

Egidius as musikale interteks: Manifestasies van treur in Arnold van Wyk se *Tristia*¹

Mathilde Thom Wium

This article documents the genesis of Tristia, a set of piano pieces by Arnold van Wyk (1916–1983), and elucidates the function of the work’s elegiac programme in particular. The 1984 edition consists of three movements, “Rondo desolato”, “Ostinato” and “Berceuse”. The article shows how “Rondo desolato” was composed to the text of the poem “Egidius, waer bestu bleven?” and ascribes the fact that Van Wyk did not publicise this source of inspiration to the possibility of a homoerotic reading of the poem. “Ostinato” originates from Van Wyk’s incidental music to Anouilh’s Becket and carries associations of separation (between the protagonists) and loss (of their friendship). “Berceuse” was probably intended for a set of children’s pieces. Its adaptation for Tristia shows an effort to mask the 19th century nature of the original and to facilitate readings compatible with the elegiac programme, for example understanding the “lullaby” as a wish for death.

1. Inleiding

Arnold van Wyk se gepubliseerde oeuvre vir soloklavier bestaan uit vyf werke, nl. *Pastorale e capriccio* (1956), *Nagmusiek* (1964), *Vier klavierstukke* (1968), *Ricordanza* (1984 - postuum) en *Tristia* (1984 - postuum). Van hierdie vyf werke is *Nagmusiek* die mees grootskaalse komposisie en dit het ook die meeste aandag getrek wat betref uitvoerings sowel as literatuur oor Van Wyk se werk. Hoewel *Tristia* en *Ricordanza* albei as laat werke beskou kan word aangesien die komponis in die laaste dekade van sy lewe dikwels aan hierdie twee stukke gewerk het, blyk dit uit die komposisiesketse vir *Tristia* dat die drie voltooide dele van hierdie stel reeds uit 1958-1972 dateer: Die stel is in 1972 gekonsipieer as ’n samestelling van toe-reeds-bestaande komposisies wat aangevul sou word met nuwe werke. Die uitgawe wat postuum in 1984 verskyn het (geredigeer deur Howard Ferguson vir die Arnold van Wyk Trust) bevat egter net die ouer dele, nl. “Rondo desolato”, “Ostinato” en “Berceuse”, wat Van Wyk besig was om te hersien ten tyde van sy dood. Hierdie artikel het ten doel om die oorsprong van hierdie drie individuele stukke, sowel as die ontstaansgeskiedenis van die stel as geheel, te boekstaaf. Sodoende lewer dit ’n bydrae tot die omskrywing van Van Wyk se komposisiepraktyk in die later jare.

Die hooffokus van die artikel is egter die funksie van die elegiese program van die stel, veral deur ’n ryk netwerk van “buite-musikale” verwysings, onder andere die bekende Middel-Nederlandse “Egidiuslied” - hierdie teks was die inspirasie vir die stuk wat Van Wyk as die beste in die stel beskou het (d.i. “Rondo desolato”), en hy het “Egidius” oorweeg as oorkoepelende titel vir die stel. *Tristia* hou inhoudelik verband

met van Van Wyk se bekendste werke, en die verduideliking van die vergestaltung van die elegiese program in hierdie werk kan moontlik ook lig werp op die funksie van elegiese programme by Van Wyk se ander werke met soortgelyke temas.

2. Sketsmateriaal

Daar is 60 beskrewen manuskrip-bladsye (orkestrasiepapier met 18, 20, 24, of 30 sisteme) in die Van Wyk-versameling se voorlopige afdeling met materiaal vir *Tristia*.² Altesame 15 van die bladsye bevat sketse en outograwe vir “Rondo desolato”, 14 vir “Ostinato” en 9 vir “Berceuse”. Die oorblywende 22 bladsye bevat onder andere sketse vir onvoltooide dele van die stel. Die belangrikste van hierdie materiaal is uitvoerige sketse (13 bladsye) vir ’n beoogde vierde deel, “Primavera”. (Daar is ook kort sketse vir hierdie stuk op twee van die *Ricordanza*-sketsbladsye gevind.)

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

Volgens Ferguson se “Nota van die Redigeerder” voor in die 1984-uitgawe kon hy maklik die laatste outograaf van elk van die betrokke drie stukke identifiseer met behulp van Van Wyk se datering. In die geval van “Rondo desolato” was dit ’n outograaf uit 1978, en by “Ostinato” en “Berceuse” outograwe uit 1975.³ Hierdie outograwe bevat korreksies, waarvan Ferguson almal geïnkorporeer het by sy uitgawe, behalwe een verbetering aan die “Berceuse” (13/01/1983) wat te onduidelik is (Ferguson in Van Wyk 1984 “Nota”).

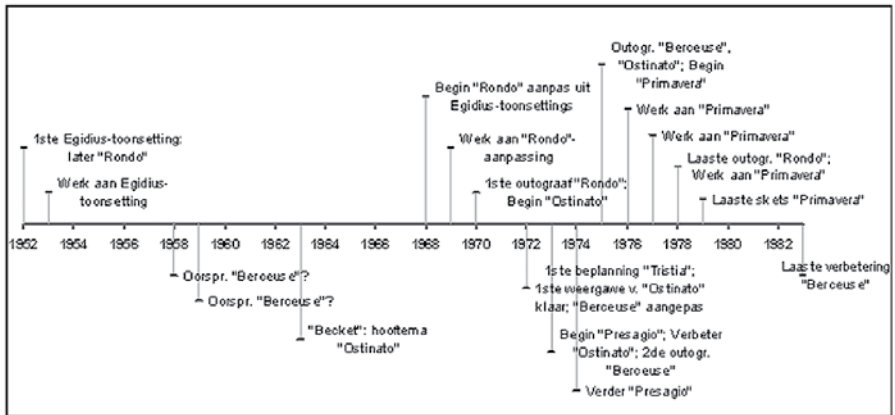
3. Beplanning vir die stel

Die hoofbron vir die datering van die konsep van die stel én die individuele stukke is ’n brief wat Van Wyk op 12 September 1972 aan Freda Baron geskryf het (persoonlike kommunikasie, S. Muller, Mei 2006). Hy beskryf ’n klavieruitvoering wat hy kort tevore gegee het:

