiem op *hart laat sing*, wat deur die jubelende (*esultando*) uitvoeringsaanwysing en die stygende tert aan die einde van elke motief versterk word.

Om die laaste versreël — veral die melisma in mate 16-20a — te ondersteun, word die begeleidingstessituur hoër en die -tekstuur digter geskryf, hoofsaaklik in akkoorde wat bestaan uit opgevolde oktawe in die regterhandparty. 'n Ander polsindeling word in die linkerhandparty gevolg en verloop in mate 16-17 met wisselspronge tussen kwint en kwart intervalgrepe. Hierdie voller begeleidingstekstuur word verryk deur die afwesigheid van die *staccati* en die aanwesigheid van pedaalgebruik en *appassionato* uitdrukking.

Op die laaste, lank aangehoue *sing* word na die aanvanklike begeleidingspatroon (mate 22-23) teruggekeer.

In die akkoordprogressie van maat 24 na 25 (tussen die boonste c-kruis<sup>3</sup> in maat 24 en die intree van die g-kruis<sup>2</sup> in die naas-hoë stem in maat 25) klink weer die dalende rein kwart soos in maat 7. Dit is interessant dat Van Wyk dieselfde komposisietegniek aan die einde van *Die woestyn-lewerkie* — die suster-gedig van *Hart-van-die-Dagbreek* — gebruik waar hy melodiere terugverwys na die openingsinterval op Gampta. Die datums van die komposisiesketse wys dat toonsetting van dié twee liedere taamlik ooreenstem: In 1952, toe hy die werk aan *Die woestyn-lewerkie* met 'n jaar onderbreek het, het hy met toonsetting van *Hart-van-die-Dagbreek* begin; en in 1953 voltooi hy laasgenoemde tussen 12-15 Januarie en *Die woestyn-lewerkie* tussen 25 Januarie en 20 Februarie. Dit kom dus voor asof daar 'n mate van kruisbestuiving van komposisie-idees plaasgevind het.

#### **4.2.4.2 Die ontstaansgeskiedenis van die lied**

(Waar werk aan die betrokke lied tussen komposisiesketse van ander liedere gevind word, word dit uitgewys deur die katalogusverwysing te onderstreep.)

Uit die datuimoorsig oor die ontstaansgeskiedenis van *Hart-van-die-Dagbreek* is dit duidelik dat die lied in drie kort komposisieperiodes geskryf is: 6, 16, 19 November 1952; 26 Desember 1952 asook 10 en 12 Januarie 1953; en 14-15 Februarie 1953. Die komposisieproses het ongewoon vinnig gevorder — dit moet egter ook in ag geneem word dat die gedig baie kort en ongekompliseerd is.

Die eerste skets van die stemparty op 6/11/52 (1), 10.7 A 4: 1 (notebalke 1 en 2), bestaan uit slegs aangeduide toonhoogte sonder nootwaardes. Dit is in A majeure en die tessituur is in dele hoog met 'n a<sup>2</sup> onderskeidelik op *Lank* en op *sing*. Bo, in die regterkantste hoek van

dié bladsy, waar hy die siklus skematies voorgestel het — met *Hart-van-die-Dagbreek* as tweede lied — beoog hy E (vermoedelik majeur) vir dié lied; en die toonsetting wat volg op die aanvanklike, ongedefinieerde poging in A majeur boaan die bladsy, is dan wel in E majeur.

In die musiek wat Van Wyk hiér geskep het, is die ongewone 10/16-tydmaat, met die spesifieke polsverdeling tussen regter- en linkerhandpartye soos in die finale weergawe, reeds gevestig. (Hy het slegs een keer, in die onsuksesvolle komposisiepoging van 19/11/52 (10.7 A 4: 5) die musiek in 9/8-tydmaat probeer toonset.) Anders as in sy gebruikelike komposisieproses, ontstaan die klavier- en die stemparty van dié lied gelyktydig. Die hoogste melodie van maat 1, en daarmee saam die tematiese materiaal van die klavierparty, het ook vorm aangeneem. In die stemparty skemer die melodiese kontoer al duidelik deur en enkele toonhoogteprogressies, byvoorbeeld  $b^1$ -g-kruis<sup>1</sup> op *spore*; c-kruis<sup>2</sup>-g-kruis<sup>1</sup> op *Dagbreek*; en  $e^2$ -g-kruis<sup>2</sup>-f-kruis<sup>2</sup>- $e^2$  as die begin van 'n melisma op *sing*, is gevestig.

Onderaan die bladsy is die liedtitels volgens die volgorde soos in die siklus uitgeskryf en met 'n regmerk bevestig. Agterop dié eerste komposieskets van die lied maak Van Wyk die vroeër genoemde lys van uitgawes, vermoedelik vir die oorsese reis wat toe wel op 5 Desember 1952 gerealiseer het.

Hoewel hy 'n goeie idee van die tematiese materiaal vir die klavierparty reeds in die komposieskets van 6/11/52 (1) gehad het, het hy in die opvolgende sketse van 6/11/52 (2) (10.7 A 4: 2 en 10.7 A 4: 11) weer die werk van 10.7 A 4: 1 oorgeskryf en hou dus in die klavierparty vas aan die inisiële musikale idee. In die werk van komposieskets 10.7 A 4: 2 bring die twee veranderinge — f-kruis<sup>1</sup> op *van*; en d-herstel<sup>2</sup> op *het* — die eerste twee versreëls se toonhoogteprogressie 'n weinig nader aan die finale weergawe. Ritmies bestaan dit steeds hoofsaaklik uit sestiendenote.

Op 16/11/52 (1), (2) en (3), komposiesketse 10.7 A 4: 2-4, toonset Van Wyk die hele gedig, maar min nuwe musiek van blywende waarde kom tot stand. Die klavierparty word weer netjies oorgeskryf en voltooi deur die aanvanklike ritmepatroon end-uit vol te hou. Dit is interessant dat hy hier op *sing* nie 'n melisma nie, maar — soos in *Die woestyn-lewernie* op *sing*, maat 13 — slegs 'n Skotse knakritme oorgebind aan 'n kwartnoot, gebruik. Hy werk wel (agterna) in die oop ruimte (notebalke 9 en 10) tussen twee sisteme van 10.7 A 4: 3, aan

die langer melisma op *sing* en die eerste drie mate daarvan (mate 16-18) plus die eindnoot op e<sup>2</sup> kry finale beslag. Op sigwaarde lyk die lied hier bedrieglik baie soos die finale produk.

Van Wyk probeer toonset die gedig op 19/11/52 (10.7 A 4: 5) in 9/8-tydmaat met 'n pastorale atmosfeer, *Allegretto pastorale, innocentemente*. Al wat van dié poging teregkom, is die idee om soms die verhoogde vierde toontrap (a-kruis) te gebruik asook die *innocentemente*-uitvoeringsaanwysing.

Terwyl hy aan *Die townares* werk, probeer toonset Van Wyk — vermoedelik ook op 26/12/52 — die eerste versreël van *Hart-van-die-Dagbreek* (10.7 A 1: 17, notebalk 11), maar sonder sukses.

Die musiek van komposisiesketse 10.7 A 4: 6 en 7 (12/1/53) toon meer ontwikkeling: die uitvoeringsaanwysing wat tot dusver *Moderato semplice* was, word na *Moderato, innocentemente* (soos in die werk van 19/11/52) verander; hy dui aan dat die klavierparty sonder pedaal, met deurlopende *staccato* in die linkerhandparty gespeel moet word; en hy dui ook die 4 + 3 + 3 polsgroepering in hakies bo maat 1 aan. Min van die klavierparty is gefinaliseer, want die voorspel is steeds net twee mate, maar die regterhandparty hiervan het darem finale beslag gekry. Nog enkele musikale idees, onder meer die ritmepatroon van 'n kwart-agtste-sestiende-gepunteerde agtstenoot, in die twee hoogste melodieë van die regterhandparty van die begeleiding van die melisma (mate 16-17), het vorm aangeneem. Andersins hou hy steeds by intervalgrepe in plaas van enkelnote in die linkerhandparty.

In die stemparty is i.) sleutelwoorde op opvallend lang nootwaardes getoonset; ii.) die ritmepatroon op *het ek dit in die dou gesien / voor die son dit* is gefinaliseer; en iii.) die hele melisma op *sing*; sowel as iv.) die toonsetting van die herhaling van die teksgedeelte *wat my hart laat sing*, mate 20-23, het finale beslag gekry.

Op 14 en 15/2/53 (10.7 A 4: 8-9) bereik die musiek grotendeels finaliteit, maar die klaviervoorspel is steeds net twee mate lank. In die stemparty is die eerste interval aanvanklik steeds f-kruis<sup>1</sup>-b<sup>1</sup>, maar in notebalk 12 van 10.7 A 4: 8 verander hy dit finaal na a-kruis<sup>1</sup>-b<sup>1</sup>. Die ritmepatroon van die eerste versreël kry hier finale beslag en op *Lank het ek dit in die* het die heelttoonprogressie ontstaan. In notebalk 18 word *doodvee* as a<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>

gefinaliseer, maar die ritmepatroon op *Nampti / wat my hart* is nog nie gefinaliseer nie — hier oorweeg Van Wyk ook wisseling na 7/16-tydmaat.

Die uitvoeringsaanwysing *Moderato, leggero ed innocentamente [sic]*, asook *estinto* bo die laaste noot van die stemparty, is gefinaliseer.

Vermoedelik is die inkoutograaf 10.7 CII/7 (s.a.) die oorgeskryfde musiek van 14 en 15/2/53, met die veranderinge behou, soos dit aangebring is in die stemparty notebalke 12 en 18. Die ritmepatroon, soos in die finale weergawe op *Nampti / wat my hart*, is hier bygewerk en, met nog twee veranderinge in potlood, gefinaliseer. In die klavierparty is die voorspel steeds net twee mate (dus mate 1 en 4); maar mate 14 en 15 kry finale beslag. By die uitvoeringsaanwysing voeg hy *sempre tempo giusto* by.

Hierna werk Van Wyk wéér aan die klaviervoorspel en mate 1-4 onderaan komposisieskets 10.7 A 4: 8 (notebalke 23 en 24) (s.a.) kry finale beslag.

In die inkoutograaf 10.7 CII/5: 6 en 7 (s.a.) word die lied netjies, met die bygevoegde twee mate klaviervoorspel, uitgeskryf. Die laaste agtenoot van die stemparty, maat 24, word doodgekrap en die lied het (op één akkoord na in maat 21) finale beslag. Ook *sempre tempo giusto* val weg.

Eers in die inkoutograaf op die *Symphax*-velle (10.7 CIII/1) word die aanwysing vir die metronoomspoed bygevoeg en is die akkoord op die eerste sestiennoten van maat 21 in die finale samestelling.

#### **4.2.4.3 Oorsig oor die ontstaansdatums van die lied, met elke katalogusbladsy-nummer tussen hakies**

- 6/11/52 (1) (10.7 A 4: 1)
- 6/11/52 (2) (10.7 A 4: 2)
- 6/11/52 (3) (10.7 A 4: 11)
- 16/11/52 [1] (10.7 A 4: 2)
- 16/11/52 (2) (10.7 A 4: 3)
- 16/11/52 (3) (10.7 A 4: 4)
- 19/11/52 (10.7 A 4: 5)
- 26/12/52 (10.7 A 1: 17)



- 10/1/53 (10.7 A 4: 4) (slegs een en 'n half mate)
- 12/1/53 (1) (10.7 A 4: 6)
- 12/1/53 (2) (10.7 A 4: 7)
- 14/2/53 (10.7 A 4: 8)
- 15/2/53 (10.7 A 4: 9)
- s.a. (10.7 CII/7) ('n vroeër weergawe van die musiek as 10.7 CII/5: 6 en 7)
- s.a. (10.7 A 4: 8, notebalke 23 en 24)
- s.a. (10.7 CII/5: 6 en 7)
- s.a. (10.7 CIII/1) Handgeskrewe outograaf op *Symphax*-velle
- s.a. (10.7 CIII/2) Van Wyk se eie kopie van die handgeskrewe outograaf op *Symphax*-velle.
- s.a. (10.7 CIII/5) Setterskopie.
- 1956 (10.7 D/2) Publikasie, Boosey & Hawkes.

#### 4.2.5 Diep Rivier

Vertaling van die lied van Juanita Perreira

O, Diep Rivier, O Donker Stroom, [Van Wyk laat die komma na *O* weg]  
hoe lank het ek gewag, hoe lank gedroom,  
die lem van liefde wroegend in my hart?  
— In jou omhelsing eindig al my smart;  
blus uit, O Diep Rivier, die vlam van haat;—  
die groot verlange wat my nooit verlaat.  
Ek sien van ver die glans van staal en goud,  
ek hoor die sag gedruis van waters diep en koud;  
ek hoor jou stem as fluistering in 'n droom,  
kom snel, O Diep Rivier, O Donker Stroom.

##### 4.2.5.1 Bespreking van die lied

In die *Verantwoording* as slot van *Die volledige versamelde gedigte* noem Baard e.a. dat *Diep Rivier* die eerste keer verskyn het "as deel van die gelyknamige verhaal in *Die*

*Vaderland* van 29 Julie 1933, daarna in *Die leeus van Magoeba* 1934 en as aparte vers in *Versamelde gedigte* van 1936." (2005: 110 en 158.) Die verhaal kom ook voor in *Uit die verhaalskat van Eugène Marais* (Botha e.a. 1964: 119-159) en in *Meesterverhale van Eugène N. Marais, Uitgesoek deur Merwe Scholtz* (1994: 165-201. Kaapstad: Human en Rousseau).

Volgens Marais se verhaal, soos in Botha e.a., was die beeldskone Juanita Perreira 'n halfbloed met 'n Portugese pa en 'n swart ma. Sy het as diensmeisie van mevrou Van Niekerk van die plaas *Avonduur* gewerk en saam met mevrou Van Niekerk se seun Boy opgegroeï. Na mevrou Van Niekerk se dood het Juanita by Boy en sy vrou Marie gewerk. Sy was heimlik verlief op Boy en het dus probeer om Marie uit die weg te ruim deur keer op keer 'n swart mamba op Marie se spoor te lok. Ongesiens het sy "die gedroogde stof wat deur die geslagsklier van 'n wyfiemamba afgesonder word" telkens op Marie se klere of stoel gestrooi. So is die mannetjiemambas na *Avonduur* gelok.

Juanita het in die lied *Diep Rivier*, wat sy in Portugees geskryf en so graag gesing het, uiting aan haar verlange en versugtinge gegee. Hierdie lied was sentraal in die ontrafeling van die ondersoek na die skielike verskyning van so baie mambas op *Avonduur*; en die dood van die wasvrou wat deur 'n mamba gepik is. Toe die speurder, kolonel De Ville, Juanita onder kruisverhoor geneem het, het sy op sy vraag wat die *Diep Rivier* — *die Donker Stroom* vir haar beteken, ontwykend geantwoord dat dit die Dood kan wees of "Miskien is die swart bloed in my are die Donker Stroom waarvan die lied melding maak!"

Elke keer is 'n ramp betyds van Marie afgeweer, en toe Juanita haar laaste "moordval" vir Marie stel, het die speurder dit onderskep en haar moordplan blootgelê. Hy het haar egter vry laat gaan met die gewetenslas van die dood van die ou wasvrou wat deur 'n mamba gepik is waar sy met Marie se klere besig was.

In nabetragting het De Ville opgemerk dat hy gevoel het "dat haar Donker Stroom iets simbolies agter in haar gemoed was, en dit het my skielik te binne geskiet dat haar Donker Stroom die swart mamba was. En toe het stadigaan die hele tragedie van haar lewe in my verbeelding ontvou."

"Twee dae later is die lyk van Juanita in die populierbos gevind met twee slangtandmerke op haar skouer. Sy was in haar naturelle kleding en het nog 'n sakkie met klierstof in haar besit

gehad. So het sy haar Diep Rivier eindelijk self deurwaad." (Marais in Botha e.a. 1964: 119-159.)

In *Diep Rivier* (die verhaal) antwoord Juanita Perreira op die vraag wat die Diep Rivier — die Donker Stroom — is, dat "elkeen sy eie uitleg daaraan moet gee. Dit hang van sy gevoel af." (*ibid.*: 154.) Marais se biograaf, Leon Rousseau, meen dit is nie vergesog nie om te dink dat vir Marais *Diep Rivier* meer as 'n verlange na die dood uitdruk en staaf sy gevolgtrekking met verwysing na die hel van die ontrenkingsimptome wat Marais as morfiënverslaafde beleef het in 'n reëilisasie-poging — geïnisieer en bestuur deur sy digtervriend en geneesheer, A.G. Visser — op die plaas Steenkampskraal (2005: 373-376).

Rousseau sê: "Die beelde vloei ineen. *Die lem van liefde* — die gehate en beminde naald. *Die groot verlange* — verlange na Brenda Steyn, miskien nog na Lettie en al die ander; maar sterker nog die onblusbare, immer teenwoordige verlange van die morfinis na sy panasee. *Die glans van staal en goud* — die spuit en sy amberkleurige inhoud. Twee keer verskyn die betekenisvolle woord *droom*. *Kom snel* — want altyd is daar haas, altyd die dringende verlange." (*ibid.*: 379.)

Dit is hoogs onwaarskynlik dat Van Wyk self ook tot dié gevolgtrekking kon kom, aangesien Rousseau se biografie van Marais die eerste keer in 1974 — lank na die toonsetting van *Diep Rivier* — verskyn het. In die *Verantwoording* as slot van *Die volledige versamelde gedigte* word egter daarna verwys dat J.C. Kannemeyer in sy *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur 1* (tweede uitgawe, Kaapstad, Academia, 1984: 240) Rousseau se toepassing van die gedig op Marais self, in die lig van "só 'n persoonlike interpretasie", afwys (Baard e.a. 2005: 159).

Dit kan aanvaar word dat Van Wyk die gelyknamige verhaal van Juanita Perreira gelees het — soos in *Die Vaderland* van 29 Julie 1933 (*ibid.*: 158) of in *Die leeus van Magoeba* (1934 of enige druk wat daarna verskyn het). Soos vroeër genoem, verwys hy langs die uitgeskryfde gedig (10.7 A 3.1: 1) (3/5/47) na die verhaal in Marais se *Die Leeus van Magoeba en ander verhale*; hy het dus nie net die gedig nie, maar ook die verhaal *Diep Rivier* geken. In sy toonsetting van *Diep Rivier* laat hy egter die nota *Vertaling van die lied van Juanita Perreira* weg; wat 'n mens laat vermoed dat hy die gedig dus as 'n universele verlange na die dood benader het.

Van Wyk toonset die tweeledige vorm van die gedig oorhoofs tweeledig met 'n opvallende onderskeid in die musikale materiaal van die twee dele: die sekstet as mate 1 (met opmaat)-60 (A) en die kwatryn as mate 61-80 (B). In die sekstet definieer onder meer die digtheid van die begeleidingstekstuur die twee tersines as A (a) mate 1 (met opmaat)-38 (die eerste agtstenoot in die regterhandparty) en A (b) mate 38-60.

*Diep Rivier* is sonder toonsoortteken getoonset. Die vryelike voorkoms van chromatiek maak 'n toonsoortteken oorbodig. Daar kan wel hier en daar 'n toonsentrum uitgeken word wat vir 'n korter of langer tyd van krag is. Die opvallendste daarvan is 'n b-mol mineur oriëntasie (mate 6-9 en 18-23) — laasgenoemde ondersteun die intrede van die stemparty. Ook in mate 31-35 en mate 44-45 is B-mol prominent in die baslyn — in mate 31-35 as pedaalpunt. Daarenteen het die begin (mate 61-64) en die einde (mate 77-80) van die B-deel C as tonale oriënteringspunt.

Hierdie siening word grootliks deur Temmingh beaam. Hy gee 'n maat-vir-maat ontleding van die melodiese tonaliteit wat onder meer insluit: mineur toonsoorte met telkens die verlaagde tweede toontrap, vermenging van majeur en mineur toongeslagte en dat sommige mate meer as een toonsoortmoontlikheid het. Hy herken ook die sterk b-mol mineur oriëntasie in mate 18-23, maar dan telkens met die verlaagde tweede toontrap, c-mol [asook chromatiek soos dubbelmolle wat selfs enharmonies nie binne die b-mol toonsoort verklaarbaar is nie en liefers as kleurverrykende chromatiese uitwykings beskou moet word]. In die geheel gesien, vind hy dat, hoewel "in die klavierparty 'n groot aantal toonaardvreemde tone voorkom", die toonsoortoriëntasie van die stemparty "deur die onderste stem van die klavierbegeleiding gesteun" word (1965: 123) en som op dat die melodie "uiters chromaties modulerend" is en dat die harmoniek uit 'n tonaliteitsoogpunt hierby aansluit (*ibid.*: 134).

Die algehele stemming en sentimente van die gedig kan met woorde soos melankolie, sielewroeging, hunkering en worsteling beskryf word; en dit vind neerslag in Van Wyk se klanktaal en sy keuses van musikale middele wat hy in die toonsetting van *Diep Rivier* gebruik. Potgieter noem dat hoewel *Die townares* en *Diep Rivier* "geen direkte illustrasie in die begeleiding" bevat nie, Van Wyk tóg daarin slaag om "'n illusie te skep dat die musikale

materiaal wat hy gebruik, niks anders kan 'beteken' as wat die gedig te kenne gee nie." (1967: 484.)

In elk van die twee tersines word die vasgekeerdheid van die protagonis verwoord — eers binne die hunkering van tevergeefse liefde en dan van die hunkering na die Diep Rivier vir verlossing van die vlam van haat. Tussen die komplekse akkoorde wat dikwels tot so veel as sesstemmig is, met 'n baie digte tekstuur tot gevolg, is daar wel 'n begeleidingsmotief met 'n eie profiel herkenbaar — 'n binnestem in die regterhandparty wat nooit buite die omringende stemme uitbreek nie. Hierdie motief is reeds aan die begin van die 17 mate lange voorspel in die regterhandparty hoorbaar. Dit verskyn aanvanklik (maat 1 (met opmaat)-2<sup>1</sup>) met opvallend dalende chromatiese verloop: f-kruis<sup>1</sup>-g-kruis<sup>1</sup>-g-herstel<sup>1</sup>-f-herstel<sup>1</sup>-c-kruis<sup>2</sup>-c-herstel<sup>2</sup>, op 'n kwartnoot, gepunteerde kwartnoot, drie agtstenote en 'n kwartnoot.

Tot maat 60 het dié motief — sonder die begrensing van 'n vaste intervalstruktuur of kontoer — sporadies deel aan die melodiese materiaal van veral die binnestem van die regterhandparty, onder meer sekwensieel verwysend in die regterhand- en gelyktydig as kwasispieëlbeeld in die linkerhandparty (mate 9 (met opmaat)-11<sup>1</sup>); en in effens gewysigde ritmiese vorm (mate 24 (met opmaat)-25). Van maat 38 tot 43 is in die hoogste twee melodielyne van die linkerhandparty — op 'n eie notebalk genoteer — 'n herhalende twee mate lange patroon meestal in parallelle tertse op die kwasitrugang van dié ritmepatroon geskoei.

Die linkerhandparty van mate 1 (met opmaat)-13 bestaan uit akkoorde in wye ligging, waarvan die hoogste melodie hoofsaaklik chromaties dalend en die baslyn vanaf E aanvanklik met dalende heeltone verloop; telkens afgewissel met 'n lopie van vyf yl-klinkende enkel agtstenote in groot intervalspronge. Vanaf maat 14 tot 18 bestaan die linkerhandparty uit opeenvolgende oktawe in 'n patroon van eers herhalende D-A en daarna herhalende D-mol-A-mol intervale op gesinkopeerde polsverdeling.

Na die lang voorspel, waarin die intensiteit vanaf maat 13 (met opmaat) tot 18 merkbaar toeneem, tree die stemparty dramaties in — *fortissimo declamando, appassionato*, asook met sterk aksentuering van elke lettergreep. Van Wyk toonset hierdie magtige uitroep *O, Diep Rivier*, kragtig met groot intervalspronge (mate 18-20<sup>1</sup>), en volg dit op binne 'n kleiner

omvang op *O Donker Stroom*. Die hoogs emosionele inhoud van die teks word hier vergestalt in die melodiese omvang  $f^2-d^1$ ; met afwesigheid van 'n liriese lyn in die stemparty; en in die klavierparty wat deur die geaksentueerde akkoorde volgehou word, op 'n *fortissimo*-vlak tussen die een- en driegestreepte oktaaf.

Vanaf maat 24 is die klavierparty vir groot dele in kontrapuntale styl geskryf. 'n Pedaalpunt op D-d-oktaafgrepe, met 'n binnestem ryk aan skuiftekens en chromatiek, vorm die baslyn van mate 24-28. In die onderste stem van die regterhandparty (waarna vroeër verwys is as variasie van die tema in maat 1 (met opmaat)-2<sup>1</sup>) verskyn 'n herhalende ritmepatroon van 'n agtste-, kwart- en drie agtstenote wat die ruggraat vorm van hierdie stem (mate 25-28, 30-33 en 36-37). In mate 32 tot 35 ondersteun die hoogste melodie van die regterhandparty, bestaande uit 'n uitgestrekte wisselnootmotief,  $a^2-b-mol^2$ , op hoofsaaklik kwart- en halfnote, die versreël *die lem van liefde wroegend in my hart*.

Die sentiment in hierdie versreël is voor die hand liggend en Van Wyk vergestalt dit deur vir die hele ses mate lange frase *intenso* te verwag. In die stemparty word, ná 'n stygende majeure tert, 'n wisselnootmotief op  $g^1-g-mol^1$  op kwartnote in 'n 2/4-polsverdeling — met 'n 2/4-tydmaatteken en hakies bo die note aangedui — met die klavierparty steeds in 3/4-polsverdeling, gebruik; en *lem* en *lief-[de]* word met *tenuto*-aksente beklemtoon. Hy toonset *wroegend* met 'n lang melisma wat hoofsaaklik sprongsgewys in 'n g mineur-oriëntasie verloop, en steeds met die gesinkopeerde polsverdeling in die 2/4-tydmaat. Aanvanklik beweeg die stemparty hier tussen  $c^2$  en f-kruis<sup>1</sup>, maar styg dan sprongsgewys vanaf  $g^1$  tot  $g-mol^2$  vanwaar dit op *in my hart*, met elke woord sterk geaksentueer, tot  $d-mol^2$  daal. Geldenhuys verwys ook na hierdie poliritmiek tussen die stem- en die klavierparty en wys veral daarop dat die "gesinkopeerde verdeling van die 2/4-tydmaatsoort [. . .] die onstuimige ritme verder intensiveer. Die teks word hierdeur versterk en geaksentueer." (1983: 44.) 'n Pedaalpunt op B-mol-B-mol<sub>1</sub> in die baslyn vorm die basis van mate 31-35.

Die wisselnootverloop op  $g^1-g-mol^1$ , soos hierbo bespreek, wys terug na die  $c^2-c-mol^2$  wisselnootmotief in die hoogste melodielyn van die regterhandparty van mate 7-9. Volgens Temmingh het Van Wyk laasgenoemde "die motief van wag" genoem (1965: 119). Hierdie motief skemer ook vir laas deur in die  $c^2-c-kruis^2$  in die naashoogste melodielyn sowel as in die laagste melodielyn op die  $e^1-d-kruis^1$ , in die regterhandparty van mate 77-80.

In die toonsetting van die tweede tersine — die A (b)-deel — het die klavierparty 'n veel digter tekstuur en word dit grootliks met tertse gekleur. Saam met die bogenoemde herhalende patroon van meestal parallelle tertse in die linkerhandparty (mate 38-43), loop die regterhandparty vanaf die laaste kwartnoot van maat 38 in teenoorgestelde beweging in 'n oorwegend stygende lyn en in oktawe, met hoofsaaklik tertse tussen die hoogste en die middelste stemme in die driegestreepte oktaaf. Die motief  $g^1-f-kruis^1-f-kruis^1-e^1$  van die hoogste party van die parallelle tertse in die linkerhandparty (maat 38) beweeg tussen die verskillende stemleidings rond (soos uitgewys sal word). Uitvoeringsaanwysings dui aan dat die herhalende patroon van parallelle tertse uitdrukingsvol vertolk moet word, maar net *mezzoforte*, teen die *pianissimo*, baie hoë, regterhandparty en die *legato possibile* g-G-pedaalpunt in die baslyn.

Betekenisvol ingesluit tussen hierdie hoë, sagte, opeenvolgende sekundes en tertse in die regterhandparty en dié in die herhalende patroon van parallelle tertse, klink die stemparty van die versreël *In jou omhelsing eindig al my smart* (mate 40 (met opmaat)-45a). Hiervoor gebruik Van Wyk twee motiewe, geskoei op tertse —  $e^2-e^2-c^2-b-mol^1-g^1$  en  $b-mol^1-g^1-g^1-e^1-e-mol^1$  — op hoofsaaklik kwartnoot-halfnoot progressie.

Hy toonset *blus uit, O Diep Rivier, die vlam van haat* weer kragtig, met groot intervalspronge terwyl 'n *fortissimo*-dinamiese vlak sowel as sterk aksente op blus uit, O Diep Rivier, die vlam van haat (die aksente word hier met onderstreping aangedui) vereis word. Musikale middele wat hier seggenskrag aan die stemparty verleen, is die hoekige aard van die melodie, die genoemde kwistige gebruik van aksente en die doeltreffende keuse van intervalprogressie. Met die stygende mineur septiem op *Blus uit*; die majeur sekst — eers dalend, dan stygend — op *O Diep Rivier*; en die verminderde kwint op *van haat*, kon Van Wyk hom skaars weerhou van klankskildering. Hierdie gedeelte, mate 46-51, word deur 'n pedaalpunt op F-kruis (in verskillende oktaafomgewings) ondersteun.

'n Deinende melodielyn op die versreël *die groot verlange wat my nooit verlaat* (mate 53 (met opmaat)-60) verloop met twee onreëlmatige frases (elk met 'n kort motief) geskei deur 'n agtste- en 'n kwartrus. Albei motiewe het  $b^1$  as middelpunt:  $e^1-b^1-d^2-d^2-b^1$  op *die groot verlange*, en  $b^1-b^1-a-kruis^1-b^1-e^1-g^1$  op *wat my nooit verlaat*. Die  $g^1$  op verlaat,

waarmee die melodie binnetoe draai, word vier mate lank aangehou en 'n geaksentueerde *forte-piano*- asook *poco accelerando*-aanwysing is van toepassing.

Die emosionele inhoud van *blus uit, O Diep Rivier* tot *verlange wat my nooit verlaat* kry ook in die klavierparty musikale gestalte in onder meer die digte begeleidingstekstuur, tot so veel as sesstemmig, wat aanvanklik uit *fortissimo*-akkoorde bestaan (mate 46-49) en in mate 50-56 — ingesluit tussen die buitestemme — 'n prominente melodie, eers in die middelste en dan in die laagste stem van die regterhandparty. Dié melodie is op vindingryke wyse gebaseer op die motief d-kruis<sup>2</sup>-c-dubbelkruis<sup>2</sup>-c-dubbelkruis<sup>2</sup>-d-kruis<sup>2</sup>-e<sup>2</sup> (geskoei op die motief van maat 38) waarin die "motief van wag" ook deurskemer. Op hoofsaaklik halfnoot- en langer nootwaardes, klink in die boonste stem 'n omgekeerde pedaalpunt op b<sup>2</sup> en in die naashoogste stem 'n herhalende g<sup>2</sup>.

Vir mate 57-60, wat die g<sup>1</sup> op *verlaat* ondersteun, word nuwe musikale materiaal gebruik — hoofsaaklik oktawe, tertse, kwarte en sekundes as akkoordboustof. Terwyl die linkerhandparty veral chromaties dalend in oktawe beweeg, stu die regterhandparty geleidelik hoër en bereik in die hoogste melodie in mate 58-60a 'n plato op e<sup>2</sup> — wat as 'n omgekeerde pedaalpunt verklaar kan word. Onder dié e<sup>2</sup> daal en styg die naashoogste stem hoofsaaklik chromaties om saam met die laaste f<sup>2</sup>-f-kruis<sup>2</sup> in digte dissonansie, ook saam met die hoogste twee melodielyne van die linkerhandparty, en aangehelp deur 'n *crescendo*, na die intense begin van die B-deel toe styg.

In die tekseenheid wat uit die gedig se laaste vier versreëls (die kwatryn) bestaan, is die protagonis se lot beseël — die dood is onafwendbaar maar nie vreesaanjaend nie.

Uitdrukkings soos *die sag gedruis*, asook *jou stem as fluistering in 'n droom* (Van Wyk gebruik dit foutief as *fluistering en droom*), haal grootliks die angs uit die teks.

Hy toonset die kwatryn se eerste drie versreëls — wat elkeen met *ek* begin: *ek sien van ver*; *ek hoor die sag gedruis*; en *ek hoor jou stem* — in die stemparty telkens met 'n drie mate lange frase wat uit twee motiewe bestaan. Die eerste motief van elke frase begin elke keer met drie herhalende agtstenote: maat 63 (met opmaat) op c<sup>2</sup>; maat 66b op b<sup>1</sup>; en maat 70b op f<sup>1</sup> — wat 'n mens laat wonder of daar 'n vae verband met die klop van die noodlot kan wees. Hy het dié skryfwyse, om met drie herhalende note wat opgevolg word deur 'n hoër noot, 'n langer een of albei, reeds dikwels in sy jeugliedere gebruik en dit herinner ook (soos



in die betrokke liedere genoem is) aan 'n Schumann-skryfwyse. Om die teksbetekenis te ondersteun, is Van Wyk baie spesifiek in sy uitvoeringsaanwysings. Die musiek beweeg vanaf 'n *fortissimo*- (die stemparty is met 'n *fortissimo marcato*-aanduiding) na 'n *pianissimo*-vlak (mate 61-70). In die klavierparty word 'n *pianississimo*-vlak in mate 79-80 bereik.

In die eerste en tweede motief waaruit elke eerste versreël se drie mate lange frase bestaan, begin die eerste motief telkens met die herhalende note, soos hierbo gesê, en vir elkeen se tweede motief word nuwe materiaal geskep wat verwysend is na die onderliggende sentiment van die teks, byvoorbeeld die toonsetting van *gedruis van waters diep en koud* (mate 67 (met opmaat)-69 (die eerste agtstenoot)) word gekenmerk deur dalende tertsspronge en eindig met 'n stygende majeure septiem ( $d^2$ - $b^1$ - $g$ - $kruis^1$ - $a$ - $kruis^1$ - $f$ - $kruis^1$ - $g$ - $herstel^1$ - $e^1$ - $d$ - $kruis^2$ ).

Tekenend van die teks bly die toonsetting van *ek hoor jou stem as fluistering en [sic] droom* binne die klein omvang van 'n rein kwart op  $f^1$ - $a$ - $mol^1$ - $f^1$ - $f^1$ - $g$ - $mol^1$ - $b$ - $mol^1$  (die eindnoot 'n halfnoot met *fermata*). Op *fluistering* — ter wille van die woordritme — kom die enigste sestiendenoot in die stemparty van die hele lied voor. As begeleiding vir *ek hoor jou stem as fluistering en [sic] droom* gebruik Van Wyk net 'n linkerhand-akkoord — wat vanaf maat 70 se opmaat oorgebind is, en in maat 70 met 'n  $b$ - $mol^1$  vergroot word — ondersteunend vir die stemparty waarvoor ritmiese vryheid geskep word deur die tydmaatwisseling van 3/4 na 4/4 en terug na 3/4 in mate 70-72. (Reeds in die ongedateerde komposisieskets (10.7 A 5: 10) van die eerste poging tot toonsetting van hierdie versreël, lyk dit asof Van Wyk 'n stukkie *secco*-resitatief wou invoeg deur dié stemparty sonder maatstrepe, aaneenlopend as een maat wat 7/4-tydmaat impliseer, met net 'n aangehoue akkoord in die klavierparty te ondersteun. Dit sou vir die sanger min ander keuse as resitatiefstyl laat.)

Van Wyk verklank die slotreël *kom snel, O Diep Rivier, O Donker Stroom* in agt mate, met in die stemparty, mate 73 (met opmaat)-79<sup>1</sup>, twee frases van drie en vier mate elk, wat deur 'n kwartrus met *fermata*, geskei word. Die melodie van die eerste frase draai om  $c^2$  —  $c^2$ - $c^2$ - $g^1$ - $d$ - $mol^1$ - $f^1$ - $c^2$ ; en dié van die tweede verloop van  $c^2$  tot  $c^1$ . Op *kom snel, O Diep Rivier* lig korter nootwaardes en aksente die dringendheid van die teks uit, terwyl die langer nootwaardes — steeds geaksentueer — op *O Donker Stroom* hierdie dringendheid laat

verlangsamen op 'n melodie wat begin met 'n dalende majeure septiem,  $c^2$ -d-mol<sup>1</sup> (die verlaagde tweede toontrap van C majeur), en ná 'n verminderde tert na b binnetoe draai om op  $c^1$  te eindig.

Al vier versreëls van die kwatryn eindig met 'n stygende interval, waarvan die eerste en die laaste chromaties is, asook met 'n lang gehoue noot.

Met die oorhoofse uitvoeringsaanwysing vir die B-deel, *Poco più lento, liberamente al fine*, probeer skep Van Wyk heel moontlik die vaagheid en swewendheid van 'n visioen (soos hy in die eerste skets van hierdie gedeelte daarna verwys het). In die klavierparty se linkerhand word tot dié klankeffek bygedra deur die harpagtige *arpeggio*-figure wat op vier-en-sestigstenoot-patrone verloop en waarvan die eerste oktaaf, op twee sestiendenote, telkens 'n pedaalpunt vorm — mate 61-64 op C en 65-68 op E. Die nonool-patroon van die *arpeggio*-figure, mate 61-66, verskraal na septimole in mate 67 en 68 om vanaf maat 69 geleidelik plek te maak vir die terugkeer (in die regterhandparty van maat 74) van die begeleidingsidee van wisselakkoorde, op gesinkopeerde polsverdeling (mate 74-75 en 77) in die 3/4-tydmaat van die laaste sewe mate.

Van maat 61 tot 68 van die regterhandparty is die progressie van die akkoorde (in noue ligging) op 'n patroon van 'n tweede omkering op die tonika van C majeur op die eerste pols, gevolg deur 'n akkoord saamgestel uit 'n kwart en sekunde, met chromatiese wendinge — onder meer die verhoogde vierde toontrap — op 'n vaste kwartnoot-halfnoot-ritmepatroon.

Mate 61-70 lyk nie modulerend in die ware sin van die woord nie, maar vertoon eerder die aanwending van chromatiek om toonsoortverskuiwings te suggereer. Mate 61-63 byvoorbeeld, word geskoei op C majeur met die verhoogde vierde toontrap en akkoordvreemde note. So ook mate 65-68 op E, wat onder andere lyk na: die tonika van E majeur (met 'n verhoogde vierde toontrap), asook die dominant van a mineur (mate 66-67a). Mate 69-70 is in A-mol majeur. Geldenhuys verwys na die kwartakkoord in maat 73 as "bi-akkoorda[al]" (1983: 64) en Temmingh verwys daarna as 'n kwartakkoord (1965: 129).

Uit die bespreking hierbo het aan die lig gekom hoe ryk *Diep Rivier* aan vindingryke gebruik van komposisionele segswyses en middele is. 'n Opsomming is hier gepas, om weer enkele hiervan in oënskou te neem:

Die emosionele intensiteit van die teks leen nie tot melismatiese toonsetting nie, dus benadruk Van Wyk slegs twee van die sleutelwoorde — *wroegend* en *nooit* — met melismas. Hy gebruik veral ook langer nootwaardes om sleutelwoorde en -lettergrepe te benadruk. Gesinkopeerde polsverdeling kenmerk groot dele van die stem- asook die klavierparty en het veral groot trefkrag in die melisma op *wroegend*.

Om die versnitte binne half-, kwart- en agtstenootwaardes te akkommodeer, wissel Van Wyk die 3/4-tydmaat in die A-deel met 2/4- en in die B-deel met 4/4-tydmaat af — waar hy groter ritmiese vryheid in mate 70-72 impliseer. Reeds in die voorspel, mate 1 (met opmaat)-17, het hy die tydmaat agt keer tussen 3/4 en 2/4 gewissel. Hy verklank die vinnig opeenvolgende sleutelwoorde in die *lem van liefde wroegend in my hart* [eie onderstreping] effektief deur poliritmiek.

Hoewel *Diep Rivier* die gedig se kerngedagte is en drie keer verskyn, toonset Van Wyk *Diep* nie een keer op die eerste pols van die maat nie. Die eerste keer (maat 18) verskyn dit op die derde pols en ondervang hy die prominensie van dié woord deur die kwartnoot oor te bind aan die eerste agtstenoot van maat 19 — dit dus te verleng én met 'n sterk aksent te benadruk.

Wanneer *Diep* die tweede keer voorkom (maat 47), toonset hy dit soortgelyk, maar op die tweede pols op 'n gepunteerde kwartnoot; en die derde keer, in maat 73 wat in 4/4-tydmaat is, op die eerste agtstenoot van die vierde pols, omdat die sinsnede *kom snel, O Diep Rivier* vinnige, vorentoe momentum moet behou. Hier word *O Diep Rivier* ook met *tenuto*-aksente beklemtoon.

In die stemparty word die teks oortuigend vergestalt deur spesifieke intervalprogressie — veral tertse, chromatiek en melodie-eindes wat óf oopmaak met 'n intervalsprong óf chromaties binnetoe draai. Dit word in die klavierparty verantwoord deur aanpassing van die begeleidingstekstuur én Van Wyk se harmoniektaal — hy werk met 'n kleurvolle palet van harmoniek, waardeur elke nuanse van die teksverklanking ondervang word. Oor die funksie van die harmonie van *Diep Rivier* sê Temmingh dit ". . . is begeleidend, skilderend, melodiekeppend (klavierinleiding!) en koloristies." (1965: 132.)

Die opvallend baie gebruik van pedaalpunte, veral vanaf maat 24 tot 51, mate 61 tot 72 en mate 77-80, hetsy in harmoniese verband, of vir toonkleur- en/of resonansieverryking, of dissonanswekkend soos in mate 38-43, word in *Diep Rivier* as een van die kenmerke van Van Wyk se komposisiestyl beklemtoon.

#### 4.2.5.2 Die ontstaansgeskiedenis van die lied

(Waar werk aan die betrokke lied tussen komposisiesketse van ander liedere gevind word, word dit uitgewys deur die katalogusverwysing te onderstreep.)

Die eerste skets — 3/5/47 — van *Van liefde en verlatenheid* is dié van *Diep Rivier*, wat tussen die komposisiesketse van *Winternag* (10.7 A 3.1: 1) gevind is. (Bo in die regterhoek van die bladsy skryf hy 44480 Goldberg.)

Van Wyk toonset die stemparty van *O, Diep Rivier, O Donker Stroom* i.) aanvanklik op 'n herhalende  $d^2, f^2-e^2-d^2$  op 'n ritmepatroon: agtste-, twee sestiedenisnote, 'n kwartnoot oorgebind aan die eerste van vier agtstenote, kwartnoot — dus suiwer deklamatories; en ii.) as alternatief vir die versgedeelte *O, Diep Rivier*  $d^2-d^1$ -herhalend op 'n ritmepatroon van 'n agtste-, gepunteerde kwartnoot en drie agtstenote. Die dalende oktaafsprong op *O, Diep* is reeds teenwoordig.

Handwritten musical score for "Diep Rivier" by Van Wyk. The score is on aged paper and includes a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is marked "Piano" and "Andate leggiero". The vocal line is marked "Diep Rivier" and "O Donker Stroom". The lyrics are written below the vocal line. The score is numbered "15/47" in the top left and "44480 Goldberg" in the top right. There are various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like "ff" and "p".

Figuur 26: Musiekvoorbeeld: *Diep Rivier* (10.7 A 3.1: 1)

Die vereiste dinamiese vlak is alreeds *fortissimo* en die  $d^1$  op die woord *Diep*, sowel as die baslyn van die enkele mate klaviervoorspel, is met *tenuto*-aksente gemerk en *pesante* is in die uitvoeringsaanwysing ingesluit.

Hierna skryf hy die gedig netjies in swart ink uit en wél met 'n komma tussen die eerste *O* en *Diep*; onderaan noem hy dat dit uit *Versamelde gedigte* kom. (In die meeste van die sketse, asook tot in die gepubliseerde lied, is die komma in *O, Diep Rivier* weggelaat.)

Na dié inisiële poging het Van Wyk met die toonsetting van *Diep Rivier* aanvanklik baie rond en bont gewerk. Klein deeltjies van die musiek word oral tussen die sketswerk aan van die ander liedere gevind, en is soms 'n maat of twee van die finale weergawe. In een so 'n geval (waarvan die stukkie skets tussen dié van *Die woestyn-lewerkie* gevind en moontlik die tweede poging is) werk Van Wyk op 16/11/48 (10.7 A 2: 23) aan *Die townares* en toets in 'n stadium, bo die eerste maat van dié lied se klaviervoorspel, ook 'n stukkie toonsetting vir *Diep Rivier* se voorlaaste versreël, *kom snel, O Diep Rivier*, uit — die  $a^1$ - $a^1$ - $e^1$ - $a$ - $d^1$ - $a^1$  pas goed in bo die klavierparty. Hierdie poging tot 'n voorspel vir *Die townares* word later maat 1 van die klaviervoorspel van *Diep Rivier* en die intervalprogressie van *kom snel, O Diep Rivier* word, op een uitsondering na, presies soos in die finale weergawe behou. Hy het inderdaad materiaal wat vir een lied bedoel was na 'n ander lied verplaas.



Figuur 27: Musiekvoorbeeld: *Diep Rivier* (10.7 A 2: 23)

Figuur 28: Musiekvoorbeeld: *Diep Rivier*, maat 1 (10.7 D/2 — 1956)

stem as fluis-te-ring en droom. Kom snel,..... O Diep Ri - vier,.....  
 traum-haft Flüs-tern, mild und gut. Komm' schnell,..... o tief-er Strom,.....  
 voice, a whis-per in a dream. Come soon,..... o ri-ver deep,.....

Figuur 29: Musiekvoorbeeld: *Diep Rivier*, mate 71-74 (10.7 D/2 — 1956)

'n Vermoedelik derde poging (s.a.) is in komposisieskets 10.7 A 2: 20 waar hy die eerste versreël met intervalspronge op kwartnote toonset. Die openingsinterval is 'n dalende mineur septiem en *O, Diep Rivier* word met >-aksente (hier onderstreep) gemerk. In die klavierparty is *arpeggio*-agtige lopies wat *senza tempo* en *pesante* gespeel moet word. (Direk hierna vervolg hy met etlike mate van die eenmalige poging om *Ait! my vosperd, wegspring* uit N.P. Van Wyk Louw se *Ryliedjie* te toonset. Kyk eindnota 12 van hoofstuk 1.)

Op 13/12/50 (10.7 A 5: 1) is daar 'n doodgebore poging, maar die musiek van 14/12/50 lewer iets op: As mate 1 (met opmaat)-2 in komposiesketse 10.7 A 5: 1-2 (14/12/50) kry die bogenoemde musiek van (10.7 A 2: 23) nou finale beslag as die eerste maat en 'n half van *Diep Rivier* se uiteindelik 17 mate lange voorspel. Vermoedelik is hierdie musiek nie van dieselfde datum (16/11/48) as dié van *Die townares* nie; en het Van Wyk moontlik — op soek na 'n idee vir die voorspel van *Diep Rivier* — weer van die ongebruikte musiek van hierdie liedere se ouer sketse deurgewerk. Ook die regterhandparty en die boonste melodie van die linkerhandparty van maat 18 is baie na aan die finale weergawe en die aanwesigheid van 'n melodiese lyn met 'n opvallend dalende tendens — wat in die finale weergawe hoofsaaklik in die regterhand se middelstem beweeg — is hier as 'n linkerhandparty in die G-sleutel geskryf. Hier was nog 'n idee om in die klavierparty die teksgedeelte *In jou omhelsing* met diep basnote wat afreik tot B<sub>2</sub> en A<sub>2</sub> te verklank.

Die ryk inhoud van hierdie komposiesketse sluit ook in: 'n gevorderde stemparty van *O, Diep Rivier* (met die c-mol<sup>2</sup> egter nog 'n gepunteerde kwartnoot); 'n eerste toonsetting van *lem van liefde wroeg-[end]* wat dadelik op 'n halftoon wisselnootmotief (hier nog op f-kruis<sup>1-f<sup>1</sup></sup>) verloop; en *wroegend* wat met 'n melisma verklank is — hoewel geen van die musikale materiaal nét so behou is nie.

Tot dusver, wat die sketswerk tot by *al my smart* insluit, maak hy hoofsaaklik gebruik van agtstenote en kwartnote. Eers in later weergawes toonset hy hoofsaaklik op kwart- en halfnote wat kenmerkend van die ritmiese verloop van dié lied is.

Twee dae later, op 16/12/50 (10.7 A 5: 2 en 3), begin Van Wyk weer by *eindig al my smart*, maar sonder sukses, en probeer hy die eerste maal om *blus uit, O Diep Rivier, die vlam van haat;— / die groot verlange wat my nooit verlaat*, mate 46-60, te toonset. Hy verklank *Blus uit* op 'n stygende oktaaf op die tweede en derde kwartpols en bind reeds die derde pols aan die eerste agtste van die volgende maat oor. Die hoë tessituur van dié hele teksgedeelte, veral *die groot verlange wat my nooit verlaat*, dui op 'n meer ekstroverte ekspressie van die teks as dié van die finale weergawe waar die tessituur in die middelomvang van die stem lê. Om die intense uitdrukking in hierdie teksgedeelte te versterk, word in die klavierparty van *die groot verlange* 'n hoë sirkelgang — in die d<sup>2</sup>-d<sup>3</sup>-omgewing — bewerkstellig deur die herhaling van 'n semi-vaste patroon van vier agtstenote, waarvan die tweede agtstenoot

telkens 'n semitoon hoër skuif. 'n Soortgelyke komposisietegniek word in die onderste melodie van die regterhandparty, mate 52-55a, van die finale weergawe in hoofsaaklik die b<sup>1</sup>-f-kruis<sup>2</sup>-omgewing gebruik.

Soms lewer 'n werksessie min of geen vordering in die musiek op nie, maar die uitvoeringsaanwysing en kantaantekeninge dui ook tot 'n mate op die ontwikkelingstadium van die denkbeeldige geheelbeeld wat Van Wyk van die musiek het. In komposisieskets 10.7 A 5: 4 (29/12/50 (2) — Flavius) skryf hy langs die titel van die lied: "(no. 4 in die siklus laaste lied)". *Hart-van-die-dagbreek* was dus nog nie in die beplanning van die siklus nie. Hy hou steeds by *Lento non troppo, solenne* as uitvoeringsaanwysing. In die klavierparty vorder die voorspel nie verder as maat 1 (met opmaat) en die bestaande ontwikkeling in maat 18 nie.

'n Belangrike datum in die ontwikkeling van die stemparty is 2/1/51, Flavius, waar die toonhoogteverloop (maar nie die ritme nie) van die versreël *O, Diep Rivier, O Donker Stroom, / hoe lank*, op notebalke 5 en 8 van komposisieskets 10.7 A 5: 12, gefinaliseer word.

Hoewel Van Wyk ook aan die klavierparty werk, is daar in dié stadium nog min wat finale beslag het. In die ongedateerde komposisieskets 10.7 A 2: 32, is mate 54-56 baie na aan die finale weergawe. En in komposisieskets 10.7 A 5: terug na bladsy 4 (vanaf notebalk 16) (4/1/51) word die finale beslag van slegs maat 4 — as maat 4 — by die bestaande mate 1 (met opmaat)-2 van die voorspel gevoeg.

Hierdie werk van 4/1/51 word twee maande later, op 17/3/51, Flavius, (10.7 A 5: 13-14), net weer netjies oorgeskryf en al werk hy verder, ontwikkel die musiek nie. Om by 'n donkerder (holklinkende), uiters gedrae toon uit te kom, voeg hy *cupo* en *tenutissimo* by die reeds bestaande *pesante* en dui aan dat die wydliggende akkoorde in die baslyn nie in *arpeggio*-styl gespeel moet word nie ('n bewys dat Van Wyk die klavierparty geskryf het soos wat dit binne sy pianistiek haalbaar was). In komposisieskets 10.7 A 5: 14 (notebalk 8) toonset hy, tussen werk aan die eerste versreël deur, die laaste versreël en die stemparty van *Kom snel, O Diep Rivier, O Donker* neem dadelik gestalte aan, maar nog 'n mineur terters laer as die finale weergawe.

Komposisiesketse 10.7 A 5: 5-6 asook dié van die ongedateerde bladsy 15, is moontlik alles werk van 22/3/51, "Goeie Vrydag" (in 1951 was 22 Maart egter op 'n Donderdag), SACM,



Flavius. Aanvanklik sukkel Van Wyk met die voorspel, los dit, maar wend tóg 'n nuwe poging aan waar die stemparty, ná net een maat voorspel, op 'n  $g^2$  intree en dus 'n toon hoër as tot dusver verloop.

Na dié poging begin die lied egter vorder. Die werk van komposisieskets 10.7 A 5: 15 is 'n netjiese oorskryf van musiek wat op veral bladsy 6 tot stand gekom het: die eerste twee sisteme (wat hy deurgehaal het) bevat die finale weergawe van die hele teksgedeelte *Rivier, O Donker Stroom, / hoe lank het ek gewag, hoe lank gedroom* (mate 19-31 van die stem- en mate 19-27 van die klavierparty). In die res van die stemparty is die melisma op *wroeg-[end]* korter en 'n halftoon laer as in die finale weergawe. Van Wyk gebruik dikwels wél van die idees uit werk wat deurgehaal is.

In die volgende komposisiesketse (10.7 A 5: 17-23) van *Diep Rivier* het Van Wyk uitsluitlik met die klavierparty — mate 1 tot ongeveer 30 — gesukkel. Die onderskeie pogings begin byna elkeen met 'n oorskryf van mate 1 (met opmaat)-2 en daarna met werk wat só daaruit sien:

10.7 A 5: 17 (22/9/51): Geen blywende toevoeging nie.

10.7 A 5: 18 (26/9/51) Flavius - reent - S. kom vir eerste keer kuier: Die musiek vorder geensins nie.

10.7 A 5: 19-22 (27/9/51, [1]- (4)): Die voorspel is nou ses mate lank. In die linkerhandparty skryf hy van die musiek net oor, maar die regterhandparty in 10.7 A 5: 21 bestaan net uit 'n enkele melodielyn, waarvan die tematiese idee vooruitwys na die latere middelstem van die regterhandparty. In 10.7 A 5: 22 word selfs net 'n twee-en-dertigstenoot-tremolo, op kwinte, as begeleiding vir die teksgedeelte *O, Diep Rivier, O Donker Stroom* beproef.

10.7 A 5: 23 (30/9/51 en 1/10/51) Flavius - reent: Geen nuwe musiek nie; ook die tremolo-begeleiding word behou.

10.7 A 5: 27 (2/12/51) Flavius (wind): Geen nuwe musiek nie; net die tremolo-begeleiding waarby hy steeds hou.

Eers op 29/6/52 (10.7 A 5: 24) het hy weer aan die eerste gedeelte van die klavierparty gewerk, maar dit lyk asof sy aandag verdeeld was tussen komposisie en huissoek, want hy skryf langs die datum: "Flavius - (vies vir Ken: nie opgedaag om huis [M<sup>c</sup>Casland] [Van Wyk se vierkantige hakies] te gaan sien nie)". Hy skryf weer mate 1 (met opmaat)-2 oor, maar die res van die musiek vorder glad nie. Op dieselfde bladsy is ook op 3/7/52 nóg 'n mislukte poging om die klavierparty van *O Diep Rivier* musikale gestalte te gee. In die tweede poging op 3/7/52 (2) (10.7 A 5: 25) verander hy weer baie aan die stemparty van *Die lem van liefde wroegend*, maar behou die idee van 'n 2/4-polsverdeling in die 3/4-tydmaat — hier lyk dit meer na wisseling tussen 2/4- en 3/4-tydmaat — asook dat *wroegend* met 'n melisma getoonset moet word.

Die komposisieskets 10.7 A 5: 26 van 19/9/52 lewer net vyf en 'n half mate van die klaviervoorspel op en in sy gesukkel met die klavierparty moet hy kort-kort aan die ritmepatroon van veral die eerste versreël se musiek verander.

Dit lyk asof die werk van die ongedateerde komposisiesketse 10.7 A 5: 7-11 alles op een dag gedoen is. Hier is die posisionering van dié sketse deur die ontwikkeling van die toonsetting van *die lem van liefde wroegend* bepaal. Die lied vorder dus só:

10.7 A 5: 7: Van Wyk begin weer by *lank het ek gewag*, wat hy as maat 26 aandui.

Toonhoogtegewys het die stemparty tot by *in my hart* finale beslag; wat hy doodkrap, weer probeer, en veral met die ritme sukkel. Hoewel gedeeltelik doodgekrap, het die klavierparty van mate 26-28 en 31-37, op enkele note na, finale beslag. Die patroon van parallelle tertse (vanaf maat 38) wat hier vir die eerste keer voorgekom het, het dadelik gevestig; en in die laaste sisteem van bladsy 7 kry ook mate 38-43 finale beslag.

10.7 A 5: 8: Hy begin by *hart*, maat 36 (soos deur homself genommer). Van Wyk skryf nie net die musiek wat in die vorige komposisieskets finale beslag gekry het netjies uit nie; hy gee ook aan die stem- sowel as die klavierparty van die teksgedeelte *smart; / blus uit, O Diep Rivier, die vlam van haat;— / die groot verlange*, tot maat 54, finale beslag.

10.7 A 5: 9: Hier sit hy die werk vanaf maat 55 (sy maatnommer) voort en met die tweede poging kry ook hierdie teksgedeelte, *wat my nooit verlaat*, in die stem- sowel as klavierparty finale beslag. As uitvoeringsaanwysing word *molto accelerando* oorweeg.

10.7 A 5: 10-11: Na 'n eerste poging van vier mate klavierparty (onderaan bladsy 9) waarmee hy nie tevrede was nie, begin Van Wyk op bladsy 10 weer van vooraf met die B-deel wat hy as 'n visioen (*visionario*) beskryf. Vandaar dan die vryheid wat in die uitvoering daarvan verwag word: *Poco più lento (liberamente sin' al fine)*. Die stem- en klavierparty van mate 61-68 (*Ek sien van ver die glans van staal en goud, / ek hoor die sag gedruis van waters diep en koud*); maat 72 (*droom, / kom*) en mate 74-80 (*[Ri-]vier, O Donker Stroom*) kry met hierdie eerste poging finale beslag. Mate 69-71 (*ek hoor jou stem as fluistering en [sic]*) skryf hy egter sonder maatstrepe, aaneenlopend as een maat wat — samevattend —  $7/4$ -tydmaat impliseer. Dit lyk asof hy hier 'n stukkie *secco*-resitatief wou invoeg deur dié opvallend-deklamatoriese stemparty net met 'n aangehoue akkoord in die klavierparty te ondersteun. Hoe sterk deklamatories Van Wyk die teks aangevoel en probeer uitdruk het, word hiermee goed geïllustreer. Vir die finale weergawe het hy dit egter verander na drie mate, met tydmaatwisseling.

Van Wyk toonset *in 'n droom* as *en droom*. Hierdie oorskryffout, wat in die finale weergawe behou is, het in hierdie eerste poging om dié teksgedeelte te toonset — 10.7 A 4: 10 — ingesluip, want in dié lied se eerste komposisieskets het hy die gedig nog korrek uit *Versamelde Gedigte* oorgeskryf. Dit bly vreemd dat hy hom so vergis het, want sy eie aanduiding, *visionario*, bevestig dat hy dié gedeelte as 'n hersinskim, en nie as aktief droom nie, geïnterpreteer het.

Hoewel die musiek van mate 61-80 (10.7 A 5: 10 en 11) grotendeels finale beslag gekry het, was daar ook nog tekortkominge in vergelyking met die finale weergawe: i.) in mate 61, 62 en 63 het die note op die laaste polse van die linkerhandparty nog telkens kortgekom; ii.) die genoemde mate 69-71 was nog een, tydmaatlose "maat"; iii.) daar was nog onsekerheid oor enkele van die note in maat 65; iv.) maat 73 was steeds in  $3/4$ -tydmaat; en v.) die

nootwaardes van die harpagtige, *arpeggio*-passasies was twee-en-dertigstenote in plaas van vier-en-sestigstenote.

Uit die 27 komposisiesketsbladsye van 10.7 A 5, waarvan baie ongedateer is, is dit duidelik dat Van Wyk lank aan die eerste gedeelte van die A-deel, mate 1 (met opmaat)-2 en 18-45 van die musiek gewerk het, maar toe hy die klavierparty nie kon laat vorder nie — hoewel groot dele van die stemparty finale beslag gehad het — het hy dit opsy gesit en voortgegaan met die res van die lied, tot die einde (hoofsaaklik bladsye 7-11 (s.a.)). In die laasgenoemde komposisiesketse het groot dele van die lied, soos hierbo beskryf, finale beslag gekry. In die komposisielêers 10.7 A 1-5, is daar ongelukkig geen verdere sketse van hoe die musiek van die finale weergawe van mate 3-18 ontwikkel het nie. Soos reeds deurlopend hierbo uitgewys is, verskyn die openingstema — mate 1 (met opmaat)-2a — vanaf 14/12/50 (10.7 A 5:1) gereeld as die eerste mate van elke poging, maar dan stagneer die klavierparty.

In die ongedateerde outograaf 10.7 CII/8 is mate 4-17 (uitgesonderd maat 9) — waarvan geen vorige rekord beskikbaar is nie — met finale beslag neergeskryf. Ook dié wat vantevore net grotendeels gefinaliseer was, mate 19-28 en 48, kry hier finale beslag. In hierdie outograaf is die musiek tot maat 50 (10.7 CII/8: 1 en 2) in potlood; en maat 51 tot die einde (10.7 CII/8: 3 en 4) in ink geskryf. Hieruit kan moontlik afgelei word dat hy seker was dat hy die musiek vanaf maat 51 nie sal verander nie. Die mees ooglopende tekorte, gemeet aan die finale weergawe, is dat i.) in maat 52 die ritmepatroon in die hoogste stemme van die regterhandparty nog 'n halfnoot-kwartnoot is; ii.) in maat 60 nog 'n f-kruis<sup>1</sup> in die laaste akkoord kort; iii.) in mate 61-68 die harpagtige *arpeggio*-passasies steeds twee-en-dertigste- in plaas van vier-en-sestigstenote is; iv.) in maat 61 nog nootverskille is; v.) in maat 65 'n akkoordverskil is; en vi.) mate 69-71 en 73 nog steeds soos in die ongedateerde komposisiesketse 10.7 A 5: 10 en 11 is.

In die ongedateerde inkoutograaf, 10.7 CII/9, kry mate 9 en 65 finale beslag, maar steeds nie mate 52, 60, 69-71 en 73 nie.

Uiteindelik, in die inkoutograaf op die *Symphax*-velle (10.7 CIII/1), kry hierdie laasgenoemde mate finale beslag. Hier skryf Van Wyk die *Lento non troppo* asook die metronoomspoed by — 'n kwartnoot = c. 50 — wat in die finale weergawe behou is.

#### 4.2.5.3 Oorsig oor die ontstaansdatums van die lied, met elke katalogusbladsy- nommer tussen hakies

In die werkproses aan dié lied is baie van die komposisiesketse ongedateer en moes die posisie van elke betrokke komposisieskets sover moontlik deur die ontwikkelingstadium van die musiek bepaal word.

3/5/47        (10.7 A 3.1: 1)

s.a. [16/11/48] (10.7 A 2: 23)

s.a.            (10.7 A 2: 20)

13/12/50     (10.7 A 5: 1)

14/12/50 (1) (10.7 A 5: 1)

14/12/50 (2) (10.7 A 5: 2)

16/12/50     (10.7 A 5: 2)

[16/12/50]   (10.7 A 5: 3)

29/12/50 (2) (10.7 A 5: 4) Flavius. Diep Rivier: "(no. 4 in die siklus laaste lied)"

2/1/51        (10.7 A 5: 12) Flavius

s.a.            (10.7 A 2: 32)

4/1/51        (10.7 A 5: 4) (vanaf notebalk 16)

17/3/51       (10.7 A 5: 13) Flavius

s.a. [17/3/51] (10.7 A 5: 14)

22/3/51       (10.7 A 5: 5) SACM, Flavius, Goeie Vrydag

[22/3/51]     (10.7 A 5: 6)

s.a.            (10.7 A 5: 15)

22/9/51       (10.7 A 5: 17) Flavius

26/9/51       (10.7 A 5: 18) Flavius - reent - S. kom vir eerste keer kuier

27/9/51       (10.7 A 5: 19)

27/9/51 (2)   (10.7 A 5: 20)

27/9/51 (3)   (10.7 A 5: 21)

27/9/51 (4)   (10.7 A 5: 22)

30/9/51	(10.7 A 5: 23) Flavius - reent
1/10/51	(10.7 A 5: 23)
2/12/51	(10.7 A 5: 27) Flavius (wind)
29/6/52	(10.7 A 5: 24) "Flavius - (vies vir Ken: nie opgedaag om huis [M <sup>c</sup> Casland] te gaan sien nie)"
3/7/52	(10.7 A 5: 24)
3/7/52 (2)	(10.7 A 5: 25)
19/9/52	(10.7 A 5: 26)
s.a.	(10.7 A 5: 7-11)
s.a.	(10.7 CII/8)
s.a.	(10.7 CII/9)
s.a.	(10.7 CIII/1) Handgeskrewe outograaf op <i>Symphax</i> -velle
s.a.	(10.7 CIII/2) Van Wyk se eie kopie van die handgeskrewe outograaf op <i>Symphax</i> -velle.
s.a.	(10.7 CIII/5) Setterskopie.
1956	(10.7 D/2) Publikasie, Boosey & Hawkes.

Volgens die datums in die komposisiesketse lyk dit dus asof die liedere in Februarie 1953 voltooi is, maar Van Wyk gaan voort om dit te verfyn en van die musiek kry eers in die ongedateerde inkoutograwe finale beslag. Muller teken Van Wyk se dagboekinskrywings van 1953 aan waaruit 'n duideliker beeld van die voltooiing van die siklus gevorm kan word: "7 Julie: 'Ek maak "Winternag" klaar — hoop so altans!"; en Muller sê "[o]p 4 Augustus sukkel Van Wyk nog met [*Diep Rivier*]". Van Wyk skryf op die oggend van die eerste uitvoering van die siklus (14 Augustus) aan Baron dat dit nou klaar is en dat hy in sy skik is daarmee, behalwe vir die paar tekortkominge wat hy hoop om gou-gou uit te stryk. Hy sluit af: "And so ends a very hard five years (five years for five songs!). I've never had a more bitter struggle with any of my pieces." (ms. s.a.: 371.) Kyk 'n mens egter na die oorsigtabel (einde van dié hoofstuk) van hoe die komposisiedatums versprei was, blyk dit dat die meeste werk eintlik in 1951-'53 gedoen is.

Te midde van die sukses wat hy met *Van liefde en verlatenheid* smaak, kan Van Wyk ook in hierdie tydperk in sy lewe die vriendskap van vriende soos (volgens Muller) "Victor Holloway, Ken Swart, Suzanne Swart en Rae Rabin" geniet; en tóg is 1953 vir hom in sekere opsigte 'n veelbewoë jaar. "[Sy] pa gaan woon by Boetie Att [die pa van Arnold van Wijk (jr.)] in die Paarl en Van Wyk skryf [14 Maart 1953] aan Baron: 'I've never spoken about it much, but it is rather painful that with my father approaching 80, I have never yet got to know him or rather that we haven't yet got to know each other. He, I think, knows even less about me than I about him.'" (ms. s.a.: 554 en 807, eindnota 634.)

Op 5 Desember neem Noel Mewton-Wood sy eie lewe en Muller teken Van Wyk se dagboekinskrywing van 7 Desember 1953 soos volg aan: "Ek probeer werk aan Kerslied. 3 uur gaan ek bietjie slaap: 3.30 bel Christie my om te sê dat Noel dood is. Hy eet die aand hier." (*ibid.*: 555 en 807, eindnota 638.)

#### **4.3 Samevatting van *Van liefde en verlatenheid*, veral met die klem op Van Wyk se begrip en aanvoeling om die stem en die klankverwagting wat die teks suggereer, te verenig.**

Hoewel die vyf liedere van *Van liefde en verlatenheid* onafhanklik van mekaar uitgevoer kan word, word die musikale waarde sowel as die impak van elke lied verhoog as dit in verhouding tot mekaar, in siklusverband voorgedra word. 'n Vryhandgrafiek van die finale weergawe sal moontlik matig van dié van die aanvanklike grafiek, soos in Figuur 16, verskil, maar die siklus toon 'n simmetrie, balans en hegte eenheidsgevoel: die eerste en vyfde liedere balanseer en so ook die tweede en vierde, terwyl die derde lied 'n eiesoortige aard vertoon.

Siende Van Wyk in 1932, en daarna weer in so vroeg as 1939, al geïnteresseerd was om *Winternag* te toonset, kan aanvaar word dat dié gedig die vonk was vir die ontstaan van die siklus — wat hoofsaaklik tussen 1948 en 1953 gekomponeer is. Tóg is die ware begin van die ontstaansproses reeds 3 Julie 1947, met die eerste poging om *Diep Rivier* te toonset. Hy het vermoedelik in Londen al Marais-gedigte begin lees, met die oog op 'n seleksie daarvan. Die komponis John Simon het in 'n colloquium-aanbieding: "Auctorial reflections on recent compositions" (2 Februarie 2009), by die Departement Musiek, Universiteit Stellenbosch, gesê hy toonset net gedigte van digters met wie hy identifiseer en het byvoorbeeld 1,600

gedigte van Emily Dickenson gelees voordat hy die vyf gekies het wat hy uiteindelik as *Portrait of Emily* getoonset het.

Of Van Wyk met Eugène Marais geïdentifiseer het, is nie bekend nie, maar dit is seker dat hy Marais se werk goed genoeg geken het om dié keur van gedigte te kon maak. Met liefde en verlatenheid as melankoliese tema in die inhoud van die gedigte, is dit dan te verstane dat die siklus tot 1952 sónder *Hart-van-die-Dagbreek* bedink is. Grové sê ook "[b]uitemusikale eenheidselemente" is in die tekskeuse teenwoordig: "al vyf gedigte vertoon stemmingsmatige ooreenkomste, moontlik met die gedeeltelike uitsondering van die vierde gedig." (1983: 31.)

In die keur van dié gedigte is die onderliggende melankolie hoofsaaklik die samebindende faktor, want ten opsigte van die aantal versreëls en rym, kan slegs *Winternag* en *Diep Rivier* gepaar word. Dié twee gedigte het in hul oorspronklike vorm elk uit tien versreëls, met uitsluitlik gepaarde rym, bestaan. Soos vroeër genoem, is die versreëls van *Winternag* verskeie kere heringedeel; tot die huidige vorm van 18 versreëls — steeds 'n ewe getal; wat die rym na 'n mengsel van gepaarde en gekruiste rym verskuif. Die ooreenstemming in die ander drie gedigte is juis die feit dat elkeen uit 'n onewe getal versreëls bestaan, met verskillende versreëllengtes, in 'n vryer vorm en met min of geen rym nie: *Die townares* 11; *Die woestyn-lewerekie* 17 (10 + 7); en *Hart-van-die-Dagbreek* vyf versreëls.

Styleienskappe en sy musikale woordeskat wat uiteraard ontwikkel het vanaf sy jeugliedere, maar toenemend vanaf sy vroeë liedere, bereik in *Van liefde en verlatenheid* 'n hoogtepunt in gesofistikeerde uitdrukking.

Hy toon steeds 'n voorkeur vir geen of 'n baie kort voor- en/of naspel, en — soos ook met die spaarsame gebruik van onder meer melismas asook die omvang bo f-kruis<sup>2</sup> — het 'n lang voor- en/of naspel, of die afwesigheid daarvan, soos in *Koud is die wind*, gewoonlik spesiale seggenskrag. In *Van liefde en verlatenheid* het die eerste vier liedere afwisselend elk 'n voorspel van vier of ses mate onderskeidelik, maar in *Diep Rivier* loop hy die verklanking van die hoogsdramatiese teksinhoud vooruit met 'n 17 mate lange voorspel. 'n Kort, of geen naspel nie, kenmerk al die liedere: Die naspel van *Die townares* is slegs 'n gepunteerde halfnoot-akkoord; dié van *Winternag* twee en 'n half mate; en dié van die ander drie liedere elk twee mate.



Die liedere vorm in alle opsigte 'n eenheid; met verskeidenheid binne die eenheid. Toonsoorte, tydmaattekens, dinamiek, begeleidingstekstuur en meer liriese teenoor hoekiger melodieë wissel mekaar binne die liedere af asook binne die verhouding van die liedere tot mekaar. Van Wyk daag van vroeg af al tradisionele musikale uitdrukkingsmiddele uit; en laat hom nou, in sy volwasse werke hoegenaamd nie daardeur aan bande lê nie. Die eerste, derde en vyfde lied is sonder toonsoortteken geskryf — hier kan dikwels slegs na toonsentra en toonsoort-oriëntasie verwys word. Hoewel die tweede lied in f mineur en die vierde in E majeur geskryf is, kenmerk die milde gebruik van chromatiek, toonsoortvreemde note en dissonansie die musiek hier, asook in die hele siklus.

Dikwels word die karakter en klankkleur van die harmoniek bepaal deur die akkoord boustof soos sekundes, kwarte en kwinte; moll-dur samestelling; bi-akkoorde en vermenging van toongeslagte; asook — slegs vir spesiale uitdrukking — sy vernuftige gebruik van die majeur mineur vorm direk na mekaar op dieselfde toontrap. Dit alles verteenwoordig 'n beduidende vordering in sy sin vir harmoniek, gemeet aan liedere soos *Vier weemoedige liedjies*. In hierdie siklus bevry Van Wyk homself, sover dit sy liedere betref, finaal van 'n funksioneel gebonde tonaliteit.

'n Strewe na groter vryheid ten opsigte van die ritmiese verklanking van die teks kom sedert sy jeugliedere voor, en in hierdie siklus veral in die komposisiesketse. In van die vroegste komposisiesketse van *Winternag*, dié op 16/4/48 (10.7 A 2: 25) gebruik Van Wyk 'n *Senza misura*-aanwysing; en in dié op 19/6/48 (10.7 A 3.1: 3) *desolato quasi recitativo*. Ook in die eerste komposisieskets van *Die townares*, 16/11/48 (10.7 A 2: 23) is in die tweede poging die uitvoeringsaanwysing *appassionato senza tempo*. Al die genoemde voorbeelde dui op hierdie soeke na vrye praatritme, soos hy ook met *quasi parlante* in *In die stilte van my tuin* soek.

Dalk is dít een rede waarom ongewone tydmaattekens in *Van liefde en verlatenheid* voorkeur geniet. Die liedere se aanvangstydmaat is 5/4, 7/8, 3/4, 10/16 en 3/4 onderskeidelik. Dit is opvallend dat in die drie liedere met onewe aantal versreëls en versreëllengtes die ongewone tydmaattekens gebruik word: 5/4 en 7/8 waarbinne die polsgroepering soms wissel; en die hoogs-ongewone 10/16 in *Hart-van-die-Dagbreek*. Taamlik baie tydmaatwisseling kom ook voor in *Die woestyn-lewerkie* en *Diep Rivier*.

Gesinkopeerde polsverdeling kenmerk baie van die ritmepatrone; raak dikwels 'n karakteriserende element van 'n melodie in die klavierparty; en dra grootliks by tot die karakter van die liedere — weereens in die liedere onderskeidelik, maar ook van die ritmebeeld van die siklus as geheel. Poliritmiek word per geleentheid ook vernuftig aangewend vir teksuitdrukking. Uit die aard van die karakter van die gedigte, is geen van die liedere in 'n besonder vinnige tempo nie.

Van Wyk skryf steeds met voorkeur vir die stem se laer middelomvang en spaar die hoër middel, maar veral hoër omvang, vir meer dramatiese uitdrukking. Note bo f-kruis<sup>2</sup> asook die laer note rondom c<sup>1</sup>-b word suinig, maar dan met soveel meer trefkrag gebruik. Die stemomvang en tessituur (hier tussen hakies) van *Die townares*, *Winternag* en *Diep Rivier* is b-mol-f-kruis<sup>2</sup> (g<sup>1</sup>-e-mol<sup>2</sup>); c<sup>1</sup>-f<sup>2</sup> (e-mol<sup>1</sup>-d-mol<sup>2</sup>); en b-g-mol<sup>2</sup> (f<sup>1</sup>-e<sup>2</sup>); en dié van *Die woestyn-lewerkie* en *Hart-van-die-dagbreek* d-mol<sup>1</sup>-a-mol<sup>2</sup> (f<sup>1</sup>-e-mol<sup>2</sup>) en d-kruis<sup>1</sup>-g-kruis<sup>2</sup> (f-kruis<sup>1</sup>-d<sup>2</sup>) onderskeidelik. In die vryhandgrafiek van komposisieskets 10.7 A 3.1: 7 was dié klank-argitektuur reeds waarneembaar.

Dalende intervalle aan die einde van frases, net soos onder meer tertse asook groot intervalle as deel van 'n melodie, is gewone elemente van 'n lied. Hoe Van Wyk dit in *Van liefde en verlatenheid* gebruik, verskaf egter dikwels 'n subtiel illustratiewe karakter daaraan. Met die algemene stemming van die teks in gedagte is dit opvallend dat net 19 frases en subfrases uit die hele siklus nie dalend eindig nie. *Die townares* begin en eindig met 'n dalende rein kwint; *Die woestyn-lewerkie* begin met 'n dalende rein kwint en eindig met 'n dalende mineur septiem; en *Diep Rivier* begin met 'n dalende oktaaf en eindig, na dalende intervalspronge van 'n majeur septiem en 'n verminderde tert, met 'n stygende mineur sekunde.

Potgieter wys hierdie groot intervalspronge uit as "suggestief van woordbetekenis" en meen dat die dalende rein kwinte in *Die townares* op "eensaamheid" dui (1967: 458); en sê die "groot septiem het skerper smartlike assosiasie" (*ibid.*: 459). In *Die townares* byvoorbeeld, kom geen frase voor wat met 'n stygende interval eindig nie; en in die siklus as 'n geheel oorheers dalende terts-intervalle die afsluit van frases en frase-fragmente (altesaam 18), veral in *Die townares* en *Winternag*. Die tertsinterval is opvallend in die algemene klankbeeld van die siklus; Potgieter beskryf dit as die "opvallendste lynkenmerk" wat

bestaan uit "formasies en wendinge wat sentreer om die interval van die tertse.

