

Musiekgeskiedenis en fiksie: Hans Holleman en Arnold van Wyk in Holmer Johanssen se roman *Gety*

Stephanus Muller
Departement Musiek, Universiteit van Stellenbosch

Abstract

Music history and fiction: Hans Holleman and Arnold van Wyk in Holmer Johanssen's Novel Gety

In 1938 Unie-Volkspers Beperk in Cape Town published an Afrikaans novel by Holmer Johanssen (pseudonym of the anthropologist Hans Holleman). The title of this literary debut by Johanssen was Gety ("Tide"), a work overshadowed by his 1944 book Die Ontferdes ("The Disinherited"), but still remembered as exemplary of the influence of the Neue Sachlichkeit in Afrikaans. From a musicological perspective the novel is important because of the way in which it connects the cultural life of Cape Town in the 1930s with music. This article starts by considering examples and, by extension, modalities of the intersection between fiction and music history. South African precedents are listed and briefly discussed before the focus turns to Johanssen's Gety in the second section of the article. By combining a reading of Gety and primary documents from the Arnold van Wyk collection in the J.S. Gericke Library at Stellenbosch University, this section links characters and events in Gety with documented historical figures and events, thus providing Johanssen's novel with a previously unknown autobiographical and historical context. Special attention is paid to Johanssen's description of a string quartet performance in Cape Town, and how this could relate to the youthful string quartets in Arnold van Wyk's juvenilia. The hypothesis is considered that Johanssen describes the first performance of Van Wyk's E minor String Quartet in his novel. In addition to connecting this and other events in this novel with documents in the Van Wyk collection, the article provides a systematic perspective on the development of Van Wyk's interest in the string quartet medium, contextualising his more mature string quartet writing found in the Five Elegies for String Quartet (1941) and the First String Quartet (1946). A window of mimetic truth is thus opened on the early compositional production of Arnold van Wyk and aspects of his personal life. Following Paul Ricoeur's theorisation of the connections between historical time and fictive time in Time and Narrative, the last and third section of the article poses the general question on the relationship between history and fiction in order to speculate on how these two narrative traditions co-exist and are interwoven. The possibility is considered that Gety, because of its fictional conceit, could provide an alternative view of historical reality to that made possible by music historiography.

Opsomming

Musiekgeskiedenis en fiksie: Hans Holleman en Arnold van Wyk in Holmer Johanssen se roman *Gety*

In 1938 publiseer Unie-Volkspers Beperk in Kaapstad 'n Afrikaanse roman deur Holmer Johanssen (skuilnaam van die antropoloog Hans Holleman). Die titel van hierdie literêre debuut deur Johanssen was *Gety*, 'n boek wat later oorskadu is deur sy *Die Ontferdes*

(1944), maar wat vandag steeds onthou word as 'n voorbeeld van die invloed van die *Neue Sachlichkeit* in Afrikaans. Uit 'n musiekwetenskaplike perspektief is die roman belangrik weens die wyse waarop dit die kulturele lewe van Kaapstad in die 1930's musikaal inkleef. Hierdie artikel begin deur voorbeelde en, meer algemeen, kategorieë van oorvleueling tussen fiksie en musiekgeskiedenis te lys. Suid-Afrikaanse presedente word kortliks toegelig voordat die tweede deel van die artikel fokus op Johanssen se *Gety*. Deur lesings van *Gety* en primêre dokumente uit die Arnold van Wyk-versameling (J.S. Gericke Biblioteek, Universiteit van Stellenbosch) met mekaar in verband te bring, word karakters en gebeure in *Gety* in hierdie deel van die artikel aan gedokumenteerde historiese figure en gebeure gekoppel. Hierdeur word Johanssen se roman voorsien van 'n outobiografiese en historiese konteks wat voorheen nie bekend was nie. Die fokus in hierdie deel van die artikel val in die besonder op Johanssen se beskrywing van 'n strykkwartet-uitvoering in Kaapstad en hoe hierdie beskrywing sou kon skakel met die jeugwerke in Arnold van Wyk se juvenilia. Die hipotese word oorweeg dat Johanssen in sy roman die eerste uitvoering van Van Wyk se *Strykkwartet in E mineur* beskryf. Behalwe dat hierdie en ander gebeure in die roman met dokumente in Van Wyk se nalatenskap in verband gebring word, verskaf die artikel 'n sistematiese perspektief oor die ontwikkeling van Van Wyk se belangstelling in die strykkwartetmedium. Dit kontekstualiseer die komponis se meer volwasse kwartetkomposisies, nl. die *Vyf Elegieë vir Strykkwartet* (1941) en die *Eerste Strykkwartet* (1946). 'n Venster van mimetiese waarheid word dus geopen op Arnold van Wyk se vroeë komposisionele praktyk en op aspekte van sy persoonlike lewe. Die laaste en derde deel van die artikel maak gebruik van Paul Ricoeur se teoretisering van die skakelings tussen historiese en fiktiewe tyd in *Time and Narrative* om die algemene vraag oor die verhouding van geskiedenis en fiksie aan die orde te stel. Die moontlikheid word oorweeg dat *Gety* as fiksie 'n alternatiewe historiese realiteit kan teken as wat in musiekhistoriografie moontlik is.

1. Komponiste in fiksie

Historiese komponiste kan op verskillende maniere ten tonele gevoer word in fiksie. Soms dien hulle slegs as inspirasie vir karakterinkleding of ryk verhaalgewens in algeheel fiktiewe kontekste. Herr Klesmer in George Eliot se *Daniel Deronda* toon byvoorbeeld 'n beduidende graad van ooreenstemming met Franz Liszt.¹ Die verhouding tussen die jong komponis Robert Frobisher en die vermaarde Vyvyan Ayrs in die kultusroman van David Mitchell, *Cloud Atlas*, maak gebruik van die historiese omstandighede van Frederick Delius se laaste jare, waarin hy deur 'n talentvolle amanuensis bygestaan word. In Friedrich Huch se roman *Enzio* is die jong Wilhelm Furtwängler die inspirasie vir die karakter van Richard, terwyl die karakter Enzio ook ooreenkomste toon met die historiese komponistefigure van Othmar Schoeck en Paul von Klenau.² Die beroemdste voorbeeld in hierdie kategorie is waarskynlik dié van Thomas Mann, wat in 'n brief aan die kunstenaar Wolfgang Born beken dat sy model vir die protagonis in *Der Tod in Venedig* Gustav Mahler was.³ Die huiwering waarmee die woord *kategorie* gebruik word in hierdie konteks, word deur hierdie voorbeeld verklaar. Mann se Gustav Aschenbach is 'n beroemde skrywer, nie 'n komponis nie, en die verhaal van sy vervoering met die jong Poolse seun Tadzio en sy uiteindelijke sterwe in Venesië het met die historiese Mahler niks te doen nie. Die verband is die fisieke beskrywing van Aschenbach, sy geskakeerde karakterisering en die beskrywing van die tipe kunstenaar wat hy was. Dit is wat Mann by Mahler afkyk.

'n Tweede soort verskyning van komponiste in fiksie word gevind wanneer die komponis deur naam of konteks identifiseerbaar verskyn in 'n histories-ingeligte en/of chronologies-geografies verifieerbare konteks, maar een waarin óf die innerlike en uiterlike handeling, óf die verhaal, of die plot of kombinasies daarvan fiktief is. 'n Voorbeeld hier is Julian Barnes se kortverhaal "The Silence", wat handel oor 'n komponis wat sukkel om sy agtste simfonie te voltooi. Alhoewel

Jean Sibelius nooit genoem word nie, het die publikasie van hierdie verhaal in 2001 in die boektydskrif *Granta* 'n foto van Sibelius daarby ingesluit. Die historiese koppeling was dus duidelik. Die verhaal het later ook in die bundel *The Lemon Table* verskyn, hierdie keer sonder die foto. Vir die ingeligte leser wat nie van die eerste publikasie in *Granta* weet nie, sou die verhaal 'n meer subtile, dog steeds duidelike, koppeling met 'n identifiseerbare historiese komponis beteken.

In die geval van Barnes se kortverhaal is Sibelius die hoofkarakter, maar hierdie soort aanwending van historiese komponiste is ook moontlik vir kleurvolle newekarakters. 'n Onlangse Suid-Afrikaanse voorbeeld is die verskyning van Feruccio Busoni (as hy self) in Chris Walton se *Sound Bites*. Walton is minder geïnteresseerd in Busoni as 'n karakter as in sy musiek-estetiese teorieë wat die agtergrond vorm vir sy verhaal van veelvuldige grusame musikaal-gemotiveerde moorde in die vroeë twintigste-eeuse Zürich.

'n Laaste kategorie van ontmoeting tussen historiese komponiste en fiksie – verreweg die grootste – is te vinde in die genre van die lewensroman; 'n vrye, fiktiewe hervertelling gebaseer op historiese gegewens en ingeklee deur die narratiewe verbeelding sodat dit van die meer feitelike biografie onderskei word. Waarskynlik die beroemdste voorbeeld is Eduard Mörike se *Mozart auf der Reise nach Prag*, terwyl 'n mens ook Klaus Mann se kontroversiële behandeling van Pjotr Iljitsj Tsjaikofski se seksualiteit in *Symphonie Pathétique* hier sou kon noem.