I played the same programme as in Cape Town, but substituted a new (?) piece by myself for the Chopin group. I've placed a ? after “new” because the three pieces of which *Tristia* consists (at present) are: a) a re-working of a little piece I wrote as long ago as 1958 or 1959; b) a piece based on a theme from the music I wrote for “Becket” in 1963 - I wrote half of this 1968-70 and completed

it (if complete it is) just in time for the concert and c) a piece based on old sketches and which has been ready for at least two years, waiting for something “to go with it.” The three titles are Berceuse, Ostinato and Rondo desolato and the third is the most substantial & the one I’m most pleased about although it is extremely sad.

Figuur 1 is ’n voorstelling van hierdie gegewens, aangevul vanuit die gedateerde sketse. (“Presagio” en “Primavera” is twee stukke wat Van Wyk beplan het om in die stel in te sluit soos verder aan verduidelik sal word – hulle is egter nooit voltooi nie.)



Figuur 1: Ontstaansgeskiedenis van Tristia

Hy het die stel weer uitgevoer in 1983 tydens ’n onderhoud vir die SAUK. Die groep (steeds slegs bestaande uit drie stukke) was toe skynbaar steeds in dieselfde volgorde as dié vermeld in sy 1972-brief, want hy verwys na “Rondo desolato” as die laaste deel (Van Wyk, 1983: SAUK, aangehaal in Smith 1991: 40):

... Maar ek waarsku jou, die stuk waarmee hy eindig – die onderdeel se naam is ‘Rondo Desolato’, ek dink nie ek hoef dit te vertaal nie – is waarskynlik die hartseerste ding wat ek ooit geskryf het. Hy eindig ook net sommer so. Hy eindig nie, dis net ’n ding wat aangaan.

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

Die eerste blad vir die beplanning van die stel in 1972 het bo-aan die woorde “Klavierwerk” en daarby “(Egidius) Tristia? Sonata prima?”. Op dieselfde blad is ’n aantal pogings om musikale materiaal uit woorde te genereer wat sy gedagtes

oor die inhoud van die stel weerspieël: “Egidius”, “Dachau”, “Auschwitz”, “Buchenwald” en “Sunt lacrimae rerum”⁴ word in note gespel. Daar is ook ’n aantal musikale “selle” (soos bo-aan Schumann se komposisies wat op woorde baseer) met die letters A, F♯, B en E.

Hierdie gegewens bied leidrade om te verstaan hoe Van Wyk bedoel het dat die titel *Tristia* in die inhoud van die stel sou figureer. Die vroegste werk met hierdie titel is ’n versameling gedigte van Ovidius. Dit beskryf die outeur se ervaring van sy verbanning uit Rome in 8 n.C. Die woord beteken iets soos “droefgeestigheid”, “sombere erns” of “droefheid”, en die meervoudsvorm verwys by implikasie na die onophoudelike somberheid waartoe treurige, neerdrukkende omstandighede bydra, maar waarvoor daar nie ’n direkte oorsaak uitgewys kan word nie.⁵ Van Wyk was moontlik bekend met hierdie teks (Latyn was een van sy vakke op skool), maar dit lyk nie asof hy die titel as ’n verwysing na die Ovidius-werk bedoel het nie aangesien daar geen aantekening daaroor in die sketse is nie.

Ferguson (in Van Wyk 1984 “Nota”) gee die digbundel *Tristia en ander elegiese verse* deur N. P. van Wyk Louw (1964) aan as inspirasiebron. Dit is waarskynlik eerder uit dié oord dat Van Wyk die woord leer ken het. Geen direkte verwysing na Louw se digbundel kon in Van Wyk se komposisiesketse gevind word nie, en in ag genome die feit dat die stel van die begin af ’n samestelling van vroeëre werke was, het Van Wyk bes moontlik die titel gekies om die betekenis van die woord as sodanig en nie die inhoud van die bundel nie.

Aanvanklik is vyf stukke beoog, nl. “Presentimento” (met alternatiewe titel “Presagio”), “Berceuse”, “Ostinato”, (dié twee word later met pyltjies omgeruil) ’n “VINNIGE WREDE STUK” en “Rondo desolato”. Omtrent 5 jaar later word die titel “Primavera” as vierde stuk ingevoeg tussen die “Ostinato” en die “VINNIGE WREDE STUK”, wat op die betrokke skets met ’n vraagteken voorgestel word.

Hoewel daar nie baie materiaal vir die “Presentimento”, “Primavera” en die “vinnige wrede stuk” bestaan nie (sowat dertig mate in totaal), gee die beplande titels, soos die woorde waaruit Van Wyk musikale materiaal wou skep wat hierbo beskryf is, reeds ’n aanduiding van die assosiasies wat die komponis met die stel gehad het. Die woorde “Presentimento” en “Presagio” beteken iets soos “voorgevoel”, dikwels met ’n negatiewe bedoeling (“foreboding”). Die alternatiewe titels vir die “Ostinato” is besonder evokatief: “Paesaggio d’inverno / invernale”. Die laaste twee woorde is waarskynlik alternatiewe (die betekenis is dieselfde). Die frase beteken “winterlandskap”.⁶ ’n Ander moontlike titel vir dié stuk wat Van Wyk op twee plekke oorweeg, is “Grido” (“kreet” of “gil”). In plaas van “Berceuse”, die enigste Franse titel, het die komponis die Italiaanse weergawe van “wiegeliedjie”, “Ninna-nanna”, oorweeg. Op een skets teken hy vir “Primavera/Danza lontano” die titel “Primavera ultima” (“laaste lente”) aan. Vir die “vinnige wrede stuk” het

hy nog nie 'n titel gevind nie. Die titel “Rondo desolato” is in 1969 gekies. Die “Rondo” se werkstitel was waarskynlik “Egidius” (sien 4.1).

