

"Ek kan eintlik net hartseer musiek skryf ..."

Die selektiewe kanonisering van Arnold van Wyk (1916–1983) se werke

Suzanne Strauss

S. Strauss, Odeion Skool vir Musiek, Universiteit van die Vrystaat

Opsomming

Arnold van Wyk se elegiese beeld word veral in populêr-wetenskaplike artikels, herinneringe van vriende en gepubliseerde korrespondensie tussen Van Wyk en sy vriende geskets. Elegiese konnotasies word aan talle van Van Wyk se werke geheg, veral aan dié werke waarvan die titels beelde van eensaamheid of weemoed oproep. Hierdie elegiese beeld van Van Wyk het gaandeweg die karakter van 'n mite aangeneem. In hierdie artikel word daar gekonsentreer op die ontleding van gekose tekste oor Van Wyk aan die hand van Roland Barthes se model vir mite-ontleding en ook hoe sekere van Van Wyk se werke gekanoniseer is. In hierdie verband is daar gevind dat twee temas in die gekose geskryfte oor Van Wyk kristalliseer, naamlik die Romantiese-kunstenaar-mite en Afrikanernasionalistiese agendas en dat daar 'n simbiotiese verhouding tussen hierdie temas bestaan. Beide hierdie temas steun op Van Wyk se elegiese beeld. Op grond van die ooreenkomste tussen Van Wyk se beeld as komponis en die Romantiese beeld van Ludwig van Beethoven, kon hierdie skakel met 'n Europese Groot Komponis (en dus Europa) deur Afrikanernasionaliste voorgehou word om Van Wyk te promoveer as 'n Afrikaner-eie Groot Meester. Die tema van die Romantiese-kunstenaar-mite ondersteun sodoende die agenda van Afrikanernasionalisme, en die agenda van Afrikanernasionalisme moedig die karakterisering van Van Wyk volgens die Romantiese-kunstenaar-mite aan. Die hoofokus van hierdie artikel is egter op die selektiewe kanonisering van sommige van Van Wyk se werke en hoe veral die elegiese dimensie van sy beeld (saam met die invloed van die Romantiese-kunstenaar-mite) 'n invloed op hierdie selektiewe kanonisering gehad het. Daar word vasgestel dat veral werke met elegiese titels of skynbare elegiese inhoud deur die gekose skrywers uitgesonder word. Verder word die verskillende skrywers se kriteria vir "ware Van Wyk"-werke (werke wat die mite aangaande Van Wyk se elegiese beeld dien) belig. Van Wyk se eie bydrae tot die kanonisering van sy werke word ook ondersoek.

Trefwoorde: Arnold van Wyk; elegiese beeld; selektiewe kanonisering; Romantiese-kunstenaar-mite; Afrikanernasionalistiese agendas; Suid-Afrikaanse kunsmusiek

Abstract

"I can actually write only sad music ..." – The selective canonisation of the compositions of Arnold van Wyk (1916–1983)

Arnold van Wyk's elegiac image is sketched in popular scientific articles, memoirs by his friends, and published correspondence between Van Wyk and his friends. Elegiac connotations are linked to numerous works by Van Wyk, especially those whose titles evoke images of loneliness and sadness. Van Wyk's elegiac image has taken on the character of a myth.

Van Wyk's elegiac image is reminiscent of the images – and stigmas – associated with 19th-century composers. As a prototype of the Romantic artist myth, Ludwig van Beethoven (1770–1827) stands out. It is the similarities between Van Wyk's elegiac image and Beethoven's Romantic image (the so-called Beethoven myth) that serves as a basis for my research. In order to investigate these similarities in greater detail, texts on Van Wyk by Jan Bouws (1957, 1968, 1971, 1982), Henk Temmingh (1965), Jacques Malan (1984), Frits Stegmann (1984), Howard Ferguson (1987), Izak Grové (1993, 1996, 1999) and Martin Smith (1991) were selected and examined.

The influence of the past three years' developments in international (and local) musicology has broadened the scope of research in order to study the socio-cultural dimension of music in more detail, and to give a greater right of existence to interdisciplinary approaches within the field. In this regard Muller (2000) and Viljoen (2004) focus specifically on the relevance of cultural musicology for South African musicology. Muller (2000, 2008) and Thom Wium (2008) focus on Van Wyk research from a "new" musicological perspective. As a result of the broadening of the musicological terrain, Van Wyk research entered a new phase in 2000. A greater variety of research hypotheses about previously unexamined facets of Van Wyk's life and compositions can now be explored. One of the facets of Van Wyk's life and work that can now be investigated is die establishment and facets of his so-called elegiac image.

This article concentrates on the analysis of selected texts on Van Wyk by means of Roland Barthes's (1972, first published in 1957) model for myth analysis. According to Barthes (1972) myth is a specific type of communication. Thus, myth is a semiotic system that consists of three factors, namely the signifier, signified and the sign, and according to Barthes it can be analysed by means of Ferdinand de Saussure's (1857–1913) model. Saussure placed the emphasis on the sign and the relationship between the sign, the signifier and the signified. The signifier is a sound or written symbol and the signified represents the concept that is articulated by the signifier (McNeill 1992:2). The sign is the combination/union of the signifier and the signified (McNeill 1992:2).

Barthes's method of myth analysis focuses on the way in which the message of a myth is conveyed. He also focuses on the socio-historical context in which the myth originated. With the analysis of the selected Van Wyk texts in mind, it is important not only to take into account the way in which the myth conveys its message, but also to pay specific attention to the socio-historical context in which the message was conveyed. The texts on Van Wyk can thus be examined as specifically South African texts that contain messages that were

relevant during certain periods in the history of South Africa, and where the context of our current understanding of the texts is represented.

Barthes claims that the myth system is constructed from the language system (signifier, signified and sign) and is thus dependent on language, but it simultaneously functions on a level "above" language (Hiley 2004:840). Myth (according to Barthes) is a second-order semiological system, since the sign in the system of language is temporarily robbed of its meaning to become the "empty" signifier in the myth system (Hiley 2004:840). This new signifier combines with the signified (the motivation/motive behind the myth) in the myth system to produce a new sign (Hiley 2004: 840).

Based on the analysis of the selected texts on Van Wyk it was discovered that two themes crystallise, namely the Romantic artist myth and Afrikaner nationalist agendas, and that a symbiotic relationship exists between these themes. Both themes depend on Van Wyk's elegiac image. The similarities between Van Wyk's image as composer and the Romantic image of Beethoven allowed Afrikaner nationalists to use this link to a European Great Composer to promote Van Wyk as an Afrikaner Great Composer. This also meant a link between South African "high art" (Western) music and European "high art" music. The Romantic artist myth supports Afrikaner nationalist agendas, and Afrikaner nationalist agendas encourage the characterisation of Van Wyk according to the Romantic artist myth.

It was also discovered that Van Wyk's elegiac image played/plays a significant role in the selective canonisation of some of his works. The main focus of this article is the selective canonisation of some of Van Wyk's works and how the elegiac dimension of his image (in conjunction with the Romantic artist myth and Afrikaner nationalist agendas) influenced this selective canonisation.

Van Wyk played an important role in the establishment of his elegiac image. He mediates his reception by, for example, statements during interviews. His references to loneliness, the fact that he can write only "sad" music and the elegiac titles of many of his compositions contribute to the establishment of his elegiac image and the resulting selective canonisation of compositions that have elegiac contents or connotations.

In this article it is shown (by means of Barthes's model for myth analysis) that some of Van Wyk's works have an honorary position in the minds of the selected authors while some of his other compositions remained almost unknown. Compositions with elegiac connotations or an elegiac content enjoy special popularity, but compositions that do not fit the elegiac image of the composer are not identified as "true Van Wyk" works. After examining the selected texts I could identify the compositions that represented Van Wyk's oeuvre for each author. There are similarities between these lists of works, but in some instances there are compositions that hold a greater significance for some of the authors. Every author has unique criteria for a "true Van Wyk" work, but one criterion that was important to all the authors, was the elegiac factor – whether in the title or in content.

In this regard five compositions enjoy special attention in the writings of the selected authors:

- *Vier weemoedige liedjies* (Four sad songs, 1934–1938)
- *Vyf elegieë vir strykkwartet* (Five elegies for string quartet, 1940–1941)
- *Van Liefde en Verlatenheid* (Of Love and Forsakenness, 1953)
- *Nagmusiek* (Night music, 1955–1958)
- *Missa in illo tempore* (1979).

By (i) showing the function of the components of the Van Wyk myth in the selected musicological contributions, and (ii) demonstrating the influence of that myth on the canonisation of compositions in the writings of the selected authors, this article contributes to current trends in specifically Van Wyk research, and South African musicology in general, that endeavour to take the current developments in musicology into account. The analysis of existing contributions in the field of South African music historiography that is presented in this article represents a new self-reflection in the discipline.

Keywords: Arnold van Wyk; elegiac image; selective canonisation; Romantic artist myth; Afrikaner nationalist agendas; South African art music

1. Van Wyk se elegiese beeld

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

Tydgenootlike geskrifte oor die Suid-Afrikaanse kunsmusiek-komponis Arnold van Wyk (1916–1983) is deurspek met verwysings na sy elegiese beeld, en elegiese bybetekenisse word aan talle van sy werke geheg. Van Wyk is as "die profeet van Suid-Afrikaanse musiek" (Malan 1984:10) en "een van Suid-Afrika se grootste seuns" beskryf (Stegmann 1984b:26–30), maar ten spyte van internasionale erkenning as een van die eerste Suid-Afrikaanse komponiste wie se werke in die buiteland uitgevoer is, asook hegte vriendskapsverhoudings, beskryf Van Wyk homself as 'n eensame individu (Du Plessis 1984:39) wat "eintlik net hartseer musiek [kan] skryf".

Die skynbare "frustrasie en sielewroeging" waardeur Van Wyk se werke ontstaan het, was grotendeels die uitvloeisels van sy onbuigsame selfkritiek (Stegmann 1984a:45). Die werke wat hy gedurende sy jeugjare gekomponeer het, is óf teruggetrek óf heeltemal verwerk, soos byvoorbeeld *Vier weemoedige liedjies* (Stegmann 1984b:26). Van Wyk het in sy vermoë as komponis getwyfel (Stegmann 1984a:45 en Du Plessis 1984:36) en het moeilik gekomponeer (Stegmann 1984a:45) – die skep van sy werke het in die reël oor jare heen plaasgevind (Ferguson 1987:34). Gedurende dié tye in Van Wyk se lewe wanneer hy neerslagtig was, het hy gevoel dat sy muse hom verlaat het (Stegmann 1984a:45).

1.1 Agtergrond

Die elegiese beeld van Van Wyk herinner aan die beelde – en ook die stigmas – wat veral gedurende die 19de eeu aan komponiste toegedig is. As prototipe van die Romantiese-kunstenaar-mite tree Ludwig van Beethoven (1770–1827) na vore. Dit is juis die ooreenkomste tussen Van Wyk se elegiese beeld en die Romantiese beeld van Beethoven (die sogenaamde Beethoven-mite) wat as basis kon dien vir my navorsing. Ten einde hierdie ooreenkomste verder te ondersoek, is die volgende tekste oor Van Wyk bestudeer:

- Twee studieprojekte, naamlik Temmingh (1965) en Smith (1991). Temmingh se studie is die eerste navorsingsprojek oor Van Wyk wat vir graaddoeleindes onderneem is en Smith (1991) het aanvoorwerk gedoen vir die "nuwe fase" in Van Wyk-navorsing.
- Ses vaktydskrif-artikels: Grové (1993, 1996 en 1999), Malan (1984), Stegmann (1984a en 1984b). Hierdie artikels is verteenwoordigend van huldeblyke aan Van Wyk, veral dié deur Malan en Stegmann, wat gedurende die periode kort na Van Wyk se dood gepubliseer is.
- Vyf uittreksels uit boeke: Bouws (1957, 1968, 1971, 1982) en Ferguson (1987). Die vier Bouws-tekste is spesifiek gekies aangesien die eerste uittreksel reeds in 1957 gepubliseer is. Bouws het 'n deurlopende bydrae tot Van Wyk-navorsing gelewer en die vier gekose tekste dateer uit vier dekades: die 1950's, 1960's, 1970's en 1980's. Aangesien Howard Ferguson 'n jare lange vriend van Van Wyk was en hom dus goed geken het, is daar besluit om die uittreksel uit *Composers in South Africa today* (1987) te bestudeer. Verder bied Ferguson se werk 'n "internasionale" blik op Van Wyk se lewe en werk.