Die Duitse letterkunde wemel van voorbeelde van die musikale lewensroman.⁴ In dieselfde uitgawe van *Granta* waarin Barnes se "The Silence" gepubliseer is, was daar ook 'n lang uittreksel uit 'n roman-in-wording van Janice Galloway, gebaseer op die lewe van Clara Schumann. Die roman *Clara*, waarna weer in die laaste deel van hierdie artikel verwys sal word, is in 2002 gepubliseer.

Die kategorie van die lewensroman het slegs twee Suid-Afrikaanse komponiste-voorbeelde opgelewer (albei in Afrikaans): Karel Schoeman se *Eroica* (oor die lewe van Ludwig van Beethoven) en *Die Walskonings* (oor die Weense Strauss-familie).

Ook in die ander twee kategorieë is voorbeelde van Suid-Afrikaanse fiksie met musiekhistoriese biografiese koppelings skaars. Met die uitsondering van Chris Walton se *Sound Bites* is al die ander Suid-Afrikaanse voorbeelde in Afrikaans.

In dieselfde kategorie as Walton se Busoni is Hennie Aucamp se Elsie Hall en Clara Schumann in die kortverhaal "Madame Clara en die Wunderkind" wat in 2007 verskyn het in die bundel *'n Vreemdeling op deurtog*.⁵ Die verhaalgegewe is ontleen aan 'n anekdote in Elsie Hall se outobiografie met die titel *The Good Die Young*, waarvolgens dié jong Australiese pianis die laaste persoon sou wees om vir Clara Schumann klavier te speel voordat Schumann daardie middag 'n beroerte-aanval sou kry (en later beswyk) (Hall 1969:14). In 'n ander Aucamp-kortverhaal word die Suid-Afrikaanse komponis Rosa Nepgen en haar eggenoot W.E.G. Louw herkenbaar opgevoer, maar, soos Barnes se Sibelius (ten minste in *The Lemon Table*), word hulle nie direk geïdentifiseer nie (Aucamp 1973:7–12). Die karakters in "Die Sous" was egter herkenbaar genoeg dat mevrou Louw ernstig aanstoot geneem het oor die storie.⁶

In die vroeg-gestorwe romansier Willem van der Berg se *Reisigers na nôrens* wat in 1946 deur Nasionale Pers gepubliseer is, verskyn 'n belangrike karakter met die naam George Winkler. Die boek begin met 'n musiekaand aan huis by George, waartydens hy, in die woorde van die verteller, "... onder die moderne komponiste

[gaan] invlieg”. Later lees ons dat daar in die “ruim voorkamer, met die radiogram in die verste hoek” ongeveer twintig mense byeen is wat luister na Debussy-liedere gesing deur Maggie Teyte. Die boek eindig wanneer George, na ’n uitvoering van Beethoven se Sewende Simfonie in die Kaapstadse stadsaal, tuis ’n hele paar glasies jenewer wegslaan voordat hy met ’n brandende sigaret in die bed klim. Wanneer sy seun, Andries, die krete hoor en die vlamme om die ou man doodslaai, is dit reeds te laat. In die ambulans buk die “verpleger” oor hom: “’n Sieklike walm van jenewergeur en geskroei hare slaan in sy gesig. ‘Die goddelike Beethoven ... die goddelike Beethoven,’ prewel Ou George aanhoudend” (Van der Berg 1946:319).

Hoewel nóg Gerrit Dekker nóg John Kannemeyer in hul literatuurgeskiedenis daarvan melding maak, was dit Kannemeyer wat die huidige skrywer daarop gewys het dat die karakter van George Winckler geskoei is op die historiese musiek liefhebber, amateur-musiekkritikus en boheem van die Kaapse musieklewe in die dertiger- tot sestigerjare, oom Charles (Charlie) Weich. Van der Berg se karakterisering is, sover die huidige skrywer in onderhoude met onder andere Stefans Grové en Sarie Lamprecht (albei voormalige loseerders van Charles Weich) kon vasstel, histories akkuraat (uitgesluit natuurlik die melodramatiese vlammedood op die maat van Beethoven se Sewende Simfonie).⁷ *Reisigers na nêrens* is dus ’n roman waarin ’n identifiseerbare historiese Suid-Afrikaanse figuur van musikale belang die basiese karakterontwerp vir ’n fiktiewe karakter verskaf, maar meer nog word die hele kulturele milieu en persoonlike rol van daardie karakter in sy tyd in hierdie tydgenootlike roman herkenbaar gefiksionaliseer.

2. Hans Holleman, Arnold van Wyk en die *Strykkwartet in E mineur*

Holmer Johanssen was die skuilnaam van Johan Frederik (Hans) Holleman, die seun van prof. Frits D. Holleman, etnoloog en regsgeleerde wat vanaf 1939 tot 1957 in die Bantoereg en Naturelle-administrasie op Stellenbosch gedoseer het. Hans Holleman is in 1915 in Toeloeng Agoeng in Kediri in Java gebore en is in Nederlands-Indië en Amsterdam geskool (Dekker 1958:291 en Vermeulen 2001). Vanaf 1935 tot 1938 was hy ingeskryf vir sy B.A.-graad by die Universiteit van Stellenbosch, waar hy sy vriendskap met Van Wyk, vir wie hy vermoedelik reeds in 1935 in Kaapstad ontmoet het, voortgesit het.⁸ Holleman word beskryf as ’n juris, antropoloog en belletter, en in die vroeë sestigerjare het hy ’n leerstoel in die Sosiologie in Leiden aanvaar.⁹

Holleman se drie groot akademiese monograwe is *Shona Customary Law* (1952), *African Interlude* (1958) en *Chief, Council and Commissioner* (1969). Al drie boeke verskyn onder sy regte naam. Sy nie-akademiese werk, wat vroeg reeds in *Die Stellenbosche Student* en *Die Huisgenoot* verskyn, word egter gepubliseer onder die skuilnaam Jacobus van der Blaeswindt. Vir sy twee romans (*Gety* van 1938 en *Die Ontferdes* van 1944) en een bundel Masjonalandsketse en kortverhale (*Die Swerftog van die Helena* van 1963) gebruik hy die skuilnaam Holmer Johanssen. *Gety* word soos volg deur Dekker beskryf:

Dit is ’n belydenisroman in ek-vorm, met sterk individualistiese trekke en tog met die hunkering na menslike gemeenskap en met ’n gevoel van deernis wat nie altyd vry van sentimentaliteit is nie. Ons kry hier sterker, spontaner en oortuigender as in die in dieselfde jaar verskene *Maskers* van Jonker die Nuwe Saaklikheid in styl en in lewensgevoel, met soms heel geslaagde momente. (Dekker 1958: 291–2)

Die fiksionalisering van Arnold van Wyk deur Johanssen in *Gety* is nie in die literatuurgeskiedenis van Afrikaans aangeteken nie.¹⁰ Die huidige skrywer se eerste kennismaking met hierdie roman was tydens 'n onderhoud met Guido Perold, jeugvriend van Van Wyk, op 11 Desember 2001. Perold het op 10 Junie 1947 in die huwelik getree met Charlotte Baron, die dogter van Van Wyk se Joodse weldoeners en vriende, Harry en Freda Baron. Tydens die onderhoud het Johanssen se boek ter sprake gekom. Die Perolds het nie meer 'n kopie daarvan besit nie, maar het wel Van Wyk se ontevredenheid oor die publikasie daarvan onthou. In sy uitgebreide oor-sy-skrywerskap-in-Afrikaans-besinnende inleiding tot *Die swerftog van die Helena* gee ook Holleman geen verwysing daarna nie. Oor *Gety* skryf hy bloot dat dit 'n "*Sturm-und-Drang* ontboeseming" was, "te voorbarig, want ek kan die ding nou nie meer lees nie – sy pretensie en vermomde sentimentaliteit maak my kiewelig" (Johanssen 1963:8). Die waarskynlike rede waarom die Perolds die boek onthou het tydens hul onderhoud met die huidige outeur, was Holleman se rol as 'n voetnoot tot Van Wyk se naskoolse Stellenbosch-verblyf, waartydens Perold se vriendskap met Van Wyk ook gevestig is. In die vier jaar nadat Holleman in Suid-Afrika aangekom het, en voordat Van Wyk na Londen vertrek het vir verdere studie, het Holleman as violis saam met Van Wyk en Perold, self 'n kranige jong tjellis, gemusiseer.



