

Arnold van Wyk (1916–1983) se *Carmine Petronii*

Carmine Petronii by Arnold van Wyk (1916–1983)

MAGDALENA OOSTHUIZEN

Departement Musiek
Universiteit Stellenbosch
Suid-Afrika
E-pos: magdalena.oosthuizen@gmail.com



Magdalena
Oosthuizen



Winfried
Lüdemann

WINFRIED LÜDEMANN

Departement Musiek
Universiteit Stellenbosch
Suid-Afrika
E-pos: wl@us.ac.za

MAGDALENA OOSTHUIZEN het ODMS (Onderwysdiploma in Musiek), BMus, VDMS (c.l.), BMusHons, MMus (c.l.) en PhD aan die Universiteit Stellenbosch behaal en verwerf 'n Onderwys- asook 'n Voordraerslisensiaat van Unisa en LTCL van Trinity College of London. Sy het haar doktorsale proefskrif *Arnold van Wyk as liedkomponis: 'n Ontsluiting van die liedere in die Arnold van Wyk-versameling* by die Universiteit Stellenbosch onder leiding van prof. Winfried Lüdemann en Stephanus Muller voltooi.

Haar sangopleiding het sy ontvang van prof. George van der Spuy (Stellenbosch), Adelheid Armhold (Kaapstad) en prof. William Reimer (Hannover, Duitsland).

Aan die einde van 2013 het sy afgetree as senior lektor (sang) aan die Departement Musiek (Universiteit Stellenbosch), maar steeds landwyd opgetree as eksterne eksaminator, beoordelaar van solosing- en koorkompetisies en geleentheidspreker. Sy het ook Unisa se 2002- asook die 2010-sangleerplan saamgestel. Sangpedagogiek is die onderwerp van haar meestersgraad asook publikasies.

WINFRIED LÜDEMANN is 'n Emeritus Professor in Musiekwetenskap aan die Universiteit Stellenbosch en voormalige Voorsitter van die Departement Musiek. Hy publiseer oor 'n wye

MAGDALENA OOSTHUIZEN obtained an ODMS (Teaching Diploma in Music), BMus, VDMS (c.l.), BMusHons, MMus (c.l.) and PhD at Stellenbosch University, a Teachers' Licentiate as well as a Performers' Licentiate from Unisa and the LTCL of Trinity College of London.

The promoters for her doctoral thesis, *Arnold van Wyk as liedkomponis: 'n Ontsluiting van die liedere in die Arnold van Wyk-versameling* by die Universiteit Stellenbosch, were Professors Winfried Lüdemann and Stephanus Muller.

She received her vocal training from Prof. George van der Spuy (Stellenbosch), Adelheid Armhold (Cape Town) and Prof. William Reimer (Hannover, Germany).

At the end of 2013 she retired as senior lecturer (voice) at the Department of Music (Stellenbosch University) but continued to act country-wide as external examiner, adjudicator of voice and choral competitions and guest speaker. She compiled Unisa's syllabus for voice, 2002 and 2010. Vocal pedagogy is the topic of her master's degree as well as publications.

WINFRIED LÜDEMANN is an Emeritus Professor of Musicology at Stellenbosch University and former Chair of the Department of Music. He has published widely on a diverse range of topics,

Datums:

Ontvang: 2022-01-14

Goedgekeur: 2022-08-10

Gepubliseer: September 2022

verskeidenheid onderwerpe, insluitende 'n biografie oor die Duitse komponis Hugo Distler (Augsburg, 2002). Suid-Afrikaanse kunsmusiek verteenwoordig 'n besondere belangstellingsveld en hy het reeds heelwat daarvoor geskryf, onder andere 'n onlangse dokorale proefskrif *Windows on South African art music in the European tradition* (Stellenbosch, 2020).

including a biography of the German composer Hugo Distler (Augsburg, 2002). He has a keen interest in South African art music and has written several articles on this topic as well as a doctoral dissertation *Windows on South African art music in the European tradition* (Stellenbosch, 2020).

ABSTRACT

Carmines by Arnold van Wyk (1916–1983)

Arnold van Wyk's reputation as a composer of art songs rests on his two song cycles Vier weemoedige liedjies and Van liefde en verlatenheid, as well as several single songs. The Petronius songs, a cycle of five songs for baritone and small instrumental ensemble (flute, viola, cello, horn, percussion, harp and piano), are still unpublished and thus unknown to the wider public. The songs offer rich research material and deserve to be published and performed.

The texts of these songs, in Latin, are taken from the Satyricon by Petronius Arbiter (c. 27–66 CE), a member of the inner court of the Roman emperor Nero around 62 CE. Petronius describes Roman life of that era in a simple but colourful way. The mood of the chosen five poems is nocturnal and, in some cases, borders on the melancholic. The topics do not shy away from the occasional eroticism or even homoeroticism.

Van Wyk began working on the song cycle during 1957–1959 but, following an interruption, only completed it in 1964. Factors that contributed to the slow compositional progress included the composer's heavy workload at the College of Music, Cape Town, his preoccupation with other compositional projects, such as the orchestral work Primavera, and his unstable health, depression and periodic compositional droughts. During February 1960 Van Wyk resigned as senior lecturer at the College of Music and in October that year became a lecturer at Stellenbosch University's Department of Music.

Like Van liefde en verlatenheid, the Petronius cycle is cast in a symmetric form: the first and fifth songs balance each other in respect of sentiment and style, as do the second and fourth, while the third song displays a character of its own. The first and last songs (Qualis nox and Sit nox) are lyrical, while the second and fourth ones (Lecto compositus and Somnia quae mentes ludunt) represent a more narrative approach. For the third song, Foeda est, the accompaniment was restricted to piano, giving a unique character to the song and emphasising its singular position at the centre of the cycle.

In discussing the various songs, this article draws attention to Van Wyk's ability to set words to music in a highly imaginative way, and to his sensitivity for the feelings expressed in the texts. His compositional proficiency is highlighted, especially his extraordinary skill in creating atmosphere and "painting" with musical sounds. The article highlights how the accompaniments – through recurring motives, varying textures, changes in tempo, the frequent use of pedal points and the continuous presence of the piano – not only underline the songs' formal structure but contribute to the music's evocative character.

Because of their length and picturesque content, Lecto compositus and Somnia quae mentes ludunt posed a special challenge to the composer. Van Wyk succeeded in representing colourful scenes by means of an imaginative use of the timbre of the accompanying instruments. In each song one instrument is accorded prominence, to capture and represent the poem's

essence. Complex chord structures, double spelling of notes in a chord, some abrupt modulations and frequent use of the tritone in different keys, as well as the already mentioned pedal points, characterise the harmonic content of the songs. The taxing vocal part requires a skilled baritone voice.

Considering the wider context of this Van Wyk song cycle, one should not overlook the possible influence that some of Benjamin Britten's works may have had on it. Although Van Wyk's songs exhibit their own characteristic style there are several areas where marked similarities with Britten's works are noticeable. Worth mentioning are the original high tessitura and lyrical sound of Van Wyk's first attempts at setting *Qualis nox* and *Sit nox* to music. These characteristics remind one of Britten's *Les illuminations* and *Serenade for Tenor, Horn and Strings*. The B-section of Van Wyk's *Somnia quae mentes ludunt* could be compared with many examples of explicit word painting in Britten's songs, such as *Rats Away!* from *Our Hunting Fathers*, as well as *Below the thunders of the upper deep* and *Midnight's bell goes ting*, both from *Nocturne*. Even the use of descriptive melismas on words like *ludunt* (tease), *sanguine* (blood) and *quatit* (shake) can be compared with Britten's treatment of *l'écume* (the foam) and *tourbillons* (whirlpools) in *Marine* from *Les illuminations* and *lulling* in *Sonnet* from *Serenade*.

The aim of this article is to bring this extraordinary song cycle to the attention of performers and researchers alike.