Die invloed van ontwikkelinge wat gedurende die afgelope drie dekades binne die internasionale musikologie ontvou het, en waardeur ook plaaslike musikologiese werk beïnvloed is, het die navorsingsveld verbreed ten einde die sosiaal-kulturele dimensie van musiek in meer diepte te ontgin, en om binne hierdie veld groter bestaansreg aan interdisiplinêre benaderings te gee. Cook en Everist (1999:vi) beskryf hierdie ontwikkelinge breedweg as 'n reaksie teen musikologiese positivisme waarby 'n posisie gekenmerk deur 'n onproblematiese outoriteit ingeneem is, hetsy wat betref die standpunte van die navorser, of die status van die werk. In die tydperk sedert hierdie skrywers se gesaghebbende *Rethinking music* verskyn het, beklemtoon beoefenaars van die sogenaamde nuwe musikologie die feit dat alle studie van musiek "tendensieus" is, en dat dit gevolglik nooit "neutraal" of "on-ideologies" is nie (sien byvoorbeeld Kramer 2006:45). Hierdie bewussyn, moontlik méér as enige ander oorweging, stimuleer nie slegs internasionaal nie, maar ook op die plaaslike front die produksie van talle studies wat as "kulturele musikologie" beskryf sou kon word.

Afgesien van talle plaaslike musikologiese publikasies belig die afgelope dekade se programme van die Suider-Afrikaanse Musiekwetenskapvereniging – vanaf 2007 bekend as The South African Society for Research in Music – duidelik die grondliggende verskuiwing na 'n kultuurgeoriënteerde musikologie. Terwyl Muller (2000) en Viljoen (2004) spesifiek

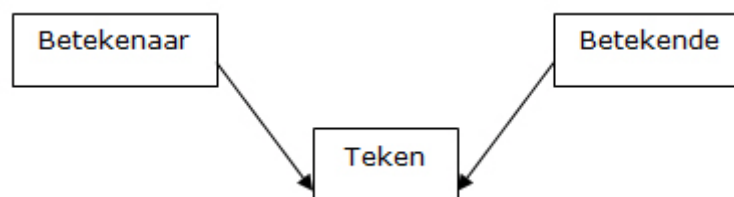
fokus op die relevansie van kulturele musikologie vir die Suid-Afrikaanse musikologie, konsentreer Muller (2000, 2008) en Thom Wium (2008) op Van Wyk-navorsing vanuit 'n "nuwe" musikologiese perspektief.

Weens die gevolglike verbreding van die musikologiese terrein betree ook die Van Wyk-navorsing sedert 2000 'n nuwe fase. Ruimte is naamlik geskep vir 'n groter verskeidenheid navorsingsvrae waardeur voorheen onontginde fasette van Van Wyk se lewe en werk ondersoek kon word. Een van die fasette van Van Wyk se lewe en werk wat dus nou ondersoek kan word, is die totstandkoming en fasette van sy sogenaamde elegiese beeld.

Die gekose tekste oor Van Wyk is by wyse van Roland Barthes (1972) se model vir mite-ontleding ontleed. Volgens Barthes (1972) is mite 'n bepaalde kommunikasiesisteem. Mite is dus 'n semiologiese sisteem bestaande uit drie faktore, naamlik die *signifier* (betekenaar), *signified* (betekende) en *sign* (teken), en die ontleding daarvan kan (volgens Barthes) by wyse van Ferdinand de Saussure (1857–1913) se model geskied.

1.2 Roland Barthes se model vir mite-ontleding

In sy *Cours de linguistique générale* (in 1916 deur sy studente saamgestel en gepubliseer) neem Saussure – in teenstelling met die tradisionele Westerse opvatting – die standpunt in dat taal konseptueel en nie referensieel is nie (McNeill 1999:2). Vir Saussure is taal nie die medium waardeur realiteit (die "waarheid") *weergegee* word nie, maar is dit eerder betrokke by die *konstruksie* van realiteit (McNeill 1999:2). Saussure het veral klem geplaas op die konsep van die teken en die verhouding tussen die teken, die betekenaar en die betekende. Binne hierdie sisteem is die betekenaar 'n bepaalde klank of geskrewe simbool uit die taalsisteem en verteenwoordig die betekende die konsep wat deur die betekenaar geartikuleer word (McNeill 1999:2). Die teken is die kombinasie of samevoeging van die betekenaar en die betekende (McNeill 1999:2).



Figuur 1. Die betekenaar, betekende en teken

Barthes gaan van die veronderstelling uit dat mite nie 'n konsep of 'n idee is nie, maar (soos vroeër genoem) 'n kommunikasiesisteem wat as 'n wyse van betekenis (*mode of signification*) dien (Hiley 2004:839). Mite is 'n "tipe taal" wat nie gedefinieer word deur die onderwerp van die mite nie, maar eerder deur die wyse waarop dit oorgedra word (Barthes 1972:109). Volgens Barthes (1972:109) kan alles 'n mite wees, solank dit oorgedra word deur 'n diskoers.

Geen mite is, volgens Barthes (1972:110), ewigdurend nie, maar objekte kry vir 'n bepaalde tyd status as mites en dan word hierdie objekte deur nuwe objekte met nuwe mitologiese waarde vervang. As rede hiervoor voer Barthes (1972:110; my vertaling, ook in alle gevalle

hier onder, tensy anders vermeld) aan dat "mitologie slegs 'n historiese fondasie kan hê [aangesien] mite 'n tipe taal is wat deur geskiedenis geselekteer is".

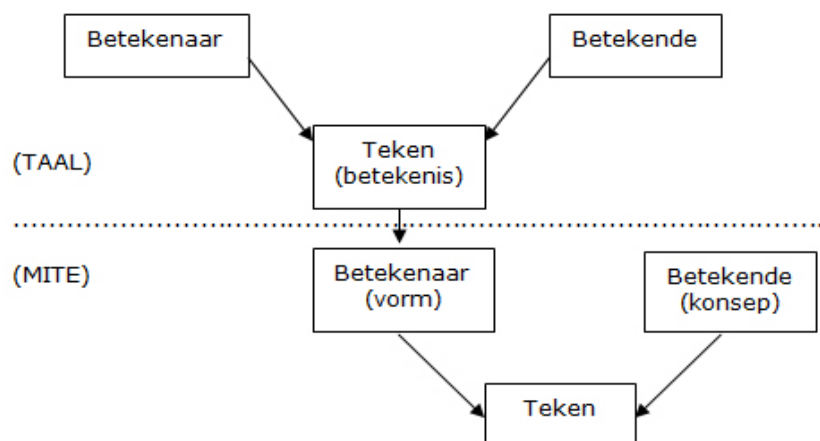
Binne die konteks van die huidige navorsingsprojek is die bogenoemde insig veral waardevol. Afgesien van die feit dat Barthes se metode van mite-ontleding fokus op die wyse waarop die boodskap van die mite oorgedra word, lê hy ook klem op die sosiohistoriese konteks waarbinne die mite ontstaan het.

Met die oog op die bestudering van die gekose tekste oor Van Wyk is dit dus nie slegs belangrik om die wyse waarop die mite sy boodskap oordra te bestudeer nie, maar ook om spesifiek aandag te gee aan die sosiohistoriese konteks waarbinne hierdie boodskap oorgedra is. Sodoende kan die tekste bestudeer word as spesifiek Suid-Afrikaanse tekste wat boodskappe inhou wat relevant was of is op bepaalde tydstippe in ons land se geskiedenis, en waarvan die konteks ook in die huidige verstaan van die tekste figureer.

Soos vroeër genoem, is mite 'n semiologiese sisteem, maar Barthes (1972:112) voer verder aan dat mitologie deel uitmaak van semiologie én van ideologie aangesien dit binne sy denke sowel 'n formele as 'n historiese wetenskap is.

Hierdie sienswyse hou in dat die mitesisteem gekonstrueer word uit die taalsisteem (betekenaar, betekende en teken) en dus afhanklik is van taal, maar dat mite terselfdertyd op 'n vlak "bokant" taal funksioneer (Hiley 2004:840). Mite word dus 'n tweede-orde semiologiese sisteem, aangesien die teken in die sisteem van taal op sy beurt weer as betekenaar in die sisteem van die mite dien, wat uiteindelik 'n nuwe teken in die sisteem van die mite tot gevolg het (Hiley 2004: 840). Binne hierdie model word die teken dus van sy betekenis ontnem, om 'n nuwe funksie (as "leë" betekenaar) in die sisteem van die mite te verrig (Hiley 2004:840).

Barthes (1972:117) verwys ook na die betekenaar binne die sisteem van die mite as "vorm", terwyl hy na die teken binne die sisteem van taal (wat betekenaar binne die mitesisteem is) verwys as "betekenis". Die betekenaar binne die mitesisteem is dus dubbelsinnig: dit is op enige gegewe oomblik beide betekenis en vorm, "vol aan die een kant en leeg aan die ander kant" (Barthes 1972:117).



Figuur 2. Hiley se diagram van Barthes se model vir mite-ontleding (Hiley 2004:840)

Die oorspronklike betekenis van die teken in die sisteem van taal word nie geskrap of uitgewis wanneer dit as "leë" betekenaar in die sisteem van die mite dien nie (Hiley 2004:840). Laasgenoemde betekenaar word (tydelik) van sy betekenis ontnem, maar terselfdertyd word die oorspronklike betekenis daarvan nie volledig geïgnoreer nie (Hiley 2004:840).

Die betekende in die sisteem van die mite is die motivering agter die mite (Hiley 2004:840). Dit is beide histories en opsetlik (Barthes 1972:118). Deur die konsep (die betekende) word 'n "nuwe geskiedenis ingeplant in die mite" (Barthes 1972:119). Verder het die konsep 'n "oop" karakter, wat beteken dat dit nie abstrak is nie, maar eerder vormloos en onstabiel en dit is spesifiek die funksie van die konsep wat samehang daaraan verleen (Barthes 1972:119).

Volgens Barthes (1972:119) is hierdie dubbelsinnige aard van mite dus herkenbaar aan die feit dat die betekenis daarvan sy eie waarde voorstaan, en tot 'n spesifieke geskiedenis behoort:

[I]n the meaning, a signification is already built, and could very well be self-sufficient if myth did not take hold of it and did not turn it suddenly into an empty, parasitical form. The meaning is already complete, it postulates a kind of knowledge, a past, a memory, a comparative order of facts, ideas, decisions.

Die dubbelsinnigheid van mite is, volgens Barthes (1972:119), egter ook gesetel in die paradoksale feit dat

[w]hen it becomes form, the meaning leaves its contingency behind; it empties itself, it becomes impoverished, history evaporates, only the letter remains. There is here a paradoxical permutation in the reading operations, an abnormal regression from meaning to form, from the linguistic sign to the mythical signifier.

Die volgende stelling uit Barthes se *Mythologies* (1972:121; oorspronklik in 1957 gepubliseer) verskaf 'n goeie verduideliking van die fundamenteel ideologiese aard van mite: "[M]yth hides nothing: its function is to distort, not to make disappear."

Soos reeds genoem, het die teken in die sisteem van taal 'n bepaalde betekenis, of anders gestel: dit is vól betekenis, maar vanuit die oogpunt van die mitesisteem (waar die teken nou die betekenaar word) word dit tydelik van betekenis gestroop om plek te maak vir 'n nuwe teken en dus nuwe mitiese betekenis. Barthes argumenteer dat musiek 'n leë betekenaar is en dus nie volgens sy model ontleed kan word nie, maar volgens Tarasti (1979:7) kom bogenoemde model juis baie nuttig te pas by die bestudering van die konneksie tussen mite en musiek.

Daar gaan deur die verbreding van Barthes se model vir mite-ontleding ondersoek word hoe musikale gegewens wat aanvanklik as tekens gedien het, tydelik "leeggemaak" word om dan as "leë" betekenaars in die mitesisteem te dien. Hierdie betekenaars en die betekende (oftewel die gekose skrywer se agenda met of verdraaiing van musikale gegewens) vorm dan weer op hul beurt 'n nuwe teken in die sisteem van die mite.