Figuur 1. Guido Perold, Arnold van Wyk, Hans Holleman: Stellenbosch c. 1936 (Dokumentasiesentrum, J.S. Gericke Biblioteek, Universiteit van Stellenbosch)

Van Wyk het egter van *Gety* en sy karakterisering daarin geweet en moes waarskynlik nog voor sy vertrek na Engeland in September 1938 'n kopie te lese gekry het, want in Junie 1939 skryf hy aan Charles Weich:

Ek dog Holmer vertoefte nog in Kaasland en nu hoord ik de onsterflike novelis bent reeds op Afrikaansche bodem terug! – Ek is die hel in vir hom oor "*Gety*" – en die vrot prent wat hy van my geteken het. Ek is nie so seker dat ek hom nie vir laai bul kan soe nie ... Het jy die boek gelees, oom Charles? Ek kan nie eintlik oordeel nie, maar ek dink nie dis geslaagd nie. In elk geval, ek gaan nie toelaat dat dit my "worry" nie – daar is nog baie goed wat hy moet leer, ook omtrent homself. (Brief aan Charles Weich, 16 Junie 1939)

Dit is nie bekend wat Weich oor *Gety* gedink het nie, want ook hy word gefiksionaliseer as 'n karakter genaamd Pollok wat as beskermer optree vir die jong komponis Edu van Niekerk. Dit is hierdie karakter wat op Arnold van Wyk geskoei is, terwyl die eerstepersoonsverteller, Sarel, met die historiese skrywer identifiseerbaar is. Pollok se bewondering vir Edu ken geen grense nie. In 'n tipiese uitspraak verklaar hy: "Julle dink hy [Edu] is 'n gewone mens, maar waaragtag ek sê vir jou hy het meer harsings en gevoel in sy pinkie as ons almal tesaam" (Johanssen 1939:158). Die roman vermeld ook Edu se optredes by musiekaande aan huis van Pollok, wat histories teruggevind kan word in die Charles Weich-musiekaande wat ook Willem van der Berg fiksionaliseer in *Reisigers na nêrens*. In een voorbeeld verklaar 'n karakter genaamd Elise: "Ek het hom die eerste keer gehoor toe hy die Sondagaand voor Krismis daardie Chopin Ballade gespeel het. Toe was ons hier by jou oom Pollok. Daardie aand sal ek nooit vergeet nie" (Johanssen 1938:20). Dit is, terloops, bekend dat Van Wyk reeds in 1934 die *Ballade in G mineur* op 'n konsert gespeel het.¹¹ 'n Langer passasie, beskrywend van dieselfde soort geleentheid en hierdie keer in die perspektief van die eerstepersoonsverteller, Sarel, lui soos volg:

'n Aand soos ander Sondagaande. Musiek en gesels oor musiek. Wyn op tafel. Edu sal speel, nadat almal hom 'n tyd-lank gesmeek het. En ek het my gelukkig gevoel. Ou Pollok was harteliker as ooit. Edu het hom 'n tyd-lank met Janet besiggehou en ek het met Tini sit en gesels. 'n Paar magtige akkoorde op die klavier laat ons na Edu kyk. Hy sit in die houding waarin ek hom altyd herinner as ek na hom en sy musiek verlang. Rustig, effens geboë kop en lang sekere hande oor die toetse. Die oë strak omlaag, wyer oop as gewoonlik. Ou Pollok leun teen die wand, met 'n uitdrukking van intense genot op sy goeie gesig. (Johanssen 1938:52–3)

Gety bevat vermoedelik heelwat gefiksionaliseerde beskrywings van Van Wyk en sy werkroetine en manier van praat. 'n Goeie voorbeeld is die volgende:

Ek kry Edu in sy kamer, waar hy besig is om sketse op musiekpapier uit te werk. Hy kyk skaars op as ek inkom en vra my om hom vir 'n oomblik te verskoon. Tot my verwondering voel ek g'n spoor van verontagsaming nie en ek gaan sit op die bed. So bekyk ek hom. Hy lyk sleg, blou kringe onder sy oë en sy hand senuweeagtig deur sy hare as hy met sy pen op die papier krap. Half eerbiedig voel ek my. Hier is 'n skeppingsfeer. [sic] Dan sien ek die twyfel in sy oë en opeens voel ek jammer vir hom. Ook by hom kan die lewe nie gelykmatig verbygaan nie. Hy kyk op. "Dit sal weer vrot word" en ek troos hom. "Jy kan dit nie objektief beskou nie." Dan werk hy weer en ek probeer my gevoelens te definieer (sic). Om beurte kom hulle op. Simpatie, bewondering. (Johanssen 1939:43–4).

Histories herkenbaar is Van Wyk se praktyk om musikale sketse te maak, sowel as sy twyfel en pessimisme. Dit is moontlik dat Van Wyk se ongelukkigheid oor *Gety* herlei kan word na wat lyk en voel na 'n redelik akkuraat waargenome beskrywing van 'n soort intieme sfeer wat hy nie met die destydse Afrikaanslesende publiek wou deel nie.

Maar *Gety* is nog lank nie 'n "vrot prent" nie, om Van Wyk se woorde te gebruik. Dit is waarskynlik dat daardie oordeel meer te doen gehad het met Johanssen se beskrywing van Van Wyk se werksituasie en die spannings en misverstande wat daaromheen ontstaan het. Vroeg in die boek is daar 'n fiktiewe verwysing na wat histories vermoedelik Van Wyk se onsuksesvolle periode van diens was as klerk by Ou Mutual in Kaapstad. Die eerstepersoonsverteller in *Gety*, Sarel, sit by sy

tafel en skryf 'n brief aan Edu om in te stem om hom met die uitvoering van sy kwartet behulpsaam te wees. Hy dink terug:

'n Paar jaar gelede, toe hy skaars 'n stuk droë brood verdien het, was ek deur 'n toeval in staat gewees om hom te help. 'n Veelbelowende jong musikant, komponis met talent wat die geleentheid moes kry om te ontwikkel. Na 'n paar vergeefse pogings het ek toe die geluk gehad om die regte man in hande (sic) te kry en Edu se toekoms het rooskleurig gelyk. As jy nie vergeet om die kwartet aan my op te dra nie. Misplaasde sentiment, preek ek maar ek mis die krag van oortuiging. My rol ten opsigte van hom was uitgespeel. Ag, baie gou al. "Der Mohr hat seine Schuldigkeit getan, der Mohr kann gehen." ... Ek verag hom, sy persoon, die manier waarop hy vir my in my ydelheid gekwes het. Maar sy talent, sy komposisies, is noodsaaklike aanvullings in die leemtes van my eie lewe. En dus skryf ek, "ek staan tot jou diens ..." 'n Pynlike waarheid, die ydele wens om te deel in 'n moontlike publieke sukses miskien, en ek lek die koevert toe. (Johanssen 1938:14)

Ons lees ook van Edu se probleme by die werk en Pollok se uitbarstings daarvoor later in die boek: "Die mense weet waaragtig nie dat 'n kunstenaar g'n gewone mens is nie. Dat hulle nie kan verstaan dat so 'n seun ander goed in sy kop het as dooie vertalings of briewe!" (Johanssen 1938:117–8).¹² Op dieselfde bladsy word ons ingelig oor Sarel se begeerte om Edu te help:

En ek het hom gehelp, want ek het geglo in hom. Nie alleen geglo nie, maar sy talent het lewensgroot en vol-lewend voor my gestaan. Daarna – het dit seer gemaak. Dit het my bedruk en klein laat voel. Veral omdat dit my uitgesluit het. My, my liefde, my verlange om te deel.

Sarel druk egter deur en gaan praat met Edu se werkgewer om hom te probeer oorreed om sy vriend vir nog 'n maand aan te stel sodat hy nie die twintig pond inkomste verbeur nie. Die werkgewer se besware oor Edu is "werkdissipline en gebrek aan respek teenoor [sy] superieure" (Johanssen 1938:120). Sarel neem egter self die verantwoordelikheid op hom om toe te sien dat Edu se gedrag verbeter, en die werkgewer willig in om hom nog 'n kans te gee. Wanneer Sarel die nuus aan Edu oordra, kan die komponis net oor en oor sê: "As jy my net kan vertel wat ek verkeerd gedoen het" (Johanssen 1938:124).

Historiese gegewens bevestig hierdie verhaal in die breë, hoewel Holleman se rol daarin nêrens in die historiese dokumente geverifieer kon word nie. Van Wyk het in 1935 as 'n junior klerk in die Eise-afdeling by Ou Mutual begin werk teen 'n salaris van 100 pond per jaar (dus heelwat minder as die betaling wat in *Gety* genoem word).¹³ In hierdie tyd woon hy in Coronation Avenue in Tamboerskloof. Na sy ontslag by Ou Mutual beskryf hy sy werkplek aan Freda Baron as "Hades on earth". Ons lees in die korrespondensie met Freda Baron dat sy kollegas hom spottend eers Tjekofski en daarna Mendie, en nog later Yehudi noem (brief aan Freda Baron, 2 Mei 1935). Ons vind ook dat hy sy ontslag by Ou Mutual toeskryf daaraan dat hy nie "temperamenteel geskik" is vir sy werk nie (brief aan Freda Baron, 18 Februarie 1936).