Die temas wat hierdie groep titels en die woorde op die 1972-sketsblad aanspreek, is dieselfde temas wat by herhaling in Van Wyk se werk voorkom. “Rondo desolato” dui op “verlatenheid” – verder aan word gewys hoe die konteks vir hierdie verlatenheid die dood van 'n vriend is. “Afskeid”, “dood” en “verlies” is ook ter sprake in titels soos “Primavera ultima” of “Paesaggio d'inverno / invernale”. Hoewel die “wiegeliedjie” nie geskep is met 'n bedoelde elegiese inhoud nie (dit is waarskynlik bedoel vir 'n stel met kinderliedjies en -stories as tema), aktiveer sy insluiting in 'n stel soos *Tristia* die Romantiese interpretasie van die slaap, nl. die ontvlugting uit 'n pynlike werklikheid, die voorloper vir die dood. Daardie “pynlike werklikheid” sou in die stel verteenwoordig word deur die “vinnige wrede stuk” en moontlik deur materiaal afgelei van die name van Nazi-konsentrasiekampe tydens die Tweede Wêreldoorlog. Die “Ostinato” met sy alternatiewe titel “Grido” bring ook die konsep van opstandigheid oor die “swaar van die lewe” ter tafel – iets wat, soos Van Wyk herhaaldelik gesê het, 'n integrale deel is van sy “hartseermusiek”. Vgl. byvoorbeeld hierdie beskrywing van die inhoud van *Nagmusiek* (Van Wyk s.d. plaatomslag):

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

4. Ontstaansgeskiedenis van die individuele stukke

4.1 “Rondo desolato”

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

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

Die gedig is waarskynlik een van die bekendste Middeleeuse Nederlandse tekste en verskyn in talle bloemesings (die outeur is waarskynlik Jan Moritoen, ca. 1355-1416). Reeds in 1927 neem Coster dit op in sy *De Nederlandse poëzie in honderd verzen*, en skryf gloeiend oor die literêre betekenis van die gedig:

... het mooiste, het meest onvergankelike lied, dat men het hoogtepunt kan noemen der persoonlike lyriek in de Middeleeuwen: het Aegidiuslied, de doodenklacht, de groet van een vriend aan een vriend, die gestorven is. – Dit vers is het meest veredelde type van de Middeleeuwsche lyriek, zoowel door de atmosfeer die het omringt, als door de wonderbare muzikale compositie waarin deze atmosfeer gevangen wordt, tastbaar gemaakt” (Coster 1927: xviii).

En zoo is dit toppunt der persoonlike lyriek der Middeleeuwen tevens één der toppunten onzer gansche literatuur” (Coster 1927: xxi).

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

Die oorsprong van hierdie interpretasie is moeilik om na te speur.⁷ Dit lyk asof dit in dieselfde tyd ook onder die gay gemeenskap in Nederland aanvaar is: 'n artikel in *Vriendschap*, maandblad van die *Cultuur en Ontspannings Centrum*, 'n homoseksuele organisasie, sluit af met 'n pleidooi dat iemand 'n “geskiedenis van homo-erotiek in die Nederlandse literatuur” sal skryf, “van Egidius en Erasmus via Betje Wolff en Aagje Deken tot op onze daagen” (Outeur onbekend 1960: 90). Dié sydelingse verwysing en die feit dat dit nie toegelig word nie, is getuieis van beide die bekendheid van die “Egidiuslied” en die wye verspreiding van die homoërotiese lesing daarvan.

Van Wyk se 1952-skets vir 'n toonsetting van dié gedig het die opskrif “(In memoriam J. W.)” waarby hy later uitgeskryf het “Jan Wilke”.⁸ Amper 'n jaar later, op 12/7/53, het Van Wyk hierdie aanvang aangepas vir 'n solis (waarskynlik bariton of bas, want die stemparty staan in die bassleutel). Die materiaal word getransponeer van *ab* mineur na *eb* mineur (Figuur 3). Die klavierparty is karig, maar neem van die kontrapunt oor uit die vroeëre skets. Op hierdie skets is die gedig tot by die vierde reël getoonset. Dié twee sketse moet die “old sketches” wees waarna Van Wyk verwys in sy brief aan Freda Baron (vergelyk punt 3). Op 5 en 26 Maart 1968 verwerk hy die materiaal in hierdie twee sketse vir soloklavier. Op die skets van 5 Maart is die woorde van die gedig by die musiek ingeskryf (Figuur 4). By die 26 Maart-skets verskyn 'n moontlike titel: *Improvisatie over het/de 'Egidius'* (Figuur 5).

Handwritten musical score for a vocal piece. The title is "Egidius"-toonsetting, dated 12/7/53. The score includes vocal lines with lyrics in Dutch and Flemish, and piano accompaniment. The lyrics include: "Egidius, wie was die beste velen van? ni laet na die", "du cons die doot, du liets mit le-ven", "dat was char-seel sel-seel", "dat was char-seel sel-seel", "dat was char-seel sel-seel", "dat was char-seel sel-seel". The score is written in a sketchy, handwritten style with various musical notations and annotations.

Figuur 3: Skets vir "Egidius"-toonsetting, 12 Julie 1953

Handwritten musical score for a piano piece. The title is "Egidius"-klavierstuk, dated 5 Maart 1968. The score includes piano accompaniment with lyrics in Dutch and Flemish. The lyrics include: "Egidius, wie was die beste velen van? ni laet na die, (char-seel lo mijn)", "du cons die doot, du liets mit le-ven", "dat was char-seel sel-seel", "dat was char-seel sel-seel". The score is written in a sketchy, handwritten style with various musical notations and annotations. The tempo is marked "Lento molto espi, senza rigore".