Laasgenoemde interval is uiteraard 'n natuurlike keuse vir vokale gebruik; Van Wyk se aanwending daarvan is egter sodanig dat dit 'n melodiese kenmerk word." (*ibid.*: 463.) Meer as in vorige liedtoonsettings, kenmerk middelpuntsoekende en binnetoekerende melodieë die stempartye van hierdie liederes. H.T. [Henk Temmingh?] sê in sy bondige, ensiklopediese bespreking van Van Wyk se komposisiestyl in Malan: "Chromatiese omspeling van 'n noot is 'n verdere kenmerk van sy dikwels sentripetale melodiese skryfwyse" (en demonstreer dié punt met as voorbeeld mate 31/32 uit *Winternag*) (SAME IV 1986: 445). Dit is by uitstek van toepassing op *Van liefde en verlatenheid* as geheel.

Die begeleidingstekstuur ondersteun en vorm deel van hierdie klank-argitektuur; en wissel tussen oorwegend baie dig in *Die towenares* en *Diep Rivier* en meer deursigtig, soms selfs yl, in *Die woestyn-lewewerkie*, *Winternag* en *Hart-van-die-Dagbreek*. Van Wyk se eie tegniese vermoë as konsertpianis en begeleier, veral van sy eie liederes, dra beslis by tot die musikaal en tegnies ingewikkelde begeleidings. Soos in sy jeug- en vroeë liederes al opgemerk is, is byvoorbeeld die dikwels wydliggende akkoorde sprekend van sy groot hande — in *Diep Rivier* vereis hy onder meer dat die linkerhandakkoorde, byvoorbeeld E-A-f-kruis gevolg deur D-A-f-herstel, *non arpeggiando* gespeel word. Hy het dus geskryf wat hy self kon speel — die klavierparty van elke lied in hierdie siklus vereis 'n baie bekwame pianis.

In al vyf liederes is die stemparty onafhanklik van die klavierparty. Terwyl die gedig in die stemparty voorgedra word, ondersteun die klavierparty die atmosfeer en oorkoepelende emosionele gevoel en suggereer soms uitbeelding van die natuurbeelde in die lied. Groter musikale uitdagings as in kunsliederes met 'n harmonies ondersteunende klavierparty word gestel aan die sanger, asook aan die ensemble tussen sanger en pianis.

Dit kan aanvaar word dat Van Wyk van die uitvoering van sy liederes dieselfde klankverwagting gehad het as in sy eie uitvoerings as pianis — ongesmuk en met intense aandag aan klankkwaliteit. Hy het definitief nie 'n beeld van vertoon nagejaag nie; byvoorbeeld oor die eerste uitvoering van *Koud is die wind* deur Lili Kraus in Stellenbosch op 22 Maart 1935, teken Muller 'n brief aan Baron aan waarin Van Wyk sê Kraus het dit pragtig gesing, maar in so 'n stadige tempo dat hy dit as oorsentimenteel ervaar het (ms. s.a.: 347).

Op die oog af lyk dit asof dié liedere vanuit die gedig interpretatief baie voorspelbaar is, maar daar moet streng gehou word by die komponis se wisselende uitvoeringsaanwysings.

In Van Wyk se geval wys die komposisiesketse dat hy presies geweet het watter klankbeeld hy in elke lied nagestreef het. Aan aspekte soos onder meer die rol van die rustekens het hy groot uitdrukkingswaarde geheg. Soms het sommige van hierdie aanvanklike idees in die komposisieproses verander of tot niet gegaan. Die ontsluiting van die komposisiesketse in die versameling werp dus soveel te meer lig op Van Wyk se ideaal hoe die liedere uitgevoer moet word. Dit sal vir voornemende uitvoerders van die liedere nuttig wees om te kan lees hoe hy in die komposisiesketse met verskeie uitvoeringsaanwysings probeer het om by 'n voordragstyl uit te kom wat die musiek toelaat om die teks ten beste te vergestalt.

Hierdie inligting kan dien as verrykende agtergrondkennis vir die uitvoeringsaanwysings wat in die finale weergawe verskyn en wat oorhel na die stadiger, meer melankoliese, byvoorbeeld *Winternag se Lento desolato, rubato*. Die *rubato*-aanwysing het eers aan die einde van die komposisieproses van dié lied aanwysings soos *senza misura, senza rigore* en *quasi recitativo* vervang. Selfs in die twee meer lighartige liedere het hy in *Die woestyn-lewewerkie* by die ligter aanwysing *ma non scherzando* bygevoeg en is die tempo van *Hart-van-die-dagbreek* slegs *moderato*, al word 'n *leggero ed innocentemente*-uitvoering gevra.

Hy plaas dus 'n hoë premie op die eerlike, ongesmukte interpretasie van die liedere. Soos in die lys van dokumente in die Arnold van Wyk-versameling genoem is, skryf Van Wyk in die setterskopie van die liedere drie notas in rooi aan die setter — waarvan onder meer die volgende weer, in die huidige verband, genoem moet word: "Please place expression marks exactly as shown". Hierdie spesifikasies help spel vir die uitvoerders die komponis se klankverwagting duidelik uit, maar terselfdertyd word baie hoë eise ten opsigte van musikale en emosionele dissipline aan die kunstenaars gestel. As 18-jarige komponis het Van Wyk in 1934 al (soos voorheen genoem) onderaan die toonsetting van *Koud is die wind* geskryf ". . . One who can't sing mustn't sing this song! Only those with some understanding need attempt to sing it." (10.1 CII/5: 2-4.)

Volgens een van Van Wyk se uiteensettings van die volgorde van die liedere (soos vroeër in die bespreking genoem), dié op 16 Mei 1951 (10.7 A 1: 5), sê hy dis 'n "Sangsiklus op woorde van Eugène Marais vir middelbare (?) stem en klavier"; dus aanvanklik die

moontlikheid dat dit vir mezzosopraan of bariton is. Die inhoud van die gedigte van *Die woestyn-lewewerkie* en *Hart-van-die-Dagbreek* leen egter beter tot vertolking deur 'n vrouestem, maar in *Die townenares* kan die verteller 'n man of 'n vrou wees. *Winternag* asook *Diep Rivier* — Van Wyk gebruik nie die subtitel nie; dus sonder assosiasie met Juanita Perreira — het universele betekenis.

In Muller word verwys na 'n uitvoering in 1973 van dié siklus deur die bas-bariton Angelo Gobbato, met Christie Feros aan die klavier, waaroor "Van Wyk voel die manstem werk nogal goed, behalwe vir 'Hart-van-die-Dagbreek', waarvan die ligtheid verlore gaan met 'n bas-bariton." (ms. s.a.: 396.) Nêrens in die komposisiesketse verwys hy egter weer na 'n spesifieke stemkeuse nie, maar toonset die liedere binne 'n omvang en met 'n tessituur wat ewe goed in 'n mezzo- sowel as sopraanstem lê. Hy het miskien die "middelbare" stem oorweeg na aanleiding van die dramatiese inhoud van gedigte soos *Die townenares* en *Diep rivier*. Uiteindelik word dit gepubliseer slegs vir "Voice and piano".

Aangesien die stemomvang van die siklus in die geheel nie buitengewoon groot is nie, b-mol-a-mol<sup>2</sup>, met die tessituur in die middelomvang — ongeveer f<sup>1</sup>-e<sup>2</sup>, maak dit die aandurf van die liedere vir mezzosoprane sowel as soprane ewe aantreklik. Die stem word nêrens uitgedaag ten opsigte van omvang nie, maar eerder vanweë die kragtige, deklamatoriese sang in groot dele van die liedere — intens dramatiese vereistes word veral aan die middelomvang van die stem gestel; asook die volgehoue emosionele intensiteit en voortstuwendheid, veral aangedryf deur die begeleiding; en soveel te meer die tegniese vaardigheid wat vereis word vir byvoorbeeld die volgehoue sagte sang in *Winternag*; en die eenvoudige, onskuldige toonkleur en vertolking van *Hart-van-die-Dagbreek*. Hierdie liedere vereis dus buitengewone stemsoepelheid en 'n stem met 'n groot kleurpalet.

Van Wyk se voorliefde vir die klankomgewing tussen d<sup>1</sup>-e<sup>2</sup> bevoordeel die sangstem ten opsigte van stemproduksie, sowel as soepel diksie. Waar hy die omvang bo f<sup>2</sup> gebruik, is dit opvallend dat hy dit telkens op 'n woord met 'n oop vokaal skryf, byvoorbeeld *Wagt* in *Die townenares* op 'n f-kruis<sup>2</sup>; die sinsnede *al die wonderlike* op f<sup>2</sup>-g<sup>2</sup>-a-mol<sup>2</sup>-g-mol<sup>2</sup> in *Die woestyn-lewewerkie* kom voor op a-i-ɔ-ə vokale; in *Hart-van-die-Dagbreek* moet die "i"-vokaal op g<sup>2</sup> in *sing*, na ə aangepas word; en in *Diep Rivier* begin die aanvangs-interval met f<sup>2</sup> wat,

hoewel nie baie hoog nie, nietemin gemaklik op 'n "o"-vokaal is, en met *wroegend* waarvan die klimaksnoot op g-mol<sup>2</sup> op 'n ə is.

Daar word oor die algemeen nie buitensporige eise ten opsigte van fraselengtes aan die sanger se asembeheer gestel nie. Die lengte van slegs enkele frases sal meer as gemiddelde asembeheer verg, maar interpretatiewe vereistes bepaal soms die moeilikheidsvlak. In mate 48 (met opmaat)-53 van *Die woestyn-lewerk* op *ek sien jou* is die frase lank en met 'n *mesa di voce* in mate 48-49; en in *Winternag* is sommige van die frases bo gemiddeld lank as gevolg van die stadige tempo, maar die uitdaging vir die sanger se asembeheer lê eintlik daarin om met volhoubaar goeie klankkwaliteit met gedempte stem (*sotto voce*) te sing en voortdurend 'n baie lae dinamiese vlak asook 'n soet, swewende toon te handhaaf.

In *Hart-van-die-Dagbreek* sal die lang melisma, mate 16-20a, besondere beplanning vir die ekonomiese verbruik van die asem verg. So ook is in *Diep Rivier* wat in 'n stadige tempo is — 'n kwartnoot = c. 50 — die toonsetting van *Die lem van liefde wroegend in my hart* (mate 31 (met opmaat)-37a) wat 'n lang melisma insluit; asook *wat my nooit verlaat* (mate 56 (met opmaat)-60); en *Ek sien van ver die glans van staal en goud* (mate 63 (met opmaat)-66a), van die moeiliker aspekte van die lied.

Musikaal tegniese uitdagings kom voor in onder meer *Hart-van-die-Dagbreek*, wat vokaal tegnies glad nie moeilik is nie. Interpretatief vra dit 'n besondere ingesteldheid en eenvoudige, onge Kunstelde benadering te midde van die uitvoering daarvan in die ongewone 10/16-tydmaat wat die ensemble tussen sanger en pianis bemoeilik. Dit word wel vergemaklik deurdat die teks hoofsaaklik sillabies getoonset is en die melisma in 'n vaste ritmepatroon verloop. In 'n gesprek (10 Desember 2008) met die pianis Benjamin van Eeden, het hy vertel hoe hy by Van Wyk les gehad het op die begeleiding van *Van liefde en verlatenheid*. Gedurende so 'n lessessie het Van Wyk vertel hoe problematies die begeleiding van *Hart-van-die-Dagbreek* ook vir homself was, dat met die opname van dié siklus, saam met die mezzosopraan Hanneli Rupert, ten duurste vir die opname-ateljee betaal moes word sodat daar, vanweë die begeleiding, 'n volle dag net aan dié lied bestee kon word. Volgens hom het hy blykbaar slegs op die opname wat uiteindelik op die plaat vasgelê is, dié lied goed genoeg begelei.

Van Wyk het graag van sy komposisies aan spesiale vriende opgedra; 'n gewoonte sedert sy jeugliedere. Tóé sou hy dikwels met voortvarende geesdrif 'n lied aan iemand — al is dit net aan die "eternally beloved one" — opdra en dan nie eens die komposisie voltooi nie. Met *Van liefde en verlatenheid* het hy egter al van vroeg in die ontstaansproses, reeds in die komposisieskets van 14/4/48 (10.7 A 2: 1) van *Die woestyn-lewerk* begin byskryf "Vir Kennedy Swart" — 'n baie spesiale vriend van hom. Van sy vriende is ook bederf met 'n outograafkopies of eerste uitgawes van sy komposisies, soms as verjaardag- of Kersgeskenke, of — in die geval van die Barons — somer net uit waardering vir die vriendskap.

Hy skryf altyd 'n boodskap voorin die geskenkkopies; en al ag hy die komposisie goed genoeg om as geskenk aan te bied, is die meegaande boodskap dikwels ook tekenend, hetsy eg of dalk tong-in-die-kies, van sy onsekerheid en lae dunk van homself — nietemin, nie sonder humor nie. Sprekende voorbeelde hiervan is dié voorin die handgeskrewe kopieë van *Van liefde en verlatenheid*, waarvan 10.7 CIII/3 'n Kersgeskenk aan Howard Ferguson en 10.7 CIII/4 'n geskenk aan Freda Baron was.

Uit die insiggewende inskrywing in die kopie aan Baron spreek sagtheid, toegeneëtheid en waardering, maar ook nederigheid wat grens aan 'n gevoel van minderwaardigheid: "For Freda with fondest love from Nols, the Mouse, who if ever again he becomes something approaching a lion will owe much of that improved [skrif onduidelik] and blessed state to her devotion and encouragement". Van Wyk se droë en effens vreemde, selfs wrang, humorsin spreek duidelik uit die inskrywing aan Ferguson: "For Howard who must please be kind to poor Nols (did you know my mother wanted to baptise me Eugène? My father intervened), Eugène (who does'nt [*sic*] need it) [Eugène Marais is al 1936 oorlede], Nampti, Gampta, Noreen [die pianis vriendin van Ferguson en Van Wyk] [eie kommas] and Juanita Perreira †" [die tragiese karakter uit *Diep Rivier*].

Oor die musikale standaard van *Van liefde en verlatenheid* en die plek en status daarvan in Van Wyk se liedoeuvre, maar ook sy totale beeld as komponis was daar van meet af aan geen twyfel nie. Resensies was gloeiend en dié werk het hom in die internasionale arena van kunsliedkomponiste geplaas; maar het ook die algemene status van die Suid-Afrikaanse liedkuns verhoog. Muller teken onder meer dié van die resensent Malcolm Rayment op wat in *Music & Musicians* (Londen), Februarie 1957 geskryf het: "[*Van Liefde en Verlatenheid*], in

particular, has a striking originality, and is one of the most important contributions of our time to the literature of song." (Muller ms. s.a.: 749.)

Volgens die inskrywing (in Van Wyk se handskrif) voorin die setterskopie, 10.7 CIII/5, van *Van liefde en verlatenheid*, is dié werk vir die eerste keer op 14 Augustus 1953 in die Hiddingh-saal, Kaapstad, uitgevoer deur Noreen Berry (mezzosopraan) en die komponis by geleentheid van die openingskonsert van die Universiteit van Kaapstad se Kunsfees. Hierna het talle uitvoerings van die werk gevolg, onder meer deur die mezzosopraan Betsy de la Porte, en in 1980 'n plaatopname deur die mezzosopraan Hanneli Rupert (EMCJ(K) 11571) met die komponis in albei gevalle as begeleier. 'n Pragopname van *Van liefde en verlatenheid* — wat ongelukkig nie kommersieel beskikbaar is nie — is dié deur die sopraan Hanna van Niekerk (tans beter bekend as Van Schalkwyk) en pianis Heinrich van der Mescht.

Met *Van liefde en verlatenheid* oes Van Wyk in 1954 internasionale erkenning in, waaroor Muller uit Van Wyk se briewe en dagboekinskrywings 'n interessante perspektief op die hele aangeleentheid byeenbring. Hy noem onder meer: "Op 18 Januarie [1954] hoor Van Wyk dat *Van Liefde en Verlatenheid* gekies is om by die jaarlikse ISCM (International Society for Contemporary Music) fees in Haifa, Israel, uitgevoer te word." Op 12 Februarie kom hy, na sy besoek aan die Barons, met die Blou Trein in Kaapstad aan; Ken Swart haal hom op die stasie; die aand eet hy by Rae; en in sy dagboek skryf hy "Baie bedruk oor die Haifa besigheid." Ook uit 'n brief van 25 April 1954 aan Baron blyk dit dat Van Wyk nie "oorgretig is om Israel toe te gaan nie." Hy skryf "I'd like theoretically to go of course, but I'll hate the rush and the upset and the changed routine. I must also tell you that my nerves are again in a shocking state and that lately I have been far from happy. I STILL CAN'T DO ANYTHING REALLY WELL and I'm sick of partial successes." (ms. s.a.: 372 en 794, eindnota 399.)

Nietemin gee hy en Betsy de la Porte die uitvoering van *Van liefde en verlatenheid* op "31 Mei 1954, 9.00 nm in die Peer Hall, Haifa tydens die ISCM fees" (*ibid.*: 746); en Muller beskou dit as "waarskynlik Van Wyk se grootste internasionale sukses." (*ibid.*: 373.) Bouws noem dat hierdie uitvoering so gunstig ontvang is, ". . . dat die liedere nog dieselfde jaar in Hilversum, Nederland, en ook in Londen en Oslo gesing en uitgesaai is." (1982: 179); en volgens Muller het die werk ook 'n eerste uitvoering in Frankryk beleef, op 17 Mei 1955 met Jolanda Rodio (sopraan) en Jean-Jacques Painschaud (klavier) (ms. s.a.: 746).



Plaaslik ontvang Van Wyk op 23 Julie "die Drie-Eeue Toekenning" vir dié werk (*ibid.*: 374).

"[O]p 27 Julie [1954] ontvang hy 'n kabelgram van Howard Ferguson wat hom in kennis stel dat Boosey & Hawkes besluit het om die siklus te publiseer." (*ibid.*: 374); en op 10 April 1956 handig hy die proewe van *Van liefde en verlatenheid* vir hulle in (*ibid.*: 377).

#### 4.4 Oorsigtabel: Liedere en wanneer Van Wyk daaraan gewerk het

Lied	Vroeër	1948	1949	1950	1951	1952	1953
Towenares	-	16/11	1/2, 2/2	-	16/5, 23/5	2-3/1, 19/1  19/11, 30/11 22/12, 24/12 26-27/12 31/12	3-5/1, 7/1, 18/1, 20/1, 22-23/1 5/2, 13/2  7/5
Woestyn- lewerkie	-	3/4, 14/4, 18/4, 25/4 19/6 15/11 7-8/12 10/12, 19/12	18-20/1  4/2, 7-8/2	-	12-18/1  24-25/4 1/5, 4-5/5 15/5 7/10, 10/10, 14/10, 21/10	-	25-26/1  7/2, 20/2 [s.a.]
Winternag	1932 1939	13/4, 16/4 [s.a.] 19/6 22/9	12-13/1 31/1, 1/2	20/5 27/8 28-29/11	3-4/4, 6/4	23-24/2 30/4, 3/5 14/9, 21/9 19/11	16-17/2 [s.a.]
Hart van die Dagbreek	-	-	-	-	-	6/11, 16/11, 19/11  26/12	10/1, 12/1  14-15/2 [s.a.]
Diep Rivier	3/5/47	16/11 [s.a.]	-	13-14/12 16/12 29/12	2/1, 4/1 17/3, 22/3 22/9 26-27/9 30/9, 1/10 2/12	29/6 3/7 19/9 [s.a.]	-

## Hoofstuk 5 Tussenspel: 1953-1959

### Die tydperk tussen *Van liefde en verlatenheid* en die Petronius-liedere (*Carmines Petronii*)

Slegs twee liedere sien die lig in die jare tussen *Van liefde en verlatenheid* en die Petronius-liedere: *Kerstlied* op 'n anonieme, Nederlandse teks uit die 1500's en *Liebeslied* op 'n teks van Rainer Maria Rilke (1875-1926). Dié twee liedere is nie as deel van hoofstuk 4 "Die tydperk rondom *Van liefde en verlatenheid*" bespreek nie, omdat hulle in eie reg behoort te staan; liedere van dieselfde musikale gehalte as dié hoogaangeskrewe liedsiklus.

In hierdie tydperk is daar 'n merkbare afname in liedkomposisie. Van Wyk lê hom al hoe meer toe op instrumentale musiek en begin ook belangstel om vir meerstemmige, onbegeleide groepe stemme te toonset.

Sy werksverhouding met prof. Erik Chisholm, hoof van die College of Music, Universiteit Kaapstad, versleg steeds en die doseerlading kry hom onder, met die gevolg dat hy te min tyd aan komposisie wy.

### 5.1 Kerstlied (Ons ghenaket die avontstar)

#### 5.1.1 Bespreking van die lied

In 1953 begin werk Van Wyk aan *Kerstlied*. Ongelukkig is daar min datums by die komposisiesketse van dié lied. Howard Ferguson sê in die redakteursnota (van 1984) by die 1985-publikasie van *Kerstlied* in *Arnold van Wyk Vier Liedere Four Songs*, dat "in Mei 1984 twee holograwe van *Kerstlied* by [hom] aan huis te Cambridge ontdek is" en vermoed dat Van Wyk dit "met een van sy besoeke aan Engeland [daar] agtergelaat het." Van Wyk het wel by Ferguson tuisgegaan tydens sy Londen-besoek van Desember 1952 tot Februarie 1953. Die twee outograwe wat by Ferguson agtergebly het, is "een . . . 'n partituur vir sangstem met klavier, die ander slegs die stemparty." (1985 Voorwoord) — dus nie werksdokumente nie.

Muller reken dat "die twee sketse wat 1952 datums bevat, foutief gedateer is deur die komponis en eerder uit 1953 dateer. Die gedagte word bevestig deur die gekorrigeerde datum op p. 23 [van 10.8 A] waar 'n '3' oor die '2' van 1952 geskryf is, maar ook deur die

ontwikkelingstadia van die sketse." (ms. s.a.: 816, eindnota 809.) Vermoedelik het Van Wyk soms ongedateerde komposisiesketse lank agterna met behulp van sy dagboekinskrywings probeer dateer — dalk met die verwagting dat navorsing oor sy werk gedoen sal word. By die sketswerk van die tweede strofe skryf hy 7/12/52: Hier was ek toe ek van Noel se dood gehoor het (10.8 A: 3). Noel Mewton-Wood is egter op 5 Desember 1953 oorlede en volgens Van Wyk se dagboekinskrywing (wat reeds vroeër aangehaal is) het hy die nuus op 7 Desember 1953 gekry.

Die gedig van *Kerstlied*, ofte wel *Ons ghenaket die avontstar*, kom voor in *Horae Belgicae* wat reeds by *Die wiegelied van Maria (Ons is gheboren een kindekijn)* genoem is. Deel 2 van hierdie bron (1833), *Holländische Volkslieder*, byeengebring en met verklaring deur August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798-1874) bevat Nederlandse literatuur uit die 1500's, onder meer die teks van *Ons ghenaket die avontstar* — 'n Kersfeesgedig bestaande uit agt strofes.

Siende dat die Engelse vertaling (volgens die dokumente in 10.8 α sowel as 10.8 CII: 1-3) deur Ferguson in die 1985-publikasie van die lied nie oral met die Nederlands ooreenstem nie — in der waarheid té vry is — word hier 'n woordelike Afrikaanse vertaling van die teks gegee (vertaling deur Magdalena J. Oosthuizen).

Ons ghenaket die avontstar,  
Na/Vir ons het nadergekom die aandster,

die ons verlichtet also clær.  
wat ons verlig so helder.

Wael was haer doe,  
Goed was haar daad,

susa ninna susa noe,  
susa ninna susa noe, [onsinwoordjies om 'n baba mee te sus]

Jesus minne sprac Marien toe.  
Jesus ek min jou, sê Maria.

Dat huus dat hadde so menich gat,  
Die huis was vol skeure en gate,

daer Christus in gheboren was.  
waarin Christus gebore is.

Wael was haer doe,  
susa ninna susa noe,  
Jesus minne sprac Marien toe.

Si setten dat kint op haren scoet,  
[Sy sit die kind op haar skoot,](#)  
si cussedet voer sijn mondekijn roet,  
[sy kus \[soen\] op sy mondjie rooi,](#)

het was so soet.  
[die kindjie was so lief.](#)

Susa ninna susa noe,  
Jesus minne sprac Marien toe.

Si setten dat kint op haren knien,  
[Sy sit die kind op haar knie,](#)  
si sprac: groet eer moet u ghescien!  
[sy spreek \[sê\]: groot eer sal u te beurt val!](#)

Wael was haer doe,  
susa ninna susa noe,  
Jesus minne sprac Marien toe.

Si setten dat kint op haren aerm,  
[Sy sit die kind op haar arm,](#)  
met groter vrouden sach sijt aen,  
[met groot/innige vreugde het sy na hom gekyk,](#)

het was so soet!  
[die kindjie was so lief!](#)

Susa ninna susa noe,  
Jesus minne sprac Marien toe.

Die moeder die makeden den kinde een bat,  
[Die moeder berei vir die kind 'n bad,](#)  
hoe lieflic dattet daer inne sat.  
[hoe lieflik het hy daar-in \[in die badjie\] gesit.](#)

Wael was haer doe,  
susa ninna susa noe,  
Jesus minne sprac Marien toe.

Dat kindekijn pleterden metter hant,  
*Die kindjie het geplas met sy hand,*  
dattet water uten becken spranc.  
*dat die water uit die kom/skottel spat.*

Wael was haer doe,  
susa ninna susa noe,  
Jesus minne sprac Marien toe.

Die os ende oec dat eselkijn  
*Die os en ook die eseltjie*  
die aenbeden dat soete kindekijn.  
*die aanbid die dierbare/liewe kindjie.*

Wael was haer doe,  
susa ninna susa noe,  
Jesus minne sprac Marien toe.

(Die gedig is hier oorgeskrif uit *Horae Belgicae*, deel 2, 1833: 21-23.)

Van Wyk tik die teks oor (10.8 α) (s.a.) en skryf hier en daar die uitspraak, die betekenis van enkele woorde asook enkele skanderingsmerke in. Hierdie oorgetikte weergawe stem ooreen met die latere optekening van die gedig onder *Niederländische Geistliche Lieder des XV. Jahrhunderts*, in 'n heruitgawe van *Horae Belgicae*, 1854, deel 10: 39-40. Sommige van die woorde is 'n latere Nederlandse spelling: *wael* word *wel*; *Marien* spel hy *Mariën*; *setten* word *sette* gespel; *scoet*, *voer* en *roet* word *schoot*, *voor* en *root*; *groet* word *groot*; *ghescien* word *gheschien*; *die moeder die makeden* word *die moeder makede*; *pleterden metter* word *pleterde mitter*; en *kindekijn*, wat hy aanvanklik korrek oorgetik het, verskyn in die gepubliseerde weergawe (foutief) as *kindeke*. Nog twee spelfoute is *avondstar* wat Van Wyk foutief oorgetik het as *avondstar* en wat so behou is tot in die 1985-publikasie van *Kerstlied*; en *ende* wat as twee woorde *en de* gespel is, en wat definitief nadelig sal inwerk op die uitspraak van die teks. Afgesien van die foute, maak hierdie veranderinge die teks miskien meer toeganklik, maar dit neem ongelukkig weg van die uniekheid van dié eeue oue teks.

Die lied is uiteindelik gepubliseer met die effens nuwer spelling — insluitend die enkele foute.

Die eerste kennismaking met *Kerstlied* bring 'n mens onder die indruk van die konstante skep van nuwe materiaal. By nadere ondersoek word ontdek hoe effektief Van Wyk die musikale middele ingespan het om afwisseling, dog hegte eenheid, te bewerkstellig. Hy toonset die agt strofes deurgekomponeer en selfs nie eens in die refrein met presiese herhaling nie. Dit is veral die veranderde aard van die begeleiding wat die lied in twee dele laat verdeel: mate 1-65, 'n A-deel en mate 66-98, 'n B-deel, waarvan die klavierparty van die A-deel dikwels 'n liniêre, of kontrapuntale, karakter het.

Die teksinhoud ontvou as 't ware in 'n groepering van die strofes. Die eerste strofe stel die betekenis van Jesus se koms na die wêreld; die tweede beskryf die geboorteplek; dan volg 'n reeks voorstellings soos klein kameë: in strofes drie tot vyf word Maria met die Jesus-baba uitgebeeld — sy hou hom onderskeidelik op haar skoot, knie en arm; strofes ses en sewe stel voor hoe hy in sy bad (die waskom/-skottel) sit en plas met sy hand; en in die agtste strofe aanbid ook die os en die esel hom ('n beeld wat van vroeg af in die skilderkuns en kriptonele voorkom).

Van Wyk definieer dié onderwerp-groepering deur die begeleidingsmateriaal: met opvallend die pedaalpunte — kenmerkend van die lied se baslyn — wat telkens verskuif, onder meer vanweë die toonsoortverskuiwings; die begeleidingstekstuur; asook die manier waarop musikale materiaal hergebruik word. Die strofes word telkens geskei met 'n tussenspel van so kort as enkele polse, en tot maksimum twee mate lank.

Hy hou in *Kerstlied* ook by sillabiese verklanking en slegs drie melismas word gebruik: een waarmee die woord *menich* beklemtoon word, en twee keer om 'n sangerigheid aan susa *noe* te verleen. Die lied verloop in 4/4-tydmaat met een tydmaatwisseling na 3/2, maat 69, en met ongekompliseerde ritmepatrone wat bydra tot die onderliggende eenvoud waarmee hierdie amper naïewe teks getoonset is. Soos in so baie van Van Wyk se liedere kenmerk die dikwelse gebruik van die kwart-half-kwartnoot-ritmepatroon asook die korter vorm daarvan, die agtste-kwart-agtstenoot-ritmepatroon, die ritmiese verloop van dié lied.

Met die daarstel van soveel nuwe musikale materiaal, word uiteraard voortdurend nuwe motiewe geskep. Daar is egter nie sodanig motiefontwikkeling nie as herverskyning en variasie van motiewe, byvoorbeeld die kernmotief  $b^3-b^3-c$ -kruis<sup>4</sup> in die toonsetting van die eerste strofe wat op verskeie maniere in die stem- asook klavierparty voorkom. Dié motief word ook in die slot van die lied, mate 96b-98, in beide die linker- en regterhandpartye herhaal. In die bespreking van die lied sal na nog voorbeelde verwys word.

Die gedig se stemming vra net 'n rustige atmosfeer en helder, deursigtige klanktekstuur wat Van Wyk direk skep deur die *pianissimo chiaro e sereno* uitvoeringsaanwysing en deur die voorspel met slegs 'n oktaaf,  $b^2-b^3$ , te laat begin. Sekundes kleur die melodiese verloop van die klavierparty asook die harmoniek van veral mate 1-17; en die dissonansie wat so ontstaan, help om die klank helderder, skerper te nuanseer. Die motief in die voorspel se regterhandparty —  $b^3-b^3-c$ -kruis<sup>4</sup> (maat 1) — verskyn drie keer; waarna dit, twee oktawe laer, as basismateriaal van die stemparty se eerste maat gehoor word; en gevarieerd, ook as deel van intervalgrepe, tot maat 17 gebruik word. (In die klavierparty van *Koud is die wind* word die sekunde op 'n soortgelyke manier gebruik.) Van Wyk skep, vanweë die Middeleeuse teks, met hierdie motief wat om die vyfde en sesde toontrappe van E majeur draai, ook aanklank aan ou Kersliedere waar dié toonopvolging kenmerkend is van die melodie.

'n Pedaalpunt op B in verskillende, dalende klankomgewings, vanaf maat 1 tot 15a, ondersteun die onderliggende sentiment van die eerste versreël — *Ons ghenaket die avontstar* (Na/Vir ons het nadergekom die aandster) — en kleur die toonsetting van die eerste strofe. Die vyf mate lange voorspel begin met  $b^3$  in die regterhand- bo 'n  $b^2$ - omgekeerde pedaalpunt (omgekeerd, gegewe die melodiese verwikkeling in die baslyn van  $a^2-g$ -herstel<sup>2</sup>-f-kruis<sup>2</sup>, c-kruis<sup>2</sup>- $b^1$  in mate 2b-3) in die linkerhandparty; waarna die pedaalpunt begin daal — vir mate 4-9 na  $b^1$ , en mate 10 (met opmaat)-15a na 'n  $b$ .

Die tweede strofe word vanaf maat 18 tot 22 aanvanklik ondersteun deur 'n g-kruis-pedaalpunt in die baslyn onder drie hoër stemme waarvan dié in die regterhandparty in parallelle sekstintervalle verloop; en vanaf maat 25 tot 29<sup>1</sup> 'n C-pedaalpunt. In die baslyn van die derde strofe, mate 30b-41a, is daar 'n sterk teenwoordigheid van B-mol, maar nie as 'n pedaalpunt nie; met vir die vierde strofe weereens 'n pedaalpunt vanaf maat 43 tot 52

eers op B-mol<sub>1</sub> en dan op b-mol. Die baslyn van die vyfde strofe begin met 'n twee mate lange pedaalpunt op B-mol, mate 56-57, as basnoot van gerolde dubbel-akkoorde, verloop dan vry en eindig met 'n vier mate lange pedaalpunt op F, mate 62-65.

'n Treffende ingewing is die presiese herhaling van die twee mate lange frase, a-mol<sup>1</sup>-b-mol<sup>1</sup>-b-mol<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>-c<sup>2</sup>-g-mol<sup>1</sup>-b-mol<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>-c<sup>2</sup> op 'n ritmepatroon van 'n agtstenoot, agtste-kwart-agtstenoot, gepunteerde kwart-agtstenoot, twee agtstenote en 'n halfnoot op elkeen van die derde, vierde en vyfde strofes se eerste versreëls: *Si sette dat kint op haren schoot; Si sette dat kint op haren cnien; en Si sette dat kint op haren aerm*. Hiermee ontstaan 'n eenheidsfaktor binne dié drie strofes en word dit sodoende saamgegroepeer.

Die teksinhoud van elk van die sesde en sewende strofes se eerste twee versreëls lok illustratiewe toonsetting uit. Van Wyk skep telkens 'n vrolike melodie van twee frases van twee mate elk wat hoofsaaklik uit intervalspronge bestaan. *Die moeder die makeden den kinde een bat* is oorwegend op a-kruis<sup>1</sup>-c-kruis<sup>2</sup>-wisselspronge en *hoe lieflic dattet daer inne sat* met d-kruis<sup>2</sup>, f-kruis<sup>2</sup> en g-kruis<sup>1</sup> as kern getoonset — laasgenoemde twee mate lange frase is kwasisekwensieel tot die eerste. Hierdie twee frases van die stemparty — mate 67 (met opmaat)-68 en 69 (met opmaat)-70a — word ook in die klavier se regterhandparty sekwensieel behandel: die eerste frase 'n rein kwart hoër; met die tweede frase se eerste motief 'n mineur tert (plus 8<sup>va</sup>) hoër en die tweede motief gevarieerd.

Vir die hele teksgedeelte vanaf *lieflic dattet daer inne sat!* tot *Dattet water uten becken spranc* klink die regterhandparty 'n oktaaf hoër (mate 69 tot 80 die eerste agtstenoot).

Die stemparty van *Dattet water uten becken spranc* verloop hoofsaaklik op rein kwart intervalspronge wat om c-kruis<sup>2</sup>-g-kruis<sup>1</sup> wentel. Hoewel Van Wyk hier ook streef om die atmosfeer en ongekunsteldheid van die teks opgeruimd dog sober te verklank, verras hy deur, so illustratief van die teks, *becken spranc* in die klavierparty te verklank met 'n stygende *arpeggio*-agtige figuur op twee-en-dertigstenote wat eindig op 'n *staccato*-akkoord met 'n g-kruis<sup>4</sup> as hoogste noot.



hand Dat - tet wa - ter u - ten bec - ken spranc. Wel was haer doe.  
 bout Till he spilt the brim - ming wa - ter out. Now we re - joice.

Figuur 30: Musiekvoorbeeld: *Kerstlied*, mate 78-81 (1985-uitgawe: 6)

Vir die sesde en sewende strofes wat hierbo beskryf is, gebruik Van Wyk 'n bewegliker baslyn op 'n deurlopende, herhalende wisselsprongpatroon bestaande uit agtstenote op kwartgrepe afgewissel met a-kruis (mate 66-75); en tertsgrepe afgewissel met a-kruis (mate 76 tot 81a). Die a-kruis klink dus van maat 66 tot 79 waarna dit tot maat 81a na A-kruis daal — die pedaalpuntidee word daardeur steeds behou.

Die stemparty van die agtste strofe bestaan vir die versreëls *Die os ende oec dat eselkijn / die aenbeden dat soete kindekijn* uit twee frases van twee mate elk waarin  $b^1$  as ankernoot funksioneer. Vir hierdie strofe word die tekstuur van die klavierparty, mate 88-93, redelik uitgedun deur meer rustekens in te sluit. Vanaf maat 91 (met opmaat) gebruik Van Wyk losstaande, dalende begeleidingsfigure van 'n groot na 'n klein interval; telkens vanaf 'n septiem na 'n tert of meestal 'n sekunde. Mate 94 tot 96a se begeleidingstekstuur is weer digter met dalende, parallelle rein kwinte in die linkerhand- en stygende akkoorde, ryk aan chromatiek, in die regterhandparty.

In die stemparty gebruik Van Wyk 'n omvang van 'n verminderde undesiem, d-kruis<sup>1</sup>-g<sup>2</sup>, met die tessituur —  $f^1$ - $f^2$  — hoofsaaklik in die hoër middelstem. Oor die algemeen gesien, is die melodiese verloop van die stemparty hoofsaaklik trapsgewys en met klein intervalle.

Intervalspronge groter as 'n kwint word suinig en treffend aangewend, waarvan die mees opvallende dié in sommige van die eerste versreëls van elke refrein is. In dié wiegeliied-refrein, bestaande uit drie versreëls, is die eerste versreël ses keer *Wel was haar doe* en in die derde en vyfde strofes is dit *Het was so soet*.

Van Wyk skep vir elkeen van hierdie verskynings van die refrein se eerste versreël nuwe musikale materiaal. Drie van dié op *Wel was haar doe* eindig met 'n groot intervalsprong: in maat 11 (met opmaat) 'n dalende mineur septiem; in maat 23 (met opmaat) 'n dalende majeur sekst; en in maat 49 (met opmaat) 'n stygende mineur septiem. Op *Het was so soet* verloop die melodie elke keer stygend op heeltone: a-mol<sup>1</sup>-b-mol<sup>1</sup>-c<sup>2</sup>-d<sup>2</sup> in mate 35-36; en g<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-b<sup>1</sup>-c-kruis<sup>2</sup> in mate 60-61.

Vir die twee versreëls *Susa ninna susa noe*, / *Jesus minne sprac Mariën toe* wat onveranderd in die refrein van elke strofe verskyn, sou presiese herhaling in die musiek heeltemal van pas wees, maar Van Wyk toonset dit met herhaling van net sommige van die musikale idees. In die stemparty van die eerste strofe verklank hy *Susa ninna susa noe* as 'n twee mate lange frase (mate 11<sup>4</sup>-13) op wisselnote, hoofsaaklik b<sup>1</sup>-a<sup>1</sup> — die x-frase; en op *Jesus minne sprac Mariën toe* 'n twee mate lange frase (mate 14-16<sup>1</sup>) op 'n dalende passasie met 'n tipe binnetoekerende einde — g-herstel<sup>1</sup>-b<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-b<sup>1</sup> op *Mariën toe* — die y-frase.

In die tweede, derde, vierde en sewende strofes begin *Susa ninna* telkens weer met die wisselnoot-idee, maar verloop dan verder met nuwe materiaal, ryk aan chromatiese wendinge — die x-frase is herkenbaar in mate 25-27, 37-39 (die eerste agtste), 50-51, 72-73 en 83-85<sup>1</sup>. Vir die verklanking van die versreël *Jesus minne sprac Mariën toe*, maak Van Wyk dikwels vindingryk gebruik van die y-frase. Dié frase word in die tweede strofe 'n halftoon laer op hierdie versreël herhaal en verskyn dan aangepas in die derde en sewende strofes. In die laaste strofe verskyn die y-frase soos in die eerste strofe, maar met die eerste noot verleng met die kwartnoot van die opmaat.

Nog twee gevalle waar Van Wyk 'n groot intervalsprong sprekend van die teksinhoud aanwend, is op *Si sprac*: "*Groot eer moet u gheschien*" waarin *Groot* beklemtoon word deur dit met 'n f<sup>2</sup>, 'n oktaaf hoër as *Si sprac*, uit te lig en met 'n mineur septiem na g<sup>1</sup> op *eer* op te volg — *Groot* staan dus heeltemal uit; en seker die treffendste is die stygende mineur septiem op *uten becken spranc*.

In die laaste verskyning van die refrein, mate 92-98, neem die konsentrasie van die gebruik van sekundes weer geleidelik toe. Die b<sup>2</sup>-c-kruis<sup>3</sup>-motief (maat 1) van die regterhandparty van die voorspel word in mate 96b-98, in beide die linker- en regterhandpartye, twee keer direk na mekaar gestel en eindig dan op 'n aangehoue majeur sekunde-interval. Tussen

hierdie begeleiding en die stemparty van *minne sprac Mariën toe* op d-herstel<sup>2</sup>-c-kruis<sup>2</sup>-b<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-b<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-b<sup>1</sup> — ontleen aan musiek van mate 14-15 — ontstaan dan ook enkele sekundes.

*Kerstlied* is ook 'n voorbeeld van die karakteristieke manier waarmee Van Wyk sommige van sy liedere eindig; die laaste noot, hier 'n b<sup>1</sup>, word *niente* gemerk en sterf dus net weg, met in die klavierparty 'n *pianississimo*-vlak.

Die harmoniek van *Kerstlied* klink tonaal, maar om oral spesifieke toonsoorte te bepaal, word bemoelijk weens die deurlopende gebruik van akkoordvreemde note en veral die amper deurgaanse aanwesigheid van die pedaalpunte. Mate 1-16 is oorwegend in E majeur. Vanaf maat 25 word die musiek sonder toonsoortteken en met 'n C-pedaalpunt tot maat 29 (die eerste pols) geskryf, maar met onder meer molskuiftekens wat gedurig wissel. Vanaf maat 45 neig die toonsoort soms kortstondig na E-mol majeur, selfs G-mol majeur, maar dan altyd met toonsoortvreemde note aanwesig.

Die toonsetting van die sesde strofe (mate 66-75) is in F-kruis majeur — met tot maat 73 die uitsluitlike gebruik van die swart toetse wat 'n pentatoniese kleur aan die toonsetting verleen en weereens herinner aan Middeleeuse Kersliedere — en met vanaf maat 74 die verlaagde sewende toontrap. 'n B majeur oriëntasie geld vanaf maat 76, met in maat 81b 'n abrupte modulاسie na E majeur, maar met menige chromatiese uitwykings. Vanaf maat 93 gly die akkoorde deur samestellings wat nie toonsoortgebonde is nie; met die linkerhandparty in C majeur op die reeds genoemde dalende, parallelle rein kwinte (mate 94-95) en die regterhandparty stygend en met baie chromatiek. Die slotmate, 96 (met opmaat)-98, is in E-majeur met in die stemparty die verlaagde sewende toontrap soos in die toonsetting van die eerste strofe.

### 5.1.2 Die ontstaansgeskiedenis van die lied

Daar is 11 bladsye sketsmateriaal van *Kerstlied*. In die komposisiesketse noem Van Wyk die lied *Ons ghenaket die avondstar* (van die begin af sê hy *avondstar* en nie *avontstar* nie — miskien het hy selfs 'n nog later uitgawe van die gedig, met moderner spelling, gebruik) en verwys somer kortliks daarna as *Avondstar*. In sy dagboekinskrywing van 7 Desember 1953 (vroeër aangehaal) noem hy dit wel *Kerstlied*. Die komposisiesketse wys dat die stem- en klavierparty gelyktydig ontstaan het — anders as so baie van sy liedere waar die ontwikkeling van die stemparty dié van die klavierparty ver vooruit was.

In die komposisieskets van 13/7/53, Flavius (10.8 A: 23), toonset Van Wyk die eerste twee strofes. Hoewel hy nie 'n toonsoortteken gebruik nie, dui die skuiftekens op E majeur. Die een maat lange voorspel van drie b's en 'n c-kruis as 'n heelnoot-akkoord sluit reeds die note van die finale weergawe in; die stemparty van die eerste strofe (met die uitsondering van 'n e<sup>2</sup> op *Wel*) het hier finale beslag; maar die klavierparty verloop nog in halfnoot lange akkoorde al is die akkoordboustof reeds grootliks bepaal. Die pedaalpunt op b is ook gevestig.

Van Wyk laat eindig die eerste strofe met 'n b<sup>1</sup>, aangehou vir sewe polse en gebruik nabootsing in die begeleiding deur die stemparty van *Jesus minne sprac Mariën toe* sekvensieel, 'n toon hoër (behalwe die eerste en die laaste twee note) te herhaal. Hy sou dié musikale idee later in die toonsetting van die sesde strofe, mate 67 (met opmaat)-70a, van die finale weergawe suksesvol gebruik.

Ook die stemparty van die eerste twee versreëls van die tweede strofe — *Dat huus dat hadde so menich gat, / daer Christus in gheboren was* — met in die klavierparty 'n pedaalpunt op g-kruis, het finale beslag. Vir die refrein se toonsetting gebruik hy, vanaf *Susa ninna*, dieselfde melodiese materiaal as in die eerste strofe, maar 'n halftoon hoër.

In die oop notebalke tussen die sisteme skryf hy die gedig in swart ink uit.

Op 19/7/53, Flavius (10.8 A: 26), begin Van Wyk weer van vooraf met die toonsetting. Hy plaas die toonsoortteken van E majeur vooraan; die regterhandparty van die voorspel kry finale beslag, ook met die aanwysing dat dit 'n oktaaf hoër moet klink; en in die linkerhandparty het die laer stem — hier nog as die hoër stem — ook finale beslag. 'n Pedaalpunt op b<sup>1</sup> vorm die baslyn.

In die refrein verander hy die stemparty van *Wel was haer doe*; en verander slegs die ritmepatrone op *Susa ninna, susa noe*; maar behou die toonsetting van *Jesus minne sprac Mariën toe*. Die klavierparty vanaf maat 12b tot maat 17 het grootliks finale beslag. Hy skryf die stemparty van die tweede strofe se eerste twee versreëls net so oor en werk aan die refrein waarvan *Wel was haer doe* met d-herstel<sup>2</sup>-d-herstel<sup>2</sup>-d-herstel<sup>2</sup>-f-kruis<sup>1</sup> verklank word en in die klavierparty met d-kruis<sup>2</sup>-d-kruis<sup>2</sup>-d-kruis<sup>2</sup>-f-kruis<sup>1</sup> voorafgegaan word. In die finale weergawe sal *Wel was haer doe* op die laasgenoemde note getoonset word met

verwysing daarna as a-kruis<sup>2</sup>-a-kruis<sup>2</sup>-a-kruis<sup>2</sup>-d-kruis<sup>2</sup> in die klavierparty. As tempo-aanduiding oorweeg hy naas *Andante* ook *Moderato* in 2/2-tydmaat, en voeg *pianissimo* en *sereno* as uitvoeringsaanwysings by.

Te oordeel aan die ontwikkelings stadium van die musiek, pas komposisieskets 10.8 A: 8 (s.a.) in ná die werk wat hierbo bespreek is, maar volg nie noodwendig daarop nie. Van Wyk noem die lied nog kortweg *Avondstar* en begin by maat 21 (in daardie stadium maat 22 van die musiek). In die stemparty kry mate 22-23, 27-28, 31-34a — nog 'n halftoon hoër — finale beslag. Van die klavierparty se musiek behou hy net die idee van pedaalpunte op G-kruis, mate 21-22, en op C-herstel, mate 25-26. Hierna werk hy ook weer aan die toonsetting van *Die ons verlichtet also clær*, maar behou die musiek soos in 10.8 A: 26 (19/7/53).

'n Goeie aanduiding van watter komposisieskets op die werk van die bogenoemde twee komposisiesketse volg, is die doodkrap van die b<sup>1</sup> in die baslyn van mate 1-3 van die voorspel in komposisieskets 10.8 A: 3 (s.a.). In die laaste sisteem van dié bladsy is die vroeër genoemde verwysing na die tyding van die dood van Noel Mewton-Wood; dus word 7/12/53 aanvaar as die datum van dié komposisieskets.

Hy noem nou die lied *Kerstlied*, die uitvoeringsaanwysings word na *Andante semplice* verfyn en hy skryf die musiek weer nie met 'n toonsoortteken nie maar met skuiftekens voor die betrokke note. Die klavierparty tot maat 9 is baie na aan die finale weergawe. Afgesien van die polsindeling in die stemparty op die eerste *Wel was haer doe*, mate 10-11a, en die b-mol<sup>1</sup> (in plaas van g-mol<sup>1</sup>) op *toe*, maat 54, het die stemparty (vanaf die begin) asook die klavierparty (vanaf maat 13) tot maat 65 finale beslag. Vanaf maat 66 moet die musiek van die komposisieskets enharmonies in vergelyking met die finale weergawe gelees word. Dit is in G-mol majeur, hoewel Van Wyk D-mol majeur se toonsoortteken skryf.

Vanaf maat 89 is die musiek weer terug in E majeur. Die stemparty mate 66-72, 74-75 en 89-98 — met bo die laaste b<sup>1</sup> die uitvoeringsaanwysing *estinto* — het finale beslag, en so ook die linkerhand van die klavierparty mate 67-74 en mate 89-98. In die genoemde mate is die regterhandparty, hoewel nog yler, ook volgbaar. In maat 69 wissel die tydmaat vir een maat lank na 5/4-tydmaat.

Dit is duidelik dat hy vanaf maat 57 baie vinnig gewerk het, want die teksonderlegging is net sporadies, met die stele van note soms weggelaat, en die eerste poging dikwels doodgekrap en met die veranderings geskryf tussen die sisteme op notebalke wat hy moontlik vir dié doel oopgelaat het. Nietemin is al die note van die genoemde musiek volledig daar. Dit is egter nie seker dat al hierdie musiek op 7 Desember 1953 geskryf is nie. Die res van die bladsye — let wel: nommers 9, 11 en 13 — van dié komposisieskets is ongedateer.

Aanvullend tot hierdie werk is ook die ongedateerde werk (10.8 A: 10) wat bestaan uit brokkies musiek in die ontwikkeling van die toonsetting van die sesde strofe, hier ook met vyf molle; asook 'n poging om die woord *pleterde* te verklank. Slegs die stemparty van maat 72 is herkenbaar.

Die sewende strofe is egter in dié stadium nog nie gekomponeer nie.

In komposisieskets 10.8 A: 5 van 14/12/52 (die jaartal behoort 1953 te wees) is daar 'n poging om die werk van 10.8 A: 3, 9, 11 en 13, wat hierbo bespreek is, netjies in potlood te kopieer. Van Wyk brei die uitvoeringsaanwysings uit na *pp chiaro e sereno* en vir die baslyn *una corda*, wat alles so behou is in die finale weergawe. Die musiek word met toonsoortteken geskryf en sonder teksonderlegging. Ook mate 10-12 van die klavierparty wat in die vorige werk nog nie finaliteit bereik het nie, kry hier finale beslag. Die kopie vorder egter net tot maat 20.

Vermoedelik het die kopie van mate 21-64 weggeraak, want dié vanaf maat 65 (10.8 A: 12) is ooglopend van dieselfde kopieerwerk — netjies in potlood en sonder teksonderlegging. Hier is die musiek vanaf maat 66 nou in F-kruis majeur (nie meer in G-mol majeur nie) en die tydmaatwisseling in maat 69 is 3/2-tydmaat met twee kwartnote op *inne*, soos in die finale weergawe. Die poging om die sewende strofe te toonset is geslaagd en die stem- asook die klavierparty van mate 66-78 het finale beslag (die regterhandparty mate 72 (met opmaat)-76 moet nog net in die oktaaf verdubbel word).

In maat 79 is die klavierparty nog onvolledig, maar die *arpeggio*-agtige patroon wat op 'n akkoord eindig (hier nog 'n oktaaf te laag en op 'n heelnoot) op *spranc*, is gevestig. Ook die stemparty van mate 79-88 het, op een noot na, finale beslag en in die klavierparty bereik mate 84-88, uitgesonderd 'n E in die baslyn van maat 87, ook finaliteit. Indien hy wel mate 89-98 van die vorige komposisieskets gekopieer het, het dit ook weggeraak.

Van Wyk begin kopieer die musiek in swart ink en vorder weereens net tot maat 20 (10.8 A: 2) (s.a.). Hier word die lied *Ons ghenaket die avondstar* genoem.

### 5.1.3 Oorsig oor die ontstaansdatums van die lied, met elke katalogusbladsy-nummer tussen hakies

- 13/7/53 (10.8 A: 23) Flavius
- 19/7/53 (10.8 A: 26) Flavius
- s.a. (10.8 A: 8)
- s.a. [7/12/53] (10.8 A: 3)
- s.a. [miskien ook 7/12/53] (10.8 A: 9, 11 en 13)
- s.a. (10.8 A: 10)
- 14/12/52 ['53](10.8 A: 5)
- s.a. (10.8 A: 12)
- s.a. (10.8 A: 2)

Die outograwe (10.8 CI, CII en CIII/1-5) sluit in: dié van Van Wyk (vermoedelik 1953) asook dié van Howard Ferguson wat die lied vir die postuum-uitgawe van 1985 voorberei het.

- s.a. (10.8 CI) Outograaf van die stemparty in swart ink: Van Wyk.
- s.a. (10.8 CII) Outograaf fragmente van die stemparty, met Engelse vertalings in Ferguson se handskrif.
- s.a. (10.8 CIII/1) Outograaf van KERSTLIED: *Ons ghenaket die avondstar*. In swart ink. Arnold van Wyk.
- s.a. (10.8 CIII/2-5) Outograwe en kopieë van outograwe in Ferguson se handskrif ter voorbereiding van die lied vir publikasie.
- 1985 (10.8 D) Die publikasie van *ARNOLD VAN WYK Vier Liedere Four Songs*, deur die Arnold van Wyk Trust, Stellenbosch, waarin *Kerstlied* opgeneem is.

## 5.2 Liebeslied

### 5.2.1 Bespreking van die lied

Van Wyk se bemoeienis met Rilke se gedigte begin toe hy nog in Engeland gestudeer het.

Reeds in 1941 begin toonset hy aan Rilke-tekste en Muller teken die dagboekinskrywing van

4 Oktober aan: "Werk aan Rilke", en dié van 27 November: "Begin aan *Der Nachbar*". In hierdie jaar wen Van Wyk ook onder meer die Worshipful Company of Musicians Medal wat jaarliks aan "the most distinguished student in the Academy" toegeken word. *Der Nachbar* sou as lied onvoltooid bly, "maar later die hooftema verskaf vir die *Quasi Variazioni* vir klavier en orkes, die enigste voltooide gedeelte van die beplande klavierkonsert wat in 1971 in opdrag van die SAUK gekomponeer is." (ms. s.a.: 354-355.)

Volgens Muller werk Van Wyk in 1944 [steeds/weer] aan die Rilke gedigte — 'n stel van vyf liedere vir stem en orkes — en beoog om die werk *Noctambules* [*Nagwandelaars*] te noem. Die werk hieraan word egter gestaak om aan sy klavierduet, *Poerpasledam*, te werk. Nog een van die beplande *Noctambules* se onvoltooides vind later neerslag in sy klavierwerk *Nagmusiek* (ms. s.a.: 357 en 794, eindnota 406). In Grové se bespreking van *Nagmusiek* sê hy: "Die tweede gedeelte van die epiloog behels die (woordlose) 'toonsetting' van die eerste en vierde (laaste) strofes van Rainer Maria Rilke se gedig *Ernste Stunde* (mate 396-413)." (1984: 130.)

Terug in Suid-Afrika beklee Van Wyk vanaf einde 1948 'n senior lektoraat by die SACM. In 1955 is hy met langverlof in Londen waar hy volgens Muller werk aan die voltooiing van die 'Capriccio' van die *Pastorale e Capriccio* en ook komponeer aan *Primavera*. Volgens dagboekinskrywings van 19 en 20 Junie het hy ook aan *Herbsttag* gewerk — die Rilke-gedig wat agter in sy 1944 dagboek uitgeskryf is.

Hoewel werk aan *Primavera* aanvanklik baie voorspoedig was, kom dit tot so 'n mate tot stilstand dat hy op 16 Augustus 1955 aan Freda Baron skryf: "The 'Spring Piece' which was going quite well at the time you left got stuck soon after. You've never seen such a 'steeks perd' — so I just left it to its own devices hoping that it will be 'better tempered' when I re-open negotiations after some months." Hy noem ook dat hy nog 'n paar liedere geskets het, waarvan een die toonsetting is van Rilke se *Liebeslied* — die enigste van die vyf van *Noctambules* wat voltooi is (ms. s.a.: 374-375 en 794, eindnota 406).

Wie soll ich meine Seele halten, daß  
sie nicht an deine rührt? Wie soll ich sie  
hinheben über dich zu andern Dingen?  
Ach gerne möcht ich sie bei irgendwas



Verlorenem im Dunkel unterbringen  
an einer fremden stillen Stelle, die  
nicht weiterschwingt, wenn deine Tiefen schwingen.  
Doch alles, was uns anrührt, dich und mich,  
nimmt uns zusammen wie ein Bogenstrich,  
der aus zwei Saiten *eine* Stimme zieht.  
Auf welches Instrument sind wir gespannt?  
Und welcher Geiger hat uns in der Hand?  
O süßes Lied.

(Die eerste strofe van die gedig is hier oorgeskryf uit Leonard Forster 1961: 398-399.)

*Liebeslied* bestaan uit twee strofes van 13 en nege versreëls onderskeidelik — die eerste strofe egter met veel meer liriese uitstraling. Van Wyk toonset slegs hierdie strofe, wat ontvou in twee gedagtegeange: die eerste sewe versreëls wat hy binne mate 1-20 as 'n A-deel verklank; en die laaste ses versreëls wat hy as B-deel met onderverdeling van die twee tersines toonset — die eerste tersine, mate 21-31, B (a) en die tweede tersine, mate 32-46, B (b). Begeleidingsmateriaal en -tekstuur asook die algemene klankomgewing definieer die onderskeie dele.

Van Wyk toonset *Liebeslied* sonder toonsoortteken wat vir hom ruimte laat om, hoewel tonaal, tog die musiek meer vryelik deur verskillende toonsoorte en onkonvensionele akkoordsamestellings te stuur. Gevolglik is die harmoniek moeilik verklaarbaar. Bi-akkoorde (onder meer in mate 14b, 17, 18 en 43 die laaste agtste), dubbele toongeslagte (mate 21-23 en 44-45) en die baie toonsoortvreemde note, chromatiek en dissonansie (veral ook as gevolg van dikwelse gebruik van sekundes) skep in die klavierparty 'n kleurryke agtergrond waarteen die stemparty klink, maar maak die aanduiding van tonaliteite vir spesifieke gedeeltes haas onmoontlik.

Toonsoorte kan wel min of meer per maat verklaar word, maar dan met toonsoortvreemde note. Enkele voorbeelde is mate 1-5a wat as C majeur voorkom; maat 6 wat moontlik rondom f mineur sentreer; en die naspel, mate 42-46, wat 'n sterk teenwoordigheid van E majeur het.

In die A-deel word 'n sentrale motief asook motiefontwikkeling gevind, maar in die B-deel se nuwe musikale materiaal gebruik Van Wyk motiefontwikkeling net in die B (b)-deel.

Hy neem die eerste sewe note van die dalende C majeur toonleer as motief wat in mate 1-11 in verskillende vorme voorkom. In die A-deel word die klavierparty van mate 1-6a gekenmerk deur lang, trapsgewyse melodiese lyne op hoofsaaklik agtstenote, met hierdie motief as kernidee — dalend in die regterhand- en stygend in die linkerhandparty. Die eerste motief asook die gevarieerde herhaling daarvan, duur elk vyf kwartnootpols lank, wat die indruk skep van 'n onreëlmatige 5/4- binne die konvensionele 4/4-tydmaat. Dié effek word versterk deur die lang nootwaardes van die C-pedaalpunt in die baslyn van mate 1-5a.

Hierdie stygende en dalende weergawes van die toonleermotief word as stemkruising teenoor mekaar gestel — langer note teen kortes, in gewone teenbeweging. Dit kom voor asof hiermee nie net musikale materiaal bedoel word nie, maar dat dit ook illustratief is van die twee siele waarvan die gedig praat.

Die melodie wat die motief gedra het, word vanaf maat 7 (met opmaat) met nuwe materiaal voortgesit, eers as onderste melodie en dan vanaf maat 8b tot 14a as middelstem binne opeenvolgende oktawe in die regterhandparty. Vanaf maat 10 verloop die linkerhandparty met triofigure op wydliggende akkoorde en groot intervalspronge op enkelnote.

Vanaf maat 14b verskuif die herhalende triole na die regterhandparty en die tekstuur verdig deur middel van 'n volgehoue wisselsprongpatroon tussen 'n drieklank in noue ligging en 'n oktaafgreep. In die linkerhandparty word enkelnote in die driegestreepte oktaaf met rustekens en akkoorde afgewissel. Vanaf maat 19 tot 32 (die eerste pols) verloop die linkerhandparty ononderbroke in triole, op dalende gebroke drieklanke waarvan die laagste note vir opeenvolgende mate dieselfde is en sodoende 'n idee van pedaalpunte vorm: mate 19-20 op C, mate 21-24 op B-mol en mate 25b-26 op F. In die regterhandparty is parallelle oktawe — soms opgevul met 'n tert of sekunde, soms oop. Die oop oktawe verleen aan die verklanking van die eerste tersine se eerste twee versreëls, mate 21-27, 'n aansienlik meer deursigtige begeleidingstekstuur.

Dalende lyne, soos in die klavierparty, kenmerk aanvanklik ook die stemparty. Die stemomvang van *Liebeslied* is 'n vergrote undesiem — d-mol<sup>1</sup>-g<sup>2</sup> — met 'n f-kruis<sup>1</sup>-e<sup>2</sup>-tessituur.

Op die tweede agtste van maat 3 tree die stemparty in met die dalende toonleermotief —  $\underline{c^2-b^1-a^1-g^1-f^1-e^1-d^1-c^2-g^1}$  — op hoofsaaklik agtstenote, waarvan die eerste ses toonhoogtes reeds in maat 1 van die klavierparty vooruitgeloop is. In die stemparty word hierdie motief nie weer herhaal nie maar verbeeldingryk ontwikkel en kom voor (met onderstreping aangedui) op *Wie soll ich sie hinheben* (maat 6); in heeltone van f-kruis<sup>2</sup> tot b-mol<sup>1</sup> op *Ach gerne möcht ich sie* (maat 10); en van f<sup>2</sup> tot a-mol<sup>1</sup> op *zusammen wie ein Bogenstrich* (mate 27-28) met die f<sup>2</sup> op *zusammen* op 'n lang nootwaarde. Mate 16-17 verloop egter op 'n herhalende b-mol<sup>1</sup> op die grootste gedeelte van die sewende versreël.

Van Wyk gebruik chromatiese wendinge in die stemparty om besondere uitdrukking te verleen aan (met onderstreping aangedui) *sie hinheben* (maat 6); en die frase-einde op *über dich zu ändern Dingen* op g<sup>1</sup>-f-kruis<sup>1</sup>-f-kruis<sup>1</sup> (mate 7b-8a). In mate 11-13 ondersteun die chromatiese wendinge op g<sup>1</sup>-f-kruis<sup>1</sup> en f-kruis<sup>1</sup>-f-herstel<sup>1</sup> onderskeidelik die sentiment van die teksgedeelte *bei irgendwas / Verlorenem im Dunkel unterbringen*; in maat 29 die d<sup>2</sup>-e-mol<sup>2</sup>-d<sup>2</sup> as deel van die lied se hoogtepunt (soos hieronder beskryf); en die e<sup>2</sup>-d-kruis<sup>2</sup>-e<sup>2</sup> in die melisma op *süßes* (maat 41).

Die hoogtepunt van *Liebeslied* is die eerste tersine, wat as die B (a)-deel verklank is, se derde versreël. As aanloop tot hierdie hoogtepunt neem Van Wyk die versreël *nimmt uns zusammen wie ein Bogenstrich* (mate 26-28) met 'n stygende verminderde drieklank — f<sup>1</sup>-a-mol<sup>1</sup>-d<sup>2</sup> — tot f<sup>2</sup> op *zusammen* waarna die melodie trapsgewys daal tot 'n majeur sekunde — b-mol<sup>1</sup>-a-mol<sup>1</sup>-b-mol<sup>1</sup> op *Bogenstrich*. Die versreël *der aus zwei Saiten eine Stimme zieht* [eie onderstreping om die oorspronklik *kursiewe* woord te beklemtoon] waarin die hoogtepunt van die gedig opgesluit lê, verklank hy meesterlik met 'n stygende chromatiese wending d<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>-e-mol<sup>2</sup>-d<sup>2</sup> op *der aus zwei Saiten* — in die 1985-publikasie van *Liebeslied* is *aus* foutief as *ans* gespel — waarna 'n majeur septiem (a-mol<sup>1</sup>-g<sup>2</sup> (gepunteerde halfnoot)-b-mol<sup>1</sup>) die melodie op *Saiten eine* tot 'n hoogtepunt voer, en met die afloop daarvan op 'n herhalende d-mol<sup>2</sup> op *Stimme zieht*. 'n Digter begeleidingstekstuur — met veral die prominensie van sekundes in mate 29-30a — en 'n *fortissimo* dinamiese vlak met volgehoue

aksentuering in die stem- sowel as die klavierparty ondersteun hier die intensiteit van die musiek.

In die laaste tersine se eerste twee versreëls word belangrike eenderse eienskappe aangetref: gepaarde rym asook die feit dat beide versreëls vraagstellend is. Van Wyk paar die twee versreëls in die musiek deur elkeen met 'n twee mate lange frase van dieselfde motiefmateriaal te toonset: in mate 36-37 *Auf welches Instrument sind wir gespannt?* met d-mol<sup>1</sup>-e-mol<sup>1</sup>-d-mol<sup>1</sup>-e-mol<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>-a-mol<sup>1</sup>-b-mol<sup>1</sup>-d-mol<sup>2</sup>-d-mol<sup>2</sup>; en in mate 38-40 (die eerste agtstenoot) *Und welcher Geiger hat uns in die Hand?* met e-mol<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>-g-mol<sup>1</sup>-a-mol<sup>1</sup>-g-mol<sup>1</sup>-a-mol<sup>1</sup>-b-mol<sup>1</sup>-c<sup>2</sup>-e-mol<sup>2</sup>-e-mol<sup>2</sup>. In beide versreëls verloop die frase op agtstenote met op *wir gespannt* en *in die Hand* 'n ritmepatroon van 'n gepunteerde agtste-sestiendenoot en 'n lang noot. Die kernmateriaal van die motief is in die tweede frase so vernuftig herontplooi dat die idee van 'n stygende sekwens geskep word.

Vir die laaste versreël *O süßes Lied*, mate 41 (met opmaat)-42, word süßes op 'n lang melisma in 5/4-tydmaat getoonset. Dié melisma anker aan 'n herhalende e<sup>2</sup> wat telkens afgewissel word — eers met 'n treffende chromatiese uitwyking na d-kruis<sup>2</sup>, dan met b<sup>1</sup> en laastens met c<sup>2</sup> — waarna dit met d-herstel<sup>2</sup>-e<sup>1</sup> op süßes Lied eindig. 'n Effek van groter vryheid in uitdrukking word deur die onreëlmatige 5/4-tydmaat en met 'n *a piacere*-aanwysing geskep.

Hierdie tersine word begelei deur 'n tremolo in die regterhandparty vanaf maat 32 tot maat 40a, eers tussen 'n kwint en 'n tert, dan sekst en sekunde en laastens sekst en tert. In die linkerhandparty maat 33 (met opmaat) is eers 'n lopies op die verminderde drieklank op G en vanaf maat 35 'n tremolo tussen 'n tert en 'n enkelnoot; wat twee keer afgewissel word met 'n opgaande lopies op agtstenote — mate 37 en 39 — in kwasinabootsing van die stemparty. Dié stygende lopies kan ook beskou word as omkerings van die toonleermotief van die stemparty se begin. Lae dinamiese vlakke van *piano* tot *pianissimo* word vir die tremolo's vereis. In maat 40 sterf die tremolo, in die regterhandparty, weg (*a niente*) en lui 'n harpagtige *arpeggio*, van c tot b<sup>2</sup>, die onbegeleide melisma op *süßes* in (maat 41).

'n Digter begeleidingstekstuur — in die regterhandparty akkoorde in noue ligging op hoofsaaklik eerste omkerings, met in drie van die stemme gelyklopende, trapsgewys dalende passasies — maar steeds baie sag en ook *dolcissimo*, ondersteun die e<sup>1</sup> wat as

laaste noot van die stemparty na vier tellings wegsterf (*estinto*). Hier, mate 42-43, verskyn weer die trapsgewys stygende melodielyn in die linkerhandparty bo 'n gehoue e in die baslyn. Vir laas word die kruising van die stygende en dalende toonlere in beide hande dus weer gestel. In die vier mate lange naspel, mate 43-46, word dikwels bi-akkoorde aangetref, maar die harmoniek vertoon tog ook eienskappe van E majeur. Die lied eindig baie sag (*pppp*) op 'n E majeur-akkoord.

### 5.2.2 Die ontstaansgeskiedenis van die lied

In die Arnold van Wyk-versameling is daar slegs vier bladsye sketsmateriaal en origens outograwe waarin ook heelwat veranderinge aangebring is — dus steeds werksdokumente — van *Liebeslied*.

Komposisieskets 10.9 A: 4 is gedateer 15/12/54 by die adres 38 C.S.; dus is Van Wyk op besoek by die Barons, Charlesstraat 38, Muckleneuk, Pretoria. 'n Kantaantekening "brief gepos aan DEG" (die persoon van wie Van Wyk nie kon afsien nie, al was dit later net 'n eensydige aangetrokkenheid) dui moontlik op 'n rede hoekom die komposisiepoging aanvanklik nie wou vlot nie. Hy werk vanaf maat 23 (met opmaat) aan die toonsetting van die eerste tersine (die B (a)-deel). Die toonhoogtes van die stemparty van *Doch alles, was uns anrührt, dich und mich, / nimmt uns zusammen* het finale beslag, maar met oorwegend korter nootwaardes. In die begeleiding is die idee van oktawe, opgevol met tertse tussen die hoogste stemme van die regterhandparty (mate 23-24a) ook gevestig. 'n Hoë melodie met dalende lyne — 'n vyf note lange motief op a-mol<sup>2</sup>-g<sup>2</sup>-f<sup>2</sup>-e<sup>2</sup>-d<sup>2</sup> wat dan, effens gevarieerd, nog twee keer verskyn — word vir die regterhandparty oorweeg. Hierdie musikale idee vind later meer uitgebreid neerslag in mate 1-4a van die klavierparty. Alles word egter doodgekrap en aan die einde van die sisteem skryf hy "Einde" en werk aan twee mate musiek waarvan onder meer die akkoordsamestellings van mate 44 (met opmaat)-45 al herkenbaar is.



drieklanke in noue ligging afgewissel met enkelnote op  $d^2$ . Op die oop notebalk onder dié sisteem, verander Van Wyk die enkelnote na oktawe — daarmee kry dié begeleidingsmotief finale beslag. In die linkerhandparty is slegs enkele van die akkoordsamestellings herkenbaar.

In komposisieskets 10.9 A: 3 (notebalk 9) verskyn die datum 22/12/54 en die adres 106 WR. Van Wyk is dus op besoek by Howard Ferguson, Wildwood Road 106, Londen, het sy onvoltooide komposisie saamgeneem en werk sommer op beskikbare leë gedeeltes van die manuskrippapier. Direk na die bogenoemde komposisiepoging begin werk hy hier aan mate 1-4 (die eerste pols), krap dit dood en skryf vervolgens die musiek weer net so oor. In dié tweede poging vorder die musiek — hoewel nog met leemtes — tot by die einde. Sy werkwyse lewer 'n legkaart van brokkies musiek op. Dié komposisieskets is versprei oor vier bladsye van 10.9 A: mate 1-9 (bladsy 3, notebalk 17), mate 10-17 (bladsy 4, vanaf notebalk 12), mate 18-37 (bladsy 1) en mate 38-45 (bladsy 2) wat duidelikheidshalwe hierna per bladsy bespreek word.

Bladsy 3 (vanaf notebalk 17): Dit is duidelik dat die musiek 'n netjiese potloodkopie van vorige musiek is. Die tempo-aanduiding is reeds *Andante* en mate 3-9 van die stemparty: maat 1 (die dalende, vyf polse lange melodie) en mate 2b-5 van die regterhandparty; asook mate 7 (met opmaat)-9 van die regter- sowel as linkerhandpartye het finale beslag — geen vroeëre sketse van die ontwikkelingstadia hiervan is egter beskikbaar nie. In die klavierparty het mate 1-2a en 6 dus nog nie finaliteit bereik nie.

Bladsy 4 (vanaf notebalk 12): Die netjiese potloodkopie word voortgesit en Van Wyk laat tussen die sisteme genoeg notebalke oop waarin hy ook ander opsies kan probeer. In die stemparty het mate 10-16 — met uitsondering van die ritmepatroon op *Stelle*, maat 15 — finale beslag. Die korter nootwaardes op *wenn deine Tiefen* bring steeds mee dat die stemparty 'n maat korter is. In die klavier se regterhandparty het mate 10-15a — op enkele note na in mate 11b en 13 — finale beslag. In die linkerhandparty het maat 10 finale beslag; maar in mate 11-12 is slegs die eerste noot van elke triool soos in die finale weergawe; mate 13-14a het ook finaliteit; en vanaf maat 14b is daar wel 'n idee van 'n herhalende enkelnoot in 'n hoër klankomgewing.

Bladsy 1: Mate 19 (Van Wyk se maat 18)-28, tot by *Bogenstrich*, is steeds die netjiese kopie in potlood. In die stemparty is die ritmepatroon op *schwingen* nog op 'n agtste- en 'n

kwartnoot, in plaas van 'n kwart- en 'n halfnoot; en mate 24 (met opmaat)-25 — *Doch alles, was uns anrührt, dich und mich* — het finale beslag. Mate 26-27, *nimmt uns zusammen wie ein*, toonset hy steeds op korter nootwaardes en probeer selfs een maat in 5/4-tydmaat om die musiek te laat inpas. Van *Bogenstrich*, maat 28, tot *eine*, maat 30, het die stemparty finale beslag — die ritmiese aanpassing op *eine* vanaf 'n gepunteerde halfnoot, oorgebind aan die eerste van twee agtstenote, na 'n gepunteerde halfnoot-kwartnoot word gebruik. Die toonhoogtes op *Stimme zieht*, maat 31, is in plek, maar op korter nootwaardes. Met die hersiene poging op notebalk 27 onderaan bladsy 1, kry die twee mate lange frase op *Auf welches Instrument sind wir gespannt?*, mate 36-37, finale beslag.

In die klavierparty is die oktawe in die regterhand van mate 19-20 en 25 gefinaliseer, maar nog nie die binnestem nie. Mate 21 en 28-29 het ook finale beslag. Mate 19 (vanaf die tweede pols) en 20 van die linkerhandparty het finale beslag en die idee om *arpeggios* te gebruik, is ook gevestig. Die enigste aanduiding van tremolo's as begeleidingsfigure word hier op notebalke 9 en 10 tussen die eerste twee sisteme aangetref.

Bladsy 2: Hierdie bladsy bevat die stemparty van die laaste twee versreëls en 'n (vermoedelik) eerste poging om die naspel te skryf. Dit is reeds duidelik dat die motiefmateriaal van mate 36-37 in die stemparty van *Und welcher Geiger hat uns in die Hand?* herontplooi word om die idee van 'n stygende sekvens te skep, soos in mate 38-39 van die finale weergawe. Van Wyk toonset *O süßes Lied* met 'n melisma en, sonder om dit met 'n tydmaatteken aan te dui, in 5/4-tydmaat waarvan die (hier onderstreepte) note finale beslag het: c<sup>2</sup>-e-herstel<sup>2</sup>-d-kruis<sup>2</sup>-e<sup>2</sup>-c-kruis<sup>2</sup>-e<sup>2</sup>-a-kruis<sup>1</sup>-b<sup>1</sup>-d-herstel<sup>2</sup>-e<sup>1</sup>. Hier is nog geen begeleidingsidee nie — in die finale weergawe is dié melisma onbegeleid.

In die klavierparty werk Van Wyk slegs aan die naspel. Die drieklanke wat hoofsaaklik in noue ligging is — vyf uit die nege in tweede omkering — gee aan die hoogste drie stemlyne, mate 42-43a, van die regterhandparty finale beslag. Ook maat 44 (met opmaat), met die uitsondering van een akkoord, en maat 45 kry finale beslag. Die linkerhandparty van maat 42 tot 45, uitgesonderd een pols in maat 43, het finale beslag. Aan die einde van die toonsetting, skryf Van Wyk weer: 106 WR 22/12/54.

Maat 46 bestaan nog nie.



Na die datum 30/5/55 volg die nota "Kl. inleiding kan ook begin met" waarna dan ongeveer 'n maat lange stukkie musiek volg. Dié musiek herinner, veral ritmies, aan die motief wat op *Auf welches Instrument sind wir gespannt* gebruik is.

In die Arnold van Wyk-versameling ontbreek die komposisiesketse wat moontlik die ontwikkelingstadium tussen die bogenoemde sketse en die outograawe toegelig het. In die ongedateerde inkoutograaf (10.9 CIII/1) van *Liebeslied* is ook enkele veranderinge in potlood, en selfs 'n paar met rooi balpunte — van laasgenoemde vind net die 8<sup>ve</sup>-tekens  $a^2$  neerslag in mate 14 en 15 van die finale weergawe.

Al het die musiek nou grootliks finaliteit bereik, verskil enkele mate steeds van die gepubliseerde weergawe. Maat 32 se eerste akkoord in die regter- en linkerhandparty is nog 'n half- in plaas van 'n kwartnoot, in die linkerhandparty ontbreek die triool in die baslyn nog en is daar 'n tremolo tussen e-g en  $c^1$  in plaas van net 'n drieklank op 'n halfnoot. Die regterhandparty van mate 39-40 skryf hy oor — in potlood, in die notebalk tussen die stem en die klavierparty — en behou hierdie veranderde weergawe daarvan. In mate 40-41 word die uitvoeringsaanwysing *tornando al-* - - - in maat 40 en *Ancora più lento, a piacere* in maat 41 gegee. Voor die melisma in maat 41 verskyn die harpagtige *arpeggio* nou ook. Vir die naspel word pedalaanwysings in potlood ingemerkt en maat 46 is ook bygevoeg.