Benewens Van Wyk se werksituasie tussen 1935 en 1936 betree Holleman se roman ook die terrein van Edu se verhoudingslewe. Daar is sprake van 'n liefdesintrige tussen die karakters van Sarel, Edu en Janet wat, tesame met die spanning tussen Sarel en Edu oor laasgenoemde se werksituasie, uitloop op 'n twis, 'n oorveeg en vervreemding tussen Sarel en Edu. 'n Verduideliking daarvan lees ons in die woorde van Sarel wanneer hy Edu in 'n kafee raakloop:

Edu, hoe ek daartoe gekom het, om daardie ding te doen, weet ek nie meer nie, maar ek was halfsiek van onrus en die hemel weet, dit was die enigste ding waaraan ek nog kon dink. Ek verstaan dit self nie maar ek weet net dit was 'n noodmaatreël om myself te red. Kan jy nie probeer om te vergeet as ek jou die versekering gee dat ek nie meer sal probeer om jou vryheid te bind deur iets vir jou te doen nie? Ek weet dit klink snaaks, maar dis glo die oorsaak van alle moeilikhede. Dat ek te ver gegaan het toe ek my in jou sake gemeng het. Maar ek wou jou gehelp het, en toe het ek die grens nie meer geweet nie. (Johanssen 1938: 210)

Ook van hierdie intrige in *Gety* vind ons historiese spore in Van Wyk se korrespondensie met Freda Baron in hierdie tyd:

The business with Lena (her name is Burger by the way) is serious enough.¹⁴ It is so serious that it has brought about a chasm between Hans and me that will require a lot of overtures and peace conferences to bridge it. The fact is that Hans considered his friendship with me sufficient justification to meddle in my intimate affairs. Lena also is a friend of his, and this coupled with a natural flair for being the mediator prompted him to give me advice in the matter; advice which was, I have no doubt, well meant. But I told him that I would stomach no interference from outside parties in matters of this kind ... There were heated words on both sides, on his more so than mine. He did not see me for some time afterwards. One day, however, he met me in the street and we played Sonatas and Trios with Guido. No word was spoken about the subject which both of us knew weighed heavily on each other's mind. Since then, I have seen nothing of it. We are billed to play the César Franck Sonata in Cape Town on the 15th of November, and I am wondering what is going to happen. I am not angry with Hans but at the same time I must insist on some right to handle some of my affairs personally. Hans has been making himself objectionable in this way to more than one person ... Hans is forever going about with the idea that he has for all time found a solution to each and every problem and that the only thing remaining to be done is the application of the fine scheme he has evolved ... (Brief aan Freda Baron, 17 September 1936)

Histories blyk die groot rede vir vervreemding tussen Van Wyk en Holleman laasgenoemde se inmenging in Van Wyk se verhoudingslewe te wees. In *Gety* is hierdie aspek sekondêr tot die komponis-karakter se verwyt dat sy vriend met sy werkgewer gaan praat het om nie sy diens te beëindig nie en daarna hierdie intervensie aan ander gemeenskaplike vriende bekend gemaak het.

Benewens gefiksionaliseerde beskrywings van Charles Weich en sy musiekaande, van Van Wyk se werksomstandighede en verhoudingslewe, vind die leser ook in *Gety* melding van 'n kwartet wat vir die eerste keer in Kaapstad aan huis van Pollok probeer word. Die passasie lui soos volg:

'n Bittere teleurstelling die Sondagoggend. Of daar iets aan die spelers makeer het, of dat daar ander foute was, maar die kwartet het leweloos geklink. Ons het gesoek en oor en oor probeer, maar nieteenstaande die temas sterk was, het daar geen eenheid gekom nie. Ten slotte het ons opgehou. Edu met 'n senuweeagtige hand deur sy hare en 'n moeë verslaenheid op sy gesig. Ou Pollok met woorde van troos en 'n hartlike wenk na die drank op tafel. Ag, ons het almal met woorde kom aandra om ons eie teleurstelling op te los. Janet het by Edu kom sit, maar hy het hom verskoon, met Pollok die parte gaan bestudeer. 'n Skrynende gevoel van medelye in my toe sy hom met 'n hulpelose skouerophaling agternastaar.

En die gevoel besiel my nog wanneer ek haar huis toe bring. (Johanssen 1938:89–90).

Daar is min in Johanssen se beskrywing wat 'n mens in staat stel om hierdie kwartet te identifiseer. *Gety* is in 1938 gepubliseer, en die gebeure in Van Wyk se verhoudingslewe en werkslewe wat gefiksionaliseer word (die verhouding met Lena Burger, die ontslag by Ou Mutual, die twis met Hans Holleman), kan met redelike sekerheid deur middel van korrespondensie en ander getuienis histories in 1936 geplaas word. Die leidrade van 'n "probeerslag" in Kaapstad waarin Holleman 'n rol gespeel het, 'n uitvoering wat as "ongeslaagd" verduidelik kan word, en selfs die gedagte van "sterk temas" is egter tog terug te vind in 'n brief van 29 Augustus 1936 wat Arnold van Wyk aan Freda Baron skryf:

I have finished my funny Quartet. Last week-end Guido and Hans went to Town with me to have it played ... Let me say at once that I was never so deeply affected by the performance of anything I have as yet written as by this work of mine in the most beautiful of all mediums. With the first few bars, I was stunned by the beauty and the helplessness of the whole thing. I could but totter weakly to a table for support while I feebly beat time to keep the players together. Really some parts are so exquisitely beautiful that I cannot believe that I have written the music myself. Do not judge its merits or deficiencies until you have heard it on the right énsémbles (sic). Even then you might not understand. If you could, you would realize – more accurately than I can ever teach you by using mere words – what I have experienced in the last few months. You would also understand my attitude of the last month; you would know why I was dead for months on end, going through life in a dazed fashion, doing everything mechanically and regarding everything as unreal. The Quartet is remarkably original. It opens with an Adagio movement, on the low notes of the cello. The time changes – 4/4, 5/4, 2/4, 3/4. Then there is a Scherzo (3/4) which goes swingingly for a time only to be interrupted by a passionate Trio in 2/4, at a much slower tempo. The third movement starts peacefully enough (2/4) but is soon interrupted by ruthless chords on second fiddle, viola & cello, while the 1st violin sings a doleful song above. The music rises to a terrible climax and then to a slow Largo (7/8, 8/8) played by muted 1st & 2nd violins, viola, with an unmuted cello sounding an incessant E. It is the best thing I have done so far.

Hierdie beskrywing is spesifiek genoeg dat 'n mens die *Kwartet in E mineur* uit Van Wyk se jeugjare daarin kan herken. Maar is dit dieselfde kwartet wat in *Gety* gehoor word? Teen die einde van die boek is Edu van Niekerk immers reeds besig om 'n nuwe kwartet te skryf, en inderdaad het die huidige skrywer se ordening en katalogisering van die Van Wyk-juvenilia, benewens die *Kwartet in E mineur*, heelwat kwartetmusiek aan die lig gebring.¹⁵

Van Wyk se eerste poging tot 'n klein ensemblewerk is 'n onvoltooide *Trio in F mineur*, waarvan die 43 mate gedateer is 22 Desember 1930, De Rust. Dit is nie verrassend nie dat die klavier 'n oorheersende rol speel in hierdie fragment. Dit is ook die geval in 'n klavierkwintet, waarvan die eerste beweging Van Wyk 'n reduksie vir twee klaviere op 29 November 1931 in sy koshuis op Stellenbosch, Industria voltooi. By een van die probeerslae vir hierdie kwintet skryf die vyftienjarige komponis: "The piano plays too much (sic) solo parts in the Quintet. One might almost say that the Quintet is an absurd piano concerto with string quartet accompaniment."¹⁶ In Oktober 1932 voltooi Van Wyk 'n drie-beweging-vioolsonate in G mineur en iewers in 1932 probeer hy 'n Trio in C majeur skryf. Die eerste beweging word na 228 mate laat vaar. In sy matriekjaar, 1933, volg nog drie Trio's: een in G mineur, waarvan drie bewegings in Maart voltooi word,

en een in E-mol majeur, waarvan slegs die eerste beweging (*Lento espressivo*) op 11 Mei voltooi word. Van 'n derde *Trio in G mineur* word ook slegs die eerste beweging (*Allegro assai vivace e con brio – risoluto*) op 26 Augustus op Stellenbosch voltooi. Dit is moontlik 'n beweging vir die Trio wat in Maart begin is, hoewel daar geen tematiese of ander geskrewe aanduidings in die manuskripboek is om dit te bevestig nie. Lewers in 1933 begin Van Wyk nog 'n Klavierkwintet (hierdie keer in E mineur) wat na 134 mate gestaak word.

In November 1933 (Van Wyk se matriekjaar), probeer die jong komponis vir die eerste keer om 'n strykkwartet te skryf. Die kwartet is in C majeur en twee bewegings word teen November 1933 voltooi. Dit is opvallend dat Van Wyk so lank met die strykersmedium geëksperimenteer het voordat hy dit gewaag het om die klavier as kruk weg te laat. Dit is 'n soort versigtigheid ('n mens sou selfs die woord *integriteit* kon gebruik) wat ook terugskouend die ontstaan van die eerste volwasse Londen-komposisie, die *Vyf Elegieë vir strykkwartet* (1941), kontekstualiseer. Ek meen dat dit 'n nuwe insig is dat hierdie werk, wat destyds so 'n groot indruk op Howard Ferguson gemaak het en wat Van Wyk aan die Londense musiekwêreld van daardie tyd bekendgestel het, voorafgegaan is deur verskeie eksperimente in die medium. Die *Elegieë* en die merkwaardige *Strykkwartet* van 1946 kan dus met hierdie voorgeskiedenis gehoor word as die kulminasie van Van Wyk se belangstelling in die strykkwartetmedium, eerder as die eerste verkenningstreë waarvan die potensiaal nooit verder ontwikkel is nie. 'n Analise van hierdie jeugdige voorstudies vir die twee volwasse kwartette en hoe dit ontwikkel het tot die toonspraak van die *Vyf Elegieë* sal 'n belangrike bydrae lewer tot 'n begrip van Van Wyk se stylontwikkeling.