Figuur 4: Skets vir "Egidius"-klavierstuk, 5 Maart 1968

Figuur 5: Skets vir “Egidius”-klavierstuk, 26 Maart 1968

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

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

- Op 9 Junie en 30 Augustus 1968 werk hy weer aan die materiaal vanaf die begin van die eerste refrein (wat toe nog die begin van die stuk was) tot by maat 25, en skryf die materiaal vir die reël “clerre dan der zonnen scijn” ’n paar keer oor met verskillende begeleiding.
- Op 4 April 1969 skryf hy weer die hele stuk van die eerste refrein af uit tot by die materiaal in maat 48 (1984-uitgawe). In dié stadium speel die linkerhand by die oktaafverdubbeling in die eerste refrein nog ’n oktaaf laer as uiteindelik.
- Op 10 April, 31 Mei, 1 Junie en 8 Junie 1969 werk hy aan die reëls “Nu bidt vor mi, ic moet noch sneven / ende in de weerelt liden pijn” (mate 39-47). Die betrokke strofe van die gedig is uitgeskryf in die een hoek van een van die sketsbladsye. Hy eksperimenteer ook weer met die begeleiding van mate 23-29

- en voeg 'n lae E -pedaalpunt by die refrein in maat 29-39.
- Op 23, 24 en 25 Februarie 1970 werk hy aan die materiaal in mate 50-59 – veral 50-53, wat waarskynlik bedoel is as 'n melisme op die woord “zinghen” (vgl. Bylae 1 – die bladmusiek van “Rondo desolato” met die Egidius-tekste daarby ingevul).
 - Op 17 Mei 1970 berei hy 'n volledige outograaf voor; die veranderinge daarop is hoofsaaklik verbeterings van die uitleg. Dit rym met sy brief aan Freda Baron in 1972 waarin hy skryf dat die “Rondo” al twee jaar tevore voltooi is.
 - Agt jaar later, gedurende Januarie 1978, werk Van Wyk weer aan die “Rondo” en maak nog 'n outograaf – die een wat Ferguson sou gebruik vir sy uitgawe. Die vernaamste verandering wat hy nou aanbring, is die byvoeging van 'n inleiding voor die eerste refrein.

Van Wyk het met ander woorde met 'n soort “tekslose toonsetting” van die gedig volgehou nadat hy besluit het dat die medium klaviersolo sou wees, maar gekies om dié feit te versluier.⁹

Die gerestoureerde teksonderlegging bring etlike voorbeelde van direkte woordskildering aan die lig:

- Elke refrein (maat 5/2-16, 29/2-39/1 en 59/3-69) word met 'n hoër en yler tekstuur getoonset om die toenemende verlatenheid van die spreker voor te stel.
- Die verheldering by maat 17 (teweegebring deur 'n voller tekstuur en 'n skuif van e♭ mineur na D majeur) beeld die spreker se herinnering aan hul vriendskap uit (“Dat was gheselschap goet ende fijn”).
- Die reëls “Nu bidt voor mi, ic moet noch sneven / ende in de weerelt liden pijn” is donker getoonset met digte akkoorde in die basregister. Die kontras tussen dié reëls en die hoër register by “Verware mijn stede di beneven” is 'n effektiewe beeld van die verwydering tussen die spreker op aarde en Egidius in die Hemel. Die feit dat “Verware mijn stede di beneven” met dieselfde melodie as “Dat was gheselschap goet ende fijn” getoonset is, lê 'n verband tussen die twee reëls: Egidius moet vir die spreker 'n plek langs hom hou juis by die gedagte aan hulle kameraderie. Op dieselfde manier stem “Nochtan moet emmer ghestorven sijn” ooreen met “Het scen teen moeste ghestorven sijn”.
- Dat Van Wyk die reëls “Ic moet noch zingen een liedekijn” as die klimaks van sy toonsetting inkleef, impliseer dat hy juis dít as die mees pynvolle aspek van die spreker se verlatenheid verstaan: - die feit dat hy sy lewe op aarde moet voortsit sonder Egidius, en moet probeer om dit sinvol voort te sit. Dit is selfs nie ondenkbaar nie dat Van Wyk by die toonsetting van hierdie woorde kon gedink het aan die kreatiewe taak wat hy gevoel het dat hy in sy leeftyd moet volbring.

Die kennis dat die “Rondo” op die “Egidiuslied” gebaseer is, maak van die gedig ’n kragtige sleutel om die musiek te ontsluit. ’n Mens sou selfs kon aanvoer dat dit ’n onontbeerlike sleutel is, aangesien die musiek as “absolute” klaviermusiek ietwat ontoeganklik is. Dit laat die vraag ontstaan waarom Van Wyk die inspirasiebron van die musiek geheim gehou het. (Hou egter in gedagte dat die werk in Van Wyk se leeftyd nooit uitgegee is nie. Die “geheimhouding” wat hier bedoel word, is die feit dat hy wanneer hy die werk uitgevoer het, nooit na die gedig verwys het nie – ook nie as titel of subtitel vir die stuk nie.)

Hierdie besluit is nie uit die staanspoor geneem nie: Van Wyk het die titel *Improviasie over het/de ‘Egidius’* sedert 1968 oorweeg, en verwys in sy dagboek na die komposisie as “Egid.” (S. Muller, persoonlike kommunikasie, 2 Augustus 2006). In 1972, by die begin van die stel *Tristia*, is *Egidius* ook juis een van die moontlike titels.