1.3 Die toepassing van Roland Barthes se model vir mite-ontleding op 'n gekose Van Wyk-teks

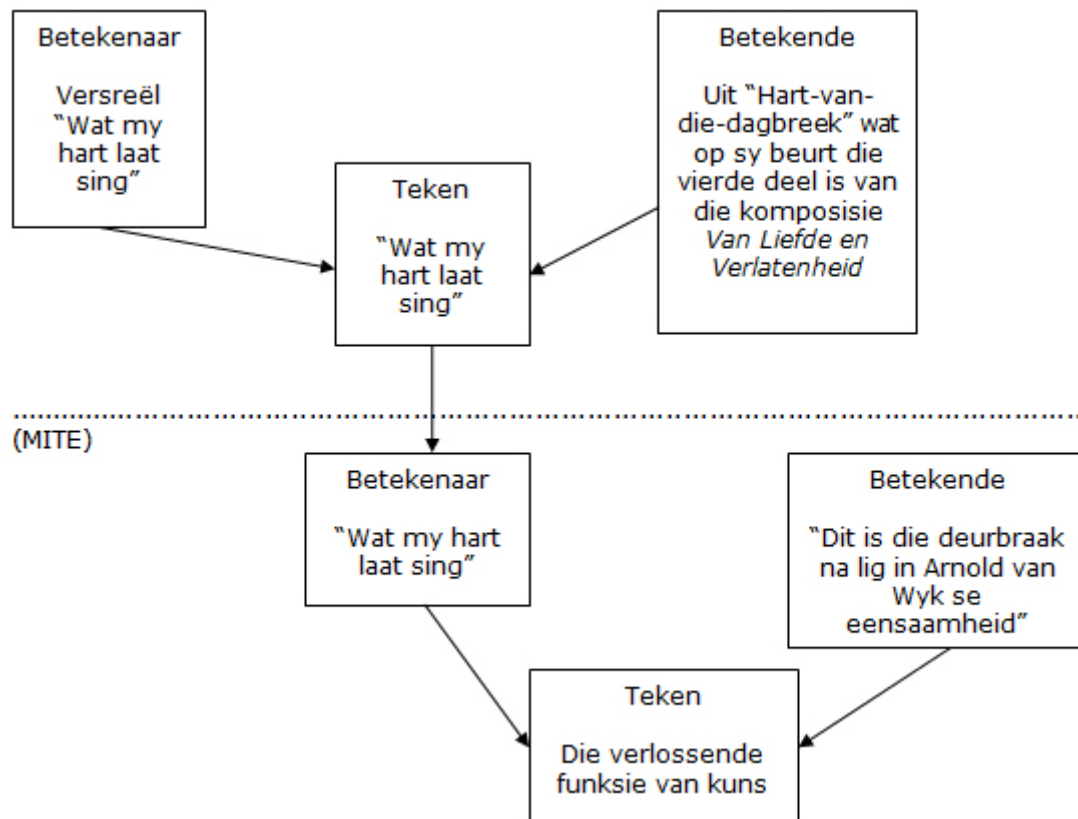
Ten einde die wyse waarop Barthes se model vir mite-ontleding vir die doeleindes van die teenswoordige artikel toegepas is, te illustreer, word 'n gedeelte uit die hoofstuk getiteld "Arnold van Wyk" deur Jan Bouws (1957) hier as voorbeeld bespreek.

In sy hoofstuk oor Van Wyk in *Suid-Afrikaanse komponiste van vandag en gister*, behandel Bouws (1957:56) kortliks die liedsiklus *Van Liefde en Verlatenheid* (1953), wat toonsettings is van vyf gedigte van Eugène N. Marais. In sy bespreking lê Bouws (1957:56) klem op die "onbesorgdheid van die vokalisies" by die versreël "Wat my hart laat sing" uit die vierde lied getiteld "Hart-van-die-dagbreek":

Die sombere stemming word hier op 'n verruklike wyse met die môrelied van Nampti deurbreek [...] Vir ons beteken die onbesorgdheid van die vokalisies by die woorde "Wat my hart laat sing", die deurbraak na die lig in Arnold van Wyk se eensaamheid. (Bouws 1957:56)

As eerste stap in die proses verwys ek na Hiley (2004:840) se diagram rakende Barthes se model vir mite-ontleding – Figuur 2. Die diagram word gebruik ten einde vas te stel wat Bouws se agenda met die beklemtoning van die vokalisies by die versreël "Wat my hart laat sing" is. Die agenda is die betekende in die sisteem van die mite. Uit die betekenaar en betekende (beide in die sisteem van die mite) word 'n nuwe teken gevorm. Dit is hierdie teken wat van belang is om aan te toon wat die verskillende fasette van Van Wyk se beeld as komponis is, met ander woorde, om die fasette van die mite van sy beeld as skynbare elegiese komponis uit te lig.

Volgens 'n toepassing van Barthes se model sou 'n diagrammatiese voorstelling van bogenoemde so kon lyk:



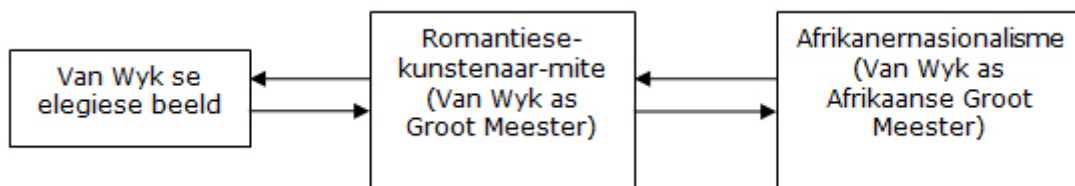
Figuur 3. Toepassing van Barthes se model vir mite-ontleding

Die kontras in stemming tussen die vierde lied en die ander liedere word nie deur Bouws verklaar as 'n produk van intramusikale faktore soos tonale ontwerp, vorm of variasie nie. Hy heg 'n buitemusikale betekenis aan die toonsetting van hierdie versreël, in die sin dat hy dit koppel aan Van Wyk se eie lewe (of eerder sy komponis-persona). Die woorde "Wat my hart laat sing" (die teken) word van betekenis gestroop en het dus nie meer betekenis as deel van die lied van die woestynlewerklike wat deur die karakter Nampti vertolk word nie. Hierdie woorde dien nou as die betekenaar in die sisteem van die mite.

Soos in die vorige paragraaf genoem, projekteer Bouws hierdie versreël (en die wyse waarop dit getoonset is) op Van Wyk se lewe. Vir Bouws dui hierdie versreël op "die deurbraak na lig in Arnold van Wyk se eensaamheid" (Bouws 1957:56). Dit is juis in hierdie aanhaling waar die elegiese beeld van Van Wyk en die Romantiese-kunstenaar-mite met mekaar (deur Bouws) in verband gebring word: dit is deur die beoefening van sy kuns (die skep van musiek) dat Van Wyk werklik bevry word van sy aardse lyding en sy eensaamheid. Bouws se agenda (die betekende in die sisteem van die mite) is dus om die versreël op Van Wyk se lewe te projekteer en dit te koppel aan sy beeld as komponis. In die sisteem van die mite is hierdie nuwe teken dus die verlossende funksie van kuns.

Na die bestudering van die gekose tekste oor Van Wyk tree twee hoofemas na vore wat, hetsy wetend of onwetend, deur die skrywers belig word. Hierdie temas is (i) die Romantiese-kunstenaar-mite en (ii) Afrikanernasionalistiese agendas wat met Van Wyk se werk of beeld gekoppel word. Daar is bevind dat daar 'n verband tussen die bogenoemde twee temas bestaan en dat beide temas op Van Wyk se elegiese beeld steun. Hierdie verband kan soos volg uiteengesit word:

- Dit wil voorkom asof Van Wyk se beeld in die Suid-Afrikaanse musikologie deels gebaseer is op die Romantiese-kunstenaar-mite, met Beethoven as prototipe.
- Skrywers wat Van Wyk se status as Groot Komponis wou beklemtoon, het dikwels die prominensie van die elegiese in sy musiek en persona gebruik om die parallel tussen sy beeld en die Romantiese-kunstenaar-mite te kan skep.
- Die elegiese aspekte van Van Wyk se beeld dien dus die agenda van die Romantiese-kunstenaar-mite, en die Romantiese-kunstenaar-mite veroorsaak aan die ander kant die oorbeklemtoning van die elegiese aspekte in Van Wyk se beeld.
- Die aanwysing van Van Wyk as Groot Meester is op sy beurt in party gevalle spesifiek gemotiveer deur die agenda van Afrikanernasionalisme, waarvolgens Van Wyk dan beskou sou word as die Suid-Afrikaanse ekwivalent van die Europese Groot Meesters, sodat die Afrikanerkultuur as gelyke van die Europese kultuurtradisies gesien word.
- Die tema van die Romantiese-kunstenaar-mite ondersteun sodoende die agenda van Afrikanernasionalisme, en die agenda van Afrikanernasionalisme motiveer die karakterisering van Van Wyk volgens die Romantiese-kunstenaar-mite.



Figuur 4. Van Wyk se elegiese beeld as ondersteuning vir die agendas van (i) Van Wyk se karakterisering volgens die Romantiese-kunstenaar-mite en (ii) Afrikanernasionalisme.

In die bostaande figuur word daar dus ook aangetoon dat die klem val op Van Wyk se elegiese beeld, wat die hoeksteen is van die Romantiese-kunstenaar-mite, wat op sy beurt die mite van Afrikanernasionalisme dien deur Van Wyk as Afrikaanse Groot Meester aan te wys.

2. Die selektiewe kanonisering van sommige van Van Wyk se werke

'n Verdere faset van Van Wyk se elegiese beeld het tydens die ondersoek na vore getree, naamlik die selektiewe kanonisering van sommige van sy werke. Hierdie selektiewe kanonisering is die hoofokus van hierdie artikel.

In hierdie artikel word daar spesifiek ondersoek hoe Van Wyk se elegiese beeld ook 'n beduidende invloed op die kanonisering van sommige van sy werke gehad het, soos weerspieël in die bydraes van die skrywers wie se werk bestudeer is. Ten einde lig te werp op hoe die proses van selektiewe kanonisering werk, word die selektiewe kanonisering van

Beethoven se werke in samehang met die sogenaamde Beethoven-mite as voorbeeld geneem.

Dahlhaus (1989:75–8) voer die oorsprong van die sogenaamde Romantiese beeld van Beethoven terug na die werk van E.T.A. Hoffmann (anonieme resensie in die *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1810) en Bettina von Arnim (née Brentano) se *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* (1835), wat reeds tydens Beethoven se leeftyd verskyn het en waarop daar na sy dood voortgebou is. In Von Arnim se teks (1835, in Swafford 2003) verskyn daar 'n aanhaling van Beethoven se mening oor sy kuns:

Music is a higher revelation than all wisdom and philosophy, the wine which inspires one to new generative processes, and I am the Bacchus who presses out this glorious wine for humankind [...] Those who understand [my music] will be freed by it from all the miseries the others drag about with them. (Beethoven in Swafford 2003)

Dahlhaus (1989:75–6, my vertaling) se bondige beskrywing van die inhoud van die mite is die terme *Prometheïese oproerling* (waarby die begrip van "lyding en oorwinning" inbegrepe is), *towenaar en gemartelde heilige*. Dahlhaus wys daarop dat dit vereenvoudigend sou wees om hierdie beeld as 'n blote "vervalsing van die geskiedenis" te beskou – dit behoort tot die wêreld van die mite, nie die wêreld van die empiriese geskiedenis nie, en kan dus nie deur biografiese gegewens ondersteun of verkeerd bewys word nie.

Die doel van pseudobiografieë (soos Dahlhaus die Beethoven-legendes noem) is dus nie om die werklikheid weer te gee nie. Hulle funksioneer eerder as 'n soort sisteem van bepaalde sleutelwoorde wat bedoel is om 'n begrip van Beethoven se komposisies te bemiddel (Dahlhaus 1989:76). Die mites is eerder bedoel om na die "estetiese subjek" van sy komposisies, die "persona agter sy werke" te verwys as na die historiese Beethoven – maar Dahlhaus wys onmiddellik uit dat dit ewe kortsigtig sou wees om 'n gelykstelling tussen die musiek-persona en die mitiese figuur te maak as tussen die mitiese figuur en die historiese figuur.

Dit is in hierdie konteks dat Dahlhaus dan die Beethoven-mite en selektiewe kanonisering met mekaar in verband bring, deur die waarneming dat die mite op 'n klein keur uit sy totale oeuvre gedy. Die aanname dat hierdie werke "vertegenwoordigend" is van Beethoven se hele oeuvre is dan ook juis een van die sentrale stellings van die mite: "Net soos die mite uit die musiek ontspring het, word die resepsie van die musiek deur die mite getemper" (1989:76, my vertaling). 'n Simbiose kom dus tussen Beethoven se werke en die mite voor: die gekose "simboliese" werke onderhou die mite en die werke geniet spesiale aandag juis as gevolg van die mite (Dahlhaus 1989:76).