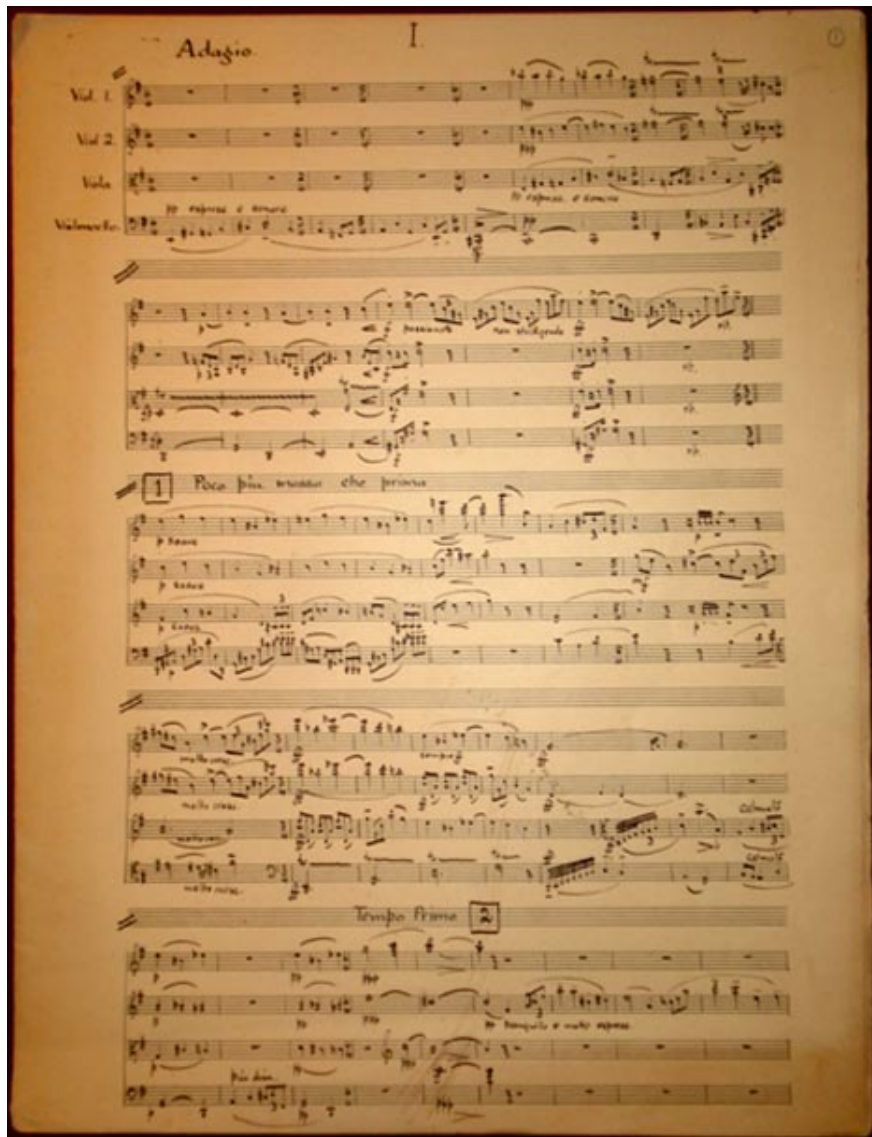
Die volgende strykkwartet word reeds tydens die Desembervakansie in De Rust aangepak. Dit is in E mineur en word deur Van Wyk *Second String Quartet* genoem. Die eerste deel, direk in ink gekomponeer en genoem *Assai sostenuto*, word na 264 mate gestaak. Die tweede deel, 'n *Allegro molto* van 211 mate, word op 12 Januarie 1934 voltooi. In Maart van daardie jaar voltooi Van Wyk die eerste beweging van 'n Trio in D mineur. Die tweede beweging, 'n *Romanza, Lento molto espressivo*, word na 48 mate gestaak. Op 9 Februarie 1935 word die eerste beweging van 'n Trio in G mineur op Van Rhynsdorp voltooi. Dit is 'n lang beweging van 508 mate. Die derde en vierde dele bly onvoltooid, die derde na 'n wesenlike poging van 241 mate.

In April 1935 berei Van Wyk 'n portefeulje komposisies voor as toelatingsvereiste tot die Curtis Institute in Philadelphia. Dit sluit in 'n lang klavierwerk met die titel *Variasies op 'n tema van Beethoven* (tema en 15 variasies) en dan 'n klavierkwintet in F-kruis mineur. Op 2 Mei 1935 skryf Van Wyk aan Freda Baron oor hierdie werk:

I am sorry that I have not written for such a long time but I have been busy preparing my compositions to send to the Curtis Institute. Apart from having to copy a good deal of music which at the best is a nerve-racking business, I had to write another piece, a string quartet in F sharp Minor with an impossibly difficult cello part. The whole quartet (3 mots.) was written in the space of one week and "did me in".

In 'n brief van 11 Junie 1935 aan Freda Baron meld Van Wyk dat hy die kwartet wat in hierdie brief genoem word, as 'n kwintet herskryf het. Die klavier kom dus weer tot die redding van hierdie "Derde Strykkwartet" wat uiteindelik die enkele voltooide beweging van die *Klavierkwintet in F-kruis mineur* word. 'n Kwartetweergawe van 'n voltooide tweede beweging van hierdie werk, *Lento molto espressivo*, het behoue gebly en oorleef dus as enigste beweging van die *Derde Strykkwartet in F-kruis mineur*.

Die uiteindelijke Vierde Strykkwartet, en die eerste wat deur Van Wyk voltooi word as 'n werk, is die *Strykkwartet in E mineur* (sien Figuur 2). Hy voltooi die eerste beweging op Saterdag 2 Mei 1936 nadat hy 'n konsert van die pianis Benno Moiseiwitsch in Kaapstad bygewoon het. Die tweede deel word 'n week later op 8 Mei voltooi en voorsien van die soort nota wat later tipies in Van Wyk se dagboeke te lese is: "Gisteraand het Moiseiwitsch die Rachmaninoff 'Rapsodie' en die Tchaikovsky Concerto saam met die orkes gespeel en vandag het ek my hare laat sny".¹⁷ Die derde beweging besorg hom die meeste moeite. 'n Voltooide weergawe wat van die finale outograaf verskil, word in 'n latere manuskripboek aangetref. Die laaste 22 mate word op ongewone manier (vir hierdie tyd) in potlood geskryf en die inskripsie aan die einde van die beweging lui: "Bellville, 22 Augustus 1936, 5:20 nm, in die trein tussen luidrugtige hotnots." Die brief aan Freda Baron oor die eerste uitvoering van die kwartet met onder andere Guido Perold en Hans Holleman is sewe dae later geskryf, wat beteken dat die eerste proeflopie van die kwartet wat reeds daardie naweek van 22 Augustus plaasgevind het, waarskynlik nie die derde deel ingesluit het nie.



Figuur 2. Eerste bladsy van die outograafkopies van die *Strykkwartet in E mineur* (Dokumentasiesentrum, J.S. Gericke Biblioteek, Universiteit van Stellenbosch)

Dit is interessant dat Van Wyk, voordat hy in Mei 1936 die eerste twee dele van die E mineur-kwartet in betreklik kort sessies geskryf het, eers besig was met 'n ander kwartet. Hy skryf op 9 Maart 1936 in 'n brief aan Freda Baron: "The Quartet is going finely, I am glad to say. It is in D Minor, like the Schubert 'Death and the Maiden'. Hierdie Vyfde Strykkwartet word uiteindelik in Maart 1937 as 'n tweebewegingwerk voltooi.

Dit is voorts interessant dat daar in *Gety*, teen die einde van die boek, 'n gesprek tussen Sarel en Edu plaasvind waartydens laasgenoemde sê dat hy besig is met 'n nuwe kwartet (Johanssen 1938:208). Indien die aanname korrek is dat die sogenaamde *Vierde Strykkwartet in E mineur* die een is waarvan in Johanssen se boek geskryf word, sou ook hierdie gesprek verby die gefiksionaliseerde dialoog kon heenwys na die *Vyfde Strykkwartet in D mineur*. Hierdie kwartet was die laaste jeugdige eksperiment voor die *Vyf Elegieë vir Strykkwartet* wat in 1941 in Londen voltooi sou word. Dat Van Wyk hierdie eerste pogings (kyk die opsomming by Tabel 1) nie as volwaardige werke geag het nie (uitgesonderd natuurlik die *Elegieë*, wat nie deur die komponis formeel as 'n strykkwartet benoem is nie), blyk daaruit dat hy sy strykkwartet van 1946 sy "eerste" genoem het. Sketse bestaan vir 'n *Tweede Strykkwartet* wat 1948 gedateer is, maar dit was 'n gedagte wat net in enkele mate uitgewerk is.