Van Wyk se terughoudendheid hou moontlik daarmee verband dat die “Egidius”-gedig indertyd deur sommige Suid-Afrikaanse denkers as ’n homoërotiese teks gelees is of gelees sou kon word: Van Wyk het hom met die laat-Romantiese musiekestetika vereenselwig, waarin musiek as persoonlike sielsuiting van die komponis ’n essensiële konsep is. Aangesien sy komposisies in sy eie denke outobiografiese betekenis gehad het, was dit moontlik vir Van Wyk ’n self-kompromitterende daad om bekend te maak dat hy die gedig getoonset het, een wat hom in ’n sosiaal weerlose posisie sou plaas.

Terwyl Van Wykse elegiese inhoud in verskillende werke verskillende “programme” het, lyk dit asof die elegiese strekking van “Rondo desolato”, soos by *Ricordanza* (sien Thom 2006), en soos by *Nagmusiek* (sien Grové toekomstig) in verband gebring kan word met persoonlike verhoudings. Wanneer Van Wyk die strekking van die “Egidius”-gedig parafraseer in die titel “Rondo desolato” het daardie “verlatenheid” dus ’n spesifieke dimensie, nl. *verlatenheid van iemand* in die konteks van ’n liefdesverhouding. En aangesien Van Wyk se verhoudingslewe uit die aard van die sosiale opset van die tyd so ’n private aangeleentheid was (en boonop vir hom met baie wroeging gepaard gegaan het), het hy verkies om die hele subteks te verswyg.

4.2 “Ostinato”

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

Wyk het die bykomende musiek vir die produksie gekomponeer.¹⁰ Die tema waarop die “Ostinato” gebaseer is, is dié aan die einde van No. 18 “La Ferté Bernard”. Figuur 6 is ’n faksimile van die betrokke bladsy. Hierdie tema (die piccolo-party onderaan die blad by “Repeat four times”), getransponeer na g# mineur, verskyn bo-aan die eerste skets vir “Ostinato” op 5 Junie 1970 (vgl. Figuur 7).

26.

28

The image shows a handwritten musical score on two pages, numbered 26 and 28. The score is for a production of 'Becket' and features a variety of instruments. The instruments listed on the left are Oboe (Obo.), Horns (Horns), Trumpets (Tpts), Soprano (S.D.), Piccolo (Picc.), Oboe (Obo.), Horns (Horns), Trumpets (Tpts), Tom-tom (Tom-tom), Violin I (Viol. I), Violin II (Viol. II), Viola (Viola), Cello (Cello), and Double Bass (D.). The score is written in G minor (one sharp) and 4/4 time. It includes dynamic markings such as *ppp*, *pp*, *f*, and *sfz*, and performance instructions like *Le.to* and *Solo*. A prominent feature is a section labeled 'REPEAT FOUR TIMES' which appears in three different parts of the score: once for the Piccolo, once for the Tom-tom, and once for the Double Bass. The Piccolo part includes a '4th time' marking. The Tom-tom part includes a 'HARD' marking. The Double Bass part includes a 'ppp' marking. The score is written in a clear, legible hand.

Figuur 6: Tema uit “Becket”-musiek waarop “Ostinato” gebaseer is

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

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

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

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

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

Die aanpassing van hierdie tema tot 'n klavierwerk is 'n interessante proses wat op die sketse gedokumenteer is. Op die eerste beskikbare skets¹¹ getuig die moontlike titel “Paesaggio d'inverno / invernale” (“winterlandskap”) daarvan dat die programmatiese inhoud van die oorspronklike tema oorgedra word na die klavierkomposisie. Dié skets is gemerk “Lento (LARGO)” en bestaan uit sekwensiële behandelings van die tema, wat in g# mineur gestel word.

Vanaf die tweede skets is daar 'n duidelike verandering van die uitdrukkingswaarde. Die werkstitel word verander na “Grido” (“kreet” of “gil”), die tempo-aanduiding na “moderato” en die materiaal na die trillerfigure van die uiteindelijke opening. 'n Mens kan jou afvra of hierdie materiaal miskien ook verband hou met die loeiende wind van die oorspronklike program.

Teen 14 Julie 1970 is die hele stuk klaar geskryf in 'n voorlopige vorm, maar nog sonder die tema wat in maat 13-16 van die 1984-uitgawe voorkom – in hierdie stadium het daar bloot 'n herhaling van die aanvangstema op hierdie plek gestaan. In 1973, dus ná die eerste uitvoering in 1972, werk Van Wyk weer aan die stuk en voeg nou die “tweede tema” in. Hy voltooi 'n outograaf in Julie 1975, en 'n laaste outograaf is ongedateer (waarskynlik óf 1975 óf 1977).

Toe Van Wyk 'n klavierwerk op die *Becket*-tema baseer het, het hy duidelik (ten minste aanvanklik) die bedoeling gehad om die programmatiese inhoud na die klavierwerk oor te dra: daarom wil hy die werk “winterlandskap” noem, n.a.v. die “vast, arid plain, lashed by the wind” (Anouilh 1960: 108). Die emosionele inhoud van die oorspronklike konteks is die vir Van Wyk bekende temas van afskeid, verlies en die verwydering tussen mense (a.g.v. die onoorbrugbare kloof in die vriendskap tussen koning Henry en Becket). Die oorspronklike tema is waarskynlik ook bedoel om die spanning van elk van die twee protagoniste ten opsigte van die ontmoeting te belig.

Op verdere sketse verander Van Wyk die karakter van die stuk van 'n verlate, hartseer “winterlandskap” na 'n opstandige “gil” of “kreet”. Hy verander egter ook die aard van die komposisie van 'n kort stemmingsmoment na 'n komposisie wat 'n *proses* skilder, waarby die konsonante einde moontlik aanvaarding ná die “opstand” suggereer.