KEYWORDS: Arnold van Wyk, Petronius songs, *Satyricon*, song cycle, baritone, unpublished compositions, archival research, eroticism, word painting, Benjamin Britten

TREFWOORDE: Arnold van Wyk, Petronius-liedere, *Satyricon*, liedsiklus, bariton, ongepubliseerde werke, argiefnavorsing, erotiek, klankskildering, Benjamin Britten

OPSOMMING

Die beeld van Arnold van Wyk as liedkomponis berus op sy liedsiklusse *Vier weemoedige liedjies* en *Van liefde en verlatenheid*, asook enkele losstaande liedere. Dié beeld behoort uitgebrei te word deur kennis te neem van die ongepubliseerde Petronius-liedere, waarvan die komposisiesketse en outograwe bewaar word in die Arnold van Wyk-versameling by die Universiteit Stellenbosch.

Die Petronius-liedere is 'n liedsiklus vir bariton en klein instrumentale ensemble (fluit, altviool, tjello, Franse horing, perkussie, harp en klavier) op vyf Latynse tekste uit die *Satyricon* van Petronius Arbiter (c. 27–66 GE). Die komposisieproses, begin gedurende 1957–1959, is toe onderbreek en is eers in 1964 voltooi.

Die onderskeie liedere toon Van Wyk se vermoë om gedigte verbeeldingryk te toonset en om 'n oortuigende vormeenheid te gee aan elke lied én die siklus as geheel. Hy ontgin die instrumente se klankarakter in die ensemble op vindingryke wyse en gebruik die begeleiding tegelyk as middel tot klankskildering en vormgewing.

Saambindende elemente in die siklus is die eensoortige sentiment van die tekste, die klavier se deurlopende teenwoordigheid, die wisselnootmotief, en die gebruik van die tritonus in verskillende toonsoorte, asook pedaalpunte. Akkoordsamestellings lees dikwels moeilik weens die dubbele spelling van note.

Nadat elke lied individueel bespreek word, word gewys op die moontlike invloed van Benjamin Britten se werk op die Petronius-liedere.

Inleiding

Die beeld van Arnold van Wyk as liedkomponis berus tans op sy gepubliseerde liedere wat veral die twee liedsiklusse vir stem en klavier, *Vier weemoedige liedjies* en *Van liefde en verlatenheid*, insluit. Hierdie beeld is egter onvolledig sonder die Petronius-liedere wat tot dusver nog onbekend is as gevolg van onder meer Van Wyk se onwilligheid om dit vir publikasie beskikbaar te stel.

Met die totstandkoming en onlangse oopstelling van die Arnold van Wyk-versameling by die Universiteit Stellenbosch, waar talryke komposisiesketse vir en finale outograwe van hierdie liedere bewaar word, het dit nou moontlik geword om gedetailleerde insae in die siklus te bekom. Enersyds kan die uitgerekte komposisieproses van ongeveer sewe jaar aan die hand van hierdie sketse waargeneem word, andersyds verskaf die komponis se korrespondensie belangrike insae in die konteks waarbinne die werk ontstaan het. (Sien Oosthuizen (2014). Die huidige artikel steun op die argiefnavorsing in hierdie proefskrif. Terselfdertyd poog dit om wyer aandag op dié belangrike liedsiklus te vestig.)

Die Petronius-liedere is ’n liedsiklus vir bariton en klein instrumentale ensemble – fluit, altviool, tjello, Franse horing, perkussie, harp en klavier – op vyf Latynse tekste van Petronius Arbiter (c. 27–66): *Qualis nox fuit illa*, *Lecto compositus nox illa*, *Foeda est in coitu*, *Somnia quae mentes ludunt* en *Sit nox illa diu nobis dilecta*.

’n Vergelykende stylstudie tussen Van Wyk se Petronius-liedere en Carl Orff se *Catulli Carmina* mag dalk insiggewend wees. Stephanus Muller haal ’n resensie van Sebastiaan Brill aan wat in *Die Burger* van 11 November 1965 verskyn het: “By die eerste aanhoor van die Liefdesliedere van Petronius kry ’n mens egter die indruk dat hy hom nie heeltemal kon losmaak van Carl Orff se toonsetting van ou Romeinse liefdesgedigte in sy *Catulli Carmina* nie” (2014:824). In sy voetnoot 798 noem Muller dat Van Wyk, “in een van sy weinige briewe aan die koerant”, op hierdie resensie geantwoord het (2014:609).

Hoewel dié liedere vroeë uitvoerings beleef het, het Van Wyk dit later, en tot sy dood, onder die (vermoedelike) dekmantel van selfkritiek weggesteek. Jolena Geldenhuys noem dat hy die liedere nie eens vir navorsingsdoeleindes beskikbaar wou stel nie, “omdat die komponis nie daarmee tevrede is nie” (1983:10).

Verskeie moontlike interpretasies betreffende hierdie onwilligheid van Van Wyk ontstaan onwillekeurig by die waarnemer. Onder meer was die toonsettings van die oorwegend erotiese tekste – waarvan *Qualis nox fuit illa* homoëroties is – dalk vir hom outobiografies ongerieflik; of dalk het die kleurvolle klankskildering van veral die tweede en vierde liedere vir hom te veel teruggewys na sy jeug- en vroeë liedtoonsettings (sien Oosthuizen, 2014:47-132).

In die tydperk ná die sukses van *Van liefde en verlatenheid* (1953) is daar by Van Wyk ’n merkbare afname in liedkomposisie. Slegs twee verdere liedere sien die lig: *Kerstlied* op ’n anonieme, Nederlandse teks uit die 1500’s en *Liebeslied* op ’n teks van Rainer Maria Rilke (1875–1926). Aan laasgenoemde het Van Wyk in 1944 begin werk as deel van ’n beplande stel van vyf liedere vir stem en orkes, maar voltooi teen middel-1955 net die toonsetting van *Liebeslied* vir stem en klavier. Hy lê hom al hoe meer op instrumentale musiek toe en begin ook belangstel om onbegeleide meerstemmige vokale musiek te komponeer.

Hy het egter nie die idee van ’n stel liedere vir stem en instrumente laat vaar nie. Teen 1959 het hy vier van die vyf Petronius-liedere konsertgereed, naamlik *Qualis nox*, *Lecto compositus*, *Foeda est* en *Sit nox*.

Muller boekstaaf dat Van Wyk in ’n brief aan Freda Baron (Desember 1959) skryf dat hy sy vier nuwe liedere “which I managed to finish more or less” op ’n konsert begelei het.

“They’re the settings of the love poems by Petronius Arbiter who wrote that naughty book *Satyricon* which I once showed you” (2014:330). Van Wyk noem dat die Petronius-liedere bedoel was vir tenoor en ’n klein instrumentale groep – wat uiteraard minder ekonomies is, en met beperkter uitvoeringsgeleenthede – en dat hy, by gebrek aan tenore – “[. . .] but there ain’t no such animal in SA!” – ’n baritonweergawe met klavierbegeleiding geskryf het. Hierdie weergawe is op 1 Desember 1959 deur die bariton Gregorio Fiasconaro in die Hiddingh-saal in Kaapstad uitgevoer (*ibid.*:330).

In sy brief noem Van Wyk ook dat daar (in dié stadium) nog tekortkominge in die liedere is en dat daar ’n vyfde lied kort om die nodige kontras te verskaf. Nietemin voeg hy by: “But even as they are, they’re sufficient to let me know that perhaps I am a composer after all” (*ibid.*:330). Laasgenoemde opmerking laat blyk dus dat hy toe reeds wél die siklus se musikale waarde besef het.

Op 13 Desember 1959 is daar toe ’n yl poging om *Somnia quae mentes ludunt* as vyfde lied te begin toonset. Ná ’n lang onderbreking het dié lied egter eers in 1964 finale beslag gekry.

Kort oorsig oor die ontstaan van die liedere

Die komposisietydperk van die Petronius-liedere bestaan uit twee periodes: 1957–’59 terwyl Van Wyk as senior lektor by die Suid-Afrikaanse Musiekkollege, Universiteit Kaapstad, gewerk het en 1964 toe hy reeds as lektor by die Universiteit Stellenbosch werksaam was.¹

In November 1957 het die komposisieproses van vier van die vyf liedere met *Sit nox* aan die gang gekom en moeisaam gevorder tot einde 1959. Soos reeds genoem, is die liedere aanvanklik vir tenoor en instrumente getoonset. (Op 21/10/58 het Van Wyk *Qualis nox fuit illa* en *Lecto compositus nox illa*, netjies in swart ink oorgeskryf, as verjaardaggeskenk vir sy vriend Howard Ferguson gegee: katalogus 10.10 C11/1.) Maar as gevolg van die redes vroeër genoem, het Van Wyk die vier liedere toe verwerk vir bariton en klavier. Die klankskuif van tenoor na bariton het langzaam, eers tussen Julie en Oktober 1959, plaasgevind. *Somnia quae mentes ludunt* waarmee begin is ná die eerste uitvoering van die siklus, op 1 Desember 1959, was dus direk vir bariton.