Die ongedateerde inkoutograaf (10.9 CIII/2) is 'n kopie van die drukkerskopie. Hierin het Ferguson in groen ink onduidelikhede in Van Wyk se outograaf uitgewys en opgeklaar. Maat 32 het nou ook — en daarmee dus die hele lied — finale beslag.

Of Van Wyk werklik die toonsetting van dié lied by die agtste versreël *Doch alles, was uns anrührt* . . . (komposisieskets 10.9 A: 4) begin het, is nie seker nie. Die musiek van 10.9 A: 3, 4 en 1 soos hierbo bespreek, lyk na netjiese potloodkopieë van vorige musiek en kan daarop dui dat van die komposisiesketse van die totstandkoming van die eerste sewe versreëls se musiek weggeraak het. Daar is dus ongelukkig nie bewys van hoe en wanneer van die kenmerkendste aspekte van die komposisie — die C majeur toonleermotief en die gekruiste toonlere — ontwikkel het nie. Die moontlikheid is ook sterk dat dit nie geleidelik vorm aangeneem het nie, maar as musikale ingewing ontstaan het — uit die gedagte van die twee siele wat nie aan mekaar raak nie.

### 5.2.3 Oorsig oor die ontstaansdatums van die lied, met elke katalogusbladsy-nummer tussen hakies

Van Wyk het rond en bont op dieselfde manuskripbladsye gewerk, dus volg die werk in komposisiesketse 10.9 A: 1-4 soos volg op mekaar:

15/12/54 (10.9 A: 4) 38 C[harles] S[treet] - brief gepos aan DEG s.a. [of steeds 15/12/54]  
(10.9 A: 4, notebalke 7-10)

s.a. (10.9 A: 3)

22/12/54 (10.9 A: 3, notebalke 10-28) 106 W[ildwood] R[oad]

[22/12/54] (10.9 A: 4, notebalke 12-28)

[22/12/54] (10.9 A: 1)

22/12/54 (aan die einde van die toonsetting) (10.9 A: 2)

30/5/55 (10.9 A: 2) "Kl. inleiding kan ook begin met", waarna 'n grepie musiek volg.

s.a. (10.9 CIII/1) Outograaf in swart ink in Arnold van Wyk se handskrif, met korreksies in rooi ink en potlood.

s.a. (10.9 CIII/2) "Xerox of printer's copy (prepared H.F. Nov. '83)".

s.a. (10.9 CIII/3) Fotokopie van 10.9 CIII/1 met redaksionele aanwysings in groen ink deur H.F.

s.a. (10.9 CIII/4) Fotokopie van 10.9 CIII/1 geheg aan 'n fotokopie van *Boggom en Voertsek* vir 'n beplande uitgawe deur H.F. van dié twee liedere. In dié stadium is die Engelse vertalings nog nie ingeskryf nie.

1985 (10.9 D) Die publikasie van *ARNOLD VAN WYK Vier Liedere Four Songs*, deur die Arnold van Wyk Trust, Stellenbosch, waarin *Liebeslied* opgeneem is.

### 5.3 Samevatting van *Kerstlied* en *Liebeslied*

*Kerstlied* en *Liebeslied* is twee losstaande liedere wat geensins 'n eenheid vorm nie. Nogtans word hier 'n gesamentlike oorsig daarvan gedoen, omdat dit die enigste twee liedere is uit die komposisietydperk soos hierbo beskryf. Dit is opvallend hoeveel minder van 'n komposisiestryd die toonsetting van hierdie twee liedere was. Nie een daarvan het so 'n lang pad van ontwikkeling soos die liedere in *Van liefde en verlatenheid* geloop nie. Die datuuroorsig van die ontstaan van laasgenoemde toon 'n toename in die komposisietempo

en -intensiteit in 1951, '52 en '53. Dit lyk asof Van Wyk met *Kerstlied* en *Liebeslied* steeds hierdie golf van kreatiwiteit en gefokusde werk gery het.

Ongelukkig staan *Kerstlied* en *Liebeslied* tans nog in die skadu van die meer bekende *Van liefde en verlatenheid*. As kunsliedere vertoon dié twee liedere dieselfde hoë standaard vakmanskap wat hulle in eie reg 'n volwaardige plek op enige kunsliedprogram laat verdien.

In albei liedere is die dikwelse skep van nuwe musikale materiaal — vanuit 'n basiese musikale idee — opvallend. Só ontstaan daar veral in *Kerstlied* 'n aaneenlopendheid in die musiek, met die groepering van die strofes deur die begeleidingsmateriaal en -tekstuur gedefinieer. Enkele voorbeelde uit dié lied is die kernmotief  $b^3-b^3-c$ -kruis<sup>4</sup> wat op verskeie maniere in die stem- asook klavierparty voorkom, én die motief op *Susa ninna susa noe*, mate 11<sup>4</sup>-13, wat duidelik herkenbaar is in ses van die agt keer wat dié versreël verskyn. In *Liebeslied* vertoon ook duidelike dele, A en B (a en b).

Van Wyk herhaal soms 'n motief of selfs 'n twee mate lange frase, of ontwikkel dit verbeeldingryk. Slegs twee voorbeelde word weer hier uitgelig: die herhaling van die twee mate lange frase telkens op die eerste versreël van die derde, vierde en vyfde strofes van *Kerstlied*; en in die laaste tersine van *Liebeslied* die kreatiewe herontplooiing van die kernmateriaal van die eerste versreël se motief vir die toonsetting van die tweede versreël.

Hy skryf steeds met voorkeur vir die middelomvang van die stem en spaar die hoër note vir meer dramatiese uitdrukking, soos die klimaks van *Liebeslied*. In albei liedere verloop die stemparty oorwegend trapsgewys, met die gebruik van intervalspronge groter as 'n kwint strategies geplaas om die teksinhoud ten beste te vergestalt. Om in *Kerstlied* die aandag op die belangrikheid van Maria se goeie daad — *Wel was haer doe* — te vestig, word twee keer 'n septiem- en een keer 'n sekst-intervalsprong op *haer doe* gebruik; op *Si sprac*: "*Groot eer moet u gheschien*" word *Groot* tussen twee groot intervalspronge geposisioneer; en die stygende mineur septiem op *uten becken spranc* is niks minder nie as 'n poging om 'n illustratiewe beeld te skep.

In die stemparty van *Liebeslied* kom slegs twee majeur septiem-intervalspronge voor: op *im Dunkel* en in die hoogtepunt van die lied op *Saiten eine*. Hier styg die stemparty vir die enigste keer bo die f-kruis<sup>1</sup>-e<sup>2</sup>-tessituur uit tot g<sup>2</sup>. Die algemene klankligging van *Kerstlied* is

hoër en veel meer hoë note kom voor: die tessituur is hoër ( $f^1-f^2$ ), die omvang strek drie keer tot f-kruis<sup>2</sup> en *Susa* word in maat 27 melismaties met  $c^2-g^2$  versier.

Beide liedere het 'n groot omvang: *Kerstlied* 'n verminderde undesiem, d-kruis<sup>1-g</sup><sup>2</sup> en *Liebeslied* 'n vergrote undesiem, d-mol<sup>1-g</sup><sup>2</sup>. Hoewel albei liedere gunstig geskryf is vir 'n medium tot hoë stem, het Van Wyk tog vir *Kerstlied* 'n ligter, hoër klankkleur in gedagte gehad. 'n Lae dinamiese vlak — *forte* word slegs drie keer gebruik in 'n oorwegend *mezzopiano*- tot *mezzoforte*-omvang — en uitvoeringsaanwysings soos *chiaro e sereno* dra tot hierdie klankkarakter by. Die algemene toonkleur van *Liebeslied* is donkerder en die styl is meer deklamatories wat ondersteun word deur 'n dinamiese omvang van *pianississimo* tot *fortissimo*. Veral in die B (b)-deel van dié lied gebruik Van Wyk ook meermale tydmaatwisseling om ruimte te skep vir vryer uitdrukking in die vergestaltung van die teks.

Anders as in byvoorbeeld *Die townares* word die onderskeie stempartye van *Kerstlied* en *Liebeslied* nie deur spesifieke intervalle, soos onder meer die tertse, gekenmerk nie. Dalende en stygende intervalle aan frase-eindes of -afsnitte wissel mekaar ongeveer ewe veel af in *Kerstlied* asook in *Liebeslied* waar dit meestal trapsgewys en nooit groter as 'n tertse is nie, behalwe die laaste interval wat 'n dalende mineur septiem is.

In albei liedere kan met reg gesê word dat die stem- en die klavierparty (om 'n Potgietersegswyse te gebruik, 1967: xi) "gelykwaardige aandele aan die geheel" het. Soos in *Diep Rivier* is een van *Kerstlied* se opvallendste kenmerke die intensiewe gebruik van pedaalpunte. Ook in *Liebeslied* word pedaalpunte dikwels aangetref, maar hier is dit eerder die oorwegend lang, trapsgewyse melodielyne in die stem- asook die klavierparty wat die profiel van dié lied kenmerk.

Terwyl Van Wyk hierdie twee liedere getoonset het, was hy besig om *Van liefde en verlatenheid* gereed te maak om vir Boosey & Hawkes in te handig en het hy veral aan instrumentale komposisies gewerk.

Sy persoonlike lewe bly maar 'n mengsel van aangename tye en groot hartseer. Soos uit die datum- en adresinskrywing in die komposisiesketse van *Liebeslied* blyk, het hy in Desember 1954 (Muller ms. s.a.: 557 sê: 18 Desember) weer Engeland toe vertrek. Volgens Muller se boekstaving van sommige van die dagboekinskrywings is daar die aangename dinge, soos

onder meer Van Wyk en Ferguson se Oukersaand-kuier by Ralph Vaughan Williams en sy vrou, Ursula; sy "kontinentale toer" saam met Suid-Afrikaanse vriende, Vic en Rae; en terug in Suid-Afrika, vriende — onder andere Harry en Freda Baron — wat in Kaapstad by hom kuier.

Tóg bly gooi die konstante hartseer oor DEG 'n skadu oor sy daaglikse doen en late; sy [jonger] broer Vredens sterf op 23 Julie 1955 en sy doseerlas raak vir hom ondraaglik. 'n Baie goeie vriend uit sy Londen-jare, die horingspeler Dennis Brain sterf op 1 September 1957 [in 'n motorongeluk]; en sy tant Queenie sterf op 11 Desember 1957. Op 6 Augustus 1958 skryf Van Wyk aan Baron: "Surely this is the horror of growing old [hy was toe slegs 42]: that, one by one, one's friends die until one has to say, like Brahms did, 'now I have nobody left to die!'" (ms. s.a.: 556-560 en 808, eindnota 651.)

Soos vroeër gesê, komponeer hy in 1955 in Engeland aan die 'Capriccio' van die *Pastorale e Capriccio* en *Primavera* asook *Aubade*, 'n kort orkeswerk wat volgens Muller in Januarie 1956 voltooi is maar nooit uitgevoer is nie. Hy is ook "deurlopend . . . besig om *Nagmusiek* te hersien, wat later in die jaar voltooi word." (ms. s.a.: 375-376.) In 1956 sien *Rumba op die Vierperdewa* vir twee klaviere die lig (*ibid.*: 377).

In die middel-vyftigerjare is daar nie net 'n skaarste aan liedkomposisies nie — hy beleef 'n algehele komposisiedroogte. Muller teken 'n ongedateerde aanhaling van Van Wyk aan wat moontlik aan Freda Baron gerig is: ". . . my stock as a composer seems to be at a very low ebb just at present"; en wys ook op 1957 as "'n skraal jaar vir komposisie." (*ibid.*: 377.) Hoewel al uitgevoer, beleef *Nagmusiek* steeds hersiening, maar word volgens Muller op 23 Junie 1958 klaargemaak ná wat Van Wyk beskryf as "one of the bitterest struggles I can remember or imagine." (*ibid.*: 378.)

Intussen het, volgens Muller, onderhandelinge met die SAUK rakende "'n kommissie vir 'n orkeswerk van 20 tot 30 minute waarvoor hulle hom £200 aanbied" skipbreuk gely — hy het *Primavera*, sy "spring piece" waaraan hy toe al geruime tyd gewerk het, hiervoor in gedagte gehad. In 1959 kry Van Wyk egter "'n kommissie vir dieselfde werk (*Primavera*) van die Uniefees Komitee." (*ibid.*: 378-379.) Komposisie aan *Primavera* is aanvanklik weer moeitevol, maar op 23 Junie 1959 skryf hy aan Baron dat dié toonsetting stadig maar seker vorder. Hy het onthou van 'n aanhaling waar Debussy gesê het "that one has to sacrifice a lot of music

in order to get down to what one really wants to say", en het dit op sy eie komposisie toegepas — "cutting out all the frills and fancies." Dié benadering werp vir hom vrugte af (Muller ms. s.a.: 380 en 796, eindnota 430).

In 'n brief wat Van Wyk op 7 Desember 1959 aan Baron pos, skryf hy aan haar dat hy sy vier nuwe liederes op liefdesgedigte uit die *Satyricon* van Petronius Arbiter op 'n konsert begelei het (Muller ms. s.a.: 380-381 en 796, eindnota 432).

## Hoofstuk 6 Die tydperk rondom *Carmine Petronii* – die Petronius-liedere

Soos in hoofstuk 5 genoem, het Van Wyk in 1944 begin werk aan 'n stel van vyf liedere vir stem en orkes op gedigte van Rilke. Hy wou die werk *Noctambules (Nagwandelaars)* noem. Van dié gedigte voltooi hy teen middel-1955 net die toonsetting van *Liebeslied* vir stem en klavier. Teen 1959 het hy egter die eerste vier van 'n ander stel liedere met 'n nagtelike strekking, dié op tekste van Petronius, konsertgereed.

Muller boekstaaf die brief wat Van Wyk op 7 Desember 1959 aan Freda Baron gepos het. Hierin skryf hy dat hy sy vier nuwe liedere "which I managed to finish more or less" op 'n konsert begelei het. "They're the settings of the love poems by Petronius Arbiter who wrote that naughty book *Satyricon* which I once showed you." (ms. s.a.: 380-381 en 796, eindnota 432.)

Die tydperk rondom die Petronius-liedere sluit ook twee teaterliedere in: *Gwendolen's Song of Ballad* (1963) vir Jean Anouilh se *Becket* en *Angelo's Song of Lullaby* (1965) vir Ugo Betti se *Crime on Goat Island*.

In die oorsigkaart (aan die einde van hierdie hoofstuk) van die liedere se komposisieproses kan gesien word dat die Petronius-liedere hoofsaaklik ontstaan het in twee tydperke, 1957-'59 en 1964. Daar is ook enkele komposisiesketse van 3 Desember 1960; 5 September 1965; 23, 27 en 30 Junie 1967; selfs 'n hersieningspoging van 28 Januarie 1976; en uit 'n dagboekinskrywing van 20 Februarie 1977 is dit duidelik dat Van Wyk steeds sporadies aan dié liedere werk — Muller haal dit aan: "'Niks uitgevoer nie, behalwe om moontlikhede te ondersoek om Petronius te verwerk!'" (ms. s.a.: 400 en 800, eindnota 515.) Soos in elke lied se ontstaansgeskiedenis gesien kan word, het die werk van 1960, 1965 en 1976 nie noemenswaardige neerslag gevind in die finale weergawe daarvan nie.

Aanvanklik het die komposisieproses moeisaam aan die gang gekom en tot 1959 gevorder. Na 'n breuk van amper vyf jaar pak Van Wyk weer dié toonsettings aan en voltooi dit hoofsaaklik in 1964. Verskeie faktore en gebeure in sy lewe het parallel met die toonsetting van die Petronius-liedere geloop en ook tot dié lang onderbreking gelei. Enkele hiervan

word uitgelig aan die hand van gegewens wat Muller geboekstaaf het uit Van Wyk se dagboeke en briewe — veral dié aan Baron.

In 1957 word *Nagmusiek* op 17 Februarie uitgesaai, waarna Van Wyk in sy dagboek skryf 'nie goed nie' (ms. s.a.: 377) en in November het hy "'n soort senu-ineenstorting" gehad, waarvoor sy dokter aanbeveel het dat hy twee weke moes tuis bly en niks met musiek te doen hê nie. "Hy ontwikkel 'n vrees om uit die huis te gaan . . ." (ms. s.a.: 217). *Nagmusiek* word deurentyd hersien en op 13 Februarie 1958, in die trein op pad Kaap toe ná 'n maand lange besoek aan die Barons, maak hy 'n deurbraak met dié komposisie. In 'n brief aan Baron skryf hy: ". . . it really is remarkable that I should find the solution sitting writing on my lap in a noisy railway carriage . . . at long last it looks as if the piece may be finished in a few week's [*sic*] time." (*ibid.*: 218.) In 1959 weier Boosey & Hawkes egter om *Nagmusiek* te publiseer en Van Wyk verbreek sy bande met hulle — waarna hy "nooit weer 'n vaste uitgewer" gekry het nie.

Hy werk gedurende 1959 ook aan *Primavera* — waarmee hy in 1950 (*ibid.*: 365-366) al begin het; verwys in 'n brief aan Baron (23 April 1959) daarna dat hy te veel drink; en teken gereeld gesondheidsprobleme aan (*ibid.*: 218-219). In die brief (gepos op 7 Desember 1959) aan Baron — soos aan die begin van hierdie hoofstuk aangeteken is — noem Van Wyk dat die Petronius-liedere bedoel was vir tenoor en 'n klein instrumentale groep — wat uiteraard minder ekonomies, en met beperkter uitvoeringsgeleenthede is — en dat hy, by gebrek aan tenore, 'n baritonweergawe met klavierbegeleiding geskryf het. Die bariton vir hierdie uitvoering op 1 Desember in die Hiddingh-saal was [Gregorio] Fiasconaro (*ibid.*: 381-382).

Vanweë sy doseerlading komponeer Van Wyk al hoe minder en uiteindelik verswak sy werksverhouding met Erik Chisholm tot so 'n mate dat hy op 26 Februarie 1960 as senior lektor by die Universiteit Kaapstad bedank. Chisholm probeer later om hom terug te wen, maar in Oktober daardie jaar word Van Wyk as lektor by die Universiteit van Stellenbosch aangestel; koop in November "sy eerste huis teen 4000 pond"; en betrek dit [Thibaultstraat 4, Mostertsdrift, Stellenbosch] "op 14 Desember. Hy sal daar woon tot sy dood." (*ibid.*: 219-220.)

In 1961 koop hy 'n motor — maar leer nooit bestuur nie (*ibid.*: 222); voltooi die *Schubert Fantasie*; voer dit uit op 25 Mei; en skryf in sy dagboek: 'Fiasko' (*ibid.*: 382 en 796, eindnota



436). Hy begin hersien ook die einde van *Primavera* en neem op 20 November "sy *Nagmusiek* op vir 'n langspeelplaat." (*ibid.*: 383.)

Dié plaat word in 1962 uitgereik. In dieselfde jaar voltooi hy *Duo Concertante* vir altviool en klavier; sy goeie vriend Ken Swart sterf op 15 Oktober; en hy werk aan koorstukke op gedigte van Leipoldt, "wat later *Die Ou Paradys* sal word." (*ibid.*: 383-384 en 796, eindnota 442.) Hy begin werk in 1963 onder meer aan 'n derde simfonie en "Kruik [Kaapse Raad vir Uitvoerende Kunste] se produksie van Jean Anouilh se 'Becket' met insidentele musiek deur Van Wyk open op 6 November 1963 in die Hofmeyr Teater." (*ibid.*: 384.)

Briewe aan Baron — veral in 1964-'65 — dui op depressie met 'n gepaardgaande komposisiedroogte. Muller boekstaaf dat Van Wyk wel in 1964 *Maskerade* voltooi; en so ook *Die Ou Paradys* in die "nag van 22/23 Julie". Hy begin herskryf dele van *Primavera* "maar [. . .] kry nie die hersiening gedoen nie" en die moontlike uitvoering van dié werk in Brussel val dus deur die mat. Oor die Petronius-liedere skryf hy in sy dagboek ". . . 15 November: 'L[ucas] [*sic*] Wenzel [*sic*] hier om te kopiëer [*sic*]. Gaan maar vrotterig met Petronius'." (*ibid.*: 384-385.) Nietemin voltooi Van Wyk die orkestrasie van die Petronius-liedere en sy dagboekinskrywing van Vrydag 27 November 1964 lui: "Ons probeer Petronius sonder dirigent, maar besef spoedig dat dit onmoontlik is." (*ibid.*: 797, eindnota 451.) 'n Opname van die Petronius-liedere, met Pierre de Groot as dirigent, word wel in Desember gemaak (*ibid.*: 753).

In 1965 sien die "pragtige klein sololied vir 'n teateruitvoering [*sic*] van Ugo Betti se 'Crime on Goat Island' wat deur 'The Cellar Players' in Stellenbosch uitgevoer [*sic*] word" die lig (*ibid.*: 385). Met die komponer van die klavierstukke vir Unisa voer Van Wyk 'n worstelstryd — wat hy in 'n brief (28 Maart 1965) aan Baron verwoord: "I just seem to have dried up completely, . . ." en "As far as compo is concerned, I am completely dead. None of the ideas I have sketched has even a semblance of life, and that's that." (*ibid.*: 385 en 797, eindnota 453.) Hy voltooi dit nietemin vroeg in 1966 ((*ibid.*: 386).

## 6.1 Dokumente in die versameling

- Potloodkomposisiesketse: 10.10 α en 10.10 A: 1-105.

- 10.10 B: 1-8: Dit is "'n deurlopende skets outograaf in potlood" (Muller ms. s.a.: 754), met enkele veranderinge, van *Somnia quae mentes ludunt*. Muller sê dit is vermoedelik die basis vir CIII/2.1 (*ibid.*).
- 10.10 CI/1: Inkoutograwe van die individuele instrumentale partye.
- 10.10 CI/2.1: Gebinde (in hardeband), ongepubliseerde outograaf van die siklus.
- 10.10 CI/2.2: Ongebinde kopieë van die bogenoemde weergawe (CI/2.1).
- 10.10 CII/1: Inkoutograaf van *Qualis nox* (nog onbegeleid) en *Lecto compositus*. 'n Verjaardaggeskenk aan Howard Ferguson (21/10/58).
- 10.10 CII/2: Onvoltooide inkkopie van 'n outograaf van *Qualis nox* en *Lecto compositus*.
- 10.10 CII/3: Onvoltooide inkkopie van 'n outograaf van *Lecto compositus*.
- 10.10 CII/4: *Foeda est*: Bladsy 1 is 'n skets van dié lied. Die res is 'n inkoutograaf waarvan die einde nie volledig is nie.
- 10.10 CII/5: Volledige inkoutograaf van *Somnia quae mentes ludunt*. Dit is die inkkopie van die potloodoutograaf 10.10 B.
- 10.10 CIII/1: Outograaf van die oorspronklike weergawe vir bariton en klavier:
  - *Qualis nox*
  - *Lecto compositus*
  - *Foeda est*
  - *Sit nox*
- 10.10 CIII/2.1: Inkoutograaf van die weergawe vir bariton en instrumentale ensemble:
  - *Qualis nox* (met die einde van die lied, mate 13-18, in Ferguson se handskrif, in potlood)
  - *Lecto compositus*
  - Nie *Foeda est* nie
  - *Somnia quae mentes ludunt* (potloodoutograaf gekopieer deur Ferguson vanaf Van Wyk se potloodoutograaf 10.10 B: 1-8)
  - *Sit nox* (ink)
- 10.10 CIII/2.2: Kopieë van die outograaf — CIII/2.1 (om uit te huur)
- 10.10 CIII/3.1: Drukkerskopie

- 10.10 CIII/3.2: Fotokopie van CIII/3.1

In die komposisiesketse van die Petronius-liedere gebruik Van Wyk vir die eerste keer in sy liedtoonsettings verskillende kleure ink (meestal balpunte), moontlik om dit vir homself makliker te maak om die verskillende ontwikkelingsstadia aan te dui.

## 6.2 Inleidende opmerkings

'n Kort agtergrondopsomming van die Petronius-tekste, wat in Nero se regeringstyd geskryf is.

Volgens J.P. Sullivan is Petronius in 62 n.C. in Nero se binnekring van vriende opgeneem en het hy, veral oor die keiser, 'n groot invloed uitgeoefen rakende sosiale en literêre styl en elegansie. Vandaar dat hy die nie-amptelike titel "Arbiter of Elegance" gekry en ook politiek groot opgang gemaak het. Hy het egter 'n bedreiging vir die jaloerse Tigellinus geword, wat hom valslik van 'n komplot teen die keiser beskuldig het. In 66 n.C. het Petronius, op die mees bizarre manier denkbaar, selfdood gepleeg. In die byvoegsel/kodisil tot sy testament het hy in plaas daarvan om, soos die gebruik was, Nero of ander gesaghebbende persone op te hemel of te vlei, liever 'n volledige relaas van Nero se gure praktyke gegee. Hy het die name van die keiser se metgeselle, vroulik én manlik, genoem en die dokument, verseël met sy persoonlike seël, aan die keiser gestuur. Daarná het hy sy seëlring gebreek om misbruik daarvan te voorkom (1986: 11-15).

Die *Satyricon*, vermoedelik Petronius se enigste literêre nalatenskap, behels dié satire asook fragmente en gedigte. Ná dekades se studie is daar steeds onsekerheid oor baie aspekte van die *Satyricon*, soos oor waar sekere van die fragmente en gedigte inpas. Sullivan vermoed dat die werk uit 20 boeke bestaan het waarvan slegs boeke XIV, XV en XVI tans bekend is. Hiervan is net die beskrywing van 'n ete by die pasryk Trimalchio volledig; die ander is waarskynlik net fragmente (1986: 16).

In die *Satyricon* word die leefwyse in die Romeinse tyd circa 60 n.C. kleurvol en onomwonde beskryf. Te midde van 'n sug na intellektuele ontwikkeling — veral welsprekendheid en literêre vermoë — was dit 'n dekadente leefwyse van hebsug, vulgêre bankette en badsessies, uitbuiting van mense deur slawerny, biseksuele praktyke, veral tussen volwasse — soms getroude — mans en jongelinge, asook 'n bewustheid van 'n almagtige God maar

terselfdertyd 'n aanhang van bygelowe en veral die geloof in die gode van die Romeinse asook Griekse kulture. By tye verstadig die vinnig vloeiende handeling in die teks en neem die verhalende dele 'n meer liriese, poëtiese wending aan deur die invoeg van 'n relaas of beskrywing in digvorm.

Volgens Michael Heseltine is die tradisionele titel, *Satyricon*, ontleen aan die woord *Satura* wat *medley* [mengelmoes] beteken. Dít het beteken dat Petronius dus vry was om willekeurig te wissel tussen onderwerpe én tussen prosa en poësie; sodat dit uiteindelik iets van die lewe se kleurvolheid en verskeidenheid gewys het. Hy noem ook dat die beskrywing van die ete by Trimalchius die lewendigste [mees tekenende] voorstelling [of verslag] in die klassieke literatuur is van die lewe op 'n klein dorpie (1919: x-xi). 'n Literêre bespreking van die *Satyricon* val egter buite die afbakening van hierdie studie en daar kan volstaan word met Sullivan se opsomming van die verskillende vertolkings van die werk as hy B.E. Perry e.a. aanhaal: "It has been seen as an early picaresque novel like *Gil Blas*, *Guzman d' Alfarache* or even *Don Quixote*, the parody on knightly romances being matched by the parody on the *Odyssey* which runs through the *Satyricon*; alternatively, it has been interpreted as a homosexual parody on the conventional Greek romance about star-crossed, but faithful, lovers; it has been regarded simply as a connected collection of Milesian tales and comic sketches; it has been described as an elaborate satire on the basis of Epicurean morality against the violent and frustrating passions of greed, sex and anger; or, even more frequently, it has been taken as the first realistic novel in European literature." (1986: 19.) Heseltine (1919: x) beskou dit ook as 'n roman.

Petronius gebruik die karakter Encolpius — 'n onderwyser en intellektueel, maar terselfdertyd ook iemand met lae morele waardes — as verteller; soms net as waarnemer van, maar meestal as deelnemer aan die onmiddellike gebeure. Encolpius ly aan impotensie en ontsien geen moeite, metode of persoon om sy viriliteit terug te win nie. Hoewel hy nie afsydig teenoor vroue staan nie, is sy groot liefde Giton, 'n soort Ganymede-karakter — die mooi jongeling met die goue melkbaard.

Die keur van tekste wat Van Wyk getoonset het, het almal 'n nagtelike strekking en die meeste het ondertone van erotiek, sommige subtiel en ander ekplisiet. In die geval van *Qualis nox fuit illa* is daar sekerheid oor waar dit in die verloop van die verhaal inpas, maar

oor die plek van *Somnia quae mentes ludunt* is daar net spekulاسie en die ander drie gedigte word slegs onder die afdeling "die fragmente en gedigte" gevind. Indien al die verlore gedeeltes van die *Satyricon* opgespoor kon word, sou dit dalk wys dat dié gedigte nie losstaande is nie, maar ook 'n plek in die geheel van die 20 boeke het. By die bespreking van *Qualis nox* en *Somnia* word 'n kort agtergrond gegee. Dit behoort die gedig — met die teksvertaling deur Heseltine asook 'n Afrikaanse vertaling wat by elke lied onder die Latynse teks gegee word — te verhelder en in konteks te plaas.

Heseltine se Engelse vertaling (1919) van die gedigte is poëties baie mooi, maar so vry en preuts dat 'n sanger wat die siklus wil instudeer, sonder kennis van Latyn, nie werklik reg aan al die nuanses van die toonsetting kan laat geskied nie. Vir die navorser is dit ook belangrik om elke woord se betekenis te weet en só deur die navorsingsbeskrywing die komponis se teksverklanking so goed as moontlik te probeer verwoord.

By elke gedig word dus 'n woordelike Afrikaanse vertaling gegee, maar ook 'n Afrikaanse vrye vertaling om in 'n geringe mate die gedig se poëtiese skoonheid te behou, sonder om té ver van die letterlike betekenis weg te dwaal.

In die teksskanderings (10.10 α: 1-5) (s.a.) word die teksaksent (*prose accent*) met 'n skuinsstreep (/); die newe-aksente, tot soms twee per woord, met 'n kort strepie (-); en die onbeklemtoonde lettergrepe of woorde met U-simbole bo die betrokke woorde en lettergrepe aangedui. Slegs die teks- of hoofaksent word volgens dié skanderings in die woordelike vertalings in die Latynse tekste onderstreep.

### **6.3 Van Wyk en die Petronius-tekste**

In die vroeër komposisiejare het Van Wyk gedigte van verskeie digters getoonset. Hy het egter toenemend verkies om 'n groep gedigte van 'n spesifieke digter as 'n liedsiklus of -stel, eerder as vrystaande liedere, te toonset, byvoorbeeld *Van liefde en verlatenheid*, die Petronius-liedere, *Die Ou Paradys* (Leipoldt-gedigte vir ongeleide koor) en in later jare die meer aardse, volksagtige gedigte van Boerneef wat Van Wyk as *Aanspraak virrie latenstyd* ook vir ongeleide koor getoonset het. Soos vroeër genoem, was daar in die laat dertigerjare ook 'n poging om 'n groep gedigte uit *Vreemde liefde* van I.D. du Plessis te toonset. Die komponis bemoei hom dus intensief met die gedigte wat soms 'n soort outobiografie van die digter is met wie die komponis, om verskeie redes, self identifiseer;

en/of hom aangryp selfs net deur die poëtiese beskrywing en die algemene strekking en atmosfeer van die teks.

Soos al deurlopend gesien is, was Van Wyk aangetrokke tot gedigte met 'n melankoliese ondertoon en dikwels waar die spreker of protagonis verworpe is of sonder die geliefde moet voortleef. Voorbeelde hiervan is *In die stilte van my tuin* en *Met skemering* uit *Vreemde liefde* van I. D. du Plessis; en *Die townenares* van Eugène Marais wat Van Wyk tussen sy vroeë twintiger- en middel-dertigerjare getoonset het. Op 'n ryper ouderdom, in sy veertigerjare, toonset hy die Petronius-liedere.

Oor sy liefdesverhoudinge was Van Wyk tegelyk verbaal en geheimsinnig — amper asof hy 'n speletjie gespeel het. In die kantaantekeninge van die komposisiesketse van baie van sy werke is die geliefde se naam in kode geskryf. In sy keuse van tekste het hy moontlik ook sy verlangens subtiel uitgedruk.

Met Latyn as een van sy matriekvakke sou hy maklik Petronius se *Satyricon* kon verken. Dat dié boek egter op skoolvlak voorgeskrewe sou wees, is heel onwaarskynlik en hy het die werk dus moontlik eers as 'n volwassene leer ken. Jan Alleman het nie toegang tot Latyn nie en Van Wyk kon homself dus deur dié gedigte uitdruk sonder die vrees om gemarginaliseer te voel vanweë die destydse samelewing se oorwegend negatiewe opvatting en die gevolglike onverdraagsaamheid teenoor homoseksualiteit. Hoewel dié liedere — liefdesgedigte wat in kleurryke, romantiese musiek verklank is — vroeë uitvoerings beleef het, het Van Wyk dit later, en tot sy dood, onder die (waarskynlike) dekmantel van oorkritisiesheid weggesteek. Jolena Geldenhuys noem dat Van Wyk die Petronius-liedere nie eens vir navorsingsdoeleindes beskikbaar wou stel nie, "omdat die komponis nie daarmee tevrede is nie" (1983: 10).

Hy moes egter tog die siklus se musikale waarde besef het. Hoewel hy — ten tye van die eerste uitvoering van die Petronius-liedere — in die genoemde brief van 7 Desember 1959 teenoor Baron opgemerk het dat daar nog tekortkominge in die liedere was en dat 'n vyfde lied gekort het om die nodige kontras te verskaf, sê hy ook: "But even as they are, they're sufficient to let me know that perhaps I am a composer after all." (ms. s.a.: 381.) Op 13 Desember 1959 is daar toe 'n yl poging om *Somnia quae mentes ludunt* as vyfde lied te begin toonset.

Die Petronius-liedere behoort gepubliseer te word en hul regmatige plek op toekomstige kunsliedprogramme in te neem.

#### 6.4 **Qualis nox fuit illa**

In die verloop van die *Satyricon* pas *Qualis nox fuit illa* só in: Ná die uitspattige ete, bad-episode en dronkaards-huismoes by Trimalchio ontsnap die onderwyser Encolpius en die jongeling Giton uiteindelik uit die situasie en probeer vind hul pad deur die stikdonker. Voetseer en doodmoeg bereik hulle die herberg en val in die bed in.

Qualis nox fuit illa, di deaeque,  
quam mollis torus. Haesimus calentes  
et transfudimus hinc et hinc labellis  
errantes animas. Valete, curae  
mortalis. Ego sic perire coepi.

*Ah! gods and goddesses, what a night that was, how soft was the bed. We lay in a warm embrace and with kisses everywhere made exchange of our wandering spirits. Farewell, all earthly troubles. So began my destruction. (Heseltine 1919: 156-157.)*

[Afrikaanse woordelike en vrye vertalings deur Magdalena J. Oosthuizen.](#)

Qualis        nox    fuit    illa,    di    deaeque,  
Hoedanige    nag    was    dit,    gode    en godinne,  
  
quam mollis torus.    Haesimus        calentes  
hoe    sag    [die] bed. Ons het vasgeklou warm/opgewonde  
  
et    transfudimus    hinc et hinc        labellis  
en    het uitgegiet    van hier en van daar    met ons lippe  
  
errantes        animas.        Valete,        curae  
soekende    lewensasems. Vaarwel,        sorge  
  
mortalis.        Ego    sic    perire        coepi.  
wat sterflik is. Ek [het] so    om te vergaan    begin.

Vrye vertaling: Wat 'n nag was dit, gode en godinne, hoe sag die bed. Ons het [aan mekaar] vasgeklou, in 'n warm omhelsing en oral oor met ons lippe ons soekende lewensasems uitgegiet. Vaarwel, sterflike sorge. My vernietiging het begin.

#### 6.4.1 Bespreking van die lied

Dit is interessant om te let op hoe Van Wyk die teks benader het. In die eerste plek kan aanvaar word dat hy aansluiting by die teks gevind het. Dit is miskien nié toevallig nie dat Van Wyk tot en met die finale weergawe *animus*, wat ook *begeerte* kan beteken, in plaas van *animas* (lewensasems) gebruik; en hy laat die slotreël van die gedig, *Eco sic perire coepi* (My vernietiging het begin) weg. Regs boaan komposisieskets 10.10 A: 33 (22/8/58) merk Van Wyk in rooi hieroor op: "Eco sic perire coepi. = My destruction had begun. Waddell laat dit weg; Heseltine en Dinnage voeg dit by". Hy verkies om dit van die begin af weg te laat, want dit verskyn nie in enige van die sketse nie en dus ook nie in die finale weergawe nie. Dalk het hy gevoel dié versreël pas slegs in by die fragment as dit in verband met die *Satyricon*-teks gelees word en doen andersins afbreuk aan 'n mooi liefdesgedig.

*Qualis nox fuit illa* is 'n ongekompliseerde liefdesgedig en Van Wyk toonset dit eenledig, binne 18 mate. Ferguson verwys in Klatzow na *Qualis nox fuit illa* as 'n "wide-ranging cantilena, above a quiet tremolo accompaniment interrupted by rough chords." (1987: 8.) In die begeleiding word tussen twee prominent uiteenlopende stemmings onderskei en met 'n yler wordende tendens: Mate 1-6<sup>1</sup> — mate 1-4 die voorspel — geskryf vir fluit, Franse horing, altviool, tjello (hierna sal na dié vier instrumente kortweg as die "kwartet" verwys word), perkussie, harp en klavier; en mate 6-16<sup>1</sup> sonder die "kwartet"; met vanaf maat 16 (die tweede agtstenoot) net die klavier. Hierdie instrumentale party verdeel in twee onreëlmatige frases van vyf en 13 mate elk.

Die instrumentale party van mate 1-6a verloop met ongekompliseerde ritmepatrone van redelik vinnig vloeiende agtste- en sestiendenote; en die stemparty hoofsaaklik in agtste- en kwartnote. Soos uit die komposisiesketse blyk, het Van Wyk in die stemparty vir die verklanking van die teks 'n plooibare tydmaat gesoek. Hy beplan dié lied as onbegeleid en in die komposisiesketse tot 9/10/64 is die stemparty met stippelmaatstrepe geskryf, en sonder tydmaataanduiding. In die sketswerk van dié datum word vir die eerste keer 'n begeleiding, in 5/4-tydmaat, bygewerk. Uiteindelik maak hy van ongewone tydmaat en mildelik van



tydmaatwisseling gebruik: Slegs die instrumentale voorspel (mate 1-4) is in 5/4-tydmaat, met in mate 5-18 wisseling tussen 7/8- (mate 5 en 11) en konvensionele 4/4- (mate 6-10, 12-13 en 16-18) en 3/4- (mate 14-15) tydmaatsoorte. Die begeleiding is nie veel meer as harmoniese ondersteuning van die stemparty nie.

In die begeleidingsmateriaal van mate 1-6<sup>1</sup> is die volgende opvallend: Mate 1 en 2 begin in elke party van die "kwartet" met 'n Skotse knakritme — op 'n dalende kwart (maat 1) en 'n stygende kwart (maat 2) in die horingparty; en teenoorgesteld tot so groot as septieme stygend in maat 1 en dalend in maat 2 in die ander drie partye. Die Skotse knakritme word bepaal tot die begeleiding en kom weer voor in mate 4 in die tjelloparty en 5 in die fluit-, horing- en altvioolpartye. 'n Wisselsprong-idee kenmerk mate 1-4 op oorwegend groot intervalle in die fluit-, horing- en altvioolpartye. Die klavierparty bestaan uit oktawe opgevol tot soveel as agt note per akkoord.

Die lied se eenledigheid word bevestig deur die eenvormige ritmiese karakter, die opvallende aanwesigheid van 'n gesinkopeerde ritmepatroon (agste-kwart-agtstenoot) wat voorkom in die instrumentale voorspel én in die stemparty: mate 5 (met opmaat)-9a en 11-14 asook die deurlopende tremolo in die harpparty. Na 'n kort stilte in maat 16 los die intensiteit van die lied op in *Valete, curae mortalis* op kwartnote, 'n kwartnoottriool (wat per abuis nie as trioel aangedui is nie en reggestel moet word indien die liedere gepubliseer sou word) en 'n kwart- en gepunteerde halfnoot.

In mate 1-6 beweeg die fluit- en horingparty hoofsaaklik in teenoorgestelde beweging; en meestal met 'n wisselsprong-idee (elk met 'n eie wisselsprong-interval). Die fluitparty word deurlopend 'n oktaaf laer deur die altvioolparty gedupliseer, en die horingparty beweeg hoofsaaklik in rein kwarte en kwinte.

Die fluitparty styg vanaf maat 4 uit bo die klankomgewing van mate 4-6 om ekstasies hoog ( $g^3$ -b-mol<sup>3</sup>) stemming te verleen aan die intrede van die stemparty, maat 5 (met opmaat), op *Qualis nox fuit illa* (Wat 'n nag was dit). Die stemparty verloop deinend — binne 'n undesiem (B-mol-e-mol<sup>1</sup>) — maar tog met opmerklik meer dalende (27) as stygende (21) intervalle, en eindig (soos nog bespreek sal word) met hoofsaaklik veelvuldig herhaalde note. Kort frases met verskillende, meestal onreëlmatige, afsnitlengtes — oorwegend geskei deur

rustekens wat abrupte afsnitte tot gevolg het — kenmerk die stemparty: mate 5 (met opmaat)-6a, 6b-7a, 8 (met opmaat)-9a, 10-11a, 11b-12, 13-16 en 17 (met opmaat)-18.

Vanaf maat 6<sup>2</sup> gaan die begeleiding voort sonder die "kwartet".

Die kernmotief — b-mol-a-mol-e-mol-g-e-mol-g-mol-e-mol op aanvanklik gesinkopeerde polsverdeling — van die stemparty se openingsfrase (mate 5 (met opmaat)-6a) verskyn gevarieerd in mate 8-9a en as kwaspieëlbeeld in mate 11b-12. Uit die ontwikkeling van die stemparty in die kompositiesketse kan egter gesien word dat die openingsmotief bykans die laaste was om finaliteit te bereik en eintlik aan die genoemde mate 8-9a en 11b-12 ontleen is. Origns skep Van Wyk telkens nuwe materiaal sonder dat motiefontwikkeling plaasvind.

Hy verklank die inhoud van drie van die teksbeskrywende woorde musikaal met melismas: *mollis* (maat 8); *transfudimus* (maat 12) en *errantes* (maat 14<sup>3</sup>-15). In die melismas in mate 8 en 12 is daar ritmiese ooreenkoms. Intervalspronge groter as 'n sekst word effektief benut vir die hoogtepunt van die lied waar — ná die melisma in maat 12 — 'n stygende mineur septiem vanaf f die hoë passasie op *hinc et hinc* (maat 13) inlui en bo die e-mol-b-mol-tessituur na e-mol<sup>1</sup> laat uitstyg. Hy het dié f-e-mol<sup>1</sup>-interval reeds in maat 1 laat hoor as f<sup>2</sup>-e-mol<sup>3</sup> waarmee die fluitparty begin en wat 'n oktaaf laer in die altvioolparty gedupliseer is. Hiermee word die indruk geskep dat dié interval aan die fluitparty ontleen is.

In die versreël *Valete, curae mortalis* (Vaarwel, sterflike sorg) word totale oorgee aan sorgeloosheid gesuggereer en Van Wyk se toonsetting sluit hierby aan deur in die stemparty op herhalende kwartnote op g, wat luidweg deur die triool beweeg om op a — die verhoogde vierde toontrap van E-mol majeure — te talm en dan weg te sterf. Die effek word verfyn deurdat die begeleiding vanaf maat 16 uitgedun is tot net 'n klavierparty wat feitlik in niks oplos op die tonika van E-mol majeure, met 'n verlaagde sewende toontrap — voorafgegaan deur 'n harpagtige, twee-en-dertigste-noot versiering op die dominantsewende — en met die verhoogde vierde toontrap. In die laaste maat word die verlaagde sewende weer herstel.

Die toonsetting is in E-mol majeure en deurgaans tonaal te midde van die gebruik van toonsoortvreemde note. Dié tonaliteit word bevestig met 'n deurlopende B-mol pedaalpunt wat in die laaste maat op E-mol oplos en wat voorkom in verskillende oktaafomgewings en in verskillende instrumente — in die klavierparty se baslyn (mate 1-16), 'n b-mol-roffel in die

poukeparty (mate 1-16) en 'n b-mol-tremolo (ook a-kruis gespel) in die harpparty (mate 4-15).

In 'n poging om die harmoniek te verklaar, moet dit in dié lied (soos in baie van Van Wyk se volwasse liedere) eerder vanuit 'n beskrywing van die akkoordboustof benader word. Vir die voorspel, mate 1-4, gebruik hy hoofsaaklik akkoorde bestaande uit kwarte en sekundes op B-mol (b-mol-e-mol-a-mol) dieselfde as die eerste drie note van die stemparty — b-mol-a-mol-e-mol. Vanaf maat 6 bestaan die harmonieë oorwegend uit verskillende vorme van die tonika-akkoord met soms die verhoogde vierde toontrap (a-herstel) asook die verlaagde sewende toontrap (d-mol — c-kruis gespel). Met hierdie enharmoniese spelling van note vertoon akkoorde met die eerste oogopslag soms onnodig kompleks, byvoorbeeld die g-mol in die stemparty met 'n f-kruis in die begeleiding (maat 8); en die gelyktydige gebruik van die a-kruis sowel as b-mol spelling, moontlik om die musiek in die harpparty makliker leesbaar te maak (mate 4-16).

Vanaf maat 13 met die tonika van E-mol majeur prominent in die stemparty, terwyl die begeleiding sentreer om die dominantnegende-akkoord, met die verhoogde vierde toontrap, kom dit voor asof die stemparty en die begeleiding nie ten opsigte van dieselfde akkoord-oriëntasie bedink is nie. Die verhoogde vierde toontrap asook die verlaagde sesde en sewende toontrappe, c-mol en d-mol, bly prominent aanwesig.

#### **6.4.2 Die ontstaansgeskiedenis van die lied**

Van Wyk was by die Barons in Pretoria toe hy aan *Qualis nox fuit illa* begin werk het. Die eerste komposieskets (10.10 A: 17) is gedateer 5/2/58 en die laaste beskikbare stukkie sketswerk, 23/6/67 (by die adres Wildwood Road 106, Londen), word in komposieskets 10.10 A: 94 gevind. Hierdie lang tydperk kom vreemd voor, omdat die lied net 18 mate lank is, maar hy het baie sporadies daaraan gewerk.

Aanvanklik het hy net aan die stemparty gewerk. In die eerste komposieskets (10.10 A: 17) van 5/2/58 toonset hy die stemparty tot by *quam mollis torus*. By dieselfde datum is ook 'n tweede poging waar hy die stemparty van die hele gedig/fragment onbegeleid toonset. Hy toonset dit sonder tydmaat- en toonsoortteken, maar die betrokke skuiftekens dui op E majeur, met soms die verhoogde vierde toontrap: a-kruis. Hoewel die openingsfrase hier

nog op groot spronge geskoei is en die melismas op *mollis* en *transfudimus* langer is, stem nootwaardes en ritmepatrone al ooreen met die finale weergawe. Toonhoogtes verskil nog van die finale weergawe se stemparty, maar die intervalpatrone is meestal gefinaliseer: dié op *di deaeque* (mate 6b-7a); die eerste deel van die melisma op *mollis* (maat 8); op *Haesimus calentes / et transfu . . .* (mate 10-12a); en dié op die hele teksgedeelte vanaf *hinc et hinc* tot *curae mortalis* (mate 13-18). Omdat die lied aanvanklik vir tenoor geskryf is, is die hoogtepunt op *hinc et hinc* hier op  $b^2$ -c-kruis<sup>2</sup>- $b^2$  — van die min kere wat Van Wyk 'n stemparty só hoog skryf. Die ritmepatroon op *Valete, curae mortalis* (Van Wyk sê *mortales*) is twee kwartnote, 'n agtsterus en drie agtstenote teenoor die finale weergawe se vyf kwartnote (waarvan die laaste drie foutiewelik nie met 'n trioelteken gemerk is nie).

Op dié bladsy is ook baie aantekeninge. Onder meer skryf hy die moontlike volgorde van die liedere meermale uit; beplan om fluit, altviool en harp as begeleiding te gebruik; en onder 'n maatstreep dui hy aan dat dit 'n stippellyn moet wees.

Moontlik nog op dieselfde datum skryf hy onderaan dié bladsy weer die stemparty volledig uit, maar nou 'n toon laer — met D as toonsentrum — en met enkele veranderinge in die melodiese verloop, wat dit nader aan die finale weergawe bring, byvoorbeeld die twee dalende tertse op *fuit illa*. Hy verkort ook die melismas, waarvan die ritmepatroon van dié op *transfudimus* finale beslag kry, maar die ritmepatroon op *Valete, curae mortalis* (hy sê weer *mortales*) is nou verder van die finale weergawe af. Die heeltoon eind-interval op *mortalis* bly egter behoue. Die uitvoeringsaanwysing *declamando (senza rigore)* is gefinaliseer; hy voeg *Estatico* in groen ink by; die stippelmaatstrepe is ook gefinaliseer; en die duur van die lied word aangedui as 55" (1'15" in die finale weergawe — waar 'n vier mate lange voorspel bygereken is).

Op 9/3/58 las hy in rooi op dié bladsy twee moontlikhede as begeleiding vir dié lied in: deur al die instrumente net met 'n enkele akkoord te laat begin, of die hele lied kan deur 'n e-a-tremolo (hy skryf dit in note) begelei word.

Intussen werk Van Wyk aan *Lecto compositus* en meer as vyf maande later, op 22/8/58 (10.10 A: 33) eers weer aan *Qualis nox fuit illa*. Hier skryf hy in rooi by dat *Ego sic perire coepi* (soos hierbo genoem) deur sommige outeurs bygevoeg en deur ander weggelaat word. Die lied is steeds onbegeleid en vir tenoor, maar sommige mate is hier — met die eerste

poging — 'n terts laer en ander steeds soos die vorige komposisieskets. Direk onder hierdie poging skryf Van Wyk: "OF:" en kopieer dan die musiek van 5/2/58 in rooi; en nóg 'n "OF:" (in groen) waarna die musiek tot quam mollis volg, waarin met die groot intervalle op *Qualis nox* weggedoen is. Die opdrag *Piccola pausa, poi attacca* word hier aan die einde van die lied bygevoeg.

Soos hierbo genoem, is *Qualis nox fuit illa* aanvanklik vir tenoor bedink. In die *Satyricon* kom Encolpius se ouderdom nie ter sprake nie, maar uit sy optrede kan afgelei word dat hy 'n jong intellektueel is. Giton is 'n melkbaard-jongeling. Hier is fisieke liefde tussen twee relatief jong mans dus in digvorm gestel. Encolpius is die spreker in die gedig en miskien het Van Wyk dié karakter met 'n ligter, meer liriese stemkleur geassosieer. Die vermoede bestaan dat hy vanweë die delikate, dog baie sensuele, ondertoon van die teks 'n eteriese atmosfeer in die musiek wou skep, maar dat die musikale idee hoe om dit te doen, hom lank ontwyk het. Met sy gevoeligheid vir klankkleur is dit dus duidelik waarom hy so lank aan die tenoorklank bly vashou het en ook die lied onbegeleid wou toonset. Tot watter mate hy oortuig was dat 'n hoër tessituur hom by sy klankidee sou uitbring, blyk ook uit die komposisieskets van 4/10/58 (10.10 A: 40) waarby hy sê dat dit 'n "Nuwe begin" is; en hier die stemparty van sy poging van 22/8/58 (10.10 A: 33) oorgeskryf het, maar nou weer 'n halftoon hoër; weer met die groot intervalsprong op *Qualis nox*; en *hinc et hinc* is nou op  $g^2$ - $a^1$ - $g^2$ . Daar is belangrike ontwikkeling in dié komposisieskets: Bo *Haesimus calentes* skryf hy (in rooi) 'n verandering waarmee nie net die betrokke ritmepatroon nie, maar die toonsetting hier — hoewel nog 'n majeure terts hoër — finaliteit bereik. Op *Valete, curae mortalis* bring hy aan die ritmepatroon veranderinge in groen ink aan; wat finale beslag kry as twee kwartnote op *Valete* en 'n kwartnoottriool op *curae mortalis* (Ferguson het die trioalteken weggelaat toe hy die potloodinsetsel in 10.10 CIII/2.1: 3 gemaak het). Hy noem ook dat Waddell *mortales*, en die ander *mortalis* sê.

(Vermoedelik het die tenoor Peter Pears se stem Van Wyk so beïndruk dat wanneer hy met dié toonsetting besig was, dit vir hom baie moeilik was om nie die klank van Pears se stem denkbeeldig te hoor nie. Die opname van Britten se *Serenade for Tenor, Horn and Strings* deur onder andere Pears en die horingspeler Dennis Brain, 'n vriend van Van Wyk, is steeds 'n weergalose uitvoering, en was van die 1940's en 1950's se toonaangewendstes.)

Die vereenselwiging met 'n donkerder toonkleur het tydsaam gebeur. Dit is eers op 2/7/59 (10.10 A: 65) dat Van Wyk "BARITON-'verwerking' van Petronius" byskryf. Dié komposisieskets is insiggewend ten opsigte van Van Wyk se werkwyse om die oorskakeling na 'n donkerder klankkleur te maak. Aanvanklik, notebalke 2-7, is die verwerking van die toonsetting vir tenoor — soos in komposisieskets 10.10 A: 40 — wél na bariton, maar net 'n halftoon laer. Vervolgens werk hy dan aan *Lecto compositus* en eers weer hierná, notebalke 22-23, aan *Qualis nox fuit illa*. Die stemparty is steeds soos in notebalke 2-7, maar nou nóg 'n halftoon laer.

Meer as twee maande later, 12/9/59 (insetsel op komposisieskets 10.10 A: 65), probeer Van Wyk weer aan *Qualis nox fuit illa* werk, maar hy kan net nie op dreef kom nie. Dié poging lewer 'n vol akkoord vir altviool, tjello en harp, 'n figuur van vier sestiendenote vir harp en verder slegs enkele aantekeninge omtrent begeleiding-idees vir die einde van die lied (hieronder presies soos in die skets oorgeskryf):

[die figuur van vier sestiendenote] ~~~~~ segue (bisbigliando [\*]) en dim.

(a niente)

tydens

"animas. Va"

hou op by "-le-te"

en dan is die laaste deel geheel en al onbegeleid

\* [*bisbigliando*: "fluisterende tremolo"]

Op 23/10/59 (10.10 A: 66) skryf hy weer die stemparty van *Qualis nox fuit illa* uit; nóg 'n heeltoon laer as die musiek onderaan 10.10 A: 65. Hy hou nog steeds by sy idee dat dié lied onbegeleid moet wees. Die toonsoort is E-mol majeur, maar met die skuiftekens nog voor die betrokke note; en geen tydmaat word aangedui nie. Mate 8 (met opmaat)-18 van die finale weergawe — uitgesonder die ritmepatroon op *hinc et hinc* — het hier finale beslag.

Langs die datum 3/12/60 skryf Van Wyk vier uitrooptekens (10.10 A: 48) waaruit afgelei kan word dat hy self nie kon glo dat meer as 'n jaar intussen verloop het nie. Hy skryf die Romeinse syfer een (wat normaalweg aandui dat dit die eerste lied van die siklus is), laat dan die spasie leeg en werk eerder verder aan *Lecto compositus*.

Amper vyf jaar na die vorige werksessie — 23/10/59 — werk Van Wyk op 9/10/64 (10.10 A: 93) eers weer aan *Qualis nox fuit illa*. Dit is die eerste poging om 'n begeleiding vir die lied te komponeer. Die toonsoort word steeds met skuiftekens by die betrokke note aangedui; en die stemparty — met die uitsondering van die toonduur van die eerste noot asook die mineur septiem in plaas van 'n oktaaf op *hinc et hinc* — kry nou finale beslag. As begeleiding skryf hy die instrument-indeling; 'n enkele openingsakkoord; die deurlopende b-mol-roffel (aanvanklik 'n e-mol, maar haal dit deur) in die poukeparty wat hy in die finale weergawe behou het; twee harpakkoorde, wat hy nie behou nie; en niks in die klavierparty nie. Vanaf *Haesimus calentes* tot Valete word slegs deur die roffel op die pouke begelei; en Valete, curae mortalis is onbegeleid.

Die volgende dag, 10/10/64 (10.10 A: 32), skryf hy in hakies langs die datum: "nagtelike, oggendreën, tipiese Engelse somersdag". Van só 'n opmerking kan afgelei word dat die komponis dalk in 'n goeie bui en moontlik werklustig was. In die stemparty bereik die oktaafspronge op *hinc et hinc* finaliteit; en nou verskil nog nét die toonduur van die eerste noot. Dit is 'n agtstenoot op die eerste pols van maat 5 in plaas van 'n agtste- oor die maatstreep oorgebind aan 'n agtstenoot.

In die begeleiding het die musiek skielik — letterlik oornag — grootliks in plek geval. Die fluitparty mate 1-4 (hy behou die veranderinge in rooi ink) kry, met die uitsondering van drie note, finale beslag. So kry ook die horingparty, in die altsleutel genoteer (hy behou die veranderinge in blou balpuntpen); die perkussie-party; asook die altviool- en tjelloparty mate 1-3 (hy behou die verandering in blou in die tjelloparty) finale beslag. In die harpparty is die aanvangsakkoorde asook die tremolo-motief reeds aanwesig, maar enkel akkoorde, in plaas van die deurlopende tremolo soos voorgestel in komposisieskets 10.10 A: 65, word nog gebruik. In die klavierparty is die akkoordstruktuur, die idees van herhalende oktaafspronge asook dié van 'n B-mol-pedaal reeds duidelik. Die akkoordspronge van mate 1-4 van die klavierparty bestaan nog nie, maar die res, vanaf maat 5, het grootliks finaliteit, behalwe op Valete, curae mortalis waar in die klavierparty hier 'n aangehoue oktaaf op B-mol klink.

'n Ongedateerde vier mate lange komposisiepoging aan die klavierparty — wat ná die bogenoemde werk, of ná komposisieskets 10.10 A: 47, kan inpas — word in notebalke 12 en

13 van komposisieskets 10.10 A: 97 gevind. Hierin is die akkoordspronge in die linkerhand-, met die materiaal van die "kwartet" (soos hierbo bespreek) in die regterhandparty.

Komposisieskets 10.10 A: 47 bestaan uit twee dele. Die eerste is werk aan *Lecto compositus* en die tweede is die netjies uitgeskryfde aanvangsmate van *Qualis nox fuit illa* is. Van Wyk skryf: "2/11/64 !! Láát bemotte aand!" Dié gemoedstoestand voorspel niks goeds nie en die resultaat is dus nie verrassend nie. Hy skryf slegs die dinamiese aanduiding, toonsoortteken van E-mol, 5/4-tydmaatteken en werk aan die begeleiding — maar skryf baie min, verander 10/10/64 se werk dat net mate 1-3 van die fluitparty behoue bly en laat dit daarby.

In die flentertjie musiek van 23/6/67, aan huis van sy komponisvriend Howard Ferguson in Londen (106 Wildwood Road), komposisieskets 10.10 A: 94, skryf Van Wyk net twee mate van *Qualis nox fuit illa*. Hy werk in potlood en in rooi, groen en blou balpunte en dit lyk asof hy van die vorige werk wou hersien maar dit toe daar gelaat het.

Die finale inkoutograaf is tot maat 12 in Van Wyk se handskrif en mate 13-18 is dié van Ferguson. Hy het die musiek moontlik van Van Wyk se komposisieskets 10.10 A: 32 oorgeskryf.

#### **6.4.3 Oorsig oor die ontstaansdatums van die lied, met elke katalogusbladsy-nummer tussen hakies**

5/2/58 (10.10 A: 17)

9/3/58 (10.10 A: 17)

22/8/58 (10.10 A: 33)

4/10/58 (10.10 A: 40)

2/7/59 (10.10 A: 65)

12/9/59 (10.10 A: 65)

23/10/59 (10.10 A: 66)

3/12/60 (10.10 A: 48)

9/10/64 (10.10 A: 93)

10/10/64 (10.10 A: 32) (nagtelike, oggendreën, tipiese Engelse somersdag)



s.a. [11/64?] (10.10 A: 97, notebalke 12 en 13)

2/11/64 (10.10 A: 47) Láát, bemotte aand!

23/6/67 (10.10 A: 94)

Die outograwe en ander dokumente is genoem onder *Dokumente in die versameling*.

## 6.5 Lecto compositus nox illa

Lecto compositus vix prima silentia noctis  
carpebam et somno lumina victa dabam,  
cum me savus [*sic*] Amor prensat sursumque capillis  
excitat et lacerum pervigilare iubet.

"Tu famulus meus," inquit, "ames cum mille puellas,  
solus, io, solus, dure, iacere potes?"

Exsilio et pedibus nudis tunicaque solute  
omne iter ingredior, nullum iter expedio.

Nunc propero, nunc ire piget, rursumque redire  
paenitet, et pudor est stare via media.

Ecce tacent voces hominum strepitusque viarum  
et volucrum cantus fidaque turba canum;  
solus ego ex cunctis paveo somnumque torumque,  
et sequor imperium, magne Cupido, tuum.

*At rest in bed, I had scarce begun to enjoy the first silence of night, and to give up my conquered eyes to sleep, when fierce Love took hold of me and drew me up by the hair, and tore me, bidding me watch till day. "Ah, my slave," he said, "thou lover of a thousand girls, canst thou lie alone here, alone, oh hard of heart?" I leaped up, and with bare feet and disordered raiment started on every path and found a way by none. Now I run, now to move is weariness: I repent of turning back, and am ashamed to halt in the midst of the road. Lo, the voices of men and the roar of the streets, the singing of birds and the faithful company of watchdogs are all silent. I alone of all men dread both sleep and my bed, and follow thy command, great Lord of desire. (Heseltine 1919: 358-359.)*

Afrikaanse woordelike en vrye vertalings deur Magdalena J. Oosthuizen.

<u>L</u> ecto	com <u>po</u> situs	vix	<u>p</u> rima	<u>si</u> lencia	<u>no</u> ctis
In die bed	gemaklik	skaars	die eerste	stilte	van die nag
car <u>pe</u> bam	et	<u>so</u> mno	<u>lu</u> mina	<u>vi</u> cta	<u>da</u> bam,
ek het geniet	en	aan slaap	my oë	oorwonne	ek het gegee,
<u>cum</u>	<u>me</u>	<u>sa</u> vus [ <i>sic</i> ]*	<u>A</u> mor	<u>pre</u> nsat	<u>su</u> rsumque
toe [vir]	my	saevus = woeste	Kupido	gryp/bydam	en regop
cap <u>illi</u> s	<u>ex</u> citat	et	<u>la</u> cerum	<u>per</u> vigilare	<u>i</u> ubet.
aan die hare	wakker maak	en	[my] gebroke	om slaaploos te wees	gebied.
" <u>Tu</u>	<u>fa</u> mulus	<u>me</u> us,"	<u>in</u> quit,"	<u>ame</u> s	<u>cum</u> <u>mi</u> lle <u>pu</u> ellas,
"Jy	slaaf	van my,"	sê hy,	"jy liefhet	terwyl duisend meisies,
<u>S</u> olus, <u>io</u> ,	<u>sol</u> us,	<u>du</u> re,	<u>iac</u> ere	<u>po</u> tes?"	
Alleen, o,	alleen,	verhard [van hart]	lê	kan jy"	
<u>Ex</u> silio	<u>et</u>	<u>pe</u> di <u>bu</u> s	<u>nu</u> dis <u>tu</u> nicaque	solute	
Ek spring op	en [met] voete	kaal	en jurk	los/slordig	
<u>om</u> ne	<u>ite</u> r	<u>in</u> gre <u>di</u> or,	<u>nu</u> llum	<u>ite</u> r	<u>ex</u> pedio.
elke	pad	betree ek,	geen	pad	vorder ek.
<u>Nunc</u>	<u>pro</u> pero,	<u>nunc</u>	<u>ire</u>	<u>pi</u> get,	<u>ru</u> rsumque
Nou	haas ek my	nou	om te gaan	berou dit my,	en dan weer
redire	<u>pa</u> enitet,	et	<u>pu</u> dor	est	<u>sta</u> re <u>via</u>
om terug te gaan	spyt dit my,	en	die beskaming is	om te staan	[in] pad
<u>me</u> dia.	<u>Ecce</u>	<u>tac</u> ent <u>vo</u> ces	<u>ho</u> minum	<u>stre</u> pitusque	
[se] middel.	Kyk	swyg stemme	van mense	en lawaai	
<u>via</u> rum	<u>et</u>	<u>vo</u> lucrum	<u>can</u> tus <u>fi</u> daque	<u>tur</u> ba <u>ca</u> num;	
van die strate	en	die voëls se	sang en getroue	skare honde;	

solus ego ex cunctis paveo somnumque torumque,  
net ek van almal vrees beide my slaap en my bed,  
et sequor imperium, magne Cupido, tuum.  
en ek volg [jou] bevel, grote Cupido, joune.

\* In die res van die aanhalings uit die teks, sal *saevus* gebruik word.

Vrye vertaling: In die bed, gemaklik, met nog skaars die genot van die eerste stilte van die nag, en my oë, oorwonne, aan die slaap oorgegee, toe woeste Cupido my bydam en aan my hare regop pluk en my beveel om, gebroke, wakker te bly. "Jy slaaf van my" sê hy "jy sal liefde hê met duisend meisies, kan jy alleen, o, alleen, verhard van hart, lê?"

Ek spring op en met kaal voete en met los/slordige jurk betree ek elke pad; op geen pad vorder ek nie. Nou haas ek my, nou berou dit my om te gaan, en dan weer spyt dit my om terug te gaan, en die beskaming is om in die middel van die pad te staan.

Kyk! Stil is die stemme van mense en [die] lawaai van die strate en die voëls se sang en [die] getroue klomp honde; net ek van almal vrees slaap en my bed, en volg [die] bevel, groot Cupido [god van begeerte], van jou.

### 6.5.1 Bespreking van die lied

In *Lecto compositus* is die protagonis vertellend aan die woord. Die gebeure word in sewe koeplette verwoord waarvan die eerste twee 'n kwatryn vorm, die derde selfstandig staan, die vierde en vyfde nog 'n kwatryn vorm, en so ook die sesde en sewende.

Die verhalende aard van dié gedig stel besondere uitdagings aan die komponis (waarvan die komposisiesketse ruim getuie is). 'n Indringende ontleding van die struktuur en harmoniek val buite die bestek van hierdie studie. Wat wel gesê kan word is dat Van Wyk se toonsetting neig na 'n gedramatiseerde weergawe van die gedig. Vir die huidige bespreking van die lied sal hierdie karakterisering as vertrekpunt gebruik word.

Hy toonset die gedig dus in vier afdelings, kwatryn, koeplet, kwatryn en kwatryn, waarna in dié bespreking gerieflikheidshalwe as vier dele verwys word, A, B, C en D: Deel A (mate 1-21<sup>2</sup>), deel B (mate 21-32), deel C (mate 32-56) en deel D (mate 57-72). Hy ondervang die

koeplette waarmee die verskeie handeling en stemminge in die gedig verwoord word deur die onderafdelings in elke deel (gemerk A (a), A (b) ensovoorts).

Inleidend tot die bespreking van die lied, word die aard van elke onderafdeling eers net opsommend genoem:

A (a) (mate 1-11) bestaan uit 'n vier mate lange harpvoorspel met die stemparty wat op die laaste pols van maat 4 intree met 'n motief wat dan nog twee maal, gevarieerd, gebruik word; A (b) (mate 11<sup>4</sup>-21<sup>2</sup>) begin met 'n prominente tema in die horingparty. A (a) en A (b) word ook duidelik onderskei deur die verandering van die 4/4- na die 7/8-tydmaat, die digter tekstuur van die begeleiding en die toonsoortverandering.

Hoewel die A-deel se stemparty op die eerste twee agtstenote van maat 21 eindig, begin die B-deel reeds op die tweede agtstenoot van die instrumentale party van dié maat. Die metronoomaanduiding verander aan die begin van die B-deel van 'n kwartnoot = c. 52 na 'n agtstenoot = c. 192; en die tydmaat bly 7/8.

B (mate 21-32) begin met 'n vier mate lange instrumentale voorspel (mate 21-24) wat terselfdertyd as tussenspel tussen die A- en B-deel dien; waarna die stemparty op veelvuldig herhaalde kwartnote op e<sup>1</sup> — vanaf die laaste agtstenoot van maat 24 oorgebind aan die eerste agtstenoot van maat 25 — intree. In mate 23<sup>7</sup>-24<sup>1</sup> word die aandag hier op 'n nuwe wending in die teks gevestig met twee *staccato* agtstenote op die pouke. Die begeleiding verander dramaties na 'n baie yl tekstuur op 'n laer dinamiese vlak — slegs 'n sagte roffel met poukestokke op 'n vryhangende simbaal en vanaf maat 24 in die klavierparty 'n tremolo tussen twee langsliggende drieklanke, 'n halftoon uit mekaar. In maat 31 word die *crescendo* wat in maat 30 begin het, versterk deur die b<sup>1</sup> in die laer oktaaf te verdubbel. Dit lei na die volgende vier mate lange tussenspel wat 'n voorspel vir C vorm. Die einde van die stemparty van B oorvleuel met die begin van die instrumentale inleiding van C (maat 32).

C (a) (mate 32-44) word gekenmerk deur 'n digter tekstuur in die instrumentale party, 'n toename in beweging (metronoomaanduiding is nou 'n agtstenoot = c. 208) asook 'n dringendheid wat deur die sentrale motief se beweging tussen die verskillende instrumente geskep word.

Hoewel die tempo van C (b) (mate 45-56) steeds 'n agtstenoot = c. 208 is, het dit 'n heeltemal ander karakter. Die instrumentale begeleiding verander hier na meer liriese, gedrae lyne in die fluit-, horing- en altviool- asook die hoogste melodielyn in die linkerhand van die klavierparty, wat in die horingparty gedupliseer word.

In D (a) (mate 57-63) is die begeleidingstekstuur dunner; en in D (b) (mate 64-72) is die tekstuur baie yl. Mate 64 tot 67 is onbegeleid en vanaf maat 68 begelei slegs die klavierparty. Die stem hou die laaste noot aan totdat dit wegsterf.

Samebindende faktore in dié lied is onder meer die meermalige gebruik (meestal gevarieerd) van sekere van die musikale idees; die vier (soms drie) mate instrumentale voorspel aan die begin van elke nuwe deel, wat terselfdertyd ook dien as tussenspel tussen verskillende dele; die prominensie van die horingparty; die dalende intervalle van veral kwart, kwint, sekst en septiem wat illustratief van die teks optree; en die stemparty wat aan die einde van 'n betrokke gedeelte met die drie of vier mate lange inleidende tussenspel van die volgende deel oorvleuel. Harmonies dra die opvallende gebruik van die verhoogde vierde toontrap in die verskillende toonsoorte ook by tot die lied se eenheidsgevoel.

Die harmoniek van A (a) is ongekompliseerd, in D majeur, hoofsaaklik tonika-dominant gebonde en met prominente teenwoordigheid van die verhoogde vierde toontrap; en in mate 3-4, 7-8 en 10-11 telkens die interessante chromatiese wending van f-kruis-e-kruis-f-kruis in die hoogste melodie van die harpparty. In mate 10 en 11 kom die verlaagde sewende toontrap van D majeur voor en die musiek moduleer in die A (b)-deel na die langsliggende toonsoort van C majeur met enkele male die verlaagde sewende en soms ook sesde toontrappe.

In die B-deel gebruik Van Wyk nie 'n toonsoortteken nie, maar opvallend baie skuiftekens. Bo die sewe mate lange tremolo op twee langsliggende majeur drieklanke (op d-kruis<sup>1</sup> en op e<sup>1</sup>) in die klavierparty verloop die stemparty aanvanklik op 'n herhalende e<sup>1</sup> en dan sprongsgewys en deinend.

Hoewel die C-deel eerder skuiftekens van 'n kruistoonsoort vertoon, is daar 'n c-herstel pedaalpunt in die baslyn van mate 33-37. Mate 35-37 het 'n C toonsentrum maar met in al die partye die verhoogde vierde toontrap en soms die verlaagde sewende toontrap. Vanaf

maat 38 tot 41 skryf hy die stemparty dalend en met b-mol opvallend aanwesig terwyl die fluit-, altviool- en klavier se regterhandparty stygend met oorwegend kruisskuiftekens verloop.

In die begeleiding van C (b) is drie elemente opvallend: die hoofsaaklik chromatiese verloop van die horingparty wat in die hoogste melodie van die linkerhand van die klavierparty gedupliseer word (mate 45-47) dui nie op 'n spesifieke toonsoort nie — vermoedelik moet die b-kruis (tweede kwartnoot in die klavierparty van maat 46) 'n b-herstel wees; ook die altvioolparty is hier opvallend chromaties; 'n G-kruis-pedaal in die tjello- en baslyn van die klavierparty rugsteun die eerste twee mate (45-46) van die C (b)-deel. Teen dié oorwegend chromatiese verloop staan die heeltoonprogressie in die stemparty (maat 47) soveel skerper uit. Vanaf maat 48 is daar 'n teenwoordigheid van g mineur, maar met so baie toonsoortvreemde note dat 'n geloofwaardige verklaring van die harmoniek nie moontlik lyk nie.

Die D (a)-deel het 'n A toonsentrum en sentreer hoofsaaklik om die a (a in die stemparty en a<sup>1</sup> in die horing- en altvioolpartye); met die verhoogde vierde toontrap — in die stemparty e-mol gespel — en die verlaagde sewende toontrap sterk aanwesig. Die slotdeel, D (b), is terug in D majeur; met die verlaagde sesde toontrap; en sirkel — veral in die stemparty — hoofsaaklik om die tonika.

In die komposisieskets van 23/10/59 (10.10 A: 66-67) is G-mol majeur as aanvangstonsoort oorweeg. Die D-majeur toonsoort, as begin en einde, is eers op 11/10/64 (10.10 A: 31) bevestig.

In dié lied word elke deel deur prominente musikale eienskappe gekenmerk. Herhaling van musikale materiaal kenmerk die A-deel. In die stemparty van A (a) word die motief van die toonsetting op *Lecto compositus* (maat 5) — d<sup>1</sup>-d<sup>1</sup>-c-herstel<sup>1</sup>-d<sup>1</sup> — met ritmiese variasie herhaal in mate 6 en 9<sup>4</sup>-10a. Hierdie sirkelgang hoofsaaklik om die d<sup>1</sup>, binne intervale van 'n rein kwint (mate 4-8) en 'n majeur sekst (mate 9-11) en met die herhalende verskyning van die verlaagde sewende toontrap van D majeur, laat klink die melodie dralerig. (Dié relatief eenvoudige melodie was egter nie 'n eerste oogopslag ingewing nie; dit het na vele pogings eers op 11/10/64 (10.10 A: 31) in alle opsigte finaliteit bereik.) In A (b) word die motief van die melisma op *saevus* (maat 14) — a-c-kruis<sup>1</sup>-b-a-g-f-kruis-b — herhaal in maat 15; die hele

motief herhaal gevarieerd in maat 16; en is selfs in die kwasisekwens in mate 18 en 19 herkenbaar.

In die voorspel (mate 1-4) en begeleiding van mate 5-11 — bestaande net uit die harpparty — word hoofsaaklik 'n begeleidingspatroon van twee parallelle tertse gevolg deur 'n septiem gebruik, met in die baslyn enkelnote wat om die tonikanoot sentreer. Die instrumentale party van deel A (b) begin met die intrede van die horingparty, waarin die herhalings-element die ritmepatroon van twee sestienende en 'n agtstenoot is — wat ook in die motief van die stemparty mate 14 en 15 (soos hierbo genoem) voorkom. In mate 17b-18<sup>1</sup> eindig die harpparty en tree die klavierparty in, wat met oorvol akkoorde van tot sewe note verloop.

Belangrike karaktereienskappe van die B-deel — waarin Cupido aan die woord is — is die veelvuldig herhalende e<sup>1</sup> as verklanking van "*Tu famulus meus*" (mate 25 (met opmaat)-26 (die eerste agtstenoot)). Met dié gevestigde skryfwyse druk Van Wyk die geïmpliseerde intensiteit van die teks hier uit. Die begeleidingstekstuur is dun en hoofsaaklik op 'n hoë dinamiese vlak. In die klavierparty van mate 24-31 kom daar (soos hierbo genoem) 'n tremolo voor, deurlopend op twee drieklanke 'n halftoon uit mekaar. Dié dissonansie skep die nodige spanning vir die teksuitdrukking. Hierteen verloop die stemparty deïndend; *puellas* word treffend met 'n dalende majeur septiem verklank; en *dure*, *iacere* op deïnende heeltone (maat 31).

Reeds vanaf maat 12 is die musiek in 7/8-tydmaat; en in die C (a)-deel word 'n baie treffende effek hiermee geskep deur met verskillende polsverdeling afwisselend op die militêre trom met snare en dié sonder snare te speel. In die klavierparty (mate 32-34<sup>3</sup>) word akkoord wisselspronge — soos in die klavierparty van *Qualis nox fuit illa* — aangetref. Vanaf maat 34 verloop dit sprongsgewys en in *staccato* tot maat 38, en in trapsgewyse parallelle oktawe in mate 39-41, steeds *staccato*. Die motief op *Exsilio* — c-e-f-kruis-g — in die stemparty (maat 36) word in die horingparty mate 34<sup>7</sup>-35 vooruitgeloop. Die kernmotief hiervan — e-f-kruis-g — word nog twee maal (mate 35b en 37), steeds in die horingparty, herhaal. (Figuur 32.)



Figuur 32: Musiekvoorbeeld: *Lectio composita nox illa* mate 33-37 (10.10 CIII/3.1: 6)

Vir die laaste twee mate van die vier mate lange frase op die sewende versreël (mate 37<sup>7</sup>-39<sup>4</sup>) en die twee mate lange frase op *omne iter ingredior*, die eerste helfte van die agtste versreël (mate 39<sup>7</sup>-41<sup>4</sup>), gebruik Van Wyk ooreenstemmende materiaal: elkeen begin met 'n oorgebinde noot; bevat 'n wisselnootpatroon; en eindig op 'n dalende kwint. Hy beklemtoon *nullum* deur dit twee keer te toonset — eers op 'n dalende mineur septiem en dan op 'n mineur sekst. Teenoor die stemparty wat dalend van aard is, is in die begeleiding 'n stygende motief — e-kruis-f-kruis-g-kruis-a, in verskillende oktaafomgewings en op verskillende instrumente — wat meermaal voorkom.