4.3 “*Berceuse*”

In sy 1972-brief aan Freda Baron verwys Van Wyk na die “*Berceuse*” as “a little piece I wrote as long ago as 1958 or 1959”. Die sketse vir hierdie vroegste vorm van die stuk is nie by die *Tristia*-sketse in die Van Wyk-versameling gevind nie, maar in dieselfde groep ongeklassifiseerde sketse as die bovermelde 1952- en 1953-weergawes van “*Rondo desolato*”. Die eerste van hierdie sketse verskyn vanaf die elfde balk van 'n bladsy met die titel “*Siembamba*”. Figuur 8 is 'n transkripsie van hierdie skets.

“*Siembamba*” sou klaarblyklik deel word van 'n stel klavierstukke gebaseer op kinderrympies en -stories: bo-aan die blad is die woorde “Ander moontlikhede: ‘Babbelkous’ | Antjie Somers | 'n Spookstorie | Stout Sarie”. “*Siembamba*” (bo-aan die bladsy) is 'n stukkie in c# mineur waarvan die openingsritme duidelik na die eerste reël van die Afrikaanse volksliedjie (“*Siembamba, mame se kindjie*”) verwys; die musikale materiaal herinner vaagweg aan “*Vaalvalk*” uit die *Vier Weemoedige Liedjies*. Ná 20 mate van “*Siembamba*” is daar nuwe sleuteltekens en 'n nuwe toonsoortteken, en 'n streep wat lyk asof dit aandui dat dié stuk nie met die vorige verband hou nie. Die materiaal wat volg is die “*Berceuse*”, maar in 'n veel meer konvensioneel-Romantiese idioom as die uiteindelijke stuk. Dit is gemerk “O Wilger, wilger, wilgerboom!”.¹³ Op 'n volgende skets word 'n inleiding bygevoeg waarin die idee van die uiteindelijke inleiding, naamlik sekwensiële tertse, reeds gebruik word, maar in 'n ander vorm as uiteindelik.

The image shows a musical score for a piece titled "Berceuse". It is written in 3/8 time and has a key signature of one sharp (F#). The score is divided into four systems, each with a piano (left hand) and a right hand part. The first system starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second system begins with a pianissimo (*pp*) dynamic and includes markings for *poco accel.* and *f molto rit.*. The third system is marked *a tempo*. The fourth system includes a *ritard.* marking and a *Ped.* (pedal) instruction. The score concludes with a final chord in the right hand.

Figuur 9: Transkripsie van “Berceuse” eerste skets

Dit is uit die sketse duidelik dat daar ’n verband bestaan tussen “Siembamba” en “Berceuse”, maar dit is moeilik om presies vas te stel wat die verband is. Dit is klaarblyklik twee verskillende stukke, maar hul verskyning op dieselfde sketsblad laat dit lyk asof hulle albei bedoel is vir gebruik in die stel “kinder”-stukke. ’n Verdere gemeenskaplike kenmerk is dat albei wiegeliedjies is, soos die titels en materiaal aandui: “Berceuse” is in die klassieke 3/8-wiegeliedjiemaat, en die linkerhand van “Siembamba” speel ’n wiegende begeleiding vanaf die tweede sisteem op die sketsblad (Figuur 8). Boonop gebruik Van Wyk op een plek die een se titel vir die ander: Op nog ’n ongeklassifiseerde skets gedateer 18/8/72 verskyn die eerste vier mate van “Siembamba” met die titel “Berceuse”. Hierdie skets is gemaak nadat die samestelling van *Tristia* al begin is en Van Wyk reeds aangeteken het dat een van die dele daarvan ’n “Berceuse” sou wees. Moontlik wou Van Wyk aanvanklik die

“Siembamba”-materiaal vir die deel getiteld “Berceuse” gebruik en het hy later besluit om eerder die materiaal van die huidige stuk te neem. Hoe dit ook al sy, die assosiasie tussen die twee stukke betrek moontlik die wrang tragiek van een interpretasie van die woorde van die volksliedjie, nl. dat dit verwys na die dood van ’n baba.

Deur die insluiting van die eenvoudige wiegeliëdjie in *Tristia*, wat ’n grootskaalse en ernstige projek was, gee Van Wyk ’n meer gewigtige karakter daaraan: In ’n stel met hierdie titel het ’n “wiegeliëdjie” ander interpretasiemoontlikhede as die voor-die-hand-liggende betekenis van ’n slaapliedjie vir ’n kind.

Een moontlikheid is dat dit die onskuld van ’n kind verteenwoordig as iets wat vir die volwassene wat die sorge (of dan: “droefgeestigheid”, “sombere erns”) van die lewe leer ken, verlore is. So ’n uitleg sou miskien in die “Berceuse” gepas wees vir die volkswysie-karakter van die melodie, waaraan Van Wyk minimaal verander het sedert sy eerste idees vir die stuk.

’n Ander moontlike (nie-uitsluitende) betekenis is dat die “wiegeliëdjie” veronderstel is om die Romantiese betrekking van die slaap op die dood op te roep: soos die slaap tydelike ontvlugting uit die smart van die werklikheid bied, is die dood ’n permanente bevryding daarvan. ’n Brief van Van Wyk aan Anton Hartman uit 1958 (dus min of meer dieselfde tyd as die eerste weergawe van die stuk) getuig van sy eie doodsverlange (Van Wyk aangehaal in Smith 1991: 250):

Ek wil nie melodramaties wees nie, maar moet jou sê dat ek baie dae inniglik verlang na die rus van die dood ... dis ’n allervreeslike wêreld waarin ons woon.

Terwyl Van Wyk die stuk vir *Tristia* voorberei het, het hy die aard van die materiaal verander deur verskillende wysigings. Die veel eenvoudiger aard van die vroeëre weergawe blyk reeds by die eerste oogopslag: op die vroeëre skets is die hele eerste “vers” weinig meer as ’n reeks drieklanke in noue ligging, met die eenvoudige melodie daarbo (vgl. Figuur 9). Hierdie skelet is in die 1984-uitgawe uitgebrei tot ’n veel voller tekstuur met twee tot drie stemme in die regterhand en twee verskillende soorte begeleidende materiaal in die linkerhand op die onderste twee balke. (Die kiem van hierdie teksturele uitbreiding verskyn reeds in mate 18-24 van die vroeëre skets.)