Dahlhaus verwys vervolgens na die historiese proses waardeur werke wat die mite dien, toenemend beskou is as werke deur die "ware Beethoven" en meesterwerke wat nie Beethoven se Romantiese beeld dien nie, dus in onguns verval (Dahlhaus 1989:77–8). Dit is duidelik dat komposisies wat nie die Beethoven-mite dien nie, as weglaatbaar beskou word of as't ware aan 'n "ander Beethoven" eerder as die "ware Beethoven" toegeskryf word.

Rabinowitz (1987:212–3) maak 'n verwante waarneming oor die kanoniseringsproses in die algemeen wanneer hy skryf dat dit altyd 'n ideologiese proses is:

Canonization is, at least in part, a process by which certain texts are privileged because they work with a normalized strategy or set of strategies [...] [C]anons are always ideological at base, not only in terms of their treatment of form, since the reading strategies to which they owe their existence always have ideological implications.

In hierdie artikel ondersoek ek die ideologiese basis van die kanonisering van Van Wyk se werke volgens Dahlhaus se Beethoven-voorbeeld. Ek ondersoek die invloed van die mite rakende Van Wyk se elegiese beeld op die kanonisering van sy werke ten einde vas te stel watter werke selektief gekanoniseer word. Daar word ook nagespeur volgens watter kriteria die skrywers van die gekose Van Wyk-tekste die werke as "ware Van Wyk"-werke bestempel.

Behalwe die invloed van die elegiese beeld self, word die "ideologiese basis" van die Van Wyk-kanon in hierdie artikel ook ondersoek met verwysing na die twee temas wat ek geïdentifiseer het as voortspruitend uit Van Wyk se elegiese beeld, dié van Afrikanernasionalisme en die Romantiese-kunstenaar-mite.

Van Wyk het self ook bygedra tot die kanonisering van sy werke. Daar gaan dus eerstens gefokus word op Van Wyk se bydrae tot die kanonisering van sy werke. Verder word daar gekonsentreer op sommige van Van Wyk se werke wat deur die gekose skrywers uitgelig is as "ware Van Wyk"-werke. Moontlike redes waarom bepaalde werke deur die skrywers uitgesonder word, word bespiegeland aangebied.

3. Van Wyk se bydrae tot die totstandkoming van sy elegiese beeld en die kanonisering van sy werke

Volgens Muller (2006) het Van Wyk se melankolie "een van die blywende mites van sy artistieke nalatenskap" geword na sy dood in 1983. Uit sy biografie kan beelde geskets word van 'n man wat as jong seun sy ma aan die dood afgestaan het, mishandel is deur sy pa, moeilike finansiële omstandighede en die Tweede Wêreldoorlog in Londen moes deurleef en uiteindelik ook nie in sy werk as dosent gevorder het nie. Verder is dit bekend dat Van Wyk moeilik gekomponeer het, twyfelmoedig was, en by tye besonder neerslagtig was. "Bewyse" van sy neerslagtigheid en pessimisme kan in sy briewe aan vriende (veral dié aan Hubert du Plessis en Freda Baron) gevind word.

In 'n brief aan Hubert du Plessis verwys hy spesifiek na sy eensaamheid:

Ek het die simfonie met baie groot moeite en met emmers vol trane klaar gemaak, en selfs daarna weet ek nog nie of die ding die moeite werd is nie. Ek is alweer in die skaduwees wat die komposisie betref (as ek ooit daaruit gekom het!) en ook wat die lewe betref. Ten spyte van my baie vriende is ek alleen. (Van Wyk in Du Plessis 1984:39)

Hierdie woorde van Van Wyk, asook soortgelyke uitlatings in byvoorbeeld onderhoude, dra by tot sy elegiese beeld.

In 1972 verwys Van Wyk na sy komposisieproses en sy komposisiestyl:

Ek het nog maar altyd min geskryf. Ek moet ook sê dat ek nog altyd met groot moeite geskryf het. Niks het nog ooit vir my maklik gebeur nie. Ek raak baie maklik ontmoedig. Baiekeer dink ek my musiek is min of meer Romanties en tradisioneel ... en watter mark is daar nou eintlik daarvoor? (Van Wyk in Smith 1991:26)

Dit is moontlik dat hierdie tipe stellings deur Van Wyk (byvoorbeeld dat hy moeilik gekomponeer het) 'n verband tussen sy beeld as komponis en dié van 'n sogenaamde Europese Groot Meester in die publieke onderbewussyn gevestig het. Stegmann, byvoorbeeld, trek 'n waarskynlik-te-direkte verband tussen Beethoven en Van Wyk met sy stelling dat Van Wyk "net soos" Beethoven "moeilik" komponeer (Stegmann 1984a:45). Van Wyk beskryf sy musiek as "Romanties en tradisioneel", wat 'n verdere band met die mite verseker. Sy laaste opmerking, oor die mark vir sy tipe musiek, kan geïnterpreteer word as 'n weerspieëling van sy pessimisme: hy twyfel aan die plek en waarde van sy komposisies.

Gedurende 'n onderhoud in 1972 verwys Van Wyk na 'n "neerslagtige ondertoon" in sy musiek, en suggereer dat hy makliker neerslagtige musiek skryf: "Ek dink daar's 'n neerslagtige grondtoon in my werk en ek wil 'n bietjie wegkom daarvan, maar ek skryf nie maklik 'jolly' eindbewegings nie" (Van Wyk in Smith 1991:31).

Die implikasie van uitlatings soos hierdie vir die kanonisering van sy werke is dat dit die indruk skep dat Van Wyk sy elegiese werke as sy beste werke beskou. Op hierdie wyse word die resepsie van die musiek sodanig gemedieer dat die elegiese werke 'n belangriker plek in sy oeuvre verkry as die nie-elegiese musiek.

Ook die titels van sommige van sy werke spreek van die elegiese, en dit mag die idee by musikoloë en/of die publiek laat posvat het dat Van Wyk 'n voorliefde vir die elegiese het; voorbeelde is: *Vier weemoedige liedjies*, *Van Liefde en Verlatenheid*, *Aanspraak virrie latenstyd*, *Vyf elegieë vir strykkwartet*, *Nagmusiek*, *Tristia*, *Ricordanza*, *Saudade*, asook die oorweegde titels van die *Missa in illo tempore: Mis vir die armes* en *Mis in 'n tyd van beproewing*.

Verder is dit interessant dat Van Wyk al sy jeugwerke teruggetrek het, behalwe *Vier weemoedige liedjies*. Aangesien hy voel dat hy net hartseer musiek kan skryf en die werk nog boonop 'n elegiese titel het, kan daar geredeneer word dat hy *Vier weemoedige liedjies* – al is dit 'n jeugwerk – as 'n belangrike voorbeeld van sy toonspraak ag.

Van Wyk se eie bydrae tot sy elegiese beeld as komponis bestaan dus in uitlatings oor beide sy persona en sy werke. Hierdie twee komponente van die elegiese beeld ondersteun mekaar, op presies dieselfde wyse as in die waarneming van Dahlhaus ten opsigte van Beethoven wat hier bo aangehaal is: "Net soos die mite uit die musiek ontspring het, word die resepsie van die musiek deur die mite getemper" (1989:76, my vertaling).

4. Die gekanoniseerde werke

Ek het gevind dat veral vyf werke deur die skrywers van die gekose tekste uitgesonder word, en dat al vyf hierdie werke elegiese bybetekenisse het, hetsy vervat in die titel of gesuggereer deur die inhoud. Hierdie werke is: *Vier weemoedige liedjies*, *Vyf elegieë vir strykkwartet*, *Van Liefde en Verlatenheid*, *Nagmusiek* en *Missa in illo tempore*.

4.1 Vier weemoedige liedjies (1934–1938)

Bouws (1957 en elders) lê deurgaans in sy tekste spesiale klem op Van Wyk se internasionale erkenning en verwys na sy uiteindelijke status as internasionale komponis. In hierdie verband is dit te verwagte dat werke wat internasionale aandag geniet, deur hom uitgelig word, en dit is juis die geval: Bouws lê spesiale klem op werke wat aandag in die buiteland getrek het.

Vier weemoedige liedjies is tussen 1934 en 1938 gekomponeer en is in 1947 in Amsterdam uitgegee. Volgens Bouws (1957:54) is *Vier weemoedige liedjies* nie, soos die ander jeugwerke, "vernietig" nie. Hierdie gegewens werp lig op twee moontlike redes vir Bouws se insluiting van *Vier weemoedige liedjies* in sy lys van belangrike (of "ware") Van Wyk-werke:

- Die werk is in die buiteland uitgegee, wat internasionale status aan Van Wyk verleen, en aangesien Bouws deurgaans klem op Van Wyk se status as internasionale figuur lê, sal 'n werk wat tot die komponis se internasionale status bydra, ingesluit word in sy lys van belangrike Van Wyk-werke.
- Die feit dat *Vier weemoedige liedjies* die enigste jeugwerk is wat nie deur Van Wyk teruggetrek is nie, gee aan die werk 'n bepaalde ereposisie in die gedagtes van die gekose skrywers, in hierdie geval Bouws.

Van Wyk se eie bydrae tot die kanonisering van *Vier weemoedige liedjies* word ook hier belig: dit is die enigste jeugwerk wat hy nie teruggetrek het nie.

In sy studieprojek spits Temmingh (1965) hom veral toe op die ontleding van *Vier weemoedige liedjies* (1965:8–48), *Van Liefde en Verlatenheid* (1965:63–136) en *Vyf elegieë vir strykkwartet* (1965:49–56). Hy bespreek ook (kortliks) *Saudade*, *Eerste simfonie*, *Eerste strykkwartet* en *Kerskantate* (1965:57–62). Temmingh se verhandeling speel moontlik 'n belangrike rol in die kanonisering van sommige van Van Wyk se werke op grond van die volgende feite:

- Dit was die eerste studieprojek oor Van Wyk vir graaddoeleindes en word dus in 'n groot mate as gesaghebbend beskou.
- Die meeste van die werke wat Temmingh gekies het om te bestudeer, is werke met elegiese titels, byvoorbeeld: *Vier weemoedige liedjies*, *Van Liefde en Verlatenheid*, *Vyf elegieë vir strykkwartet* en *Saudade*.

Temmingh wy 'n groot gedeelte van sy verhandeling aan die ontleding en bespreking van *Vier weemoedige liedjies*. Daar kan dus afgelei word dat Temmingh hierdie komposisie

as 'n belangrike werk ag. Verder kan die feit dat *Vier weemoedige liedjies* die enigste jeugwerk is wat nie teruggetrek is nie en dus gepubliseer is, as moontlike rede vir Temmingh se keuse om spesifiek hierdie werk te bestudeer, aangevoer word (Temmingh 1965:1).

Volgens Temmingh is dit juis Van Wyk se keuse van tekste wat die enigste faktor is wat eenheid aan die werk verleen, en meer spesifiek tekste wat "die verganklikheid van alle dinge" as grondgedagte het (1965:47). Die elegiese is dus die faktor wat eenheid binne die stel liedere verleen.

Verder is die werk tonaal gebonde (Temmingh 1965:47). Vir Temmingh dui die tonale gebondenheid daarop dat Van Wyk "in ons tydsgewrig juis 'n komponis is wat iets te sê het" (1965:140). Temmingh is dus van mening dat Van Wyk se musiek, juis danksy die neo-Romantiese idioom daarvan, op 'n besondere wyse gepas is om die kontemporêre mens aan te spreek. Op hierdie wyse verklank Van Wyk dus die "tydsgees" en verkry hy só in Temmingh se kritiese beskouing die posisie van 'n tipe profeet. Hierdeur word 'n skakel met die Romantiese-kunstenaar-mite gesuggereer.

Wat die atmosfeer van die tekste betref, word dit, vir Temmingh, suksesvol verklank:

- "Eerste winterdag" het 'n "sintetiserend ekspressiewe karakter" deurdat daar musikale aanpassings by elke woord afsonderlik voorkom (1965:23).
- Die intieme karakter van die teks van "In die stilte van my tuin" word musikaal weergegee in die beperkte dinamiese omvang (1965:33).
- Die ekspressiewe krag van "Koud is die wind" is in die klavierbegeleiding gesetel, en alhoewel die begeleiding nie deurlopend deur die teks gelei word nie, word dit wel by sommige passasies as "skilderkunstig" beskryf (1965:45–6). Temmingh verwys hier na die klanknabootsing wat programmaties van aard is.