Opvallende eienskappe van C (b) is (soos in die harmoniese beskouing uitgewys is) die hoofsaaklik chromatiese verloop van die melodie wat in die horing- en hoogste melodie van die klavierparty se linkerhand gedupliseer word (mate 45-47); die hoofsaaklik chromatiese verloop van die altvioolparty; met in die baslyn van mate 45-46 'n aangehoue G-kruis in die tjello- en klavierparty; en in die stemparty (maat 47) 'n stygende heeltoonprogressie vanaf e-mol.

Nog 'n besondere eienskap van C (b) is die buitengewone 8/8-tydmaat vanaf maat 51. In die stemparty is die drie mate lange frase op *et pudor est stare via media* (mate 51<sup>8</sup>-54<sup>3</sup>) weer grootliks op veelvuldig herhalende hoë note — hier op e-mol<sup>1</sup> — getoonset en eindig vanaf die e-mol<sup>1</sup> met dalende rein en vergrote kwarte, waarvan laasgenoemde met 'n rein kwint in die fluitparty opgevolg word.

'n Dun begeleidingstekstuur kenmerk die D-deel. Die fluit-, horing- en klavierpartye het in maat 56 geëindig. Die tydmaat is steeds 8/8. Mate 57-63 is *pianissimo*. Vanaf maat 55 tot



60a klink slegs ononderbroke tremolo's — *sul ponticello* — op  $a^1$  en  $g^1$  in die altviool- en tjelloparty onderskeidelik, met vanaf maat 60<sup>3</sup> tot 62 slegs 'n gedrae  $a^1$  op twee lang note in die horingparty, en wat in die harpparty — mate 57-63 — ondersteun word deur hoofsaaklik die volgehoue gebruik van parallelle tertse.

Vir die stemparty van D (a) gebruik Van Wyk twee musikale idees wat duidelik die stemming van dié teksgedeelte suggereer: Na die onderliggende heeltoonverloop — a-g-f-e-mol — (mate 59-60<sup>1</sup>) van die twee en 'n half mate lange frase op die versreël *Ecce tacent voces hominum strepitusque viarum*, is die chromatiese wending — e-mol-d-c-kruis — waarmee dit in maat 60 eindig, soveel meer treffend. Vir die stemparty van die twaalfde versreël (mate 60<sup>8</sup>-62) word drie heeltoon intervale as boustof vir die melodiese fragmente gebruik: g-g-f-g-g-f; e-f-kruis-e; en d-kruis-c-kruis-b-c-kruis op *et volucrum cantus; fidaque; en turba canum* onderskeidelik.

Soos in die A-deel, kenmerk die herhaling van musikale materiaal en 'n dun begeleidingstekstuur ook die D (a)-deel. Die tydmaat verander terug na 7/8. In die stemparty van mate 64-67 herhaal die motief  $d^1-f^1-e^1-d^1$  op 'n ritmepatroon van twee sestiendenote-kwartnoot-agtstenoot (maat 65) in maat 66; en kom ook voor in maat 68. In die stemparty van *paveo somnumque torumque* herhaal  $d^1$  as vertrekpunt vir die afgaande drie note waarmee elkeen van dié woorde verklank is, met die interval vanaf die  $d^1$  telkens groter — majeur terts, rein kwint en majeur sekst — waarna elkeen chromaties eindig. (Figuur 33, boonste notebalk.) Yl harpbegeleiding ondersteun dié stemparty.

Die herhalings-element in die vyf mate lange frase waarmee die laaste versreël getoonset is, is die motief op a- $d^1$ -c-kruis<sup>1</sup>-b wat — op verskillende ritmepatrone — vyf keer in mate 68-71 voorkom en eindig op 'n aangehoue a, *estinto* gemerk (maat 72). Hierdie sirkelgang word vanaf maat 68 in die klavierparty ondersteun deur 'n ruisende effek — 'n ongeartikuleerde, herhalende twee-en-dertigstenootmotief met 'n prominente dalende vergrote kwintinterval. Dié effek beklemtoon die sirkelgang van die stemparty, maar stol in maat 71 op 'n  $A_1$ -B-mol<sub>1</sub>-D-F-kruis-A-B-mol-f-kruis-akkoord wat die stemparty ondersteun tot op die eerste agtstenoot van maat 72, waarna die stem die laaste noot aanhou totdat dit wegsterf. (Figuur 33.)



Figuur 33: Musiekvoorbeeld: *Lecto compositus nox illa* mate 65-72 (10.10 CIII/3.2: 11)

Die verskeie voorstellings en stemminge in die teks lok illustratiewe toonsetting uit, wat Van Wyk aangryp, maar eerder as verklanking van die onderskeie stemminge en nie soseer as woordskildering nie.

Deur die teks so te toonset dat die natuurlike teksaksent versteur word, skep hy in die eerste 11 mate 'n onstabiele, swewende illusie. Die onderliggende gevoel van onvergenoegdheid en ongedurigheid word vergestalt in die 7/8-tydmaat en die aksentversteuring wat weer in die 8/8-tydmaat gedeelte, mate 51-63, voorkom.

'n Interessante vergelyking van die finale weergawe — waar dit in mate 6-8 voorkom asof die natuurlike teksaksent effens versteur is — met die ooreenstemmende gedeelte in die komposieskets van 9/10/64 (10.10 A: 94), wys dat die teksaksentuering in die skets meer natuurlik val, maar met 'n rigiditeit vanweë die reëlmaat van die sterk polse. Om dié rigiditeit te vermy, toonset Van Wyk selfs waar hy die teksaksent op 'n sterk pols of newe-aksent plaas — byvoorbeeld die derde pols in die 4/4-tydmaat (maat 7) — die opvolgende

lettergreep op 'n langer noot wat dus gesinkopeerde polsverdeling vorm, en versteur sodoende die reëlmaat van beklemtoning.

In die eerste 11 mate van die lied skep hy 'n stil, nagtelike atmosfeer — die rustigheid en oorgee aan die slaap — deur slégs die harp, met in die regterhandparty 'n *pianissimo* wiegpatroon wat op 'n wisselnoot-idee geskoei is. In die linkerhandparty word die illusie van 'n ostinaat geskep deur die herhaalde gebruik van dieselfde drie kwartnote (D-A<sub>1</sub>-E) wat nie in 'n vaste melodiese patroon verloop nie.

Van Wyk benut veral die klankkleur van die verskillende instrumente illustratief: die timbre van die baritonstem in die e-d<sup>1</sup>-omvang en baie effektief die hoë omvang e<sup>1</sup> en e-mol<sup>1</sup> waar die teks telkens aan 'n uitroep grens; die harp word vir delikate effekte gebruik; die klankryke timbre van die horing wanneer die liefdesdrang ter sprake is; die fluitparty om ekstase of intense emosie te ondersteun; en die perkussiewe ligtheid van *staccato* in die klavierparty vul die gesuggereerde hardloopbeweging aan in die teksgedeelte van die sewende tot die tiende versreëls.

In die yl begeleiding van mate 57-59 benut hy die klankeffek van die a<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>-tremolo in die altviool- en tjellopartye deur dit baie sag — naby die kam van die instrument — te laat speel, saam met slegs botone van parallelle tertse in die harpparty, en benadruk sodoende die onderliggende skreiendheid van die stilte.

Naas die stemparty is die horingparty die prominentste en verdien dat daar kortliks as 'n geheel daarna gekyk word. Dit bestaan in die A(b)-deel uit 'n agt mate lange frase (mate 11<sup>4</sup>-21<sup>1</sup>); in die C (a)-deel uit 'n nege mate lange frase (mate 34<sup>7</sup>-44<sup>1</sup>); in die C (b)-deel uit 'n elf mate lange frase (mate 45<sup>2</sup>-56<sup>1</sup>); asook 'n vier mate lange a<sup>1</sup>-pedaal wat in D (a) (mate 60-63<sup>1</sup>) voorkom. Reeds op 17/8/58 (10.10 A: 25) oorweeg Van Wyk 'n horingparty, maar gebruik daarna eerder die fluit. Eers op 11/10/64 verskyn daar weer 'n stukkie musiek wat vir horing gemerk is in komposieskets 10.10 A: 31 (notebalk 21). Dié motief dui egter reeds op die eerste melodie van die horingparty asook op die plék hiervan in die lied, naamlik voor *cum me saevus*.

Soos vroeër gesê, is dit opvallend dat Van Wyk die klank van die horing verkies oral waar die liefdesdrang geïnsinueer word:

- i. Voordat die protagonis deur Cupido woes bygedam en aan die hare regop gepluk word — *cum me saevus Amor prensat sursumque capillis excitat* (mate 13<sup>4</sup>-17<sup>4</sup>) — begin die eerste horingmelodie (mate 11<sup>4</sup>-21<sup>1</sup>) *pianissimo*, gedemp en asof van veraf (*lontano*); en deel die horing- en die stemparty aanvanklik dieselfde ritmiese idee. Hierdie eerste melodie vir die horing kry op 3/11/64 (10.10 A: 30) finale beslag.

**Figuur 34: Musiekvoorbeeld: *Lectio composita nox illa* mate 11-16 (10.10 CIII/3.2: 4)**

- ii. As ondersteuning vir die teksgedeelte waar die protagonis ru (*marcato*-aanwysing) uit die bed gedryf word en hom haas; nou berou dit hom om te gaan, en dan weer spyt dit hom om terug te gaan; en eindelijk beskaamd in die middel van die pad moet staan (C-deel). Onder meer volg die stemparty hier (maat 36) slaafs deur presiese, vasberade (*risoluto*) nabootsing, op *Exsilio*, van die eerste vier note lange motief van die horingparty — c-e-f-kruis-g — maat 35 (met opmaat). (Figuur 32.) Die musiek het egter andersom ontstaan (eers stem-, toe fluit- en laastens die horingparty).

In die C-deel kom die horingparty deurlopend voor, in verskillende fraselengtes: ses, vier, ses en ses mate elk. Die baie chromatiek kleur dié party romanties — selfs sentimenteel.

- iii. Wanneer die protagonis besef die voëlsang is stil en die getroue klomp honde is nie in die strate nie, klink daar in die horingparty, in die D-deel, vir laas baie saggies —

drie mate lank — 'n gedempte a<sup>1</sup>-pedaal wat kortweg op f<sup>1</sup> ( die eerste kwartnoot van maat 63) eindig.

Ofskoon die fluit in die vroeëre sketse prominenter as die horing is, vervul dit in die finale weergawe 'n meer subtiele rol en word die eerste keer gehoor as dit in maat 39 — in oktaaf met die altviool — met die motief op e-kruis<sup>2</sup>-f-kruis<sup>2</sup>-g-kruis<sup>2</sup>-a<sup>2</sup> begin. Die volgehoue hoë tessituur vul die stemparty se hoë tessituur aan en verhoog die opwinding wat hier deur die teks gesuggereer word.

In maat 45 (C-deel) begin die tweede melodie van die fluitparty wat, steeds in 'n hoë omvang, in intervalspronge en met baie chromatisisme tot maat 56 verloop. Dié melodie is spelerig, amper tergend en moontlik illustratief van die ontwyking wat die teksinhoud suggereer. In die toonsetting van *et pudor est stare via media* (mate 51<sup>8</sup>-56), wanneer die stemparty — ná die veelvuldig herhalende e-mol<sup>1</sup> — met groot dalende intervalle die suggestie van teleurstelling en misnoeë onderskryf, benadruk die fluitparty hierdie uitbarsting met 'n melodie wat opdwing tot e-mol<sup>3</sup>, terwyl in die klavierparty drie maal 'n sugmotief klink — in maat 53 op *stare* en *via* elk 'n mineur tert en maat 54, ná *media*, 'n majeur tert.

Terwyl die stemparty op *Exsilio et pedibus nudis tunicaque soluta / omne iter ingredior* (waar die protagonis vertel hoe hy opspring en kaalvoet, met 'n los jurk, elke pad betree), mate 36-41a, 'n dalende neiging het, gebruik Van Wyk dikwels stygende melodiese fragmente en baie agtstenoot ritmepatrone in die begeleiding. Wanneer die protagonis sê dat hy op geen pad vorder nie, *nullum iter expedio*, toonset Van Wyk dit deur — soos reeds uitgewys — *nullum* (geen) te herhaal en die melodie, geanker aan d<sup>1</sup>, deur 'n reeks dalende intervalle te laat beweeg.

Die begeleiding van hierdie C (a)-deel is 'n goeie voorbeeld van briljante klankskildering: Die dringendheid wat die teks vereis, word geskep deur die baie vinnige tempo; die byvoeging van 'n militêre tamboer; die vinnige sestierendenootloopies in die altviool- en tjelloparty in unisoon; en in die klavierparty die groot akkoorde wat *staccato* heen en weer tussen die hoër en laer oktaaf spring. Sodra die horingparty op die sewende agtste van maat 34 met 'n tweede tema intree, verander die klavierparty na 'n ligter, deursigtiger tekstuur met —

vanaf maat 35 — 'n C-pedaal in die baslyn en 'n semi-wiegmotief in die regterhandparty — alles *staccato*.

Met betrekking tot woordskildering, kan ook die pluk (*non arpeggiando*) van 'n enkele harp-akkoord (maat 35) nét voordat die protagonis sê: *Exsilio* (Ek spring op) (maat 36) nie misgekyk word nie — vir die res van C (a), tot maat 44, kom dié geplukte akkoorde sporadies voor en verleen 'n delikate ligtheid aan die musikale uitdrukking; so ook die kundige gebruik van die wisselnootidee, veral wanneer 'n toestand van slaap ter sprake is; en die malende motiefherhaling op die laaste versreël *et sequor imperium, magne Cupido, tuum* (en volg die bevel, groot Cupido, van jou) — mate 68b-71 — wat reeds vroeër bespreek is.

### 6.5.2 Die ontstaansgeskiedenis van die lied

*Lecto compositus* het 'n lang, moeisame ontstaansgeskiedenis.

Soos by *Qualis nox fuit illa* gesê, het Van Wyk op 5/2/58 (10.10 A: 17) die gedigte drie keer in verskillende volgorde gerangskik en uiteindelik *Lecto compositus* as tweede lied van die siklus geplaas. Hy skryf ook idees betreffende begeleiding by elkeen. By *Lecto compositus* skryf hy "almaal".

In 'n ongedateerde komposisieskets (10.10 A: 18) is die gedig uitgeskryf in rooi, met enkele skanderingsmerke. Onder dit is 'n poging om die stemparty van die eerste twee versreëls te toonset. Die maatindeling dui op 6/8-tydmaat; en die melodie is deinend en verloop redelik sprongsgewys.

Op die bogenoemde poging volg twee ongedateerde pogings (10.10 A: 18 en 19) wat duidelik vir 'n hoër stem bedink is en waar hy 'n begeleiding met fluit, altviool en harp skryf. Die toonsoort is moeilik bepaalbaar; en omdat die g in die stem- asook die instrumentale party nie verhoog is nie, kan aanvaar word dat hy dit reeds in D majeur getoonset het, maar met baie toonsoortvreemde note.

In 'n vierde ongedateerde poging (steeds 10.10 A: 19) oorweeg Van Wyk ook 12/8-, maar hou tog by 6/8-tydmaat. Die toonsetting van die eerste twee versreëls is (behalwe agt  $g^1$ -note) op 'n herhalende  $a^1$  — altesaam 20 — getoonset. Hier skemer reeds iets deur van die illustratiewe toonsetting van die rustige, nagtelike atmosfeer en slaap.

Op 3/5/58 (10.10 A: 20) werk hy weer aan die toonsetting van die eerste twee versreëls; hier in 7/8-tydmaat. Die uitvoeringsaanwysings is *Molto calmo* en *pp legatissimo*. In die begeleiding is die idee van 'n herhalende begeleidingsmotief al duidelik, hoewel hier nog 'n terters gevolg deur twee groter intervalgrepe. In die tweede poging van dié komposisieskets (steeds in 7/8-tydmaat) vorder die stemparty tot aan die einde van die vierde versreël — *pervigilare iubet*. Hoewel nog in 'n hoër omvang, is die intervalverloop soos in mate 4b-7, 11, 15 (op *prensat*)-16, 18 en 19 (hy behou die verandering in rooi)-21 van die finale weergawe, gevestig.

Vanaf 4/5/58 (10.10 A: 21) werk Van Wyk aan groter eenhede per komposisiesessie. (Hy nommer die bladsye — meestal in rooi — waarvan hierdie bladsy 5 is.) Van Wyk het dié lied aanvanklik vir tenoor of sopraan bedink, maar hier besluit hy dat dit vir manstem is, haal sopraan met blou balpunte deur en skryf sonder meer onder dit "Nee" (dubbeld onderstreep). In die tweede poging van hierdie komposisieskets vestig nog 'n paar aspekte van dié lied: die 4/4-tydmaat; die idee van 'n vier mate lange voorspel; en die ritmepatroon op *cum me saevus* soos in mate 13<sup>4</sup>-14<sup>3</sup> van die finale weergawe — twee sestiendenote en 'n kwartnoot — kom meermaal voor en het dus gevestig. Amper al hierdie werk word deurgehaal.

Die ongedateerde komposisieskets 10.10 A: 22 lyk na 'n voortsetting van die werk van 10.10 A: 21 — vermoedelik op dieselfde datum. Hy toonset die stemparty van die vyfde en sesde versreëls, maar daar is nog geen ooreenkoms met die finale weergawe nie. Dan begin werk hy weer vanaf (wat hy as maat 12 nommer) *victa dabam*. Op *saevus* (maat 14 van die finale weergawe) word die teksonderlegging in rooi verander en daarmee het die melisma op die eerste lettergreep finale beslag — steeds as 'n tenoorweergawe — waarmee die stemparty van die derde versreël nou gevestig is. Die teksonderlegging van wat eers as 'n uitgerekte melisma op *lacerum* getoonset is, word ook in rooi verander en gefinaliseer na *lacerum, lacerum*. Hiermee bereik die stemparty van die vierde versreël ook finaliteit.

In die notebalke bokant die stemparty van die derde en vierde versreëls skryf Van Wyk 'n nuwe party en merk op: "Nog 'n instrument: wat?" Aan die einde daarvan verskyn die inskrywing "13/7/58 - grys dag". Vanaf notebalk 27 onderaan hierdie bladsy (22) tot 10.10 A bladsy 23, herskryf Van Wyk die stemparty van "*Tu famulus meus,*" *inquit,* "*ames cum mille*

*puellas, / solus, io, solus, dure, iacere potes?"* Die veelvuldig herhaalde note op "*Tu famulus meus,*" is hier op 'n  $g^2$ ; en die res het finaliteit binne dié hoër weergawe bereik. In notebalke 29 en 30 van 10.10 A: 22 is twee mate vir die harpparty — tremolo's op langsliggende akkoorde in beide hande wat later in die klavierparty gebruik sou word.

Komposisieskets 10.10 A: 23 is ongedateerd en notebalke 3 en 14 bevat die toonsetting vanaf *Exsilio et pedibus nudis tunicaque soluta*. Die intervalprogressie asook geaksentueerde agtstenote op *exsilio* bereik dadelik finaliteit, maar die res nie. Hierdie motief op *exsilio* kom egter nog nêrens in die begeleiding voor nie.

In die oop notebalke tussenin begin werk Van Wyk aan die laaste twee versreëls van die gedig — dit is teen dié tyd al 'n gevestigde werkwys. Hy toonset die stemparty daarvan op notebalk 11 en vervolg (met 'n pyl aangedui) bo dit op notebalk 10. Die intervalprogressie van gedeeltes daarvan het begin vorm aanneem en dié van die laaste versreël is naby finaal, maar nog 'n kwint hoër. Bokant dit, telkens aan die begin van notebalke 8, 9 en 10, is verskeie veranderinge in rooi aangebring, maar nie behou nie. Op notebalke 16 en 25 skryf hy die vorige poging op "*Tu famulus meus,*" tot ". . . *dure iacere potes?"* netjies oor, met in die begeleiding wisselakkoorde in die harpparty — tot dusver het hy nog nie die klavier in die begeleiding gebruik nie — waarvan die idee later in die klavierparty in mate 35-38 gebruik sou word.

Die ongedateerde komposisieskets 10.10 A: 24 is 'n voortsetting van bladsy 23 en begin dus met 'n poging om die toonsetting van *Exsilio et pedibus* . . . verder te ontwikkel. Uit die tweede poging word die wisselnoot-idee op *tunicaque* behou. Die derde poging noteer hy aanvanklik in die altsleutel en voeg in rooi by: "8 laer". Hy begin weer by *Exsilio* en mate 36-41 (behalwe die laaste kwint interval) kry, 'n mineur terts hoër, finale beslag. Vanaf die heeltoonverloop op *nunc propero* (maat 47) is die intervalverloop tot by *piget* (maat 49<sup>2</sup>) gevestig. Op *rursumque redire* is daar pogings in potlood en rooi en groen ink, maar niks daarvan is behou nie.

Tot dusver het die begeleiding ook nog min opgelewer wat in die finale weergawe gebruik is. Op 17/8/58 probeer skryf hy bo 'n gedeelte van die stemparty van die agtste en negende versreëls 'n instrumentale party wat uiteindelik tot 'n mate in die fluitparty (mate 45-49<sup>1</sup>) neerslag gevind het.



Komposisieskets 10.10 A: 25 is ook ongedateer; volg op die werk van 10.10 A: 24; sluit toonsetting in vanaf *et pudor est stare via media* ('n deel van die tiende versreël) tot die einde van die gedig; en is rigtinggewend vir dié lied. Van die musiek op *et pudor est stare via media* is niks behou nie. Die idee van 'n lang stilte in die stemparty met yl instrumentasie (of dalk is nog net enkele idees neergeskryf) in hierdie tussenspel is duidelik. In die stemparty van die elfde versreël het die intervalprogressie finaliteit, maar op langer nootwaardes en met rustekens geskei. Die intervalprogressie op die twaalfde versreël is ook grootliks final, maar die interval wat die twee frases skei, is hier 'n mineur septiem — nog nie 'n verminderde kwint nie. In kontras met die herhalende  $c^2$  in die stemparty, skryf Van Wyk 'n liriese melodie wat ongeveer een en 'n half mate voor die stemparty op *Ecce tacent voces* intree. Onder dié melodie skryf hy "(Cor?!!)". In die finale weergawe verskyn hierdie melodie as die openingsfrase van die hoogste stem van die harpparty (mate 1-3<sup>1</sup>).

Steeds komposisieskets 10.10 A: 25: Hier is ook die eerste poging om die laaste twee versreëls te toonset. In die verbetering van die eerste poging — tien notebalke bo dit — kry die toonsetting van *solus ego ex cunctis paveo somnumque torumque* (mate 64<sup>5</sup>-67<sup>6</sup>) finale beslag, maar 'n septiem hoër genoteer. Op enkele nootwaardes na kry die laaste versreël ook finale beslag, 'n kwint hoër — dus 'n opslag musikale ingewing van die stemparty. Met die begeleiding hiervan gebeur daar nog niks noemenswaardig nie.

In die werk van nog 'n ongedateerde komposisieskets (10.10 A: 26) — Van Wyk se bladsy 10, in rooi genommer — probeer toonset hy *redire / paenitet, et pudor est stare*, maar met slegs enkele intervale en nootwaardes in plek. Hy skryf ook ses note van die vierde lied, *Somnia quae mentes ludunt*, neer. As tweede poging begin hy weer by [ex]-pedio en werk tot by *et pu-[dor]*; skryf die werk van 10.10 A: 24, notebalke 17 en 25 tot by *rursumque* weer oor en werk sonder sukses verder. Die derde poging is soortgelyk; met darem die idee van opeenvolgende oktawe in die laagste (nog ondefinitief) instrument van die begeleiding.

Op 22/8/58 (10.10 A: 33) skryf Van Wyk eers *Qualis nox fuit illa* heel uit (nog onbegeleid) en begin werk dan aan *Lecto compositus*. Hy nommer die bladsye in groen en nommer ook die mate. Bladsye 1-3 is oorwegend netjiese potloodkopieë van die toonsetting tot sover en die res, tot bladsy 45, is die gebruiklike gestoei met die komposisieproses. Tussen sisteme laat hy genoeg notebalke oop om veranderinge uit te werk en gebruik dikwels rooi en groen

balpuntpen om makliker op sy komposisiespoor terug te verwys. Waar hy werk deurhaal, doen hy dit met netjies getrekte kruise.

Die musiek se uitgerekte ontwikkelingsstadia word voorts opsommenderwys gestel, met langs elke katalogusnommer ook Van Wyk se bladsynommer tussen hakies:

Bladsy 33 (1): Die tydmaat wissel aanvanklik van maat tot maat en dan meer sporadies tussen 4/4- en 2/4-tydmaat; met vanaf sy maat 13 na 7/8-tydmaat. Die nuwe melodie in komposisieskets 10.10 A: 25 waarby hy (Cor?!!) geskryf het, verskyn nou as tjelloparty wat tot 16 mate verleng word. Die altvioolparty verloop teenoorgestel met die tjelloparty soos in die tweede melodielyn van die harpparty in die voorspel (hy het die altviool- ónder die tjelloparty geskryf). Saam vorm die twee partye die musiek soos dit grootliks as die voorspel (mate 1-4) gebruik gaan word. Die musiek word uitgeskryf tot by *et lacerum* (in die vierde versreël), maar deurgehaal.

Bladsy 34 (2) (25/8/58). Die volgende bladsye van die komposisieskets kan aanvaar word as van dieselfde datum totdat hy 'n volgende datum voorsien. Die stemparty word nie meer met *tenoor* aangedui nie; net met *canto*. Die altviool- en tjello-party word omgeruil; die hoogste melodie van die voorspel het nou 'n dalende en die laagste 'n stygende tendens — teenoorgestel van die finale weergawe. Die eerste versreël is nog op  $a^1$  en  $g^1$  soos in komposisieskets 10.10 A: 20, maar nou met effens anderse ritmiese verloop; steeds nie veel nader aan die finale produk nie. Nietemin is die intervalprogressie van die eerste twee versreëls gefinaliseer. In die harp se linkerhandparty (Van Wyk se mate 1-11a) is 'n herhalende wisselpatroon op 'n  $A_1$  en  $E_1$ -E-greep, wat 'n wieg-effek het.

Bladsy 35 (3): Die musiek van die derde en vierde versreëls — wat in vorige komposisiesketse al tot hierdie produk ontwikkel het — asook van die vyfde versreël tot by "*Tu famulus meus, inquit, . . .*" is netjies gekopieer. Die verandering in rooi op *inquit* word behou. In die begeleiding van dié gedeelte het die fluit, altviool en horing nog ewe belangrike partye; maar in die harpparty is die musiek van die latere klavierparty reeds herkenbaar.

Bladsy 36 (4): Die musiek van bladsy 35 vervolg hier met "*ames cum mille puellas, / solus, io, solus, dure, iacere potes?*" met tremolo's steeds in die harpparty maar geen ander

instrumente nie. Onder *solus, io, solus, dure, iacere* wat met slegs stippelmaatstrepe geskryf is, skryf hy *colla voce* al is daar nog geen partye ingeskryf nie. Dit dui duidelik daarop dat dit vryer, in 'n soort resitatiefstyl gesing moet word. In die stemparty is van die intervalle op *cum mille puellas* — selfs binne die huidige toonsoort-oriëntasie — steeds nie gefinaliseer nie. Beide pogings tot begeleiding vir *potes?"* word deurgehaal. Die twee pogings op *Exsilio et pedibus nudis tunicaque* word ook deurgehaal — afgesien van die voorafgaande pogings is daar net op bladsye 36-38 ses pogings, sommige van kleiner teksgedeeltes, om *potes?"* / *Exsilio et pedibus nudis tunicaque soluta* te toonset. Reeds in komposisieskets 10.10 A: 24 kom die idee voor om die fluit op  $g^2-a^2-b-mol^2$ , 'n maat vóór die stem met die melodiese motief van *Exsilio* —  $e-mol^1-g^1-a^1-b-mol^1$  wat in die werk van die ongedateerde skets 10.10 A: 23 met die eerste poging finaliteit gekry het — te laat intree. Hier word dit in elke poging so bevestig. In die fluitparty is die horingparty van die finale weergawe reeds waarneembaar en die altviool speel deurlopend sestiendenootfigure. Die wiegeffek op 'n herhalende wisselpatroon op 'n  $A_1$  en  $E_1$ -E-greep van bladsy 34, kom hier twee oktawe hoër in die regterhand van die harpparty voor.

Bladsy 37 (5): Die eerste sisteem van hierdie komposisieskets begin weer op *potes?"* waarvan die toonduur nou korrek is; en vorder tot *Exsilio*. Van Wyk sukkel in die drie en 'n half mate lange tussenspel met die altvioolparty. Die tweede sisteem begin by *soluta* en vorder tot *expedio*; waarvan die toonsetting vanaf *nullum* vir hom problematies is. Die fluitparty het grootliks al vorm aangeneem, maar 'n tertse hoër. In die derde sisteem begin hy by *et pedibus* en vorder tot *ingredior*. Die werk van dié drie sisteme word deurgehaal en hy begin in die vierde sisteem opnuut by *potes?"* en vorder tot *Exsilio*.

Bladsy 38 (6): Hier begin hy weer met . . . *potes?"* en werk tot *omne iter in-*. . . Hy skryf net elke keer die stemparty, wat reeds in plek is, uit om dan aan die begeleiding te werk. In die tjelloparty klink op *potes?"* 'n twee mate lange g; en vanaf twee en 'n half mate voor die intrede van die stemparty op *Exsilio* verlewendig die aard van die musiek effens. Die fluitparty — alreeds 'n hoër, beweeglike melodie — word weer soos voorheen oorgeskryf; die altviool en tjello tree vir 'n maat met *pizzicato*-spel in; en die harpparty behou die wisselsprongmotief. In die finale weergawe is die verlewending van die musiek — hoewel anders getoonset — illustratief ter voorbereiding van die teksinhoud. Dan draai die proses vas voordat hy *soluta* bereik. Al dié musiek word deurgehaal en hy begin as laaste sisteem

van die bladsy weer by *potes?*" om die tussenspel te probeer uitsorteer. Die voorkoms in die fluitparty van twee sestiendenote telkens op 'n ander pols in die 7/8-tydmaat, laat verlewendig die musiek. Dit word egter nie in hierdie tussenspel behou nie, maar vind uiteindelik neerslag in die horingparty, mate 12-17.

Bladsy 39 (7): Die musiek vervolg vanaf *et pedibus*. Van Wyk hou vas aan die idee van gelykwaardige partye vir fluit, altviool en tjello. In die regterhandparty van die harp is nou 'n dartelende, herhalende wisselprongmotief op sestiendenote. Brokkies musiek kom voor waarmee hy klein gedeeltes probeer verklank, soms met opmerkings soos "beter" of "beste" en ook, by 'n paar veranderde note in groen ink, "groen sleg" bygeskryf. In die laaste sisteem van die bladsy, waar hy vanaf *-dire paenitet* tot by *via media* werk, bereik die intervalle op *media* finaliteit as 'n rein kwart en verminderde kwint — wat in die finale weergawe (maat 53) 'n rein kwart en vergrote kwart is.

Bladsy 40 (8): In hierdie komposisieskets werk Van Wyk eers aan *Lecto compositus*; dan aan *Qualis nox fuit illa* (4/10/58) waarby hy "Nuwe begin" skryf; en dan weer — moontlik ook 4/10/58 — aan *Lecto compositus*. Hy werk aan die voorspel; steeds met 'n fluit-, altviool- en harpbesetting — die fluit- en altvioolpartye presies soos die tjello- en altvioolpartye onderskeidelik (tjello bo die altviool) van 10.10 A: 33.

Bladsy 41 (9): Hier word die toonsetting in dieselfde trant voortgesit: Bestaande musiek word netjies gekopieer; die stemparty word steeds as vir tenoor aangedui; die instrumentale besetting in die begeleiding verander nie; en in die harpparty is 'n baie dun tekstuur — hoofsaaklik enkel note in beide hande. Hierdie komposisieskets is egter rigtingbepalend vir dié lied: Langs die notebalk bo die musiek van die laaste sisteem skryf Van Wyk "Bar:" en probeer verander die toonsetting op *lacerum, lacerum*; asook dié van "*Tu famulus meus,*" *inquit*. Laasgenoemde bereik finale beslag op bladsy 42, met die veranderinge in groen.

Bladsye 42, 43, 44 en 45 (10 (twee keer), 11 en 13): Dié komposisiesketse is steeds 'n netjiese kopie van die musiek wat tot sover van *Lecto compositus* geskep is. Van Wyk skuif die voorafgaan van die motief op *Exsilio* — steeds in die fluitparty — nader, na die tweede helfte van die maat voor *Exsilio* (p. 42); hy gebruik nou 8/8-tydmaat vanaf *paenitet*, maar net vir een maat. Op *pudor est* is die musiek terug in 7/8- en vanaf *stare via media* weer in

8/8-tydmaat (p. 44). Deur slegs botoonklank te gebruik, tree die altviool-, tjello- en linkerhand van die harpparty hier illustratief op om die atmosfeer van *Ecce tacent voces hominum* tot *fidaque turba canum* te verklank (pp. 44-45), maar dié begeleiding word nie voltooi nie.

Die volgende vyf bladsye (10.10 A: 66-70) begin op 23/10/59 en loop aaneen — sonder enige aangetekende datums tussenin — tot 15/11/59 wat aan die einde van die voltooide stuk werk geskryf is. Die laaste nege mate is dalk ál wat op 15/11/59 gedoen is, aangesien dit met 'n baie donkerder potlood as die res geskryf is. Vanaf 23/10/59 skryf Van Wyk die stemparty in die F-sleutel; dus vir bariton en die toonsetting neem 'n nuwe klankkleur aan. Komposisieskets 10.10 A: 66 is eers 'n onbegeleide weergawe van *Qualis nox fuit illa* en dan is daar drie pogings om *Lecto compositus* nuut te toonset. Hy skryf dit met G-mol majeur se toonsoortteken; en in die vier mate lange voorspel amper deurgaans die verhoogde vierde toontrap. Die musiek van die voorspel beweeg steeds met die wiegpatroon soos in die vorige komposisiesketse, maar in plaas van die harp gebruik hy nou die klavier.

In die stemparty is die intervalprogressie vantevore reeds gefinaliseer, maar dit is hier nog 'n vergrote kwint laer. Die baslyn van die tweede poging is in rooi en groen ink bewerk; in die derde poging netjies uitgeskryf; sentreer tot 'n groot mate om die tonika- en dominantnote; en vertoon dikwels 'n baie interessante G-mol-G-herstel-G-mol motief.

Dié derde poging word op bladsye 67 en 68 voortgesit: Vanaf maat 13 skryf Van Wyk die musiek sonder toonsoortteken, met skuiftekens voor die betrokke note, soos in die finale weergawe. In mate 13 tot 20 het die stemparty — met uitsondering van die ritmepatroon mate 20-21<sup>2</sup> — finale beslag. Hy draai egter vas met die begeleiding; haal mate 12-22 deur; begin weer by maat 12; en gebruik nou onder meer van die materiaal van die voorspel van die vorige komposisiesketse. Met die verandering in rooi op *ingredior*, kry die stemparty van "*Tu famulus meus,*" *inquit* tot *iter ingredior* (mate 24<sup>7</sup>-41<sup>4</sup>) asook die klavierparty van mate 24<sup>5</sup>-30<sup>3</sup> finale beslag. Van die res van die klavierparty is slegs enkele stukkies musiek — byvoorbeeld mate 39, 43 en 44 — al herkenbaar.

Die sketse van bladsye 68 en 69 is nie netjies nie en toon duidelik dat hy intensief gewerk het. Daar is baie deurgehaal, selfs doodgekrap, en met 'n sigaretbrandmerk wat wys dat dit deur meer as een manuskripblad gebrand het, lyk dit asof hy totaal in die werk geabsorbeer was. In sy soeke na die mees paslike melodiese materiaal, is daar vyf pogings om *nullum iter expedito* te verklank. In 'n stadium is *nullum* selfs drie keer herhaal — *nullum, nullum, nullum iter expedito* — maar hy behou dit nie. Hoewel hy 'n algemene klankbeeld hiervan het, bly ontwyk 'n gepaste toonsetting hom.

In komposisieskets 10.10 A bladsy 69, notebalk 7, kry *nullum iter expedito* (mate 42-44), asook die grootste deel van die baslyn van die begeleiding daarvan, finale beslag. Die hoogste stem van die klavierparty se regterhand word in die finale weergawe as fluitparty — 'n oktaaf hoër — gebruik (mate 45<sup>2</sup>-54<sup>3</sup>). Hoewel die toonsetting van *rursumque redire* nog onklar is, bereik die stemparty vanaf maat 51, *paenitet* — met die verandering op notebalk 21 — tot *stare via media* (maat 54) finaliteit.

Behalwe die bogenoemde melodie in die klavierparty bestaan die begeleiding nog nie. Die stemparty van *Ecce tacent voces* tot by *fidaque turba canum* (mate 58-62) — met die uitsondering van die ritme op *fidaque* — het finale beslag. Dié van die volgende versgedeelte *solus ego* tot *somnumque torumque* (mate 64-67) bereik finaliteit, maar nog 'n kwart laer (bladsy 70). Op *et sequor imperium, magne Cupido, tuum* is die intervalprogressie van die sirkelgang op 'n herhalende motief vanaf maat 68 tot 72 gevestig, maar die ritmepatroon van die melisma op *tuum* (maat 71) is nie in plek nie en dié hele vier mate lange frase is nog 'n mineur sekst laer as die finale weergawe. Die idee van 'n deurlopend herhalende motief in die klavierparty vanaf maat 68 is hier al duidelik.

Van Wyk kry op 15/11/59 met hierdie komposisiesketse klaar; skryf hierna weer die volgorde van die vyf liedere uit asook moontlike instrumente vir die begeleiding van *Somnia* en *Sit nox*.

Meer as 'n jaar later dateer hy 'n manuskripblad (10.10 A: 48) 3/12/60 (!!!!), merk drie sisteme af vir *Qualis nox fuit illa*, maar los dit leeg. Laer af werk hy aan die voorspel van *Lecto compositus* en gebruik die altviool, tjello, harp en klavier. Die uitvoeringsaanwysings is opvallend suggestief van die tema van rustigheid en slaap, onder meer: *pppp una corda, con*

*sordino ppp* en *pp*; die pedaalinstruksie is *Ped. molto discreto*. Origens is die musiek — aan die hand van die finale weergawe — nie herkenbaar nie.

Na 'n lang, uitgerekte komposisieproses word *Lecto compositus* eers in 1964 voltooi. Op 9/10/64 (10.10 A: 93-94), nadat hy aan *Qualis nox fuit illa* gewerk het, probeer hy 'n tien mate lange voorspel vir *Lecto compositus*. Dit is duidelik dat Van Wyk die lied nuut bedink. Hy ruim notebalke in vir horing en klavier — maar los dit leeg — en skryf partye vir fluit, altviool, tjello en harp. Mate 1-6 van hierdie voorspel is in 5/4-tydmaat; sonder toonsoortteken geskryf, maar met 'n B-mol majeure oriëntasie en met die herhaaldelike voorkoms van f-mol. Vanaf maat 7 word 4/4- en 2/4-tydmaat afgewissel; en dui die skuiftekens op D majeure met die verhoogde vierde toontrap, máár ook nog met e-mol en selfs e-kruis aanwesig. Die waarde van hierdie komposisieskets is egter dat die stemparty van *Lecto compositus vix prima silentia noctis / carpebam* (mate 4b-8) — hoewel ritmies nog nie volledig uitgesorteer nie — op die korrekte toonhoogte is.

Op 11/10/64 begin skryf Van Wyk die toonsetting in sy geheel uit: Komposisiesketse 10.10 A: (let wel) 31 tot 27 — met verskeie datums. Hy nommer die mate en bring soms veranderinge in rooi, groen en blou aan. Van sommige gedeeltes is daar verskeie pogings. Op bladsy 31 doen hy weg met die eerste ses mate van die tien mate lange voorspel en, na twee pogings, kry die harpparty van mate 1-11 finale beslag — ook as enigste instrument saam met die stem. Op *Lecto compositus* verander hy met rooi balpunte die ritmepatroon na dié van die finale weergawe. Die horingparty — hier geskryf waar dit klink — wat in maat 11<sup>4</sup> begin, is dadelik herkenbaar as die finale weergawe s'n, maar dié poging stop na een maat. Van Wyk skryf ook die stemparty van *saevus Amor tot et lacerum, lacerum* uit, met begeleiding van 'n tjello- en 'n harpparty. Dan haal hy dié stemparty deur en probeer pas bo dit die stemparty van *iubet. / "Tu* (mate 21-25) in. Die begeleidingsidee van maat 24 asook die lang roffel op 'n vryhangende simbaal word behou.

Langs 23/10/64 skryf Van Wyk "predikatedag en die gewone melankolie!" In hierdie komposisieskets (10.10 A: 30) is daar twee pogings, telkens vanaf maat 12, om 'n begeleiding vir die derde versreël te skep.

Op 3/11/64 (10.10 A: 30, vanaf notebalk 13) begin hy weer by maat 11; kopieer die stemparty, wat reeds finale beslag het, tot maat 32; en werk aan die toonsetting van die

begeleiding. Die harpparty, mate 11 tot 18<sup>1</sup> het op enkele note na, finale beslag. In die finale weergawe stop die harpparty in maat 18<sup>1</sup> — om eers weer in maat 35 met 'n enkele akkoord in te tree. In hierdie komposisieskets sit Van Wyk egter die harpparty voort met die musiek — vanaf maat 17<sup>5</sup> — wat in die finale weergawe die klavierparty word; wat dus ook finale beslag het tot by maat 21<sup>1</sup>. Ook die tremolo's, soos in die klavierparty, het tot maat 32 finale beslag; en vir die eerste keer bereik die horingparty (mate 11<sup>7</sup>-16<sup>5</sup>) finaliteit — geskryf waar dit klink. Hy haal die volgende twee mate musiek deur en begin weer by maat 24 waarvan mate 25-32 hierbo bespreek is. Steeds in komposisieskets 10.10 A: 30, is 'n ongedateerde insetsel in blou ink (aan die einde van die eerste sisteem) waar Van Wyk intensief werk aan mate 21-23; waarvan die musiek in die klavierparty amper volledig gestalte aanneem.

In komposisieskets 10.10 A: 29 is daar twee pogings vanaf maat 32 — *potes?"* — waarvan die eerste tot *tunicaque* vorder. Hier kom dit die eerste keer voor dat die motief op *Exsilio* deur dieselfde motief in die horingparty voorafgegaan word. Dié poging word egter deurgehaal. In die tweede poging werk hy tot maat 59 — komposisieskets 10.10 A: 28. Die musiek van mate 32 tot 56 (behalwe die harpparty, en maat 54 van die klavierparty) het finale beslag. Van mate 57-59 asook mate 60-72 — komposisieskets 10.10 A: 27 — het al die partye finale beslag.

Van die totstandkoming van die enkele note en/of mate wat tot in dié stadium van die toonsetting nog kortgekom het, is daar nie komposisiesketse nie.

Dit is egter interessant dat Van Wyk soveel waarde aan hierdie komposisie geheg het dat hy dit — saam met die voorafgaande onbegeleide *Qualis nox fuit illa* van dieselfde datum — pynlik netjies in swart ink oorgeskryf en op 21/10/58 vir Howard Ferguson as 'n verjaardaggeskenk gegee het. Hierdie "verjaardaggeskenkweergawe" (10.10 CII/1: 1-6) is vir tenoorstem en die slotgedeelte *solus ego ex cunctis* tot *magne Cupido, tuum* wat in komposisiesketse 10.10 A: 40-45 nog ontbreek, is hierin voltooid.



### 6.5.3 Oorsig oor die ontstaansdatums van die lied, met elke katalogusbladsy- nommer tussen hakies

5/2/58 (10.10 A: 17) 38 C. S.

s.a. (10.10 A: 18-19)

3/5/58 (10.10 A: 20)

4/5/58 (10.10 A: 21)

s.a. [4/5/58] (10.10 A: 22)

s.a. (10.10 A: 23)

s.a. (10.10 A: 24)

s.a. (10.10 A: 25)

Die volgende twee inlatoonsettings is elk gedateer, maar heel moontlik is die werk rondom dit nie van dieselfde datum nie en is die betrokke inlatoonsettings weke of maande gedoen ná die werk waarin dit voorkom.

13/7/58 (10.10 A: 22, die inlatoonsetting, notebalk 13) — grys dag

17/8/58 (10.10 A: 24, die inlatoonsetting, notebalk 16)

s.a. (10.10 A: 26)

22/8/58 (10.10 A: 33)

25/8/58 (10.10 A: 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40 — die eerste sisteem)

4/10/58 (10.10 A: 40) "Nuwe begin" — waarna *Qualis nox* eers volg.

[4/10/58] (10.10 A: 41, 42, 43, 44, 45)

2/7/59 (10.10 A: 65) (Slegs die laaste sisteem.)

23/10/59 tot 15/11/59 (10.10 A: 66, 67, 68, 69, 70)

3/12/60 (!!!!) (10.10 A: 48)

s.a. (10.10 A: 47)

9/10/64 (10.10 A: 93)

s.a. (10.10 A: 94)

11/10/64 (10.10 A: 31) (Van hier af lees die bladsynommers agteruit.)

23/10/64 (10.10 A: 30) — predikatedag en die gewone melankolie!

3/11/64 (10.10 A: 30, vanaf notebalk 13)

[3/11/64] (10.10 A: 29, 28, 27)

Die outograwe en ander dokumente is genoem onder *Dokumente in die versameling*.

## 6.6 Foeda est

Foeda est in coitu et brevis voluptas  
et taedet Veneris statim peractae.

Non ergo ut pecudes libidinosae  
caeci protinus irruamus illuc  
(nam languescit amor peritque flamma);  
sed sic sine fine feriati  
et tecum iaceamus osculantes.

Hic nullus labor est ruborque nullus:  
hoc iuivat, iuvat et diu iuvabit;  
hoc non deficit incipitque semper.

*The pleasure of the act of love is gross and brief, and love once consummated brings loathing after it. Let us then not rush blindly thither straightway like lustful beasts, for love sickens and the flame dies down; but even so, even so, let us keep eternal holiday, and lie with thy lips to mine. No toil is here and no shame: in this, delight has been, and is, and long shall be; in this there is no diminution, but a beginning everlastingly.* (Heseltine 1919: 358-361.)

Afrikaanse woordelikse en vrye vertalings deur Magdalena J. Oosthuizen.

Foeda est in coitu et brevis voluptas

Sleg (ru/aaklig) is dit in die liefdesdaad en kort die genot

et taedet Veneris statim peractae.

en dit maak moeg/sat die Venusdaad dadelik volvoer.

Non ergo ut pecudes libidinosae caeci protinus

Nie dus soos vee (skape) wellustige blindelings dadelik

irruamus            illuc            (nam languescit    amor peritque    flamma);  
 laat ons instort    daarheen    (want verflou    die liefde gaan dood    die vlam);

sed    sic    sic    sine    fine    feriati  
 maar    so    so    sonder einde    wild

et    tecum            iaceamus            osculantes.  
 en    saam met jou    laat ons lê    soenend.

Hic    nullus    labor    est    ruborque    nullus:  
 Hier    geen    werk    is    en skaamte    geen:

hoc    iuvit,            iuvat            et    diu    iuvabit;  
 dit    het gehelp,    dit help            en    lank    sal dit help;

hoc                    non    deficit            incipitque    semper.  
 op hierdie manier    nie    ophou nie    en dit begin    altyd.

Vrye vertaling: Ru en kortstondig is die genot van die liefdesdaad en onmiddellik nadat die Venusdaad volvoer is, maak dit sat. Dus laat ons nie soos wellustige vee blindelings haastig daarheen instorm nie (want liefde verflou en die vlam gaan dood); maar so, so eindeloos wild en saam met jou laat ons lê en soen. Hier is geen werk en geen skaamte nie: dit het gehelp, dit help en dit sal nog vir lank help; so hou dit nie op nie en dit begin altyd weer.

### 6.6.1 Bespreking van die lied

Toe Van Wyk met die toonsetting van *Qualis nox fuit illa* begin het, 5/2/58 (10.10 A: 17), het hy (soos vroeër gesê) die gedigte drie keer in verskillende volgorde gerangskik en met by elkeen ook idees vir moontlike begeleiding. Hier het hy by *Foeda est* geskryf: "Harp alleen".

Vanaf die eerste komposieskets van *Foeda est* het hy egter 'n instrumentale party vir fluit, altviool, tjello en 'n ongedefinieerde instrument geskryf. Uiteindelik sou die begeleiding van *Foeda est* egter uitsluitlik 'n klavierparty wees. Dít gee nie net aan hierdie lied 'n eiesoortige karakter nie, maar posisioneer dit ook binne die siklus en verleen interessante, beduidende afwisseling in tekstuur aan die verloop van die siklus. Met *Foeda est* as middelste van die vyf liedere lyk dit asof die siklus vanaf die fisieke liefde tussen jonges in *Qualis nox fuit illa* geleidelik opwerk deur die sinlike begeerte in *Lecto compositus* tot die dringende, bruuske

A-deel van *Foeda est* en dan 'n rustiger kurwe volg vanaf die liriese B-deel, deur die beeldryke *Somnia quae mentes ludunt* tot aan die einde van die nostalgiese *Sit nox illa* wat afsluit met die gedagte dat tot in 'n beleë ouderdom voortgegaan moet word om te bemin en dat waarmee haastig begin is, nie gou beëindig word nie. Soos reeds in die bespreking van *Van liefde en verlatenheid* genoem is, stem die Petronius-liedere — wat die uitleg van die siklus betref — dus ooreen met die genoemde siklus asook die *Vyf elegieë vir strykkwartet*.

Selfs toe Van Wyk nog die volgorde van die gedigte uitgetoets het, 5/2/58 (10.10 A: 17), het hy *Foeda est* elke keer sentraal geplaas, as die derde lied van die siklus. Slegs één keer, op 2/7/59, in kort aantekeninge aan die begin van notebalke 19 en 20 van komposisieskets 10.10 A: 49, beplan Van Wyk *Lecto compositus* as die eerste en *Foeda est* as die tweede lied van die siklus.

Geïnspireer deur die teksstruktuur van *Foeda est*, gebruik Van Wyk die begeleiding asook die toonsoorte om die tweeledige vorm te definieer: 'n Lewendige (*Allegro agitato*) en intense A-deel (mate 1-28) waarvan die ruwe dringendheid in skel kontras met die rustige, liriese B-deel (mate 29-52) staan. 'n Volle maat rus aan die einde van die A-deel, skei die twee dele. Die metronoomaanduiding vir die A-deel is 'n kwartnoot = c. 120 en dié van die B-deel is 'n kwartnoot = c. 72 wat vanaf maat 44 verstadig na c. 60.

Een van die prominentste eienskappe van hierdie lied is die twee motiewe waarop die begeleiding van die A- en die B-deel onderskeidelik geskoei is: Die klavierparty van beide die A- en B-deel bestaan hoofsaaklik uit 'n eie, konsekvent volgehoue begeleidingsmotief. Weens die begeleidingsmotiewe se uiteenlopendheid omlin dit die tweeledige struktuur skerp.

In die A-deel bestaan dié motief uit  $c^1$ -f-kruis<sup>1</sup> (as 'n oktaafgreep)- $e^1$ - $d^1$ , dus 'n heeltonekonfigurasië oor die omvang van 'n vergrote kwart, op vier sestiendenote (mate 1-2).



Figuur 35: Musiekvoorbeeld: *Foeda est* (10.10 CIII/3.2: 12)

Dié motief word dan, met behoud van hierdie identiteit, op en af geskuif. Waar hy dit 'n halftoon laer in mate 9-13 gebruik, spel Van Wyk die e-kruis in die klavierparty as  $f$  in die stemparty. Vanaf maat 14 verskyn die motief gevarieerd en in mate 19-23<sup>2</sup> kom dit voor in verskillende oktaafomgewings. In mate 23<sup>3</sup>-27 word 'n treffende variasie daarvan gebruik waarin dié motief vanaf  $c^1$ ,  $c^1$  en b-mol (op langer nootwaardes) die tweede sestiendenoot met kleiner wordende intervalle bereik, waarna dit steeds met 'n heeltoonprogressie verloop. Die klankskildering wat hy sodoende skep op *nam languescit amor* word later hieronder bespreek.

Ook in die stemparty word dié motief in maat 19 op *caeci* gebruik waarna ook later verwys word.

In die B-deel se klavierparty is die volgehoue begeleidingsmotief b-f-kruis<sup>1</sup>-e-kruis<sup>1</sup>-d-kruis<sup>1</sup>-c-kruis<sup>1</sup>-b<sup>1</sup> (op agtstenote) in die linkerhandparty. Dié motief word presies herhaal in mate 29-34 en 37-40 en verder op verbeeldingryke wyse aangepas. Vanaf maat 29 tot maat 50 begin die linkerhandparty elke keer op 'n b. Dit skep die effek van 'n onderliggende pedaalpunt.

Die regterhandparty verloop van maat 29 tot 43 hoofsaaklik in parallelle kwinte met oorwegend herhalend d-kruis<sup>2</sup>-b<sup>1</sup>-g-kruis<sup>1</sup>-b<sup>1</sup>-d-kruis<sup>2</sup> as basisnote. Met hierdie musikale idee lyk en klink dit asof deur 'n vergrootglas na die wisselnoot-idee gekyk word: dit vorm groot, stadige deining in die musiek.

Figuur 36: Musiekvoorbeeld: *Foeda est*, mate 38-45 (10.10 CIII/3.2: 14)

Vanaf maat 44 tot die einde (maat 52) verander die begeleidingsmateriaal heeltemal. Dit bestaan hoofsaaklik uit akkoorde, met tot soveel as ses note, waarin veral sekundes, kwarte en kwinte as boustof voorkom, op 'n halfnoot-kwartnoot ritmepatroon. Terwyl die halfnoot bly klink, verskyn op elke tweede pols, op die basis van 'n pedaalpunt op B, verskeie akkoordkonfigurasies in tragsgewys dalende rangskikking om 'n onderliggende stemleiding te skep byvoorbeeld c-kruis<sup>3</sup> (maat 44), b<sup>2</sup> (maat 45), a<sup>2</sup> (maat 46), g-herstel<sup>2</sup> (maat 47) en f-kruis<sup>2</sup> (maat 48). Mate 44-50 se baslyn is 'n pedaalpunt afwisselend op b en B<sub>1</sub> wat in mate 50<sup>3</sup>-51 onderbreek word, waarna die lied in maat 52 op die tonika-akkoord van B majeur eindig.

Die A-deel begin met 'n B-toonsentrum en mate 5 (met opmaat)-8<sup>1</sup> word deur 'n pedaalpunt op B<sub>1</sub> ondersteun. Die eerste sestiennoten van elke motief van vier sestiennoten wat deurlopend in mate 9-26 voorkom, is: in mate 9<sup>2</sup> tot 13<sup>2</sup> 'n b — in verskillende klankomgewings; in mate 14-17 'n e-mol; en in mate 19-25<sup>1</sup> 'n c waarna dit

telkens daal, b-mol (maat 25<sup>2-3</sup>) en a-mol, f-kruis en d (maat 26). Dié onderliggende, dalende stemleiding eindig op C (maat 27<sup>1</sup>).

Die B-deel begin met 'n abrupte tonale verskuiwing vanaf C na die langsliggende B majeur; met amper deurgaans die verhoogde vierde toontrap. Deel A se vinnige begeleidingsmotief oor die omvang van 'n vergrote kwart bedaar van nou af tot 'n diatoniese motief (met die verhoogde vierde toontrap) in 'n stadiger tempo. Tot maat 43 wentel die harmonie dikwels om die tonikasewende. In maat 45 verskyn die verlaagde sewende toontrap, maar herstel weer in maat 46. Soos in die laaste vyf en 'n half mate van die A-deel word in die voorlaaste maat van die B-deel ook die verlaagde sewende én sesde toontrap gebruik en wek 'n melodies-dalende mineur-gevoel, maar ook hier is die derde toontrap prominent.

Van Wyk se vaardigheid om woord-toon-verhouding te skep, ontsluit die teks in alle opsigte. Klankskildering op spesifieke woorde lig die kerngedagtes uit. Die melodiese kontoer van die A-deel is deïnerend en die wisselnoot- en wisselsprong-idee is deur die hele lied subtiel aanwesig. Terwyl die begeleiding algemeen illustratief van die teksbetekenis is, kom daar soms woordspesifieke toonsetting voor in die stemparty.

Die teks suggereer die bruuskheid waarmee Van Wyk die vyf mate lange klaviervoorspel stel met vanaf maat 4<sup>3</sup> gehoue akkoorde in die regterhandparty teen sterk ritmiese, *staccatissimo* agtstenoot-intervalgrepe, meestal kwinte gebaseer op 'n B-pedaal, in die linkerhandparty.

Nadat die voorspel *fortissimo* uitgehamer (*martellato*) is, tree die stemparty in maat 6 in met die eerste motief — b-d<sup>1</sup>-c<sup>1</sup>-f-kruis — 'n melismatiese toonsetting van *foeda* op 'n gesinkopeerde polsverdeling. Die impak hiervan is oortuigend en Van Wyk laat binne die eerste drie en 'n half mate van die stemparty (mate 6-9<sup>1</sup>) momentum en intensiteit opbou deur *foeda* nóg 'n keer te toonset, maar verklank dit nou sillabies en laat die b-d<sup>1</sup>-c<sup>1</sup> van die eerste motief van die stemparty ook hier voorkom (maat 7). Aangesien *foeda* ru of sleg beteken, kan aanvaar word dat deur dit twee keer te sê, hy die woord baie meer seggenskrag wou gee. Die *fortissimo*-uitvoeringsaanwysing ondersteun die sentiment van die teks.

Dit is opvallend dat *coitu* en *Veneris* beide met vergrote kwarte getoonset is. Die vergrote kwart is dus prominent in die stem- asook die klavierparty en die driftigheid van die eerste deel word deur die heeltoonkonfigurasie raakgevat, terwyl die meer bedaarde B-deel die idee in 'n diatoniese konteks opvang.

Van Wyk hou getrou by die skandering van 10.10  $\alpha$ : 3 en toonset die teksaksent gewoon op die sterk polse; en, in die geval van gesinkopeerde polsverdeling, op die eerste noot van die pols se onderverdeling. In 'n geval soos *irruamus* (maat 21) val die woord se neweaksent op die eerste pols en die teksaksent op die tweede pols, maar hy verleng dan laasgenoemde om dit te benadruk.

Gepaardgaande met die betekenis van 'n spesifieke woord en die waarde daarvan in die betrokke sin, benadruk hy die geaksentueerde lettergreep dikwels deur betekenisvolle melismatiese verklanking, byvoorbeeld die genoemde *foeda* (ru/aaklig) (maat 6); *taedet* (dit maak moeg/sat) (maat 10); en *languescit* (verflou) (mate 23<sup>3</sup>-24). In die geval van *libidosae* (wellustige) toonset Van Wyk wél die teksaksent — *libidosae* — op die eerste pols van maat 18, maar lig ook die neweaksent op die tweede lettergreep uit met 'n melisma (maat 17).

Die melismas wat hier ter sprake is, is telkens op 'n wisselnoot-motief: *taedet* kom voor op a-g (maat 10); *libidosae* op d-herstel<sup>1</sup>-e-mol<sup>1</sup> (maat 17); en *languescit* op b-mol-a-mol (maat 24). Op *sine fine feriat* word *sine fine* sillabies ook op 'n wisselnootmotief c-kruis<sup>1</sup>-b-d-kruis<sup>1</sup>-b (maat 33) getoonset.

'n Interessante gebruik van die klavierparty se openingsmotief kom voor as melisma — c-f-kruis-e-d-c — op *caeci* (blindelings), maar as agtstenote (maat 19). Die stemparty motief loop hier as 't ware blindelings en stadig aan agter dieselfde, herhalende en vinnig bewegende motief (sestiendenote) in die klavierparty. (Figuur 37.)



Figuur 37: Musiekvoorbeeld: *Foeda est* mate 14-21 (10.10 CIII/3.2: 13)

In die negende versreël se toonsetting (mate 43-47) probeer Van Wyk om die tye (verlede, hede en toekomstige) van die drie begrippe *iuvit* (het gehelp), *iuvat* (dit help) en *diu iuvabit* (lank sal dit help) tuis te bring. Elke keer toonset hy die teksaksent op die eerste pols en vestig dan deur gesinkopeerde polsverdeling die aandag op die tydbepalende tweede lettergreep. Hy verklank die onderliggende toename in intensiteit deur telkens die betrokke begrip hoër te toonset totdat dit op *iuvabit* op 'n herhaalde e-herstel<sup>1</sup> eindig. In die klavierparty is 'n dalende neiging.

Ander noemenswaardige musikale middele waarmee Van Wyk die teks illustratief in die stemparty vergestalt, sluit in: i.) Die hoër omvang — waar die baritonstem kragtig sal vertoon — waarbinne hy sekere versgeedeeltes toonset: *Foeda, foeda est* (b-d<sup>1</sup> in mate 6-7a); *Non ergo ut pecudes libidinosae* — e-mol<sup>1</sup> (maat 14) en d<sup>1</sup>-e-mol<sup>1</sup> (maat 17); *tinus irruamus illuc* (c<sup>1</sup>-e<sup>1</sup> in mate 20<sup>3</sup>-22<sup>1</sup>); *sed sic sic sine fine feriati* — 'n herhalende c-kruis<sup>1</sup>

binne die b-d-kruis<sup>1</sup>-omvang (mate 30<sup>3</sup>-34<sup>1</sup>); op *Hic nullus labor est* voer Van Wyk die baritonstem baie hoog tot f-kruis<sup>1</sup> (op 'n halfnoot oorgebind aan 'n agtstenoot) binne 'n b-f-kruis<sup>1</sup>-omvang (mate 38<sup>3</sup>-40); en op *iuuabit* die vroeër genoemde herhalende e-herstel<sup>1</sup> (maat 47). Die algehele omvang van die stemparty is B-mol-f-kruis<sup>1</sup>, met die tessituur van f tot e-mol<sup>1</sup>.

ii.) Dit is opvallend hoe Van Wyk dalende intervalspronge as musikale teksverduideliking gebruik: Op *irruamus illuc* (laat ons instort daarheen) (mate 21-22) gebruik hy eers 'n dalende verminderde kwint en dan 'n dalende mineur septiem; en op *amor peritque flamma* (liefdesvlam gaan dood) kan Van Wyk dit nouliks weerstaan om die suggestie wat die teks uitlok letterlik skilderend te verklank. Op die woorde *peritque flamma* (die vlam gaan dood) daal die melodie van die stemparty sprongsgewys op die eerste twee polse van elke maat — eers 'n verminderde kwint in mate 25 en 26 en dan 'n majeur sekst in maat 27. Die effek hiervan word in die klavierparty aangevul deur die reeds bespreekte dalende motief op sestiendenote. (Figuur 38.) Met hierdie klankprent in gedagte wonder 'n mens of die begeleidingsmotief wat deur die A-deel voortstu, nie dalk suggestief is nie van die aanvanklik brandende liefdesvlam.



Figuur 38: Musiekvoorbeeld: *Foeda est* mate 22-28 (10.10 CIII/3.2: 13)

iii.) Slegs twee keer word groot intervale stygend gebruik, in beide gevalle 'n majeur sekst — op *osculantes* (maat 37) en in die melisma op *iuvabit* (maat 47). Van Wyk gebruik die intervalsprong hier telkens na 'n veel hoër noot as die betrokke klankomgewing, om ekstase uit te druk.

### 6.6.2 Die ontstaansgeskiedenis van die lied

Die komposisiedatums van *Foeda est* dui op hoofsaaklik twee komposisie-sessies — wyd uitmekaar: 1958-'59 (terwyl Van Wyk nog by die SACM gewerk het) en 1967 toe hy reeds 'n pos aan die US beklee het.

Op 5/2/58 (10.10 A: 17), terwyl hy by die Barons in Pretoria kuier (Charlesstraat 38) word *Foeda est* slegs in die beplanning van die siklus genoem en (soos in die bespreking hierbo gesê) telkens as sentrale lied van die siklus geplaas. Hier het hy beplan dat dié lied slegs harpbegeleiding sou hê.

In *Foeda est* se eerste komposisieskets — 10.10 A: 49 (13/11/58) — is daar verskeie pogings om die teks te toonset: Aanvanklik maak Van Wyk 'n skets van twee mate voorspel vir fluit, altviool, tjello en 'n ongedefinieerde instrument — vir laasgenoemde skryf hy vol akkoorde, *fortissimo* — en in die stemparty verkies hy van meet af aan om *foeda* twee maal te gebruik en toonset hy dus *Foeda, foeda est in coitu et*. Enkele aspekte kry onmiddellik finale beslag: Die drieslagtydmaat (hier nog 3/2-tydmaat) is gevestig; die uitvoeringsaanwysings is reeds *Allegro agitato* en *fortissimo*; en *Foeda* is verklank met gesinkopeerde polsverdeling op  $\underline{d^2}$ - $\underline{f^2}$ - $\underline{e-mol^2}$  — die ooreenkoms met die finale produk,  $\underline{b-d^1}$ - $\underline{c^1}$ -f-kruis, is duidelik. Hy toonset die eerste lettergreep van die tweede *foeda* hier op 'n vier note lange melisma. Direk onder dié toonsetting skryf hy die teks weer uit, maar met ander teksonderlegging waarmee die betrokke melisma vyf note lank is.

In die tweede poging in hierdie komposisieskets toonset Van Wyk slegs die stemparty van die eerste twee versreëls — *Foeda est tot statim peractae* — steeds in die G-sleutel (dus 'n hoër stemtype) en in 3/2-tydmaat. Dié poging is steeds baie melismaties. Onder dit, notebalk 11, toonset hy die tweede *foeda* sillabies; en in notebalk 12 is daar nog 'n verandering op die tweede *foeda* waarvan enkele van die uiteindelige intervalprogressies deurskemer. In hierdie werk van 13/11/58 verloop die stemparty deinend, maar sonder enige aanduiding van 'n wisselnoot-idee.

So vroeg as 2/7/59 (10.10 A: 49) is die gedagte aan 'n herhalende sestiennotenot begeleidingsmotief al duidelik — hier in die altviool- asook die tjelloparty. Dié skets bevat ook 'n beplanning waarin Van Wyk note op *tuum* — die laaste woord van *Lecto compositus* — neerskryf en sê dis hoe die "Eerste lied eindig"; en onder dit "Tweede (Foeda est) begin"; waarna 'n eerste maat van 'n instrumentale party verskyn. Laasgenoemde is vir 'n fluit, altviool en tjello; en die paar note altvioolparty —  $e-mol^1$ - $a^1$ - $g^1$ - $f^1$ - $e-mol^1$  op agtstenote — (notebalk 19) is die kernmotief soos op *caeci* — c-f-kruis-e-d-c — van *Foeda est* se A-deel. Hierna, notebalk 22, is ook 'n stukkie musiek uitgeskryf wat met c-kruis<sup>2</sup>-f-kruis<sup>2</sup>-e-kruis<sup>2</sup> (?-onduidelik)-d-kruis<sup>2</sup>-c-[kruis]<sup>2</sup> begin en beslis vooruitwys na die begeleidingsmotief —  $c^1$ -f-kruis<sup>1</sup> (in oktaaf)- $e^1$ - $d^1$ -( $c^1$ ) — wat uit die motief op *caeci* ontwikkel het.

In die ongedateerde komposisieskets 10.10 A: 50 (moontlik steeds 2/7/59) noem Van Wyk dat dit vir tenoor is. Hierdie skets is ryk aan vooruitgang in die ontwikkeling van veral die

stemparty. In die eerste sisteem (notebalke 1-7) skryf hy die vorige pogings se musiek netjies oor en brei die instrumentale party verder uit. Hier is ook 'n harpparty — moontlik die naamlose instrument van die eerste poging. Hy vorder nou tot en met die eerste *Foeda*; waarna dit in die tweede sisteem (notebalke 9-16) vanaf die tweede *foeda* tot *brevis voluptas* vorder.

Die ontwikkeling van die toonsetting neem hier 'n baie interessante, bepalende wending — waarvan die veranderinge of bygewerkte musiek, in rooi balpuntpen, ongelukkig ook ongedateer is. Vooraan notebalk 9 is die aanduiding dat dié party vir fluit bedoel was, asook die G-sleutel, doodgekras; en onder wat lyk asof dit die fluitparty was (in dieselfde potloodskrif as in die eerste sisteem) — c-mol<sup>3</sup>-e<sup>2</sup>-e<sup>2</sup>-f<sup>2</sup>-g-mol<sup>2</sup> ensovoorts — is die nootposisies op die notebalk presies so behou en oorgeneem as stemparty (in die F-sleutel) — e-mol<sup>1</sup>-g-g-a-b-mol ensovoorts — en is die derde versreël as teksonderlegging ingeskryf. Bokant dit, notebalk 8, verander Van Wyk — in rooi en in die musiekskrif wat getuig van wanneer hy baie vinnig gekomponeer het — die gedeelte op *pecudes libidinosae* en daarmee kry die versreël *Non ergo ut pecudes libidinosae* (in die bariton-omvang) finale beslag.

Notebalk 10 bevat 'n altvioolparty (in rooi balpuntpen) met slegs die *sic, sic* uit die sesde versreël as teksonderlegging hiervan. Hierdie altvioolparty is egter die finale weergawe van die stemparty (in die baritonomvang) van *sed sic sic sine fine feriat / et tecum iaceamus osculantes*. Van Wyk krap die eerste maat van die musiek van die onderste twee notebalke van die tweede sisteem met groen balpuntpen dood en skryf dan in groen op notebalke 15 en 16 die eerste maat van die klavierparty van die B-deel uit waarmee die linkerhandparty en die eerste twee kwinte in die regterhandparty (maat 29) finale beslag kry. In die derde sisteem (notebalke 18-20) is daar nóg 'n mislukte poging om die eerste versreël te toonset. Die vierde (laaste) sisteem (notebalke 22-24) is 'n vervolg van komposisieskets 10.10 A: 51.

Die ongedateerde komposisiesketse 10.10 A: 51-53 se musiek is 'n weergawe van *Foeda est* vir stem — met die stemparty van hier af in die F-sleutel genoteer — en klavier. Die voorspel begin hier (notebalke 3 en 4 op bladsy 51) aanvanklik nog op die derde pols van die opmaat, maar dan verander Van Wyk dit op notebalk 2 (bó dit) in rooi balpuntpen. Met hierdie verandering wat behou word — maar nog in die hoër oktaaf — asook die veranderinge in

rooi balpunte (notebalk 13) wat in die linkerhandparty van mate 6-9<sup>1</sup> behou is, kry die klavierparty mate 1-24 finale beslag.

Ook die stemparty mate 7-24 het finale beslag deur die veranderinge in rooi op *taedet Veneris* (mate 10-11) en in groen op *statim peractae* (mate 12-13) te behou — net die eerste *Foeda* (maat 6) se ritmepatroon is nog nie uitgesorteer nie. Aan die einde van dié bladsy sê hy "vorige bladsy onderaan" wat verwys na die musiek van die laaste sisteem (notebalk 22-24) van komposisieskets 10.10 A: 50 wat die finale weergawe van die stem- asook klavierparty van *languescit amor peritque flamma* (mate 24-27) oplewer.

Bladsy 52 bestaan uit die B-deel (mate 29-47), waarin die stemparty; asook die klavierparty (mate 29-43) — waarvoor die veranderinge in groen balpunte in die regterhandparty behou is — finale beslag het. As uitvoeringsaanwysing stel Van Wyk *Poco andante* voor en oorweeg op *sed sic* ook *teneramente*, wat uiteindelik *Moderato, chiaro* sou word. In mate 44-47 van die klavierparty kort telkens net die laaste kwartpols waarop die akkoord van die reeds klinkende halfnoot opnuut aangeslaan word.

Tussen die tweede en derde sisteme, notebalk 16, krabbel hy die stemparty van die laaste versreël wat — behalwe vir die ritmepatroon op *semper* — dadelik finale beslag kry; en op bladsy 53 oorgeskryf word met *semper* se ritmepatroon ook gefinaliseer (mate 48-51).

Die klavierparty van mate 48-51 het ook finale beslag. Maat 52 is egter nog onvoltooid. Amper 17 jaar later — op 28/1/76 — hersien Van Wyk moontlik die musiek en probeer werk, in rooi balpunte, nog drie mate (52-54) as einde vir dié lied by. Hiervan bly slegs die akkoordsamestelling, soos in maat 52, behoue.

Op 27/6/67 (10.10 A: 101), terwyl hy in Londen aan huis van Howard Ferguson — 106 W[ildwood] R[oad] — is, werk Van Wyk weer aan *Foeda est*. Langs dié datum skryf hy: "op dié ou stuk vuil papier — maar ek is baie arm!" So 'n tong-in-die-kies opmerking dui heel moontlik aan dat hy in 'n goeie bui was.

Figuur 39: Musiekvoorbeeld: *Foeda est* (10.10 A: 101)

Hierdie skets is onnet en met baie veranderinge in rooi, groen en soms ook blou balpuntpen. Dit is 23 mate musiek vir stem (in die baritonomvang) en instrumente van die teksgedeelte *Foeda est* tot *ut pecudes libidinosae* waarvan mate 17-18 baie yl en 19-23 slegs 'n stemparty is. Die instrumente is horing, hobo, pouke, twee altviole, twee tjello's, kontrabas en klavier. Hoewel die musiek nog 'n toon laer as die finale weergawe is, kry die klavierparty (mate 1-5) finale beslag; en word mate 1-2 in die altvioolparty, en mate 3-5 in al die instrumente (behalwe die pouke) gedupliseer.

Die stemparty tree in maat 6 in en die eerste versreël word as *Foeda, foeda, foeda est in coitu* ensovoorts, getoonset. Hiervan het die eerste *Foeda* en vanaf die derde *foeda* tot *voluptas* — met die veranderinge in rooi wat behou is — finale beslag as mate 6-9<sup>1</sup> van die finale weergawe; en in mate 6-8 het die regterhandparty grootliks finale beslag, maar in die linkerhandparty is slegs die begeleidingsidee gevestig.

In die tweede versreël herhaal Van Wyk *taedet* en die toonsetting tot by *statim peractae* word ook bewerk met rooi en groen balpuntpen, waaruit die eindprodukt uiteindelik gehaal word. Die begeleidingsmateriaal — hoewel nog nie gefinaliseer nie — van mate 9-13

verskyn hier in oktaaf gedupliseer in die altviole, en in die klavierparty is slegs akkoorde op agtstenote. Behalwe die nootwaarde op *Non*, kry die stemparty van die derde versreël ook hier finale beslag.

Die musiek van 27/6/67 (10.10 A: 101) is behou, met enkele enharmoniese aanpassings asook die veranderinge in groen en rooi balpunte, en grootliks oorgeskryf en bygewerk tot *caeci* — die begin van die vierde versreël — in komposisiesketse 10.10 A: 94 en 95 van 30/6/67. Dit is dus steeds 'n toon laer as die finale weergawe. Dat Van Wyk vashou aan die idee om *foeda* driemaal, en *taedet* tweemaal te gebruik, belemmer die ontwikkeling van die toonsetting. In dié komposisiesketse word die begeleiding uitgebrei deur 'n fluit- en harpparty by te voeg; die tekstuur word dus al digter. Werk aan die begeleiding eindig stomp-af op *ut pecudes*, maar die stemparty vorder tot by *caeci* op die kernmotief van die A-deel van die finale weergawe.

Uit bogenoemde komposisiesketse (10.10 A: 94 en 95) is dit duidelik dat die altvioolparty van die skets die basismateriaal van die finale weergawe se klavierparty vorm.

Die musiek van die ongedateerde komposisiesketse 10.10 A: 51-53 is op enkele note na soos die finale weergawe — en dit lyk asof dié latere sketse in 'n eksperimentele stadium is. Dit is dus baie moontlik dat hierdie komposisiesketse van 27/6/67 (10.10 A: 101) en 30/6/67 (10.10 A: 94-95) hernude pogings is om die voltooide lied van 10.10 A: 51-53 vir stem en instrumentale ensemble te verwerk. In dié stadium moes Van Wyk reeds met Benjamin Britten se liedsiklus *Nocturne* kennis gemaak het, wat moontlik sy klankbeeld van *Foeda est* tydelik beïnvloed het.

Daar is min bewys van die ontwikkeling van die begeleiding vanaf *Non ergo ut pecudes* en die teksgedeelte *protinus irruamus illuc* tot *peritque flamma* asook die musiek van die B-deel. Dit lyk asof daar vanaf die werk van 30/6/67 tot die semifinale weergawe of sketse verlê is, of 'n baie spontane komposisieproses plaasgevind het.

Heel moontlik is komposisiesketse 10.10 A: 101 en 94-95 lank voor dié van 10.10 A: 51-53 gedoen — vandaar miskien ook die vergeeldheid van "dié ou stuk vuil papier". Van Wyk het moontlik in 1967 op hierdie ou, vroeëre komposisiesketse afgekom en weer daaraan begin werk — nou ook in verskillende kleure — en doodluiters die betrokke datum bygeskryf.



### 6.6.3 Oorsig oor die ontstaansdatums van die lied, met elke katalogusbladsy-nummer tussen hakies

*Foeda est* is in twee tydperke, baie wyd uitmekaar, gekomponeer: 1958-'59 en 1967-s.a.

5/2/58 (10.10 A: 17) (38 C.S.)

13/11/58 (10.10 A: 49)

2/7/59 (10.10 A: 49, notebalke 15-24)

s.a. (10.10 A: 50, notebalke 1 tot 20)

s.a. (10.10 A: 50 (notebalke 22-24)-53)

27/6/67 (10.10 A: 101) "op dié ou stuk vuil papier — maar ek is baie arm!"

30/6/67 (10.10 A: 94)

s.a. [30/6/67?](10.10 A: 95)

28/1/76 (10.10 A: 53) Slegs drie mate aan die einde bygewerk, maar nie behou nie.

Die outograwe en ander dokumente is genoem onder *Dokumente in die versameling*.