Ná ’n breuk van amper vyf jaar pak Van Wyk op 7 Oktober 1964 weer dié toonsettings aan. Die instrumentkeuses vir elke lied se begeleiding bereik finale beslag en hy voltooi die siklus op 18 November. Die lang komposisieproses van dié liedere kan heel moontlik toegeskryf word aan faktore en gebeure waarvan Van Wyk in dié tyd in sy dagboeke en briewe – veral dié aan Baron – skryf.

Enkele hiervan word uitgelig aan die hand van gegewens wat Muller geboekstaaf het. Onder meer laat Van Wyk se doseerlading aan die Musiekkollege hom min tyd toe om te komponeer. In November 1957 “[t]ydens eksaminering [. . .] het Arnold ’n soort senu-ineenstorting. Sy dokter beveel hom om vir twee weke tuis te bly en niks met musiek te doen te hê nie” (2014:183). Hy werk ook deurentyd aan *Nagmusiek* en in 1959 aan *Primavera* en teken gereeld gesondheidsprobleme aan.

Op 26 Februarie 1960 bedank Van Wyk as senior lektor by die Universiteit Kaapstad en in Oktober daardie jaar word hy as lektor by die Universiteit Stellenbosch aangestel (*ibid.*:184).

¹ Al die datums en ander besonderhede wat in hierdie oorsig verskaf word, berus op deeglike bronnestudie (van komposiesketse, persoonlike notas in die sketse en die outograaf) waaroor daar in Oosthuizen (2014) noukeurig rekenskap gelewer word.

Sommige van sy briewe – veral dié van 1964–’65 – dui op depressie met ’n gepaardgaande komposisiedroogte (Muller, 2014:188-189). Nietemin voltooi hy die orkestrasie van die Petronius-liedere en sy dagboekinskrywing van Vrydag 27 November 1964 lui: “Ons probeer Petronius sonder dirigent, maar besef spoedig dat dit onmoontlik is” (*ibid.*:579, eindnota 442). ’n Opname van die Petronius-liedere, met Pierre de Groote as dirigent, word wel in Desember 1964 gemaak (*ibid.*:823). Volgens Muller is daar in die Arnold van Wyk-versameling ’n nie-kommersiële opname wat op 6 Junie 1987 in die Baxter-konertsaal gemaak is met onder meer Angelo Gobbato (bariton) en Peter Klatzow (dirigent). “Hierdie opname is ook beskikbaar as ’n SAUK-argiefopname, itemnr. 30925, katalogusnr. TM 7548(92)” (2014:824).

Enkele pogings tussen 1965 en ’77 om die liedere te verwerk en/of te hersien, het nie noemenswaardige neerslag in die finale weergawe daarvan gevind nie.

Beknopte agtergrond tot Petronius se *Satyricon*

Volgens JP Sullivan is Petronius in 62 GE in keiser Nero se binnekring van vriende opgeneem en het hy ’n groot invloed uitgeoefen rakende sosiale en literêre styl en elegansie. Vandaar dat hy die nie-amptelike titel “Petronius Arbiter” gekry en ook polities groot opgang gemaak het. Tigellinus se vals beskuldiging van ’n komplot teen die keiser het gelei tot Petronius se selfdood in 66 GE (1986:11-15).

Sullivan vermoed dat die *Satyricon*, bestaande uit gedigte, satires en fragmente, Petronius se enigste literêre nalatenskap is en dat die werk uit 20 boeke bestaan het waarvan slegs boeke XIV, XV en XVI tans bekend is. Hiervan is net die beskrywing van ’n ete by die pasryk Trimalchius volledig; die ander is waarskynlik net fragmente. Ná dekades se studie is daar steeds onsekerheid oor baie aspekte van die *Satyricon*, soos oor waar sekere van die fragmente en gedigte inpas (*ibid.*:16).

Volgens Michael Heseltine is die tradisionele titel, *Satyricon*, ontleen aan die woord *Satura* wat *medley* (mengelmoes) beteken. Dit het beteken dat Petronius dus vry was om willekeurig te wissel tussen onderwerpe én tussen prosa en poësie, sodat dit uiteindelik iets van die lewe se kleurvolheid en verskeidenheid gewys het. Die *Satyricon* beskryf die leefwyse in die Romeinse tyd circa 60 GE kleurvol en onomwonde. Heseltine noem ook dat die beskrywing van die ete by Trimalchius die lewendigste (mees tekenende) voorstelling (of verslag) in die klassieke literatuur is van die lewe op ’n klein dorpie (1919:x-xi). Te midde van ’n sug na intellektuele ontwikkeling – veral welsprekendheid en literêre vermoë – skets dit ’n dekadente leefwyse van hebsug, vulgêre bankette en badsessies, biseksuele praktyke en uitbuiting van mense deur slawerny. By tye verstadig die vinnig vloeiende handeling in die teks en word die verhalende dele onderbreek deur die invoeg van ’n meer liriese relaas of beskrywing in digvorm.

Petronius gebruik die karakter Encolpius – ’n onderwyser en intellektueel, maar terselfdertyd ook iemand met lae morele waardes – as verteller, soms net as waarnemer van, maar meestal as deelnemer aan die onmiddellike gebeure. Encolpius staan nie afsydig teenoor vroue nie, maar sy groot liefde is Gíton, ’n soort Ganymede-karakter – die mooi jongeling met die goue melkbaard.

Van Wyk en die Petronius-tekste

In sy vroeër komposisiejare het Van Wyk gedigte van verskeie digters getoonset. Hy het egter toenemend verkies om ’n groep gedigte van ’n spesifieke digter as ’n liedsiklus of -stel, eerder as vrystaande liedere, te toonset. Tussen sy vroeë twintiger- en middel-dertigerjare is daar

onder meer 'n poging om 'n groep gedigte uit *Vreemde liefde* van ID du Plessis te toonset, waarvan slegs enkele as vrystaande liedere bestaan, en *Van liefde en verlatenheid* op gedigte van Eugène Marais. Op 'n ryper ouderdom, in sy veertigerjare, toonset hy die Petronius-tekste.

Van Wyk was opvallend aangetrokke tot gedigte met 'n melankoliese ondertoon en dikwels waar onbeantwoorde liefde ter sprake is. Die komponis bemoei hom dus intensief met gedigte wat outobiografiese aanduidings oor die digter bevat met wie die komponis, om verskeie redes, self identifiseer, al is dit slegs die poëtiese beskrywing en die algemene strekking en atmosfeer van die teks wat hom aangryp.

Met Latyn as een van sy matriekvakke sou hy maklik Petronius se *Satyricon* kon verken. Dat dié boek egter op skoolvlak voorgeskryf (of beskikbaar) sou wees, is heel onwaarskynlik en hy het die werk dus waarskynlik eers as 'n volwassene leer ken. Jan en alleman het nie toegang tot Latyn nie en Van Wyk kon homself dus deur dié gedigte uitdruk sonder die vrees om gemarginaliseer te voel vanweë die destydse samelewing se oorwegend negatiewe opvatting en die gevolglike onverdraagsaamheid teenoor homoseksualiteit.

Dat Van Wyk ook in ander werke bedekte of soms meer ooglopende outobiografiese verwysings op sy werk laat inspeel het, is elders reeds deur Izak Grové op insiggewende wyse bespreek (Grové, 2008:1-12). Hy wys daarop dat Van Wyk se monumentale klavierwerk *Nagmusiek* nie net 'n tematiese aanhaling van 'n (weliswaar onvoltooide) eie toonsetting van 'n gedig van Rainer Maria Rilke bevat nie, maar ook uitvoeringsinstruksies wat outobiografiese konnotasies het. Dit onderskraag Grové se bewering dat Van Wyk se werk in geheel vanuit 'n outobiografiese perspektief betrag moet word. Grové se bevindings werp dalk ook lig op die komponis se opvallende onwilligheid om die Petronius-liedere vir publikasie of navorsing beskikbaar te stel, waaroor hier bespiegel word.