Tabel 1. Opsomming van strykkwartette in Arnold van Wyk se juvenilia

Nr.	Toonsoort	Beweging	Datum
1.	C majeur	Eerste twee bewegings voltooid; derde beweging (54 mate) onvoltooid	1933
2.	E mineur	Eerste beweging (264 mate), onvoltooid; tweede beweging voltooid	1934
3.	F-kruis mineur	Eerste beweging (26 mate), onvoltooid – word die enigste beweging van die Klavierkwintet in F-kruis mineur; tweede beweging voltooid	1935
4.	E mineur	Drie bewegings voltooid	1936
5.	D mineur	Twee bewegings voltooid	1936–7

3. Musiekgeskiedenis in fiksie

In *Gety* vind die leser historiese karakters wat gefiksionaliseer is – al is hulle duidelik herkenbaar – en 'n fiktiewe situasie-gegewe wat aantoonbaar ooreenstem met historiese gegewens. Miskien meer metodies kan daar verwys word na vier soorte "tekens" in *Gety* wat in dubbele verwysing staan tot die fiktiewe tyd van die roman, en wat 'n mens sou kon noem "kosmiese" of "objektiewe" tyd. Hierdie tekens behels die sosiale wêreld van die roman (Kaapstad, die musiekaande in Tamboerskloof); tekens van lewens (die gefiksionaliseerde karakters van Arnold van Wyk, Hans Holleman, Charles Weich, ens.); tekens van sensuele indrukke (reaksies op musiek, emosionele interaksies tussen karakters) en tekens van kuns (Van Wyk se kwartetmusiek).¹⁸

In watter mate die historikus iets van die verlede kan verstaan of aflei uit fiksie is die sentrale probleem wat hier aan die orde gestel word. 'n Positivistiese benadering sou moontlik argumenteer dat die vraag onproduktief is, aangesien historiese gegewens wat in die milieu van fiksie bestaan (geen ongewone toedrag van sake in romans nie, ook in romans wat nie as historiese romans beskryf kan word nie), van hul historiese kwaliteite – bewyslewering, argumentvoering, kontekstualisering – ontnem word en dus hul status as historiese feite verbeur. Selfs minder-histories-spesifieke vrae oor die algemene betekenis of funksie van

musiek in fiksie, soos dié wat geopper word deur George Schoofield in *The Figure of the Musician in German Literature* (1956), leen hulle nie tot eenvoudige gevolgtrekkings nie, sodat 'n blote katalogisering van voorbeelde uit die literatuur dikwels die enigste resultaat van die navorsingsvraag is.¹⁹

Indringende akademiese navrae oor die verhouding tussen fiksie en geskiedenis in die gestalte van terugskouende teoretisering van historiese tekste uit die negentiende eeu is waarskynlik minder produktief as wanneer navorsing die vorm aanneem van skeppende intertekstuele werk wat meer kenmerkend is van die tweede helfte van die twintigste eeu. Dat sodanige skeppende werk op sy beurt weer akademiese ondersoek in die hand sal werk, is nie verbasend nie. Julia Novak se studie *Rewriting Clara Schumann: Intertextuality and Intermediality in Janice Galloway's Clara* (2004) is slegs denkbaar ten opsigte van 'n skrywerspraktyk wat bewustelik (intertekstueel) put uit historiese werk en intellektueel en kreatief ingestem is op die skeppende geleentheid wat ontstaan wanneer twee uitdrukkingsmedia (taal en musiek in hierdie geval) mekaar in 'n ideologie van postmodernisties-bevryde grensloosheid ontmoet.

Wat *Gety* betref, moet die historikus egter heelwat minder ambisieus wees. Die roman maak gebruik van 'n realistiese gegewe, is nie bewustelik intertekstueel nie, probeer op geen stadium die belangrike aspek van musiek tematies, emosioneel of struktureel aanwend nie en misluk grootliks as roman juis omdat die karakters nooit as karakters oortuig nie (en historiese skadufigure in die narrasie van die belydenisroman bly). Ten spyte hiervan ontstaan die vraag of dit nie moontlik is om op minder formele vlak tóg uit hierdie fiksie die teneur van verhoudings, die modaliteit van 'n bepaalde narcissisme, die polsing van 'n tyd se intellektualiteit en morele riglyne te kan peil nie. In *Gety* is die verhouding tussen Sarel en Edu byvoorbeeld 'n belangrike karakterbeeldende aspek. Histories was die verhouding tussen Holleman en Van Wyk 'n relatief onbelangrike een waaroor min bekend is, wat dit moontlik juis daarom belangrik maak as 'n geval van 'n verhouding tussen Van Wyk en een van die newefigure in sy lewe as jong man. Dit is amper onafwendbaar dat die historikus geïnteresseerd sou wees daarin om te weet of die fiktiewe verhouding in *Gety* nie op allerlei versigtige en gekwalifiseerde wyses historiese "feite" inkleef en verlewendig nie. In *Gety* word die leser ook bewus gemaak van die mate van respek wat Edu afdwing op mense soos Pollok en sy eie tydgenote, terwyl die omstandighede en emosies wat verband hou met Edu se ontslag by sy werk 'n baie helder prent teken van 'n soort artistieke wêreldvreemdheid by die komponis. Die leser word onder die indruk gebring van 'n artistieke persoonlikheid wat nie "normale" grense eerbiedig het nie en nie goed in gestruktureerde werkomgewings funksioneer nie. Die gedagte word geplant dat Edu iets heel besonders was in sy vriendekring en dat daar by hom 'n onverskilligheid was ten opsigte van vriendskappe, 'n selfgesentreerdheid wat sy vriende soos Sarel frustreer het en wat vernietigend geartikuleer word in die aanhaling "Der Mohr hat seine Schuldigkeit getan, der Mohr kan gehen" (Johanssen 1938: 14).²⁰

Die vraag wat hier gestel word, is of hierdie gegewens op 'n manier histories produktief gemaak sou kon word. *Gety* verskaf ook 'n fiktiewe konteks vir die komponis Edu se seksuele verhoudingslewe. Daar is 'n ambigue verhouding met 'n vrou wat van hom hou en vir wie hy nie duidelik laat verstaan dat hy nie in 'n verhouding geïnteresseerd is nie. In hierdie verhouding, maar ook in die gespanne verhouding tussen Sarel en Edu, is daar iets van die onskuld, naïwiteit en komplekse verkenning van seksualiteit wat moontlik die enigste gemedieerde venster bied op hierdie aspek van die lewe van die jong Arnold van Wyk.

Dit is duidelik dat die soort aanname waarna in laasgenoemde sin verwys word, slegs gemaak kan word weens die koppelings wat in die voorafgaande afdeling

gemaak is tussen dokumente in die Arnold van Wyk-nalatenskap, en gebeure en persone in *Gety*. Die afwesigheid van sodanige nodes van aanraking tussen die historiese tyd van die verlede en die fiktiewe tyd van Holleman se roman sou enige sulke aannames uiters prekêr maak. As dit egter waar is dat hierdie koppelings tussen twee sfere van tydsverloop aan *Gety* 'n ander status as blote fiksie verleen, is die vraag eerstens op watter teoretiese of logiese basis hierdie denksprong berus. Tweedens sou 'n mens wou weet watter voordele (histories en teoreties) hierdie soort aanname inhou.

Die koppeling tussen dokumente en fiktiewe narratief wat in die tweede deel van hierdie artikel geskied het, skep die moontlikheid dat ons in Holleman se fiksie nie net 'n manipuleerbare en poëties-verbeelde skynsel van 'n amorfe "verlede" sien wat slegs op 'n algemene vlak in die swaartekrag van "geskiedenis" ingetrek word nie, maar eerder dat dit 'n meer histories-konkrete kategorie van narratief daarstel, gekenmerk deur 'n herkenning van "dinge wat gebeur het", "dinge wat bestaan het" en "mense wat bestaan het".²¹ Die suggestie is dus van 'n tussenruimte waarin histories-gemerkte fiksie as konkrete koppeling bly bestaan van dit wat werklik gebeur het en van mense wat werklik bestaan het, eerder as 'n slegs verbeelde "verlede". Intuitief wil 'n mens dink dat die mate waarin *Gety* dan as roman faal volgens Kannemeyer en Dekker (as gevolg van die onvoldoende fiksionalisering van historiese figure of gebeure), direk eweredig sal wees aan die mate waarin dit gelees kan word as ruimte van "dit wat gebeur het". Alhoewel die normale wyses waarop fiktiewe tyd in interaksie tree met historiese (kosmiese) tyd ook in die roman teenwoordig is ('n mens dink hier aan merkers van plek en tyd),²² is die suggestie hier dat die lees van die roman *in samehang met* die dokumentêre getuienis wat in afdeling twee bespreek is, van *Gety* 'n buitengewone soort ontmoeting tussen fiktiewe tyd en historiese tyd maak. Die ongewoonheid is daarin geleë dat karakters, gebeure en dinge in *Gety* so aantoonbaar in die teken staan van historiese karakters, gebeure en dinge dat die historiese dimensies van die roman nie deur die fiktiewe dimensies daarvan geassimileer en geneutraliseer word nie. Die historiese word nie slegs genoem nie, maar *dui op* "dit wat was". Om in hierdie omstandighede historiese dokumente (die outograaf van die kwartet, korrespondensie met Freda Baron) met "dit wat was" in *Gety* in verband te bring, is, in die woorde van Paul Ricoeur, om 'n spoor te volg en 'n kousale verband te lê tussen die dokument (as spoor van mense en gebeure) en die mense en gebeure self. Die belangrikste koppeling wat in afdeling twee van hierdie artikel gemaak is tussen *Gety* en die historiese verlede, is egter dié tussen die verlede van die verteller (Sarel) se stem, en die geleefde tyd van die historiese verlede. Die herkenning en datering van Van Wyk se E mineur-Strykkwartet skep 'n ontmoeting van twee tydsfere wat *Gety* as historiese dokument sowel as fiksie verklaar.