### 6.7 *Somnia quae mentes ludunt*

Volgens Sullivan vermoed navorsers oor die algemeen dat die gedig *Somnia quae mentes ludunt* inpas in die Eumolpus-gedeelte van die *Satyricon*, waar Lichas, die eienaar van die skip waarop die voortvlugtige Encolpius en Giton wegkruip, en sy reisgenoot Tryphaena — 'n vrou van lae sedes — vir mekaar vertel dat hulle onderskeidelik gedroom het dat Encolpius en Giton op die skip is. Die effek van drome op die denke asook hoe drome ontstaan, kom dan ter sprake (1986: 197, voetnoot 20).

Somnia quae mentes ludunt volitantibus umbris,  
non delubra deum nec ab aethere numina mittunt,  
sed sibi quisque facit. Nam cum prostrata sopore  
urget membra quies et mens sine pondere ludit,

quidquid luce fuit tenebris agit. Oppida bello  
qui quatit et flammis miserandas eruit urbes,  
tela videt versasque acies et funera regum  
atque exundantes profuso sanguine campos.  
Qui causas orare solent, legesque forumque  
et pavidi cernunt inclusum chorte tribunal.  
Condit avarus opes defossumque invenit aurum.  
Venator saltus canibus quatit. Eripit undis  
aut premit eversam periturus navita puppem.  
Scribit amatori meretrix, dat adultera munus:  
et canis in somnis leporis vestigia lustrat.  
In noctis spatium miserorum vulnera durant.

*It is not the shrines of the gods, nor the powers of the air, that send the dreams which mock the mind with flitting shadows; each man makes dreams for himself. For when rest lies about the limbs subdued by sleep, and the mind plays with no weight upon it, it pursues in the darkness whatever was its task by daylight. The man who makes towns tremble in war, and overwhelms unhappy cities in flame, sees arms, and routed hosts, and the deaths of kings, and plains streaming with outpoured blood. They whose life is to plead cases have statutes and the courts before their eyes, and look with terror upon the judgement-seat surrounded by a throng. The miser hides his gains and discovers buried treasure. The hunter shakes the woods with his pack. The sailor snatches his shipwrecked bark from the waves, or grips it in death-agony. The woman writes to her lover, the adulteress yields herself: and the dog follows the tracks of the hare as he sleeps. The wounds of the unhappy endure into the night-season. (Heseltine 1919: 360-363.)*

Afrikaanse woordelike en vrye vertalings deur Magdalena J. Oosthuizen.

<u>Somnia</u>	<u>quae</u>	<u>mentes</u>	<u>ludunt</u>	<u>volitantibus</u>	<u>umbris</u> ,	
Drome	wat	denke/gees	terg	met fladderende	skadu's,	
non	del <u>u</u> bra	<u>de</u> um	nec ab	<u>a</u> ethere	<u>nu</u> mina	<u>mi</u> ttunt,
nie	heiligdomme	van die gode	nog uit	die hemele	kragte	stuur,

sed sibi quisque facit. Nam cum prostrata sopore  
 maar vir sigself elkeen maak. Want wanneer neergegooi deur slaap  
urget membra quies et mens sine pondere ludit,  
 dring ledemate rus en denke/gees sonder gewig speel,  
quidquid luce luit tenebris agit. Oppida bello  
 wat ook al in die lig bestaan het in die donker speel dit af. Dorpe met oorlog  
 qui quatit et flammis miserandas eruit urbes,  
 hy wat skud en met vlamme ongelukkige verwoes stede,  
tela videt versasque acies et funera regum  
 wapens sien en omgedraaide linies en begrafnisse van konings  
atque exundantes profuso sanguine campos.  
 en wat oorstroom [met] vergote bloed pleine.  
 Qui causas orare solent, legesque forumque  
 Hulle wat hofsake om te pleit gewoond is, sowel wette as die forum  
 et pavidi cernunt inclusum chorte tribunal.  
 en/ook angsbevange hulle sien ingesluit/omring deur die skare die regbank.  
Condit avarus opes defossumque invenit aurum.  
 Steek weg die inhalige [sy] rykdom en opgegrawe ontdek hy [sy] goud.  
Venator saltus canibus quatit. Eripit undis  
 Die jagter woude met sy honde skud. Ruk uit uit die golwe  
 aut premit eversam periturus navita puppem.  
 of druk omgekeerde op die punt om te vergaan die skipper sy skip.  
Scribit amatori meretrix, dat adultera munus:  
 Skryf aan haar minnaar bywyf/hoer, gee egbreekster haar dienste:  
 et canis in somnis leporis vestigia lustrat.  
 en hond in sy slaap van die haas spore soek.

In noctis spatium miserorum vulnera durant.  
 In van die nag tydperk/dimensie van miserabeles die wonde uit te hou.

Vrye vertaling: Nie heiligdomme van die gode, nog kragte uit die hemele, stuur drome wat die denke/gees terg met fladderende skadu's, maar elkeen skep dit vir sigself. Want wanneer die ledemate tot rus gedwing is, platgetrek deur die slaap, en die denke speel gewigloos, dan speel wat ook al in die lig bestaan het in die donker af. Hy wat dorpe skud met oorlog en ongelukkige stede met vlamme verwoes, sien wapens en omgedraaide linies en begrafnisse van konings en pleine wat oorstrom is met vergote bloed. Hulle wat gewoond is aan hofsake bepleit en aan wette en die forum, sien ook angsbevange die regbank, omring deur die skare. Die gierigaard steek sy rykdom weg en ontdek dat sy goud opgegrawe is. Die jagter skud die woude met sy honde. Die skipper, op die punt om te vergaan, ruk die omgekeerde skip uit die golwe of laat dit sink. Die bywyf skryf aan haar minnaar, die egbreekster bied haar dienste aan: en in sy slaap soek die hond die haas se spore. Die verwondheid van die miserabeles duur voort tot in die dimensie van die nag.

### 6.7.1 Bespreking van die lied

*Somnia quae mentes ludunt* se 16 versreëls is 'n aaneenlopende vertelling wat ontplooi in: i.) 'n inleiding waarin die digter sê hoe die slaaptoestand drome bring waarin die aktiwiteite van die dag dié van die nag word — Van Wyk ondervang dit as 'n A-deel, met fyner onderverdeling van A (a), mate 1-39 en A (b), mate 40-62; en ii.) 'n hoofgedeelte wat hy toonset as die B-deel: B (a) tot B (g) waarin die verskeidenheid daaglikse handel en wandel genoem en dan as droom of nagmerrie beskryf word (mate 62-179) asook die slotgedagte — dat die verwondheid van 'n ongelukkige mens tot in die nagure voortduur (mate 180-194).

Binne die groot geheel van die B-deel skilder Van Wyk elkeen van dié beskrywings met 'n eie tema (B (a) tot B (f)) wat hoofsaaklik deur verskillende begeleidingsteksture en -motiewe uitgebeeld word. In hierdie opeenvolgende miniatuur-musiekkameë van tussen 11 en 40 mate elk, skitter Van Wyk se uitstaande klankschilderingsvernuf asook sy tegniese vermoë om die musikale aaneenskakeling te bewerkstellig. In Klatzow beskryf Ferguson dié lied as 'n "nightmare tarentella" (1987: 9).

*Somnia quae mentes ludunt* is 'n baie lang lied — 194 mate — waarin nie soseer motiefontwikkeling plaasvind nie. Die musikale boustof van die begeleiding word eerder deur onder meer die herhaling van verskeie kort motiewe gevorm.

Die lied word bespreek aan die hand van net die opvallendste musikale middele wat hy gebruik het om die toestand van slaap asook die droomepisodes te vergestalt: wisselnootpatrone, verskillende begeleidingsteksture, pedaalpunte en uitdrukking van die drome of nagmerries deur onder meer die gebruik van die verskillende instrumente se besondere klankeienskappe.

In die stemparty gebruik Van Wyk dikwels motiewe wat in die instrumentale party voorkom, maar presiese herhaling van motiewe word vermy. Reeds in die stemparty van die eerste versreël, *Somnia quae mentes ludunt volitantibus umbris*, kom die idee voor om verskeie van die klavierparty se kort musikale idees te herhaal: In mate 12-14 word die eerste drie note (c-b-mol-c) waarmee die regterhand van die klavierparty in maat 3 begin met g verleng tot  $\underline{c^1-b-mol-c^1}$ -g, en in langer nootwaardes oor drie mate uitgestrek. Ook die motief van veelvuldig herhalende note kom voor in mate 20-21.

Die stemparty van die teksgedeelte *non delubra deum nec ab aethere numina mittunt* (mate 23<sup>2</sup>-30) — wat hoofsaaklik sillabies getoonset is — bestaan uit drie motiewe wat aanvanklik om d-mol<sup>1</sup> wentel: d-mol<sup>1</sup>-d-mol<sup>1</sup>-c-mol<sup>1</sup>-b-mol op *non delubra*; die tweede motief is 'n melisma van d-mol<sup>1</sup> tot e op *deum*; en met 'n heeltone motief — d-mol-e-mol-f-g — as kern om *nec ab aethere numina mittunt* te verklank.

*Vir sed sibi quisque facit* (mate 31<sup>2</sup>-39) gebruik Van Wyk die melodiese materiaal van mate 23<sup>2</sup>-28<sup>1</sup>, maar nou tussen d<sup>1</sup> en d, met as eerste motief heeltoneprogressies —  $\underline{d^1-d^1-c^1-b-mol-d^1-c^1}$  — op *sed sibi* en as tweede motief d-mol<sup>1</sup>-c<sup>1</sup>-b-mol-g-f-d-mol-d-herstel wat op *quisque facit* die melodiese kontoer van dié van mate 23-28 volg.

Slaap en droom is die sentrale gedagte van dié gedig. Van Wyk sluit hierby aan met die 6/8-tydmaat van die toonsetting en volgehoue wisselnoot- en wisselsprongpatrone wat as verteenwoordigend van 'n wiegeffek gesien kan word. Terselfdertyd verleen dit aan die lied 'n diggeweefde eenheidsgevoel. Afhangende van watter fisiese aktiwiteit in die droom

ter sprake is, is dit interessant hoe, in die B-deel, die klankkleur van die wisselnoot-idee by die gees van die verskillende voorstellings aangepas word.

Wisselnoot- en wisselsprongverloop word treffend afgewissel tussen die instrumente onder meer prominent in mate 1-56 (ononderbroke in die linkerhand van die klavierparty); mate 40-53 en 70-80 (in die regterhand van die klavierparty); mate 80-83 (in die linkerhandparty van die xilofoon); mate 90-96 (in die regterhand van die klavierparty); mate 102-111 (in die altvioolparty); mate 112-119 asook 121-123 (in die regterhand van die klavierparty); mate 173-179 in beide hande van die klavierparty; en mate 187-190 (in die poukeparty).

In die stemparty word die wisselnootpatroon soms met langer as agtste nootwaardes uitgestrek byvoorbeeld die eerste drie note van die wisselnootmotief waarmee die regterhand van die klavierparty in maat 3 begin (c-B-mol-c) word in mate 12-14 herhaal as c<sup>1</sup>-b-mol-c<sup>1</sup> op lang nootwaardes waarmee *Somnia* oor drie mate gestrek word. Ook in mate 16-17, 71<sup>2</sup>-74<sup>1</sup>, 102<sup>2</sup>-109 en 162<sup>2</sup>-165 vorm wisselnootmotiewe die kern van die stemparty.

Die wisselnootmotief word in die slotfrase (mate 180-194) verskerp deur dit gelyktydig in die altviool-, tjello- en horingparty te laat klink (mate 180-186). Wanneer dié drie instrumente saam die tonika-akkoord bereik (maat 187) tree die altviool en tjello uit en die poukeparty neem die wisselnootmotief oor teen 'n omgekeerde c-pedaal in die horingparty (mate 187-190).

Hoewel die gemeenskaplike tematiese materiaal die lied as geheel saambind, is daar 'n duidelike onderskeid tussen die begeleidingsmateriaal van die A- en B-deel. Die A-deel skep 'n agtergrond vir die aanloop tot die drome en in die B-deel help skilder die begeleiding die verskillende drome as klankprente. Dinamiese vlakke wat onder meer *pppp* en *pianissimo* insluit, dra by tot die algemeen rustige atmosfeer van die A-deel.

Die begeleidingstekstuur van die A-deel is redelik dun — slegs die klavier en sporadies die pouke word gebruik. Bo die ononderbroke verloop van wisselsprongpatrone in die klavier se linkerhandparty, presenteer in die regterhandparty twee motiewe waarvan die opvallendste dié is wat bestaan uit veelvuldig herhalende toonhoogte op (gewoonlik ses) agtstenote (vanaf die tweede agtste tot die eerste agtste van die opvolgende maat) gevolg deur 'n kwartnoot wat tot 'n kwint hoër as die herhalende noot kan wees. (Hierdie motief kom al

voor vanaf komposisieskets 10.10 A: 72, notebalk 6 (7/10/64.) Van Wyk toonset die stemparty van *volitantibus umbris* soortgelyk op 'n herhalende a-mol gevolg deur wisselnote op b-mol-a-mol-b-mol (mate 20-21).

Verskillende begeleidingsteksture word beskrywend van die onderskeie droomvoorstellings aangewend. Dié van die eerste subtema (die B (a)-deel) — waarin 'n militêre inslag gesuggereer word — is baie dig en sterk chromaties gekleur. Van Wyk voeg hier 'n harpparty asook meer slaginstrumente by (mate 69-101). Die begeleiding van die tweede droom (mate 102-119) is yl, met die altviool- en tjelloparty tot maat 109 slegs op die  $c^1$ - $b^1$  majeur septiem geskoei en in die harpparty sekundes aanwesig; en die derde droom (mate 120-130) word ook verklank met 'n yl begeleidingstekstuur en botoonnote op gepunteerde halfnote, in die harp- asook die tjelloparty. In die verklanking van die vierde droom (mate 131-144) is die begeleidingstekstuur effens digter — 'n prominente horingsolo, volgehoue agtstenote in die altviool- en tjelloparty en 'n baie aktiewe klavierparty wat vanaf maat 131-143 op 'n B-mol<sub>1</sub> pedaalpunt gebaseer is. Die begeleiding van die vyfde droom (mate 144-157) is kragtig, maar die tekstuur is nie baie dig nie; en so is die tekstuur van die sesde droom ook deursigtig, maar nie yl nie — 'n prominente altvioolsolo en 'n tweestemmige klavierparty (mate 158-179).

Die begeleidingstekstuur van die slotreël — *In noctis spatium miserorum vulnera durant* — is aanvanklik redelik dig (mate 180-186), maar dun dan uit tot slegs 'n omgekeerde c-pedaalpunt in die horingparty en wisselsprongmotiewe tussen F-kruis en c in die poukeparty (mate 187-193). Die lied eindig op 'n vol akkoord op C in al die instrumente behalwe die stem (maat 194).

Van Wyk se verbeeldingryke verklanking van die kleur en voorstellings wat die teks suggereer, is 'n bron van musikale verrassings:

- i. In die tweede frase van die A (b)-deel, mate 54-62, toonset hy die stemparty van *quidquid luce fuit tenebris agit* met twee dalende vier mate lange frases van teenoorgestelde toonkleure: *luce fuit* (in die lig bestaan het) op  $c^1$ -a-f-herstel-e-c; en *tenebris agit* (in die donker speel dit af) op c-mol<sup>1</sup>-a-mol-e-mol-d-d. Die begeleiding verskraal hier tot net 'n klavierparty, maar vir kleur vir die teksgedeelte *tenebris agit* voeg Van Wyk die harp — in die laer omvang — by. In komposisieskets 10.10 A: 74

(28/10/64) het hy selfs 'n tam-tam oorweeg — moontlik vir 'n donkerder kleur op *tenebris*, maar dit toe nie behou nie.

- ii. Sonder om van die 6/8-tydmaat af te wyk, skep hy deur poliritmie in mate 80-83 (die eerste agtstenoot) 'n musikale kleinood. In die regterhand van die xilofoonparty kom die motief d-kruis<sup>2</sup>-f-kruis<sup>2</sup>-a<sup>2</sup> vier keer voor in 'n sirkelgang op drie agstenote, binne kwartole gegroepeer, bo kwartnoot duole op c-kruis<sup>2</sup>-f-kruis<sup>1</sup> in die linkerhandparty. In mate 162b-165 verloop die stemparty op 'n wisselnootpatroon op *amatori meretrix* ook hoofsaaklik op duole (waarna later verwys word).
- iii. Soos so dikwels in sy liedere ondervang Van Wyk tekssuggestie van onder meer verlies, teleurstelling en afdaling met afwaartse intervalspronge. Op *funera regum* (begrafnisse van konings) gebruik hy, ná 'n drie mate lange c<sup>1</sup> op die eerste lettergreep, dalende groot intervalspronge — eers 'n mineur septiem en dan 'n mineur desiem — terwyl die dinamiese vlak vanaf *funera* ook vinnig daal (mate 88-92).
- iv. Soms pas hy die klankkleur van die wisselnootidee aan:

By die regsgeleerdes se dagtaak neem dit 'n droë klank aan deur in die altvioolparty die houtkant van die strykstok te gebruik; in die voorstelling van die gierigaard wat onrustig slaap oor sy geld, bestaan die regterhand van die klavierparty in mate 120-125 uit kort, vier agtstenote lange motiewe (waarvan die eerste drie note telkens wisselnote of -spronge is) geskei deur rustekens. Waar die wisselnootmotiewe wel aaneenloop (mate 126-131<sup>1</sup>) bou — vanaf maat 128<sup>2</sup> — 'n intense spanningslyn op na die volgende voorstelling toe deur in die regterhand van die klavierparty die drienootmotief van die wisselnootpatroon vyf maal stygend te laat voorkom.

In die voorstelling van die vrou wat aan haar minnaar skryf (mate 158-165) oorheers romantiese sentiment. Van Wyk laat verloop die wisselnote hier op effens langer nootwaardes — gepunteerde kwartnote op g-f-g, a-g-a, b-a-g — in die linkerhandparty (mate 158-161) met, sporadies, wisselnote op agtstenote bo dit; en in die stemparty (mate 162-165) bestaan die wisselnote uit d<sup>1</sup>-c<sup>1</sup>-d<sup>1</sup>-c<sup>1</sup>-d<sup>1</sup>-c<sup>1</sup>-b-a-b — alles *pianissimo*, *leggero* en *dolce*. In die voorstelling waar die slapende hond die haas se spoor sny, spring 'n



wisselsprongmotief op rein kwart intervalle afwisselend tussen die regter- en linkerhand van die klavierparty (mate 173-179) en verskyn die wisselnootmotief gelyktydig in die altviool-, tjello- en horingparty (mate 180-186) — soos reeds genoem.

- v. Om musikale gestalte aan die storm- en skipbreukvoorstelling te gee — wat onder meer deinende golwe en 'n loeiende wind suggereer — gebruik Van Wyk die hele klankspektrum van  $D_1$  tot  $a^3$  (mate 144-157); gelyklopende, deinende melodiese fragmente wat vanaf maat 144 *fortissimo*, met fladderaanslag, twee oktawe uit mekaar in die fluit- en horingparty verloop — die tessituur van die fluitparty is  $d^3$ - $a^3$ ; roffels afwisselend op die bastrom en simbaal gespeel; *glissandi* wat heen en weer, oor twee oktawe in die harpparty beweeg; en stygende en dalende *arpeggio*-agtige lopies in die regterhand met akkoordspronge in die klavierparty se linkerhand. Hierdie *glissandi* in die harpparty is een van die idees wat reeds met die deurlees van die teksskandering (10.10  $\alpha$ : 4) (s.a.) ontstaan het en aangeteken is, en het in kompositiesketse 10.10 A: 77-78 [8/11/64] finale beslag gekry.
- vi. Die gebruik om teksbetekenis melismaties uit te druk word in dié lied ten beste ontgin: in *quae mentes ludunt* (wat die gees/denke terg) word ludunt in mate 17-19 verklank met 'n drie mate lange melisma — wat met 'n maatlange wisselnootmotief begin; in *sed sibi* (maar vir sigself) strek die melisma oor vyf lang note (mate 32-34<sup>1</sup>); *sanquine* (die vergote bloed wat die pleine oorstrom) word getoonset met wisselnootmotiewe met baie chromatiese wendinge, in 'n tipe dalende sig-sagpatroon (mate 98-100). Die aandag word gevestig op dié melisma, dus die bloed, deur dit vooraf te gaan met 'n rol met poukestokke op die simbaal wat dan luid óp die eerste noot van die melisma stop. Op *quatit* (skud) word een van die langste melismas — op kwartnoot-agtstenoot ritmepatrone — in Van Wyk se liedoeuvre, aangetref (mate 140-144).
- vii. Van Wyk benut in die stemparty die inherente aard van sy melodiese skryfwyse; en in die begeleiding die kleur en karakter van spesifieke instrumente, onder meer:

In die stemparty gebruik Van Wyk soms die baritonstem se hoë omvang — wat uiteraard 'n opvallende klankkleur het — baie treffend. Vir die mededeling *atque exundantes profuso sanguine campos* — waarmee die

eerste en langste (40 mate) van die droomvoorstellings, die B (a)-deel, eindig — toonset hy *atque exundantes profuso* op 'n herhalende  $d^1$ , kenmerkend van sy vertroude manier om iets ontstellends op veelvuldig herhalende note mee te deel (mate 93<sup>2</sup>-96). In die stemparty van die slotfrase — deel B (g), mate 180-194 — toonset hy *In noctis spatium miserorum vulnera durant* met 'n volgehoue baie hoë tessituur wat te meer effektief is in die donkerder, bariton-stemtype. Die melodie sirkel van maat 180<sup>2</sup> tot 184<sup>1</sup> op 'n wisselnootpatroon baie dig om die e-mol<sup>1</sup>, skuif dan nóg hoër, na  $f^1$ , en daal dan geleidelik na  $c^1$ -b-mol-e-herstel op *durant* (uit te hou [voort te duur]). Dié  $c^1$  — op *durant* — word vir amper vier vol mate aangehou.

In die begeleiding van die gedeelte *tela videt* (wapens sien) word saam met die drieklanke in 'n hoë omvang van die klavierparty se regterhand 'n herhalende F-kruis<sub>1</sub> in die harpparty en interessante klankkleur in die perkussieparty bygevoeg. Hy verkry 'n skerp, metaalagtige klank deur die gebruik van 'n vryhangende simbaal en 'n snaartrom. Dié klankkleur word aangevul en verskerp deur 'n xilofoon in mate 80-83 by te voeg (waarna vroeër verwys is).

'n Onpersoonlike atmosfeer word geskep deur die stemparty van *Qui causas orare solent, legesque forumque* strak, met min beweegruimte — grotendeels binne die majeur tertse, e-g-kruis — sillabies te toonset (mate 102-109). Dié illusie van ongenaakbaarheid word skerper omlin deur, soos vroeër gesê, die gebruik van die strykstok se houtkant, asook dissonante drieklanke in die harpparty se regterhand. Vir die versreël *inclusum chorte tribunal* (sien ook angsbevange ingesluit/omring deur die skare die regbank) (mate 113-119) laat spring hy 'n twee note lange motief — c-kruis-c-herstel op gepunteerde kwartnote — afwisselend tussen die stem- en altvioolpartye; en die e-B-mol-A-motief op *tribunal* eggo gelyktydig in die pouke- en harppartye.

Van Wyk verklank die droom van die gierigaard — met die suggestie van geld, 'n toe hand en 'n vrees vir verlies van sy rykdom — met insig en

verskuilde, fyn humor (die B (c) deel). Hy toonset die twee vier mate lange frases van die stemparty onderskeidelik binne die klein omvang van 'n geleidelik dalende, rein kwint — g-kruis-c-kruis (mate 122-125); en 'n rein kwart — c-kruis<sup>1</sup>-g-kruis (mate 126-130). Die begeleiding is taamlik yl en behalwe die klavierparty, gebruik hy slegs die botoonnote in die tjello- en harppartye; en baie suggestief van die fyn, helder klank van geld wat saggies getel word, 'n *pianississimo*-party vir die driehoekie — eers net een vir een en dan vinniger deur die driehoekieslae eers met rustekens te skei en dan drie polse agtereenvolgend te laat klink (mate 120-125). Dit is 'n genot om te sien hoe subtiel Van Wyk dit gebruik — eintlik net vir die luisteraar die wenk gee en dit dan aan die verbeelding oorlaat.

Die klankkleur van die horing is uiteraard gepas in die uitbeelding van die droom waarin die jagter die woud laat skud met sy trop honde. 'n Soort jagtersheroutmotief — a-mol-d-mol<sup>1</sup>-a-mol-b-mol-b-mol-a-mol-d-mol<sup>1</sup>-a-mol-b-mol — in die horingparty (mate 131-134<sup>1</sup>) lui dié droomvoorstelling in en herhaal presies in mate 136-139<sup>1</sup>. Suggestief van die aard van die droom, maak Van Wyk saam met die horing ook gebruik van twee simbole; deurlopende agtstenoot lopies — in sirkelgang om hoofsaaklik b-mol-a-mol-g-f in oktaafligging — in die altviool- en tjelloparty; en hoë dinamiese vlakke — in die stemparty word volgehoue *forte*-sang vereis, gemerk *con forza* en met aksent-aanduidings. Dié voorstelling het — soos ook in die lied se ontstaansgeskiedenis gesien sal word — as 'n geheel finale beslag gekry met die eerste komposisiepoging daarvan, 8/11/64 (10.10 A: 77), behalwe dat die driedubbele versterking van die altviool- en tjelloparty se musiek, in die klavierparty, hier net enkelnote is.

Ook in die laaste droomvoorstelling — die B (f) deel, mate 158-179 — gebruik Van Wyk klein intervalomgewings in die stemparty: vir *Scribit amatori meretrix* slegs 'n rein kwart wat twee wisselnootmotiewe insluit — d<sup>1</sup>-c<sup>1</sup>-d<sup>1</sup> en b-a-b; vir *dat adultera munus* 'n rein kwint wat slegs drie toonhoogtes, e-a-b, insluit; en vir *et canis in somnis leporis vestigia lustrat* ook 'n rein kwint, g tot d<sup>1</sup>.

Behalwe die eenheid wat deur die gebruik van die wisselnoot- en wisselsprongverloop geskep word, dra verskeie ander musikale middele ook hiertoe by. In die toonsetting van die laaste droomvoorstelling (B (f)) bewerkstellig Van Wyk 'n hegte eenheid vir die teks wat hier oënskynlik uit drie subgedagtes bestaan: *Scribit amatori meretrix* — wat in die finale weergawe (mate 162-165) foutief as *amatore meritrix* gespel is — (Skryf aan haar minnaar die bywyf); *dat adultera munus*: (gee egbreekster haar dienste:); en *et canis in somnis leporis vestigia lustrat* (en die hond, in sy slaap, haas se spore soek). Hy toonset dit as 'n geheel (mate 158-179) en bind dit saam deur die altviool deurlopend, saggies 'n liriese, gedrae lyn — ryk aan heelttoonprogressie — te laat speel. Dié party bestaan uit 'n agt mate lange melodie (mate 158-165), saamgestel uit drie motiewe op gepunteerde kwartnote en agtstenoot duole (die duole word hier onderstreep):  $g^1-d^2-c^2$ ;  $b^1-a^1-g^1-f^1-a^1-g^1-f^1-g^1$ ; en  $f-kruis^1-f-kruis^1-f-kruis^1-f-herstel^1-d^1$  wat met enkele wysiginge in mate 166-172 herhaal en in mate 173-177 as 'n verkorte weergawe voorkom.

Ook die deurlopend prominente rol wat die klavierparty in *Somnia quae mentes ludunt* speel — die klavierparty is vir 182 van die 194 mate aanwesig — versterk die lied se eenheidsgevoel. Dit dryf die musiek konstant vorentoe, ongeag of dit op 'n *pianissimo*- of *fortissimo*-vlak is. Reeds in die 11 mate klavier- en poukevoorspel word 'n algemene onrustigheid — wat hierdie lied kenmerk — geskep deur baie lae dinamiese vlakke (*pppp* vir die pouke) te gebruik. Laasgenoemde, saam met die *Allegro inquieto* en die gepunteerde kwart = c.126 aanwysings, asook (tot maat 61) die volgehoue, herhalende agtstenoot wisselspronge in die klavierparty se linkerhand, laat die musiek onrustig en vinnig voortstu.

'n Oorsigtelike beskouing van die harmoniek van *Somnia quae mentes ludunt* toon onder meer die volgende kenmerke: die prominente aanwesigheid van die verhoogde vierde toontrap — met verwant hieraan die prominente gebruik van die vergrote kwart, veral in die baslyn; baie chromatiek; abrupte skuif tussen toonsoorte; pedaalpunte asook volgehoue begeleidingsmotiewe.

Die A-deel het 'n C toonsentrum met, in mate 1-17, onder meer die verhoogde vierde toontrap en die konsekwente voorkoms van die vergrote kwart as wisselspronge in die baslyn van die klavierparty tot maat 23. Die toonsentra beweeg ook deur B-mol (weer met die verhoogde vierde en verlaagde sewende toontrappe) en B met vanaf maat 40 tot 51 'n B-pedaal in die pouke- en linkerhandparty van die klavier. Mate 52-53 is oorwegend in C wat deur die c-pedaal in die poukeparty versterk word en met die verhoogde vierde toontrap.

Die B-deel begin met 'n prominente teenwoordigheid van D wat in mate 62-75 van die klavier- en die harpparty as 'n pedaalpunt op  $D_1$  dien. Harmoniese eienskappe wat die verklaring bemoeilik, is onder meer akkoorde waarin daar byvoorbeeld tegelyk 'n b-mol en 'n b-herstel is (maat 72); en twee langsliggende akkoorde wat saam klink (maat 75<sup>1</sup>). Die hele verklanking van die eerste droom-episode (B (a) — mate 69-101) verloop baie chromaties. Mate 88-93 is daar 'n sterk a mineur oriëntasie wat bevestig word deur a in drie oktaafomgewings in die harpparty asook 'n omgekeerde pedaalpunt op a in die regterhand van die klavierparty. In mate 97-101 skep Van Wyk intensiteit op *profuso sanguine campos* met baie chromatiek in die stemparty en hoofsaaklik sekundes in die klavierparty.

Pedaalpunte steun die klankstrukture van die grootste gedeelte van die B-deel. Mate 102-111 is op 'n A-pedaal en mate 112-119 'n F-pedaal. In die baslyn van mate 120-125 herhaal 'n begeleidingspatroon op G-kruis<sub>1</sub>-F-kruis deurlopend. Die musiek maak op die teksgedeelte waar die gierigaard droom dat sy goud opgegrawe is op *aurum* (goud) 'n skielike wending na 'n E majeure tonika-akkoord (maat 130<sup>2</sup>), waarna dit in maat 131 abrupt verskuif na b-mol mineur. Mate 131-143 verloop dan bo 'n B-mol<sub>1</sub>-pedaalpunt.

Die deinende *arpeggio*-patrone in die klankvoorstelling van die skip in die storm op see verloop bo 'n D-pedaalpunt in die linkerhand van die klavierparty (mate 144-156). In maat 157 beweeg die musiek skielik met 'n dalende glissando in die klavierparty vanaf g-herstel<sup>3</sup> na g-herstel in maat 158, die begin van B (f).

Mate 158-172 (die B (f)-deel) het 'n C toonsentrum met dikwels die verhoogde vierde en soms ook die verlaagde sewende toontrap; en mate 173-178 B-mol. Maat 179 lei die musiek deur b-mol na c mineur vanaf maat 180, die slotfrase. Die toonsoort van mate 181-186 vertoon c mineur, maar met d-mol prominent aanwesig in die akkoord op elke tweede pols.

Vanaf maat 187 tot die einde (maat 194) is die toonsoort C majeur met die verhoogde vierde en verlaagde sewende toontrap — soos in die begin. In die finale akkoord wat as 'n tonika elfde-akkoord, mét behoud van die derde toontrap, verklaar kan word, klink al die instrumente (behalwe die stem). In die fluitparty word die derde toontrap met 'n voorslag vanaf die verhoogde vierde toontrap (die elfde van die akkoord) bereik, wat 'n treffende effek het.

### 6.7.2 Die ontstaansgeskiedenis van die lied

In teenstelling met die meeste van Van Wyk se liedere is *Somnia quae mentes ludunt* vinnig getoonset. Hy het op 13/12/59 (10.10 A: 71) hieraan begin werk — 'n effense poging wat hieronder beskryf word; dit tot 7/10/64 — waaruit enkele idees behou is — onderbreek; en hierna die lied binne die kort tydperk van 25/10/64 tot 8/11/64 klaar getoonset. Op 13/11/64 (10.10 B: 1 tot 8) het hy die komposisiesketse as 'n finale weergawe oorgeskryf en partye wat nog onvolledig of ondefinitief was, het finale beslag gekry.

Wat moontlik die vroegste sketswerk van dié lied is, kom voor in 'n ongedateerde komposisieskets van *Lecto compositus nox illa* (10.10 A: 26) waar daar 'n paar note musiek in die G-sleutel —  $a^1-b^1-c^2-a^1-b^1-d^2$  op twee agtstenote-kwartnoot-drie agtstenote — op *Somnia quae mentes* neergestig is.

Hoewel Van Wyk die siklus aanvanklik vir tenoor bedink het, ontstaan dié lied nadat hy die ander vier liedere vir bariton en klavier verwerk het en dit op 1 Desember 1959 uitgevoer is. Hy skryf *Somnia quae mentes ludunt* se stemparty dus reeds by die eerste aangetekende datum, 13/12/59 (10.10 A: 71), vir bariton. Die tessituur van die stemparty is in dieselfde klankomgewing as die finale weergawe s'n, maar die toonhoogtes verskil nog heeltemal.

Die tydmaat is 6/8 met 'n *Molto allegro* aanwysing. Die ritmiese verloop van die stemparty verskil nog, maar, weereens tekenend van sy instinktiewe aanvoeling vir die verklanking van die teks, is daar die algemene gevoel vir lang note op sekere woorde, byvoorbeeld *somnia* (drome) en *mentes* (gedagtes); 'n lang melisma — ryk aan wisselnootmotiewe — op *ludunt* (om te speel/te terg); en 'n sillabiese toonsetting van *volitantibus* (met fladderende) klaar aanwesig.

Hy werk aanvanklik net met die klavier as begeleiding en skryf 'n paar mate vir die regterhandparty, maar behou dit nie. Die gedagte aan 'n eenvoudige, herhalende motief in die klavierparty is egter al duidelik.

Toe Van Wyk, ná die onderbreking van amper vier jaar en tien maande, op 7/10/64 (10.10 A: 72) die werk aan *Somnia quae mentes ludunt* voortsit, probeer toonset hy volgens sy kenmerkende werkwyse éérs die gedig se laaste versreël — *In noctis spatium miserorum vulnera durant*. Word die stemparty met mate 180-194 van die finale weergawe vergelyk, is die herhalende e-mol<sup>1</sup> hier opvallend. Die nootwaardes is egter nog korter. In hierdie komposisieskets lys hy ook die beoogde instrumente: die verskillende slaginstrumente, klavier, harp en horing ("Cor"). Boaan bladsy 72, notebalk 1, vind die linkerhandmotief — C-F-kruis-C-F-kruis-C-F-kruis op agtstenote — van die klavierparty dadelik finale beslag. Van Wyk inkorporeer dié motief in die klavierparty wat hy vanaf notebalke 2 en 3 begin skryf, en gebruik dit herhalend vir ses mate, waarna hy soortgelyke motiewe gebruik — onder meer F-herstel-B vir vier mate; en F-kruis-c vir een maat. Ook die regterhandparty — mate 2-6 (die eerste agtstenoot) — het finale beslag as mate 3-8 (die eerste agtstenoot) van die finale weergawe (in die skets word f-kruis nog g-mol gespel).

In komposisieskets 10.10 A: 72 (25/10/64, vanaf notebalk 9) skryf Van Wyk die bogenoemde werk netjies oor en verfyn dit sodat die klavier se regterhandparty asook die poukeparty mate 1-11<sup>1</sup>; en die linkerhandparty mate 1-10 finale beslag het. *Allegro inquieto* vestig as uitvoeringsaanwysing. In dié skets suggereer hy 'n baie sagte, ruisende effek in die klavierparty deur die aanduiding *pp bisbigliando, quasi non articolato* en voeg onder dit ook *sotto voce* by — in die finale weergawe dui hy net lae dinamiese vlakke aan. Die stemparty tree eers in maat 15 in (hy oorweeg ook 'n intrede in maat 14<sup>2</sup>); die c-b-mol-c-motief van die klavierparty word reeds nageboots; en die intervalprogressie op *Somnia quae mentes ludunt volitantibus* stem grootliks ooreen met die melodie van die finale weergawe, maar oorwegend op korter nootwaardes. In die klavierparty kry mate 13-17 (mate 14-18 in die komposisieskets) asook die regterhandparty mate 18-20<sup>1</sup> (mate 19-21<sup>1</sup> in die komposisieskets) finale beslag.

Op 26/10/64 (10.10 A: 72 en 73, vanaf notebalk 6) sit Van Wyk die werk van 10.10 A: 72 (25/10/64) voort deur die tweede tot vierde versreëls te probeer toonset. Die toonhoogtes

op *non delubra deum nec ab aethere numina mittunt* en dié op *Nam cum prostrata sopore* tot *sine pondere ludit* het, met die uitsondering van enkele nootwaardes, finale beslag. Die klavierparty is deurlopend op 'n wisselnoot- en wisselsprong-idee, maar die notasie verskil nog van die finale weergawe.

Boaan 10.10 A: 73 probeer hy weer die slotversreël toonset, maar behou — soos by 7/10/64 — slegs die idee van 'n hoë tessituur. Die intrede van die stemparty is ook hier gefinaliseer. Aanvanklik het die stemparty maat 13 ingetree; later (25/10/64, 10.10 A: 72) selfs eers maat 15; op [26/10/64] (10.10 A: 73) wéér maat 13; maar dan verander hy dit in rooi en behou dit presies so as mate 12-14 van die finale weergawe.

In komposisieskets 10.10 A: 74 begin hy op 28/10/64 — sy maat 44 (ware maat 48) — weer vanaf *quies et mens sine*. Dié hele teksgedeelte tot by *tenebris agit*, met inbegrip van die tweede probeerslag, kry finale beslag ten opsigte van die stem-, die pouke- en (met enkele uitsonderings) ook die linkerhand van die klavierparty. Van Wyk eksperimenteer ook met 'n tam-tamparty, maar behou dit nie en vervang dit met 'n harp- asook 'n sytrommel- en bastromparty wat dadelik finale beslag kry. Die musiek word weer vanaf *fruit* — sy maat 53 (ware maat 57) — oorgeskrif en bygewerk. Met die tweede poging bereik dit finale beslag tot maat 65 (sy maat 61).

Op 31/10/64 en 1/11/64 (10.10 A: 74-75) sit hy die werk voort en die hele gedeelte van mate 66-101, die teksgedeelte vanaf *Oppida bello* tot *sanguine campos*, kry dadelik finale beslag — behalwe mate 87-92 van die klavier se regterhandparty, wat hier nog 'n oktaaf te laag is, asook enkele mate van die slaginstrumente. Van Wyk het in die komposisieskets ook — waar dit met mate 94-98<sup>1</sup> ooreenstem — 'n simbaal gebruik. Groot dele van die musiek is nog enharmonies gespel, met mol skuiftekens.

Hy werk op 8/11/64 (10.10 A: 76) vanaf *Qui causas orare solent* (maat 102) en pas sy oorspronklike maatnommers aan. Dit stem nou plek-plek ooreen met die finale weergawe. Die toonsetting loop aaneen — 10.10 A: 76-80 — met geen verdere datuminskrywing nie en gemeet aan die min veranderinge (onder meer in blou en swart ink) lyk dit asof die komposisieproses redelik moeiteloos was. Hy voltooi die lied en die volledige musiek van mate 102-125 (*Qui causas* tot *avarus opes*) het dadelik finale beslag.



In die komposisieskets (10.10 A: 76) skryf Van Wyk 'n A-kruis op *opes* (maat 125), maar Ferguson verander dit na 'n F-kruis in die 1983-kopie. Van Wyk het ook (per abuis?) die woord *et* van die sinsnede *forumque et pavidum* in komposisiesketse 10.10 A: 76 en 10.10 B: 5 uitgelaat. Dié skryffout is ongelukkig tot in die finale weergawe (mate 108-111) behou.

Vanaf maat 126 tot 157 — *defossumque invenit aurum tot periturus navita puppem* — het die stem- en klavierpartye (met behoud van die veranderinge in blou ink) finale beslag, maar die altviool- en tjellopartye is onklaar. Maat 131 begin die vierde droom-episode (die B (d)-deel). Die altviool- en tjelloparty tot maat 144 kry finale beslag. Mate 131-146 van die horingsolo — hier geskryf waar dit klink — het ook dadelik finale beslag, behalwe mate 143<sup>2</sup>-144<sup>1</sup> wat in die finale weergawe b-mol skuiftekens is, terwyl Van Wyk in die komposisieskets 'n b-herstel aandui. Hy dupliseer die motief e<sup>1</sup>-d<sup>1</sup>-a<sup>1</sup> — mate 144<sup>2</sup>-145 — van die horingparty twee oktawe hoër as 'n fluitparty en skryf by "Kan ook Altv. wees". Die herhaling van dié motief se eerste noot in albei partye (maat 146<sup>2</sup>), kan daarop dui dat die idee om die motief herhalend — ook met variasie — te gebruik, reeds aanwesig was, maar dat die komposisieproses so vinnig verloop het dat hy dit nie nodig geag het om dit dadelik neer te skryf nie. Die fluit- en horingpartye se notebalke vir mate 147-157 word dus net leeg gelaat. In die klavierparty ontbreek die regterhandparty ook nog, maar origens het die musiek van die vyfde droomepisode (die B (e)-deel), mate 144-157, finale beslag.

Die komposisieproses van 10.10 A: 78-80 het oënskynlik so maklik en vinnig gevloei dat dit Van Wyk genoodsaak het om soms die korrekte note net as 'n vae lyn aan te dui.

Figuur 40: Musiekvoorbeeld: *Somnia quae mentes ludunt* (10.10 A: 78)

Vanaf maat 158, die sesde droomepisode (die B (f)-deel), verloop die komposisieproses nie sonder haakplekke nie. Die stemparty (*scribit amatori* tot die einde) val dadelik in plek, maar die altvioolsolo — wat hierdie gedeelte kenmerk — verskyn aanvanklik as 'n fluitparty, met ander ritmiese inkleding. In die teksskandering (10.10 α: 4) (s.a.) het Van Wyk vir dié teksgedeelte eers die harp, wat hy doodgekrap het, en toe die fluit beoog. Hy skryf dus (10.10 A: 78-79 — heel moontlik steeds 8/11/64) aanvanklik 'n fluitparty, maar vervang dit, twee notebalke laer, met 'n altvioolsolo wat dadelik finale beslag kry as mate 158-177 van die finale weergawe.

In die toonsetting van die slotgedeelte (10.10 A: 79-80) *In noctis spatium miserorum vulnera durant* — mate 180-194 — het, naas die stemparty, ook die altviool-, tjello-, pouke- en klavierpartye tot die voorlaaste maat finale beslag.

Die horingparty wat deur Van Wyk as in unison met die altviool- en tjellopartye aangedui word — notebalk 23 — verskil egter soos volg van die finale weergawe: dié melodie bestaan uit twee kort motiewe (mate 180-181) van agtstenote — g-f-g-a-mol (kwartnoot)-b-mol en  $c^1$ -b- $c^1$ -d-mol<sup>1</sup>- $c^1$ -b-mol — wat in mate 182-183 herhaal. In die finale sketsoutograaf in potlood (10.10 B: 7) — waarvandaan Ferguson dié lied gekopieer het — speel die horing

egter telkens net die tweede motief saam. Die omgekeerde pedaalpunt op c in die horingparty (mate 187-193) ontbreek nog in die komposieskets.

Dit is merkwaardig hoe die stemparty vanaf *quies et mens sine pondere ludit* — mate 48-53 — tot die einde, binne die tydperk 28/10/64 tot 8/11/64 (10.10 A: 74-80) telkens met die eerste komposiepoging (behalwe die nootwaardes in mate 24-26 en 34-36) finale beslag gekry het. Word aanvaar dat 10.10 A: 76-80 alles op 8/11/64 geskryf is, is dit 'n goeie voorbeeld van hoe vinnig, moeiteloos en met deurstellingsvermoë Van Wyk soms kon komponeer.

Die sketsoutograaf van 13/11/64 (10.10 B: 1-8) is 'n potloodkopie met enkele veranderinge in rooi en blou ink asook inskrywings in Engels — vermoedelik die handskrif van Howard Ferguson toe hy in 1983 die musiek vanaf dié kopie oorgeskryf het. Dit is 'n netjiese kopie van komposiesketse 10.10 A: 72-80 en vergelyk feitlik deurgaans presies met die finale weergawe. Behalwe klein verskille wat hier uitgestryk is (die veranderinge in kleur is feitlik deurgaans behou en dikwels is daar enharmoniese aanpassings) het ook die mate waarvan daar tot sover nog min tereg gekom het, of wat nog ondefinitief was, nou finale beslag gekry.

Foute het egter ingesluip met die oorskryf vanaf hierdie kopie na die finale weergawe en in enkele gevalle is Van Wyk se instruksie ook nie presies nagekom nie. Indien dié siklus in die toekoms vir publikasie hersien word, behoort die volgende onnoukeurighede reggestel te word:

- In maat 80 skryf Van Wyk by dat die vryhangende simbaal met die stok van die snaartrommel bespeel moet word. Dié instruksie word weggelaat.
- In die teksonderlegging van maat 83 ontbreek die breek (aangedui met 'n koppelteken) tussen die laaste twee lettergrepe van *versasque* — dit lyk dus soos twee woorde.
- In mate 88<sup>2</sup>-89 (en herhaal van maat 89 tot maat 92) skryf Van Wyk in die harpparty A<sub>1</sub>-A-a gevolg deur C-A-a en C-A-a. In die finale weergawe verskyn dit as: A<sub>1</sub>-A-a gevolg deur A<sub>1</sub>-A-a en A<sub>1</sub>-A-a.
- In maat 101 is *campos* as *compos* verkeerd gespel.

- In die teksonderlegging van mate 108-109 ontbreek die breek (aangedui met 'n koppelteken) tussen die laaste twee lettergrepe van *forumque* — dit lyk dus soos twee woorde.
- Tussen mate 109 en 110 is *et* van die sinsnede *forumque et pavidu* weggelaat. Van Wyk het dit self reeds vanaf komposisieskets 10.10 A: 76 elke keer misgekyk en Ferguson het dit toe net so oorgeskrif.
- In die finale weergawe is daar 'n  $d^1$  in die altvioolparty op die laaste agtstenoot van maat 111, maar in Van Wyk se finale kopie (10.10 B: 5) is dié agtstenoot 'n  $b\text{-mol}^1$  — soos die voorafgaande kwartnoot. Miskien wou hy op dié manier 'n groot intervalsprong na maat 112 se eerste noot ( $a^1$ ) toe vermy.
- In die teksonderlegging van mate 127<sup>2</sup>-128 ontbreek die breek (aangedui met 'n koppelteken) tussen *defossumque* se laaste twee lettergrepe — dit lyk dus soos twee woorde. Van Wyk skryf dit wel korrek in komposisieskets 10.10 A: 76 maar het dit ook weggelaat in 10.10 B: 5.
- In mate 162-165 is *amatori meretrix* foutief as *amatore meretrix* gespel. Dié fout het ingesluit by die oorskryf vanaf sketsoutograaf 10.10 B: 7 — waar Van Wyk dit wél korrek gespel het.
- In die perkussie het die pouke- asook die simbaalparty finale beslag gekry as die finale weergawe se mate 18-28 en 131-140 onderskeidelik. In die snaartromparty het daar, vermoedelik met die kopiëring vanaf die sketsoutograaf na die finale weergawe, 'n fout ingesluit: verskeie ritmepatrone kom voor in herhaling in eenhede van vier, vier, ses, vier en agt mate. Die derde ritmepatroon — gepunteerde kwartnoot en drie agtstenote — begin volgens sketsoutograaf 10.10 B: 3 onder *bello*, maat 70, maar in die finale weergawe begin dit eers in maat 71. Vanaf maat 62 moet die maatverspreiding dus  $4 + 4 + 6 + 4 + 8$  wees en nie  $4 + 5 + 4 + 5 + 8$  soos Ferguson dit oorgeskrif het nie.
- In komposisieskets 10.10 A: 80 eindig al die instrumentale partye ondefinitief, maar in 10.10 B: 8 maat 194, eindig hulle almal gelyktydig op 'n *fortissimo*-akkoord. In die oorgeskrifte kopie skryf Ferguson egter die laaste noot van die horingparty foutief as  $d^2$ , in plaas van  $c^1$  — hy moes dus 'n  $g^1$  geskrif het om  $c^1$  te laat klink.

In maat 101 (10.10 B: 4) kom die vreemde skryfwyse voor waar Van Wyk in die klavierparty 'n akkoord uit sekundes saamstel, maar verkies om in die linkerhandparty g-kruis<sup>1</sup>-c-kruis<sup>2</sup>-d-kruis<sup>2</sup> en in die regterhandparty a-mol<sup>1</sup>-b-mol<sup>1</sup>-a-mol<sup>2</sup>-b-mol<sup>2</sup> te skryf — langs die mol spelwyse skryf hy "enha". 'n Mens wonder wat die rede vir dié skryfwyse — wat Ferguson egter net so kopieer — kon wees, want in komposisieskets 10.10 A: 75 (waar selfs die stemparty ook nog enharmonies, met moltekens gespel is) word dié drieklank in die linkerhandparty as a-mol<sup>1</sup>-d-mol<sup>2</sup>-e-mol<sup>2</sup> gespel.

Nog 'n vreemde skryfwyse wat in 10.10 B: 4 voorkom, is dat die altvioolparty bó die stemparty geskryf is. Dalk het Van Wyk dit per abuis uitgelaat toe hy die musiek vanaf 10.10 A: 76 gekopieer het, want vanaf maat 109 (10.10 B: 5) is dit korrek geskryf.

Hoewel hy (soos hierbo gesê) vermoedelik denkbeeldig gehoor het hoe die fluitparty van mate 144-157 moet klink, het hy nietemin in komposisieskets 10.10 A: 78 die fluitparty (mate 147-157) leeg gelaat, maar in 10.10 B: 6 kry dit in mate 144-157 as 'n geheel finale beslag.

Die omgekeerde pedaalpunt op c in die horingparty (mate 187-193) word ook in 10.10 B: 7-8 bygevoeg.

### **6.7.3 Oorsig oor die ontstaansdatums van die lied, met elke katalogusbladsy-nummer tussen hakies**

13/12/59 (10.10 A: 71)

7/10/64 (10.10 A: 72)

25/10/64 (10.10 A: 72)

26/10/64 (10.10 A: 72)

26/10/64 (10.10 A: 73)

28/10/64 (10.10 A: 74)

31/10/64 (10.10 A: 74)

s.a. (31/10/64?) (10.10 A: 75)

1/11/64 (10.10 A: 75)

8/11/64 (10.10 A: 76 tot 79)

s.a. (8/11/64?) (10.10 A: 80)

13/11/64 (10.10 B: 1 tot 8)

Die outograwe en ander dokumente is genoem onder *Dokumente in die versameling*.

## 6.8 Sit nox illa diu nobis dilecta

Sit nox illa diu nobis dilecta, Nealce,  
 quae te prima meo pectore composuit:  
 sit torus et lecti genius secretaque lampas,  
 quis tenera in nostrum veneris arbitrium.  
 Ergo age duremus, quamvis adoleverit aetas,  
 utamurque annis quos mora parva teret.  
 Fas et iura sinunt veteres extendere amores;  
 Fac cito quod coeptum est, non cito desinere.

*Long may that night be dear to us, Nealce, that first laid you to rest upon my heart. Dear be the bed and the genius of the couch, and the silent lamp that saw you come softly to our pleasure. Come, then, let us endure though we have grown older, and employ the years which a brief delay will blot out. It is lawful and right to prolong an old love: grant that what we began in haste may not hastily be ended. (Heseltine 1919: 358-359.)*

Afrikaanse woordelike en vrye vertalings deur Magdalena J. Oosthuizen.

<u>Sit</u>	<u>nox</u>	<u>illa</u>	<u>diu</u>	<u>nobis</u>	<u>dilecta</u> ,	Nealce,
Mag wees	nag	daardie	lank	vir ons	dierbaar	Nealce,
<u>quae</u>	<u>te</u>	<u>prima</u>	<u>meo</u>	<u>pectore</u>	<u>composuit</u> :	
wat	jou	as eerste	op my	bors	gerangskik het [gevly het]:	
<u>Sit</u>	<u>torus</u>	et	<u>lecti</u>	<u>genius</u>	<u>secretaque</u>	<u>lampas</u> ,
Mag wees	die bed en		die bed se beskermgees		en die verskuilde	lamp,
<u>quis</u>	<u>tenera</u>	in	<u>nostrum</u>	<u>veneris</u>	<u>arbitrium</u> .	
[jy] wat	sag/delikaat	tot in	ons [=my]	gekom het	teenwoordigheid.	
<u>Ergo</u>	<u>age</u>	<u>duremus</u> ,	<u>quamvis</u>	<u>adoleverit</u>	<u>aetas</u> ,	
Daarom	kom	laat ons volhou,	ofskoon	verbygaan	die tyd/leeftyd,	

utamurque            annis            quos   mora            parva   teret.  
 en laat ons gebruik   die jare            wat    vertraging    klein    wegslyt.

Fas            et    iura   sinunt            veteres            extendere            amores;  
 Geregtigheid   en    reg    laat toe            ou            om voort te duur    liefdes;

fac    [ut]    cito    quod   coeptum            est,    non    cito    desinere.  
 sien toe [dat]    haastig wat    begin            is,    nie    gou    eindig.

Vrye vertaling: Mag daardie nag lank vir ons dierbaar wees, Nealce, toe jy jou die eerste keer op my bors tot ruste laat kom het: mag die bed en die bed se beskermgees en die verskuilde lamp [dierbaar wees], én jy wat delikaat gekom het tot in my teenwoordigheid. Daarom, kom, laat ons volhou, ofskoon die tyd verbygaan, en laat ons die jare gebruik, wat 'n klein vertraging [sal] wegslyt. Reg en geregtigheid laat toe dat ou liefdes voortduur; sien toe dat wat haastig begin is, nie gou eindig nie.

### 6.8.1 Bespreking van die lied

Van Wyk toonset die tweeledige teksstruktuur van *Sit nox illa diu nobis dilecta* (hierná net *Sit nox* genoem) as A (mate 1-32) en B (mate 33-50). Die A-deel bestaan uit A (a) — die voorspel (mate 1-6); en A (b) — die toonsetting van die eerste kwatryn (mate 8-32). 'n Volle maat stilte (maat 7) skei die A (a) en die A (b) dele. As A (b)-deel toonset hy die twee koelette in twee eenhede van 12 mate elk — mate 8-19 en mate 20-32. Elke koeplet se stemparty word ingelui met 'n instrumentale inleiding waarin die altvioolparty prominent is. Hoewel die begeleidingstekstuur en die toonsoortverandering dié twee subverdelings onderskei, skakel dit gladweg aaneen met die gedrae altvioolparty, mate 19-28.

Die 18 mate waaruit die B-deel bestaan, vorm 'n kompakte geheel wat versterk word deur die prominensie van die fluitparty, mate 33-43; en die prominensie van die illusie van nabootsing (soos later bespreek word) in mate 39 (met opmaat)-45.

Ondanks die onderverdeling op grond van die teksstruktuur en duidelike verandering in die tematiese materiaal van die klavierparty, bind 'n sterk eenheidsgevoel al 50 mate saam. Dit word onder andere verkry deur i.) die deurlopende prominensie van die altviool- en, tot 'n effens mindere mate, die fluitparty met ooreenstemmende tematiese materiaal; ii.) die opvallende teenwoordigheid van die agtstenoot-kwartnoot-agtstenoot gesinkopeerde

ritmepatroon; iii.) die gebruik van nabootsende elemente; iv.) die gebruik van die verhoogde vierde toontrap in verskillende toonsoorte; en v.) die sillabiese toonsetting van die teks.

Die horing begin die voorspel baie sag met g-mol<sup>1</sup>, 'n heelnoot. Dié g-mol<sup>1</sup> word telkens hernu, en duur elke keer vier tellings — in maat 2 op die tweede agtstenoot; en mate 3 en 4 elk op die vierde kwartnoot — om sodoende 'n omgekeerde pedaalpunt te vorm. Die fluit- en tjelloparty begin op die tweede agtstenoot en die harp- en klavierparty op die tweede kwartnoot. Deur die hele voorspel is gesinkopeerde ritmepatrone veral in die fluit- en horingparty opvallend.

Hierdie eienskap, dat elke instrumentale party — behalwe die horing — in maat 1 met óf 'n agtste- óf 'n kwartrus begin, word deur die hele lied gevind. Net so tree elke prominente party in die A (b)- en B-deel ook in met óf 'n agtste- óf 'n kwartrus: die altviool- en die tjelloparty (maat 8) asook die kwasi-omkering van die altvioolparty (maat 19) en in die B-deel maat 35; die stemparty — die eerste en tweede frases daarvan (mate 14 en 17) en in die B-deel maat 33; en die fluitparty (maat 15) en in die B-deel maat 33. Dié konstante eendersheid verstewig die lied se eenheidsgevoel. Met uitsondering van maat 38 (die laaste agtste) tree die horingparty egter telkens op die eerste pols in, wat 'n soliedheid verleen aan die rol wat die horing in dié lied vervul.

Kort motiewe van twee of drie note lank voorsien die musikale boustof. 'n Sugmotief, op verskillende ritmepatrone, kenmerk die fluitparty: eers 'n heeltone op c-herstel<sup>2</sup> (die verhoogde vierde toontrap)-b-mol<sup>1</sup> (maat 1) wat herhaal (mate 2-3) en dan 'n halftone op a-herstel<sup>1</sup>-a-mol<sup>1</sup> (maat 4) wat herhaal (mate 4<sup>4</sup>-5). In mate 23-28 van die fluitparty word ook sugmotiewe gehoor.

Die tjelloparty verloop aanvanklik ook met kort, dalende motiewe, op verskillende ritmepatrone, maar dit word in die res van die lied nie weer gebruik nie.

In die regterhand van die klavierparty kom 'n wisselsprongmotief (in oktawe) voor op 'n rein kwart interval — a-herstel<sup>2</sup>-e-herstel<sup>2</sup>-a-herstel<sup>2</sup> (maat 1, die laaste drie agtstenote). Dié motief herhaal slegs in maat 2 presies en daarna enkele male aangepas. Om Nealce, die geliefde se naam, te verklank, word ook 'n wisselsprongmotief — b-mol-f-b-mol op drie agtstenote — in die stemparty gebruik. Wisselsprongverloop is ook prominent in die



klavierparty — mate 8-11, 26-31 en 33-36 van die linkerhand; en veral in die tjelloparty, mate 24-28.

'n Lang stilte (maat 7) skei die A (a)- en die A (b)-deel. Vanaf maat 8 bestaan die instrumentale inleiding tot die stemparty, wat eers in maat 14<sup>2</sup> intree, uit nuwe musikale materiaal. Hiervan is die altvioolparty die mees uitstaande kenmerk, selfs meer as die stemparty, wat die indruk skep dat die teks net met natuurlike spraakinleksie gepraat word.

Die stabiele tonika-pedaal waarmee die horingparty die voorspel oorheers, wek die indruk dat die horing in hierdie lied ook prominent gaan wees, maar dan plaas Van Wyk vanaf maat 8 veral die altviool, en vanaf maat 15 ook die fluit, in die kollig.

Komposisieskets 10.10 A: 17 (5/2/58 — 38 C.S.) wys dat Van Wyk verskeie modelle vir die volgorde van die liedere, én moontlike begeleiding vir elke lied, oorweeg het. Hier beplan hy onder meer om slegs die altviool as begeleiding vir *Sit nox* te gebruik. In plaas van solo-begeleidingsinstrument, vorm die gedrae melodie waarmee die altvioolparty in maat 8 begin egter uiteindelik die kern van die eenheidsgevoel in *Sit nox* en Van Wyk laat vleg dit — of grepe daaruit — in verskeie gedaantes deur die lied. Dit kom voor asof daar baie motiefherhaling in dié sewe en 'n half mate lange melodie plaasvind (mate 8-15<sup>1-2</sup>) maar die baie dalende intervalspronge in mate 8-10 en 14-15<sup>1-2</sup> skep dié illusie.

Die melodie verloop ononderbroke, hoofsaaklik in agtstenote. Twee kort motiewe g-mol<sup>1</sup>-b-mol-a-mol en g-mol<sup>1</sup>-c-mol<sup>1</sup>-a-dubbelmol-g-mol<sup>1</sup> voorsien grootliks die melodiese materiaal van dié altvioolparty (mate 8 (die tweede agtste)-15a).

In die A-deel word mate 8-9<sup>1-2</sup> se melodie in 'n vrye omkering in mate 19-20<sup>1-2</sup> gehoor — steeds in die altvioolparty. Dié altvioolparty word verleng tot maat 28; skakel die twee eenhede — mate 8-19 en mate 20-32 — van die A (b)-deel aaneen; in mate 26<sup>4</sup>-28<sup>2</sup> klink 'n tipe skadutema van mate 8-9<sup>1-2</sup> in die stemparty; en in die B-deel — mate 33-38<sup>2</sup> — word die altvioolparty van mate 8-13<sup>2</sup> presies herhaal ('n oktaaf hoër) in die fluitparty.

Van Wyk verweef die stem- en fluitparty (soos onder meer in mate 14-19) om die eteriese gevoel van die teks uit te druk. As in ag geneem word dat die lied se tessituur aanvanklik baie hoër en dus meer liries was — soos in die ontstaansgeskiedenis daarvan gesien sal word — het die fluit saam met die tenoorstem die ideale klankkleur geskep. Moontlik

vandaar dat hy, selfs saam met die baritonklank, die fluit gebruik om saam met die stemparty liriese ekstase te skep, byvoorbeeld: reeds saam met die eerste versreël styg die fluitparty geleidelik vanaf maat 15<sup>2</sup> en bereik in mate 18-19 'n hoogtepunt op a-herstel<sup>2</sup>-g-herstel<sup>2</sup>-a-mol<sup>2</sup>-g-mol<sup>3</sup>-f<sup>3</sup>-d-mol<sup>3</sup> saam met die dalende motief op *composuit* in die stemparty (dié idee het die eerste maal as enkele, baie hoë note vir 'n vioolparty in komposisieskets 10.10 A: 7 [12/11/57] verskyn); so ook in die hoër omvang en met onder meer groot intervalspronge — in maat 42 (e-herstel<sup>2</sup>-d-herstel<sup>3</sup>-e-herstel<sup>2</sup>-d-herstel<sup>3</sup>-b<sup>2</sup>-e-herstel<sup>2</sup>) op *amores*; en in maat 43 (c-mol<sup>3</sup>-e-mol<sup>3</sup>-e-mol<sup>2</sup>-c-mol<sup>3</sup>-c-mol<sup>3</sup>) op *cito quod coeptum est*.

Die stemparty verloop sillabies, behalwe vir drie kort, twee note lange melismas, en met 'n deinende kontoer. Dit wek die gevoel dat die teks gepraat eerder as gesing word. Dié sillabiese verklanking van die teks herinner aan een van die eienskappe van Debussy se liedere wat Sergius Kagen uitlig in sy bespreking oor die uitvoer van Debussy se liedere: "Vocally [. . .] the demand he makes upon the singer to find an exact and most delicately adjusted balance between the spoken word and the sung tone, so that neither dominates the other." (1974: 395.) Die natuurlike teksaksent is oorwegend, maar nie deurlopend nie, behou. Hy verbuig die reëlmaat van die teksaksent op sterk polse soms doelbewus deur middel van gesinkopeerde polsverdeling om die teksbetekenis te benadruk — byvoorbeeld *quae te prima meo* (mate 17-18), *Ergo age* (maat 33) — en verander die tydmaat 'n paar maal van 4/4 na 5/4 en terug, om ten beste by die teksritme aan te pas.

Dit is merkwaardig hoe Van Wyk die teerheid in die uitspraak van die geliefde se naam, *Nealce* (maat 16), vasvang deur die wisselsprongmotief (vroeër genoem) op die laaste drie agtstenote van die maat te toonset. Die teksaksent val op die eerste agtstenoet van die vierde pols.

Met die eerste komposisiepogings, 10.10 A: 1-3 (6 en 7/11/57), het Van Wyk streng by die teksaksent op die sterk polse gehou. Dit kom amper naïef voor en verleen 'n rigiditeit wat niks tot die verklanking van die teks bygedra het nie.

Die stemparty word ingelui met die gedrae altvioolparty wat in maat 8 begin en as nostalgies, nokturaal en verlangend beskryf kan word. 'n Intieme, vertroulike atmosfeer word in die eerste kwatryn gesuggereer, en Van Wyk ondervang dit deur die eerste twee

frases (mate 14<sup>2</sup>-19<sup>2</sup>) stygend en dalend (hoofsaaklik trapsgewys) slegs binne 'n mineur noon omvang te laat verloop, en *piano* en *dolcissimo* uitvoeringsaanwysings daaraan te gee.

Hierdie twee frases is elk drie mate lank, met drie motiewe (hier onderstreep in die versreël) vir die eerste frase op Sit nox illa diu nobis dilecta, Nealce: g-mol-d-mol<sup>1</sup>-e-mol<sup>1</sup>-d-mol<sup>1</sup> — die motief open dus met die omgekeerde interval van die stygende kwart op D-mol-G-mol waarmee die harp- en klavierpartye in maat 1 begin; c-mol<sup>1</sup>-b-mol-a-mol-g-mol-d-mol-d-mol<sup>1</sup>-e-dubbelmol — dus twee groot spronge van 'n stygende oktaaf gevolg deur 'n dalende majeure septiem na die enharmoniese spelling van d; en die reeds genoemde b-mol-f-b-mol wisselsprong op die geliefde se naam. Dié eerste motief herhaal (op 'n ander ritmepatroon) as die begin van die fluitparty (mate 15<sup>2</sup>-16<sup>1</sup>) van die A (b)-deel.

Vir die stemparty van die tweede versreël, *quae te prima meo pectore composuit*, laat verloop Van Wyk die trapsgewys stygende melodielyn hoofsaaklik op heeltone (mate 17-18<sup>2</sup>); en die dalende lyn trapsgewys chromaties — waaruit die sentiment van die teks duidelik spreek — op *pectore* (maat 18<sup>3-4</sup>); waarna die melodie op *composuit* (gevlly het / letterlik: gerangskik) tot rus kom deur dit binne 'n majeure septiem — d-mol<sup>1</sup>-e-dubbelmol, soos op dilecta (maat 16<sup>1-2</sup>) — met 'n dalende vergrote drieklank te kleur op die laaste drie lettergrepe (maat 19<sup>1-2</sup>).

Die stemparty van die tweede koeplet bestaan vir die derde versreël uit kort, dalende motiewe, met 'n groot dalende intervalsprong aan die einde van elkeen — byvoorbeeld 'n mineur septiem op *lecti* (mate 24<sup>4</sup>-28<sup>3</sup>). Die fluitparty lig die dalende tendens uit deur dit reeds in maat 23 met 'n heeltone sugmotief op c<sup>2</sup>-b-mol<sup>1</sup>, in lang nootwaardes, vooruit te loop; en nog 'n heeltone sugmotief op f-kruis<sup>1</sup>-e<sup>1</sup> kom drie maal voor, op korter nootwaardes, in mate 26 (met opmaat)-28. 'n Digte begeleidingstekstuur en die *pianissimo* en *pianississimo* dinamiese vlakke dra by tot die intieme atmosfeer wat die teks suggereer. Vir die vierde versreël verloop die stemparty onder meer met 'n stygende heeltone motief (c-d-d-c-e-f-kruis) in maat 29; wat sekwensieel, effens gevarieerd (d-e-e-d-f-kruis-g) in maat 30 herhaal. Die begeleidingstekstuur is hier meer deursigtig met in die regterhand van die harpparty herhalende parallelle kwarte en in die linkerhand, én in die tjelloparty, slegs 'n C-pedaal. In die klavierparty klink 'n rankpatroon bestaande uit sekundes afgewissel met septieme.

Hoewel trapsgewyse melodiese verloop die stemparty kenmerk, is daar in die eerste kwatryn se toonsetting dikwels verrassende, groot intervalspronge.

Vir die tweede kwatryn gebruik Van Wyk uiteraard nuwe motiefmateriaal waarin veral twee ritmepatrone die stemparty kenmerk: i.) agtstenoot-kwartnoot-agtstenoot; en ii.) gepunteerde kwartnoot-agtstenoot en vier agtstenote. Hy toonset die eerste koeplet hiervan — "Daarom kom, laat ons volhou, ofskoon die tyd verbygaan, en laat ons die jare gebruik, wat 'n klein vertraging [sal] laat wegslyt" — in drie kort, twee mate lange eenhede: mate 33-34<sup>1-3</sup>, mate 35-36<sup>1-2</sup> en in praatstyl op hoofsaaklik herhalende c<sup>1</sup>-note op *utamurque annis quos* asook 'n herhalende a-mol gevolg deur f-e-mol-f op *mora parva teret* (mate 37 (met opslag)-38).

Die teks suggereer hier dat veroudering maar vir albei geliefdes dieselfde was. In die begeleiding — moontlik tekenend van dié suggestie — tree die altviool vanaf maat 35 (die laaste agtstenoot) in duet met die fluitparty en die twee partye verloop tot maat 39 met 'n eenvoudige — meestal gelyklopend in tertse — melodie, met 'n eenderse ritmepatroon en dinamiese kurwe.

Om die versreël *Fas et iura sinunt veteres extendere amores* (Reg en geregtigheid laat toe dat ou liefdes voortduur) hang 'n sentiment van finaliteit en dringendheid. Vir hierdie eerste versreël van die laaste koeplet (mate 39-42) gebruik Van Wyk in die stemparty herhalend die ritmepatroon by (ii) hierbo genoem, met in die blaas- en strykinstrumente — afwisselend tussen die instrumente — die ritmepatroon by (i) hierbo genoem. Dalende intervalspronge, veral tertse, kleur die melodielyn.

Aan die sentiment van hierdie versreël word toegegee deur 'n hoë dinamiese vlak (*forte-fortissimo*) te vereis en volgehoue intensiteit word verkry deur die illusie van nabootsing te skep met die ritmies-nabootsende tema wat op 'n maatafstand — met oorvleuelende intredes óór die maatstreep — afwisselend tussen die verskillende instrumente aangegee word: die horing begin met die tema (maat 39); dan neem die altviool en tjello in unison die tema oor (maat 40); om dit in maat 41 weer aan die horing af te staan; en die fluit en altviool neem dit oor in oktaafligging (maat 42). (Figuur 41.) Stabiliteit vir hierdie klankstruktuur word in die klavierparty (mate 39-42) bewerkstellig met die herhaling van 'n

twee mate lange patroon — oorvol akkoorde wissel maatliks af — gebaseer op 'n A-mol-pedaal.

Figuur 41: Musiekvoorbeeld: *Sit nox* mate 38-42 (10.10 CIII/3.2: 27)

Die verklanking van die laaste versreël (mate 43 (met opmaat)-50) verloop met wisselende tydmaat — 5/4 en 4/4 — al om die maat. Die ritmies-nabootsende tema wat hierbo bespreek is, word uitgebreid voortgesit in die stemparty van mate 43 (met opmaat)-44; en keer 'n laaste maal terug in die altviool — teen die lang noot ( $d^1$ ) in die stemparty (maat 45).

Deur *non cito desinere* (nie gou eindig nie) as naklank te herhaal, kom dit voor asof Van Wyk indirek 'n laaste pleidooi rig om die lewensdraad van die liefde, wat deur die hele siklus vleg — soms absoluut sinlik, soms eteries — nie sommer te knip nie. Hy verklank *non cito desinere* albei kere met die dalende motief b-mol-b-mol-a-mol-f; en laat styg die intensiteit — wat gesuggereer word deur dié teksgedeelte te herhaal — deur *desinere* die eerste keer op b-mol-c<sup>1</sup>-b-mol-d-mol<sup>1</sup> te toonset en die tweede keer hoër te laat begin (met veel langer nootwaardes) op e-mol<sup>1</sup>-d<sup>1</sup>-c<sup>1</sup>-b-mol.

Vanaf maat 45 is die begeleiding uitgedun tot slegs 'n dialoog tussen die altviool- en tjelloparty. In dié dialoog bestaan die altvioolparty hoofsaaklik uit herhalende, dalende

tertsmotiewe wat aan 'n sugmotief herinner: in maat 45 op f-kruis<sup>1</sup>-d<sup>1</sup>; in maat 47 op g<sup>1</sup>-e-mol<sup>1</sup>; en in maat 48 g-mol<sup>1</sup>-e-mol<sup>1</sup>, g-herstel<sup>1</sup>-e-mol<sup>1</sup> en g-mol<sup>1</sup>-e-mol<sup>1</sup> — laasgenoemde op lang nootwaardes. (Dié sugmotief herinner vaagweg aan die sugmotief op *Dying, dying, dying* (mate 19-24) in *Nocturne* uit *Serenade for Tenor, Horn and Strings* van Benjamin Britten.)

Die stemparty kom in maat 48 op die dominant tot ruste, waarna die altviool- en tjelloparty vanaf 'n mineur septiem na 'n rein kwart oplos.

Met 'n laaste liriese ingewing kleur Van Wyk die einde van hierdie lied — en daarmee ook dié van die siklus — deur in maat 49 op 'n gesinkopeerde halfnoot-kwartnoot, in oktaafdigging in die harpparty, 'n e-mol baie sag te laat klink. Hiermee word ook die ritmiese kringloop voltooi van die deurgaanse teenwoordigheid — vanaf maat 1 — van ritmepatrone met gesinkopeerde polsverdeling. Die b-mol-e-mol<sup>1</sup> in die tjello- en altvioolparty klink steeds in maat 50 en sterf dan net weg (*estinto*).

In 'n oorsig oor die harmoniese struktuur is die volgende opvallend: Die aanvangstonsoort is G-mol majeur met die verhoogde vierde toontrap, veral in die voorspel, opvallend aanwesig — en soms ook die verhoogde sesde toontrap. Daar is bevestiging van die toonsoort deur die herhaalde D-mol-G-mol intervalsprong in die baslyn van die harp- asook die klavierparty van mate 1 en 2, én deur die prominente g-mol<sup>1</sup> omgekeerde pedaal in die horingparty. Dié noot word (soos reeds genoem) vier maal hernu, elke keer op 'n ander pols of polsverdeling en duur elk (met uitsondering van die laaste) vier kwartpols.

Mate 4-6 het 'n C-mol toonsentrum, maar met enkele skuiftekens. In die voorspel kom dit voor asof Van Wyk in die harp- en klavierparty eerder gemoeid was met die kwart-interval progressie as om hom aan 'n spesifieke toonsoort gebonde te hou.

Vanaf maat 8 is die toonsoort onomwonde G-mol majeur. Van Wyk omseil die gebruik van g-herstel in G-mol majeur deur die betrokke noot as a-dubbelmol te spel, en so ook d-herstel as e-dubbelmol waar hy d-herstel en d-mol gelyktydig wil gebruik. Akkoordopvolging is redelik ongekompliseerd, maar die baie skuiftekens bemoeilik presiese verklaring van sommige van die akkoorde. In mate 12 en 13 figureer die verhoogde vierde toontrap weer.

Wanneer die stemparty in maat 14 intree, vestig dit dadelik in G-mol majeur en dieselfde harmoniese tendens kom voor tot maat 20. Die musiek word vanaf maat 21 tot die einde sonder toonsoortteken geskryf, met skuiftekens voor die betrokke note. Om een of ander rede spel Van Wyk die note in maat 21 met kruise en in maat 22 met molle — byvoorbeeld in die baslyn G-kruis en A-mol onderskeidelik. Vanaf maat 24 tot 32 is die toonsoort C majeur met deurlopend in al die partye die verhoogde vierde toontrap en soms ook die verlaagde sesde en sewende toontrappe. Na 'n aangehoue toontros op g-a-mol-b-mol-c-d (maat 31) begin 'n nuwe melodie op g (maat 31<sup>2</sup>) in die altvioolparty wat verloop op die note soos in die toontros en eindig op g-mol<sup>1</sup> in maat 33<sup>1-3</sup>.

Deur die verloop van die B-deel word verskeie toonsoorte geïdentifiseer, onder meer vanaf maat 33 D-mol majeur met die verhoogde vierde toontrap — g-herstel en ook a-dubbelmol gespel in maat 33b. Die herhalende d-mol<sup>1</sup>-g-mol<sup>1</sup> in die baslyn bevestig dié toonsoort. In die baslyn van mate 39-42 is 'n A-mol-pedaal in die klavierparty. Vanaf maat 39 is die c-mol (soms as b-herstel gespel) asook f-mol aanwesig, wat moontlik dui op C-mol. In mate 39-45 wissel toonsentra al om die maat tussen C-mol en C bo die A-mol pedaal. Sodoende is daar tegelyk 'n a-mol en 'n a-herstel in dieselfde akkoord.

Vanaf maat 46 is die tonale kleur e-mol mineur — met in maat 47 in die stemparty wel 'n d<sup>1</sup> en c<sup>1</sup>, en in die tjelloparty 'n c-herstel<sup>1</sup>. Van Wyk eindig die lied, en daarmee saam die siklus, op — vermoedelik — die tonika van e-mol mineur, maar laat die derde van die akkoord weg, waarmee hy 'n gevoel van onbeslistheid agterlaat.

Die keuse vir *Sit nox* van G-mol majeur, en vir die slotfrase oorwegend e-mol mineur, dui op 'n interessante, moontlike ooreenkoms met *Nähe des Geliebten* van Franz Schubert, maar 'n waterdigte argument hiervoor kon nie uitgemaak word nie.

Van Wyk was 'n kenner en uitgesproke aanhanger van Schubert as komponis en sou dus dié Schubert-lied geken het. In 'n bespreking oor die vormende invloed van Schubert se liedere op die kulturele omgewing van hul tyd asook die homo-erotiese verbeelding daarin, haal Lawrence Kramer (1998: 110-111) vir Richard Kramer aan wat suggereer dat aan die G-mol majeur tonaliteit teen 1815 die bybetekenis toegesê is van 'n sonderlinge kwaliteit van afstand — 'n versluisde afstand wat die erotiese verhoog het. Lawrence Kramer wys voorts uit dat die voorspel tot *Nähe des Geliebten* 'n sterk e-mol mineur oriëntasie (mate 1-2) het

wat dan in die tweede helfte van die strofes weer, as die vi van G-mol majeure (maat 7) terugkeer (1998: 111).