Die keur van tekste wat Van Wyk getoonset het, het almal 'n nagtelike strekking en die meeste het ondertone van erotiek, sommige subtiel en ander eksplisiet – soos die homoërotiese *Qualis nox fuit illa*.

In die verloop van die *Satyricon* pas *Qualis nox* só in: Ná die uitspattige ete, bad-episode en dronkaards-huismoles by Trimalchius ontsnap Encolpius en die jongeling Giton uiteindelik uit die situasie en probeer hul pad vind deur die stikdonker. Voetseer en doodmoeg bereik hulle die herberg en val in die bed in.

Qualis nox fuit illa, di deaque,
quam mollis torus. Haesimus calentes
et transfudimus hinc et hinc labellis
errantes animas. Valete, curae
mortalis. Ego sic perire coepi.

Direkte teksvertaling: Wat 'n nag was dit, gode en godinne, hoe sag die bed. Ons het (aan mekaar) vasgeklou, in 'n warm omhelsing en oral oor met ons lippe ons soekende lewensasems uitgegiet. Vaarwel, sterflike sorge. My vernietiging het begin.

Volgens Sullivan vermoed navorsers dat die gedig *Somnia quae mentes ludunt* inpas in die Eumolpus-gedeelte van die *Satyricon*, waar Lichas, die eienaar van die skip waarop die voortvlugtige Encolpius en Giton wegkruip, en sy reisgenoot Tryphaena – 'n vrou van lae sedes – vir mekaar vertel dat hulle onderskeidelik gedroom het dat Encolpius en Giton op die skip is. Die effek van drome op die denke asook hoe drome ontstaan, kom dan ter sprake (1986:197, voetnoot 20).

Die ander drie gedigte wat Van Wyk getoonset het, word slegs onder die afdeling “fragmente en gedigte” gevind. Indien al die verlore gedeeltes van die *Satyricon* opgespoor

kon word, sou dit dalk wys dat dié gedigte nie losstaande is nie, maar wel ’n plek in die geheel van die 20 boeke het.

Nieteenstaande vroeër genoemde opmerkings moet daar tog versigtig omgegaan word met die gedagte dat dié tekste vir Van Wyk slegs ’n soort selfbelydenis ingehou het. Dat *Sit nox illa diu nobis dilecta* aanvanklik vir tenoor óf sopraan bedink is, is seker goeie bewys dat hy die teks nie noodwendig met ’n sekere seksuele oriëntasie geassosieer het nie. Van die gedigte het eerder vanweë hul liriese uitstraling tot hom as komponis gesprek.

Bespreking van die liedere

Soos in *Van liefde en verlatenheid* balanseer Van Wyk die eerste met die vyfde en die tweede met die vierde lied en het die middelste lied ’n eiesoortige karakter. Hierin is veral die begeleiding ’n bepalende faktor.

In die Petronius-liedere benut Van Wyk die klankkleur van die onderskeie instrumente in die ensemble om die sentiment van die onderskeie tekste te omlin. Die eerste en vyfde liedere is lirie en die tweede en vierde dramaties en klankschilderend. Aan die derde lied, *Foeda est*, word ’n eiesoortige karakter verleen deur uitsluitlik die klavier vir die begeleiding te gebruik.

Van Wyk het aanvanklik slegs vir *Lecto compositus* die volle instrumentale ensemble as begeleiding beoog. *Qualis nox* sou ongebeleid wees en die ander liedere sou elk deur ’n solo-instrument begelei word. In die finale weergawe kenmerk die prominensie van een van die instrumente egter telkens die klein ensemble in die begeleiding van die onderskeie liedere: die horing in *Lecto compositus*, die klavier in *Foeda est*, die klavier as konstante faktor in *Somnia quae mentes ludunt*, en die altviool in *Sit nox*. Slegs in *Qualis nox* is hierdie stelling nie van toepassing nie.

In die aanvanlike komposisieproses (November 1957, soos reeds gesê) wat met *Sit nox* aan die gang gekom het, is die liedere vir tenoor en instrumente getoonset. Slegs *Qualis nox* was bedoel as ’n ongebeleide toonsetting vir tenoor. In beide *Sit nox* en *Qualis nox* is Van Wyk se sensitiwiteit vir klankkleur besonder opvallend. In *Qualis nox* wou hy vermoedelik vanweë die delikate, dog baie sensuele, ondertoon van die teks ’n eteriese atmosfeer in die musiek skep. Vandaar moontlik die aanvanklik ongebeleide toonsetting.

Die vereenselwiging met ’n donkerder toonkleur het tydsam gebeur. Dit is eers op 2/7/59 dat Van Wyk “BARITON-‘verwerking’ van Petronius” byskryf. Amper vyf jaar later, op 9/10/64, is daar ’n eerste poging om ’n begeleiding vir *Qualis nox* te skryf en het die musiek oornag grootliks in plek geval.

Om binne die laer, donkerder klankomgewing steeds die betrokke sentiment van die teks weer te gee, steun Van Wyk op sensitiewe aanwending van klankkleureffekte. So laat hy byvoorbeeld in *Qualis nox* die fluitparty bo die klankomgewing van mate 4–6 uitstyg om ekstaties hoog (g³-b-mol³) stemming te verleen aan die intrede van die stemparty op *Qualis nox fuit illa (Wat ’n nag was dit)*.

Van Wyk se vermoë om veral die begeleiding tegelyk vormgewend en klankschilderend te gebruik, kenmerk elk van die liedere. Vanweë die verhalende aard van *Lecto compositus* en die onderskeie droomvoorstellings in *Somnia* het hierdie twee liedere spesiale uitdagings aan hom gestel. Hierin is sy klankvoorstellings vindingryk en slaag hy deurgaans om eenheid in elke lied te skep.

Elke lied word nou kortliks bespreek. Aangesien die partituur van die liedere nie vryelik beskikbaar is nie, word verwysings na die musiek tot ’n minimum beperk. Slegs in twee gevalle word in meer besonderhede daarop ingegaan, sodat die leser darem ’n idee van die klank van die betrokke lied kan vorm.

Qualis nox fuit illa

Qualis nox (die teks en direkte vertaling is hier bo gegee) is ’n ongekompliseerde liefdesgedig en Van Wyk toonset dit eenledig, binne 18 mate. In die begeleiding word tussen twee prominent uiteenlopende toonkleurteksture onderskei en met ’n ylerwordende tendens na die einde toe: mate 1–6¹ geskryf vir fluit, Franse horing, altviool, tjello (hierna kortweg die “kwartet” genoem), perkussie, harp en klavier; en mate 6–16¹ sonder die “kwartet”. Vanaf maat 16 bly net die klavier oor.

In *Qualis nox* word die eenledigheid bevestig deur die eenvormige ritmiese karakter, die opvallende aanwesigheid van ’n gesinkopeerde ritmepatroon wat voorkom in die instrumentale voorspel én in die stemparty, asook die deurlopende tremolo in die harpparty. Die eenheidsgevoel binne die lied word versterk deur ’n deurlopende B-mol pedaalpunt wat in verskillende oktaafomgewings en in verskillende instrumente voorkom.

Die luisteraar maak in *Qualis nox* ook in die eerste maat reeds kennis met die wisselnoot-idee wat, in verskeie gedaantes, as samebindende element deur die hele siklus vleg en verskillende aktiwiteite – meestal slaap – verklank. Soms word die klankkleurpotensiaal daarvan ook klankskilderend ontgin, soos in *Somnia quae mentes ludunt* en *Sit nox*.

Lecto compositus nox illa

Lecto compositus vix prima silentia noctis
 carpebam et somno lumina victa dabam,
 cum me savus [sic] Amor prensat sursumque capillis
 excitat et lacerum pervigilare iubet.
 “Tu famulus meus,” inquit, “ames cum mille puellas,
 solus, io, solus, dure, iacere potes?”
 Exsilio et pedibus nudis tunicaque solute
 omne iter ingredior, nullum iter expedio.
 Nunc propero, nunc ire piget, rursumque redire
 paenitet, et pudor est stare via media.
 Ecce tacent voces hominum strepitusque viarum
 et volucrum cantus fidaque turba canum;
 solus ego ex cunctis paveo somnumque torumque,
 et sequor imperium, magne Cupido, tuum.