Uit die trant van Temmingh se bespreking van die werk kan daar afgelei word dat hy die toonsetting van die tekste as geslaagd beskou. Daar kan verder geargumenteer word dat, aangesien die verklanking van die atmosfeer van die tekste suksesvol is, die uitdrukking van die sogenaamde "verganklikheid van alle dinge" waarna daar vroeër verwys is, ook suksesvol was.

Vir Grové (1993:167) is Van Wyk se "ontwakende eiesoortigheid en individuele elegiese idioom" reeds in hierdie jeugwerk aanwesig. Hy sluit ook die werk by die sogenaamde "sestal 'bekende' werke" in, aangesien hierdie werke volgens hom gewilde werke is en – anders as baie van Van Wyk se ander komposisies – uitgevoer word, al is dit slegs by "spesiale geleenthede" (Grové 1996:86).

Van die vele noemenswaardige kentekens van sy persoonlike styl is veral die intieme, persoonlike ingesteldheid, dikwels met 'n nostalgiese ondertoon. Die sweem van romantiese hunkering en pessimisme is dikwels sigbaar, en weerspieël in titels soos *Van Liefde en Verlatenheid*, *Nagmusiek*, *Aanspraak virrie Latenstyd*, [*Vier*] *Weemoedige Liedjies*, *Tristia*, *Rondo Desolato* en *Elegie*. (Grové 1999:48)

Die woorde "weemoedige liedjies" in die titel *Vier weemoedige liedjies* is vir Grové 'n sprekende voorbeeld van bogenoemde (1999:48). Die elegiese titels van talle van Van Wyk se werke is vir Grové 'n aanduiding van die inhoud van die werke, alhoewel hy hierdie waarneming slegs in die verbygaan maak: sy artikel van 1996 is toegespits op die publikasie van Van Wyk se werke, eerder as 'n bespreking van hierdie werke, en in sy 1999-artikel staan hy ruimte af om ook die komposisie-uitsette van Hubert du Plessis te noem.

4.2 Vyf elegieë vir strykkwartet (1940–1941)

In *Suid-Afrikaanse komponiste van vandag en gister* skryf Bouws (1957:55) dat *Vyf elegieë vir strykkwartet* die "uiting van 'n eensame mens" is:

Sy studie het intussen voortgegaan en as komponis behaal hy sy eerste Londense suksesse, die medalje van die "Worshipful society", die Cranzprys en die Corderprys. Die laaste toekenning was na aanleiding van sy *Vioolkonsert*, in e-mineur, waarvan hy later die tweede beweging omgewerk het tot die *Saudade*, vir viool en orkes. Hierdie titel ontleen hy aan Portugese en Brasiliaanse musiek, waarin dit die stemming van 'n "weemoedige herinnering" aandui.

Elders skryf Bouws:

Hierdie stemming is kenmerkend van 'n belangrike deel van Arnold van Wyk se musiek, van watter soort of kombinasie dit ook mag wees [...] Tipies is hier weer dat hy die hoogtepunt in hierdie reeks bereik in 'n stil oorpeinsing van die derde Elegie wat as solo deur die altviool met sy dowwe klank gespeel moet word. (Bouws 1971:87)

Hierdie werk kan ook beskou word as 'n "ware Van Wyk"-werk in Bouws se terme, aangesien weemoed duidelik gekommunikeer word. Bouws se verwysing na die werk as die "uiting van 'n eensame mens" (1957:55) en sy spesifieke verwysing na die altvioolsolo (1971:87) suggereer dat hy hierdie twee moontlik in verband wil bring: die altvioolsolo is die draer van die eensaamheidsidee. Die altviool is deel van die strykkwartet, maar speel alleen op 'n (volgens Bouws) kritieke oomblik in die werk. Dit suggereer Van Wyk se skynbare posisie: hy is deel van die samelewing, maar tog is hy alleen. Laasgenoemde hou verband met die Romantiese-kunstenaar-mite: die idee dat die komponis in afsondering van die samelewing leef.

Vyf elegieë vir strykkwartet is een van die drie werke (saam met *Van Liefde en Verlatenheid* en *Vier weemoedige liedjies*) wat Temmingh onderskeidelik in drie hoofstukke in sy studieprojek bespreek. *Vyf elegieë* ontstaan ná *Vier weemoedige liedjies* – eersgenoemde is in die tydperk 1940–1941 gekomponeer, terwyl laasgenoemde in die tydperk 1934–1938 gekomponeer is (Fick 1984:4, 6) – en Temmingh voer aan dat stilistiese ooreenkomste tussen die werke moontlik aangetoon kan word (1965:49). 'n Moontlike rede vir Temmingh se spesiale fokus op die werk kan wees dat dit die "eerste groot werk [is] wat Van Wyk tydens sy Londense jare gekomponeer het" (1965:49). Dit is moontlik dat Temmingh van mening is dat hierdie komposisie 'n aanduiding van die komponis se vaardighede op daardie stadium was. In hierdie verband moet daar kennis geneem word

van die feit dat Van Wyk eers in Londen werklik intensief komposisieles ontvang het (1965:1).

Vroeg in sy bespreking van *Vyf elegieë vir strykkwartet* meld Temmingh dat die "ideële" eenheidsfaktor van die werk "weer die weemoedige en elegiese" is, net soos by *Vier weemoedige liedjies* (1965:49). Temmingh lig 'n verband tussen die twee werke uit: beide het elegiese titels en albei werke se eenheidsfaktor is die weemoedige en die elegiese. Temmingh begin sy ontleding van *Vyf elegieë* deur na die toonsoorte van die eerste en laaste elegieë (E-mineur en E-majeur) te verwys. Verder suggereer hy ook 'n skynbare verskil tussen *Vier weemoedige liedjies* en *Vyf elegieë* in die sin dat die *Elegieë* (soos *Nagmusiek* van 1955–1958) ook protes en opstand "teen die swaar van die lewe" (Van Wyk aangehaal in Temmingh 1965:50) kommunikeer.

Alhoewel die werk – soos *Vier weemoedige liedjies* – tonaal gebonde is (Temmingh 1965:55), kom daar vernuwings in *Vyf elegieë* in terme van vormgewing (1965:52) en nuwe "harmoniese beelde" in die vorm van pedaalpunte voor (1965:55). Hierdie gegewens werp verdere lig op Temmingh se keuse van *Vyf elegieë* as 'n "ware Van Wyk"-werk, aangesien die werk tonaal gebonde is en die elegiese die eenheidsfaktor (en dus die hoofgedagte) van die werk is.

Temmingh is van mening dat daar komposisievernuwings in Van Wyk se styl in *Vyf elegieë* te vinde is, en dat die teenwoordigheid van die elegiese 'n definitiewe konstante in die werk is. Aangesien beide werke (*Vier weemoedige liedjies* en *Vyf elegieë vir strykkwartet*) as hoogtepunte in Van Wyk se loopbaan beskou kan word, spesifiek deur Temmingh ondersoek is en duidelike elegiese bybetekenisse het, wil dit blyk dat daar gesuggereer word dat Van Wyk se beste werke elegiese werke is.

In Stegmann se huldeblyk aan Van Wyk verwys hy na die uitvoering van die werk in 1942 deur "Isolde Menges se kwartet" asook "deur die Griller-kwartet op 'n kunsreis deur Wallis" (1984b:27). Dit is hier duidelik dat Stegmann besonder baie waarde aan die uitvoering van werke heg.

Stegmann voer aan dat *Vyf elegieë* gekomponeer is as 'n verklanking van die lyding ná bomaanslae op Londen, en hy beskryf die werk as "weemoedig van aard" (1984:27). Die elegiese word dus belig. 'n Verdere aspek wat na vore tree, is die lyding van ander wat die komponis aangegryp het en hom geïnspireer het om 'n werk te skep wat hierdie lyding verklank. Hy spreek dus namens die mensdom. Die idee dat die komponis namens die mensdom spreek, is 'n uitvloeisel van die Romantiese-kunstenaar-mite.

Grové beskryf *Vyf elegieë vir strykkwartet* "nie net [as 'n mylpaal] vir die komponis self nie, maar inderdaad ook vir sy land van herkoms" (1993:167). Verder is hierdie werk een van die sogenaamde sestal waarna Grové verwys (1996:86), asook 'n werk met 'n elegiese titel (1999:48).

Smith (1991) bespreek talle van Van Wyk se werke, maar hy wy sy verhandeling aan die bestudering en bespreking van *Vyf elegieë vir strykkwartet*. In sy bespiegeling oor wat die moontlike verwysende betekenis is wat deur Van Wyk se werke gekommunikeer word, fokus hy veral op die elegiese.

In hierdie verband verwys hy byvoorbeeld na Temmingh se idee dat die eenheidsfaktor in *Vyf elegieë* die "weemoedige en elegiese" is (Temmingh 1965:49 in Smith 1991:5) en Smith besin ook oor die "buite-musikale konsepte" in Van Wyk se werke waarna Van Wyk self verwys, soos "die elegiese, droefgeestigheid, introspeksie, verlies, weemoed en die verganklikheid van die lewe" (Smith 1991:15, my vertaling).

Vir Smith word musikale suggesties van die dood en protes duidelik in *Vyf elegieë vir strykkwartet* gekommunikeer. Wat die suggesties van protes betref, tree Van Wyk op as 'n sosiale kommentator:

It may be suggested that the quality of Van Wyk's oeuvre did not reflect the quality of official social values of the society in which he lived. For, if we are to interpret the concepts of "death" and "protest" in terms of the socio-political conditions surrounding the composer [...] it can be argued that in his music, and especially in a work such as the Five Elegies for String Quartet Arnold van Wyk *indicts* not only the social circumstances in which he lived and composed, but also the very society in which he lived and worked from 1946 to 1983. (Smith 1991:256)

Vir beide Bouws en Temmingh is *Vyf elegieë* verteenwoordigend van die weemoedige en die elegiese. Vir Bouws dui dit ook op Van Wyk se eensaamheid. Anders as hierdie skrywers, beskou Smith *Vyf elegieë* beide as verteenwoordigend van die elegiese (waar die dood uitgebeeld word) en as protesmusiek waarbinne Van Wyk kritiek uitspreek teen die samelewing, en meer spesifiek teen die apartheidsbestel.

Dit is hieruit duidelik dat die onderskeie skrywers deur verskillende agendas gelei word. Moontlike redes waarom Smith se bevindinge van dié van Temmingh en Bouws verskil, mag wees:

- Smith se proefskrif is gedateer 1991 en baie naby aan die val van apartheid. Die sisteem as geheel kon dus gekritiseer word.
- Die behoefte aan die vestiging van 'n Afrikaner-identiteit en die soeke na Afrikaner-eie Groot Meesters is nie meer so sterk nie en Van Wyk se posisie as (Suid-Afrikaanse) Groot Meester hoef nie meer verdedig te word nie.
- Sy tesis het na die dood van die komponis verskyn en dateer uit 'n nuwe fase van Van Wyk-navorsing waarby die lewe en werk van die komponis op nuwe wyses bestudeer word en groter interpretatiewe vryhede moontlik is.

4.3 Van Liefde en Verlatenheid (1953)

Hierdie werk is in 1953 voltooi (Bouws 1971:91) en in dieselfde jaar deur Betsy de la Porte in Haifa, Israel, uitgevoer (Bouws 1968:375). In 'n latere publikasie (1982:179) gee Bouws hierdie datum egter as 1954 aan en nie 1953 nie. Verder is die werk ook in Nederland, Londen en Oslo gesing en uitgesaai (Bouws 1982:179). Hierdie feit beklemtoon die internasionale status van die werk. Bouws verwys ook na die liedsiklus as "[d]ie hoogtepunt in die Afrikaanse liedkuns in hierdie tydperk" (1982:179).

Van Liefde en Verlatenheid is toonsettings van gedigte deur Eugène N. Marais en is, net soos *Vier weemoedige liedjies*, vir Bouws ook 'n voorbeeld van hoe die atmosfeer en beelde aanwesig in Afrikaanse tekste in Afrikaanse musiek verklank kan word (1982:183–4). Bouws verwys na die stemming van die werk en gebruik vier woorde om dit te beskryf: "somerheid en hartstog [...] ligtheid en onskuld" (1971:92). Hy verwys ook na die droefheid van die lied en hoe hierdie droefheid (of sombere stemming) "byna as motto van die liedere, ja selfs van die hele oeuvre van Arnold van Wyk" dien (1957:56). Hierdie uitspraak lê weer klem op Bouws se tweede kriterium vir 'n "ware Van Wyk"-werk: 'n elegiese stemming. *Van Liefde en Verlatenheid* voldoen dus aan beide Bouws se vereistes om 'n "ware Van Wyk"-werk genoem te word.