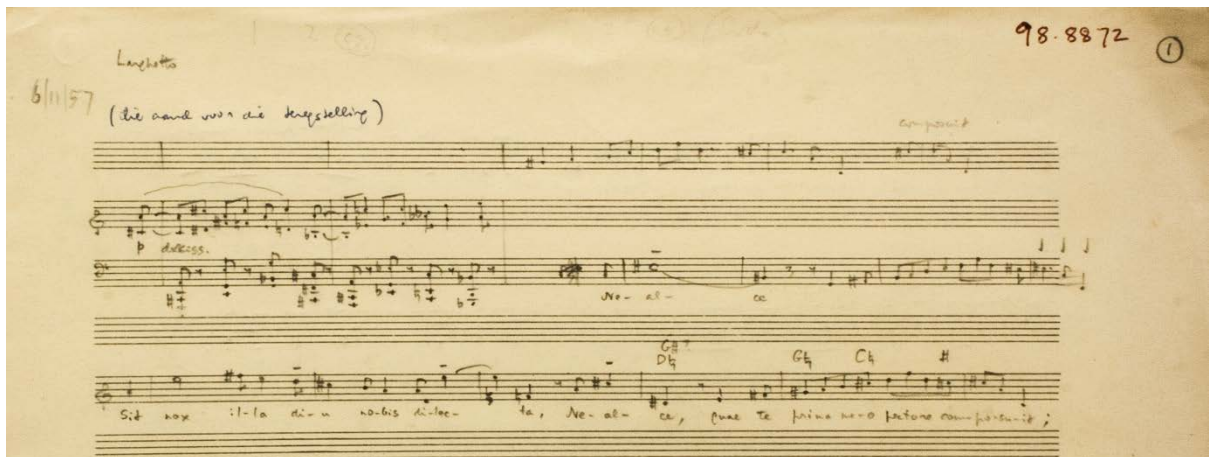
In die tekste van albei dié liedere is heteroseksualiteit egter nie uitgesluit nie: in *Nähe des Geliebten* is die geliefde manlik, maar kan die spreker in die gedig manlik óf vroulik wees (L. Kramer, 1998: 110) en in *Sit nox* is die geslag van die geliefde ook nie klinkklaar uitgespel nie.

'n Onmiddellike gevolgtrekking is dat aangesien *Sit nox* die eerste van die Petronius-gedigte was wat Van Wyk begin toonset het, hy moontlik deur *Nähe des Geliebten* geïnspireer was en dit as voorbeeld in gedagte gehad het. Hy het *Sit nox* egter redelik lank — 6-9 en 12 November 1957; 27 Januarie en 5 en 7 Februarie 1958 — in A majeure probeer toonset; en eers op bladsy 14 van komposisiesketse 10.10 A: 12-15 (met 22/11/58 boaan bladsy 12) word G-mol majeure oorweeg. In komposisieskets 10.10 A: 84 (7/11/59 — R.R. † !! twee jaar) is die toonsoort die eerste keer G-mol majeure.

### 6.8.2 Die ontstaansgeskiedenis van die lied

Hoewel die laaste lied in die siklus, het Van Wyk eerste aan *Sit nox illa diu nobis dilecta* begin werk. Die inskrywing "Die aand voor die teregstelling" langs die datum 6/11/57 (10.10 A: 1) laat ontstaan allerlei vrae rondom die toonsetting van dié spesifieke lied, veral as aanvanklike begin van die siklus. Tot nog toe kan oor dié opmerking slegs bespiegel word dat dit dalk verband hou met 'n kwelling oor 'n teregstelling waarvan hy dalk in die nuus te hore gekom het; of dat dit dui op die aand voor die beëindiging van 'n verhouding — *Fac cito quod coeptum est, non cito desinere* . . . lui die laaste versreël van *Sit nox*; of dit kan selfs verband hou met Van Wyk se senutoestand — en vrees om uit die huis uit te gaan — van laat 1957 wat Muller opgeteken het (ms. s.a.: 217). Dié inskrywing is in blou balpunte geskryf wat selfs daarop kan dui dat dit later, in terugskou, ingeskryf is. Twee jaar later skryf hy langs die datum 7/11/59: "R.R.† !! twee jaar" — met ander woorde R.R. is op 7/11/1957 oorlede. Miskien kan "teregstelling" selfs wys op die inwerkingtreëding van die wet wat universiteite verplig het om hul deure vir nie-wit studente te sluit. Hierdie vergryp van die destydse regering was vir Van Wyk onaanvaarbaar.





Figuur 42: Musiekvoorbeeld: *Sit nox* (10.10 A: 1)

Hy werk aanvanklik, 6/11/57 (10.10 A: 1 en 2), hoofsaaklik met die stemparty van die eerste twee versreëls *Sit nox illa diu nobis dilecta, Nealce, quae te prima meo pectore composuit*. Reeds in hierdie sketsmateriaal — al skryf hy nog nie in ’n definitiewe toonsoort nie — kry die teksgedeelte *Sit nox illa diu nobis* (die eerste agt note) met die tweede poging (notebalk 5) finale beslag (dit is hier nog ’n vergrote noon hoër genoteer). Origens is die interval- asook die ritmiese verloop — met enkele uitsonderings, veral rondom *Nealce* — dié van die finale weergawe. (Figuur 42.)

Op *Nealce* is dit duidelik dat ’n wisselsprong beoog word, maar nog nie soos in die finale weergawe nie. (Hy gee besondere aandag aan die uitspraak van die naam van die geliefde, *Nealce*: sillabies op verskillende ritmepatrone — eers op ’n agtstenoot-heelnoot-kwartnoot; en dan meermale ’n agtstenoot-kwartnoot-kwartnoot (steeds figuur 42). Dis asof hy deur die uitspraak van dié naam die presiese sentiment van hierdie oomblik in die lied musikaal probeer vergestalt.)

Vervolgens kopieer hy die stemparty (soos in notebalk 5) nog drie keer (notebalke 7, 8 en 9 onderskeidelik); bring telkens geringe veranderinge aan; maar vorder nie juis nie. Hierna probeer toonset hy eers die laaste woord van die gedig: *desinere*; en dan ook die laaste sinsnede: *non cito desinere* — sekere eienskappe van mate 44 (met opmaat)-45 van die finale weergawe is al herkenbaar. Daar is ook twee pogings om ’n fluitparty te skryf. In dié vroegste poging is daar al die idee om die intrede van die stemparty —  $a^1-e^2-f$ -kruis<sup>2</sup>- $e^2-d^2$ -c-kruis<sup>2</sup> — in die fluitparty na te boots: op notebalk 20 skryf hy die resultaat van die stemparty

(sonder teksonderlegging) uit met onder dit — vermoedelik 'n fluitparty — op 'n afstand van twee polse, 'n kwasinabootsende melodie op  $e^2-a^2-b^2-a^2-g-kruis^2-f-kruis^2$ , op dieselfde ritmepatroon.

Boaan komposisieskets 10.10 A: 2 (s.a. [6/11/57]) skryf Van Wyk die toonsetting van die eerste koeplet, met teksonderlegging, netjies uit. Die resultaat is egter niks nader aan die finale weergawe nie. Hy skryf 'n stemparty vir die res van die gedig, sonder om die tweede deel van die laaste versreël te herhaal. Dit was 'n vrugtelose poging, behalwe die idee om 'n hoë noot — bo die tessituur van die eindmate — op *desinere* te skryf.

Komposisieskets 10.10 A: 3 (7/11/57) wys dat die toonsetting vir hoë stem — "(Tenoor of Sopraan)" — bedink is, maar hy krap sopraan dood. Die toonsoortteken dui op A majeur; en vir die algemene stemming van die lied stel hy *Andante tranquillo* as uitvoeringsaanwysing voor.

Van Wyk konsentreer in dié komposisieskets meer op die instrumentale partye. In twee daarvan begin van die musikale idees al vorm aanneem: Die intrede van die stemparty word voorafgegaan deur 'n ses mate lange altvioolparty waarvan die eerste twee en 'n half mate finale beslag het — hier nog 'n vergrote sekunde hoër, soos in mate  $8-10^3$  — en die melodiese verloop op kwart intervalle ook voorkom; en 'n twee mate lange fluitparty —  $a^2-e^3-f-kruis^3-e^3-d^3-c-kruis^3$  — wat soortgelyk is aan die ekstasies hoë fluitparty van die finale weergawe (mate  $18^{4-5}-19^{1-3}$ ).

Hierdie begin van die fluitparty word 'n oktaaf laer in die stemparty nageboots. Dat die fluitparty 'n belangrike rol sal speel, is dus reeds duidelik. In dié komposisieskets vergesel die fluitparty die hele eerste koeplet en styg tot  $d-kruis^3-a^3-g-herstel^3/kruis^3-f-herstel^3/kruis^3-e^3$  op *composuit*. Hy haal egter alles deur.

Hier is ook 'n paar mate musiek wat seker as voorspel bedoel is, want Van Wyk skryf vooraan: "BEGIN". Dit is 'n altvioolparty op onder meer veelvuldig herhalende  $a^1$ -note — 'n idee soortgelyk aan die veelvuldig herhalende g-mol<sup>1</sup> in die horingparty van die finale weergawe — en die kiemsel van die gedagte dat die altviool 'n baie prominente rol in hierdie lied sou speel.

Op 8/11/57 (steeds 10.10 A: 3) skryf hy die bogenoemde herhalende  $a^1$  as 'n drie mate lange  $a^1$  in die altvioolparty, waarna twee mate van die melodie (soos hierbo bespreek) volg. 'n *Piano lusingando* uitvoeringsaanwysing getuig van die luim van dié melodie. In die twee en 'n half mate harpparty is 'n wisselsprongmotief. Die stemparty — insluitend die wisselsprong op *Nealce* — het gelukkig nou tot by *meo* finale beslag (steeds 'n vergrote noon hoër genoteer). Van Wyk haal egter wéér alles deur.

Komposisiesketse 10.10 A: 4 en 5 is ongedateer, maar lyk na 'n voortsetting van die werk van 8/11/57. Hier is verskeie pogings, maar dit kom hoofsaaklik neer op herhaaldelike oorskryf van die musiek waarin hy die melodie gebruik wat in komposisieskets 10.10 A: 3 (7/11/57) as altvioolparty ontstaan het. Dié musiek word hier in verskeie pogings tussen die fluitparty en die altvioolparty uitprobeer. In die vierde poging, asook die meegaande verandering, kry die stemparty tot composuit finale beslag (steeds vir hoë stem; in A majeur) maar met nog net die laaste interval 'n kwint in plaas van 'n tert.

Komposisieskets 10.10 A: 5 lewer nog twee datums op: 9/11/57 waar die tot nou toe bestaande altvioolparty met nog 'n maat vorder — dus nou mate 8-12 van die finale weergawe, maar 'n vergrote sekunde hoër; en 12/11/57 waar hy weer die voorspel probeer toonset en die fluitparty tot agt mate verleng. Laasgenoemde musiek is nie enduit behou nie.

Die volgende twee komposisiesketse (10.10 A: 6-7) is ongedateer, maar duidelik 'n voortsetting van dié van 12/11/57 s'n. Dit is duidelik dat Van Wyk in dié stadium nog nie 'n presiese beeld van die klankkleur van hierdie lied — toe nog as die eerste van die siklus — het nie. Hy oorweeg ook 'n klarinet, daar is 'n eerste en 'n tweede vioolparty, en 'n kontrabas. 'n Nuwe tema in die altvioolparty — wat lyk na 'n omkering van dié soos in maat 8 van die finale weergawe — kom voor in notebalk 19 van 10.10 A: 6. Die eerste ses note hiervan kry dadelik finale beslag as maat 19 van die finale weergawe, maar hoër. In die stemparty (notebalk 20) verloop die einde van *composuit* vir die eerste keer op die vergrote drieklank — hier op c-kruis<sup>2</sup>- $a^1$ -f-herstel<sup>1</sup>. Die stemparty word baie hoog ondersteun, in die eerste viool — nie die fluit nie.

Van Wyk werk op 27/1/58, 38 C.S. (Charlesstraat 38, Muckleneuk, Pretoria) weer aan *Sit nox* (10.10 A: 8). Hy begin by *composuit* en probeer toonset veral die instrumentale partye. By die eerste poging is daar nie kantaanduidings van die onderskeie instrumente nie. Langs die

stemparty skryf hy nou weer "tenoor of sopraan". Die veranderinge in rooi ink lewer nie iets blywends op nie. In die tweede poging (wat vanaf notebalk 11 strek) is daar nou 'n agt mate lange voorspel — met die finale weergawe se altvioolparty van mate 8-13 hier as deel van 'n tjelloparty. Musikale eienskappe wat behou is, is dat die fluitparty nou die intrede van die stemparty op die korrekte afstand, soos in die finale weergawe, naboots; die wisselsprong op *Nealce* hier op die laaste — in plaas van die eerste — drie agtstenote val; en die tydmaat na 5/4 voor *meo pectore composuit* (soos in maat 18 van die finale weergawe) verander.

In die ongedateerde komposisieskets 10.10 A: 9 sit Van Wyk die werk van 27/1/58 voort. Hy begin by wat hy as maat 8 nommer en die stemparty wat in maat 9 inval. As eerste poging hiervan skryf hy vorige musiek oor en dit verander nie noemenswaardig nie. Die altvioolparty is hier steeds 'n tjelloparty; maar in die regterhand van die klavierparty is iets nuuts: hy gebruik 'n soort rankpatroon — afwisselend sekundes en groot (veral septiem) intervalgrepe — soortgelyk aan dié van onder meer mate 27-30 van die finale weergawe. Dan laat vaar hy dié poging en probeer weer die einde van die gedig verklank — dit is nou duidelik dat hy *non cito desinere* twee keer gaan toonset. In die stemparty van notebalk 23 is daar al baie raakpunte met die finale weergawe.

Op 5/2/58, by die adres 38 C.S. (hy is steeds op besoek by die Barons in Pretoria) (10.10 A: 17) begin toonset Van Wyk 'n nuwe gedig — *Qualis nox fuit illa* — wat hy later eerste in die siklus plaas om *Sit nox* as slotlied na die vyfde posisie te skuif. In dié stadium het hy (soos reeds genoem) verskeie modelle vir die volgorde van die liedere, asook die moontlike begeleiding vir elke lied, oorweeg en slégs die altviool as begeleiding vir *Sit nox* beplan maar twee dae later het hy reeds van gedagte verander.

Hoewel die stemparty nog nie verder as *meo pectore composuit* gevorder het nie, werk Van Wyk weer op 7/2/58 (10.10 A: 10) eerder aan die verklanking van die tweede kwatryn: in die stemparty op *Ergo age duremus, quamvis adoleverit aetas* — die musiek van komposisieskets 10.10 A: 2 word nie weer gebruik nie — is slegs die uiteindelijke melodiese verloop op *quamvis adoleverit aetas* al herkenbaar. Onder dit skryf hy 'n horingparty, waarvan die musiek ook nie later weer gebruik is nie.

Van Wyk vorder nie met dié lied nie en dit kom voor asof sy inspirasie en lus daarvoor opdroog.

Eers op "2/8/58 — middernag" (10.10 A: 10-11) begin werk hy weer aan *Sit nox*. Hy skryf 'n nuwe uitvoeringsaanwysing en werk aan die voorspel. Die werk is steeds in A majeur, vir: fluit, met onder meer die wisselsprong-idee; altviool, met (in die eerste van die twee pogings) nog 'n maal die musiek soos in vorige pogings oorgeskrif en met nuwe idees in groen ink bygewerk; en harp, met in die linkerhandparty die herhalende dominant-tonika intervalsprong wat tot in die finale weergawe behou is.

As tweede poging skryf hy dié musiek netjies uit en verleng die voorspel tot 11 mate. In maat 6 hiervan begin die altvioolparty met die nou reeds bekende melodie wat Van Wyk voltooi sodat dit (met behoud van die verandering in notebalk 3) finale beslag het soos in mate 8-14 van die finale weergawe. Die laaste drie note, soos in maat 15, is hier nog net 'n lang noot op c-kruis<sup>1</sup>.

Samevattend dus: Die partye wat na soveel pogings nou — nog in A majeur — gefinaliseer is, is die stemparty van die eerste koeplet en die altvioolparty van mate 8-14.

Hoewel die potloodskrif — ligter en donkerder — varieer, lyk dit tog asof die werk van komposisiesketse 10.10 A: 12-15 (die eerste sisteem van vyf notebalke) op dieselfde dag gedoen is. Slegs boaan bladsy 12 is 'n datum (22/11/58), met die res ongedateer. In nog 'n poging tot die voorspel laat verloop Van Wyk 'n fluit-, tjello- en harpparty saam. Dalende motiewe wat herhaal, kenmerk die musiek. In die fluitparty verskyn die eerste sugmotief, ook op 'n heeltone (d-kruis<sup>2</sup>-c-kruis<sup>2</sup>); en in die tjelloparty die eerste motief ook op heeltone (g-herstel<sup>1</sup>-f-herstel<sup>1</sup>-d-kruis<sup>1</sup>) — beide partye soos in maat 1 van die finale weergawe, maar op ander ritmepatrone en met sommige note enharmonies gespel. Origens vertoon dié twee partye nog niks van die minimalistiese eenvoud van die eindproduk nie. Die omgekeerde tonika-pedaalpunt is steeds in die altvioolparty. Van 'n klavierparty is hier nog nie sprake nie.

In komposisieskets 10.10 A: 14 kom die tweede koeplet van die eerste kwatryn nou aan die beurt. Die motief waarmee die fluitparty die stemparty hier inlui — g-kruis<sup>2</sup>-c-kruis<sup>3</sup>-f-kruis<sup>2</sup>-b<sup>2</sup> — kom agt keer voor en toon sterk ooreenkoms met die motief in die stemparty op *sit torus* — g-c<sup>1</sup>-f-kruis; en gevarieerd, e-c<sup>1</sup>-d op *et lecti*, soos in mate 24<sup>4</sup>-26<sup>1</sup> van die finale weergawe. Niks van die musiek van die stemparty is behou nie. 'n Groot stap in die rigting van die finale produk is dat Van Wyk hier G-mol [majeur] begin oorweeg. In die poging

boaan bladsy 15 vorder die musiek nie. Al wat beduidend is, is die intervalspronge, maar nie groter as 'n kwint nie, op *sit torus et lecti genius secretaque lampas*.

Vyf maande later, op 20/4/59 (10.10 A: 15 en let wel: 61), is daar vier pogings — en met veranderinge in rooi — waarin hy die voorspel probeer skryf, maar dit bly by die oorskryf van vorige pogings en vorder geensins nie.

In die komposisieskets (10.10 A: 61 en 62) van nóg vyf maande later (12/9/59) bestaan die voorspel uit nege mate wat — soos op 8/11/57 (10.10 A: 3) — met 'n drie mate lange tonikanoot (a<sup>1</sup>) in die altviool begin, en waar die fluit en tjello elk wél op die tweede agtste intree, maar met die sugmotief soos in komposisieskets 10.10 A: 12 (22/11/58) se fluitparty hier in die tjello en die heeltoonmotief van die tjellomelodie in die fluitparty.

In komposisiesketse 10.10 A: 81-82 (21/9/59, 38 C. S.) skryf Van Wyk weer nie die instrumentkeuses aan die kant in nie, behalwe langs notebalke 11 en 12 van bladsy 81 (sy in groen gemerkte bladsy 3): altviool (notebalk 11) en fluit en tjello (notebalk 12). Hieruit kan die instrumente van die res van die musiek afgelei word. Daar is verskeie pogings om die voorspel te toonset. Hy skryf twee mate, in A majeur, met in die altvioolparty steeds die a<sup>1</sup> vir twee mate aangehou; in die fluit- en tjellopartye dieselfde musiek soos in 10.10 A: 12 (22/11/58); en in (vermoedelik) die harpparty dieselfde musiek as in komposisieskets 10.10 A: 61 (12/9/59).

Vervolgens skryf hy dié twee mate oor en spel dit enharmonies met moltekens, maar verander dit in die volgende poging terug na kruistekens. Hier is weer een van die gevalle waar hy net nie van 'n musikale idee kan loskom nie, al sien hy dat die musiek glad nie ontwikkel nie. Hy skryf dieselfde stukkie musiek (las soms 'n maat of twee by) tot sés keer oor, met elke keer enkele veranderinge. In die sesde poging is in die harpparty 'n idee om in die regterhand intervalgrepe en in die linkerhand dalende enkelnoot intervalspronge te gebruik — wat uiteindelik neerslag vind in mate 24-27 van die finale weergawe — en as sewende en agtste pogings oorgeskryf word. Komposisieskets 10.10 A: 82 bestaan uit herhaaldelike oorskryf van vyf mate van die voorspel tot op datum. Langs die derde poging skryf hy: "Beste sover!", maar begin dan vir 'n vierde keer van vooraf en probeer iets anders skep. Ook dié poging lewer nie iets blywends op nie.

In komposisieskets 10.10 A: 83 (vermoedelik steeds 21/9/59) word dieselfde musiek weer twee keer oorgeskryf — elke keer met geringe wysiginge — maar sonder vordering.

Dit kom voor asof Van Wyk homself met dié lied in 'n doodloopstraat bevind. Op 28/10/59 herbesoek hy egter van die vorige pogings se musiek. Hy gaan terug na komposisieskets 10.10 A: 62 en vanaf notebalk 12 tot 24 is daar veral in groen en rooi balpunte gewerk; veral aan die toonsetting van *non cito desinere* en die herhaling van dié teksgedeelte. (Aan die einde daarvan is die datum 28/10/59 — ook in groen — wat ongetwyfeld die datum is waarop die betrokke stukkie musiek tot stand gekom het.) Die musiek is in 'n moltoonsoort en die stemparty is in die F-sleutel genoteer. Aangesien *Sit nox* in dié stadium steeds vir tenoor getoonset is, is hierdie inlas dus die eerste maal dat die idee voorkom om die lied vir bariton te toonset. Die stemparty kry — behalwe enkele nootwaardes omdat daar nog nie tydmaatwisseling is nie — finale beslag as mate 44 (met opmaat)-48. Hoewel dit hier nie as klavierparty aangedui is nie, stem baie van die note (veral dié in rooi) in hierdie stukkie begeleiding ook ooreen met die klavierparty se mate 44-45 van die finale weergawe.

Daar is noemenswaardige vordering in die musiek van komposisieskets 10.10 A: 84 (7/11/59 — R.R. † !! twee jaar). Die toonsoort is die eerste keer G-mol majeure; en die stemparty — wat in maat 10 intree — is sonder teksonderlegging, maar op die regte toonhoogtes (die laaste noot kort nog) in die F-sleutel genoteer. Hy skryf egter 'n nege mate lange voorspel en probeer verwerk die vorige musikale idees en motiewe alles in slegs 'n klavierparty in — op drie notebalke genoteer — en ruim voorsien van dinamiese uitvoeringsaanwysings. 'n Sugmotief verskyn drie keer in die regterhandparty. Onderaan bladsy 84 (notebalke 21-24) is nog 'n poging om slegs 'n klavierparty te skryf en sommige van die musikale idees hierin wys al vooruit na dié van mate 24-26 van die finale weergawe.

Die musiek van Van Wyk se groen genommerde bladsye 7-10 — komposisiesketse 10.10 A: 85-88 — is ongedateer en heel moontlik nie alles op 7/11/59 (die bogenoemde datum) geskryf nie, maar dit volg op mekaar en vorm 'n geheel. In komposisieskets 10.10 A: 85 word die uitvoeringsaanwysing *Lento teneramente* bygevoeg en word die musiek (met van die veranderinge in groen en rooi behou) van 10.10 A: 84 netjies oorgeskryf en bygewerk. Die gelykklinkende melodieë in die regterhand van die klavierparty word presies so in mate 15<sup>2</sup>-17<sup>2</sup> van die finale weergawe gebruik: as melodie van die fluitparty en as regterhandmelodie

van die klavierparty. Die stemparty word van dinamiese aanwysings voorsien; en die 5/4-tydmaatwisseling, voor *meo pectore*, word aangedui. Op 10.10 A: 86 begin Van Wyk weer by *dilecta, Nealce*, en werk aan die begeleiding. Dié skets is redelik slordig met baie veranderinge in rooi balpunte en baie dele deurgehaal.

Die klavier se regterhandparty vorder tot aan die einde van die frase wat die eerste koeplet ondersteun. Tot maat 19<sup>3</sup> het die klavier se regterhandparty én die fluitparty dus finaliteit. Die toonsoortteken word gekanselleer soos ná maat 20 van die finale weergawe. Daar is verskeie kort pogings (met baie veranderinge in rooi) om die tweede koeplet te toonset, maar hy haal alles deur.

Komposisieskets 10.10 A: 87 lewer die volgende op: Die stemparty (wat hier onderstreep is) op *sit torus et lecti genius secreta[que] lampas / quis tenera in nostrum veneris arbitrium* het (met die veranderinge in rooi in die laasgenoemde versreël behou) finale beslag as mate 24<sup>4</sup>-31<sup>3</sup>. Die ritmiese verloop verskil nog effens omdat hy die woord *secretaque* se laaste lettergreep weggelaat het. In die instrumentale party [klavier] is die c<sup>2</sup>-b-mol<sup>1</sup>, op halfnote, waarmee die gedrae melodie van die fluitparty — mate 23<sup>3</sup>-28<sup>3</sup> — van die finale weergawe begin. Die baslyn van die klavierparty bereik grotendeels finaliteit as mate 23-31<sup>1-2</sup> van die finale weergawe.

Daar is ook 'n inlasping tussen die twee sisteme van die twee versreëls van die bogenoemde koeplet waar hy *Ergo age duremus, quamvis adoleverit aetas* toonset. (Van Wyk het moontlik hierdie komposisionele ingewing gekry en kon nie dadelik sy hand op skoon manuskrippapier lê nie.) In die stemparty het die note (soms enharmonies gespel) op die onderstreepte woorde en/of lettergrepe (soos hierbo) finale beslag as mate 33-36<sup>2</sup>; en in die instrumentale party is die melodie — die fluitparty van mate 33<sup>3-4</sup>-35<sup>1-2</sup> van die finale weergawe — ook (in groen) gefinaliseer.

In komposisieskets 10.10 A: 88 word die toonsetting van die derde koeplet netjies uitgeskryf en hy begin werk ook aan die verklanking van die vierde koeplet. Die stemparty van die hele derde koeplet (met uitsondering van die note op *age* en *parva*) asook dié van die laaste koeplet tot by *non cito*, het finale beslag. En *non cito desinere* — met die herhaling van dié sinsnede — het reeds op 28/10/59 (die inlas in komposisieskets 10.10 A: 62) finale beslag. In die instrumentale party — wat steeds lyk soos 'n klavierparty, met die linkerhandparty oor



twee notebalke geskryf — bevat die regterhandparty onder meer die melodie wat in die finale weergawe die fluitparty se mate 33-38 sal wees. Dié melodie is, soos reeds gesê, dieselfde as die altvioolparty s'n (mate 8-13 van die finale weergawe) wat vroeër al in komposisiesketse 10.10 A: 10-11 (2/8/58) — toe nog in A majeur — finale beslag gekry het. Van die linkerhandparty wat hier oor twee notebalke geskryf is, word die akkoorde die regterhand van die klavierparty; en intervalgrepe en enkelnote in die baslyn word die linkerhand van die harpparty in mate 33-38 van die finale weergawe.

Let wel: Komposisiesketse 10.10 A: 84-88 (7/11/59 en ongedateer) is dus die verwerking vir bariton en klavier wat Van Wyk gemaak het en wat op 1 Desember 1959 in die Hiddingh-saal deur Gregorio Fiasconaro (bariton) en Van Wyk aan die klavier uitgevoer is.

Nou volg daar 'n sprong van vyf jaar tussen 7/11/59 en 18/11/64 voordat Van Wyk hom weer tot hierdie lied wend.

In die komposisiesketse van 8/11/64 — 10.10 A: 64-63 en 92-91 (die nommers lees agteruit) — het amper al die musiek finale beslag. Die sketse is dus grotendeels die uitgeskryfde semifinale weergawe, met *Lento languido e teneramente* as die finale uitvoeringsaanwysing. *Sit nox* is 'n baie goeie voorbeeld van hoe Van Wyk vir dae, wat soms wyd gespaseer oor maande strek, kan sukkel om die skeppingsproses van 'n spesifieke lied aan die gang te kry, en dan skielik begin vlot die komposisieproses terwyl die meeste van die musiek finale beslag kry. In die pas genoemde komposisiesketse skryf hy die musiek netjies uit: komposisieskets 10.10 A: 64 (8/11/64) bestaan uit mate 1-16; 10.10 A: 63 (s.a.) uit mate 17-25; 10.10 A: 92 (s.a.) mate 26-37; en 10.10 A: 91 (s.a.) mate 38-50.

Die instrumentkeuses is gefinaliseer: stem, fluit, horing, altviool, tjello, harp en klavier. Van Wyk skryf in hierdie outograaf nog die afwaartse steeltjies van die note aan die linkerkant, maar in die finale, handgeskrewe weergawe amper deurgaans aan die regterkant van die noot se kop. In dié outograaf is die horingparty geskryf waar dit klink.

Om te bepaal hoeveel van die musiek in dié stadium nog nie finaliteit bereik het nie, word afsonderlik na elk van die bogenoemde vier komposisiesketse gekyk:

Bladsy 64: Die horingparty tree nou in met die herhalende g-mol<sup>1</sup> op lang note; en die hele voorspel, mate 1-7 — wat so moeilik ontstaan het — kry finale beslag, behalwe in

die linkerhand van die klavierparty waar mate 4-5 nog verskil van die ooreenstemmende mate van die finale weergawe. (Met die kopieer van die musiek het Van Wyk maat 6 van die harpparty per abuis weggelaat: in die finale, handgeskrewe weergawe (faksimilee) — daar bestaan nie ’n gepubliseerde weergawe nie; in die party-outograaf vir die harp — CI/1: 86; asook in die outograaf — CIII/2.1. Indien hierdie musiek gepubliseer word, moet hierdie fout reggestel word.)

Bladsy 63: Enkele note is nog enharmonies gespel, onder meer in die fluitparty, e-herstel<sup>2</sup>-g-herstel<sup>2</sup>-f-kruis<sup>2</sup> in maat 18 nog as f-mol<sup>2</sup>-a-dubbelmol<sup>2</sup>-g-mol<sup>2</sup>, en ook in die klavierparty.

Bladsy 92: Die musiek het finale beslag.

Bladsy 91: Net die tjelloparty het nog nie finale beslag gekry nie. In maat 40 van die skets sê Van Wyk *col vla* (soos die altviool) en skryf dus niks in die tjelloparty nie. In die finale weergawe is die tjelloparty in maat 40 wel in unisoon met die altviool, maar in mate 42-43<sup>1-3</sup> is die altviool in oktaafdigging met die fluit en in die tjelloparty is herhalende A-mol note wat in maat 43 eindig op ’n F wat drie polse lank is — wat moontlik eers met die oorskryf van die musiek na die finale weergawe, ontstaan het. (Die agtstenoottriool op die vierde pols van maat 44 in komposisieskets 10.10 A: 91 is in die handgeskrewe faksimilee van die finale weergawe foutief as drie sestiennoten oorgeskrif. Indien publikasie van die liedere oorweeg word, moet hierdie fout reggestel word.) In maat 48 is die 5/4-tydmaatwisseling nie aangedui nie: die stemparty se rustekens is nie ingeskrif nie; en in die altviool- asook tjelloparty bereik dié maat eers met die verbeteringe in swart ink finaliteit.

Die datum 5/9/65 (!!!) — Van Wyk se uitroeptekens — van komposisieskets 10.10 A: 105 kom vreemd voor. Dié datum én die 8/11/64 is in Van Wyk se handskrif, maar laasgenoemde datum se komposisiesketse is ’n semifinale weergawe, terwyl die sketsmateriaal van 10.10 A: 105 in ’n vroeër ontwikkelingstadium van die instrumentale party is en rofweg mate 6-12 insluit. Dit lyk asof dit die voortsetting van die musiek van 10.10 A: 81-83 kan wees, maar dié is in A majeur en 10.10 A: 105 is in G-mol majeur. Die musiek van 7/11/59 (10.10 A: 84-88) is sy verwerking vir klavier en stem, dus kan 10.10 A: 105 wel na dit kom as hernieude poging om ’n instrumentale ensemble as begeleiding te skryf.

Bladsy 105 lyk soos volg: die eerste sisteem (notebalke 2-6) — mate 6-12 — vervolg op bladsy 60 (notebalke 1-6) — mate 13-17; die tweede sisteem (notebalke 8-16) — weer mate 6-11 wat nou hoofsaaklik een instrument per notebalk uitgeskryf is; en die derde sisteem (notebalke 19-29) begin hy by maat 7 en skryf die altvioolparty tot maat 13 uit en die res van die instrumente tot maat 10. Bo-oor hierdie altvioolparty vorm 'n kompakte inlas (in donkerblou balpuntpen) van mate 6-12, aan die regterkant van notebalke 11-26. Dit lyk asof hy die verskillende instrumente as 'n soort klavierreduksie geskryf het, alles in die G- en F-sleutel. Die onderskeie partye vleg dus tussen mekaar deur en is net met byvoorbeeld pf r.h., arpa l.h. ensovoorts aangedui. Moontlik het hy van die gekondenseerde klavierparty se musiek af gewerk.

Boaan 10.10 A: 60 (s.a.) skryf Van Wyk "vervolg van 5/9/65". Dit is 'n vroeër weergawe van die musiek van mate 13-20 as dié van komposisiesketse 10.10 A: 64 en 63 (8/11/64), en sluit in: 'n gevorderde stadium van die stemparty; die altviool- en tjelloparty — mate 13-15; die fluitparty slegs mate 15 en 18-19; van die klavierparty die regterhand-, hier as 'n horingparty, en die linkerhandparty van mate 13-14. Die "vervolg" beteken hier dat die eerste sisteem (notebalke 1-6, mate 13-17) direk volg op bladsy 105 se eerste sisteem (notebalke 2-6, mate 6-12). Hy kom los uit die kompakte, ingedrukte skryfwyse van die inlas van bladsy 105 en skryf weer gewoonweg elke party op 'n afsonderlike notebalk.

As 5/9/65 wel die datum van komposisiesketse 10.10 A: 105 en 60 is, is dié van 10.10 A: 64, 63, 92 en 91 — 18/11/64 — foutief en moet dalk 18/11/65 wees.

### **6.8.3 Oorsig oor die ontstaansdatums van die lied, met elke katalogusbladsy-nummer tussen hakies**

- 6/11/57 (10.10 A: 1) "(die aand voor die teregstelling)"
- s.a. [6/11/57] (10.10 A: 2)
- 7/11/57 (10.10 A: 3)
- 8/11/57 (10.10 A: 3)
- s.a. [8/11/57] (10.10 A: 4)
- 9/11/57 (10.10 A: 5)
- 12/11/57 (10.10 A: 5)

s.a. [12/11/57] (10.10 A: 6-7)

27/1/58 (10.10 A: 8-9)

5/2/58 (10.10 A: 17) 38 C[harles] S[treet] [Muckleneuk, Pretoria]

7/2/58 (10.10 A: 10)

2/8/58 (10.10 A: 10-11)

22/11/58 (10.10 A: 12-15)

20/4/59 (10.10 A: 15)

20/4/59 (10.10 A: 61)

12/9/59 (10.10 A: 61)

s.a. [12/9/59] (10.10 A: 62)

21/9/59 (10.10 A: 81) 38 C.S.

21/9/59 (10.10 A: 82)

21/9/59 (10.10 A: 83)

28/10/59 (10.10 A: 62 [let wel]) ( Insetel in groen balpuntepen.)

7/11/59 (10.10 A: 84)

s.a. [7/11/59?](10.10 A: 85-88)

18/11/64 (10.10 A: 64-63) (Dié bladsye is onderstebo gebruik: die katalogusnommers lees agteruit.)

s.a. [Vermoedelik ook 18/11/64] (10.10 A: 92-91) (Dié bladsye is onderstebo gebruik: die katalogusnommers lees agteruit.)

5/9/65 (!!! [Van Wyk se uitroeptekens]) (10.10 A: 105) (Vervolg van 5/9/65 (10.10 A: 60).)

Daar moet fyn gelet word op die katalogusbladsynommers, wat baie verwarrend kan wees.

Die sketsmateriaal van 10.10 A: 81 (21/9/59) volg op dié van 10.10 A: 62 (12/9/59). Uit die sketsmateriaal word die gevolgtrekking gemaak dat Van Wyk op 12/9/59 die sketse van 10.10 A: 61-62 en op 21/9/59 die sketse van 10.10 A: 81-84 gedoen het. Hy het heel moontlik gewerk tot die einde van 10.10 A: 83, teruggegaan na 10.10 A: 61-62 en op

28/10/59 die veranderinge in groen balpunte aangebring, asook bladsye 1-15 (katalogusbladsynommers 10.10 A: 61, 62, 81-92 en 63) in groen genommer.

Die outograwe en ander dokumente is genoem onder *Dokumente in die versameling*.

## **6.9 Samevatting van die Petronius-liedere, veral met die klem op Van Wyk se begrip en aanvoeling om die stem en die klankverwagting wat die teks suggereer, te verenig.**

Van Wyk dateer die ontstaanstydperk van die Petronius-liedere as 1959-1964, terwyl die vroegste sketsdatum reeds 6/11/57 is. Vermoedelik het hy die komposisieproses dus eers vanaf die toonsetting vir bariton as noemenswaardig beskou. Dit is vreemd, want die komposisiesketse van 1957 en 1958 het 'n rykdom van musikale idees opgelewer, wat in baie gevalle tot finale beslag gevorder het. Soos inleidend tot hierdie hoofstuk genoem is, bestaan die komposisietydperk uit twee episodes: 1957-'59 terwyl hy by SACM gedoseer het en 1964 toe hy reeds by die Universiteit van Stellenbosch werksaam was.

Soos veral later in die kort bespreking van die moontlike invloed van Britten se liedsiklusse op die Petronius-liedere genoem word, is dié liedere so lank vir tenoor bedink dat die oorskakelingsproses na baritonstem — en die gepaardgaande ander tessituur en klankkleur — soms, soos onder meer in *Lecto compositus*, 'n moeisame proses was. Die hoeveelheid werk, asook die tydsduur daarvan, in die komposisiesketse van laasgenoemde lied, bewys dat die komposisieproses soms bykans gelyk aan dié van twee liedere is. Van Wyk moes talle note skryf om uiteindelik slegs 72 mate musiek daaruit te behou.

In die bespreking van elke lied word aandag gegee aan die klankskuif van tenoor na bariton, dus word hier volstaan met 'n kort, oorsigtelike opsomming daarvan:

- In *Qualis nox* het die vereenselwiging met 'n donkerder toonkleur tydsaam gebeur. Dit is eers op 2/7/59 (10.10 A: 65) dat Van Wyk "BARITON-'verwerking' van Petronius" byskryf.
- Die stemkeuse vir *Lecto compositus* is, volgens die komposisiesketse van 22/8/58 (10.10 A: 33 en 34) tenoor, maar vanaf 4/10/58 (10.10 A: 41-42) dink Van Wyk in terme van die baritonstem. In komposisiesketse 10.10 A: 66-70 wat vanaf 23/10/59 aaneenloop — sonder enige aangetekende datums tussenin — tot 15/11/59, is die

toonsoort G-mol majeur en die hele gedig (met klavierbegeleiding) in 'n baritonomvang getoonset.

- Op 13/11/58 maak Van Wyk 'n yl skets (10.10 A: 49) van *Foeda est* — twee mate instrumentale voorspel en in die stemparty begin toonset hy die eerste twee versreëls (*Foeda tot statim peractae*) vir tenoor. In die ongedateerde 10.10 A: 50 (moontlik 2/7/59) noem Van Wyk steeds dat dit vir tenoor is, maar die musiek van die ongedateerde komposisieskets 10.10 A: 51-53 is 'n weergawe van *Foeda est* vir stem en klavier — waarvan die stemparty van hier af in die F-sleutel genoteer is.
- In *Somnia quae mentes ludunt* is die stemparty van die eerste komposisieskets 13/12/59 (10.10 A: 71) reeds vir bariton.
- Van Wyk begin op 6/11/57 (10.10 A: 1) met *Sit nox* en werk aanvanklik nét met die stemparty van die eerste twee versreëls. Die toonsetting is bedink vir hoë stem — "tenoor of sopraan". Die idee om die lied vir bariton te toonset, kom die eerste maal voor in komposisieskets 10.10 A: 62 (die inlas in groen balpunte, 28/10/59) waar Van Wyk die slotwoorde van die gedig, *non cito desinere*, herhaal en dit toonset in die F-sleutel — dus vir bariton.

Die datums waarop die klankskuif van tenoor na bariton in elke lied gemaak is, is dus: *Qualis*: 2/7/59; *Lecto*: 23/10/59; *Foeda*: moontlik ook 2/7/59; *Somnia*: 13/12/59 (hierdie is die eerste, karige skets van dié lied en het eers ontstaan ná die eerste uitvoering van die siklus — as vier lieder vir bariton en klavier — op 1 Desember 1959); en *Sit nox*: 28/10/59.

Ondanks die opmerkings onder "Van Wyk en die Petronius-tekste" vroeg in hierdie hoofstuk, moet daar ook 'n pleidooi gelewer word om versigtig om te gaan met die gedagte dat dié tekste vir Van Wyk 'n soort selfbelydenis ingehou het. Die vermoede is dat hy, op *Qualis nox* na, die Petronius-gedigte — soos moontlik ook *In die stilte van my tuin* en *Met skemering* — net as baie mooi liefdesgedigte gesien het. Dat Van Wyk *Sit nox* aanvanklik vir tenoor of sopraan bedink het; sopraan doodgekrap en vir etlike pogings net met die tenoorstem gemoed was; en toe weer in die werk van 10.10 A: 8 (27/1/58) "tenoor of sopraan" byskryf, is seker goeie bewys dat hy die teks nie met 'n sekere seksuele oriëntasie geassosieer het nie. Die gedigte het vanweë hul skoonheid tot hom as komponis gespreek.

Aanvanklik het Van Wyk slegs vir *Lecto compositus* die volle instrumentale ensemble as begeleiding beoog. Die ander liedere sou elk deur 'n solo-instrument begelei word: *Foeda est* (harp), *Somnia* ("fluit alleen??"), *Sit nox* (altviool) en *Qualis nox* sou onbegeleid wees. Hierdie beplanningsraamwerk kom voor in die komposisieskets van die eerste poging tot die stemparty van *Qualis nox fuit illa* (10.10 A: 17) van 5/2/58. Hy was toe al drie maande besig met *Sit nox* — waaraan hy eerste begin werk het.

Die komposisiesketse wys dikwels dat die begeleiding van die liedere eers later, soms nadat die ontwikkeling van die stemparty reeds goed op dreef was, begin vorm aanneem het.

Waar Van Wyk met die stem- en klavierweergawe van *Lecto compositus nox illa* klaarmaak — 10.10 A: 70 (15/11/59) — skryf hy weer by die skema vir die siklus nóg moontlike begeleidings vir sommige van die liedere: "Lied 1 [*Qualis nox*] onbegeleid, *Lecto*, *Foeda*, *Somnia* (fluit, horing, klavier en harp) en *Sit nox* (altviool en tjello). In die finale weergawe kenmerk die prominensie van een van die instrumente die klein ensemble in die begeleiding van elke lied, behalwe dié van *Qualis nox* — die horing in *Lecto compositus*, die klavier in *Foeda est*, die klavier as konstante faktor in *Somnia quae mentes ludunt*, en die altviool in *Sit nox*.

Van Wyk se liefde vir die altviool was reeds duidelik in *Ons is gheboren een kindekijn* as aria in die *Kerskantate*. Volgens Smith het Van Wyk by meer as een geleentheid sy voorliefde vir die altviool verklaar. Op 13 Maart 1982 het hy aan Smith geskryf: "Ek hou besonder baie van die altviool . . . en ek het 'n besondere voorliefde vir die hoër registers van die instrument."; en uit *Die Burger* van 9 Oktober 1962, bladsy 12, haal Smith Van Wyk ook aan as dat hy die toonkleurkwaliteit van die altviool met pessimisme en introspeksie vergelyk (1991: 177).

Die altviool word in *Qualis nox* op gelyke voet met die ander instrumente gebruik. In *Somnia quae mentes ludunt* neem die altviool die wisselnootmotief oor in die verklanking waar die regsgeleerdes ter sprake is en weef ook die drie subfrases van die B (f)-deel aaneen deur aan die hele gedeelte 'n nostalgiese kleur te verleen. So ook word in *Sit nox* met die altviool 'n deurlopende ondertoon van verlange geskep.

Van Wyk verklank die melankolie van emosionele elemente soos nostalgie, verlange, verlies en mislukking wat dikwels in die Petronius-tekste onderliggend aanwesig is ook met die

gebruik van groot dalende intervalspronge, chromatiese wendings en heeltoonpassasies — waarvan veral *Sit nox* verteenwoordigend is.

In *Qualis nox* maak die luisteraar in die eerste maat reeds kennis met die wisselnoot-idee wat, in verskeie gedaantes, deur die hele siklus vleg en verskillende aktiwiteite — meestal slaap — verklank.

Van Wyk se manier om selde tematiese materiaal presies net so in 'n herhaling of sekvens te gebruik, is steeds opvallend in die Petronius-liedere, veral in *Lecto compositus*. Hy gebruik meestal net een van die musikale elemente — die ritmepatroon of die intervalprogressie — en selfs al sôú hy die ritme- of intervalpatroon herhalend gebruik, sou daar subtiele aanpassings wees. Ook wanneer hy komposisietegnieke soos omkering, verkleining, vergroting ensovoorts gebruik, huiwer hy nie om byvoorbeeld aanpassings in die spieëlbeeld van 'n melodie te maak nie, dus eerder net 'n kwasispieëlbeeld.

Akkoordsamestellings is dikwels eerder verklaarbaar ten opsigte van die akkoordboustof as binne die bepaalde harmoniek. Soms laat 'n liedtoonsetting die indruk dat die aanvanklike ingewing veel meer konserwatief was en dat hy dit dan doelbewus in 'n dissonante, harmonies komplekse rigting gevoer het. In die Petronius-liedere skep onder meer die dubbele spelling van note — byvoorbeeld c-kruis en d-mol — binne 'n akkoord aanvanklik 'n wanindruk van kompleksiteit, byvoorbeeld in *Lecto compositus*, mate 38 tot 41, waar die stemparty 'n neiging tot mol-skuiftekens het, met in die begeleiding oorwegend kruis-skuiftekens. Akkoorde waarin byvoorbeeld tegelyk 'n b-mol en 'n b-herstel is, of twee langsliggende akkoorde wat saam klink, dra ruim by om die harmoniek te kompliseer. In dié siklus is die gebruik van die verhoogde vierde toontrap in die verskillende toonsoorte van 'n betrokke lied deurlopend prominent en die verlaagde sesde en sewende toontrappe kom ook dikwels voor.

Van Wyk se liefde vir die gebruik van pedaalpunte word in dié liedere weer bevestig — 'n musikale werktuig wat ook kenmerkend van Debussy se liedkomposisies is, waarvan *Voici que le printemps* en *Paysage sentimental* enkele voorbeelde is. Selfs die soms ooglopende klankskildering herinner ook aan Debussy-liedere soos *Il pleure dans mon coeur*, *Cheveux de bois*, *La mer est plus belle* en *Les cloches*.



'n Indringende harmoniese analise van die Petronius-liedere wag nog om ontgin te word.

Ook die eienskap dat die teks oorwegend getoonset is om eerder gepraat as gesing te klink (wat reeds in die bespreking van *Sit nox* genoem is) resoneer met die ooreenstemmende eienskap in sommige Debussy-liedere, onder meer *Les Angé lus*, *Les cloches*, *Beau soir* en *Voici que le printemps*. Aanvanklik hou Van Wyk in verskeie komposisieopogings van bepaalde liedere streng by die teksaksent op die sterk polse, maar bevry dan die teksritme van so 'n rigiede benadering deur doelbewus weg te breek van die normale teksaksent op sekere woorde, en gebruik veral gesinkopeerde polsverdeling en tydmaatwisseling. Na tydmaatwisseling en die gebruik van lang melismas om sekere woorde uit te lig, sal onder die "moontlike invloed van die Britten-liedsiklusse" verwys word.

Dikwels verleen Van Wyk meer seggenskrag aan 'n emosioneel gelaaide woord deur dit meermale te laat voorkom, byvoorbeeld deur *nullum* in *Lecto compositus* twee keer te toonset, op groot, dalende intervalle, en in *Foeda est* oorweeg hy om *Foeda* selfs drie keer te gebruik, maar volstaan vir die finale weergawe by twee keer. In sulke gevalle word dit dan met 'n hoë dinamiese vlak ondersteun.

Die Petronius-liedere is sangtegnies moeilike musiek wat 'n ryk, volwasse en tegnies gevestigde baritonstem vereis. Die omvang van die siklus strek van A tot f-kruis<sup>1</sup>, met die omvang (en tessituur tussen hakies) van *Qualis nox*: B-mol-e-mol<sup>1</sup> (e-mol-e-mol<sup>1</sup>); *Lecto compositus*: B-f<sup>1</sup> (g-e<sup>1</sup>); *Foeda est*: B-mol-f-kruis<sup>1</sup> (g-d-kruis<sup>1</sup>); *Somnia quae mentes ludunt*: A-f<sup>1</sup> (g-e<sup>1</sup>); en *Sit nox*: B-e-mol<sup>1</sup> (g-mol-e-mol<sup>1</sup>) — besonder hoog vir 'n bariton en verg dus volgehoue stamina.

Met dié groot omvang en hoë tessituur — vermoedelik as gevolg van onder meer die invloed van Britten se sangsiklusse, soos later uitgewys sal word — het Van Wyk 'n hoë klankidee vir dié liedere gehad. Die baie intervalspronge, 'n wye toonkleurpalet en die vermoë om soms vinnig toonkleur sowel as dinamiese vlakke te wissel, vereis 'n baie soepel, rats stem. Baie goeie beheer oor die lae dinamiese vlakke is nodig, veral in die hoë omvang — wat dit tegnies veel moeiliker maak. Sagte, gedrae hoë passasies kom dikwels voor. Van Wyk druk passie, ekstase en wroeging gewoonlik uit met 'n reeks herhalende note, op 'n luide dinamiese vlak. Die sanger se tegniek, veral asembeheer, moet in sulke passasies

deurentyd 'n vry, resonante toon kan waarborg. In die Petronius-liedere vra die teks in amper elkeen van sulke passasies 'n ander toonkleur.

Hierdie liedere bied beslis uitdagings vir suiwer intonasie. Die stemparty en begeleiding beweeg meestal onafhanklik van mekaar, maar vorm nogtans 'n hegte eenheid in teksuitdrukking. Terwyl die begeleiding die agtergrond skilder en atmosfeer skep — harmonies dikwels kompleks — verloop die stemparty ryk aan onder meer chromatiek en heeltoonpassasies/-groepe. Veral met hierdie melodiese verloop skep Van Wyk die melankolie en nostalgie wat in die Petronius-liedere later 'n gevoel van persoonlike verlies en hunkering raak.

Volwasse insig is nodig vir die benadering tot en vertolking van dié tekste. 'n Lewendige, geoefende verbeelding word vereis om byvoorbeeld die verskillende droomvoorstellings in *Somnia* geloofwaardig voor te dra en die intieme, sensuele atmosfeer in *Sit nox* te skep. Diksie moet flink wees om veral in vinnige tempi steeds seggenskrag aan die teks te verleen, maar ook sangtegnies tot voordeel van die sanger te strek.

Gelukkig het Latyn 'n groot klankvoordeel bo die meeste ander sangtale. 'n Voornemende sanger moet net eers vertrouwd raak met die uitspraak van klassieke Latyn en beslis nie probeer om dié tweeduisendjaar-oue teks in Vulgaat voor te dra nie.

### **6.10 Moontlike invloed van Benjamin Britten se sangsiklusse op Van Wyk se besluit om 'n seleksie van Petronius se gedigte te toonset**

Hoewel Van Wyk ontken het dat hy deur Britse musiek beïnvloed is, laat die Petronius-liedere 'n mens egter anders dink. In 'n brief (14/8/78) aan Clarissa Conradie — wat deur Muller opgeteken is — skryf Van Wyk onder meer ". . . ek is 'n laat-romantikus, en ek glo dat daar nog iets te sê is met tradisionele middelle [*sic*]. Daarom is komponiste soos Britten en Sjostakowitsj vir my 'n inspirasie. Maar ek skryf nie soos hulle nie." (ms. s.a.: 167.)

Dit is moontlik dat die *Les illuminations*-siklus vir sopraan of tenoor en strykkorke op. 18 (1939) van Benjamin Britten, asook sy *Serenade for Tenor, Horn and Strings* op. 31 'n groot invloed op die komponeer van die Petronius-liedere gehad het. Opus 31 is voltooi in 1943 en die eerste keer uitgevoer in Londen op 15 Oktober 1943 deur die kunstenaars vir wie dit gekomponeer is, die Britse tenoor Peter Pears en horingspeler Dennis Brain, met Walter Goehr as dirigent. Van Wyk was onder andere van September 1938 tot November 1946, van

Desember 1952 tot Februarie 1953 asook in die sestigerjare in Londen en het gedurende 1939-'44 by die BBC gewerk, waar daar sekerlik baie ophef gemaak is van Britten as hoogs gerespekteerde Britse komponis en van sy nuwe komposisies. Van Wyk was ook goed bevriend met Britten. Dit is dus waarskynlik dat Van Wyk aan dié Britten-werke blootgestel is — maar al is hy selfs nie baie daardeur beïnvloed nie, kon dit tog as inspirasie gedien het. Selfs die keuse van Latynse tekste kan moontlik herlei word na Britten se keuse van ou Italiaanse tekste vir sy opus 22, *Seven Sonnets of Michelangelo* — 'n liedsiklus (1940, © 1943) wat óók vir tenoor en klavier geskryf is (opgedra aan Peter Pears).

In die lig van die bogenoemde is dit baie opvallend dat toe Van Wyk op 6/11/57 (10.10 A: 1) aan *Sit nox* as eerste lied van die Petronius-liedere begin werk het (aanvanklik nét aan die stemparty van die eerste twee versreëls) hy die toonsetting ook vir hoë stem — "tenoor of sopraan" — bedink het.

Hoewel Van Wyk reeds besig was om aan die Petronius-liedere te werk toe die *Nocturne for tenor solo, seven obbligato instruments and string orchestra* Op. 60 op 16 Oktober 1958 die eerste maal uitgevoer is, bly daar 'n sterk moontlikheid dat dié werk 'n invloed op die latere ontwikkelingsstadia van die Van Wyk-liedere gehad het, want teen 1958 was sý werk nog in 'n baie vroeë ontwikkelings stadium en *Somnia quae mentes ludunt* — waarin die meeste raakpunte ten opsigte van klankskildering opgemerk is — is buitendien eers in 1964 getoonset.

Van Wyk het die bladmusiek van *Les illuminations*, *Serenade* asook dié van *Nocturne* besit (Arnold van Wyk-versameling, itemnommers: 3007713939, 3007713946 en 3007786896). Sy inskrywing voor in die sakpartituur van *Les illuminations* wys dat hy dit op 26 Oktober 1943 in Londen gekoop het en dié voorin *Serenade* dui daarop dat hy dit in 1944 as verjaardaggeskenk by Howard Ferguson gekry het. Die bladmusiek van *Nocturne* Op. 60 is die klavierreduksie van dié werk en voorin is nie 'n aankoop-inskrywing nie, maar die betrokke boekhandelaar se aankoopdatum dui op Februarie 1964. Van Wyk het dié bladmusiek dus in 1964 of later gekoop. Hy het egter wel die bladmusiek van *Les illuminations* en *Serenade* onder oë gehad lank voordat hy aan die Petronius-liedere begin werk het. In *Les illuminations*, en in 'n mindere mate in *Serenade*, is potloodaantekeninge wat wys dat hy die musiek bestudeer het.

Hier word slegs baie oorsigtelik gekyk na enkele raakpunte tussen dié Britten-werke en die Petronius-liedere. Om dié komposisies werklik in alle opsigte te vergelyk, val buite die raamwerk van die huidige navorsingsafbakening en vereis 'n onafhanklike, indringende studie van *Serenade*, en veral van *Les illuminations* — wat volgens kenners 'n voorbereiding vir *Serenade* was — sowel as van *Nocturne*.

Soos vroeër genoem, is *Les illuminations* vir tenoor of sopraan en strykkorke getoonset, *Serenade* vir twee solo-instrumente en strykers en die *Nocturne* Op. 60 vir tenoor, sewe oblaatinstrumente en strykkorke, en Van Wyk se Petronius-liedere is vir bariton en klein instrumentale ensemble. Die komposisiesketse wys dat die Petronius-liedere ook aanvanklik (vanaf 1957) vir maande lank vir tenoor getoonset is en dat hy dit eers in 'n later stadium (1959) vir bariton verwerk het.

Van Wyk het beslis dié liedere met 'n tenoorklank geassosieer, en moeilik losgekam van hierdie klankbeeld. In sy brief aan Freda Baron — deur Muller geboekstaaf en waarna ook aan die einde van hoofstuk 5 asook vroeg in hierdie hoofstuk verwys is — gee hy die rede waarom hy tóg later sy eerste klankvoorkeur laat vaar het: "I was going to do them for tenor (but there ain't no such animal in SA!) so I made a version for baritone; also they were originally meant to be accompanied by a small instrumental group but as this is uneconomic and would mean fewer performances, I settled for the piano." (ms. s.a.: 381.)

Die klein instrumentale ensemble vir die Petronius-liedere is fluit, horing, perkussie, altviool, tjello, harp en klavier. Die tessituur van *Les illuminations* en van *Serenade* is buitengewoon hoog, net soos dié in dele van *Nocturne*. Hoewel die tessituur van die meeste Petronius-liedere hoog is, is die algemene klankkleur donkerder as in Britten se vergelykende liedere.

'n Nagtelike en sluimerstrekking kenmerk die tekste van *Serenade* én *Nocturne* — in *Serenade* sentreer die gedigte rondom nag, slaap en drome, en *Nocturne* spreek vir sigself. In die gedigte van die Petronius-liedere vorm die nagtelike ook die sentrale tema.

Britten en Van Wyk kon albei 'n gedig se stemming meesterlik verklank en soms selfs die letterlike betekenis van woorde in klank vergestalt. Enkele hoogtepunte hiervan uit Britten se liedere kan gehoor word in *Rats Away!* uit *Our Hunting Fathers*; *Below the thunders of the upper deep*, *Midnight's bell goes ting . . .* en *What is more gentle than a wind in summer*

uit *Nocturne*; en die moeder se klaagtoon en snikke in die klavierparty van *Sephestia's Lullaby* uit *A Charm of Lullabies*.

Van Wyk vertoon hierdie vernuf onder meer in vroeë liedere soos *Die vier weemoedige liedjies* en, in sy latere liedere in *Die woestyn-lewerkie* en *Winternag*, asook in die Petronius-liedere, veral in die B-deel van *Lecto compositus* en die verskillende musikale voorstellings in die B-deel van *Somnia quae mentes ludunt*.

Om met melismatiese toonsetting voorstellings te skep en sekere emosies uit te beeld, is 'n eeue oue komposisietegniek. Britten wend dit kwistig aan as die teks daarvoor vra en skryf byvoorbeeld uitvoerige cadenza-agtige passasies in die stemparty op woorde soos: *l'écume* (die skuim), *circulairement* (sirkulêre) en *tourbillons* (maalstrome/draaikolke) in *Marine* uit *Les illuminations*; en *excellently* in *Hymn* asook *forgetfulness* en *lulling* in *Sonnet* uit *Serenade*. Wat dié tegniek betref, was Van Wyk baie meer terughoudend as Britten, maar het tóg beskrywende melismas gebruik soos vantevore uitgewys is, en in die Petronius-liedere op woorde soos *ludunt* (terg) en *libidinosae* (wellustige) asook soms lang, uitvoerige melismas, byvoorbeeld op *sanguine* (bloed) en *quatit* (skud).

Veral vanaf die toonsetting van *Van liefde en verlatenheid* maak Van Wyk dikwels gebruik van ongewone tydmaat. In die Petronius-liedere byvoorbeeld is *Qualis nox fuit illa* hoofsaaklik in 5/4-, *Lecto compositus* begin wel in 4/4- maar is hoofsaaklik in 7/8- en in *Sit nox* is vier mate (nie aaneenlopend nie) in 5/4-tydmaat. Hy wend tydmaatwisseling, veral in *Qualis nox*, *Lecto compositus* en *Sit nox* vryelik aan, volgens sy opvatting van die teksbehoefte.

Britten se keuses van tydmaat vertoon baie meer konserwatief. Uitsonderings is onder meer in *Les illuminations* in *Marine* wissel hy tussen 3/4-, 5/4- en 2/4-tydmaat; in *Being beautiful* verloop die lied in 12/8-, maar in maat 29 is die stemparty en die solo-instrumente in 3/2-terwyl die *tutti* in 18/8-tydmaat speel — dalk het Van Wyk sy idee vir ongewone tydmaat soos 10/16 en 8/8 hier gekry; en in *Départ* wissel Britten in mate 5-14 die tydmaat maatliks tussen 4/8, 5/8, 6/8 en 7/8 af. In *Serenade for Tenor, Horn and Strings* is die proloog en die epiloog vry — sonder tydmaat, in *Pastoral* wissel hy tussen 3/8-, 4/8- en 5/8-tydmaat en in *Nocturne* is net twee afsonderlike mate in 5/4-tydmaat. Selfs in *Nocturne*, wat 'n baie later werk (1958) is, gaan Britten spaarsaam te werk met onreëlmatige tydmaat: In *Midnight's*

*bell goes ting* . . . gebruik hy 4/8- en 12/16-tydmaat gelyktydig, wat 'n gevoel van onreëlmatigheid bewerkstellig, en in *But that night* is slegs twee afsonderlike mate in 5/4-tydmaat.

Al het Van Wyk nie Britten se komposisie-idees slaafs nagevolg nie, kan bogenoemde ooreenkomste nie misgekyk word nie. Dit kon moontlik, na baie blootstelling aan Britten se musiek, neerslag gevind het in Van Wyk se musikale geheue.

### 6.11 Oorsigtabel: Liedere en wanneer Van Wyk daaraan gewerk het

Lied	1957	1958	1959	1960	1961-'63	1964	Later
Qualis nox	- -	5/2 9/3 22/8 4/10	2/7 12/9 23/10	3/12	-	9/10 10/10 [s.a.] Nov? 2/11	23/6/67
Lecto compositus	-	5/2 3/5, 4/5 [x2] 13/7 17/8 22/8, 25/8 4/10 [x2]	2/7 23/10 tot 15/11	3/12 [s.a.] 3/12?	-	9/10 11/10 23/10 3/11 [3/11]	-
Foeda est	-	5/2 13/11	2/7 [s.a.] [s.a.]	-	-	-	27/6/1967 30/6/1967 s.a. [30/6/1967] 28/1/1976
Somnia	-	-	13/12	-	-	7/10 25-26/10 28/10, 31/10 1/11, 8/11 13/11	-
Sit nox	6-9/11 12/11	27/1 5/2, 7/2 2/8 22/11	20/4 [x2] 12/9 [x2] 21/9 28/10 7/11	-	-	18/11	5/9/1965

## Hoofstuk 7 Twee teaterliedere

Die tydperk rondom die komposisie van die Petronius-liedere sluit ook die twee teaterliedere s'n in: *Gwendolen's Song* (Howard Ferguson noem dit: *Ballad*) (1963) vir Jean Anouilh se *Becket, or The Honour of God*; en *Angelo's Song* (Ferguson: *Lullaby*) (1965) vir Ugo Betti se *Crime on Goat Island*.

Soos reeds gesê is by die Petronius-liedere se bespreking het Van Wyk in 1963 begin werk aan onder meer 'n derde simfonie (wat nooit voltooi sou word nie); open "Kruik se produksie van Jean Anouilh se 'Becket' met insidentele musiek deur Van Wyk . . . op 6 November 1963 in die Hofmeyr Teater"; "voltooi [hy] in 1964 *Maskerade* wat vir die eerste keer op 20 Februarie uitgevoer word"; en skryf hy op 11 Maart 1965 die lied [*Angelo's Song*] vir 'n opvoering van Ugo Betti se *Crime on Goat Island* (Muller ms. s.a.: 384-385).

Die twee teaterliedere is in die drukkerskopie nie kronologies nie — dalk omdat Howard Ferguson die korter lied eerste wou plaas. Hier word dit egter kronologies bespreek en word voorgestel dat indien publikasie van dié liedere heroorweeg word, dit so sal verskyn.

### 7.1 Gwendolen's Song (*Ballad*)

In Jean Anouilh (1910-1987) se drama *Becket, or The Honour of God* (Frans: *Becket ou l'honneur de Dieu*) word dié ballade deur Gwendolen — Becket se minnares/houvrou — gesing. Koning Hendrik (Henry) II, vriend van Thomas Becket, het dié se minnares begeer en tydens 'n banket by Becket se paleis — waar die koning ook teenwoordig was — beveel hy Gwendolen om te sing. Sy sing dié ballade, waartydens die koning haar liefkoos en toe op 'n slu manier van Becket wegding. Becket het vantevore die koning sy "erewoord gegee dat [hy] hom enigiets sal gee wat hy van [hom] vra." (Smit 1984: 26.) Min het hy kon dink dat dit Gwendolen sou wees. Die koning laat neem haar na sy draagkoets, maar voordat hy enige plesier met haar kon hê, het sy haarself met 'n versteekte messie om die lewe gebring (in die oorspronklike teks (Anouilh 1959: 63) sê die koning aan Becket: "Je n'ai pas eu de plaisir, Thomas.").

Ferguson het *Gwendolen's Song* na *Ballad* verander toe hy in 1984 daaraan geredigeer en dit vir publikasie voorberei het.

Die onderstaande gedig is gekopieer uit Ferguson se geredigeerde outograaf van Van Wyk se toonsetting en stem in vele opsigte nie ooreen met Lucienne Hill se vertaling van Anouilh se teks nie. (Ongelukkig is daar nie enige ander dokumente as Ferguson se geredigeerde weergawe van *Gwendolen's Song* in die Arnold van Wyk-versameling nie. By gebrek aan Van Wyk se komposisiesketse en/of outograaf — dus geen leidrade nie — kon die vertaling wat Van Wyk gebruik het nie opgespoor word nie.)

Die gedig wat hy getoonset het, verskil van die Hill-vertaling in dié opsigte dat: i.) Sir Gilbert — soos in die oorspronklike Franse teks asook die Hill-vertaling — hier Sir Rowland genoem word. (Die dade van 'n legendariese Sir Rowland word soms in vroeë Engelse literatuur besing of betreur. Ook in William Shakespeare se *As you like it* word na Sir Rowland verwys); ii.) die versreëls in die oorspronklike Franse teks bestaan uit 'n reëlmaat van vyf lettergrepe; en iii.) elke strofe het ses versreëls met die eerste twee in gepaarde rym, en die volgende vier in omarmende rym.

In die teks van Van Wyk se toonsetting kom kruisrym voor in die tweede en vierde versreëls van elke strofe en gepaarde rym in die refrein. Hill se vertaling van die ballade is taamlik vry, met min sprake van rym. Die storie stem egter grootliks ooreen met dié wat Van Wyk getoonset het. Die koning se tussenwerpsels in Gwendolen se lied, wat natuurlik nóg 'n stem vereis, is in Ferguson se geredigeerde weergawe weggelaat — tot voordeel van die lied.

Sir Rowland sailed across the sea  
To the Holy Land so far;  
He rode against the Infidel  
And waged a bitter war.

Refrain:

My heart is empty, my heart is sore,  
My heart it grieves for evermore.

With wounded head and shackled feet  
Sir Rowland was led away  
Unto the market of Algiers



Where he was sold that day.

Refrain

A pasha's daughter, passing fair,  
Saw him and lost her heart;  
She saw him, loved him,  
swore that she would never from him part.

Refrain

He said, 'O, you must be baptized  
Before you marry me!'  
Then he gave his heart into her hands  
By the Blessed Trinity.

Refrain:

My heart is full, my heart is gay,  
My heart rejoices the livelong day.

(Die gedig is vanaf Van Wyk se komposisie oorgeskrif.)

Die lied word strofies, met 'n refrein, in 3/4-tydmaat getoonset. Om die strofiese toonsetting te laat werk, gebruik Van Wyk ongekompliseerde melodiese materiaal, wat terselfdertyd aan dié lied 'n volkswysieagtige karakter gee. Hierdie eenvoudige melodie met harpbegeleiding sluit goed aan by dié drama wat in die middel-1100's afspeel — waarin Gwendolen 'n snaarinstrument bespeel ('n viola — nie altviool nie, Frans: "viole", Engels: "viol"). Volgens Ferguson se redakteursnota (10.11 C III/I: 3) het Van Wyk oorspronklik die harp verkies as begeleidingsinstrument, maar is die klavierbegeleiding ewe gepas [as die tydperk waarin *Becket* afspeel nie in ag geneem hoef te word nie].

In die stemparty word die melodie met geringe wysiginge vir elke strofe aangepas. Die begeleiding bly dieselfde vir die eerste twee strofes; verander vir die derde strofe asook die refrein daarna; en verander nog 'n keer vir die vierde strofe met die opvolgende refrein waarin die teks van melankolies na blymoedig aangepas is.

Dié ballade se ondertoon van melankolie word vasgevang in 'n mineur toonsoort (e mineur) met soms die verhoogde sesde toontrap. Dit is moontlik dat, veral gegewe die tydperk waarin die drama afspeel, die c-kruis<sup>2</sup> soos in mate 4-5, as 'n doriese infleksie gesien kan word.

Van Wyk toonset die teks telkens met nuwe melodiese materiaal, soms met onewe lange frases — na gelang van elke versreël se praatritme (in die oorspronklike teks is die versreëls ewe lank). Die onderliggende sentiment van sommige woorde word uitgelig deur die noot te verhoog of te verlaag of 'n melisma daarop te skryf. Hy gebruik die bogenoemde verhoogde sesde toontrap wat telkens in die toonsetting van die laaste vier lettergrepe van elke strofe se eerste versreël voorkom — 'n  $b^1-d^2-c-kruis^2-d^2-c-kruis^2$ -wisselnootpatroon op 'n ritmepatroon van 'n agtstenoot, twee sestiendenote, 'n agtstenoot en 'n halfnoot. Woorde soos *war* (maat 11), *grieves* (mate 18 en 40) en *is empty* (mate 35<sup>3</sup>-36<sup>1</sup>) word in die begeleiding gekleur met die dissonante sameklank wat ontstaan as gevolg van die verlaagde sewende toontrap. As gevolg van die herhaling in strofiese toonsetting, ry dié dissonansie die onderliggende sentiment van *rejoices* (mate 59<sup>3</sup>-60<sup>1-2</sup>) in die wiede asook die twee mate lange melisma wat op die eerste lettergreep van *ever* en *livelong* (in die refrein) voorkom.

'n Vaste ritmepatroon wat afwisselend in die stemparty van elke strofe voorkom: 'n opslag, gevolg deur 'n gepunteerde kwart- en drie agtstenote, word soms gevolg deur 'n halfnoot en soms deur twee agtstenote en 'n gepunteerde kwartnoot. Hierdie ritmepatrone kom ook voor in die klavierparty: in die voorspel in mate 1 (met opmaat)-2; in mate 3 (met opmaat)-4; en in mate 6 (met opmaat)-7.

Vir die derde strofe verander Van Wyk die begeleidingsmateriaal na vloeiende stygende en dalende agtstenootlopië — in oktaaf tussen die hande gedupliseer — mate 27 (met opmaat)-34<sup>1</sup>; en 'n enkele melodielyn op agtstenote bo 'n e-pedaalpunt in die linkerhandparty — mate 35 (met opmaat)-43<sup>1</sup>.

In die begeleiding vir die vierde strofe word daar in die regterhandparty aanvanklik wisselgrepe op groot en klein intervalle gebruik in mate 43-54 — waarin sekundes en/of septieme opvallend in mate 43-49 voorkom; en ook in mate 63-67. Vir mate 55-62 gebruik Van Wyk gepunteerde halfnoot-akkoorde.

'n Tonika-pedaalpunt voorsien die baslyn op e (mate 35-42); op e, afwisselend in verskillende oktaafomgewings (mate 43-54); weer op e (mate 55-60) en voeg 'n kwartnoot in op elke tweede pols, te midde van die gepunteerde halfnoot, op e<sup>2</sup> (met 'n asterisk-nota deur Ferguson dat in geval van harpbegeleiding, die e<sup>2</sup>-kwartnote as botoonnote gespeel moet word); en op e<sup>1</sup>-oktaafgrepe (mate 61-67). Die milde gebruik van die tonika-pedaalpunt versterk die illusie van Ou Musiek.

## 7.2 Angelo's Song (*Lullaby*)

Esevi uttu sehe Bibeba

Esevi uttu sehe Bibeba

Aglida ci'cha Falhu manâ

Bibete Bibete Bibeteba

Aglida ci'cha Falhu manâ

Bibete Bibete Bibeteba

(Die gedig is vanaf Van Wyk se outograaf (10.11 A: 2) oorgeskryf. Howard Ferguson kopieer *Falhu manâ* foutief as *Falhumanâ* — outograaf 10.11 C III/1: 4-5.)

Hierdie versreëls kom voor as die lied wat Angelo sing in die verhoogdrama *Delitto all'Isola delle Capre* (*Crime on Goat Island*) deur die Italiaanse skrywer en regter Ugo Betti (1892-1953). Betti was 'n eksponent van Dadaïsme — moontlik vandaar die "opgemaakte" taal waarin Angelo die lied sing. Van Wyk noem hierdie lied net: *Angelo's Song* en as die sluide van die manlike karakter, Angelo, in ag geneem word, is dit definitief nie bedoel as 'n sussende wiegelied nie. Dit is eerder vol sensuele ondertone. Ferguson het moontlik die titel *Lullaby* daaraan gegee sonder om die agtergrond van die drama in ag te neem. Muller se beskrywing van "'n pragtige klein sololied" (ms. s.a.: 385) moet moontlik ook in heroorweging geneem word.

Kortliks: Dié drama begin met Angelo wat uit die bloute by die huis van sy gestorwe oorlogskameraad se weduwee, suster en dogter opdaag; homself tuismaak en hulle met sy slimpraatjies oortuig dat hulle 'n man in die huis nodig het — beskrywings soos bedrieër, verleier en manipuleerder pas hom almal ewe goed. Hy is uiteindelik vir al drie vroue in alle opsigte 'n man en rondom hierdie intriges ontvou die goed en die sleg van dié drie se karakters. Die eerste keer dat dié lied gehoor word, is wanneer Angelo dit onder uit die put

sing, waarin hy afgeklim het om 'n bokvel uit te haal — die put waarin hy sy einde sal vind aan die hand van sy vriend se weduwee. Gedeeltes uit dié lied kom sporadies deur die drama voor — soms gesing deur Angelo, soms deur een of meer van die vroue en soms in 'n tipe beurtsang.

In Alewyn Lee se Afrikaanse vertaling van *Delitto all'Isola delle Capre — Misdaad op Bokeiland* — word die teks van dié lied plek-plek verafrikaans, wat dit heeltemal van enige moontlike Italiaanse oorsprong vervreem. Die teks in hierdie opgemaakte taal — hoewel dit soos die oorspronklike "Italiaans" klínk — lyk dan nóg meer sinneloos.

In die bespreking wat hier volg, word na dié lied as *Angelo's Song* verwys. Boaan die potloodskets van die lied het Van Wyk (moontlik toe hy in 'n stadium sy komposisiesketse probeer orden het) in blou ink geskryf: "Sketse van 'n lied in Ugo Betti se 'Crime on Goat Island' — geskryf vir 'the Cellar Players' (Stb.) omstreeks 1965" (10.11 A: 1). Die akkoorde in dié komposisieskets is ook in blou ink, wat daarop kan dui dat dit ook later, nie saam met die stemparty nie, ontstaan het.

Dit was onmoontlik om vir dié studie die lied te vertaal, hoewel aan enkele van die woorde 'n vae betekenis of moontlike oorsprong geheg kan word — veral as dit teen die agtergrond van die drama gelees word. Angelo gee voor die lied is in die taal wat gepraat word in die land waarvandaan hy kom, maar hy sê nooit watter land dit is nie. Betti laat homself 'n kamtige verduideliking van die teks gee, as dat die vrou die man van kop tot tone moet versorg, kos en drank gee en dan in die bed sit. As Italiaanse regsgeleerde sou Betti heel waarskynlik goeie kennis van Latyn — moontlik selfs ook Spaans — gehad het, dus is sommige van die woorde moontlik verknoeiings van woorde uit Latyn of moderne Romaanse tale om dié kamma-taal op te maak.

Betti se herhaling van elk van die drie versreëls — in 'n soort gedigvorm — en Van Wyk se toonsetting daarvan, loop uit op:

(a) Esevi uttu sehe Bibeba, wat herhaal word; en (b) Aglida cí'cha Falhu manâ / (c) Bibete Bibete Bibeteba, wat herhaal word — dus: a-a; b-c-b-c — wat herinner aan 'n koeplet van gepaarde rym en 'n kwatryn met kruisrym. Elke versreël eindig op 'n a-vokaal, maar hier is

nie sprake van ware rym nie, omdat dit bloot herhaling van versreëls is. Van Wyk toonset dit só:

Koeplet = (a) is vyf mate lank

Kwatryn = (b) is vyf mate lank

(c) is vier mate lank

Ritmies stem frases 1 en 2 (mate 1-5 en 6-10); 3 en 5 (mate 11-15 en 20-24); en 4 en 6 (mate 16-19 en 25-28) presies ooreen.

Bedoel vir sang as deel van 'n verhoogdrama is *Angelo's Song* getoonset as 'n ongekompliseerde lied — singbaar deur akteurs wat nie noodwendig klassieke sangopleiding het nie — hoofsaaklik in die praatstemomvang en in 2/4-tydmaat. Die stemparty is so eenvoudig dat enige deel daarvan losstaande — as uittreksel — deur die verloop van die drama gesing kan word. In die koeplet verklank Van Wyk elke versreël met 'n vyf mate lange frase, bestaande uit twee motiewe, te wete (a1): i)  $c^1-c^1-f^1-g^1-g^1$  (mate 1-2) en ii.)  $g^1-a-mol^1-g^1-f^1-e-mol^1-f^1$  (mate 3-5<sup>1</sup>) op ongekompliseerde ritmepatrone; en (a2):  $b-mol^1-b-mol^1-a-mol^1-f^1-f^1$  waarmee hy 'n illusie skep van 'n spieëlbeeld van (a1) (i) in mate 6-7, en  $f^1-a-mol^1-g^1-e-mol^1-d^1-e-mol^1$  — 'n variasie van (a1) (ii) in mate 8-10<sup>1</sup>.