Sinopsis van die teks: Die protagonis vertel dat hy skaars aan die slaap geraak het toe Cupido hom aan sy hare regop pluk en oortuig dat hy nie alleen moet lê nie. Hy spring op en met kaal voete en loshangende jurk betree hy elke pad maar onsuksesvol. Dan raak hy bewus daarvan dat die stemme van mense, die lawaai van die strate, die voëls se sang en die getroue klomp honde stil is. Net hy van almal vrees slaap en sy bed, en volg die bevel van groot Cupido (god van begeerte).

In *Lecto compositus* is die protagonis vertellend aan die woord. Die gebeure word in sewe koeplette verwoord waarvan die eerste twee ’n kwatryn vorm, die derde selfstandig staan, die vierde en vyfde nog ’n kwatryn vorm, en so ook die sesde en sewende.

Soos reeds gesê, het die verhalende aard van dié gedig besondere uitdagings (waarvan die komposisiesketse ruim getuienis lewer) aan die komponis gestel. Van Wyk se toonsetting neig na ’n gedramatiseerde weergawe van die gedig. Hy toonset die gedig in vier afdelings: kwatryn, koeplet, kwatryn en kwatryn. Dié vier afdelings het elk onderafdelings waarin die

verskeie handelinge en stemminge ondervang word en wat tot illustratiewe toonsetting uitlok sonder om in oppervlakkige woordskildering te verval. Hy benut hierin onder meer die timbre van die verskillende instrumente in die ensemble asook begeleidingsteksture en tempi- en maatsoortwisseling om deurgaans die onderliggende, veranderende sentimente binne die verhalende aard van die teks te ondersteun. In die eerste 11 mate skep hy byvoorbeeld 'n onstabiele, swewende illusie deur die teks so te toonset dat die natuurlike teksaksent versteur word. Die onderliggende sentiment van ongedurigheid word vergestalt in 'n 7/8-tydmaat en onreëlmatige ritmiese onderverdelings binne die daaropvolgende 8/8 tydmaat (mate 51–63).

Samehang word in dié lied verkry onder meer deur herhaling of variasie van bepaalde musikale motiewe; deur die prominensie van die horingparty; deur dalende intervalle wat herhaaldelik illustratief van die teks optree; en die stemparty wat aan die einde van 'n betrokke gedeelte met die tussenspel – inleidend van die volgende deel – oorvleuel. Harmonies dra die opvallende gebruik van die verhoogde vierde toontrap in die verskillende toonsoorte ook by tot die lied se eenheidsgevoel.

Foeda est

Foeda est in coitu et brevis voluptas
 et taedet Veneris statim peractae.
 Non ergo ut pecudes libidinosae
 caeci protinus irruamus illuc
 (nam languescit amor peritque flamma);
 sed sic sic sine fine feriat
 et tecum iaceamus osculantes.
 Hic nullus labor est ruborque nullus:
 hoc iuvat, iuvat et diu iuvabit;
 hoc non deficit incipitque semper.

Direkte teksvertaling: Ru en kortstondig is die genot van die liefdesdaad en onmiddellik nadat die Venusdaad volvoer is, maak dit sat. Dus laat ons nie soos wellustige vee blindelings haastig daarheen instorm nie (want liefde verflou en die vlam gaan dood); maar so, so eindeloos wild en saam met jou laat ons lê en soen. Hier is geen werk en geen skaamte nie: dit het gehelp, dit help en dit sal nog vir lank help; so hou dit nie op nie en dit begin altyd weer.

Die uitsluitlike klavierbegeleiding verleen aan *Foeda est* 'n eiesoortige karakter, posisioneer dit sentraal binne die siklus en verskaf beduidende afwisseling in tekstuur teenoor die omliggende liedere.

Geïnspireer deur die teksstruktuur gebruik Van Wyk begeleidingsmotiewe, die ontplooiing van toonsoorte en teenstellings in tempo om 'n tweeledige vorm tot stand te bring: 'n lewendige en intense A-deel ('n kwartnoot = c. 120; mate 1–28), waarvan die ruwe dringendheid in skel kontras staan met die rustige, liriese B-deel (mate 29–52) waarin die kwartnoot vanaf maat 44 van c. 72 na c. 60 verstadig.

Een van die prominentste eienskappe van dié lied is die twee uiteenlopende motiewe waarop die klavierparty van die A- en die B-deel onderskeidelik geskoei is. Die spesifieke begeleidingsmotief word dan in die betrokke deel konsekwent volgehou en omlyn die tweeledige struktuur skerp.

In *Foeda est* huiwer Van Wyk nie om klankskildering te gebruik nie. Die teks suggereer die bruuskheid waarmee hy die vyf-mate-lange klaviervoorspel stel, waarna die begeleiding dan algemeen illustratief van die teksbetekenis verloop.

Op *amor peritque flamma* (*liefdesvlam gaan dood*) verklank hy die suggestie wat die teks uitlok met verbeeldingryke toonskildering. Die stemparty se melodie verloop met dalende intervalspronge en die effek hiervan word in die klavierparty aangevul deur 'n dalende motief op sestiendenote wat ritmies aan die begeleidingsmotief van die A-deel herinner. Met hierdie klankprent in gedagte vermoed 'n mens dat die begeleidingsmotief wat deur die A-deel voortstu dalk suggestief is van die aanvanklik brandende liefdesvlam wat nou geblus word.

Somnia quae mentes ludunt

Somnia quae mentes ludunt volitantibus umbris,
 non delubra deum nec ab aethere numina mittunt,
 sed sibi quisque facit. Nam cum prostrata sopore
 urget membra quies et mens sine pondere ludit,
 quidquid luce fuit tenebris agit. Oppida bello
 qui quatit et flammis miserandas eruit urbes,
 tela videt versasque acies et funera regum
 atque exundantes profuso sanguine campos.
 Qui causas orare solent, legesque forumque
 et pavidi cernunt inclusum chorte tribunal.
 Condit avarus opes defossumque invenit aurum.
 Venator saltus canibus quatit. Eripit undis
 aut premit eversam periturus navita puppem.
 Scribit amatori meretrix, dat adultera munus:
 et canis in somnis leporis vestigia lustrat.
 In noctis spatium miserorum vulnera durant.

Die vierde lied, *Somnia quae mentes ludunt*, vertoon by uitstek Van Wyk se klankskildering-vernuf. Dit is selfs moontlik dat hy dit as gevolg van hierdie optimale klank- en woordskildering met verloop van tyd as 'n swak skakel in die Petronius-liedere bejeën het en (soos vroeër gesê) die siklus daarom nie wou laat publiseer of vir navorsing beskikbaar stel nie.

In teenstelling met die meeste van sy liedere is dié lied vinnig getoonset. Op 13/12/59 was daar 'n eerste, effense poging; tot 7/10/64 (waaruit enkele idees behou is) is dit onderbreek; en hierna het die lied binne die kort tydperk van 25/10/64 tot 8/11/64 finale beslag gekry. Laasgenoemde is 'n goeie voorbeeld van hoe vinnig, moeiteloos en met deursettingsvermoë Van Wyk soms kon komponeer.

Vroeër is reeds gesê waar *Somnia quae mentes ludunt* in die *Satyricon* inpas. Om Van Wyk se toonsetting van die teks in meer besonderhede te bespreek, is dit nodig om hier 'n direkte vertaling van die gedig te gee.

Direkte teksvertaling: Nie heiligdomme van die gode, nog kragte uit die hemele, stuur drome wat die denke/gees terg met fladderende skadu's, maar elkeen skep dit vir sigself. Want wanneer die ledemate tot rus gedwing is, platgetrek deur die slaap, en die denke speel gewigloos, dan speel wat ook al in die lig bestaan het in die donker af. Hy wat dorpe skud met oorlog en ongelukkige stede met vlamme verwoes, sien wapens en omgedraaide linies en begrafnisse van konings en pleine wat oorstroom is met vergote bloed. Hulle wat gewoon is aan hofsake bepleit en aan wette en die forum, sien ook angsbevange die regbank, omring deur die skare. Die gierigaard steek sy rykdom weg en ontdek dat sy goud opgegrawe is. Die jagter skud die woude met sy honde. Die skipper, op die punt om te vergaan, ruk die omgekeerde skip uit die golwe of laat dit sink. Die bywyf skryf aan haar minnaar, die egbreekster bied haar dienste

aan en in sy slaap soek die hond die haas se spore. Die verwondheid van die miserabeles duur voort tot in die dimensie van die nag.