Temmingh maak sy insluiting van *Van Liefde en Verlatenheid* reeds in die voorwoord van sy verhandeling duidelik: Van Wyk het volgens Temmingh reeds in hierdie werk 'n "definitiewe hoogtepunt bereik en 'n duidelik gestabiliseerde en ryp styl daar[ge]stel" (1965:i–ii). Dit is ook die rede vir Temmingh se versuim om enige werke later as *Van Liefde en Verlatenheid* in sy studieprojek te bespreek (1965:i).

Temmingh gee spesifiek aandag aan die posisie van "Winternag" in die siklus: hierdie lied is die derde lied van vyf en is dus die "strukturele middelpunt" van die werk (1965:135). Die karakter van die werk (aangedui as *lento desolato*: "stadig, verlate") en die gebruik van akkoorde in wye ligging asook sekunde-akkoorde ("leë, koue begeleiding") dui vir Temmingh daarop dat hierdie lied ook die sogenaamde "draer van die verlatenheidsidee" is (1965:135). Die spesiale aandag wat Temmingh aan die posisie van die "verlatenheidsidee" skenk, mag daarop dui dat hy die elegiese konnotasies van die derde lied wil beklemtoon. Daar kan geargumenteer word dat die elegiese dus as die sentrale tema van die werk beskou word.

Temmingh beskryf die liedere voor en ná "Winternag" as "tere, intieme, onskuldige en naïewe verademings" wat juis die verlatenheidstema van "Winternag" beklemtoon (1965:135). Volgens Temmingh voel Van Wyk hom dus nie slegs aangetrokke tot "weemoedige" tekste nie, maar die spesiale posisie van die verlatenheidteks in *Van Liefde en Verlatenheid* dui ook op die komponis se voorkeur daarvoor.

Wat die woordtekste van "Die woestyn-lewerkie", "Winternag" en "Hart-van-die-dagbreek" betref, is "Winternag" se teks die meer elegiese. 'n Voorbeeld hiervan is die gedeelte "O treurig die wysie op die ooswind se maat, soos die lied van 'n meisie in haar liefde verlaat!" daarin (Van Wyk 1956:14) teenoor "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, wat my hart laat sing!" in "Hart-van-die-dagbreek" (Van Wyk 1956:16–7).

Die begeleiding en karakteraanuiding is vir Temmingh tekenend van die teks, en in hierdie verband is daar beslis ondersteuning vir sy argument. Hy beskou "Winternag" as die "draer van die verlatenheidsidee" en alhoewel daar in die musiek ondersteuning vir sy argument gevind kan word, moet daar nie uit die oog verloor word nie dat "Diep rivier" (met doodsverlange as die tema) die hoogtepunt van die siklus is.

"Hart-van-die-Dagbreek" is die lied van die jong Boesmanmeisie Nampti en mag dalk as 'n "tere, intieme, onskuldige en naïewe" lied beskryf word, maar "Die woestyn-lewerkie" is in wese 'n tipe elegie (dit kan as 'n wiegelied in 'n verwronge jazz-idiom – en meer spesifiek

blues – beskou word) en dus nie 'n "onskuldige en naïewe verademin[g]" wat bloot "tussenin" voorkom nie.

Indien hierdie gegewens in gedagte gehou word, dra Temmingh se argument dat "Winternag" (die draer van die verlatenheidsidee) juis beklemtoon word en duideliker uitstaan aangesien twee vroliker liedere aan weerskante van "Winternag" voorkom, nie baie gewig nie.

Dit is duidelik dat werke met elegiese konnotasies of spesifiek elegiese inhoude vir Temmingh van besondere waarde is: hulle voldoen aan 'n baie belangrike kriterium vir hulle uiteindelijke klassifikasie as "ware Van Wyk"-werke. Aangesien Temmingh meer as die helfte van sy verhandeling wy aan 'n bespreking van *Van Liefde en Verlatenheid*, geen latere werke bespreek nie en die werk duidelik vir hom elegiese bybetekenisse het, kan daar geredeneer word dat hy hierdie liedere dus as die toonbeeld van "ware Van Wyk"-werke beskou.

Soos reeds genoem, ontleed Temmingh nie werke in sy verhandeling wat later as *Van Liefde en Verlatenheid* (1953) gekomponeer is nie. Ter verdediging van hierdie keuse voer hy aan dat Van Wyk in genoemde werk 'n "definitiewe hoogtepunt bereik [het] en 'n duidelike gestabiliseerde en ryp styl daarstel" (1965:i-ii). Hierdie beskrywing van 'n werk met duidelike elegiese konnotasies of bybetekenisse as 'n hoogtepunt in Van Wyk se repertorium suggereer dat Temmingh meen dat Van Wyk se beste werke elegiese werke is. Verder wil dit voorkom asof hy die werke wat hy gekies het, as verteenwoordigend van Van Wyk se toonspraak beskou. Hierdie gekose werke is *Vier weemoedige liedjies*, *Vyf elegieë vir strykkwartet*, *Van Liefde en Verlatenheid*, *Saudade*, *Eerste simfonie*, *Eerste strykkwartet*, *Kerskantate* en *Tweede simfonie*. Dit is interessant dat Temmingh nie *Nagmusiek* (1955–1958, uitgegee in 1964) by hierdie keuse insluit nie, aangesien die ander skrywers hierdie werk as 'n belangrike Van Wyk-werk ag.

Van Liefde en Verlatenheid beklee ook vir Malan (1984:12) 'n belangrike plek in Van Wyk se oeuvre:

'n Mooi voorbeeld van wat sy "getransponeerde nasionalisme" genoem kan word, is *Van Liefde en Verlatenheid* waar persoonlike verbondenheid verlore raak in puur-menslike natuurbeleving, sonder om die eie liefde vir die land en sy mense te negeer.

Van Liefde en Verlatenheid is toonsettings van gedigte van die (Suid-) Afrikaanse digter Eugène N. Marais en daar kan geargumenteer word dat Van Wyk se "eie liefde vir die land" uitgedruk word in die toonsetting van die gedigte. Net soos by *Missa in illo tempore* poog Malan om aan te dui dat Van Wyk se werke nie bloot verklankings van subjektiewe ervarings van die komponis is nie, maar dat hy as verhewe individu ook ander se ervarings kan verklank (met ander woorde universele musiek kan skep) sonder om sy identiteit as Suid-Afrikaner prys te gee.

Beide Malan se doelwitte word dus hier bereik: eerstens, om die gehalte van Suid-Afrikaanse musiek te laat reflekteer deur Van Wyk se status as komponis en om hierdie komponis as 'n verhewe individu te bestempel.

Die belangrikheid van hierdie werk is vir Grové gesetel in die internasionale status wat die werk aan die Afrikaanse taal verleen het, aangesien dit in vele lande uitgevoer is: Noorweë, Nederland, Brittanje en Israel (1993:168). *Van Liefde en Verlatenheid* is volgens Grové nie 'n werk wat as nasionalisties "in die eng sin van die woord" beskou behoort te word nie (1993:168). Hy verwys eerder na Malan se term *getransponeerde nasionalisme* (1993:168). In hierdie verband verwys hy na "die geur van inboorlingmusiek" in "Lied van Nampti" (1993:168). Die onreëlmatige tydsoort mag moontlik 'n musiekverwysing wees na die Boesmankultuur, aangesien die lied deur die jong Boesmanmeisie Nampti vertolk word. Die musiekverwysing na die Boesmankultuur (dus 'n tipe insluiting van Afrika-musiek) dui daarop dat die musiek nie uitsluitlik as sogenaamde blanke-Afrikaner-musiek bestempel behoort te word nie: die gekose gedigte is Afrika-gedigte wat temas van Afrika behandel.

Verder verwys Grové (1993:171) ook na hierdie werk as 'n "klassieke Van Wyk-werk" (alhoewel hy versuim om te verduidelik wat die presiese bedoeling met of betekenis van hierdie frase is) en hierdie liedsiklus beskik ook oor 'n elegiese titel (Grové 1999:48).

4.4 Nagmusiek (1955–1958)

Hierdie eendelige werk vir klavier is opgedra aan Noel Mewton-Wood (1922–1953), 'n jong Australiese pianis wat sy eie lewe geneem het (Grové 1984:121). Daar kan geargumenteer word dat hierdie gegewens moontlik 'n rol gespeel het in die bepaling van die elegiese karakter van die werk.

In sy teks van 1968 argumenteer Bouws dat indien Van Wyk in sy *Nagmusiek* die nag as spesifiek "die ewebeeld van liefde, slaap en dood" wou uitbeeld, dit die werk "verstaanbaar vir elke musiekgevoelige mens" maak (1968:375). Bouws is versigtig om nie direk te sê dat bogenoemde "liefde, slaap en dood" in die werk geskilder word nie, maar hy suggereer dit wel deur te skryf dat "musiekgevoeliges" hierdie inhoud in die werke ervaar. Met ander woorde: mense verstaan en reageer op die elegiese inhoud van Van Wyk se werke.

Verder noem Bouws *Nagmusiek* Van Wyk se "meesterwerk" (1971:92). Hy staan kortliks stil by die vormontwerp van die werk, maar dit is duidelik dat die waarde van *Nagmusiek* nie vir Bouws hierin gesetel is nie. Bouws beskou die werk as 'n "lied van droefheid en rou, in wese elegies" (1971:93). In 'n aanhaling van Van Wyk is dit duidelik dat die komponis self nie die werk as net 'n treurlied beskou nie, maar ook as 'n tipe proteslied waarin hy "in opstand [kom] teen die hardheid van die lewe" (Van Wyk in Bouws 1971:93).

Deur die werk te bestempel as een van "droefheid en rou" en dan te poog om aan te toon dat die eintlike bedoeling met die werk nie net droewige bybetekenisse het nie, probeer Bouws om Van Wyk se siening dat "musiek [...] verskillende dinge aan verskillende mense sê" te ondersteun (Van Wyk in Bouws 1971:93). Alhoewel Van Wyk se groot klavierwerk nie net 'n droefgeestige inhoud of betekenis het nie, is dit egter steeds vir Bouws die belangrikste aspek daarvan, aangesien hy die elegiese in al die bogenoemde argumente as uitgangspunt gebruik.

Nagmusiek is Van Wyk se langste klavierwerk en die aanvanklike idees vir die werk dateer reeds uit 1945 (Ferguson 1987:21). Volgens Ferguson is dit die belangrikste klavierwerk in Van Wyk se oeuvre, aangesien dit 'n lang werk is en 'n ryk inhoud het (1987:4). Ferguson

verwys na die stemming van Van Wyk se werke wanneer hy sy kriteria vir "ware Van Wyk"-werke gee. Volgens Ferguson is die mees kenmerkende werke daardie werke waar "intense gevoel met sensitiwiteit en warmte" gekombineer word (1987:4). Drie werke toon vir hom hierdie kombinasie en staan dus uit as "ware Van Wyk"-werke, naamlik *Nagmusiek*, *Primavera* en *Missa in illo tempore*.

Grové verwys onder andere na die universaliteit van *Nagmusiek*:

Met sy hoofwerk vir die klavier, die *Nagmusiek* (1958), het die komponis se essensieel romantiese pessimistiese ingesteldheid 'n hoogtepunt van persoonlike ekspressie bereik, wat tot op hede nie op eie bodem geëwenaar is nie. (1993:168)

En

Die wese van sy musiek moet gesoek word in waardes wat bo persoonlike, streeks- of nasionale kenmerke geleë is, in 'n subjektivisme wat, as u wil, namens die HELE mensheid probeer spreek. Sy *Nagmusiek*, *Elegieë*, veral sy *Mis*, is dus 'n soort internasionale "getransponeerde nasionalisme" wat vir almal iets te sê het, nie slegs vir Stellenbosch nie. (1999:47)

Grové gee in hierdie uitsprake 'n ereposisie aan *Nagmusiek* as die hoogtepunt van Van Wyk se uitdrukkingskrag en dit is interessant dat hy hierdie skynbaar elegiese werk en *Vyf elegieë vir strykkwartet* (wat as elegies geklassifiseer word op grond van die werk se titel; Grové 1999:48) uitsonder as twee van drie werke wat "iets te sê het" en "namens die HELE mensheid probeer spreek" (1999:47). Dit wil voorkom asof Grové hiermee wil suggereer dat dit juis die elegiese is wat tot die hele mensdom spreek.