Vir die kwatryn se ooreenstemmende (b)-frases — wat elk vyf mate lank is — gebruik Van Wyk (op die eerste maat van elke frase na) dieselfde melodiese materiaal: frase (b1) — mate 11-15 — herverskyn as 'n kwasiherhaling wat mate 20-24 van frase (b2) vorm. Die (c)-frases skoei hy hoofsaaklik op eenvoudige materiaal bestaande uit gebroke drieklanke: stygend in mate 16 en 17; en dalend in die ooreenstemmende mate 25 en 26.

In die klavierparty word die stemparty deurlopend in die hoogste melodie van die regterhand gedupliseer — wat dit vir nie-sangers makliker maak om te sing — terwyl die laagste melodie saam met die linkerhandparty (meestal as akkoorde) harmoniese steun bied. Die eenaardige melisma op vier twee-en-dertigstenote en 'n agtstenoot, oorgebind aan 'n kwart- en 'n agtstenoot van die volgende maat, wat telkens op die laaste lettergreep van *manâ* in die stemparty voorkom — mate 14<sup>2</sup>-15 en 23<sup>2</sup>-24 — word gedupliseer in die hoogste melodie en 'n kwint laer nageboots in die laagste melodie van die regterhandparty (mate 14<sup>2</sup>-15 en 23<sup>2</sup>-24 onderskeidelik). Hierdie melisma verskyn reeds in komposisieskets

10.11 A: 1 (s.a.) van dié lied, op dieselfde toonhoogtes, maar as vier sestiendenote gevolg deur die eerste kwart van die volgende maat.

Die lied is in c mineur met enkele, kortstondige uitwykings na E-mol majeur en is hoofsaaklik aangewese op tonika, subdominant en dominant harmonieë. Oorsigtelik vertoon hierdie toonsetting eenvoudig, met 'n deursigtige tekstuur, en herinner sterk aan sommige van Van Wyk se jeugliedere.

Ook die kort, baie eenvoudige ontstaansgeskiedenis herinner aan hoe spontaan die komposisieproses van Van Wyk se jeugliedere was — hoewel hy sedertdien 'n bedrewe vakman geword het. Al datum vir komposisieskets 10.11 A: 1 is die hierbo genoemde "omstreeks 1965" wat Van Wyk een of ander tyd agterna ingeskryf het. In dié skets was die eerste poging slegs twee en 'n half mate lank. Dele van die eerste twee motiewe is reeds herkenbaar (hier onderstreep):  $\underline{c^1-c^1-f^1-g^1-g^1}$ ;  $\underline{g^1-a-mol^1-g^1-f^1-e-mol^1-f^1}$ , maar nog in C majeur en op ander ritmepatrone.

'n Tweede poging (steeds 10.11 A: 1, notebalke 3, 5 en 7) is in c mineur en hiervoor kopieer hy die musiek van die eerste poging en werk 'n ent verder. Die herhalende  $c^2$  op *Aglida* het behoue gebly in die finale weergawe.

As derde poging in hierdie komposisieskets (notebalke 9-16) kry die stemparty van die hele lied finale beslag, behalwe die melisma op die laaste lettergreep van *manâ* wat hier nog meer sinvol is (op vier sestiendenote en 'n kwartnoot) as in die finale weergawe. Soos vroeër genoem, is die akkoorde in dié komposisieskets in blou ink en het heel moontlik nie saam met die stemparty ontstaan nie.

Op hierdie derde poging volg Van Wyk se outograaf van die lied (10.11 A: 2). Dít is 'n baie dowwe, potloodkopie en die datum onderaan is onduidelik — 11.3.65, wat ook 66 kan wees. Op die titelblad van Ferguson se handskrifkopie van *Angelo's Song* skryf hy regs onderaan "Copied by HF, Nov. 1983, from a very faint xerox" (10.11 C II: 1-3). In Van Wyk se outograaf is slegs die klavierparty uitgeskryf, met die teks bó die regterhandparty, want laasgenoemde dupliseer buitendien die stemparty.

Ten slotte moet weer daarop gewys word dat ongekunstelde eenvoud ten opsigte van stemparty asook begeleiding die mees uitstaande kenmerk van albei liedere is; en dat die

stemparty in beide gevalle hoofsaaklik binne die omvang van die praatstem lê. Die omvang (met die tessituur tussen hakies) van *Gwendolen's Song* is  $e^1-e^2$  ( $e^1-b^1$ ) wat gerieflik singbaar is vir die deursnee-vrouestem; en dié van *Angelo's Song* is  $b\text{-mol-e-mol}^2$  ( $c^1-c^2$ ) wat gerieflik singbaar is vir 'n "onopgeleide" tenoor- of ligte baritonstem. Hoewel elke lied as deel van 'n teateropvoering bedoel is, kan elkeen in eie reg in 'n gesofistikeerde kunsliedprogram inpas.

Ferguson het *Gwendolen's Song* en *Angelo's Song* vir publikasie geredigeer. In sy redakteursnota (10.11 C III/l: 3) van Januarie 1984 noem hy dat die titels *Ballad* en *Lullaby* redaksioneel is. Veral in die geval van *Lullaby* laat kom die titel nie dié lied interpretatief tot sy reg nie. 'n Voorstel is dat die moontlikheid om dié twee liedere wel te publiseer, weer ondersoek word — in welke geval elke lied van 'n bondige programnota voorsien moet word.

In sy kopie van *Angelo's Song* — "Xerox of autograph and HF's MS" — November 1983 (10.11 C II: 1) gee Ferguson die datum van die lied as 1965 (wat korrek is) maar in die drukkerskopie van die geredigeerde liedere (10.11 C III/1: 1-11) kom enkele datumfoute voor: i.) in die redakteursnota noem Ferguson dat die opvoering van Anouilh se *Becket* in 1966 was — dit was in 1963; en ii.) die datum van *Lullaby* (*Angelo's Song*) is by die lied foutief as 1966 aangedui; dit moet 1965 wees.

Indien die liedere gepubliseer word, moet dit veral onder die teatergemeenskap se aandag gebring word vir moontlike gebruik in toekomstige opvoerings van dié twee kragtige dramas. Met onbeduidende titels soos *Ballad* en *Lullaby* kan dié klein juwele ongelukkig in die vergetelheid verdwyn.

## Hoofstuk 8 Fair Nymph, o cease thy piteous pleas

Die tyd waarin die Petronius-liedere gekomponeer is, lewer ook die twee teaterliedere op, maar daarna droog Van Wyk se liedkomposisies op, behalwe vir die twee toonsettings *Fair Nymph, o cease thy piteous pleas* (hierna net kortweg *Fair Nymph* genoem) 1968 (en moontlik 1969) en *Boggom en Voertsek* 1980.

In 1967 is Van Wyk weer vir 'n jaar in die buiteland waar hy van 23 tot 30 Junie enkele pogings aanwend om twee van die Petronius-liedere, *Qualis nox* en *Foeda est*, te hersien; en Muller teken onder meer aan dat hy by tye baie drink, feitlik niks komponeer nie, saam met Howard Ferguson operas in die Weense Staatsopera bywoon en konserte van wisselende gehalte in Londen hoor. Na aanleiding van Manuel Villet se uitvoering in die Wigmore-saal skryf Van Wyk aan Freda Baron (13 September 1967): "I can get terribly miserable when I think of people who just are not good enough at what they attempt to do and yet cannot give up. You may be sure that I include myself in the company. And I can think myself silly about trying to find out where the dividing line is — at which point one is good enough to feel justified in going on, and at which point it is better to give up." (ms. s.a.: 388 en 798, eindnota 465.)

Ofskoon die eer Van Wyk te beurt val dat daar op 18 Januarie 1968 'n konsert in die Wigmore-saal aan sy werke gewy word, getuig nog 'n brief aan Baron (5 Julie 1968) van sy altyd teenwoordige mismoedigheid oor die brak kol in sy kreatiwiteit as komponis. In dié brief wat Muller aanteken, kla Van Wyk: "I've still not written more than a couple of notes, but honestly I have so little time and there is as usual very little 'I have to get out of my system'." (*ibid.*: 389 en 798, eindnota 468.) Tog werk hy aan *Fair Nymph*; begin werk weer aan die ongeleide Mis; en skryf in 1969 onder meer agtergrondmusiek — *Musique à treize* — "by 'n tapisserie-uitstalling in Stellenbosch, [in opdrag van] die Rembrandt-stigting" (*ibid.*: 390).

Van *Fair Nymph* is daar in die Arnold van Wyk-versameling slegs drie komposisiesketse: 10.12 A: 1 (28/5/68); 10.12 A: 3 (s.a., maar heel moontlik ook 28/5/68); en 10.12 A: let wel 6, 7 en 2 (29/5/68) — bladsye 4 en 5 is leeg; asook 'n ongedateerde potloodoutograaf: 10.12 C II: let wel 1, 3, 5, 7, 9 en 11 (die blaaie tussen-in is leeg en Van Wyk se bladsynommers is 1-6 in die boonste linkerhoek gemerk). Daar is ook handgeskrewe kopieë in swart ink van die



individuele instrumente (behalwe die stem) se partye (10.12 C I: 1-20). Volgens Muller is slegs dié van die perkussie in Van Wyk se handskrif (ms.: 757).

Fair Nymph, o cease thy piteous pleas  
For thou dost plead in vain;  
Tho' Phoebus dies, bright Dawn succeeds  
But I shall never rise again. ("But I'll not rise again" is langsaan geskryf. Van Wyk gebruik dít in die toonsetting.)

(Die gedig is vanaf Van Wyk se komposisieskets 10.12 A: 3 oorgeskryf. Boaan sketsbladsy 1, is ook geskryf: "Whether /??/ is dead in suffering from some other affliction".)

## 8.1 Bespreking van die lied

Dié gedig, *Fair Nymph*, se digter, oorsprong en enige ander besonderhede is nie deur Van Wyk aangeteken nie, en kon nie vir hierdie studie vasgestel word nie. Dit is in die styl van 'n baie vroeë tydperk. Van Wyk toonset dit vir stem (volgens die omvang sal dit vir 'n bariton of liriese bas geskik wees), fluit, perkussie, klavesimbel, tjello en kontrabas — die enigste keer dat hy 'n klavesimbel in sy liedere gebruik.

Die teks suggereer 'n Barokstyl as idioom vir die toonsetting en Van Wyk bemeester dit oortuigend. Sy instrumentale besetting is deursigtig en die klavesimbel dra by tot die verlangde klankstyl en verleen briljantheid aan die lied. Interessante, treffende toonkleur word verkry deur die donker kleur van die baritonstem — saam met die tjello en kontrabas — met 'n dwarsfluit te kontrasteer. Op die keper beskou, is die toonsetting vir baritonstem met basso continuo — verryk met enkele toetredes van die pouke (mate 39-41); 'n driehoekie (mate 54-58<sup>1</sup>); 'n bastrom (mate 43-45<sup>1</sup> en gedemp, mate 69-72a); asook 'n fluit-obligaat.

Hy toonset die teks in A majeur met die slot in a mineur, in 4/4-tydmaat en met *Allegro non troppo* tempo-aanduiding. Die vier versreëls kry musikale gestalte in vier dele waarvan die musikale materiaal: van versreël 1 (mate 1-22) en versreël 2 (mate 23-38) by mekaar aansluiting vind — selfs oorvleuel; dié van versreël 3 (mate 39-64) uit twee kontrasterende dele — mate 39-53<sup>3</sup> en 53<sup>4</sup>-64 — bestaan; en versreël 4 s'n uit nuwe materiaal bestaan, maar met enkele terugwysing na vorige idees. In die toonsetting van elk van die versreëls

maak hy — in tipiese Barokstyl — mildelik gebruik van die veelvuldige herhaling van spesifieke sinsnedes of woorde, byvoorbeeld *dies* in versreël 3, wat drie maal (op halfnote) in mate 45-47 voorkom en drie maal (met melismas) in mate 49 en 51-53a.

Ook die Skotse knakritme word meermale in die fluit- en stemparty gebruik, maar nêrens rug-aan-rug met die speelbeeld daarvan — wat tekenend van Engelse Barokmusiek kan wees — nie. Enkele versierings kom ook voor, byvoorbeeld trillers in die fluitparty en in die regterhand van die klavesimbelparty, mordente (*inverted mordents*) in die klavesimbelparty, en 'n uitgeskryfde mordent op *plead* in die stemparty (maat 33). Melismatiese tekshantering sluit aan by die versierings.

In teëstelling met die meeste van sy ander liederes, maak hy in tipiese Barok-idiom dikwels gebruik van presiese herhaling en selfs enkele sekwense, met presiese navolging. Dit is veral die herhaling van ritmepatrone wat aandag trek.

a.) Die voorspel begin met 'n drie mate lange ritmepatroon — twee maal 'n gepunteerde kwart-en-agtstenoot / 'n agtste-en-gepunteerde-kwartnoot, gepunteerde kwart-en-agtstenoot / en vier kwartnote — wat met reëlmaat gebruik word in die baslyn van mate 1-33; en, soms effens gevarieerd, in die linkerhandparty van die klavesimbel mate 10-24. In dié geval herhaal die ritmepatroon ook met dieselfde verloop van toonhoogte (daar word hierna verwys veral onder die harmoniek van die lied).

b.) Vanaf maat 54 tot 65 oorheers 'n ritmepatroon van 'n gepunteerde agtste-en-sestiendenoot nie net die baslyn — veral die tjelloparty — nie, maar ook die fluit- sowel as die stemparty. 'n Oorwegend statiese klavesimbelparty ondersteun dit harmonies.

Daar is egter ook herhaling van melodiese materiaal. Die fluitparty tree in maat 10<sup>2</sup> in met 'n vier mate lange liriese melodie op drie motiewe: i.) a<sup>1</sup>-e<sup>2</sup>-c-kruis<sup>2</sup>-d-kruis<sup>2</sup>-e<sup>2</sup> — dus met die verhoogde vierde toontrap; ii.) a<sup>2</sup>-f-kruis<sup>2</sup>-b<sup>1</sup>; en iii.) c-kruis<sup>2</sup>-d-herstel<sup>2</sup>-c-kruis<sup>2</sup>-b<sup>1</sup>-e<sup>2</sup> (mate 10<sup>2</sup>-11<sup>3</sup>; 11<sup>4</sup>-12a; en 12b-13). Motiewe (i) en (ii) hiervan word presies herhaal (twee oktawe laer) in die stemparty (mate 13<sup>2</sup>-14<sup>3</sup> en 14<sup>4</sup>-15<sup>1</sup>). Soos in vorige liederes al dikwels uitgewys is, het motief (i) in dié lied ook in die stemparty ontstaan. Dié motiewe kom nie weer in die stemparty voor nie, maar in die fluitparty word motiewe (i) en (ii) wel presies, en motief (iii) gevarieerd, herhaal as tussenspel tussen die eerste en tweede versreëls (mate 22<sup>2</sup>-25a).

Motiewe iv.) f-kruis<sup>1</sup>-b<sup>1</sup>-f-herstel<sup>1</sup>-e<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-a<sup>1</sup> (mate 18<sup>2</sup>-19a); en v.) b<sup>1</sup>-d<sup>2</sup>-e<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-e<sup>1</sup> (mate 19b-20a) van die fluitparty kan geïnterpreteer word as voorlopers van die twee prominente motiewe (mate 25b-27) in die fluitparty van die toonsetting van die tweede versreël (soos hieronder bespreek).

In die toonsetting van die tweede versreël vind daar in die stemparty herhaling van motiefmateriaal plaas, maar weereens ten opsigte van ritmepatrone, nie van toonhoogte nie, soos byvoorbeeld die melisma op *plead* (maat 28) wat ritmies presies herhaal in maat 29. In die fluitparty is daar hergebruik van twee motiewe: e<sup>2</sup>-b<sup>2</sup>-e<sup>2</sup>-c-kruis<sup>3</sup>-b<sup>2</sup>-a<sup>2</sup> (mate 25b-26a) — wat gevarieerd voorkom in mate 31 en 32; en g-herstel<sup>2</sup>-f-kruis<sup>2</sup>-b<sup>1</sup>-f-kruis<sup>2</sup>-e<sup>2</sup>-e<sup>1</sup> (mate 26<sup>4</sup>-27) — wat gevarieerd voorkom in maat 33 (met opmaat). In mate 34<sup>2</sup>-37<sup>1</sup> van die fluitparty word motiewe (i) en (ii) weer presies herhaal (net 'n oktaaf hoër).

Hoewel daar nie herhaling van toonhoogteverloop is nie, word 'n illusie van motiefherhaling in die toonsetting van die laaste versreël geskep deur die ritmepatroon soos in mate 68<sup>4</sup>-70<sup>1</sup> nog drie keer te gebruik vir die veelvuldige herhalings van *I'll not rise, rise again* (mate 70b-72a; 73 (met opmaat)-74a; en 74<sup>4</sup>-76a). Gesinkopeerde polsverdeling ('n agtste-kwart-agtste) kenmerk telkens die tweede deel van dié ritmepatroon. Die genoemde illusie word versterk deur die twee note lange melismas wat voorkom op die onderstreepte lettergrepe: *I'll not rise*, (stilte) *rise again*. Van Wyk toonset *rise* telkens met 'n stygende intervalsprong van sekundes, kwarte, kwinte en ook 'n sekst. Die sentiment van die laaste *not rise, rise again / not rise, rise again* word klankskilderend dalend op c-herstel<sup>1</sup>-c<sup>1</sup>-a-c-f-B-mol (mate 76b-77<sup>1</sup>); en d-B-herstel-d-c-A (mate 77<sup>3</sup>-79<sup>1</sup>) getoonset — met Skotse knakritmes op die onderstreepte melismas en in maat 77 in die begeleiding 'n Napelse sesde-akkoord.

Die bogenoemde is 'n goeie voorbeeld van hoe Van Wyk die sentiment van die teks op verskeie maniere ondervang in die stemparty, begeleidingstekstuur en harmonie — alles in Barokstyl.

Net so word *Tho' Phoebus* in die stemparty telkens op kwartnote op stygende gebroke drieklanke gestel; en *dies* herhaal meermale op halfnote en, in mate 49 en 52-53a, op melismas met 'n dalende tendens. In maat 50 antwoord die fluitparty ook met 'n melisma in 'n kwaspieëlbeeld van dié in die stemparty van maat 49. In die fluitparty kontrasteer Van Wyk die halfnote op *dies* in die stemparty met 'n twee mate lange melodie wat bestaan

uit twee motiewe:  $e^3$ -d-herstel<sup>3</sup>-c-kruis<sup>3</sup>-b<sup>2</sup>-a-kruis<sup>2</sup> (in fladdertongslag) en 'n agtstenote-sugmotief op g-herstel<sup>2</sup>-f-kruis<sup>2</sup> wat telkens drie keer voorkom (mate 45-46). Hierdie melodie word 'n toon laer (behalwe die d-herstel<sup>3</sup> wat nie c-herstel<sup>3</sup> word nie) sekvensieel herhaal in mate 47-48.

Hy skep vir die relatief vrolike karakter van *bright Dawn succeeds* (mate 53<sup>4</sup>-64<sup>3</sup>) 'n helder klankbeeld deur die toonsoort na E majeur te verander; ritmepatroon (b) opvallend te gebruik; *Dawn* te versier met 'n drie mate lange melisma (mate 54-56<sup>3</sup>); en *succeeds* nog drie keer te herhaal en telkens met 'n lang melisma op die laaste lettergreep (mate 59-60<sup>1</sup>; 61-62<sup>1</sup>; en 63-64<sup>1</sup>). Die triller op b<sup>2</sup> in die regterhand van die klavesimbelparty word terselfdertyd met 'n triller op die driehoekie verhelder. Vir dié mate gebruik hy hoofsaaklik dominant- en tonika-akkoorde. In maat 58b kom 'n ongewone chromatiese wending voor wat ook onder die harmoniek van die lied genoem sal word.

In die instrumentale party begin die voorspel met slegs die kontrabasparty op ritmepatroon (a) (mate 1-3), waarna die tekstuur van die instrumentale party vanaf maat 4 geleidelik digter raak bo die herhaling van ritmepatroon (a). Eers tree die klavesimbelparty in met akkoorde en vanaf maat 10<sup>2</sup> verloop die linkerhandparty in parallelle oktawe. Die fluitparty tree in maat 10<sup>2</sup> in en die stemparty tree, nabootsend met die fluitparty, in maat 13<sup>2</sup> in. Terselfdertyd begin wydliggende drieklanke in die tjelloparty en twee prominente melodieë in dié party in mate 17<sup>2</sup>-23<sup>1</sup> en in mate 28<sup>2</sup>-33.

As begeleiding vir die tweede versreël (mate 23-34) raak die klavesimbelparty besiger met in die linkerhand voortsetting van die parallelle oktawe (reeds vanaf maat 20 tot 32) en in die regterhand lopies in agtstenoot-intervalgrepe, afwisselend parallelle tertse, kwinte en kwarte (mate 23-27a), asook herhalende sestiendenootfigure op veral gebroke drieklanke (mate 28-30). In die tjelloparty begin 'n reeks dalende intervalspronge — sugmotiewe — in maat 28 op veral kwarte en tertse, gemerk *piangendo*.

Die begeleiding vir die derde versreël is aanvanklik yler as die voorafgaande en vertoon asof meer vertikaal bedink. In aansluiting by die sentiment van *Tho' Phoebus dies* toonset Van Wyk dit vanaf maat 39 (f-kruis mineur) tot maat 49 in verskeie mineur toonsoorte, dikwels met die verhoogde vierde en soms ook die verhoogde sesde toontrappe. Hy beklemtoon óf die hele sinsnede óf *dies* deur dit meermale te herhaal. In mate 50-53a speel slegs die fluit,

die regterhand van die kalvesimbelparty (halfnote) en die tjello op heelnote. Dié yl begeleiding vestig die aandag soveel te meer op die kontrasterende mate 53<sup>4</sup>-64 waarop *Bright dawn succeeds* getoonset is. Die teks suggereer hier lighartige optimisme wat Van Wyk in klank ondervang met die pikante ritmepatroon (b) waarop die stem-, die fluit- sowel as die tjelloparty verloop; die toevoeging van 'n driehoekie (mate 54-58<sup>1</sup>); die gebruik van die droër *col legno* stryke in die kontrabasparty; en 'n *vigoroso* uitvoeringsaanwysing. Hierdie byvoeging van meer klankkleur in die instrumentale party verraaï, hoe subtiel ook al, 'n moderner idioom. In die klavesimbelparty is 'n lang triller op b<sup>2</sup> (mate 54-58a). Vanaf maat 59 verlangsaam die klavesimbelparty na langer nootwaardes, terwyl die stem- en die tjelloparty steeds met die gepunteerde ritmepatroon volhou.

Vir die toonsetting van die vierde versreël begin dun die begeleiding geleidelik uit. Vanaf maat 74 tot aan die einde is die musiek in a mineur; met 'n deursigtige tekstuur — slegs drieklanke in die klavesimbelparty; 'n melodie, wat terugwys na die baslyn van mate 27 (met opmaat)-28 in die tjelloparty; en die fluit is stil (mate 74-77), maar speel twee gehoue slotnote op c<sup>2</sup>, bo die gehoue laaste A in die stemparty (mate 78-79). In die continuo klink slegs A- en c-note met, in die regterhand van die klavesimbelparty in mate 78-79, telkens *arpeggio*-figure. In maat 80 word net die A-noot in die kontrabas- en tjello- en 'n oktaaf op A in die klavesimbelparty gehoor.

Harmonies is *Fair Nymph* tot 'n groot mate ongekompliseerd, maar met enkele interessante wendings. Die lied begin in A majeur en eindig in a mineur. In mate 1-3 stel Van Wyk die drie mate lange melodie (met die verhoogde vierde toontrap in maat 3) — wat die basis vorm vir die baslyn van die toonsetting van die eerste twee versreëls in die kontrabasparty: a-a-g-kruis-g-kruis-f-kruis-f-kruis-e-c-kruis-d-d-kruis-e-g-kruis op ritmepatroon (a). Dié melodie herhaal 'n oktaaf laer in die tjelloparty (mate 4-6), keer terug na die kontrabasparty en verskyn, éffens gevarieerd, nog nege keer van maat 7 tot 33 — dus 11 maal ononderbroke van mate 1-33. Soos bo 'n pedaalpunt, vorm dié baslyn nie noodwendig deel van die akkoorde bo dit nie.

Van Wyk hou by tradisionele harmoniek, met slegs die verhoogde vierde toontrap en enkele ander chromatiese aanpassings as toonsoortvreemde note. Die musiek vertoef in mate 31-32 kortstondig in C majeur; dit is vanaf maat 39 in f-kruis mineur; en moduleer deur verskeie

mineur toonsoorte (mate 45-49) met — in die betrokke toonsoort — dikwels die verhoogde vierde toontrap, en soms ook die verhoogde sesde toontrap wat 'n majeure subdominant-akkoord tot gevolg het.

Vanaf maat 50 is die toonsoort weer A majeure — met die verhoogde vierde en soms die verlaagde sewende toontrap. Mate 53<sup>4</sup>-64<sup>3</sup> is in E majeure ondersteun deur 'n pedaalpunt op b (op gesinkopeerde polsverdeling) in die kontrabasparty (mate 53-58a), wat versterk word met 'n vier en 'n half mate lange triller op b<sup>2</sup> in die regterhand van die klavesimbelparty.

Die musiek verloop hierna onder meer deur E-, c-kruis en B toonsentra. In mate 65 en 67 is daar hoofsaaklik opeenvolgende verminderde drieklanke as akkoordboustof; en vanaf maat 66 lyk dit asof die toonsoorte (veral mineur) kort op mekaar afwissel. Die a mineur toonsoort van mate 74-80 bevestig die laaste sentiment van dié gedig: *But I'll not rise again*.

## 8.2 Die ontstaansgeskiedenis van die lied

In die eerste komposisieskets van *Fair Nymph* (10.12 A: 1) 28/5/68, is 'n stemparty in die G-sleutel genoteer en ondersteun deur 'n enkele melodiese lyn wat moontlik 'n tjelloparty kan wees. Reeds in hierdie komposisieskets — met veranderinge in rooi ink — is van die elemente van die finale weergawe aanwesig: i.) die musiek is in 4/2-tydmaat (die finale weergawe is in 4/4-tydmaat); ii.) die toonsoort is C majeure met prominent die verhoogde vierde toontrap (die toonsoort van die finale weergawe is A majeure, met ook prominent die verhoogde vierde toontrap); iii.) die eerste motief van die stemparty het finale beslag (hier nog in C majeure) as c<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>-e<sup>1</sup>-f-kruis<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>, maar ritmies nog anders ingeklee (hierdie motief word later die eerste motief van die fluitparty, waarmee die stemparty voorafgegaan word); iv.) die ritmepatroon is gebaseer op die veelvuldige herhaling van 'n gepunteerde lang noot gevolg deur 'n korter noot; v.) daar is die gedagte om 'n drie mate lange vaste begeleidingspatroon — met die verhoogde vierde toontrap in die derde maat — te herhaal (hier nege keer) as begeleiding vir die eerste twee versreëls; vi.) die idee om van die sinsnedes of woorde meermale te herhaal, is gevestig; vii.) en dadelik ná die stemparty van die tweede versreël tree 'n ongedefinieerde instrument in met 'n effens gevarieerde herhaling van die eerste motief van die stemparty — as tussenspel tussen die tweede en derde versreëls.

Vanaf *Tho Phoebus dies* word die stemparty aangevul deur dié tweede instrument wat met 'n trapsgewys stygende en dalende melodie (vir tien mate) hoofsaaklik in half- en kwartnote verloop.

In die ongedateerde komposisieskets 10.12 A: 3 (wat moontlik die tweede poging tot toonsetting van dié gedig is) toonset Van Wyk slegs die eerste twee versreëls en skryf onderaan "55 secs". Daar is baie veranderinge in rooi en groen ink; die instrumente is geïdentifiseer as fluit, klavesimbel en kontrabas; en die gedig is in rooi uitgeskryf — ongelukkig steeds sonder enige aanduiding van wie die digter was.

Die toonsetting is nou in 4/4-tydmaat; in *moderato* tempo; en die toonsoort is steeds C majeur. Van Wyk vestig die drie mate lange begeleidingspatroon waarmee die voorspel in die finale weergawe begin, ten opsigte van ritmepatrone sowel as toonhoogte (hier nog in C majeur), tot op die laaste noot na. Dié begeleiding is aanvanklik (in potlood) vir die klavesimbelparty geskryf, maar dan skryf hy die finale weergawe daarvan, 'n oktaaf laer — in rooi ink — vir die kontrabasparty (maar bring nie dié verandering regdeur aan nie) en met 'n paar mate akkoorde (in groen ink) vir die klavesimbelparty. Al is dit nog in die G-sleutel en in C majeur, het die stemparty van mate 13-14 en 17 (met opmaat)-34a finale beslag. Die ekstra instrument wat in die tweede sisteem ('n oktaaf hoër) nabootsend intree met die melodie van die stemparty, is 'n fluit — maar Van Wyk plaas nog 'n vraagteken daarby. In die vierde en vyfde mate van hierdie fluitparty skemer ook die motief  $e^2-b^2-e^2-c$ -kruis<sup>3</sup>- $b^2-a^2$  (mate 25b-26a van die finale weergawe) vaagweg deur.

Op 29/5/68 (10.12 A: let wel 6, 7 en 2) volg nog 'n poging — netjies in potlood en met veranderinge in rooi en groen ink — om *Fair Nymph* te toonset. Die lied is nou in A majeur; en die stemparty is in die F-sleutel genoteer. Die voorspel is drie in plaas van nege mate, maar die fluitparty loop nou die stemparty met drie mate vooruit, soos in die finale weergawe. Hy skryf 'n effens voller klavesimbelparty, behou die kontrabasparty en skryf in rooi ink nog 'n party in die bas en oorweeg die tjello daarvoor.

Deur elke party apart te bespreek (met die betrokke party telkens onderstreep), word die duidelikste beeld van die vordering verkry. Omdat die voorspel net drie mate lank is, stem die maatnommers van dié komposisieskets en die outograaf nie ooreen nie en sal deurgaans

vanuit die finale weergawe terugverwys word. In die perkussieparty is nog net die triller op die driehoekie op *Bright dawn* ingeskryf.

Die stemparty mate 13-34a het in die vorige komposisieskets — met die uitsondering van mate 15-16 van die finale weergawe — finale beslag gekry. Hier voeg Van Wyk onder meer die twee Skotse knakritmes (in rooi) by soos in maat 15. Mate 15-16 en mate 35-51 (met die uitsondering van maat 49) kry ook finale beslag. Die B-b-interval op 'n halfnoot, kwartrus en kwartnoot in maat 53 word hier nog as twee kwartnote geskryf. Dit veroorsaak dat die toonsetting van *bright Dawn succeeds* 'n halfmaat vroeër as dié van die finale weergawe begin, en hoewel dit met die gepunteerde agtste-, sestiendenoot-ritmepatroon verloop, het dit aanvanklik nie finale beslag nie. Onderaan bladsy 7 (notebalke 23-26) skryf hy die laasgenoemde musiek weer oor en mate 54-77<sup>1</sup> (mate 54 en 55 nog sonder die verhoogde vierde toontrap) kry finale beslag.

In die fluitparty het mate 10<sup>2</sup>-16a; 21b-27; 32b-38; en 40-51 finale beslag (die veranderinge in rooi ink vir mate 12; 32b-33a; 34<sup>1</sup> word behou). In maat 52a kort die g-herstel<sup>1</sup>. Met die tweede poging — onderaan bladsy 7 (notebalke 23-26) — kry mate 54-65 (sonder die verhoogde vierde toontrap in mate 55 en 56); en mate 69<sup>2</sup>-71a (nog 'n oktaaf hoër) finale beslag.

In die klavesimbelparty het slegs die regterhand van mate 7-17a; en 23-27 finale beslag. Vir die linkerhandparty skryf Van Wyk net dat dit soos die kontrabas is (*col Cont.*), "maar sonder ruste"; en die sestiendenootfigure van mate 28-30 is ook reeds herkenbaar in dié van die komposisieskets. Die regter- asook linkerhandparty mate 31b-47 (met uitsondering van enkele nootverskille) kry finale beslag en so ook, met die tweede poging, mate 54-58 (sonder die verhoogde vierde toontrap in mate 54, 55, 57 en 58). Die klavesimbelparty van mate 59-80 bestaan nog nie.

Die tjelloparty is hier nog opsioneel ("Poss.[ibly] cello"); en in rooi met veranderinge in groen ink op die notebalk van die kontrabas geskryf — heel moontlik nadat dié toonsetting al klaar was. As idee vir die openingsmotief (c-kruis<sup>1</sup>-b-e-a-g-kruis-c-kruis<sup>1</sup>-f-kruis) leen Van Wyk by die stemparty (waarvan mate 17 en 18 klaar gevestig was) se motief op *piteous*, *piteous pleas*: a-g-herstel-c-kruis-f-kruis-e-d-c-kruis. In die finale weergawe word min behou van die mooi melodie wat hy hier geskryf het. Die party wat, soos vanaf maat 25 vir die tjello



geskryf is, is hier nog vir die kontrabas — die note bly in elk geval dieselfde en verskille kom voor net in die oktaafomgewing en die gebruik van rustekens. Vanaf maat 31 bereik die tjelloparty egter grootliks finaliteit. Mate 31-38 het finale beslag; en in mate 39-40 en 43-44 is daar in die tjelloparty van die finale weergawe net 'n oorgebinde heelnoot op c-kruis en B onderskeidelik — die ritmepatroon op c-kruis en B in die komposisieskets word ooreenkomstig oorgedra na 'n poukeparty mate 39-40 en 'n bastromparty mate 43-44. Mate 45-48; mate 54b-55a (in die komposisieskets 'n halfnoot vroeër); en mate 59-75 asook 77 het ook finale beslag.

In dié komposisieskets het Van Wyk die baslyn aanvanklik net vir die kontrabasparty bedink. Hy het egter agterna 'n tjelloparty ingebring wat die kontrabasparty soms afgewissel, soms gedupliseer en soms vervang het. Hier gaan gelet word op waar die kontrabas die baslyn voorsien wanneer die tjello 'n meer melodieuze party het. Die kontrabasparty soos in mate 17-34; die pedaalpunt op B soos in mate 53-58a; mate 58b-61a; mate 63-64<sup>1-3</sup> is net met 'n tipe stippelpartylyn aangedui, maar met al die nootkoppe teenwoordig; en mate 64<sup>4</sup>-69<sup>1</sup> — alles hier 'n oktaaf laer — het finale beslag.

Soos uit die bespreking hierbo afgelei kan word, kort daar nog gedeeltes: mate 1-6 van die voorspel; en onder meer die laaste twee mate (77b-79<sup>1</sup>) van die stemparty; mate 66-69<sup>1</sup>, 71b-72 en 78-79 van die fluitparty; die perkussie-insetsels (behalwe die genoemde insetsel op die driehoekie); en groot dele van die klavesimbelparty — veral mate 59-80. Van die tjelloparty kort mate 13-16, 22-24, 49-53, 55-58, 76 en 78-80, en van die kontrabasparty kort mate 61b-62 en 72-80. Die res bestaan, maar is soms in 'n ander oktaafomgewing of met kwartnoot-agtsterus in plaas van gepunteerde kwart- en agtstenoot geskryf. Dit kom ook voor asof die verhoogde vierde toontrap nie deurgaans dadelik deel van die melodiese ingewing was nie, maar soms later bygevoeg is.

Daar is nie verdere komposisiesketse om te wys hoe Van Wyk tot by die finale outograaf gekom het nie, maar dit is baie moontlik dat verdere sketswerk nie vir hom nodig was om die lied te voltooi nie.

*Fair Nymph* is uniek in Van Wyk se liedoeuvre. Dit is vreemd dat hy, wat teen hierdie tyd in alle opsigte sy eie komposisiestyl gevestig het, 'n teks in Barokstyl toonset. Die komposisiedroogte met betrekking tot liedtoonsetting wat aangebreek het ná die

komposisie van die Petronius-liedere dui dalk daarop dat hy geglo het dat hy musikaal niks nuuts meer te sê gehad het nie. Miskien was die toonsetting van *Somnia quae mentes ludunt* vir hom 'n keerpunt. Dié lied is binne die tydperk van 'n maand, 7 Oktober tot 13 November 1964, getoonset sonder die bekende gestoei met die musiek — wat sedert die toonsetting van *Van liefde en verlatenheid* kenmerkend van sy werkwyse as liedkomponis geword het. Afgesien van al die merkwaardige eienskappe van dié Petronius-lied, het hy daarin ook, soos veral in sy vroeër liedere, dikwels beelde met klankskildering uitgedruk. Dít het tot 'n mate die indruk gelaat dat Van Wyk in sy liedtoonsettings teruggegryp het na ou komposisie-idees eerder as om innoverend te bly dink.

Hy het ook pront-uit aan Baron (in die brief van 5 Julie 1968 wat hierbo aangehaal is) erken dat hy min tyd het — maar komposisioneel ook nie veel te sê gehad het nie. Moontlik het dié sameloop van omstandighede hom laat besluit om iets anders te probeer. Om 'n teks in Barokstyl te toonset, was dalk vir hom, as gevestigde komponis van musiek in 'n moderne idioom, 'n aantreklike uitdaging.

In *Musique à treize* wat Van Wyk volgens Muller in Januarie 1969 komponeer, is onder meer 'n klavesimbel in die instrumentale besetting ingesluit (ms. s.a.: 669-670). Heel waarskynlik was die gebruik van die klavesimbel in *Fair Nymph* die vonk vir die gebruik van dié instrument in *Musique à treize*, maar in 'n brief van 2 Maart 1969 aan Baron (wat Muller boekstaaf) doen die komponis breedvoerig verslag oor laasgenoemde komposisie en noem onder meer dat dit die eerste keer is dat hy 'n klavesimbel gebruik (*ibid.*: 390-391 en 798, eindnota 471). Hy het dus in dié stadium moontlik *Fair Nymph* se komposisiesketse (10.12 A: 1, 3, 6-7 en 2) van 28 en 29 Mei 1968 nie belangrik geag nie, maar dit tóg later (miskien ná *Musique à treize*) as 'n netjiese outograaf (10.12 CII) uitgeskryf. 'n Ander moontlikheid is dat dié outograaf ook uit Mei 1968 dateer en dat Van Wyk verkies het om dit te ignoreer as slegs 'n oefening in Barokstyl.

Dié lied se musiek is so sjarmant dat dit jammer is om dit tot 'n outograaf in die Arnold van Wyk-versameling te beperk. Word dit ooit in 'n kunsliedprogram uitgevoer, of selfs gepubliseer, sal 'n programnota nuttig wees ter verduideliking van hoe geslaagd *Fair Nymph* — wat moontlik net as 'n akademiese oefening bedoel was — as kunswerk is.

## Hoofstuk 9 Boggom en Voertsek – drie dekades, van koor- tot sololied

Die toonsetting van *Boggom en Voertsek* het drie weergawes beleef, onderbroke oor 'n tydperk van 27 jaar: 1953-'57, 1964 en 1980. Ander vokale komposisies wat in en om hierdie tydperke ontstaan het, is: *Van liefde en verlatenheid*, *Kerstlied* en *Liebeslied* wat Van Wyk in die 1953-'57-periode voltooi; die Petronius-liedere wat van 1957-'59 en ook 1964 tot stand kom; *Die ou paradys* wat hy in 1964 voltooi; en in 1963 en 1965 toonset hy die twee teaterliedere: *Gwendolen's Song* en *Angelo's Song* onderskeidelik.

Vanaf die middel-sestigs beleef hy toenemend komposisiedroogte, swak gesondheid, persoonlike probleme, ongelukkigheid in sy werksituasie en oor die algemeen. Muller boekstaaf 'n brief van Van Wyk (5 Julie 1968) aan Freda Baron waarin hy noem dat hy moontlik van Kruik 'n opdrag kon kry vir 'n werk ter viering van die Republiekwording se tiende herdenking (1971). Hy vermoed dat hulle hom sou vra om 'n verwerking vir koor en orkes te maak van "those nine Leipoldt poems I set for unaccompanied voices in 1964 — and which has [sic] never been performed. So much for my so-called position as No. 1 composer! Much has been made of their difficulty but I think this is exaggerated." (ms. s.a.: 389 en 798, eindnota 468.)

Dit kan nie misgekyk word nie dat hy taamlik sinies was oor die realiteit van die ontvangs van sy musiek in die Suid-Afrikaanse musiektoneel van die dag. Nietemin toonset hy *Fair Nymph, o cease thy piteous pleas* op 28 en 29 Mei 1968 — dié lied is vermoedelik in dieselfde jaar of in 1969 voltooi.

Gedurende die sewentigerjare sien geen sololiedere die lig nie. Hy werk, wat vokale musiek betref, hoofsaaklik aan die monumentale *Missa in illo tempore* waarvan die eerste idee al in 1945 by hom posgevat het en Muller 'n komposisieskets van 17/3/45 (9.5 A 2: 1) opteken. Muller katalogiseer die daaropvolgende komposisiesketse as 9.5 A 1: 1-206, waarvan die eerste datum 11/10/49 is. Hierna volg enkele sketse in 1957 en 1959, asook 1965 en veral 1968. Komposisie aan hierdie werk neem toe in 1977 en kry werklik momentum in 1978. Die eerste uitvoering van *Missa in illo tempore* vind plaas op "14 Oktober 1979, Stellenbosch deur die Universiteitskoor Stellenbosch en 'n koor van 17 saamgestel uit die Tygerberg-

Kinderkoor (dirigent Hennie Loock) met die dirigent Johan de Villiers" (ms. s.a.: 733 en 737-739).

In 1975 is daar vir Van Wyk 'n komposisie-opflikking. Muller teken aan uit 'n brief, in lighartige trant (20 Mei 1975), aan Baron: ". . . may I add that my compo glands — or whatever it is that makes me put dots on paper — are showing some signs of not being quite dead." (*ibid.*: 398 en 800, eindnota 501.)

Vanaf 4 November 1972 het hy ook gewerk aan *Aanspraak virrie Latenstyd* vir onbegeleide gemengde koor, op ses gedigte van Boerneef. Muller se kataloguslys van hierdie werk se komposisiesketse (9.6 A: 1-60) wys dat Van Wyk tot 9 Mei 1983 hieraan gewerk het en uit sy opgetekende kantaantekeninge kan afgelei word dat sy gesondheid drasties begin agteruitgaan het, want daar is al meer verwysings na die Tygerberg Hospitaal, onder meer: "27/1/83 Tygerberg (nuwe kamer)"; "28/1/[83], 'baie bedruk'"; en "4/3/83 Tygerberg". Twee aangrypende inskrywings is: "3/5/83 (!!)" — heerlike sonnige dag na gister se aanhoudende reën"; en "9/5/83 laat aand reent" (*ibid.*: 739-740). Aangrypend, want op 27 Mei 1983 het Van Wyk gesterf.

Die 1980-verwerking van *Boggom en Voertsek* as sololied vir stem en klavier is dus tussen die werk aan *Aanspraak virrie Latenstyd* gedoen.

Boggom en Voertsek het saam gelewe

Waar die Hantam-berge pryk

En die dun kapok in die naglug swewe

As die wind die biesies stryk.

Boggom en Voertsek het saam geswerwe

Waar die boegoe-bossies bloei

En die harde klip, deur die ys gekerwe

In die oerou tyd, nog groei.

Boggom en Voertsek het saam gesanik

In die aand teen die vollemaan:

Sluit ek my oë vandag, dan waan ek

Ek kan hulle taal verstaan.

Boggom en Voertsek het saam gesterwe,  
Waar die Hantam-land hom strek.  
Daar's niks as die storie om oor te erwe,  
En niks om daaruit te trek.

(C. Louis Leipoldt *Uit Drie Wêrelddele*, tweede druk 1926: 160. Dié gedig is nommer XL in die afdeling *Meer Slampamperliedjies*.)

## 9.1 Bespreking van die lied

In die opstel "Maanlig en rose" — die bespreking van *Boggom en Voertsek* in *Leipoldt 100* — vestig F.R. Gilfillan die aandag op etlike treffende aspekte van dié gedig, met groot klem op die "simboolwaarde" van dié twee "gestaltes". Hy haal [J.C.] Kannemeyer aan, wat "(versigtig) praat van twee diere: 'moontlik 'n bobbejaan en 'n hond'." (1980: 38.) 'n Argument hierteen is egter, volgens Gilfillan, dat die "'saam' lewe en sterwe" seker net moontlik kan wees as dit "'n mak bobbejaan was! Hy het immers 'n naam gekry: 'Boggom'!", maar 'n verdere redenasie is dat die "'saam gesanik / In die aand teen die vollemaan'" eerder "na (twee) honde verwys." (*ibid.*: 38.) Dit is seker nie onmoontlik nie dat die naam "Boggom" selfs aan 'n persoon van minder verstandige optrede toegedig is en met 'n gesel waarna Gilfillan verwys: "*Voertsek*, weliswaar die verskopte, is eksplisiet 'vriend' van die mens." (*ibid.*: 38.) Dit gaan in dié diepgaande ontleding van die gedig om veel dieper insig en waardering as wat hoegenaamd hier weergegee kan word.

Vir die bespreking van Van Wyk se toonsetting van *Boggom en Voertsek* is onder meer ook Gilfillan se verwysing na woorde met "'n onmiddellike intensiteit: *sterwe, swerwe, kerwe*." (*ibid.*: 39) van belang. Miskien is dit juis hierdie intensiteit en Leipoldt se digterlike tekening van die grootsheid en barre ongenaakbaarheid van die Hantam-wêreld wat Van Wyk aangegryp het — as boorling van 'n soorgelyke streek waarna Muller verwys as "Van Wyk's 'hard, stony, flinty' part of the world" (2008: 73).

Van Wyk toonset *Boggom en Voertsek* in F majeure, in 2/4-tydmaat met 'n *Commodo* ('n kwartnoot = c. 72) tempo-aanduiding. Wisseling na 3/4-tydmaat kom voor in mate 74, 79, 89 en 100 — in elke geval vir net die betrokke maat.

Die mees uitstaande kenmerk van die toonsetting is die ritmepatroon van twee gepunteerde agtstenote en 'n agtstenoot in die stemparty wat soos 'n *Leitmotiv* deur die hele lied vleg — met die simboolwaarde daarvan moontlik ontleen aan die ritme van die blaf van 'n bobbejaan. Van Wyk het die gedig getoonset met twee bobbejane in gedagte. (Onderaan *Boggom en Voertsek* — in die 1994-publikasie (met korreksies) van *Die ou paradys* (9.4 D6: 51) wat van 'n Engelse vertaling en voetnote voorsien is — word genoem dat Boggom en Voertsek twee bobbejane is.)

Van die eerste komposisieskets af staan drie motiewe in dié lied uit:

Motief A:  $e\text{-mol}^2\text{-e-mol}^2\text{-e-mol}^2\text{-e-mol}^2\text{-e-mol}^2\text{-d}^2\text{-c}^2\text{-b-mol}^1\text{-c}^2$  van die regterhandparty (mate 1-3) — dié motief herinner vaagweg aan die begeleidingspatroon,  $e^3\text{-e}^3\text{-e}^3\text{-d-mol}^3\text{-e}^3\text{-e-mol}^3\text{-f}^3\text{-e-herstel}^3$ , in die klavierparty se regterhand (mate 8-9<sup>1</sup>) van *Die townenares*.

Motief B: Die ritmiese motief van 'n gepunteerde agtstenoot, gepunteerde agtstenoot en agtstenoot wat, soos reeds gesê, deur die hele lied voorkom.

Motief C: Die toonsetting van die eerste keer wat die woorde *Boggom en Voertsek* voorkom, op  $f^1\text{-f}^1\text{-g}^1\text{-c}^2\text{-c}^2$  (mate 19-20).

Na 'n lang voorspel van 18 mate — wat op 'n manier herinner aan dié van *Diep Rivier* — word die kenmerkende ritmepatroon (motief B) in mate 17 en 18 vir die eerste keer (in die linkerhandparty) voorgestel, maar telkens as 'n gepunteerde agtsterus, gepunteerde agtstenoot en agtstenoot. Hierna begin die stemparty in maat 19. Elke strofe begin met *Boggom en Voertsek* het 1) *saam gelewe*; 2) . . . *saam geswerwe*; 3) . . . *saam gesanik*; en 4) . . . *saam gesterwe*. Van Wyk omlin dit deur dit elke keer te toonset met hierdie ritmepatroon — wat twee keer na mekaar voorkom — telkens opgevolg met 'n gepunteerde kwart-, agtstenoot en twee agtstenote. Sodoende word die illusie van 'n strofiese lied geskep.

Nadat Boggom en Voertsek gesterf het, word dié kenmerkende ritmepatroon nog vier keer (in twee eenhede van twee mate elk) in die naspel gebruik — op volle akkoorde in mate 101-102 en 103-104 — met in die boonste melodie van die regterhandparty 'n effens gevarieerde sekvens op:  $a^1\text{-a}^1\text{-a}^1\text{-c}^3\text{-c}^3\text{-d}^3$  (mate 101-102); en  $f^1\text{-f}^1\text{-f}^1\text{-a-mol}^2\text{-a-mol}^2\text{-g-mol}^2\text{-a-herstel}^2$  (mate 103-105). In mate 105 en 106 verskyn dié ritmepatroon vir laas — soos in

mate 17 en 18 — as 'n gepunteerde agtsterus, gepunteerde agtstenoot en agtstenoot herhalend op C-F<sub>1</sub> in die baslyn.

Hoewel die motiewe van die eerste twee versreëls van elkeen van die vier strofes grootliks ooreenstem, word slegs motief B presies herhaal. Die toonhoogtes van motief C word in elk van die vier strofes aangepas om presiese herhaling soos in 'n ware strofiese lied, te vermy. Elke strofe begin dus met *Boggom en Voertsek* wat telkens op motief B, maar met 'n aanpassing van motief C, getoonset word.

*Boggom en Voertsek* word in die eerste strofe op f<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>-c<sup>2</sup>-c<sup>2</sup> — motief C (mate 19-20) — getoonset; ii.) *het saam gelewe* op 'n wisselnootpatroon op b-mol<sup>1</sup>-c<sup>2</sup> (mate 21 (met opmaat)-22a); en iii.) *Waar die Hantam-berge pryk* op c<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>-e-mol<sup>2</sup>-c<sup>2</sup>-b-mol<sup>1</sup>-g-mol<sup>1</sup>-a-herstel<sup>1</sup> — laasgenoemde op twee agtste-, vier kwartnote en 'n halfnoot (mate 22b-25).

*Boggom en Voertsek* word in die tweede strofe op 'n kwasi-omkering van motief C getoonset: c<sup>2</sup>-c<sup>2</sup>-b-mol<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>; *het saam geswerwe* met nuwe materiaal: g<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-b-mol<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-f<sup>1</sup> (mate 41-44a); en vir *Waar die boegoe-bossies bloei* nuwe melodiese materiaal waarin elemente van motief (iii) van die eerste strofe voorkom. Deur die aandag met 'n agtste-, gepunteerde kwartnoot op *boegoe* te vestig, word die natuurlike woordaksent hier matig versteur — ofskoon die eerste lettergreep op die eerste pols val. In die toonsetting van *Boggom en Voertsek het saam geswerwe*, soos hierbo bespreek, is motief A van die regterhandparty (mate 1-3) ook te bespeur.

*Boggom en Voertsek* word in die derde strofe verklank op a<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>-b-mol<sup>1</sup>-c<sup>2</sup>-a-mol<sup>1</sup> (mate 60-61); en *het saam gesanik, / In die aand teen die vollemaan* word as een musikale sin getoonset op b-mol<sup>1</sup>-c<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>-e-mol<sup>2</sup>-c<sup>2</sup> / a-herstel<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-b-mol<sup>1</sup>-c<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>-b-mol<sup>1</sup>-c-kruis<sup>2</sup>-d<sup>2</sup> (mate 62 (met opmaat)-67<sup>1</sup>). Die klankkleur van die chromatiese interval (d<sup>2</sup>-e-mol<sup>2</sup>) op *gesanik* en die verminderde kwint (e-mol<sup>2</sup>-c<sup>2</sup> / a-herstel<sup>1</sup>) op *gesanik, / In* sluit aan by die onderliggende melankolie van dié versreëls. Hy beklemtoon ook die woord *vollemaan* met gesinkopeerde polsverdeling, maar hier benadruk dit die geaksentueerde eerste lettergreep omdat die ritmepatroon, agtsenoot-kwartnoot, 'n melisma vorm.

*Boggom en Voertsek* word in die laaste strofe op 'n variasie van die eerste motief van die tweede strofe getoonset: d<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>-c<sup>2</sup>-a<sup>1</sup>-a<sup>1</sup> (mate 80-81); en *het saam gesterwe* (mate 82 (met

opmaat)-83a) met 'n variasie —  $b\text{-mol}^1\text{-a}^1\text{-g}^1\text{-f-kruis}^1\text{-d}^1$  — van die tweede motief. Die heeltoonprogressie op *land hom strek* dra treffend by tot die landskapskildering in *Waar die Hantam-land hom strek* (mate 85-86a).

Soos in die toonsetting van elke eerste koeplet van die eerste en tweede strofes, is daar ook in die derde versreëls van die eerste twee strofes onderlinge aansluiting by mekaar, onder meer: van die motief op *En die dun kapok*,  $c^2\text{-c}^2\text{-b-mol}^1\text{-a-mol}^1\text{-b-mol}^1$  (mate 26-27), is daar op *en die harde klip* 'n kwasispieëlbeeld  $c^2\text{-c}^2\text{-d-mol}^2\text{-a-mol}^1\text{-d-mol}^2$  (mate 49b-51); en die a-herstel<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>-a-mol<sup>1</sup>-f<sup>1</sup> op *in die naglug swewe* (mate 28-30a) vorm 'n kwasisekwens met  $c^2\text{-b-herstel}^1\text{-c}^2\text{-c}^2\text{-e}^2\text{-c}^2$  op *deur die ys gekerwe* (mate 51-53a).

Op dieselfde manier kan 'n onderlinge verband tussen die derde versreëls van die derde en vierde strofes aangedui word.

Die toonsetting van die laaste versreëls van die derde en vierde strofes verloop albei op dieselfde heeltoonreeks: *Ek kan hulle taal verstaan* op 'n  $g\text{-mol}^1\text{-a-mol}^1\text{-b-mol}^1\text{-c}^2$ -reeks (mate 74-76a); met *niks om daaruit te trek* aanvanklik op die truggang daarvan,  $c^2\text{-b-mol}^1\text{-a-mol}^1\text{-g-mol}^1$ , maar eindig dan met 'n vergrote sekunde na a-herstel<sup>1</sup> (mate 95-96). Van Wyk het elke koeplet as 'n hegte eenheid getoonset en die twee koelette in elke strofe word telkens deur 'n rus (van wisselende lengtes) geskei.

In die stemparty word motiefidees dus meermalig gebruik — wat die strofiese indruk skep, al is daar vier dele definieerbaar.

Dit is interessant hoe Van Wyk die woorde *geswerwe*, *gekerwe* en *gesterwe* (waarna vroeër verwys is as woorde met "'n onmiddellike intensiteit") ook musikaal eenders aangevoel het. Hy toonset — telkens op drie agtenote en met 'n dalende terts — *geswerwe* met  $b\text{-mol}^1\text{-a}^1\text{-f}^1$  (maat 44 (met opmaat)); *gekerwe* met  $c^2\text{-e}^2\text{-c}^2$  (maat 53a (met opmaat)); en *gesterwe* met  $g^1\text{-f-kruis}^1\text{-d}^1$  (maat 83a (met opmaat)).

In die stemparty is die soms binnetoekerende neiging van die melodie treffend en dikwels ook tekenend van die onderliggende nostalgie in die teks. Voorbeelde hiervan (onderstreep) is: op *Hantam-berge pryk*,  $e\text{-mol}^2\text{-c}^2\text{-b-mol}^1\text{-g-mol}^1\text{-a-herstel}^1$  (mate 23-25) — wat ook gedeeltelik voorkom op *niks om daaruit te trek*,  $c^2\text{-b-mol}^1\text{-a-mol}^1\text{-b-mol}^1\text{-g-mol}^1\text{-a-herstel}^1$  (mate 95-97); twee keer binne die melodie op *Daar's niks as die storie om oor te erwe*: e-



$\text{mol}^1\text{-a-mol}^1\text{-g-mol}^1\text{-f}^1\text{-b-mol}^1\text{-a-mol}^1\text{-f}^1\text{-d-mol}^1\text{-f}^1\text{-g-mol}^1\text{-f-mol}^1$  (mate 90b-93); en op die laaste *En niks, niks om daaruit te trek*:  $\text{a}^1\text{-a}^1\text{-kwartrus-a-mol}^1\text{-g}^1\text{-f}^1\text{-e-mol}^1\text{-f}^1\text{-f}^1$  (mate 99 (met opmaat)-101a). Die binnetoekerende melodie is 'n gevestigde styleienskap van onder meer Van Wyk se liedkomposisies.

Die pianistiek van die klavierparty is nie buitengewoon moeilik nie: i.) ten opsigte van die intervalgrepe word die oktaaf slegs enkele kere oorskry — mate 31, 49, 72b-73a en 107 in die linker- en 101 en 102 in die regterhandparty; ii.) akkoorde is nie oorvol nie — gewoonlik nie meer as drie note per party nie; iii.) en al bemoelijk die baie skuiftekens — wat nie altyd aan 'n modulاسie gebonde is nie — die pianistiek nie noemenswaardig nie, is mate waar onder meer b-herstel en b-mol (maat 14) en g-herstel en g-mol (maat 98) in dieselfde akkoord verskyn, lastig om te lees.

In die voorspel word die A-motief,  $\text{e-mol}^2\text{-e-mol}^2\text{-e-mol}^2\text{-e-mol}^2\text{-e-mol}^2\text{-d}^2\text{-c}^2\text{-b-mol}^1\text{-c}^2$ , in oktawe in die regterhandparty (mate 1-3) gestel. Hierdie materiaal word geleidelik bekendgestel deur dit te herhaal (mate 5-7) of aan te pas (mate 9-11 en 13-15a) bo die herhalende f in verskillende oktaafomgewings in die baslyn. Groot dele van dié lied is op hierdie herhalende f gebaseer: as 'n pedaalpunt in mate 1-10; telkens op die eerste pols van mate 12-18; mate 19-21a; deurlopend in mate 27 (met opmaat)-31; met enkele onderbrekings in mate 33-40; as pedaalpunt in mate 42-48a; en herhalend in mate 105-109.

Die kenmerkende ritmepatroon (motief B) van die stemparty word bekendgestel in die klavierparty, mate 17 en 18 (soos reeds uitgewys), en in mate 39-41 (die eerste agtstenoot) loop dit dieselfde motief in die stemparty van die tweede strofe (mate 41-43a) vooruit. As nagedagte word dié motief 'n laaste keer in die reeds genoemde mate 101-106 gehoor.

Nuwe begeleidingsmateriaal kom voor in die regterhandparty van mate 56-58a:  $\text{f-herstel}^2\text{-e-mol}^2\text{-d}^2\text{-c}^2\text{-a}^1\text{-f-herstel}^2$  op 'n ritmepatroon van drie agtstenote, twee sestiendenote en 'n agtstenoot; en  $\text{e-mol}^2\text{-c}^2\text{-d}^2\text{-b-mol}^1\text{-c}^2\text{-b-mol}^1\text{-c}^2$  op ses sestiendenote en 'n agtstenoot. Hierdie motiewe, of elemente daarvan, verskyn in nabootsing in mate 56-72 — hoofsaaklik die toonsetting van die derde strofe. Die  $\text{a-kruis}^2\text{-g-kruis}^2\text{-f-kruis}^2$  in oktaaf in maat 67, is ook onderliggend aanwesig in maat 68 en kom voor met 'n chromatiese wending as  $\text{a}^2\text{-g-kruis}^2\text{-f-kruis}^2$  in mate 70 en 71. Origens verloop die klavierparty met 'n gemaklike vloei van oorwegend agtstenote in ongekompliseerde ritmepatrone.

In resonansie met die onderliggende strekking van elke strofe pas Van Wyk ook die tekstuur van die begeleiding daarvan aan. As begeleiding vir *En die dun kapok in die naglug swewe / As die wind die biesies stryk* hou hy die tekstuur deursigtig deur veral in die linkerhandparty wyerliggende intervale te gebruik (mate 26-33); en so ook in mate 44b-47a waar die begeleiding vir *Waar die boegoe-bossies bloei* hoofsaaklik uit oop oktawe bo 'n f-pedaalpunt bestaan.

In maat 50 toonset hy *harde klip* met kwart- en kwint-intervalle — horisontaal sowel as vertikaal: melodiese progressie op kwarte in die stemparty; kwart en kwint progressie in die boonste melodie van die regterhandparty; kwart-afstand tussen laasgenoemde melodie en die stemparty — dié melodieë is met *tenuto*-aksente en *forte* gemerk; en die akkoord in die linkerhandparty is saamgestel uit 'n kwint en 'n kwart.

Die begeleiding van die derde strofe is besiger as gevolg van die reeds genoemde nootpatrone wat in nabootsing, op kort ritmepatrone van agtste- en sestiendenote, afwisselend tussen die verskillende melodieë rondbeweeg; en dié van die laaste strofe is digter met voller akkoorde op amper elke agtste. In die naspel begin dun die tekstuur uit, maar eers vanaf maat 105.

Die dinamiek van al drie weergawes van dié lied neig na die laer dinamiese vlakke en al is die B motief op so 'n energieke ritmepatroon, is die lied nêrens uitbundig nie.

In dié lied maak die geweldig baie skuiftekens die verklaring van akkoorde relatief. Ongeag in watter toonsoort die musiek in amper enige gegewe stadium is, is verlaagde en verhoogde toontrappe wat buite die toonsoort val op die voorgrond. Pedaalpunne, patrone van herhalende note in die baslyn en tonikakadenspunne aan die einde van elke strofe is egter rigtinggewend in die bepaling van die toonsoorte.

Die toonsentrum van mate 1-55 is F. In die voorspel is daar 'n onderliggende nostalgie wat veral deur die prominente, verlaging van note geskep word. Mate 56-62 het 'n D toonsentrum en as toonsentrum vir mate 66-72 kan B aanvaar word, veral met die b-pedaalpunt in die baslyn. Mate 73-75 het 'n C oriëntasie. Die derde strofe eindig met A-mol as toonsentrum, mate 76-78.

Mate 79-83 is terug by D as toonsentrum en vanaf maat 84 tot die einde, maat 104, sentreer die musiek om F. Sekundes kenmerk die akkoorde van mate 102-104, waarna die harmonie as 't ware ontspan vir die laaste vyf mate op akkoorde op F.

As die toonsentra (soos hierbo genoem) waarin die lied vir langer as 'n maat of twee vertoef skematies voorgestel word (B, D, F en A-mol) dui dit op 'n verwantskap van opeenvolgende mineur tertse, soos in 'n verminderde vierklank. (In *In die stilte van my tuin* is 'n soortgelyke toonstruktuur aanwesig, hier egter gebou op opeenvolgende majeur tertse (G-mol-B-mol-D) soos in 'n vergrote drieklank.)

Omdat die stempartye van die derde en vierde strofes van die sololied verskil van dié van die 1957- en 1964-koorweergawes, kom die harmonieë ook nie ooreen nie, en in die 1964-koorweergawe word minder komplekse akkoorde gebruik as in die latere sololied. Die stempartye van die laasgenoemde twee weergawes word egter elk met 'n plagale kadens in F majeur afgesluit waarna die naspel van elk in F majeur, met toonsoortvreemde note, bly.

*Boggom en Voertsek*, soos dit hierbo beskryf en as sololied (1980) bekend is, kom gedeeltelik ooreen met die voorafgaande weergawe (1964) van *Die ou paradys* — die negende lied — vir onbegeleide, meerstemmige koor. As selfstandige koorlied vir eenstemmige koor en instrumentale groep (1957) verskil die toonsetting uiteraard, maar ook meer spesifiek die stempartye van die tweede koeplet van die tweede strofe asook die hele derde en vierde strofes. Die ontstaansgeskiedenis van die 1957-weergawe word dus ondersoek slegs ten opsigte van musikale materiaal van die later weergawes wat in hierdie eerste weergawe reeds finale beslag gekry het.

Dié 1980-verwerking vir solostem en klavier is gepubliseer in: *So sing ook die hart . . .*

*Getoonsette verse van C. Louis Leipoldt* (1980); en *Arnold van Wyk Vier liedere Four songs* (1984).

## 9.2 Die ontstaansgeskiedenis van die lied

Oor die ontstaansgeskiedenis van elke koorweergawe van *Boggom en Voertsek* word hier kortliks en net oorsigtelik verslag gedoen, maar al die betrokke kompositiesketse met die datums (waar beskikbaar) word geboekstaaf terwille van die groter geheelbeeld. Hierdie

agtergrond is nodig om die ontstaan van die sololied in perspektief te plaas. Om die ontwikkelingslyn makliker te volg, word *sololied* telkens onderstreep.

'n Sistematiese, vergelykende studie van die drie weergawes van *Boggom en Voertsek* is moontlike navorsing wat wag om gedoen te word.

Soos *Die wiegelied van Maria*, wat aanvanklik voorgekom het as die laaste aria in die *Kerskantate*, ontstaan *Boggom en Voertsek* nie as sololied nie maar as koorlied vir die koorsuite *Die ou paradys*. In komposisieskets 9.3 A: 9 (s.a.) skryf Van Wyk voor maat 11 van dié skets, in groen balpunte: "In die volledige siklus, sal hierdie lied (hy kom êrens in die middel) hier begin". Die toonsetting is aanvanklik vir koor met klein instrumentale groep (soos Van Wyk dit noem), maar hy laat vaar na enkele pogings die meerstemmige idee en skryf die stemparty vir die tenore (later net stemme genoem).

Muller katalogiseer *Boggom en Voertsek* onder drie katalogusnommers:

- 9.3: Die besetting vir eenstemmige koor, perkussie, viool, altviool, tjello, kontrabas, eerste klavier, tweede klavier en celesta (ms. s.a.: 730).
- 9.4 [nommer 9]: As deel van *Die ou paradys* (*ibid.*: 731).
- 10.13: Die besetting vir stem en klavier (*ibid.*: 757).

Die eerste komposisieskets, gedateer 6/9/53 Flav. [Flavius] (9.3 A: 1), is dus vir koor en instrumente: tenore in unisoen, 'n fluit, altviole, twee horings en 'n laer strykinstrument (moontlik 'n tjello).

Reeds in hierdie komposisieskets verskyn van die elemente van die 1964-koorweergawe asook die sololied:

- Die werk is in F majeur en in 2/4-tydmaat.
- 'n Lang voorspel — hier 17 mate — gaan die intrede van die stemparty vooraf.
- Die eerste motief van die finale weergawe van die fluiters (*fischiotori/whistlers*) in die 1964-koorweergawe en in die klaviervoorspel van die sololied — motief A: e-mol<sup>2</sup>-e-mol<sup>2</sup>-e-mol<sup>2</sup>-e-mol<sup>2</sup>-e-mol<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>-c<sup>2</sup>-b-mol<sup>1</sup>-c<sup>2</sup> — verskyn reeds twee keer op die korrekte ritmepatroon, én herhaal 'n tert laer, hier in die boonste altvioolparty asook in langer nootwaardes in die fluitparty.

- Die f-pedaalpunt van die basse in die koorweergawe, asook die klavierparty van die sololied, word hier afwisselend deur twee horings gespeel.
- Dit is merkwaardig dat die stemparty van die eerste strofe (uitgesonderd die ritmepatrone op *En die* en *in die* wat nog nie met gesinkopeerde polsverdeling geskryf is nie) onmiddellik finale beslag gekry het. Dit sluit dus die kenmerkende ritmepatroon (motief B) asook motief C ( $f^1-f^1-g^1-c^2-c^2$ ) in. Die tweede gepunteerde agtste van motief B word hier, soos in al die komposisiesketse, nog as 'n sestiende-oorgebind aan 'n agtstenoot geskryf. Eers in die outograaf (9.3 A: 26-34) van 3 tot 10 Februarie 1957 noteer hy dit in die kenmerkende patroon.

Na hierdie briljante musikale ingewing verloop amper 'n jaar voordat Van Wyk weer aan dié lied werk.

Op 4/8/54 (9.3 A: 5) probeer toonset hy weer die eerste strofe. Die ritmepatrone op *En die* en *in die* kry finale beslag; daar is enkele tekens van meerstemmige toonsetting; en die pedaalpunt, hier op F, word behou — ook in die volgende komposisieskets (9.3 A: 6) van 13/8/54.

Na die datum, 15/8/54, van komposisieskets 9.3 A: 7 skryf Van Wyk "Armoedig". Hy skryf die werk van die vorige sketse netjies oor; verander die ritmepatroon op *Boggom* na 'n agtste-, kwart- en agtstenoot; en skryf in die derde versreël *maanlig swewe* in plaas van *naglug swewe*. Die toonsetting vorder nie.

Die volgende beskikbare komposisiesketse is dié van 11/12/56 (9.3 A: let wel 21), Van Wyk se bladsy 1. Hier skryf hy weer "armoedig" — dié keer in die musiek, dus 'n tipe klankvoorstelling — wat in die finale kopie van die koorweergawe na *dolente* en in die sololied na *espressivo* verander is. In hierdie komposisieskets word spesifieke instrumente aanvanklik nie aangedui nie. Van die elemente van die 1964-koorweergawe asook die sololied kry hier finale beslag:

- Die tweede hoogste melodie wat hier as die teenmelodie onder die eerste motief voorkom, word in die 1964-koorweergawe as party vir die tweede groep fluiters gebruik; en kom gevarieerd voor in die binnestemme van die klavierparty (onder meer mate 3b-5) van die sololied.

- Die stemparty van die eerste strofe is nou gevestig soos in mate 25-39 van die tenoorparty van die 1964-weergawe; en mate 19-33 van die sololied.
- Hy toonset ook die stemparty van die tweede, derde en vierde strofes, maar ten opsigte van die 1964-koorweergawe en die sololied, het net dié van *Boggom en Voertsek het saam geswerwe / Waar die boegoe-bossies bloei* (behalwe die b-mol op geswerwe) finale beslag.

Die stemparty op *En die harde klip, deur die ys gekerwe / In die oerou tyd nog groei* is slegs gefinaliseer met betrekking tot die koor met instrumente-weergawe en word so behou tot in die outograaf (9.3 A: 29).

Komposisieskets 9.3 A: 22 (29/12/56), sy bladsy 2, is 'n netjiese kopie vir tenore, solo viool, solo altviool, fluit, klarinet, hobo, twee horings, "res van viole", alte [altviole], tjellos en kontrabas. Die voorspel is 20 mate lank en die musiek wat in vorige pogings ontstaan het, is hier tussen die verskeie instrumente verdeel. Van die werk in die volgende, ongedateerde komposisiesketse 9.3 A: 23 en 24 word min behou.

Mate 33-34 van die klavierparty van die sololied, asook die musiek van die fluiters (mate 41-42) van die 1964-koorweergawe kry gestalte in komposisieskets 9.3 A: 25 (s.a.), sy bladsy 5.

Op 22/1/57 (9.3 A: let wel 8) werk Van Wyk met min vrug aan die instrumentale besetting in die voorspel. Hy dui ook onder meer aan dat motief A deur seuns gefluit moet word en probeer om die kernmotief — veral die ritmepatroon (motief B) — van die stemparty vir die viole te gebruik. Op 23/1/57 werk hy verder, vanaf 9.3 A: 8 (onderaan), en motief B is steeds prominent.

Komposisiesketse 9.3 A: 9-15 (s.a.) is werk aan mate 1 tot 91 (Van Wyk se maatnommers van die oomblik) en sluit onder meer in: 'n 26 mate lange instrumentale voorspel, waarin mate 1-7 van die viole op motief B gebaseer is; die finale weergawe van die stemparty van die tweede koeplet van die tweede strofe soos in die outograaf van hierdie weergawe; en 'n klein sketsie van die opstelling van die verhoog, wat aandui dat daar onder andere twee klaviere en 'n celesta moet wees. Moontlik is die agt mate van sestiendenoottropies (soms saam, soms afwisselend tussen die viool- en altvioolparty), bladsy 14, die vonk vir die latere nabootsende begeleidingsmateriaal van die toonsetting van die derde strofe van die sololied.

In die komposisie pogings van bladsye 16 en 17 van komposisiesketse 9.3 A (s.a.) begin elkeen (bladsy 16 tot drie keer) vanaf verstaan (sy maat 97 van die oomblik). Vanaf bladsy 17 vorder die musiek en is onder meer die gebruik van motief B in die alt- en tjelloparty opvallend aanwesig. In komposisieskets 9.3 A: 19 (s.a.) bereik die 1957-weergawe se stemparty asook dele van die instrumentale party finaliteit soos in mate 113-137 van die outograaf (9.3 A: 32-33).

Die werk vanaf 6 September 1953 — die eerste komposisieskets (9.3 A: 1) — tot 9.3 A: 25 kom tot finaliteit in die outograaf (9.3 A: 26 tot 34) van 3 Februarie 1957 tot "10 Feb. '57 12.20 v.m [sic] (circa 3' 40")" wat Van Wyk aan die einde van maat 154 skryf. In hierdie toonsetting, wat as selfstandige werk baie van die 1964- en 1980-weergawes verskil, is dit egter ook duidelik waar baie van die sololied se elemente vandaan kom: i.) 'n lang voorspel en redelike lang naspel (die voorspel is hier 30 en die naspel 14 mate lank); ii.) 'n vyf mate lange F-pedaalpunt vorm die baslyn van die einde van die werk; iii.) hy probeer die aard van die begeleiding rym met die aard van die teks van *En die dun kapok* [tot] *biesies stryk* (hier onder meer met tremolo's in die strykkwartet en wydgespreide akkoorde, met dikwels sekundes, in die celesta-party); iv.) sestiendenootlopië (wat 'n inleiding, tussenspel en naspel — elk agt mate lank — insluit) vir die toonsetting van die derde strofe; v.) dalende motiewe wat trapsgewys dalend herhaal in die begeleiding van *Daar's niks as die storie*; vi.) maar in die stemparty van die laaste versreël word *niks* en *trek* op onderskeidelik 'n a-mol<sup>1</sup> (vyf polse lank) en f<sup>1</sup> (aght polse lank) aangehou (in die sololied is dié twee woorde op 'n kwartnoot elk).

Een van die treffendste kenmerke van dié gedig se 1957-toonsetting is dat die intrede van *Boggom en Voertsek* by elke strofe 'n interval hoër is: die eerste strofe begin op f<sup>1</sup>; die tweede op c<sup>2</sup>; die derde op e-mol<sup>2</sup>; en die vierde op f<sup>2</sup> — wat dan die dalende sekvens f<sup>2</sup>-f<sup>2</sup>-c<sup>2</sup> / e-mol<sup>2</sup>-e-mol<sup>2</sup>-b-mol<sup>1</sup> op *Boggom en Voertsek* van die laaste strofe (mate 113-114) soveel meer laat uitstaan. In die sololied is die beginnote van strofes 1 en 2 ook f<sup>1</sup> en c<sup>2</sup>, maar dan a<sup>1</sup> en d<sup>2</sup> vir strofes 3 en 4, dus binne die omvang van 'n sekst teenoor die oktaaf van die 1957-weergawe.

Die struktuur van dié toonsetting het geleidelik saam met die stemparty se toonsetting ontvou. Dit het ook duidelik geraak dat motief B en tot 'n mindere mate motief C — wat,

soos gesê, reeds in die eerste komposieskets finale beslag gekry het — die kernmateriaal vir dié toonsetting, soos ook vir die 1964-koorweergawe en die sololied is.

Op 28 Junie 1964 neem die toonsetting van *Boggom en Voertsek* 'n nuwe wending. Van Wyk begin verwerk dit vir onbegeleide meerstemmige koor, fluiters (*fischiotori*) en perkussie, as negende lied van *Die ou paradys* — waarvan *Boggom en Voertsek* die laaste nege van die 130 komposiesketsbladsye beslaan. Soos by die ontstaansgeskiedenis van die Petronius-liedere word die gaping in komposisionele vrugbaarheid, weens sy toenemende ongelukkigheid in sy pos by die SACM en die impak van sy skuif na Stellenbosch, ook weerspieël in die datums van hierdie koorlied, 1957-'64, met dié verskil dat hy die 1957-weergawe as 'n finale produk beskou het. Soos in die 1964-sketse van die Petronius-liedere gebruik hy baie rooi en groen balpunte om veranderinge aan te bring.

Hy verwerk/toonset die lied vir twee partye vir elke koorstemtipe, twee fluiters en perkussie, laasgenoemde deur met die hand op die rand van 'n groterige plat houtoppervlak te speel (kneukels, plat vingers en naels — met spesifieke ritmepatrone — onderskeidelik op die eerste, derde en vyfde lyne van die notebalk aangedui), en met die mond met "kort, eksplosiewe sisklanke" 'n *pianissimo* simbaalslag na te boots. Al hierdie besonderhede is reeds in die eerste komposieskets van dié verwerking, 9.4 A: 121 ("28/6/64 (!!)", gegee. (Van Wyk se bladsynommers is in rooi aangedui.)

Die werk is steeds in F majeur en in 2/4-tydmaat; in maat 2 van die voorspel kom die ritmiese kernmotief B in die perkussie voor (hier kort per abuis 'n sestiendenoot); as deel van die voorspel neurie die stempartye, met die tenoorpartye hier in die F-sleutel geskryf (dus waar dit klink); en die baslyn van mate 1-7 is gebaseer op die tweede omkering van die tonika — die pedaalpunt klink dus dominant.

Hier is ook drie kort pogings om die koordeel vierstemmig te skryf, en die nou reeds bekende toonsetting van die eerste twee versreëls word telkens in die sopraanparty gebruik; en dit is ritmies gelyklopend in die laer partye.

In komposieskets 9.4 A: 122 (s.a.) werk Van Wyk aanvanklik weer aan mate 1-21<sup>1</sup> van die voorspel. Mate 1-7 van die perkussie kry finale beslag op die prominente voorkoms van die B-motief; die A-motief kom voor in die boonste melodie van die fluiters se party; en in die



baslyn neurie die basse steeds 'n C-pedaal (mate 1-6) en word 'n herhalende f eers in mate 7-8, 15-16 en 18-21 gebruik.

Die volgende dag se werk, (9.4 A: 122) 29/6/64, lewer meer op: notebalk 12 bevat veranderinge in rooi balpunte wat behou word as partye vir die soprane, alte en beide fluiters; in notebalk 14 begin die perkussie met motief B; in notebalk 17 is (weereens in rooi) 'n 11 mate lange f-pedaal in die baslyn, wat tot maat 21 in potlood voortgesit word. Die f-pedaal is ook 'n eienskap van mate 1-20 van die sololied, maar vanaf maat 11 soms onderbroke.