Dié gedig se 16 versreëls is 'n aaneenlopende vertelling wat verdeel in: i.) 'n inleiding waarin die digter sê hoe die slaaptoestand drome bring waarin die aktiwiteite van die dag dié van die nag word – Van Wyk ondervang dit as 'n A-deel, met fyner onderverdeling van A (a), mate 1–39 en A (b), mate 40–62; en ii.) 'n B-deel waarin die verskeidenheid daaglikse handel en wandel genoem en dan as droom of nagmerrie beskryf word (mate 62–179) waarna die slotgedagte volg (mate 180–194).

Binne die groot geheel van die B-deel skilder Van Wyk elkeen van dié beskrywings met 'n eie tema (B (a) tot B (f)) wat hoofsaaklik deur verskillende begeleidingsteksture en -motiewe uitgebeeld word. In hierdie opeenvolgende miniatuur-musiekkameë van tussen 11 en 40 mate elk is, buiten die klankskildering, Van Wyk se vermoë om die musikale aaneenskakeling te bewerkstellig besonder opvallend.

Die verklanking van die eerste twee sinne, met hul verwysing na drome wat met fladderende skadu's die slapende gees terg (deel A), berei die atmosfeer voor wat die res van die lied bepaal, en deur Howard Ferguson (1987:9) tereg as 'n “nightmare tarantella” beskryf word (deel B). Die effek van onrustigheid word verkry deur vinnige wisselspronge wat in die linkerhand van die klavierparty op die tritonus C-F-kruis volgehou en tussendeur na ander toonhoogtes getransponeer word (byvoorbeeld F-B, E-B-mol, D-A-mol in mate 8–12; sien Figuur 1). Die lae register, una corda-pedaal en *pianissimo*-dinamiek van die klavier dra tesame met die donker klank van die pouke tot hierdie stemming by.

Teenoor die ostinato-agtige begeleidingsfiguur verskyn dan 'n deels gesinkopeerde melodie in die regterhand van die klavierparty wat met sy wisseltoonfiguur en vlietende styging en daling die tematiese materiaal van die stemparty vooruitneem. Die eerste note van die onderskeie frases (C-B-mol-C; sien Figuur 1: die klavierparty in maat 3 en die stemparty vanaf maat 12) stem ooreen, al verskil hulle in ritmiese opsig. Heel gepas word die woord *ludunt* met 'n lang melisma getoonset. Die toonsentrum C word deurgaans met sy tritonus F-kruis versluier.

In die B-deel van die lied word die onderskeie droombeelde elkeen programmaties uitgebeeld. Meestal word die betrokke voorstelling/toneel met 'n eie pedaalpunt en karakteristieke aanwending van instrumentale toonkleur afgebaken. Nie net word die betekenis van die teks met treffende tematiese materiaal gekarakteriseer nie (byvoorbeeld die meermalige stygende en dalende glissandi in die harp om die deinende golwe van die see uit te beeld waar die skipper sy boot te midde van die stormwind probeer red, alles – binne die klankspektrum D_1 tot a^3 – bo die pedaalpunt D, mate 144–157), maar die timbre van die onderskeie instrumente word ewe gepas aangewend. So word die droom van die gierigaard wat sy goud en rykdom wegsteek onder meer met die metaalklank van 'n driehoekie begelei (bo die pedaalpunt E, mate 120–125). Veral treffend is die aanwending van 'n horing vir die droombeeld van die jagter wat die woude met sy honde skud (sien Figuur 2):

Allegro inquieto, $\text{♩} = c. 126$

Canto

Timpani

Pianoforte

pppp *pppp*

Allegro inquieto, $\text{♩} = c. 126$

pp non troppo legato *pochiss*

una corda

11 *pp* *poco*

Canto

Timpani

Pf.

17

Canto

Timpani

Pf.

(8)

(8)

Figuur 1: *Somnia quae mentes ludunt* mate 1–21

Figuur 2: *Somnia quae mentes ludunt mate* 131–134

Die horing se tipiese jagmotief op die note a-mol-d-mol¹-a-mol-b-mol-a-mol-d-mol¹-a-mol-b-mol klink bo 'n pedaalpunt op B-mol in die linkerhand van die klavierparty terwyl die regterhand van die klavier en die strykers (altviool en tjello) met 'n ostinato-agtige motief in dalende parallelle oktawe die ruimte tussen B-mol en F verken. Die vervreemding van die toonsentrum B-mol wat met die horingmotief geskied, is 'n interessante verwesenliking van die droomtoestand wat in die teks beskryf word. Die lang melisma op *quatit* (skud) met sy talle wisseltone is daarenteen toonskildering van 'n baie direkte aard.

Terwyl die nagmerrie-episodes 'n hoogtepunt aan die einde van die lied bereik, keer die toonsentrum van die musiek terug na C (mate 180–194). Die tritonusswisselingsmotief C-F-kruis wat in deel A gehoor is, verskyn ook weer. Heel gepas eindig die musiek dan op 'n C-majeur akkoord wat ook die tritonusswisselingsmotief insluit.

Sit nox illa diu nobis dilecta

Sit nox illa diu nobis dilecta, Nealce,
 quae te prima meo pectore composuit:
 sit torus et lecti genius secretaque lampas,
 quis tenera in nostrum veneris arbitrium.
 Ergo age duremus, quamvis adoleverit aetas,
 utamurque annis quos mora parva teret.
 Fas et iura sinunt veteres extendere amores;
 Fac cito quod coeptum est, non cito desinere.

Hoewel *Sit nox illa diu nobis dilecta* die laaste lied in die siklus is, het Van Wyk eerste (in November 1957) hieraan begin werk. Op 5/2/58 begin toonset hy ook *Qualis nox fuit illa*, wat hy later eerste in die siklus plaas om *Sit nox* as slotlied na die vyfde posisie te skuif. Ná 'n onderbreking van vyf jaar (tussen 7/11/59 en 18/11/64) voltooi hy dié lied.

Vrye teksvertaling: Mag daardie nag lank vir ons dierbaar wees, Nealce, toe jy jou die eerste keer op my bors tot ruste laat kom het: mag die bed en die bed se beskermgees en die verskuilde lamp (dierbaar wees), én jy wat delikaat gekom het tot in my teenwoordigheid. Daarom, kom, laat ons volhou, ofskoon die tyd verbygaan, en laat ons die jare gebruik, wat ’n klein vertraging (sal) wegslyt. Reg en geregtigheid laat toe dat ou liefdes voortduur; sien toe dat wat haastig begin is, nie gou eindig nie.

Soos *Lecto compositus* en *Somnia quae mentes ludunt* besondere eienskappe van dramatiese klankskildering vertoon, is die eenheidsgevoel, met veral die rol van die altvioolparty, in *Sit nox* opvallend.

Die tweeledige teksstruktuur van die gedig *Sit nox illa diu nobis dilecta* vind neerslag in ’n soortgelyke vormverdeling in die lied, waarvan die A-deel die mate 1–32 en die B-deel die mate 33–50 beslaan. Die A-deel bestaan uit ’n taamlik uitgebreide voorspel (mate 1–6) gevolg deur die toonsetting van die eerste kwatryn (mate 8–32; sien Figuur 3). ’n Volle maat stilte (maat 7) skei die voorspel van die res van die deel, waarin die kwatryn se twee koeplette op hulle beurt in twee eenhede van 12 mate elk getoonset word (mate 8–19 en mate 20–32). Elke koeplet se stemparty word ingelui met ’n kort instrumentale inleiding waarin die altvioolparty prominent is (soos reeds in mate 8 tot 14 in Figuur 3 waargeneem kan word). Ondanks die matig-dissonante karakter van die harmonie is G-mol majeur herkenbaar as onderliggende toonsoort van die musiek van hierdie seksie.