"[I]ets te sê het" is dieselfde woordkeuse as dié van Temmingh (1965). Die komponis word dus ook hier (net soos by Temmingh) as 'n tipe profeet voorgestel wat namens die mensdom spreek.

Anders as die ander skrywers fokus Malan nie op die universaliteit, lengte of elegiese bybetekenisse van die werk nie. Dit is uit sy artikel duidelik dat Malan nie werklik 'n voorliefde vir programmusiek koester nie en hy wil Van Wyk as Groot Komponis verdedig. Hy voel dat "nie-musikale bestanddele [...] nie die gang van [Van Wyk] se musiek voor[skryf] nie" (1984:12). Malan poog om die verwysende betekenisse wat binne *Nagmusiek* gevind kan word, te verdedig op grond van die feit dat die "hewigheid van subjektief-emosionele ervaring minstens net so belangrik as die abstrakte logika van die musikale proses" is (1984:12).

4.5 Missa in illo tempore (1979)

Bouws maak slegs in een van sy hoofstukke melding van die *Missa*, aangesien hierdie werk in 1979 voltooi is en dus eers na die publikasie van die tekste van 1957, 1968 en 1971 die lig gesien het. Alhoewel Bouws nie werklik klem op die *Missa* plaas nie, beskou hy dit wel as die "werk wat die meeste aandag getrek het" sedert die begin van die 1970's (1982:196).

In sy artikel "Herinneringe aan Arnold van Wyk" beskryf Stegmann (1984:45) die eerste uitvoering van die *Missa*:

Daar was minstens een geleentheid toe Nols [noemnaam van Van Wyk] moes beseef het dat hy werklik tot sy volk deurgedring het en opreg waardeer word. Op 14 Oktober 1979 tydens die Drie-eeufees van Stellenbosch is sy *Missa in illo tempore* vir die eerste keer deur die Stellenbosse Universiteitskoor onder leiding van prof. Johan de Villiers in die stampvolle kerk van die Nederduits Gereformeerde gemeente Welgelegen uitgevoer. Daarna het die gehoor spontaan opgestaan om met langdurige applous hulde aan ons voorste komponis te bring. Nols self was diep aangedaan. Myns insiens is hierdie mis dan ook een van die grootste meesterstukke van ons tyd.

Stegmann beskou Van Wyk as Suid-Afrika se voorste komponis en dit is duidelik vir hom belangrik dat die komponis dienooreenkomstig deur die volk geëer en waardeer moet word. Stegmann beskou die gehoor se spontane staande toejuiging na afloop van die uitvoering van die *Missa* as 'n teken van aanvaarding deur die volk (1984:45).

Daar moet nie uit die oog verloor word dat Stegmann se artikel 'n huldeblyk aan die komponis is nie. Hy heg waarde aan die gehoor se staande toejuiging en hy bestempel die *Missa* as "een van die grootste meesterstukke van ons tyd" sonder om noodwendig moontlike kriteria vir "grootste meesterstukke" in ag te neem. Hy beskou die reaksie van die gemengde gehoor as 'n tipe universele aanvaarding en verering van die *Missa*, en dus ook van Van Wyk as komponis wat werke komponeer wat (universeel) tot die mensdom spreek.

Wat Van Wyk se komposisieproses betref, beskryf Malan dit as 'n "tydsame en moeisame proses"; "[v]an sy beste werk is die vrug van 'n ongestoorde rypwording" (1984:11). Die werk wat in hierdie verband vir Malan die meeste uitstaan, is *Missa in illo tempore*, wat gedurende die tydperk van 1945 tot 1979 gekomponeer is (1984:11). Indien daar geargumenteer word dat Malan die hoeveelheid tyd wat dit die komponis neem om 'n werk te komponeer, as maatstaf vir die gehalte van die werk beskou, is dit glad nie 'n toevalligheid dat hy die onttrekking van werke soos 'n serenade, 'n sonate vir viool en klavier (1935), onderskeidelik 'n klavier- (1937) en 'n vioolkonsert (1940), asook die *Musique pour treize* (1969) regverdig nie (Malan 1984:11). Hierdie werke is binne kort tydperke gekomponeer en is dus nie "ware Van Wyk"-werke nie, aangesien Van Wyk "tydsam en moeisam" gekomponeer het.

Die *Missa* hou ook vir Malan betekenis in as 'n voorbeeld van Van Wyk se sogenaamde getransponeerde nasionalisme (1984:12). Die inhoud van die werk spreek nie vir Malan van "Stellenbosch se geskiedenis, of natuurskoon, of iets dergelyks" nie, maar die werk knoop aan by die "Christelik-nasionale karakter van die dorp, getransponeer in die tydlose religieusiteit van die Roomse Mis" (1984:12).

In sy artikel prys Malan vir Van Wyk as 'n "pionier" wat Suid-Afrikaanse musiek onder die aandag van Suid-Afrikaners en die buiteland gebring het (1984:10). Uit die trant van die artikel word dit duidelik dat Malan 'n ereposisie vir kunstenaars voorbehou en hulle beskou as "'n uitgelese kring van besorgde weldoeners" wat "verhef" is (1984:12).

Dit wil voorkom asof Malan nie alte vinnig "aardse" bybetekenisse wil heg aan die werk wat hy as 'n meesterwerk beskou nie en daar kan geargumenteer word dat dit die rede is waarom hy klem lê op die Christelike karakter van Stellenbosch: dit beklemtoon Van Wyk se werke as werke wat verhewe bo die "aardse" is.

Deur die woord *nasionaal* ná *Christelik* te plaas (met ander woorde *Christelik-nasionaal*) behou Malan die band wat hy tussen Van Wyk en Suid-Afrika skets: Van Wyk is 'n Suid-Afrikaanse komponis van betekenis, maar as komponis is hy 'n verhewe individu wat verhewe werke skep. Aangesien Christelikheid 'n nasionale kenmerk gedurende die apartheidsera was, word daar ook klem op Van Wyk se nasionaliteit geplaas: hy is dus 'n verhewe nasionale figuur. Op hierdie punt kan daar ook genoem word dat prominente Suid-Afrikaanse komponiste wat gedurende die apartheidstelsel werksaam was, nie noodwendig die Afrikanernasionalistiese ideologieë aangehang het nie, maar dat hulle op grond van hulle (onbeplande) bydraes tot Afrikanernasionalisme byna aangemoedig is om te komponeer (Muller 2005:36, 38).

In sy verhandeling verwys Smith (1991) spesifiek na sommige van Van Wyk se komposisies waarin daar buitemusikale verwysings aangetref kan word, onder meer *Missa in illo Tempore*, *Nagmusiek* en *Eerste strykkwartet* (1991:37–41). Smith maak veral staat op Van Wyk se kommentaar oor sy eie komposisies in hierdie gedeeltes en werp lig op die feit dat Van Wyk self verwysings maak na buitemusikale aspekte wanneer hy oor sy musiek praat of skryf.

Van Wyk se verwysing na sommige van sy werke as werke met protes-inhoude mag moontlik soos volg geïnterpreteer word: Van Wyk – wat aangeraak is deur ander se lyding – wou musiek skep wat dit verklank. Hierdie argument – dat Van Wyk ander se lyding wil verklank – word wel deur Smith aangebied in die vorm van 'n aanhaling van Stegmann wat spesifiek handel oor *Drie improvisasies op Nederlandse volkswysies*, wat skynbaar gekomponeer is na aanleiding van die lyding wat Nederland gedurende die oorlog beleef het en wat vir Van Wyk aangegryp het: "Ook die lyding wat Nederland moes verduur, het Arnold van Wyk aangegryp. Dit het aanleiding gegee tot die *Drie improvisasies op Nederlandse volkswysies* vir klavierduo" (Stegmann in Smith 1991:37–8).

Soos vroeër genoem, maak Smith veral op Van Wyk se kommentaar staat om sy argumente oor buitemusikale verwysings in Van Wyk se werke te staaf. Van Wyk se verwysings na sowel die stand van die wêreld op daardie tydstip in die geskiedenis as protes suggereer dat hy die rol van 'n tipe sosiale kommentator speel wat deur sy werke boodskappe (of "groter waarhede") aan die mensdom kommunikeer. Die volgende aanhalings – veral die eerste – belig hierdie rol van Van Wyk as sosiale kommentator:

Oor *Missa in illo tempore*:

[E]n soos sake op die oomblik in ons land en oor die hele wêreld staan moet daar miskien nie te luidrugtig feesgevier word nie. (Van Wyk in Viljoen 1981:8)

Oor *Eerste Simfonie*:

Dis 'n abstrakte stuk ... 'n protessimfonie, ek weet nie wat my daartoe geïnspireer het nie ... ek wou dit net skryf. (Van Wyk in Smith 1991:39)

Oor *Vyf elegieë vir strykkwartet*:

Ek onthou toe hulle uitgekome het, het die koerante gesê: "Five Elegies would suggest lenten fare" maar dis nie net hartseermusiek nie, dis ook protesmusiek. (Van Wyk in Smith 1991:39)

Die bydraes van die gekose skrywers – hul kriteria vir "ware Van Wyk"-werke en die werke wat hulle uitsonder – kan soos volg opgesom word:

Skrywer	Kriteria vir 'n "ware Van Wyk"-werk	Werk	Skakels met die Romantiese-kunstenaar-mite of Afrikaner-nasionalisme
Jan Bouws (1957, 1968, 1971 en 1982)	<ul style="list-style-type: none"> • Van Wyk se internasionale status. • Werke wat in die buiteland uitgevoer is, is dus belangrik. • Lê ook klem op werke wat – volgens hom – 'n elegiese stemming het. 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Vier weemoedige liedjies</i> • <i>Vyf elegieë vir strykkwartet</i> • <i>Van Liefde en Verlatenheid</i> • <i>Nagmusiek</i> • <i>Missa in illo tempore</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • Altviolsolo in <i>Vyf elegieë</i> → draer van die eensaamheids-idee → idee van die komponis in afsondering → Romantiese-kunstenaar-mite
Henk Temmingh (1965)	<ul style="list-style-type: none"> • Die elegiese: Hy wy byna sy hele ondersoek aan die ontleding van elegiese werke. • Tonale gebondenheid: Van Wyk is 'n komponis "wat iets te sê het". 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Vier weemoedige liedjies</i> • <i>Vyf elegieë vir strykkwartet</i> • <i>Van Liefde en Verlatenheid</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • Tonale gebondenheid → Van Wyk verklank die tydsgees en spreek namens die mensdom as 'n tipe profeet → skakel met die Romantiese-kunstenaar-mite.
Jacques Malan (1984)	<ul style="list-style-type: none"> • Van Wyk het, volgens hom, moeilik gekomponeer en sy beste werke is werke wat oor 'n lang tydperk gekomponeer is, byvoorbeeld <i>Missa in illo</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Van Liefde en Verlatenheid</i> • <i>Nagmusiek</i> • <i>Missa in illo tempore</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • Van Wyk skep universele musiek sonder om sy Suid-Afrikaanse identiteit prys te gee → getransponeerde nasionalisme.

	<p><i>tempore.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Beklemtoon Van Wyk se nasionale en internasionale status. • "Getransponeer-de nasionalisme" 		
Frits Stegmann (1984)	<ul style="list-style-type: none"> • Hy fokus op Van Wyk se nasionale status en • die verklanking van ander se ervarings 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Vyf elegieë vir strykkwartet</i> • <i>Missa in illo tempore</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • Verklanking van ander se ervarings → spreek namens mensdom → Romantiese-kunstenaar-mite.
Howard Ferguson (1987)	<ul style="list-style-type: none"> • Die stemming van werke is beduidend: 'n kombinasie van "intense gevoel met sensitiwiteit en warmte" (1987:4). 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Nagmusiek</i> • <i>Primavera</i> • <i>Missa in illo tempore</i> 	
Izak Grové (1993, 1996 en 1999)	<ul style="list-style-type: none"> • Hy verwys na die "sestal 'bekende' werke" wat wel uitgevoer word (1996:86). • Hy lê klem op elegiese werke aangesien Van Wyk se werke spreek van 'n "eiesoortigheid en individuele elegiese idioom" (1993:167). 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Vier weemoedige liedjies</i> • <i>Vyf elegieë vir strykkwartet</i> • <i>Van Liefde en Verlatenheid</i> • <i>Nagmusiek</i> • <i>Eerste simfonie</i> • <i>Drie improvisasies op Nederlandse volkswysies</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Van Liefde en Verlatenheid</i> gee status aan Afrikaanse taal → nie Afrikaner-nasionalisties → "geur van inboorlingmusiek" → eerder getransponeerde nasionalisme. • <i>Nagmusiek, Vyf elegieë en Missa</i> → getransponeerde nasionalisme → "wat vir almal iets te sê het" → tipe profeet wat namens die mensdom spreek → Romantiese-kunstenaar-mite.
Martin Smith (1991)	<ul style="list-style-type: none"> • Elegiese betekenis in Van Wyk se werke, veral die dood. 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Vyf elegieë vir strykkwartet</i> 	<p>Van Wyk as sosiale kommentator → Romantiese-kunstenaar-mite.</p>

Figuur 5. 'n Opsomming van die selektiewe kanonisering van sommige van Van Wyk se werke

5. Gevolgtrekking

Na die bestudering van die gekose tekste oor Van Wyk (aan die hand van Barthes se model vir mite-ontleding) tree twee hoofemas na vore wat, hetsy wetend of onwetend, deur die skrywers belig word. Hierdie temas is (i) die Romantiese-kunstenaar-mite en (ii) Afrikanernasionalistiese agendas wat aan Van Wyk se werk of beeld gekoppel word. Daar is 'n verband tussen hierdie twee temas en Van Wyk se elegiese beeld in die sin dat die elegiese dimensie Van Wyk se beeld as komponis in verband gebring word met die Romantiese-kunstenaar-mite, wat op sy beurt weer Afrikanernasionalistiese agendas motiveer.