Dat die verteller in *Gety* nie in terme van fiksionele konvensies gekoppel word aan historiese tyd nie (geleefde tyd gelees teen die agtergrond van kosmiese tyd), het gevolglik 'n emansiperende effek ten opsigte van realiteit wat bepaalde registers van uitdrukking moontlik maak, terwyl die herkenning van dokumente (as oorblyfsels van werklike dinge, gebeure en mense) se teenwoordigheid in hierdie ruimte dit *ook* as historiese ruimte laat herken. Die ryk potensiaal van wat hier beskryf word, blyk uit die volgende opmerking van Ricoeur:

Removing the constraints of cosmological time has as its positive counterpart the independence of fiction in exploring the resources of phenomenological time that are left unexplored or are inhibited by historical narrative, owing to its constant concern to connect historical time to cosmological time through the reinscription of historical time upon cosmological time. These hidden resources of phenomenological time, and the aporias which their discovery gives rise to, form the secret bond

between the two modalities of narrative. Fiction, I will say, is a treasure trove of imaginative variations applied to the theme of phenomenological time and its aporias (Ricoeur 1990:128).

Vir die historikus lê die waarde van hierdie ruimte in die verkenning van die nonliniêre aspek van "fenomenologiese tyd" wat die representasie van die "verlede" vervang met 'n soort intuïsie van "dit wat was", of wat Husserl genoem het 'n "ontwakende bewussein" (Ricoeur 1990:31). Maar dit setel ook in die verbreding van die verstaan van wat "werklik" is in die verlede, wat in historiografie altyd 'n rekonstruksie is wat 'n vertroude weg volg vanaf die versameling, seleksie en interpretasie van dokumente. Vir die romanskrywer is hierdie "werklikheid" egter ook die ontdekking van die moontlikhede van wat kon gebeur het in die "werklike" verlede (Ricoeur 1990:191-2).

Uiteindelik is dit hierdie moontlikheid van fiksie om vir die leser sekere moontlikhede te heropen wat nie in die historiese verlede bestaan het nie, wat ten nouste saamhang met die afstand wat die fiksie van die historiese verlede handhaaf. Dit is dan op hierdie vlak dat die vele aantoonbare oorkomste tussen *Gety* en die dokumente in Arnold van Wyk se literêre nalatenskap die roman se potensiaal as historiese leesstof eintlik beperk:

It is not when the novel has a direct historical or sociological role, combined with its aesthetic role, that it poses the most interesting problem with respect to its verisimilitude. The true mimesis of action is to be found in the works of art least concerned with reflecting their epoch. Imitation, in the usual sense of the term, is here the unparalleled enemy of mimesis. It is precisely when a work of art breaks with this sort of verisimilitude that it displays its true mimetic function (Ricoeur 1990:191).

Hierdie gedagte is 'n nugter perspektief op die soort historiese werk wat 'n roman soos *Gety* kan doen. Die interessante vraag wat hieruit ontstaan, is of Van Wyk se *Strykkwartet in E mineur* (eerder as *Gety*) nie die soort kwasihistoriese narratief verklank wat in die interne verhoudings van die musiek as historiese mimese funksioneer nie. Dit is 'n vraag wat ons opnuut terugbring na die kwessie van betekenis in musiek, maar hierdie keer spesifiek gerig deur die belangstelling in die wyses waarop historiese en fiktiewe tyd verweef is.

Bibliografie

Die primêre bronne uit die Arnold van Wyk-versameling waarna in hierdie artikel verwys word, word tans nog gekatalogiseer. Geen katalogusnommers is dus vir enige van hierdie bronne beskikbaar nie.

Primêre bronne

Aanstellingsbrief, Ou Mutual, 12 Februarie 1935, Arnold van Wyk-versameling (nr. 320), J.S. Gericke Biblioteek, Universiteit van Stellenbosch (geen katalogusnommer).

Aucamp, Hennie. Brief aan Stephanus Muller, 30 Junie 2003.

—. Brief aan Stephanus Muller, 9 Desember 2003.

—. Brief aan Stephanus Muller, 24 Junie 2007.

Van Wyk, Arnold. Brief aan Freda Baron, 2 Mei 1935, Arnold van Wyk-versameling (nr. 320), J.S. Gericke Biblioteek, Universiteit van Stellenbosch (geen katalogusnommer).

—. Brief aan Freda Baron, 18 Februarie 1936, Arnold van Wyk-versameling (nr. 320), J.S. Gericke Biblioteek, Universiteit van Stellenbosch (geen katalogusnommer).

—. Brief aan Freda Baron, 8 Junie 1936, Arnold van Wyk-versameling (nr. 320), J.S. Gericke Biblioteek, Universiteit van Stellenbosch (geen katalogusnommer).

—. Brief aan Freda Baron, 17 September 1936, Arnold van Wyk-versameling (nr. 320), J.S. Gericke Biblioteek, Universiteit van Stellenbosch (geen katalogusnommer).

—. Brief aan Charles Weich, 16 Junie 1939, Dokumentasiesentrum vir Musiek (DOMUS), Musiekbiblioteek, Universiteit van Stellenbosch (geen katalogusnommer).

Primêre bronne (musiek)

Al die bronne in hierdie afdeling is afkomstig uit die Arnold van Wyk-versameling (nr. 320), J.S. Gericke Biblioteek, Universiteit van Stellenbosch. Geen van hierdie bronne het katalogusnommers nie.

Van Wyk, Arnold. Outograafpartituur van *Trio in F mineur*, 1930.

—. Outograafpartituur van *Klavierkwintet* (reduksie vir twee klaviere), 1931.

—. Outograafpartituur van *Vioolsonate in G mineur*, 1932.

—. Outograafpartituur van *Trio in C Majeur*, 1932.

—. *Trio in G mineur*, Maart 1933.

—. *Trio in E-mol majeure*, 1933.

—. *Trio in G mineur*, Augustus 1933.

—. *Klavierkwintet in E mineur*, 1933.

—. Outograafpartituur van *Strykkwartet in C majeure*, 1933.

—. Outograafpartituur van *Strykkwartet in E mineur*, 1934.

—. *Trio in D mineur*, 1934.

—. *Trio in G mineur*, 1935.

—. *Variasies op 'n tema van Beethoven*, 1935.

—. *Klavierkwintet in F-kruis mineur*, 1935.

—. Outograafpartituur van *Strykkwartet in F-kruis mineur*, 1935.

—. Outograafpartituur van *Strykkwartet in E mineur*, 1936.

—. Outograafpartituur van *Strykkwartet in D mineur*, 1936-7.

Sekondêre bronne

Aucamp, Hennie. 1973. "Die Sous", in *Wolwedans*. Kaapstad: Tafelberg, pp. 7-12.

—. "Madame Clara en die Wunderkind", in *'n Vreemdeling op deurtog*. Pretoria: Protea, pp. 9-13.

Barnes, Julian. 2002. "The Silence", in *Granta 76*, pp. 137-147.

—. 2004. *The Lemon Table*. Londen: Jonathan Cape.

Dekker, G. 1958. *Afrikaanse Literatuurgeskiedenis*. Kaapstad: Nasou (sewende druk).

Eliot, George. 1980 (eerste uitgawe 1876). *Daniel Deronda*. Oxford: Clarendon Press. (Red. Graham Hanley)

Galloway, Janice. 2003. *Clara*. New York: Simon & Schuster.

Hall, Elsie. 1969. *The good die young*. Kaapstad: Constantia.

Holleman, J.F. *Gety*. 1938. Kaapstad: Unie Volkspers.

—. 1944. *Die Ontferdes*. Port Elizabeth: Unie Volkspers.

—. 1952. *Shona Customary Law: with reference to kinship, marriage, the family and the estate*. Kaapstad: Oxford University Press.

—. 1958. *African Interlude*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

—. 1963. *Die swerftog van die Helena*. Kaapstad: Human & Rousseau.

—. 1969. *Chief, Council and Commissioner: some problems of government in Rhodesia*. Assen: Royal VanGorcum.

Huch, Friedrich. 1911. *Enzio*. München: Verlag Mörrike.

Johanssen, Holmer. Sien Holleman, J.F.