Die notevoorbeeld wys dat die voorspel in die eerste 6 mate nie soseer die tematiese materiaal van die lied bekendstel nie (die motief in die regterhand van die klavierparty kom wel later dikwels weer voor) as dat dit die lied se stemming vestig. Die kort herhalende motiewe in al die instrumente sowel as die statiese harmonie (bevestig deur pedaalpunte op G-mol in die lae register van die harp- en klavierpartye asook die kwint D-mol in die middelregister van die horing) sowel as die lae dinamiek (*pianissimo*) dra bepalend hiertoe by. Vanuit ’n tematiese oogpunt kom die lied eers, na maat 7 se stilte, in maat 8 werklik op dreef. Die altviool neem die leiding met ’n duidelik omynde melodie en word deur van die ander instrumente ondersteun. Wanneer die stemparty uiteindelik in maat 14 intree, kontrasteer die meer deklamatoriese aard daarvan met die *cantabile* en *affetuoso* karakter van die altviool. Die intrede van die fluit in maat 15 skep die effek van ’n dialoog met die altviool, wat dalk met die idee van die liefde tussen twee persone in die gedig in verband gebring kan word.

Ooreenkomstig die twee sinne wat die teks vir die B-deel voorsien, verdeel die musiek eweneens in twee seksies (mate 33–38 en 39–50). Hoewel die altvioolparty ’n verbindende rol speel, bevat beide seksies hul eie tematiese profiel. Die fluit is ewe prominent en vanaf maat 33 neem dit die tema oor waarmee die altviool in deel A ingeval het (vanaf maat 8). Dienooreenkomstig sluit die eerste seksie aanvanklik by die G-mol van deel A aan, maar beweeg dan deur F-mineur na A-mol mineur, die toonsoort wat die begin van die tweede seksie bepaal. Teen die einde van die lied verkry die musiek ’n soort “plagale” karakter wanneer dit vanaf A-mol uiteindelik op E-mol mineur tot rus kom en sodoende ’n treffende interpretasie verleen van die uitgerekte einde, waarvan daar in die teks sprake is, en die siklus wat in E-mol majeur begin het, afsluit.

Lento languido e teneramente, $\text{♩} = \text{c. } 42$

Flute *pp* *ppp* G.P.

Horn *pp* *ppp* G.P.

Violoncello *pp* *ppp* G.P.

Arpa *pp* G.P.

Pianoforte *pp* *ppp* G.P.

Vla. *pp* *molto cant., affettuoso*

Vc. *pp* *incolore*

Pf. *pp* *poco cant.*

Canto *p dolciss.*
Sit nox

Vla. *pp* *p* *sub pp*

Vc. *pp* *p* *sub pp*

Pf. *pp* *p* *sub pp*

Figuur 3: *Sit nox illa diu nobis dilecta* mate 1–14

Moontlike invloed van Benjamin Britten se liedsiklusse op die Petronius-liedere

Dit is moontlik dat Benjamin Britten se *Les illuminations*-siklus vir sopraan of tenoor en strykkorke opus 18 (1939) asook sy *Serenade for Tenor, Horn and Strings* opus 31 'n invloed op die komponier van die Petronius-liedere gehad het. Van Wyk was onder meer van September 1938 tot November 1946, van Desember 1952 tot Februarie 1953 asook in die sestigerjare in Londen en het gedurende 1939–'44 by die BBC gewerk, waar daar sekerlik baie ophef gemaak is van Britten as hoogs gerespekteerde Britse komponis en van sy nuwe komposisies. Van Wyk was ook goed bevriend met die horingspeler Dennis Brain. Dit is dus waarskynlik dat hy aan dié Britten-werke blootgestel is en al is dit moeilik om meer as uiterlike raakpunte tussen Britten en Van Wyk se genoemde liedere uit te wys, kon die ouer komponis se werke tog as inspirasie gedien het. Selfs die keuse van Latynse tekste herinner aan Britten se keuse van ou Italiaanse tekste vir sy liedsiklus *Seven Sonnets of Michelangelo* opus 22 vir tenoor en klavier (1940, © 1943).

In die lig van die bogenoemde is dit baie opvallend dat toe Van Wyk aan *Sit nox* as eerste lied van die Petronius-liedere begin werk hy die toonsetting ook vir hoë stem – “tenoor of sopraan” – bedink het. Soos vroeër gesê, wys die komposisiesketse dat dié liedere toe vir maande lank vir tenoor getoonset is en dat hy dit eers in 1959 vir bariton verwerk het.

Van Wyk het die bladmusiek van *Les illuminations*, *Serenade* asook dié van die *Nocturne for tenor solo, seven obbligato instruments and string orchestra* opus 60 besit. Potloodaantekeninge in *Les illuminations* en in *Serenade* wys dat hy die musiek bestudeer het.

Enkele van die raakpunte tussen dié Britten-werke en die Petronius-liedere is:

Die tessituur van *Les illuminations* en van *Serenade* is buitengewoon hoog, net soos dié in dele van *Nocturne*. Hoewel die tessituur van die meeste Petronius-liedere hoog is, is die algemene klankkleur donkerder as in Britten se vergelykbare liedere.

'n Nagtelike en sluimerstrekkende kenmerk die tekste van *Serenade* én *Nocturne* en die nagtelike is ook die sentrale tema in die gedigte van die Petronius-liedere.

Britten en Van Wyk kon albei 'n gedig se stemming meesterlik verklank en soms selfs die betekenis van woorde direk in klank vergestalt. Enkele hoogtepunte hiervan uit Britten se liedere kan gehoor word in *Rats Away!* uit *Our Hunting Fathers*; en *Below the thunders of the upper deep* en *Midnight's bell goes ting* uit *Nocturne*.

Van Wyk vertoon ook hierdie vernuf in die Petronius-liedere, veral in die B-deel van *Lecto compositus* en die verskillende musikale voorstellings in die B-deel van *Somnia quae mentes ludunt* waarin die meeste raakpunte, ten opsigte van klankskildering, met *Nocturne* opgemerk kan word.

Om voorstellings te skep en emosies uit te beeld, skryf Britten soms uitvoerige cadenzaagtige passasies in die stemparty op woorde soos: *l'écume* (die skuim) en *tourbillons* (maalstrome/draaikolke) in *Marine* uit *Les illuminations*; en *excellently* in *Hymn* asook *lulling* in *Sonnet* uit *Serenade*. Wat dié tegniek betref, was Van Wyk baie meer terughoudend, maar het tóg beskrywende melismas gebruik soos in *Somnia quae mentes ludunt* op woorde soos *ludunt* (terg), *sanguine* (bloed) en *quatit* (skud).

Van Wyk wend tydmaatwisseling, veral in *Qualis nox*, *Lecto compositus* en *Sit nox*, vryelik aan volgens sy opvatting van die teksbehoefte. Britten se keuses van tydmaat vertoon baie meer konserwatief. Nietemin is Van Wyk se idee vir ongewone tydmaat soos 10/16 in *Hartvan-die-Dagbreek* (uit *Van liefde en verlatenheid*) en 8/8 in *Lecto compositus* dalk geïnspireer deur Britten se lied *Being beauteous* wat in 12/8 verloop, maar waarvan (in maat 29) die

stemparty en die solo-instrumente in 3/2 is terwyl die *tutti* in 18/8-tydmaat speel. In die vokale party van *Dirge*, hou Britten deurgaans by 4/4-tydmaat, maar skep onreëlmatige tydsindeling deur die kwartnote onreëlmatig te groepeer.

Al het Van Wyk nie Britten se komposisie-idees slaafs nagevolg nie, kan bogenoemde ooreenkomste nie misgekyk word nie. Dit kon na baie blootstelling aan Britten se musiek neerslag gevind het in Van Wyk se musikale geheue.

Samevatting

In die bespreking van die onderskeie liedere is die aandag gevestig op Van Wyk se begrip van die onderskeie tekste en sy aanvoeling vir die klankverwagting wat die woorde suggereer. Hoewel die aandag op klankskildering en die verkryging van eenheid binne die liedere in *Somnia* en *Sit nox* in meer besonderhede bespreek is, is dié twee elemente in elk van die vyf liedere aanwesig.