Van Wyk haal die eerste poging in komposisieskets 9.4 A: 123 (s.a.) deur, maar tóg bereik van die partye finaliteit al is die intredes soms nog in 'n ander volgorde.

Hoewel van die pogings deurgehaal word, bereik van die musiek van onder meer mate 22-43 van die 1964-koorweergawe in komposisieskets 9.4 A: 124 (s.a.) finaliteit ten opsigte van: die geneuriede sopraan-, alt- en baspartye; die partye van die fluiters; die perkussieparty; en die stemparty van die eerste koeplet — soos reeds in 9.3 A: 1 van 6/9/53 — wat in die tenoorparty voorkom. Langs dié goeie poging skryf hy "Ja!" in rooi. Nou volg die volle maat rus wat Van Wyk as GP (groot pouse) aandui. Die partye van die fluiters (mate 5-7) verskyn in die sololied as die hoogste twee melodieë van die klavierparty se mate 1-3.

Die toonsetting van die tweede strofe begin boaan 9.4 A: 125 (s.a.) (sy bladsy 5) met die alte wat die kwaspieëlbeeld van motief C daarstel en die stemparty van die tweede strofe daarmee vooruitloop (soos wat Van Wyk dit in mate 39-40 van die sololied se klavierparty doen). Hierna word dit deur die soprane nageboots as die begin van die hele stemparty van die tweede strofe wat hier finale beslag kry (die toonsetting van die tweede koeplet is nou anders as die 1957-weergawe en, behalwe die ritmepatroon op *die ys gekerwe*, kry ook die stemparty van die sololied hierdeur finale beslag). In die alt-, tenoor- en basparty — soos in die sopraanparty — word die veranderinge in groen balpunte behou en kry dit finale beslag as mate 45-60 van die 1964-koorweergawe. Hiervan verskyn mate 45-46 en 48-49<sup>1</sup> van die altparty as mate 39 en 41-43<sup>1</sup> van die klavierparty van die sololied.

Nadat groot stukke musiek deurgehaal is, is op 6/7/64 onderaan dieselfde bladsy pogings om die musiek te laat vorder. Van Wyk toonset al die partye op *groei* vanaf maat 63,

waarvan die sopraanparty vantevore reeds finaliteit bereik het en die alt- en baspartye asook die tenoorpartye tot maat 66 voltooi is. Vanaf maat 63 is die afwisselende neuriepartye met baie herhaling en nabootsing op die ritmepatroon van drie agtste-en-twee sestiendenote. (Die klavierparty van die sololied het noue aansluiting hierby en enkele mate, byvoorbeeld mate 56-57, is 'n herhaling van die f-herstel<sup>2</sup>-e-mol<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>-c<sup>2</sup>-a<sup>1</sup>-f-herstel<sup>2</sup>-motief wat in mate 63-69 van die 1964-koorweergawe herhaaldelik deur die eerste tenore geneurie word.)

Vanaf maat 67 begin 'n neurie-begeleiding in al die partye, met in die sopraan (maat 68) die stemparty van die derde strofe, wat baie leen by dié van die eerste strofe (dié van die sololied stem nie hiermee ooreen nie). Die musiek het finale beslag tot maat 73 met 'n pedaalpunt op d wat in mate 63-76<sup>1</sup> afwisselend deur die eerste en tweede basse geneurie word. Hierdie pedaalpunt bevestig die D majeur toonsoort (met verlaagde tweede, derde en sewende toontrappe) waarin die musiek hier is en wat tot 'n groot mate met mate 56-62 van die sololied ooreenstem.

Hierna sê Van Wyk "na bl. 7" (9.4 A: 127 — aanvanklik ongedateer). Die musiek van sy bladsy 7 (9.4 A: 127) volg dus op dié van 9.4 A: 125. Mate 74-85 (behalwe die perkussie) en mate 86-93, waarin motief B weer in die altparty voorkom, het finale beslag. (Dié musiek kom egter nie ooreen met die sololied nie.)

Amper al die musiek van die pogings van komposisieskets 9.4 A: 126 (7/7/64) is met rooi balpuntepunte deurgehaal. Daar is egter ook bruikbare gedeeltes. Die musiek van mate 87-98 — wat alles hier finale beslag kry — moes tussen die deurgehaalde stukke opgespoor word.

Mate 99 (sy maat 98) tot die einde is weer in komposisieskets 9.4 A: 127. Hy toonset *Daar's niks as die storie om oor te erwe* vierstemmig met elke stemgroep wat eenstemmig deelneem, en met 'n tweestemmige party vir die fluiters (duidelike ooreenkoms van mate 100-102 van die tweede fluitparty kan gesien word met die hoogste melodie van die linkerhandse klavierparty mate 89-91<sup>1</sup> van die sololied).

Die toonsetting van *En niks om daaruit te trek* begin eenstemmig, maar verdeel dan vierstemmig op *te trek*, waarna die fluiters se partye aanvanklik in parallelle oktawe verloop

om in maat 113 in teenoorgestelde beweging by 'n gehoue terts in maat 114 uit te kom. Vanaf maat 111 neurie die sopraan-, alt- en tenoorpartye (die basparty eindig in maat 111) saam met die fluiters en die deurlopende perkussie 'n naspel van 13 mate. Al hierdie musiek het hier finale beslag as mate 99-110; en aan die einde van hierdie eerste poging se maat 115 skryf hy: "12/13/7/64[,] 1.30 v.m. [sic]". Met die tweede poging kry ook mate 111-123 finale beslag.

Die 1980-verwerking van *Boggom en Voertsek* vir stem en klavier is Van Wyk se laaste sololied. Met liedtoonsetting as van sy vroegste jeugskeppings word die kringloop met dié lied voltooi.

Van hierdie toonsetting is daar nie baie werksdokumente in die Arnold van Wyk-versameling nie. Die dokumente sluit onder meer in: die vertalings van die teks uit Afrikaans na Engels deur Ferguson, vermoedelik met die hulp van Van Wyk 10.13  $\alpha$  (3 bladsye); slegs drie komposisiesketse 10.13 A: let wel 1, 3 en 2 (Muller nommer hier agt bladsye, maar bladsye 4-8 is leeg); en die volledige lied in potlood (10.13 B: 1-4), maar nog nie 'n outograaf nie, want daar is baie veranderinge in rooi balpunte en inks, asook seegroen en blou balpunte, veral in die toonsetting van die laaste koeplet (bladsy 4).

Vir die bespreking van die 1980-weergawe word *sololied* nie onderstreep nie.

Op 19/4/80 (10.13 A: 1) begin werk Van Wyk aan die verwerking vir stem en klavier. In hierdie eerste poging probeer gebruik hy die kenmerkende motief B herhalend in die eerste vier mate van die linkerhandparty van die voorspel. Vanaf die vyfde maat tree 'n regterhandparty in met vanaf die sesde maat motief A wat in die 1964-weergawe mate 5-7 van die twee partye vir die fluiters is; en reeds in die eerste komposisieskets van 6/9/53 in die hoogste altvioolparty en in die vioolparty (mate 15-17) van die 1957-weergawe voorkom.

Ook in hierdie komposisieskets van die sololied verskyn motief A reeds twee keer en herhaal ook 'n terts laer; en die f-pedaalpunt wat in die komposisieskets van 6/9/53 afwisselend deur twee horings gespeel word, is hier as baslyn in die linkerhandparty. Hy merk nou die mate in groen balpunte met hierdie sesde maat as maat 1 van die voorspel, en skryf die klavierparty tot maat 28. Die stemparty begin in maat 19 met die finale weergawe — wat al

in die eerste komposisieskets (6/9/53) finaliteit bereik het — van die eerste strofe (mate 19-33).

Komposisieskets 10.13 A: let wel 3 (s.a.) is die voortsetting vanaf maat 29-39. Miskien het hy die werk hier onderbreek en toe hy later (moontlik eers die volgende dag) weer begin, die mate by 30 in plaas van 40 begin nommer. Nietemin vorder die toonsetting tot *Sluit ek my oë van[-dag]*. Op 25/4/80 gaan hy terug na komposisieskets 10.13 A: 1; skryf hierdie datum in rooi balpunte en langs dit "Gladstone L. [W.E.G. Louw] gisteroggend oorlede"; en bring dan veranderinge (steeds in rooi) aan in die werk van die twee komposisiesketse. Behalwe die eerste vyf mate van die skets wat nie weer gebruik word nie, kry die stem- asook die klavierparty van mate 1-56 finale beslag — hy behou op enkele note na deurgaans die veranderinge in rooi en/of groen asook blou (Figuur 43).

As stemparty vir die eerste koeplet van die derde strofe gebruik Van Wyk dié van die 1964-koorweergawe se mate 68-74, dus verskil die eerste twee mate nog van die finale weergawe van die sololied. Hy toonset *Sluit ek my oë van [-dag]* op 'n herhalende f-kruis<sup>1</sup> — nog ver van die finale weergawe. Ook vir die klavierparty vanaf maat 56 gebruik hy die motief van mate 63-65 van die eerste tenore se party van die 1964-koorweergawe. Dié motief word egter aangepas en kry finale beslag as mate 56-58a van die regterhand se hoogste melodie; mate 61-62 van die klavierparty het ook finale beslag; in mate 64-65 het die stem- asook die klavierparty finale beslag; en in die res, tot maat 71, is daar nog net raakpunte met die musiek soos in die finale weergawe.

Op 28/5/80, komposisieskets 10.13 A: let wel 2, begin Van Wyk weer by maat 56 (wat hy vanaf die vorige poging steeds foutief as 45 oorskryf) op *groei*. Die klavierparty (met enkele note enharmonies gespel) sowel as die stemparty mate 56-72a (behalwe maat 69) het finale beslag — die stemparty, met die veranderinge in rooi ink, van *Boggom en Voertsek* sowel as van *Sluit ek my oë vandag* het nou vir die eerste keer finale beslag soos in mate 60-61 en 70-72a van die sololied.

In die klavierparty word die ritmepatrone soos in die 1964-koorweergawe op samestellings van agtste- en sestiendenote geskoei. Met die eerste poging slaag die toonsetting van *dan waan ek / Ek kan hulle taal verstaan* nie, maar dan verander hy vir maat 74 die tydmaat na

3/4, en daarmee kry die stem- en klavierpartyte van mate 72-79 (behalwe maat 78) finale beslag.

In die toonsetting van *Boggom en Voertsek het saam gesterwe / Waar die Hantam-land hom strek* het die stemparty van mate 80-85 finale beslag — behalwe vir die laaste noot wat wél c-kruis<sup>2</sup> was, maar toe verander is na c-herstel<sup>2</sup> (maat 86). Dit verskil dus heeltemal van dié lied se vorige twee weergawes. Mate 81-85 van die klavierparty het ook finale beslag. Hy werk nog tot maat 87, maar sonder sukses en hier eindig die komposiesketse van *Boggom en Voertsek* as sololied stomp af.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. At the top left, the date '19/4/20' is written. A circled word 'Amoesie?' is written above the first staff. The score consists of several staves, with the first two staves labeled 'Piano' and 'Cello/Viola'. The notation is heavily annotated with red and blue ink, including circled notes, arrows, and various markings such as 'nooi', 'stacc', and 'cacc'. The score appears to be a working draft or a sketch, with many parts crossed out or heavily revised. The bottom of the page shows the end of the score with some final notes and markings.

Figuur 43: Musiekvoorbeeld: *Boggom en Voertsek* (10.13 A: 1)

Van komposisiesketse 10.13 B: 1-4 (s.a.) is bladsye 1-3 grootliks 'n netjiese, potloodkopie (met enkele veranderinge in rooi balpunte) van die werk van 10.13 A; en bladsy 4 'n slordige, veelkleurige werksdokument. Boaan 10.13 A: 1 skryf Van Wyk nog "Armoedig" as uitvoeringsaanwysing van die algemene aard van dié lied, maar hier dui hy net die tempo en metronoomspoed aan: *Commodo*, 'n kwartnoot = c. 72 (die 1964-koorweergawe is effens vinniger — c. 76).

Die musiek van mate 1-86 het finale beslag (met al die veranderinge in rooi balpunte behou; en hier 'n c-kruis<sup>2</sup> in maat 86 se stemparty) — behalwe maat 70 se ritmepatroon op *Sluit ek my*; en met steeds die enharmoniese spelling van enkele note (mate 23 en 86). By maat 86 dui hy in die kantspasie aan dat die a-herstel 'n b-dubbelmol moet wees. Dit is veral in die klavierparty duidelik dat hy baie vinnig geskryf het, want die moltekens lyk plek-plek net soos 'n gekartelde, vertikale strepie; sommige agtstenote lyk soos 'n c — veral dié in die baslyn; maat 40 moes agterna ingelas word; vir die meeste rustekens is slegs die nodige spasie gelos; en die stemparty van mate 41-42 is net dotjies op die regte toonhoogte.

Vanaf maat 87 — wat aanvanklik uitgelaat is — kom die musiek baie onklaar voor, maar uit onder meer al die werk in seegroen, en soms blou, balpunte (sommige daarvan futiele pogings) en die baie ingelaste en/of veranderde gedeeltes, kry die klavierparty mate 87-99 met groot gesukkel finale beslag. Mate 100-111 lyk onklaar, maar as die werk van die laaste maat af terug ondersoek word, het die meeste daarvan wel finaliteit, net die maatnommers stem nie ooreen nie.

Van die musiek wat hier as mate 100-102 geskryf is, is min bruikbaar; en die res is dié van die finale weergawe (met laasgenoemde se maatnommer in hakies): maat 103 (101); 104 (102); 105 (103); 106 (104, met veranderinge in rooi); en 107-111 (105-109). Maat 100 kort dus nog. Ook maat 100 van die stemparty het nie finaliteit nie, omdat op die eerste pols nog 'n a<sup>1</sup> op 'n agtstenoot is.

Aan die einde van komposisiepoging 10.13 B: 1-4 is die volgende stukkies musiek steeds onklaar:

- In maat 88 verskil die ritmepatroon van die linkerhandparty se hoogste melodie nog.

- In die regterhandparty van maat 93 kort nog 'n f<sup>1</sup>.
- Die nootwaardes van maat 94 is te lank.
- Maat 100 kort nog (die stemparty het ook nie finaliteit nie).

In die inkoutograaf 10.13 CIII/1: 5 (s.a.) bereik mate 88-100 ook finale beslag.

### 9.3 Oorsig oor die ontstaansdatums van die lied, met elke katalogus-bladsynommer tussen hakies

- 6/9/53 (9.3 A: 1) Flav. [Flavius]
- 4/8/54 (9.3 A: 5)
- 13/8/54 (9.3 A: 6)
- 15/8/54 (9.3 A: 7) Armoedig
- 11/12/56 (9.3 A: let wel 21) Hier skryf hy weer "armoedig" — dié keer in die musiek.
- 29/12/56 (9.3 A: 22)
- s.a. (9.3 A: 23)
- s.a. (9.3 A: 24)
- s.a. (9.3 A: 25)
- 22/1/57 (9.3 A: 8)
- 23/1/57 (9.3 A: 8, onderaan)
- s.a. (9.3 A: 9-19)
- 1/2/57 (9.3 A: 26, boaan) (Hierdie is 'n sewe mate lange, mislukte poging.)
- 3/2/57-10/2/57 (9.3 A: 26-34) (Die finale outograaf van die 1957-weergawe.) Van hierdie weergawe is daar ook outograaf partiture van die individuele instrumentale partye (CI/1); die outograaf op symphax-velle (CIII/1); kopieë van CIII/1: CIII/2 (met korreksies in groen ink); CIII/3 (met korreksies in groen ink en rooi potlood); CIII/4 (met die inskripsie op die voorblad: "Howard from Der Verfasser [die skrywer] Cape Town Aug. 25'57").
- 28/6/64 (!!) (9.4 A: 121)
- s.a. (9.4 A: 122)
- 29/6/64 (9.4 A: 122)

- s.a. (9.4 A: 123)
- s.a. (9.4 A: 124)
- s.a. (9.4 A: 125)
- 6/7/64 (9.4 A: 125, onderaan)
- 7/7/64 (9.4 A: 126)
- s.a. (9.4 A: 127) (Dit volg op 9.4 A: 125, onderaan.)

Terug na 9.4 A: 126

Terug na 9.4 A: 127 met die einddatum 12 of 13/7/64, 1.30 vm.

Hierdie 1964-weergawe word gevind in die dokumente van *Die ou paradys* 9.4, wat die volgende dokumente insluit wat Muller in die katalogus lys: α: 31 bladsye wat Howard Ferguson en Arnold van Wyk se Engelse vertalings van die verse bevat; A: 130 bladsye komposisiesketse — waarvan pp. 121-130 as van *Boggom en Voertsek* gekatalogiseer is. [Dié toonsetting beslaan egter net pp. 121-127 — daar is nie 'n p. 128 nie]; p. 129 is 'n strykkwartetverwerking van die eerste 21 mate van Mozart K310; en p. 130 (12/1/83) [waarskynlik 'n hernude poging om *Boggom en Voertsek* meerstemmig te toonset].

Aangesien die outograaf partiture die hele *Die ou paradys* insluit, word hier slegs verwys na enkele van dié wat Muller lys: CIII/1: 57 bladsye, die outograaf partituur op symphax-velle; verskeie kopieë van CIII/1: CIII/2; CIII/3 (gemark as 'HF: copy'); CIII/4 (met redakteursnotas in groen ink in die handskrif van HF); CIII/5 (met 'n inskripsie in rooi ink 'Sent — with a great deal of hesitation: is he to laugh at them or cry? — to my dear friend Howard, Stellenbosch, Jan. 1966'); CIII/6.1 (outograaf partituur van HF se klavierverwerking in HF se handskrif); CIII/6.2 ('n gebinde kopie van CIII/6.1); D2 en D3 (proewe met korreksies deur HF); D4 (finale proewe met korreksies deur HF); en D5 en D6 (die 1994-publikasie deur die Arnold van Wyk Trust — steeds met korreksies in groen ink). Vir 'n volledige lys, sien Muller ms. s.a.: 731-733.

- 19/4/80 (10.13 A: 1)
- s.a. (10.13 A: let wel 3)
- 25/4/80 (veranderinge aan: 10.13 A: 1 en 3) "Gladstone L. gisteroggend oorlede".
- 28/5/80 (10.13 A: let wel 2)
- s.a. (10.13 B: 1-4)
- s.a. (10.13 CIII/1: 1-5) Inkoutograaf (met korreksies in groen ink deur HF)



Ander dokumente wat Muller onder 10.13 katalogiseer:

CIII/2 (5 bladsye): 'n Kopie van CIII/1 met 'n inskripsie in rooi ink deur Arnold van Wyk

"See Magoed issit waar 28.4.82"; CIII/3.1 (11 bladsye): "fotokopie van 'n beplande bundel met 'Liebeslied' (Rilke) en 'Boggom en Voertsek' met 'n voorwoord deur HF gedateer

Januarie 1984"; CIII/3.2 (11 bladsye): Kopie van CIII/3.1 met korreksies in rooi ink; en D (21 bladsye): publikasie deur die Arnold van Wyk Trust, Stellenbosch (1985) (ms. s.a.: 757).

## Hoofstuk 10 Slotopmerkings

Die ontsluiting van die manuskripte in die Arnold van Wyk-versameling by die Universiteit Stellenbosch het vir die eerste keer 'n volledige beeld van Arnold van Wyk as liedkomponis moontlik gemaak.

Dit het daartoe gelei dat vir die eerste keer ook 'n kritiese vergelyking getref kon word tussen die beskikbare kompositiesketse en die gepubliseerde liedere. Die Petronius-liedere, wat nog net as 'n gebinde (in hardeband) manuskrip van die siklus bestaan, is nou ook ondersoek. Enkele foute is geïdentifiseer wat by publikasie reggestel behoort te word. Aangesien die kompositiesketse en soortgelyke dokumente vir vorige navorsing oor Van Wyk se gepubliseerde liedere nie beskikbaar was nie, kon heelwat foutiewe aannames nou hersien word.

Gegrand op die insigte wat so verkry is, word aanbevelings vir postume publikasie van enkele liedere gemaak wat die beeld van Van Wyk se liedoeuvre sal verruim.

Van Wyk se ontwikkeling as komponis van die kunslied asook sy deurslaggewende bydrae tot dié genre in Suid-Afrika is teen die agtergrond van die breër kulturele konteks ondersoek. Dit lei tot die oortuiging dat hy sy regmatige plek kan inneem langs sy eweknieë en dat sy belangrikheid as liedkomponis 'n inherente deel is van sy status as baanbrekende Suid-Afrikaanse toonkunstenaar.

'n Geheelbeeld wat ontstaan het uit die navorsing oor die jeugwerke, die ongepubliseerde vroeë en latere liedere — voltooid en onvoltooid — asook die gepubliseerde liedere, het die volgende eienskappe van Van Wyk se liedkuns aan die lig gebring.

Hy is 'n toonkunstenaar wat teks tot in die fynste besonderheid in klank kon omskep — 'n vaardigheid wat herinner aan dié van komponiste soos onder andere Wolf, Debussy en Britten. Van Wyk se liedere is 'n toonbeeld van balans, nie net binne die betrokke lied nie, maar ook binne die groter geheel van 'n groep liedere of 'n sangsiklus.

Van Wyk het tekste met literêre waarde gekies uit 'n breë spektrum ten opsigte van tale en tydperke en met 'n besondere voorkeur vir melankoliese of nostalgiese gedigte. Daar is

slegs enkele liedere, meestal onder die jeugliedere, op uitsluitlik lighartige of humoristiese tekste.

Ou tekste het vir Van Wyk besondere bekoring ingehou, onder meer die enkele baie ou, anonieme Nederlandse tekste uit *Horae Belgicae* asook die amper twee millennia oue Petronius-tekste. Hy het soms ou tekste en musiek ook as materiaal vir van sy instrumentale werke, soos die minnesangermelodie *Der may hat menig hercze hoch erstaigett vir Primavera* en *Egidius waer bist du bleven vir Rondo desolato*, gebruik. Thom noem dat die laasgenoemde teks, wat aanvanklik as toonsetting vir vierstemmige mannekoor bedoel was "aan Jan Moritoen (ca. 1355-1416) toegeskryf word." (2006: 71-72.)

Hoewel Van Wyk baie sensitief is vir die onderwerp en atmosfeer van 'n gedig, of miskien juis as gevolg daarvan, huiwer hy nie om 'n gedig nie in sy totaliteit te toonset nie. Reeds vanaf sy jeugliedere toonset hy dikwels slegs een of net enkele strofes van 'n gedig. Nogtans is die betrokke lied dan geslaagd en laat hy dié teksgedeelte(s) op eie bene staan, soos met *Liebeslied* op dié Rilke-gedig.

Van Wyk toonset die teks meestal sillabies, en wanneer hy wel woorde met melismas versier of beklemtoon, is dit funksioneel en dra dit dikwels by tot klankskildering. Sillabiese toonsetting sluit aan by sy voorkeur om in die middelomvang,  $e^1$  tot  $d^2$ , van die deursnee stem te skryf en die hoë omvang,  $g^2$  tot  $b^2$ , vir meer dramatiese uitdrukking te reserveer. Dié voorkeur vir die middelomvang van die stem hang waarskynlik saam met sy selferkende voorliefde vir die timbre van die altviool.

'n Baie belangrike eienskap van Van Wyk se liedere, wat in ag geneem moet word wanneer die liedere uitgevoer word, is die ongekunsteldheid van die musiek. Daar is geen vals voorwendsels in die melodiegewing nie. Dit grens aan die eerlikheid en direktheid van resitatiefstyl en afhangende van die sentiment van die teks toonset hy die hele teks of dele daarvan dikwels in 'n klein omvang van tot so min as 'n rein of vergrote kwint. Hierdeur word 'n praatkwaliteit aan die stemparty verleen wat dikwels as *quasi recitativo* of *quasi parlante* aangedui word. In Van Wyk se liefde om resitatiefstyl in sy liedtoonsettings te gebruik, is die invloed van Schubert en selfs Debussy baie duidelik. Veral Schubert het talle liedere getoonset waarin groot dele resitatief gebruik word.

Dit is jammer dat dié uitvoeringsaanwysings — wat so ’n natuurlike, ongekunstelde omgang met die teks impliseer, en prominent in die kompositiesketse na vore kom — selde tot in die finale weergawe behou word. Talle voorbeelde in die kompositiesketse wys hoe hy sulke gedeeltes, in sy soeke na groter ritmiese vryheid, met stippelmaatstrepe of sonder maatstrepe toonset. In die ontwikkeling van so ’n toonsetting verkry hy dan later dié vryheid deur tydmaatwisseling. Toonsetting in onreëlmatige tydmaat, soos onder meer 5/4 en 7/8, kom toenemend voor en hy huiwer selfs nie om sy uitdrukkingsvermoë vrye teuels te gee en ’n ongewone tydmaat soos 8/8 of 10/16 te gebruik nie.

In teenstelling met wat soms in literatuur oor Van Wyk se hantering van die woordaksent geskryf is, is dit nie logies om die afleiding te maak dat ’n komponis wat hom in sy vroeëre liedere so getrou aan die teksaksent kon hou, in sy later liedere argeloos daarteenoor sou staan nie. Inteendeel, soos Van Wyk se vermoë tot teksverklanking gegroei het, het teksaksent — of dit staan en of dit skuif — deel van die groter uitdrukkingspalet geword. Hy het ’n versreël(s) gewoonlik vir ’n lang tyd met die teksaksent streng op die sterk polse getoonset voordat hy dan weggedoen het met dié rigiditeit deur ritme-aanpassings te maak.

Van Wyk het presies geweet watter klankbeeld hy in elke lied nagestreef het. Hy gebruik stilte as net so belangrik soos klank om musikale gestalte aan ’n teks te verleen. Die rol en groot uitdrukkingswaarde van die rustekens mag dus nooit deur die uitvoerders onderskat word nie. *Winternag* is ’n tekenende voorbeeld hiervan. Aan die einde van dié lied vereis hy selfs ’n *lungo silenzio* om te verseker dat die atmosfeer van die lied nie te gou verbreek word nie en die oorgang na die lighartiger *Hart-van-die-Dagbreek* met goeie tydsberekening gedoen word.

Melodiese middele wat veral toenemend in die volwasse liedere voorkom en waarmee gewoonlik melankolie en nostalgie uitgedruk word, sluit in die dalende verloop van drie of meer heeltone en die binnetoekerende of middelpuntsoekende melodie met sy inherente spanning en melankolie. Dikwels word ’n motief rondom ’n kern- of ankernoot gevorm wat in sigself dan ook ’n middelpuntsoekende aard het. Spore hiervan is reeds in sy jeugliedere te vinde, onder meer in *Evening Song*, maar dit is in *Van liefde en verlatenheid* dat dié soort melodie ’n opvallende komposisionele kenmerk word.

'n Gunsteling-stylmiddel om intensiteit in 'n teks te vergestalt, is om 'n passasie op veelvuldig herhalende note te toonset — meestal in die hoër stemomvang. Stygende en dalende intervalspronge groter as 'n majeure sekst word omsigtig en met groot trefkrag gebruik, onder meer in *Diep Rivier* en in *Liebeslied*, en gewoonlik met 'n hoë dinamiese vlak benadruk.

Van Wyk se gebruik van die tertinterval dui dikwels op meer as net 'n algemene interval in melodievorming. In baie van sy liedere, onder meer in *Van liefde en verlatenheid*, raak dit 'n kenmerk van die stemparty veral om melankolie uit te druk of met betrekking tot die harmoniek, soos Temmingh uitwys in die harmoniese analise van *Die woestyn-lewernie*, om "'n sterk tonaliteitsgevoel [te] skep" deur die "terugkerende 'rondspeel op die tert', . . ." (1965: 86).

In sommige liedere kom dit voor dat nie net sekere frases 'n dalende tendens het nie, maar dat die lied as 'n geheel 'n oorwegend dalende kontoer het. Hiertoe dra die begeleiding natuurlik by. Dít is tekenend van Van Wyk se vernuftige klankskildering wat soms onder meer in die algehele tessituur of klankkleur waarneembaar is en soms beeldskilderend aangewend word.

Hy waak egter daarteen om nie té voorspelbaar te wees nie. In Temmingh se bespreking van *Winternag* pla dit hom dat "[d]ie woord 'hoog' in maat 30 [*sic*: 29] wat vir 'n pynlik ekspressief analiserende komponis aanleiding sou wees [om dit met 'n hoë noot te toonset] deur Van Wyk slegs met 'n relatief lae c-kruis [c-kruis<sup>2</sup>] getoonset [word]" (1965: 109). Net so toonset hy in *Die Kapelle* nie die kapel wat daarbo staan in 'n hoë en die herder onder in die vallei in 'n lae omvang nie, maar is eerder gemoeid om met 'n geleidelik stygende lyn by  $f^2$  op *froh* uit te kom.

Reeds vanaf so vroeg as die toonsetting van *Music, when Soft Voices die* (28 Februarie 1931) skryf Van Wyk 'n selfstandige klavierparty wat die stemparty nie dupliseer of net slaafs ondersteun nie, al word 'n tonika, subdominant, dominant akkoordstruktuur hoofsaaklik gebruik. Dit is veral die tekstuur van die begeleiding (hetsy 'n klavierparty of 'n instrumentale ensemble) wat beduidend van die stemming van die lied is. Aansluitend hierby is sy aanvoeling vir en spel met die tessituur en klankkleure van instrumente. So word byvoorbeeld buite die  $C_1$  tot  $c^3$ -omvang van die klavier, botoonnote in die stryker- en

harppartye, en enkele kere die byvoeg van net 'n driehoekie met groot trefkrag skilderend gebruik. In die Petronius-liedere benut Van Wyk veral die hoë omvang van die baritonstem baie effektief en in byvoorbeeld *Fair Nymph* kontrasteer hy die baritontimbre met 'n fluit-obligaat.

Hy gebruik ook 'n ryk palet van dinamiese vlakke en uitvoeringsaanwysings en is baie spesifiek oor wat van die uitvoerders verwag word. Kenmerkend van die einde van baie van sy liedere (miskien meer as by die deursnee-komponis) is dat dit met verskeie bewoordings as wegsterwend gemerk is. Die naspel in veral sy vroeë liedere is dikwels slegs 'n wegsterwende akkoord en die voorspel is selde langer as drie mate. In die volwasse liedere bestaan dié patroon steeds, maar 'n langer voor-, tussen- en/of naspel kom wel dikwels voor.

Van Wyk se liedere toon duidelike eienskappe van Neo-Romantiek en bly aan tonaliteit gebonde te midde van baie dissonansie en akkoordvreemde note.

Oor die algemeen is die harmoniek baie kompleks. Daar is dikwels vermenging van majeur-mineur toongeslagte, skielike uitwykings na ander toonsoorte en soms bi-tonaliteit. In sy harmoniese analyses van *Vier weemoedige liedjies* asook *Van liefde en verlatenheid* kom Temmingh dikwels tot die gevolgtrekking dat daar vir sommige akkoorde, of soms 'n betrokke paar mate, selfs meer as een verklaring moontlik is.

'n Gevolgtrekking waartoe gekom is deur finale weergawes te vergelyk met die betrokke kompositiesketse, is dat akkoordsamestelling dikwels aanvanklik binne die konvensionele harmonie van die betrokke toonsoort is, maar dan getooi word met toonsoortvreemde note en soms enharmoniese spelling — dat dit dus doelbewus in 'n dissonante, harmonies komplekse rigting gevoer is. Die resultaat is 'n baie dissonante voorkoms en klankkleur. Hierdeur skep Van Wyk 'n groter harmoniese speelveld wat egter die bepaling van toonsoorte bemoeilik en eerder net 'n toonsentrum daarstel waarbinne 'n vrye wisselwerking van die betrokke mineur- en majeur-konstruksies plaasvind, aangevul met verhoging en/of verlaging van toontrappe.

Soos veral gesien is in Van Wyk se volwasse liedere (onder meer die Petronius-liedere) skep die dubbele spelling van note (byvoorbeeld c-kruis en d-mol) binne 'n akkoord aanvanklik 'n

wanindruk van kompleksiteit. Dikwels word sekere note egter binne 'n vinnige *arpeggio*-agtige figuur in die begeleiding juis op dié manier gespel, moontlik slegs om 'n betrokke noot of note makliker, met 'n vinnige oogopslag, leesbaar te maak.

Van die meer voor die hand liggende harmoniese eienskappe wat Van Wyk met groot seggenskrag gebruik, is pedaalpunte en soms ook omgekeerde pedaalpunte; die spel met subdominant mineur in die majeur toonaard; die verhoging van die vierde toontrap; en die verlaging van veral die sewende, maar dikwels ook die sesde toontrappe.

In die jeugliedere maak Van Wyk aanvanklik baie van presiese herhaling van motiewe of selfs onder meer twee mate lange frases gebruik as vormmiddel, maar dit kom geleidelik minder voor — veral vanaf die toonsetting van *Evening Song*, 2 Mei 1932, is daar minder slaafse herhaling. In sy volwasse liedere word presiese herhaling gewoonlik vermy.

Van Wyk se komposisiesketse is die belangrikste bron om sy werkwyse te ondersoek en vir die bydraende, nie-musikale faktore wat 'n invloed op sy werkwyse gehad het, was die kantaantekeninge en Muller se manuskrip uiters waardevol.

Hierdie kantaantekeninge, wat dikwels in die komposisiesketse voorkom, nooi die navorser onverwags 'n oomblik in Van Wyk se privaat ruimte in. Sy daaglikse bestaan spreek amper onwerklik sterk uit die verouderde manuskripblaaie. Soms is dit net 'n paar uitroeptekens of 'n woord of twee na 'n datum, en eenmaal selfs sigaretbrandmerke dwarsdeur meer as een bladsy, wat boekdele spreek. Hoewel die kantaantekeninge op die ingewing van die oomblik geskryf is en nie noodwendig vir 'n ander paar oë bedoel was nie, is daar 'n element van gesellige kommunikasie — miskien omdat dit soveel van die melankolie, soms selfs aardsheid en terselfdertyd ook die onderliggende fyn humorsin van hierdie merkwaardige mens verklap.

Dikwels laat dit by 'n mens die gevoel dat hy onderbewustelik wel sy eiewaarde as komponis besef het en dus tóg aanvaar het dat daar navorsing op sy musikale nalatenskap gedoen sou word. Sonder om op 'n terrein buite dié studie te beweeg, kan met redelike veiligheid gesê word dat hoe hy dagboek gehou het, die bogenoemde kantaantekeninge en die bêre van so baie geskrewe dokumentasie kan dui op 'n intense behoefte aan kommunikasie én voortbestaan.

Manuskripte van sy jeugliedere wys dat hy soms 'n lied binne so min as 40 minute kon toonset. In sy vroeë liedere is die stemparty dikwels, as 'n musikale ingewing, met die eerste poging baie na aan die finale weergawe en kom die klavierparty geleidelik tot stand.

Mettertyd het die komposisieproses moeisamer geword. Wanneer die komposisieproses wel maklik gevloei het en hy dus vinnig moes werk, het hy die sleuteltekens en die toonsoortteken aan die begin van die eerste sisteem geskryf en die res slegs met // aangedui of glad nie. In sulke gevalle het hy die toonhoogtes slegs as dotjies op die notebalk neergestig met net hier en daar 'n woord as teksonderlegging.

Die komposisiesketse wys dat die stemparty meestal grootliks spontaan ontstaan het uit die teks en dat die begeleiding dikwels met groot moeite uit die stemparty ontwikkel het. Vanaf *Van liefde en verlatenheid* was die ontwikkeling van die stemparty soms al baie gevorderd maar dan het die gestoei met die klavierparty die hele proses vir dae of selfs weke laat ontspoor. Dikwels kon hy nie loskom van die aanvanklike musikale ingewing nie al het dit die komposisieproses laat stol — hy vorder dan nie, maar bly gebruik dieselfde musiek herhaaldelik, los dit later, probeer toonset die einde van die gedig en dikwels sit hy dit dan vir maande opsy.

Uit die komposisiesketse word dit ook duidelik dat sommige van die musikale idees vroeg in 'n lied se ontwikkeling reeds finale beslag het, maar dat hy dit alles deurhaal. Meestal word so 'n idee dan tóg behou, herhaaldelik neergeskryf en geskaaf tot 'n finale produk. Soms word hierdie idees net in sy musikale geheue gestoor en word dit later gebruik, maar nie noodwendig in die oorspronklike verband of selfs komposisie nie.

Anders as wat later met 'n fotostaatmasjien moontlik was, moes Van Wyk elke keer as hy veranderinge aan 'n stuk werk wou maak eers die vorige werk met die hand kopieer. Dit was uiteraard baie tydrowend, maar sodoende het hy selfs werk wat hy deurgehaal het nie vernietig nie en kon hy dit desnoods weer gebruik. Hy het baie min kere werk uitgegee. Later het hy enkele kere met rooi kleurpotlood, en vanaf die Petronius-liedere gereeld met rooi, groen en blou balpunte (soms ink) veranderinge aangebring. Die voordeel hiervan is dan dat hy al die werkstadia gelyktydig in kleurlae kon sien.



Oor die algemeen dateer Van Wyk die komposisiesketse getrou, maar laat soms doelbewus groot spasies, tot soveel as ses notebalke, tussen die verskillende sisteme oop waarin hy dan musiek verander of verder ontwikkel, maar teken ongelukkig nie die datums hierby aan nie. Soms werk hy sommer aan 'n ander komposisie op dié oop notebalke. Dit kom ook voor asof hy, wanneer hy 'n ingewing of inspirasie gekry het, op die eerste die beste manuskrippapier waarop hy sy hand kon lê, geskryf het. Dít bemoeilik natuurlik die proses om die sketse kronologies te katalogiseer. Dat hy sommige bladsye onderstebo gebruik, bring mee dat in baie gevalle die volgorde van die katalogusbladsynommers agteruit gelees moet word.

Soos in die bespreking van onder meer *Kerstlied* blyk, het Van Wyk soms ongedateerde komposisiesketse lank agterna, vermoedelik met behulp van sy dagboekinskrywings, probeer dateer — dalk met die verwagting dat navorsing oor sy werk gedoen sal word — maar dan onakkuraat.

As antwoord op die vraag hoekom Van Wyk so moeisaam gekomponeer het, word sy oorkritiese ingesteldheid teenoor sy eie werk gewoonlik voorgehou. Hoewel sekerlik die hoofrede, is dit beslis nie die allerantwoord nie.

Vir 'n beeld van Van Wyk se algemene werkwyse wat uiteraard vervleg is met sy menswees en leefwyse moet verskeie bykomstige faktore in ag geneem word, onder meer swak gesondheid waaraan hy by tye onderworpe was en sy wisselende gemoedstoestande, veral sy geneigdheid tot minder of erger vlakke van neerslagtigheid wat waarskynlik dikwels as depressie voorgedoen het en soms so erg was dat hy komposisiedroogtes beleef het. Aansluitend hierby is sy verhoudings met familie, vriende en sy ewigdurende soeke na 'n bevredigende, geborge verhouding — selfs in die liedere van sy jeugperiode blyk dié behoefte deur soms 'n toonsetting aan iemand op te dra, al is dit dan maar net anoniem aan "the eternally loved one". Van sy volwasse werke, nie net liedere nie, word aan vriende opgedra — gewoonlik met net die voorletters van, of 'n kode vir die persoon.

Terwyl ek met dié studie besig was, was ek altyd bewus van Van Wyk se beeld as mens. Sy skugterheid of selfs onbeholpenheid en by tye sy intense alleenheid waarvan so baie van die tekskeuses getuig, onder meer *The Window*, 'n gedig van Walter de la Mare, en *Van liefde en verlatenheid* asook dagboekopmerkings in van die komposisiesketse — soos onder meer dié van 19 Junie 1948 by 'n komposisieskets van *Winternag* ". . . donker die hele dag, baster

wolkbreuke, bitter allendig." Sy seleksie van Marais-gedigte vir *Van liefde en verlatenheid* sentreer myns insiens om die laaste versreël van *Die towenares* — en om Van Wyk — *om hy alleen is*.

Dit kom voor asof melankolie van kleintyd af 'n skadu oor sy lewe gegooi het. Opgeteken in Muller se biografie oor Van Wyk (tans nog in manuskripvorm) is talle aanhalings uit Van Wyk se ma se gebedeboekie waarvan die meeste smeking is vir beter omstandighede en dat haar man Chris haar en die kinders beter sal behandel. Daar is baie uitroepe wat begin of eindig met "Oh, God what shall I do" of ". . ., what will become of us". Dit is onwaarskynlik dat 'n kind met so 'n fyngewoelige gees soos Van Wyk onaangeraak sou afkom van sulke omstandighede. As volwassene het hy 'n swak selfbeeld gehad, voortdurend aan homself getwyfel en was soms traag om te werk. Op die lange duur het sy selferkende drankmisbruik (by tye) noodwendig ook 'n negatiewe invloed op sy lewensuitkyk asook sy kreatiwiteit gehad.

'n Mens is deurentyd so bewus van Van Wyk se skerp intellek, sy fynbesnaardheid en buitengewone skeppingsvermoë, maar ook dat dit in 'n ongesonde liggaam en labiele psige gehuisves was. Van die negatiewe persoonlikheidseienskappe wat remmend op sy loopbaan as komponis ingewerk het, is sy onproduktiwiteit vanweë die genoemde neerslagtigheid, maar ook sy aandagafleibaarheid.

Die omstandighede dat hy moes klasgee vir sy lewensonderhoud en nie van 'n inkomste as komponis kon leef nie, het bygedra tot dié dikwels beswaarde gemoedstoestand. Toe Van Wyk senior lektor by die SACM was, het hy voortdurend gekla oor die doseerlas en die min tyd om te komponeer. Tog komponeer hy van sy grootste liedere in dié tydperk, vanaf die einde 1948 tot 1960 toe hy by die SACM weg is.

In die komposisieproses van die Petronius-liedere is daar 'n gaping van 1960 tot 1964. Dit is die tyd toe Van Wyk die lektoraat by die Universiteit Stellenbosch aanvaar en 'n huis op Stellenbosch gekoop het. Hy kla weer oor die doseerwerk en die min tyd vir komposisie. Tog komponeer hy ook bitter min in onder meer 1970 toe hy met langverlof was — juis om te komponeer. Dat hy by hierdie universiteit tot met sy aftrede nie bevordering gekry het nie, het ook negatief ingewerk op hom as komponis en op sy kreatiwiteit.

Vanuit die perspektief van die liedkomposisies is dit duidelik dat hy dikwels nie net aan meer as een lied gelyktydig gewerk het nie, maar tussendeur ook met instrumentale komposisies en in sy later jare veral met koortoonsettings besig was.

Meer as enige van sy Suid-Afrikaanse tydgenoot (en ook veel jonger) komponiste het Van Wyk 'n bedrywige skedule as uitvoerende pianis gehad — hetsy as solis of begeleier. Net 'n komponis soos Hendrik Hofmeyr kan dalk deesdae hiermee kers vashou. Vandaar dan ook die tegnies uitdagende pianistiek in die klavierpartye van beide hierdie komponiste se liedere.

Van Wyk sou heel waarskynlik oorsee 'n baie goeie loopbaan as komponis geniet het met moontlik baie meer musikale stimulasie as in Suid-Afrika. Hy het homself meermale deur oorsese reise met die Europese kultuur verryk, maar dis hier in Suid-Afrika waar hy wou werk en sy talent wou inploeg. Hier het hy gekomponeer en sy bydrae gelewer om studente op te lei om sy volk musikaal te help opvoed en 'n eie identiteit te ontwikkel om posisie in die internasionale speelveld van musiek te kan inneem. Daarvoor sal waardeerders van Westerse kunsmusiek in Suid-Afrika hom altyd eer.

## Bronne

### Literatuur

- Anon. 1994. "Suid-Afrikaanse komposisies". In *Musicus*, 22 (2). Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika. pp. 161-173.
- Anouilh, Jean en Hill, Lucienne. 1961. *Becket or The Honour of God* (Vertaal deur Lucienne Hill 1961, herdruk o.a. 1966). Londen: Methuen Co. Ltd.; Oorspronklik: Anouilh, Jean. 1959. *Becket ou l'Honneur de Dieu*. Parys: La Table Ronde.
- Arnold, Marion. 1995. *Irma Stern: 'n Fees van kleur*. (Afrikaanse vertaling: Jan Schaafsma). Vlaeberg: Fernwood Press (Edms) Bpk.
- Baard, Marissa, et al. 2005. *Eugène N. Marais Die volledige versamelde gedigte*. Pretoria: Protea Boekhuis. (Inskrywing ook onder Marais.)
- Berman, Esmé. 1983. *Art & Artists of South Africa*. New enlarged edition. Kaapstad / Rotterdam: A.A. Balkema. pp. 212-215 en 251-256.
- Betti, Ugo. 1946. *Misdaad op Bokeiland*. Afrikaanse vertaling Alewyn Lee. 1969. Johannesburg: DALRO; Oorspronklik: Betti, Ugo. 1946. *Delitto all'isola delle capre*. (Geen inligting nie.)
- Botha, T.J.R. en Van der Walt, P.D. 1964. *Uit die verhaalskat van Eugène Marais*. Pretoria: J.L. van Schaik (Edms.) Bpk. pp. 119-159.
- Bouws, Jan. 1946. *Musiek in Suid-Afrika*. Brugge: Uitgeverij Voorland.
- Bouws, Jan. 1951. "Südafrikanische Musik". In *Musica*, Heft V/VI, Mai-Juni 1951. Kassel: Bärenreiter-Verlag. pp. 201-202.
- Bouws, Jan. 1957. *Suid-Afrikaanse komponiste van vandag en gister*. Kaapstad: A.A. Balkema.
- Bouws, Jan. 1958. "In die stilte van my Tuin: 'n Lied van Arnold van Wyk". In *Die Taalgenoot*, Januarie 1958. Kaapstad: Afrikaanse Taal- en Kultuurvereniging.
- Bouws, Jan. 1961. *Woord en wys van die Afrikaanse lied*. Kaapstad: HAUM.

- Bouws, Jan. 1982. *Solank daar musiek is*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.
- Bradbury, E. / Burn, A. 2001. "Joubert, John (Pierre Herman)". In S. Sadie (red.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Tweede uitgawe. Vol. 13. Londen: Macmillan Publishers Limited. pp. 268-269.
- Carman, Bliss. s.a. *Sappho: One Hundred Lyrics*. United Kingdom: Dodo Press.
- Cooper, M. 2001. "Duparc [Fouques Duparc], (Marie Eugène) Henri". In S. Sadie (red.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Tweede uitgawe. Vol. 7. Londen: Macmillan Publishers Limited. pp. 718-719.
- Dekker, G. 1966. *Afrikaanse Literatuurgeskiedenis* (Dertiende druk). Kaapstad: Nasou Beperk.
- Dekker, J.J. s.a. *Goethe und Schiller. Gedichte in Auswahl* (Derde druk). Kaapstad: Nasionale Boekhandel Beperk. pp. 9-25, 40-73 en 185.
- Du Plessis, Hubert. 1984. "Arnold — Aanhef, aandenkings en anekdotes". In I.J. Grové (red.) *Acta Academica*. B 19. Bloemfontein: Universiteit van die Oranje-Vrystaat. pp. 35-43.
- Du Plessis, I.D. 1931. *Lied van Ali en ander gedigte*. Kaapstad: Nasionale Pers Beperk.
- Du Plessis, I.D. 1932. "Wat Sappho sê". In *Die Huisgenoot*. 16 September 1932. Deel XVII, No. 547. Kaapstad: Nasionale Pers Beperk. p. 15.
- Du Plessis, I.D. 1932. "Sonnette". In *Die Huisgenoot*. 30 Desember 1932. Deel XVII, No. 562. Kaapstad: Nasionale Pers Beperk. p. 15.
- Du Plessis, I.D. 1935. *Stryd*. Kaapstad: Nasionale Pers Beperk.
- Du Plessis, I.D. 1937. *Vreemde liefde*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers Beperk.
- Du Plessis, I.D. 1980. *Mens en Ster*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers Beperk.
- Feenstra, M. 1984. "Eenheidsgewende faktore in die Vyf elegieë vir strykkwartet". In I.J. Grové (red.) *Acta Academica*. B 19. Bloemfontein: Universiteit van die Oranje-Vrystaat. pp. 133-141.

- Ferguson, Howard. 1987. "Arnold van Wyk". In Peter Klatzow (red.). *Composers in South Africa today*. Kaapstad: Oxford University Press. pp. 1-31.
- Ferguson, Howard. 1996. "Arnold van Wyk in England". In *Musicus*, 24 (1). Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika. pp. 83-84.
- Fick, Acáma. 1983. "Hulde aan Arnold van Wyk: 'n Nederige vors onder musici". In *Die Burger*. 30 Mei 1983. Kaapstad: Nasionale Pers. p. 6.
- Fick, Acáma. 1984. "Werklys: Arnold van Wyk". In I.J. Grové (red.) *Acta Academica*. B 19. Bloemfontein: Universiteit van die Oranje-Vrystaat. pp. 4-9.
- Fiedler, H.G. (red.). 1962. *The Oxford book of German verse: From the 12th to the 20th Century*. Eerste uitgawe 1911. Londen: Oxford University Press.
- Forster, Leonard (red.). 1961. *The Penguin Book of German Verse*. Eerste uitgawe 1957. Middlesex: Penguin Books Ltd.
- Geldenuys, Jolena. 1983. *Arnold van Wyk (1916-) se vokale musiek: 'n Stylstudie met spesiale verwysing na variasietegnieke*. Ongepubliseerde doktorsale proefskrif. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika.
- Gilfillan, F.R. 1980. "Maanlig en rose." In *Leipoldt 100: 'n Bundel opstelle saamgestel deur Merwe Scholtz vir die Leipoldt-gedenkjaar 1980*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers Beperk. pp. 34-43.
- Grobbelaar, Pieter W. 1980. "C. Louis Leipoldt 28 Desember 1880-12 April 1947". In *Skrywers in beeld 4*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers Beperk.
- Grové, I.J. 1983. "Die motiwiese eenheid in Arnold van Wyk se lieder siklus *Van Liefde en Verlatenheid*". In M.C.J. van Rensburg (red.) *Acta Academica*. B 17. Bloemfontein: Universiteit van die Oranje-Vrystaat. pp. 31-39.
- Grové, I.J. (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.J. 1986. *Die liedkuns van Beethoven, met besondere verwysing na die woordtoonverhoudings in die klavierbegeleide sololiedere*. Ongepubliseerde doktorsale proefskrif. Bloemfontein: Universiteit van die Oranje-Vrystaat. pp. 1-13 en 354-489.
- Grové, I.J. 1993. "'Wat kon daarvan kom?' — enkele beskouinge oor die musikale nalatenskap van Arnold van Wyk (1916-1983)". In *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 33 (3). Pretoria: Die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns. pp. 165-173.
- Grové, I.J. 1996. "Arnold van Wyk: herdenking en her-denking, 1916-1996". In *Musicus*. 24 (1). Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika. pp. 85-91.
- Grové, I.J. 1999. "Komponiste van Stellenbosch: 'Ek voel meer tuis hier, en dat my plek hier is . . .' Arnold van Wyk". In R. Ottermann (red.) *Die Musieklewe van Stellenbosch: 30 Jaar Stellenbosse Heemkring*. Stellenbosch: Die Stellenbosse Heemkring. pp. 42-54.
- Grové, I.J. 2005. "Komponiste van Stellenbosch: 'Ek voel meer tuis hier, en dat my plek hier is . . .' Arnold van Wyk". In I.J. Grové (red.) 2005. *Konservatorium 1905-2005: Die Departement Musiek en die Konservatorium aan die Universiteit Stellenbosch by geleentheid van die Eeufees 1905-2005*. Stellenbosch: Sun Press. African SUN Media. pp. 73-82.
- Grové, I.J. 2008. "Lewe-ín-werk: Outobiografiek in Arnold van Wyk se musiek". In *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*. 48 (1). Maart 2008. Arcadia: Die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns. pp. 1-12.
- Grové, I.J. 2011. "'Making the Dutchman proud of his language . . .': 'n Honderd jaar van die Afrikaanse kunslied". In R.C. Wolfaart-Gräbe (red.) *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*. 51 (4). Desember 2011. Arcadia: Die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns. pp. 666-679.
- Grové, Stefans. 1996. "Arnold van Wyk, 1916-1983". *Musicus*, 24 (1). Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika. pp. 81-82.
- Heseltine, Michael en Rouse, W.H.D. (red. en vert.). 1919. *Petronius Seneca Apocolocyntosis*. Derde uitgawe. Londen: William Heinemann. New York: G.P. Putnam's Sons.

- Hoffmann von Fallersleben, A.H. 1833. *Horae Belgicae*. Deel 2. *Holländische Volkslieder (Abtheilung Geistliche Lieder)*. Breslau: Barth und Comp. pp. 21-23.
- Hoffmann von Fallersleben, A.H. 1854. *Horae Belgicae*. Deel 10. *Niederländische Geistliche Lieder des XV. Jahrhunderts. Weihnachts Lieder*. Hannover: Carl Rümpler. pp. 40-41.
- Holzappel, Helmut W. 1992. *Die liedere van S. le [sic] Roux Marais: 'n Geannoteerde Katalogus*. Ongepubliseerde doktorske proefskrif. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Hugo, Daniel (Samesteller). 2003. *Ina Rousseau. Die stil middelpunt: 'n Keur, met nuwe gedigte*. Kaapstad: Human & Rousseau. pp. 21-22.
- Huisgenoot, Die*. Mei 1916. Deel I, No. 1. (s.l.: s.n.)
- Huisgenoot, Die*. Augustus 1920. Deel V, No. 52. (s.l.: s.n.). p. 115.
- Huisgenoot, Die*. 13 November 1925. Deel X, No. 192. Kaapstad: Nasionale Pers, Bpk. p. 14.
- Huisgenoot, Die*. 17 Junie 1927. Deel XII, No. 273. Kaapstad: Nasionale Pers, Bpk. p. 7.
- Huisgenoot, Die*. 15 Julie 1927. Deel XII, No. 277. Kaapstad: Nasionale Pers, Bpk. pp. 41, 43 en 63.
- Huisgenoot, Die*. 29 Julie 1927. Deel XII, No. 279. Kaapstad: Nasionale Pers, Bpk. p. 13.
- Huisgenoot, Die*. 27 April 1928. Deel XII, No. 317. Kaapstad: Nasionale Pers, Bpk. pp. 45, 47 en 53.
- Huisgenoot, Die*. 4 Mei 1928. Deel XII, No. 318. Kaapstad: Nasionale Pers, Bpk. pp. 32-33.
- Huisgenoot, Die*. 10 Mei 1929. Deel XIII, No. 371. Kaapstad: Nasionale Pers, Bpk. p. 23.
- Huisgenoot, Die*. 31 Mei 1929. Deel XIII, No. 374. Kaapstad: Nasionale Pers, Bpk. p. 15.
- Huisgenoot, Die*. 27 Februarie 1931. Deel XV, No. 465. Kaapstad: Nasionale Pers, Bpk. pp. 49 en 51.
- Huisgenoot, Die*. 5 Junie 1931. Deel XV, No. 479. Kaapstad: Nasionale Pers, Bpk. p. 21.



- Huisgenoot, Die*. 17 Julie 1931. Deel XV, No. 486. Kaapstad: Nasionale Pers, Bpk. pp. 40-41.
- Huisgenoot, Die*. 2 Oktober 1931. Deel XVI, No. 496. Kaapstad: Nasionale Pers, Bpk. pp. 59 en 61.
- Huisgenoot, Die*. 7 Januarie 1938. Deel XXII, No. 824. Kaapstad: Nasionale Pers, Bpk. pp. 13 en 79.
- Huisgenoot, Die*. 4 Maart 1938. Deel XXII, No. 832. Kaapstad: Nasionale Pers, Bpk. p. 13.
- Huisgenoot, Die*. 11 Maart 1938. Deel XXII, No. 833. Kaapstad: Nasionale Pers, Bpk. pp. 13 en 87.
- Huisgenoot, Die*. 2 September 1938. Deel XXIII, No. 858. Kaapstad: Nasionale Pers, Bpk. pp. 27-29.
- Human, Koos. 1992. "Van Wyk, Arnold". In *Die A tot Z van klassieke musiek*. Kaapstad: Human en Rousseau. 261-263.
- Kagen, S. 1974 (© 1968). *Music for the Voice. A Descriptive List of Concert and Teaching Material*. Hersiene weergawe. Londen: Indiana University Press. pp. 395-396.
- Kannemeyer, J.C. 2006. "Biografiese geskiedskrywing: 'n Rekening". In H. Willemsse (red.) *Tydskrif vir Letterkunde* 43 (1). 2006. Pretoria: Universiteit Pretoria. pp. 42-56.
- Kramer, Lawrence. 1998. *Franz Schubert: Sexuality, subjectivity, song*. Cambridge: University Press.
- Leipoldt, C. Louis. 1920. *Dingaansdag*. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Leipoldt, C. Louis. 1926. *Uit drie wêrelddele*. Tweede druk. Kaapstad: Nasionale Pers, Beperk.
- Leipoldt, C. Louis. 1927. *Dingaansdag*. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Louw, N.P. Van Wyk. 1951. "Wat kon daarvan kom". In *Die Huisgenoot*. 3 Augustus 1951. Deel XXXVI, No. 1532. Kaapstad: Nasionale Pers, Bpk. p. 10.
- Louw, W.E.G. 1934. *Die ryke dwaas*. Kaapstad: Nasionale Pers, Beperk.
- Louw, W.E.G. 1935. *Die ryke dwaas*. Kaapstad: Nasionale Pers, Beperk.

- Lüdemann, W. 2006/7. "Arnold van Wyk's *Primavera*: Music of another South Africa". In C. Lucia (red.) *SAMUS: South African Music Studies*. Volumes 26/27. South African Society for Research in Music. pp. 87-107.
- Malan, Jacques P. (red.) 1980. *Suid-Afrikaanse Musiek-Ensiklopedie*, Deel I A-D. Kaapstad: Oxford University Press.
- Malan, Jacques P. (red.) 1982. *Suid-Afrikaanse Musiek-Ensiklopedie*, Deel II E-I. Kaapstad: Oxford University Press.
- Malan, Jacques P. (red.) 1984. *Suid-Afrikaanse Musiek-Ensiklopedie*, Deel III J-O. Kaapstad: Oxford University Press.
- Malan, Jacques P. (red.) 1986. *Suid-Afrikaanse Musiek-Ensiklopedie*, Deel IV P-Z. Kaapstad: Oxford University Press.
- Malherbe, D.F. 1975. *Afrikaanse verse: 'n Bloemlesing deur D.F. Malherbe. Omgewerk en uitgebrei deur F.V. Lategan*. Eerste uitgawe 1955. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers Beperk.
- Malherbe, Joubero. 1996. "Ricordare XIX". *Musicus*, 24 (2): 119-121.
- Marais, Eugène N. 1933. *Versamelde gedigte van Eugène N. Marais*. Pretoria: J.L. van Schaik, Beperk, Uitgewers.
- Marais, Eugène N. 2005. *Die volledige versamelde gedigte*. Geredigeer deur M. Baard e.a. Pretoria: Protea Boekhuis. (Inskrywing ook onder Baard.)
- Marais, Eugène Nielen. 2006. *Dwaalstories*. Tweede uitgawe. (Verskyn oorspronklik in *Die Boerevrou* 1921 en is later gepubliseer in *Dwaalstories en ander vertellings*. Nasionale pers 1927.) Kaapstad: Human en Rousseau.
- May, James. 1996. "Some aspects of unity in Arnold van Wyk's works between 1940 and 1952". In *Musicus*, 24 (1). Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika. pp. 92-98.
- Muller, Stephanus. 2005. "Queer alliances". In Walton & Muller (red.) *Gender and Sexuality in South African Music*. Stellenbosch: Sun ePress. pp. 35-48.

- Muller, S. en Lüdemann, W. 2006. "In gesprek oor Hugo Distler: Eine musikalische Biographie". In H. Willemse (red.) *Tydskrif vir Letterkunde* 43 (1). 2006. Pretoria: Universiteit Pretoria. pp. 141-153.
- Muller, Stephanus. 2008. "Arnold van Wyk's hands". In Grant Olwage (red.) *Composing ApARtheid: Music for and against Apartheid*. Johannesburg: Wits University. pp. 281-299.
- Muller, Stephanus. 2008. "Arnold van Wyk's hard, stony, flinty path, or making things beautiful in apartheid South Africa". In *Musical Times*. Winter 2008: pp. 61-78.
- Muller, Stephanus. s.a. *Nagmusiek*. Biografie oor Arnold van Wyk, tans nog in manuskripvorm. Hierby is ingesluit *ARNOLD VAN WYK. Katalogus en Indeks van sy musiek 1925-1983*. (Deel 1 Juvenilia. Katalogus en indeks van musiek 1925-1938. pp. 604-656 en Deel 2 Volwasse werk. Katalogus en indeks van musiek 1938-1983. pp. 657-760.)
- Northcote, Sydney. 1966. *Byrd to Britten. A survey of English song*. Londen: John Baker.
- Opperman, D.J. 1953. *Digters van Dertig*. Kaapstad: Nasou Beperk.
- Opperman, D.J. (Samesteller). 1967. *Groot verseboek*. Tweede uitgawe. Kaapstad: Nasionale Boekhandel BPK.
- Opperman, D.J. 1970. *Senior verseboek*. Agtiende druk. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers Beperk.
- Opperman, D.J. 1997. *Junior verseboek*. Eerste uitgawe 1951. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers Beperk.
- Ottermann, R. (red.). 1999. *Die Musieklewe van Stellenbosch: 30 Jaar Stellenbosse Heemkring*. Stellenbosch: Die Stellenbosse Heemkring.
- Peacock, W. (red.). 1956. *English verse*. Vol. IV. (Reeks: *The world's classics*). Eerste uitgawe 1930). Londen: Oxford University Press.
- Peacock, W. (red.). 1957. *English verse*. Vol. III. (Reeks: *The world's classics*). Eerste uitgawe 1930. Londen: Oxford University Press.

- Pienaar, E.C. 1923. *Digters uit Suid-Afrika. Bloemlesing uit die poësie van die Tweede* [1923 spelling] *Afrikaanse-Taalbeweging*. Vyfde druk. Kaapstad: Holl.-Afrik. Uitgevers-MIJ V/H.J. Dusseau & Co.
- Pienaar, E.C. 1935. *Digters uit Suid-Afrika. Bloemlesing uit die poësie van die Tweede Afrikaanse-Taalbeweging*. Sewende hersiene en vermeerderde druk. Kaapstad: H.A.U.M. V/H.J. Dusseau & Co.
- Pienaar, E.C. 1945. *Digters uit Suid-Afrika. Bloemlesing uit die poësie van die Tweede Afrikaanse Taalbeweging*. Dertiende hersiene druk. Kaapstad: H.A.U.M., V/H.J. Dusseau & Co.
- Pieterse, H.J. 2007. *Duino-Elegieë: Rainer Maria Rilke*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- 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 doktorsale proefskrif. Pretoria: Universiteit Pretoria. pp. i-xii en 451-500.
- Prokosch, Frederic. 1945. *Chosen Poems*. Londen: Chatto & Windus.
- Quiller-Couch, Sir Arthur (samesteller en red.). 1980. *The Oxford Book of English Verse 1250-1918*. Eerste uitgawe: 1900. Granada: Granada Publishing Limited.
- Rossetti, W.M. 1918. *Poems of Christina Rossetti*. (Saamgestel en geredigeer deur William M. Rossetti.) Londen: Macmillan and Co., Limited.
- Rousseau, Leon. 2005. *Die groot verlange. Die verhaal van Eugène N. Marais*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Scholtz, Merwe. 1981. *A.G. Visser: Versamelde gedigte*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers Beperk. pp. 1-45; 211-19; 231-237.
- Serfontein, W.J.B., et al. 1976. *Die berymde Psalms en Die evangeliese Gesange*. Kaapstad: N.G. Kerk-Uitgewers. (Inleidende dokumente. Sonder bladsynommers.)
- Smit, Bartho. 1984. *Batho Smit-Vertalings 4: Anouilh, Hofmann, Roblès. (Becket of die eer van God, Jean Anouilh)*. Pretoria: HAUM Literêr.

- Smith, Martin. 1991. *The symbolism of death in Arnold van Wyk's Five Elegies: An application of William Kimmel's theory concerning the Phrygian inflection*. Ongepubliseerde MMus-tesis. Durban: University of Natal.
- Stegmann, Frits. 1984. "Uit sy pen vloeï musiek". In I.J. Grové (red.) *Acta Academica*. B 19. Bloemfontein: Universiteit van die Oranje-Vrystaat. pp. 25-30.
- Stevens, Denis (red.). 1960. *A history of song*. Londen: Hutchinson & Co (Publishers) Ltd.
- Sullivan, J.P. 1986. *Petronius The Satyricon and Seneca Apocolocyntosis*. Hersiene uitgawe. (Eerste uitgawe 1965). Londen: Penguin Books.
- Temmingh, Hendrik. 1965. *'n Stylkritiese studie van die musiek van Arnold van Wyk*. Ongepubliseerde MMus-tesis. Potchefstroom: Potchefstroomse Universiteit vir C.H.O. [Noordwes-Universiteit].
- Temmingh, Henk. 1974. "Die musiek van Arnold van Wyk". In *Musicus*. 2 (2), 1974. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika. pp. 50-58.
- Tillyard, E.M.W. 1949. *The poetry of Sir Thomas Wyatt. A selection and a study*. Londen: Chatto & Windus.
- Tilmouth, M. / McVeigh, S. 2001. "Britten, (Edward) Benjamin". In S. Sadie (red.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol 4. Tweede uitgawe. Londen: Macmillan Publishers Limited. pp. 392-393.
- Thom, Magtild J. 2006. *Die laat klavierwerke van Arnold van Wyk (1916-1983)*. Ongepubliseerde MMus-tesis. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Van den Berg, Rudolf J. 1976. *Die musiekaktiwiteit van die SAUK 1936-1966*. Ongepubliseerde MMus-tesis. Potchefstroom: Potchefstroomse Universiteit vir C.H.O. [Noordwes-Universiteit].
- Van Duyse, F. 1965. *Het oude Nederlandsche Lied. Wereldlijke en geestelijke liederen uit vroegeren tijd. Teksten en melodieën*. Deel 3. Hilversum: Frits A.M. Knuf. pp. 1860-1865.

- Van Wyk, Arnold. 1948. "Post mortem" (Eerste aflewering). *Die Huisgenoot*. 26 November 1948. Kersvakansie-nommer. Kaapstad: Nasionale Pers, Bpk. pp. 43, 118-119.
- Van Wyk, Arnold. 1948. "Post mortem" (Tweede aflewering). *Die Huisgenoot*. 3 Desember 1948. (Geen nadere inligting nie.) Kaapstad: Nasionale Pers, Bpk. pp. 47 en 90-93.
- Van Wyk, Arnold. s.a. [1960]. Voorwoord vir die partituur van *Primavera*, postuum gepubliseer 1988. Oorspronklike programaantekeninge vir die eerste uitvoering van *Primavera*, 1960, Bloemfontein.
- Van Wyk, Arnold (onder die skuilnaam E.D. [Elias Duif. Mededeling: S. Muller]). s.a. [1979]. Programaantekeninge vir die première van *Missa in illo tempore*, 1979.
- Van Wyk, Arnold. 1984 [1948]. "Is u bedruk oor die gehoor van vyftien?" ["Post mortem"]. In I.J. Grové (gasred.) *Acta Academica* B 19. Bloemfontein: Universiteit van die Oranje-Vrystaat. pp. 14-24.
- Viljoen, Martina en Viljoen, Nicol. 2005. "The politics of the ineffable: a deconstructive reading of Hubert du Plessis's 'De bruid'". In Walton & Muller (red.) *Gender and Sexuality in South African Music*. Stellenbosch: Sun ePress. pp. 49-60.
- Visser, A.G. 1930. *Die Purper Iris en ander nagelate gedigte*. Kaapstad: Nasionale Pers Bpk.
- Walton, Chris. 2005. "Being Rosa". In Walton & Muller (red.) *Gender and Sexuality in South African Music*. Stellenbosch: Sun ePress. pp. 61-70.
- Bladmusiek**
- Bender, A. (samesteller). 1978. *Sing sag menig lied . . . 'n Versameling toonsettings van die verse van A.G. Visser*. Johannesburg: Dalro.
- Bender, A. (samesteller). 1980. *So sing ook die hart . . . Getoonsette verse van C. Louis Leipoldt*. Johannesburg: Dalro.
- FAK-Kunsliedbundel. 1984. Johannesburg: FAK.
- F.A.K.-Volksangbundel vir Suid-Afrika. 1937. Kaapstad: H.A.U.M.
- F.A.K.-Volksangbundel, Die. 1958. Kaapstad: Nasionale Boekhandel Beperk.

- Marais, S. le [sic] Roux. 1953. *Vyf kunsliedere*. Boosey & Hawkes (S.A.) (Pty.) Ltd.
- Nuwe F.A.K.-Sangbundel. 1961. Kaapstad: Nasionale Boekhandel Bpk.
- Roode, M.C. s.a. *Die duif*. Enkelpublikasie. Bainsvlei (O.V.S.): Studio Holland.
- Schumann, Robert. s.a. *The Songs of Robert Schumann* (Royal Edition). Londen: Boosey & Co.
- Tsjaikofski, P.I. *Why? (Warum?)*. Enkelpublikasie. Melbourne: Allan & Co. Pty. Ltd.
- Van der Mescht, Heinrich H. 1999. *Herbert Howells: Two Afrikaans songs* [met inleiding pp. iii-ix]. Pretoria: Centre for Music Education, Department of Music, University of Pretoria.
- Van Wyk, Arnold. 1947. *Vier weemoedige liedjies*. Amsterdam: Heuweekemeijer.
- Van Wyk, Arnold. 1956. *Van liefde en verlatenheid*. Londen: Boosey & Co., Ltd. Versprei deur Boosey & Hawkes, Ltd.
- Van Wyk, Arnold. 1984. *Ricordanza per piano solo*. Eerste uitgawe. Stellenbosch: Arnold van Wyk Trust. Versprei deur Boosey & Hawkes (S.A.) (Edms) Bpk., Johannesburg.
- Van Wyk, Arnold. 1984. *Tristia vir Klavier — for Piano*. Eerste uitgawe. Stellenbosch: Arnold van Wyk Trust. Versprei deur Boosey & Hawkes (S.A.) (Edms) Bpk., Johannesburg.
- Van Wyk, Arnold. 1985. *Vier weemoedige liedjies*. Tweede uitgawe. Stellenbosch: Arnold van Wyk Trust. Versprei deur Boosey & Hawkes (S.A.) (Edms) Bpk., Johannesburg.
- Van Wyk, Arnold. 1985. *Arnold van Wyk Vier liedere Four Songs*. Eerste uitgawe. Stellenbosch: Arnold van Wyk Trust. Versprei deur Boosey & Hawkes (S.A.) (Edms) Bpk., Johannesburg.
- Van Wyk, Arnold. 1988. *Primavera*. Eerste uitgawe. Stellenbosch: Arnold van Wyk Trust. Versprei deur Boosey & Hawkes (S.A.) (Edms) Bpk., Johannesburg.

## Dokumente

Doopseël uitgereik 21 Desember 1960: Arnoldus Christian Vlok gedoop in die Nederduits Gereformeerde Kerk, Gemeente Calvinia, 15 Oktober 1916. Vader: Arnoldus Christian Vlok van Wyk. Moeder: Helena Cornelia van Dyk. (Voorlopige katalogusnommer: 38:218)

Verkorte sterftesertifikaat uitgereik 22 September 1983: Van Wyk, Arnoldus Christiaan [*sic*] Vlok, gesterf 1983-05-27, Bellville. Oorsake van dood: Nierversaking. (Departement Binnelandsesake.)

#### Paspoorte

Nommer 4.4 is die voorlopige katalogusnommer vir die paspoorte in die Arnold van Wyk-versameling by die Universiteit Stellenbosch.

Paspoort C 10870, uitgereik 5 September 1938 (4:4 MM 313/2003/D2546)

Paspoort C 53504, uitgereik 11 November 1952 (4:4 MM 313/2003/D2550)

Paspoort C 227925, uitgereik 23 November 1966 (4:4 MM 313/2003/D2551)

#### **Manuskripte in die Arnold van Wyk-versameling**

'n Omvangryke bronnebasis wat sketse, jeugwerke, onvoltooide werke, gepubliseerde en ongepubliseerde volwasse werke insluit.

In soverre dié nalatenskap die sololiedere betref, is daar baie werksdokumente wat soms, soos in *Van liefde en verlatenheid* asook die Petronius-liedere, bestaan uit 'n groot getal komposisiesketse, maar by van die ander liedere se werksdokumente oorvleuel die sketsmateriaal en outograwe meestal. Die werksdokumente (katalogusnommers tussen hakies) sluit in:

- Juvenilia: 111 bladsye
- *Vier weemoedige liedjies* (10.1): 27 bladsye
- *Met skemering* (10.2 CIII/1: 1-3 ): 3 bladsye
- *Ál wat ek het is joue* (10.3 sien 10.2 CIII/1: 4): 1 bladsy
- *Zoo teedre shade* (10.4): Slegs outograwe van instrumentale partye (onvolledig)
- *Two Songs for soprano with piano accompaniment*



1. *Farewell my lute* en 2. *Pastorale* (10.5): 9 bladsye

- *Fable* (5.1 A: 10 en 12): 2 bladsye
- *Wiegelied van Maria* (10.6): 12 bladsye
- *Van liefde en verlatenheid* (10.7): 143 bladsye komposisiesketse
- *Kerstlied* (10.8): 20 bladsye
- *Liebeslied* (10.9): 19 bladsye
- *Carmine Petronii* (10.10): 142 bladsye komposisiesketse
- *Twee teaterliedere (Lullaby en Ballad)* (10.11): 13 bladsye
- *Fair Nymph, o cease thy piteous pleas* (10.12): 11 bladsye
- *Boggom en Voertsek* (10.13) 12 bladsye (slegs die 1980-verwerking)

Die versameling sluit ook outograwe, drukkerskopieë en eerste uitgawes in.

## Diskografie

Bronkhorst, Julia (sopraan) en Lamfers, Jacco (klavier). s.a. *Swewe en swerwe; Poetical songs about and from South Africa*. Kompakskyf. Bevat die volgende liedere van Arnold van Wyk: *Met skemering*, *Die woestijn-lewerkie* [sic] en *Hart-van-die-dagbreek* uit *Van liefde en verlatenheid* asook *In die stilte van my tuin* en *Koud is die wind* [uit *Vier weemoedige liedjies*]. (Geen nadere inligting nie.)

Coertse, Mimi (sopraan) en De Villiers, Pieter (klavier). 1999. As deel van die inhoud, opgeneem tussen 1975-'93, van die kompakskyf *Mimi Coertse — Onse Mimi* (1999) verskyn *In die stilte van my tuin* en *Koud is die wind*. (BMG Records Africa. CDCLA(WM)001.)

Rupert, Hanneli (mezzosopraan) en Van Wyk, Arnold (Klavier). 1980. *Hanneli Rupert mezzo-soprano. Songs by: Johannes Brahms accompanied by Geoffrey Parsons [&] Arnold van Wyk accompanied by the composer*. Langspeelplaat EMI Brigadiers (EMCJ(K) 11571).

Van Niekerk (Van Schalkwyk), Hanna (sopraan) en Van der Mescht, Heinrich (klavier). s.a. Nie-kommersiële kompakskyf met opnames van 11 van Van Wyk se liedere.

Van Wyk, Arnold: Petronius-liedere. 1987. Nie-kommersiële kompakskyf van die opname van die uitvoering op 6 Junie 1987 in die Baxter-konertsaal, Kaapstad. Angelo Gobbato (bariton), Nerina von Mayer (fluit), Robert Grishkoff (Franse horing),

Elizabeth Kennie (altviool), Leslie Meeks (tjello), Gregory Maris (perkussie 1), Bert Koster (perkussie 2), Jane Theron (harp), François du Toit (klavier) en Peter Klatzow (dirigent). (Inligting: Muller s.a.: 753.)

Van Wyk, Arnold. 1988. *Primavera, Symphonies 1 & 2*. Cape Town Symphony Orchestra, conducted by Omri Hadari. Claremont Records, GSE 1509.

### **Internetbronne:**

Du Plessis, I.D. *Et praeterea nihil*. Beskikbaar:

<http://latindiscussion.com/forum/viewtopic.php?f=1&t=2545> [2011, Desember 29].

Marie, Koningin van Roemenië. Beskikbaar: <http://www.geh.org/link/sn/queen-marie.html> [2012, Julie 12].

Masefield, John. Gedig: *Twilight*. Beskikbaar: <http://www.poemhunter.com/poem/twilight-81/> [2012, April 07].

Philomela. Beskikbaar: <http://www.pantheon.org/articles/p/philomela/html> [2010, Februarie 11].

Symons, Arthur. Gedig: *The Fisher's Widow*. Beskikbaar:

<http://www.poemhunter.com/poem/the-fisher-s-w> [2012, Julie 17].

Tagore, Rabindranath. Gedig: *Pluck this little flower* uit *Gitanjali*. Beskikbaar:

<http://allspirit.co.uk/gitanjali.html> [2010, April 05].

### **Onderhoude**

Du Toit, Jan. 17 Desember 2010. Stellenbosch, Bedryfsielkunde-gebou kantoor 1026, US.

(Prof. Jan du Toit is hoof van bedryfsielkunde en spesialiseer in MHV/Vigs voorkoming en -opvoeding. Hy het in 1976 as student-loseerder by Van Wyk in Thibaultstraat 4 ingetrek en uit hierdie kennismaking het 'n hegte vriendskap, tot met die komponis se dood, ontstaan.)

Hofmeyr, Hendrik. 18 Augustus 2010. Kaapstad, South African College of Music, UCT. (Prof.

Hendrik Hofmeyr is een van Suid-Afrika se voorste komponiste en doseer aan die SACM, UCT.)

Van Wijk, Arnold C.V. [jnr.]

- i. 11 Januarie 2011. Telefoongesprek. Stellenbosch.
- ii. 14 Januarie 2011. Onderhoud. Adres: Orgafile, Olive Grove, Industrial Estate, Somerset-Wes.

(Mnr. Arnold Christian Vlok van Wijk, vernoem na sy oupa, is die seun van Van Wyk se broer, Att van Wyk, wat jare as geneesheer in die Paarl gepraktiseer het. Daar sal na die jonger Van Wyk as junior verwys word om die skrywe te vergemaklik. Arnold van Wijk [jr.], 'n sakeman, het as student by sy oom Arnold by Thibaultstraat 4 geloseer.)