Kannemeyer, J.C. 1988. *Die Afrikaanse Literatuur 1652-1987*. Pretoria en Kaapstad: Academica.

Mann, Klaus. 1948. *Pathetic Symphony*. New York: Allen, Towne & Heath.

Mann, Thomas. 1913. *Der Tod in Venedig*. Berlyn: Fischer Verlag.

—. 1970. *The Letters of Thomas Mann 1889-1942*. Vertaal deur Richard en Clara Winston. Londen: Secker & Warburg.

Mitchell, David. 2003. *Cloud Atlas*. Londen: Hodder & Stoughton.

Mörrike, Eduard. 1997 (eerste uitgawe 1856). *Mozart auf der Reise nach Prag*. München: Dtv.

Novak, Julia. 2004. *Rewriting Clara Schumann: Intertextuality and Intermediality in Janice Galloway's Clara*. Diplomarbeit. Wene: Universität Wien.

Ricoeur, Paul. 1990. *Time and Narrative*, Vol. 3. Vertaal deur Kathleen Blamey en David Pellauer. Chicago en Londen: University of Chicago Press.

Schoeman, Karel. 1973. *Eroica*. Kaapstad: Human & Rousseau.

—. 1978. *Die Walskonings*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Schoolfield, George C. 1956. *The Figure of the Musician in German Literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Spies, Lina. 1979. *Ontmoetings*. Kaapstad: Tafelberg.

Van der Berg, Willem. 1946. *Reisigers na nêrens*. Kaapstad: Nasionale Pers.

Van der Mescht, Heinrich. 2006a. "'Dat ek my boodskap insing in mense se harte': musiekkunstenaars in die kortverhale van Hennie Aucamp", in *Stilet* 18: 1, pp. 165-183.

—. 2006b. "'Musiek kan my teken': klanke, voëlgeluide en musiek in die digkuns van Lina Spies", in *Tydskrif vir letterkunde* 43: 1, pp. 122-140.

Vermeulen, Han F. (samesteller). 2001. *Adatrecht en volkenkunde: biografiese en bibliografiese informasie over Prof. Mr. F.D. Holleman (1887-1958) en Prof. Dr. J.F. Holleman (geb. 1915)*. Leiden.

Walton, Chris. 2006. *Sound Bites*. Pretoria: Jacana.

Walton, Chris en Stephanus Muller (reds.). 2005. *Gender and Sexuality in South African Music*. Stellenbosch: Sun Press.

Eindnotas

¹ Die skrywer bedank Michiel Heyns vir hierdie en enkele ander voorbeelde wat hier genoem word. Hennie Aucamp het ook aan die skrywer in 'n brief van 24 Junie 2007 verskeie voorbeelde verskaf van komponiste in fiksie, insluitende dié van Thomas Mann en Julian Barnes. Aucamp het die huidige skrywer ook in 'n brief van 9 Desember 2003 bewus gemaak van die verskyning van Barnes se kortverhaal in *Granta*, en die bestaan van Janice Galloway se *Clara*.

² Die skrywer bedank Chris Walton vir hierdie inligting.

³ Mann skryf op 18 Maart 1921 aan Born: " ... when I conceived my hero who succumbs to lascivious dissolution, I not only gave him the great musician's Christian name, but also in describing his appearance conferred Mahler's mask upon him. I felt quite sure that given so loose and hidden a connection there could be no question of recognition by readers" (Mann 1970: 110). Hierdie verbintenis is verder uitgebou deur Luchino Visconti se gelyknamige legendariese film van 1971 wat op Mann se novelle gebaseer is.

⁴ 'n Databasis van Duitse romans wat op musiekfigure gebaseer is, kan gevind word by Projekt Historischer Roman van die Institut für Germanistik, Universiteit van Innsbruck, <http://www.uibk.ac.at/germanistik/histrom/start.html> (besigtig op 25 November 2007).

⁵ Sien Heinrich van der Mescht se bespreking van hierdie kortverhaal (2006: 176-179).

⁶ Brief aan die outeur, 30 Junie 2003. Sien ook Chris Walton se hoofstuk oor Rosa Nepgen in *Gender and Sexuality in South African Music* (Walton en Muller 2005: 61-70). Walton maak onder andere gebruik van Aucamp se verhaal om Nepgen se ambigue posisie onder ander tydgenootlike Suid-Afrikaanse komponiste te ondersoek.

⁷ Weich het op 25 Julie 1971 gesterf. Hy is reeds in 1967 met kanker gediagnoseer.

⁸ Nadat hy aan die einde van Maart 1936 as klerk by Ou Mutual in Kaapstad ontslaan is, het Van Wyk 'n lening by Stellenbosch Universiteit gekry (£210 oor drie jaar) om vir 'n B.A.-graad in te skryf. Van Wyk het in Julie 1936 sy intrek in die koshuis Dagbreek geneem, waar hy gebly het tot hy in September 1938 na Engeland sou vertrek (hy het nooit sy graad op Stellenbosch voltooi nie).

⁹ In haar bundel *Ontmoetings* (1979: 30-40), skryf Lina Spies oor 'n toevallige ontmoeting met Holleman in Leiden in die opstel "Terugkeer en tjiengerientjies". Die skrywer bedank John Kannemeyer vir hierdie inligting.

¹⁰ Ook Kannemeyer (persoonlike navraag) was nie daarvan bewus nie.

¹¹ Die geleentheid was tydens 'n konsert op Woensdag 19 September 1934 in die Stadsaal, Pretoria. Volgens die program van die geleentheid tree hy op saam met ander "exhibitioners for the music scholarship examination of the University of South Africa".

¹² Die verwysing na "dooie vertalings" is nog 'n klein skakeltjie met historiese werklikheid. Charles Weich was primêr nie musiekresensent by *Die Burger* nie, maar advertensievertaler.

¹³ Sien die aanstellingbrief van 12 Februarie 1935 in die Van Wyk-nalatenskap, J.S. Gericke Biblioteek, Universiteit van Stellenbosch.

¹⁴ Op 16 Junie 1939 skryf Van Wyk aan Charles Weich dat Lena en Pieter verloof is. "Sy skryf taamlik gereeld en ek wil weet wat de hel sy met my neuk. Maar dan onthou ek die nag in 7 Bertramweg en sy is so 'n donders mooi kind – en dan antwoord ek mooi en skryf so 'n TAAI brief met baie dotte. (Onthou jy ... skat die reuk van kamferfoelie daardie aand op Stellenbosch (o onvergeetlike Eikestad!) toe die maan in haar glorie ... bo die triomfantelike Pieke soos 'n gebed uitgestyg het? Onthou jy?)".

¹⁵ Hierdie ordening is voorafgegaan deur die byeenbring van Van Wyk se nalatenskap by die Universiteit van Stellenbosch, 'n proses wat reeds deur die huidige skrywer in 2001 begin is. Die ordening en katalogisering van die nalatenskap is reeds sedert 2003 onderweg, maar is nog nie afgehandel nie.

¹⁶ In een van die vroeë bewyse dat Van Wyk op jeugdige ouderdom reeds met 'n soort doodsbesef geleef het, word die Klavierkwintet in een manuskripboek aan Freda Baron opgedra: "This I dedicate to Freda Baron, who will also get my manuscripts after Minnie and Mother have picked their share, 30 July 1932."

¹⁷ Van Wyk vermeld hierdie twee bewegings in 'n brief aan Freda Baron op 8 Junie 1936: "I have written two movements of a string quartet (in E minor) just lately, both molto con lizensia (!) ..."

¹⁸ Hierdie kategorieë word deur Paul Ricoeur genoem in navolging van Gilles Deleuze (Ricoeur 1990:131). Die hele derde afdeling van hierdie artikel maak gebruik van Ricoeur se besinnings oor die verhouding tussen fiksie en geskiedenis in die derde volume van *Time and Narrative*.

¹⁹ Voorbeelde van hierdie soort studie ten opsigte van die Afrikaanse letterkunde is Van der Mescht (2006a en 2006b), wat die eerste sistematiese ondersoek na musiek as topos of tema ten opsigte van Hennie Aucamp en Lina Spies se oeuvres is.

²⁰ Ook hierdie aanhaling uit Friedrich Schiller se *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* vorm deel van die komplekse netwerk van interaksies tussen fiksie en historiese tyd in *Gety*. Dat hierdie opmerking meer as een keer in *Gety* aan die komponis Edu toegedig word as tiperend van sy omgang met Sarel, is des te meer veelseggend as 'n gesindheid gegewe die rassistiese konteks waarin die roman ontstaan het. Sarel word nie net met minagting deur Edu behandel nie, maar implisiet met die besondere soort minagting wat stereotipies is van wit-swart Suid-Afrikaanse verhoudings van die tyd.

²¹ Hierdie gedagte maak gebruik van Heidegger se onderskeid tussen “verlede” (“vergangen”) en “hier-gewees” (“da-gewesen”), sonder om die filosofiese implikasies van hierdie onderskeid vir 'n fenomenologie van tyd konsekwent te onderhou.

²² Een voorbeeld is die volgende: “Die doel was 'n verlate hoop klippe of Kloofnek en die hoop om Kaapstad in sy liggende aandrus te sien” (Johanssen 1938:29).