Die hoofokus van hierdie artikel is die invloed van die elegiese beeld van Arnold van Wyk op die selektiewe kanoniserings van sy werke, soos dit voorkom in die werk van die gekose skrywers. Ten eerste het Van Wyk self 'n belangrike rol gespeel in die totstandkoming van sy elegiese beeld. Van Wyk bemiddel sy resepsie deur byvoorbeeld uitlatings in onderhoud. Verwysings na eensaamheid en dat hy net "hartseer" musiek kan skryf, asook die elegiese titels van baie van sy werke, dra by tot die vestiging van sy elegiese beeld en die gevolglike selektiewe kanoniserings van werke wat elegiese inhoud of bybetekenisse het.

In hierdie artikel is daar voorts – by wyse van Barthes se model vir mite-ontleding – daarop gewys dat sommige van Van Wyk se werke 'n ereposisie in die gedagtes van die skrywers oor hom bekleed, terwyl ander werke deur die jare bykans onbekend gebly het. Werke met elegiese bybetekenisse of 'n elegiese inhoud geniet spesiale aandag in die openbare bewussyn, maar werke wat nie by hierdie beeld van die komponis inpas nie, word nie as "ware Van Wyk"-werke bestempel nie. Die Van Wyk-mite het dus 'n belangrike invloed op die kanoniserings van Van Wyk se werke gehad. Na die bestudering van die gekose tekste oor Van Wyk kon ek daardie werke identifiseer wat vir elke skrywer verteenwoordigend is van Van Wyk se oeuvre. Daar is 'n duidelike ooreenkoms tussen hierdie onderskeie lyste werke, maar hier en daar is daar 'n werk wat vir een skrywer moontlik meer waarde het as vir 'n ander. Elkeen van die skrywers het unieke vereistes waaraan die werke moes voldoen ten einde as "ware Van Wyk"-werke bestempel te word, maar een "vereiste" wat duidelik na vore getree het, was die elegiese, hetsy vervat in die titel of gesuggereer deur die inhoud.

Vyf werke word veral deur die skrywers uitgesonder, naamlik:

- *Vier weemoedige liedjies* (1934–1938);
- *Vyf elegieë vir strykkwartet* (1940–1941);
- *Van Liefde en Verlatenheid* (1953);
- *Nagmusiek* (1955–1958); en
- *Missa in illo tempore* (1979).

Alhoewel die elegiese 'n gemeenskaplike maatstaf vir 'n "ware Van Wyk"-werk is, het elke skrywer 'n bepaalde stel maatstawwe daarvoor.

Behalwe die voorrang van die elegiese plaas Bouws klem op Van Wyk se internasionale status, en werke wat in die buiteland uitgevoer is, is vir hom van belang. Bouws se "ware Van Wyk"-werke is dus: *Vier weemoedige liedjies*, *Vyf elegieë vir strykkwartet*, *Van Liefde en Verlatenheid*, *Nagmusiek* en *Missa in illo tempore*.

Temmingh wy bykans sy hele ondersoek aan die bestudering van elegiese werke. Die werke waaraan hy die meeste aandag bestee, is *Vier weemoedige liedjies*, *Vyf elegieë vir strykkwartet* en *Van Liefde en Verlatenheid*.

Malan wil Van Wyk se nasionale én internasionale status beklemtoon en hy gebruik die term *getransponeerde nasionalisme* ten einde hierdie dubbele doel te bereik. Verder suggereer Malan dat Van Wyk se beste werke dié werke is wat oor 'n lang tydperk gekomponeer is, aangesien Van Wyk moeilik gekomponeer het. Sy keuse vir "ware Van Wyk"-werke is dus: *Van Liefde en Verlatenheid*, *Nagmusiek* en *Missa in illo tempore*.

Stegmann benadruk Van Wyk se nasionale status, asook die verklanking van ander se ervarings. In hierdie verband verwys hy dikwels na *Vyf elegieë vir strykkwartet* en *Missa in illo tempore*.

Vir Ferguson is 'n "ware Van Wyk"-werk 'n werk waar die stemming 'n kombinasie is van "intense gevoel met sensitiwiteit en warmte" (1987:4). Hy lig drie werke uit: *Nagmusiek*, *Primavera* en *Missa in illo tempore*.

Grové verwys na Van Wyk se "eiesoortige elegiese idioom" (1993:167). Verder lê hy klem op die werke van Van Wyk wat wel uitgevoer word en hy verwys na hierdie werke as die "sestal 'bekende' werke" (1996:86). Hierdie "sestal" werke sluit vier van die werke in wat as gekanoniseerde werke bespreek is. Die sestal is *Vier weemoedige liedjies*, *Vyf elegieë vir strykkwartet*, *Van Liefde en Verlatenheid*, *Nagmusiek*, *Eerste simfonie* en *Drie improvisasies op Nederlandse volkswysies*.

Smith fokus op die verwysende betekenis in Van Wyk se werke, veral die elegiese. Hy wy sy studie aan die bestudering van *Vyf elegieë vir strykkwartet*.

Deurdat hierdie artikel (i) die funksie van die samestellende konsepte van die Van Wyk-mite in die gekose musikologiese bydraes aantoon, en (ii) die invloed van daardie mite op die kanonisering van komposisies in die werk van die skrywers demonstreer, lewer dit 'n bydrae tot huidige tendense in Van Wyk-navorsing spesifiek, en Suid-Afrikaanse musikologie in die algemeen, wat die invloed van onlangse ontwikkelinge in die musikologie wil verreken. Die ontleding van bestaande bydraes op die gebied van Suid-Afrikaanse musiekhistoriografie wat hier aangebied is, verteenwoordig 'n nuwe selfrefleksie in die dissipline.

Bibliografie

Anon. 1810. Sinfonie pour 2 Violons, 2 Violes, Violoncelle et Contre-Violon, 2 Flûtes, petite Flûte, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, Contrebasson, 2 Cors, 2 Trompettes, Timbales et 3 Trompes, composée et dédiée etc par Louis van Beethoven. *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 12:40–1.

- Bally, C. en A. Sechehaye (reds.). 1916. *Cours de linguistique générale*. In samewerking met A. Riedling. Lausanne en Parys: Payot.
- Barthes, R. 1972 (1957). *Mythologies*. Vertaal deur A. Lavers. New York: Hill & Wang.
- Bouws, J. 1957. *Suid-Afrikaanse komponiste van vandag en gister*. Kaapstad: A.A. Balkema.
- . 1968. Die Afrikaner en sy musiek. In Van den Heever en Pienaar (reds.) 1968.
- . 1971. *Komponiste van Suid-Afrika*. Stellenbosch: C.F. Albertyn.
- . 1982. *Solank daar musiek is*. Kaapstad: Tafelberg.
- Cook, N. en M. Everist (reds.). 1999. *Rethinking music*. Oxford: Oxford University Press
- Dahlhaus, C. 1989. *Nineteenth-century music*. Berkeley: University of California Press.
- Du Plessis, H. 1984. Arnold – aanhef, aandenkings en anekdotes. In Grové (red.) 1984.
- Ferguson, H. 1987. Arnold van Wyk. In Klatzow (red.) 1987.
- Fick, A. 1984. Werklys: Arnold van Wyk. In Grové (red.) 1984.
- Grové, I.J. (red.). 1984. *Acta Academica* B (19). Bloemfontein: Universiteit van die Oranje-Vrystaat.
- . 1993. "Wat kon daarvan kom?" – enkele beskouinge oor die musikale nalatenskap van Arnold van Wyk (1916–1983). *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 33(3):165–73.
- . 1996. Arnold van Wyk: Herdenking en her-denking, 1916–1996. *Musicus*, 24(2):85–91.
- . 1999. *Komponiste van Stellenbosch: "Ek voel meer tuis hier, en dat my plek hier is ..."*. In Ottermann (red.) 1999.
- Hiley, M. 2004. Stolen language, cosmic models: myth and mythology in Tolkien. *MFS Modern Fiction Studies*, 50(4):838–60.
- Klatzow, P. (red.). 1987. *Composers in South Africa today*. Kaapstad: Oxford University Press.
- Kramer, L. 2006. *Critical musicology and the responsibility of response*. Burlington: Ashgate.
- Malan, J.P. 1984. Arnold van Wyk in kultuurhistoriese perspektief. In Grové (red.) 1984.
- McNeill, T. 1999. Roland Barthes: *Mythologies* (1957). Aanlyn lesingnotas. <http://seacoast.sunderland.ac.uk/~os0tmc/culture/myth3.html> (3 Junie 2008 geraadpleeg). Hierdie skakel bestaan nie meer nie.

Muller, S.J.v.Z. 2000. *Sounding margins: Musical representations of a white South Africa*. Ongepubliseerde doktorsproefskrif. Oxford: Balliol College.

—. 2005. *Queer alliances*. In Walton en Muller (reds.) 2005.

—. 2006. *The classical structure of melancholy*. Ongepubliseerde referaat aangebied by die Contemporary Classical Music Intercongressional Symposium of the International Musicological Society (SIMS), Göteborg, Swede, Junie 2006.

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

Ottermann, R.E. (red.). 1999. *Die musieklewe van Stellenbosch*. Stellenbosch: Stellenbosse Heemkring.

Rabinowitz, P.J. 1987. *The politics of canon formation. Before reading: Narrative conventions and the politics of interpretation*. Londen: Cornell University Press.

Saussure, F. de. 1916. *Cours de linguistique générale*. In Bally en Sechehaye (reds.) 1916.

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

Stegmann, F. 1984a. *Herinneringe aan Arnold van Wyk*. In Grové (red.) 1984.

—. 1984b. *Uit sy pen vloeï musiek*. In Grové (red.) 1984.

Strauss, S. 2010. *Die elegiese beeld van Arnold van Wyk (1916–1983): 'n Mite-analise*. Ongepubliseerde magisterverhandeling. Bloemfontein: Universiteit van die Vrystaat.

Swafford, J. 2003. *A virtuoso muse*. *The Guardian*.

<http://www.guardian.co.uk/books/2003/aug/23/classicalmusicandopera.html>
(30 November 2012 geraadpleeg).

Tarasti, E. 1979. *Myth and music: A semiotic approach to the aesthetics of myth in music especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. Den Haag: Mouton Publishers.

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

Thom Wium, M.J. 2008. *Arnold van Wyk se Ricordanza [1974] as musikale aandenking*. *LitNet Akademies* 5(2):1–26.

http://www.oulitnet.co.za/newlitnet/pdf/la/LA_5_2_thom_wium.pdf.

Van den Heever, C.M. en P. de V. Pienaar (reds.). 1968. *Kultuurgeskiedenis van die Afrikaner*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

Van Wyk, A. 1956. *Van Liefde en Verlatenheid*. Londen: Boosey & Hawkes.

Viljoen, M. 1981. 'n Analitiese studie van Arnold van Wyk se *Missa in illo tempore* (1979). Ongepubliseerde honneursskripsie. Bloemfontein: Universiteit van die Oranje-Vrystaat.

—. 2004. Ideology and textuality: Speculating on the boundaries of music. *Scrutiny* 2, 9(1):68–87.

Walton, C. en S. Muller (reds.). 2005. *Gender and sexuality in South African music*. Stellenbosch: SUN ePReSS.