Die verskille tussen die twee weergawes van die begin van die “vers” (maat 1-8 van Figuur 9 en maat 11-18 van die 1984-uitgawe) kan as voorbeeld geneem word. Op die vroeë skets vorm die harmoniese progressie van die twee frases ’n tonale sekvens wat in sy geheel in e mineur gehoor word (Figuur 10 is ’n reduksie van die gedeelte). In die 1984-uitgawe is die dalende tetrachord-progressie van die eerste frase (i-v6-iv6-V) vervang met i7 (met teruggehoue tweede)- \sharp II4/2-V9-I, alles op ’n tonika-pedaalpunt. Die diatoniese D majeure-akkoord aan die begin

van die tweede frase word met 'n chromatiese V9 vervang, en op dieselfde manier word die $iv\sharp$ in maat 8 van die skets vervang met 'n $ii\Phi 6/5$. Ander opvallende verandering is die invoeging van selfstandige begeleidingsfigure en kontrapuntale lyne, en die ponering van reekse akkoorde op pedaalpunte (maat 19-21 of 23-25).

e: i v⁶ iv⁶ V VII iv⁶ III⁶ (v) IV[#]

Figuur 10: Reduksie van eerste twee frases van “vers” (eerste weergawe)

e: i⁷ II⁴ V⁹ i[#] d: V⁹ i v_s^{6/2} e: V¹³ ii_s⁶

Figuur 11: Reduksie van eerste twee frases van “vers” (hersiense weergawe)

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

Die verandering het duidelik ten doel om die konvensionaliteit van die oorspronklike ingewing te versluier en meer gesofistikeerd te laat klink. Dit is 'n bekende feit dat Van Wyk dikwels verskonend sou verwys na sy “tradisionele” idioom.¹⁴ Die komposisieproses van die “Berceuse” getuig van 'n daadwerklike poging om so 'n idioom te masker. Sodoende word die effens sentimentele liedjie

van die eerste ingewing 'n byna wrang stuk, wat meer bevatlik is vir 'n vertolking wat aansluit by die breë program van *Tristia* as wat die oorspronklike weergawe sou wees.

5. Samevatting: *Tristia* as sinekdogetiese verteenwoordiging van 'n oeuvre

Hoewel *Tristia* 'n laat werk is in dié sin dat die uiteindelijke outograwe almal ná 1975 gemaak is, is aangetoon dat die komposisieproses 'n veel langer periode omspan as wat vroeër vermoed is,¹⁵ – trouens, byna Van Wyk se hele volwasse skeppingstyd ná sy terugkeer na Suid-Afrika (vgl. Figuur 1).

Toe die stel in 1972 'n aanvang geneem het, het Van Wyk dus beplan dat dit nuwe materiaal sou bevat, sowel as ouer materiaal wat hy die moeite werd geag het om te herwerk vir insluiting in 'n grootskaalse werk. Die feit dat musiek van uiteenlopende oorsprong onder die sambreel van 'n elegiese tema byeengebring kan word, is 'n besondere bewys van die byna-alomteenwoordigheid van hierdie tema in die oeuvre.

Hoewel Ferguson nie die hele ontstaansgeskiedenis van die stel geken het nie, skryf hy kort voor die komponis se dood¹⁶ 'n raak opsomming van die inhoud, waarskynlik geïnformeer deur sy korrespondensie met Van Wyk (Ferguson 1987: 13):

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

Hierdie stelling is geldig ten spyte van die feit dat die werk nie voltooi is nie. Méer nog: nie net *weerspieël* die stukke verskillende aspekte van die elegiese betekenisomvang by Van Wyk nie, die verskillende oorspronge van hierdie inhoude *belig* ook soortgelyke inhoude by ander werke. By “Rondo desolato” is bv. gewys op die rol van sy sosiale weerloosheid wat aan sy homoseksualiteit toe te skryf is, iets wat minstens ook by *Ricordanza* ter sprake is (sien Thom 2006). Die stuk illustreer ook die gebruik van 'n “ontwoorde” toonsetting vir 'n instrumentale komposisie, 'n praktyk wat meermale by Van Wyk voorkom en verdere navorsing vereis. “Ostinato” is gebaseer op 'n tema waarvan die oorspronklike betekenis vir Van Wyk met afskeid en verlies geassosieer sou gewees het. Wanneer hy dit as basis vir 'n klavierstuk gebruik, klee hy dit in volgens 'n narratief wat ook die “protes”-aspek van sy elegiese uitdrukking betrek – ook 'n moontlike motivering vir sy veranderings aan die einde van die “Berceuse”. Aan die hand van die “Berceuse” kon verder geïllustreer word

hoe hy die harmoniese taal vertroebel, waarskynlik met die doel om hierdie stuk nader by die elegiese program van die stel te laat aansluit.

Die besondere beliggaming van die elegiese program van *Tristia* wat deur die ontstaansgeskiedenis van die stel blootgelê word, kan dus nuwe weë vir toekomstige navorsing baan, veral in die lig van die belang van elegiek in Van Wyk se oeuvre. Die spesifieke komposisiewerkswyses wat in die sketse vir *Tristia* gevind is, open ook op hulle beurt 'n nuwe navorsingsveld (deels oorvleuelend met die elegiek-vraagstuk) wat nie net op Van Wyk se laat skeppingsperiode nie, maar op al sy komposisies van toepassing is.