Van Wyk se vermoë om veral die begeleiding tegelyk vormgewend en klankskilderend te gebruik, kenmerk elk van die liedere. Sy subtiele hantering van tekstuur is in hierdie verband noemenswaardig. In die verhalende aard van *Lecto compositus* en die onderskeie droomvoorstellings in *Somnia* slaag hy deurgaans om eenheid binne elke lied te skep en is sy klankvoorstellings vindingryk. Hiervoor word die klankkleur en -karakter van spesifieke instrumente verbeeldingryk aangewend. Prominensie van een van die instrumente van die ensemble help om die karakter van die onderskeie liedere te definieer en verleen dikwels ook eenheid te midde van die vorm en subverdelings. Die klavierparty vervul deurlopend 'n samebindende funksie binne die siklus as geheel.

Die wisselnootmotief kom prominent voor – soms om verskillende aktiwiteite te verklank, soms klankskilderend deur die klankkleur daarvan aan te pas en ook as samebindende element deur die hele siklus.

Dit is opvallend dat Van Wyk se toonsetting van tekste baie naby aan spraak is. Reeds vanaf komposisiesketse van sy vroeë liedere, onder meer *In die stilte van my tuin*, soek Van Wyk 'n vryer ritme in sy verklankings. Dit herinner aan 'n soortgelyke eienskap in sommige liedere van Debussy, byvoorbeeld *Les Angéus*, *Les cloches*, *Beau soir* en *Voici que le printemps*. (Van Wyk het van jongs af Debussy se komposisies bestudeer.) In baie van sy vroeë pogings om 'n betrokke lied te toonset, hou hy streng by die plasing van die teksaksent op die sterk polse, maar bevry dan die teksritme van so 'n rigiede benadering deur veral gesinkopeerde polsverdeling en tydmaatwisseling te gebruik.

Melankolie, wat dikwels in die Petronius-tekste onderliggend aanwesig is, word onder meer getoonset met die gebruik van groot dalende intervalspronge, chromatiese wendings en heeltoonpassasies – waarvan veral *Sit nox* verteenwoordigend is.

Onderliggende suggestie van passie, ekstase en wroeging druk hy gewoonlik uit met 'n reeks herhalende note, dikwels in 'n hoë register en op 'n luide dinamiese vlak ('n skryfwyse wat reeds in sy jeugliedere gevestig is). Emosioneel gelaaide woorde word soms in die toonsettings onmiddellik herhaal ter wille van nadruk of groter trefkrag. Dié tegniek is veral effektief in *Foeda est* en *Sit nox*.

Wanneer Van Wyk tematiese materiaal in 'n herhaling of sekvens gebruik, verkies hy om meestal net een van die musikale elemente – die ritmepatroon of die intervalprogressie – te gebruik. Selfs al sôu hy die ritme- en intervalpatroon herhalend gebruik, sou daar subtiele aanpassings wees.

In dié siklus is die gebruik van die verhoogde vierde toontrap in die verskillende toonsoorte van 'n betrokke lied deurlopend prominent. Dikwels geld dit ook vir die verlaagde sesde en sewende toontrappe. Abrupte tonale verskuiwing kom voor soos in *Foeda est* waar die A-deel met 'n B-toonsentrum begin, op C eindig en die B-deel dan begin met 'n abrupte tonale verskuiwing vanaf C na die langsliggende B majeure.

Akkoordsamestellings is dikwels eerder verklaarbaar ten opsigte van die akkoordboustof of die stemleiding as binne die verband van konvensionele akkoordprogressies. Soms laat 'n liedtoonsetting die indruk dat die aanvanklike ingewing veel meer konserwatief was en dat hy dit dan doelbewus in 'n dissonante, harmonies komplekse rigting gevoer het. In die Petronius-liedere skep die dubbele spelling van note (byvoorbeeld C-kruis en D-mol) binne 'n akkoord dikwels 'n wanindruk van kompleksiteit. 'n Voorbeeld hiervan kom voor in *Lecto compositus*, mate 38–41, waar die stemparty 'n neiging tot mol-skuiftkens het, met in die begeleiding oorwegend kruis-skuiftkens. Akkoorde waarin byvoorbeeld tegelyk 'n B-mol en 'n B-herstel is, of twee langsliggende akkoorde wat saam klink, dra ruim by om die harmoniek te kompliseer. Van Wyk se liefde vir die gebruik van pedaalpunte word in dié liedere weer bevestig – 'n skryftechniek wat ook kenmerkend van Debussy se liedkomposisies is, byvoorbeeld *Voici que le printemps* en *Paysage sentimental*. Selfs die soms ooglopende klankskildering herinner dikwels aan Debussy-liedere soos *Il pleure dans mon coeur*, *Cheveux de bois*, *La mer est plus belle* en *Les cloches*.

Die doelwit van hierdie artikel sal bereik wees indien toekomstige belangstelling in dié belangrike siklus kan bydra tot die publikasie daarvan. Eers dan sal dit moontlik wees dat die Petronius-liedere hul regmatige plek op kunsliedprogramme kan inneem.

BIBLIOGRAFIE

Literatuur

- Ferguson, Howard. 1987. “Arnold van Wyk”. In Peter Klatzow (ed.). *Composers in South Africa today*. Cape Town: Oxford University Press, pp. 1-31.
- Geldenhuis, Jolena. 1983. Arnold van Wyk (1916-) se vokale musiek: 'n Stylstudie met spesiale verwysing na variasietegnieke. Ongepubliseerde doktorsale proefskrif. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika.
- Grové, Izak. 2008. “Lewe-in-werk: Outobiografieë in Arnold van Wyk se musiek.” In *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 48(1):1-12.
- Heseltine, Michael & Rouse, WHD. (red. en vert.). 1919. *Petronius Seneca Apocolocyntosis*. Derde uitgawe. Londen: William Heinemann. New York: G.P. Putnam's Sons.
- Muller, Stephanus. 2014. *Nagmusiek*. Johannesburg: Fourthwall Books.
- Oosthuizen, Magdalena J. 2014. Arnold van Wyk as liedkomponis: 'n Ontsluiting van die liedere in die Arnold van Wyk-versameling by die Universiteit Stellenbosch. Ongepubliseerde doktorsale proefskrif. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch, pp. 342-453.
- Sullivan, JP. 1986. *Petronius, The Satyricon and Seneca Apocolocyntosis*. Hersiene uitgawe. (Eerste uitgawe 1965). Londen: Penguin Books.

Bladmusiek

- Van Wyk, Arnold. 1947. *Vier weemoedige liedjies*. Amsterdam: Heuwelkemeijer.
- Van Wyk, Arnold. 1956. *Van liefde en verlatenheid*. Londen: Boosey & Co. Versprei deur Boosey & Hawkes.
- Wyk, Arnold. 1985. *Vier weemoedige liedjies*. Tweede uitgawe. Stellenbosch: Arnold van Wyk Trust. Versprei deur Boosey & Hawkes (S.A.), Johannesburg.

Manuskripte in die Arnold van Wyk-versameling

Wat sololiedere betref, bevat dié nalatenskap baie werksdokumente wat soms, soos in *Van liefde en verlatenheid* asook die Petronius-liedere, bestaan uit 'n groot getal komposisiesketse en outograwe. Die werksdokumente van die Petronius-liedere sorteer onder katalogusnommer 10.10 en sluit 142 bladsye komposisiesketse asook outograwe in.

Diskografie

Van Wyk, Arnold: Petronius-liedere. 1987. Nie-kommersiële opname in die Arnold van Wyk-versameling van die opname van die uitvoering op 6 Junie 1987 in die Baxter-konertsaal, Kaapstad. Angelo Gobbato (bariton), Nerina von Mayer (fluit), Robert Grishkoff (Franse horing), Elizabeth Kennie (altviool), Leslie Meeks (tjello), Gregory Maris (perkussie 1), Bert Koster (perkussie 11), Jane Theron (harp), François du Toit (klavier) en Peter Klatzow (dirigent). (Inligting: Muller, 2014:824.)

Internetbronne:

Petronius se geboorte en sterfdatums. Beskikbaar: <https://en.wikipedia.org/wiki/Petronius> [2021, November 10].