Bronnelys

- Anouilh, J.** 1960. *Becket or the honor of God*. New York: The New American Library.
- Britz, E.C.** 1989. Egidius, was jy gay? Brief aan Hennie Aucamp.
<http://www.litnet.co.za/gay/egidius.asp> soos op 21 April 2006.
- Coster, D.** 1927. *De Nederlandsche poëzie in honderd verzen*. Arnhem: N. V. van Loghum Slaterus.
- Ferguson, H.** 1987. Arnold van Wyk. In: Klatzow, P. (Red), *Composers in South Africa Today*. Kaapstad: Oxford University Press.
- Grové, I. (red)** 1984. *Arnold van Wyk 1916-1983. Opstelle oor sy lewe en werk*. Acta Academica, Reeks B19. Bloemfontein: Universiteit van die Oranje-Vrystaat.
- Grové, I.** 2008. Lewe-in-werk: Outobiografiek in die werk van Arnold van Wyk. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 48 (1): 1-12 .
- Komrij, G.** 1994. *De Nederlandse poëzie van de twaalfde tot en met de zestiende eeuw in duizend en enige bladzijden*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker.
- Outeur onbekend** 1960. De tragedie van Kloos-Verwey. *Vriendschap*, 15(6): 87-90.
- 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 doktorsale verhandeling. Durban: Universiteit van Natal.
- Thom, M. J.** 2006. *Die laat klavierwerke van Arnold van Wyk (1916-1983)*. Ongepubliseerde Magisterverhandeling. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Van der Mescht, H.** 2002. Die ontstaansgeskiedenis en agtergrond van Hubert du Plessis se liedere op Nederlandse tekste. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, 9 (2): 149-167.
- Van Wyk, A.** s.j. Plaatomslag vir opname van *Nagmusiek*. HAUM 10961.
- Van Wyk, A.** 1984. *Tristia*. Stellenbosch: Arnold van Wyk Trust.

Note

1. Hierdie artikel is aangepas uit die outeur se magisterverhandeling (2006). Die studie is onderneem onder leiding van Prof. Izak Grové (Universiteit Stellenbosch). Die outeur bedank ook graag dr. Stephanus Muller vir sy hulp met verskeie vrae wat uit die sketsstudie voortgespruit het.
2. Hierdie versameling is uit verskillende bronne byeengebring en word bewaar in die Dokumentasiesentrum vir Musiek (DOMUS) in die Konserwatorium vir Musiek, Universiteit Stellenbosch.
3. Daar is 'n drukfout in die "Nota van die Redigeerder": Ferguson skryf dat hy 'n outograaf gedateer 7 Julie 1973 gekopieer het vir die uitgawe. Die korrekte datum is 7 Julie 1975.
4. 'n Aanhaling uit Virgilius se *Aeneas*. Dit word dikwels in Engels vertaal met "These are the tears for things [and our mortality cuts to the heart]". Hierdie woorde, weer eens in note gespel, verskyn terloops ook op 'n *Ricordanza*-skets. Miskien het hy die woorde leer ken uit Liszt se gelyknamige stuk uit *Années de Pèlerinage (Troisième Année)*.
5. Hierdie interpretasie van die woord is dié van dr. Sjarlene Thom (persoonlike kommunikasie, 9 November 2006).
6. Vir die ontsyfering van Van Wyk se bedoeling hier is ek dank verskuldig aan prof. Hendrik Hofmeyr, persoonlike kommunikasie, 3 Augustus 2006.
7. Hoe korrek dit was of is, is nie hier ter sake nie. Etienne Britz argumenteer egter in sy antwoord aan Aucamp oortuigend teen so 'n lesing.
8. Die enigste spoor van hierdie persoon se verbintenis met Van Wyk is deur Stephanus Muller gevind: hy het in dieselfde jaar as Van Wyk gematrikuleer aan Paul Roos Gimnasium in Stellenbosch.
9. Dié werkswyse is nie onbekend by Van Wyk nie: hy het dieselfde in *Nagmusiek* gedoen met reëls uit 'n gedig van Rilke – vgl. Grové 1984: 130-131.
10. Die outograwe van die musiek is in die Van Wyk-versameling. Daar is 'n opname van die musiek in die SABC se argiewe met die inskrywing "'Becket' by Jean Anouilh, music by Arnold van Wyk, performed by KRUIK" [Katalogusnommer TM 6698(69)].
11. Dit is gedateer 5 Junie 1970. Volgens Van Wyk se brief aan Freda Baron het hy die helfte van die stuk in 1968-70 geskryf. Dit kan wees dat die eerste sketse van die "Ostinato" verlore is. Van Wyk kon ook miskien aan sy werk aan die "Rondo" tussen 1968 en 1970 gedink het toe hy die brief geskryf het en dit verwar het met wanneer hy aan die "Ostinato" gewerk het.
12. Hierdie keuse is miskien ter wille van groter duidelikheid van toonsentrum aan die begin: in die oorspronklike weergawe het die strykers hierdie noot as pedaalpunt gespeel (vgl. Figuur 6).
13. Hierdie woorde (wat inpas op die eerste reël van die musiek) is moontlik eie humoristiese kommentaar op die sentimentele karakter van die stukkie. Sy beeld van 'n sentimentele nostalgie of weemoed is immers iemand wat treur "onder 'n wilgerboom in die bleke lig van die maan" (Van Wyk s.d. plaatomslag).

14. Dink byvoorbeeld aan die manier hoe hy sy briewe aan Hubert du Plessis onderteken het met datums soos “1880” of “1881” na aanleiding daarvan dat Du Plessis sou gesê het sy eie musiek “klink soos 1911” ten spyte van sy beste pogings om “modern te wees” (Du Plessis in Grové 1984: 37).
15. Tot op hede was Ferguson se datering die enigste geboekstaafde inligting hieroor: in sy uitgawe verskyn die datums “1973-78” in hakies onder die titel.
16. Die hoofstuk oor Van Wyk is voor die komponis se dood geskryf hoewel die boek eers in 1987 gepubliseer is.