

Treurige wysies: Eugène N. Marais se “Winternag” as vers en lied (1908–2024)

Izak Grové

Izak Grové, professor emeritus, Musiekdepartement, Universiteit Stellenbosch

Opsomming

Die artikel is ’n poging om meer te wete te kom oor toonsettings van Eugène N. Marais se “Winternag”, ’n gedig wat moontlik daarop aanspraak kan maak om die bekendste in Afrikaans te wees. Publikasies wat die Afrikaanse (kuns-)lied belig, is veel minder in die kollig as byvoorbeeld literêre studies. Gegewens oor die gedig en toonsettings daarvan is, sover my kennis strek, nog nie onderneem nie. Alle tersaaklike literatuur oor Marais is betrek, asook verskillende variante van die gedig. Die totaal van 20 toonsettings dateer vanaf 1908 tot onlangs.

Die voorneme om die samewerking tussen vers en lied, as liedgenres, histories te kan begryp, gaan gepaard met bondige definisies van voorvereistes en werkwyse, wat ook ’n mate van musiekteoretiese kenmerke soos metrum en ritme insluit. ’n Beknopte oorsig van die geskiedenis van liedkomposisie en van liedgenres verleen agtergrond aan die wording van hierdie sy van Afrikaans.

Veertien toonsettings word as verteenwoordigend uitgesonder en aan kritiese ondersoek onderwerp op grond van musiektegniese en musiekeстетiese voorvereistes. Besprekings van toonsettings lê allereers klem op historiese betekenis en musiekeстетiese gehalte, maar ook benaderings tot die komposisietoek. Voorbeelde van beide minder en meer geslaagde komposisies word ingesluit en begronde redes verskaf vir bevindinge.

Komponiste en hulle loopbane word kortliks belig ten opsigte van ervaring en vaardigheid op die plaaslike musiekterrein. In die geval van een so ’n komponis word gegewens verskaf wat nog nie vantevore bekend was nie. Opnames van ses verskillende komposisies word ook ingesluit, soos uitgevoer deur professionele plaaslike en internasionale kunstenaars, asook bladmusiek van sommige daarvan.

Trefwoorde: Afrikaanse kunslied; Arnold van Wyk; Bosman di Ravelli; Eugène N. Marais; Hendrik Hofmeyr; Hubert du Plessis; liedkuns; musikale metrum; Suid-Afrikaanse komponiste; “Winternag”

Abstract

Mourning melodies: Eugène N. Marais' "Winternag" as verse and song

Coinciding with the centenary of Afrikaans as an official language, and the 120th anniversary of the publication of Eugène Marais' poem "Winternag" ("Winter's night", 1905), this essay investigates the various musical settings based on this well-known poem. Early versions of the poem were probably written before the Anglo-Boer War (1899–1902) and still bore traces of the then fading knowledge of proper Dutch. The colonially, English-educated Marais – who had published English poetry while at school in Paarl – worked in Pretoria toward replacing poor Dutch with a more developed written language that would become Afrikaans.

The poem was published in 1905 in the struggling Dutch-Afrikaans newspaper *Land en Volk*. Its editor, Gustav Preller, saw it as his mission to promote the poem as the first example of Afrikaans literature capable of expressing abstract thought. As a result, several generations of Afrikaans-speaking schoolchildren were required to learn it by heart. In this way, the poem became canonised and acquired a unique status in Afrikaans literature. It was often interpreted as a symbolic expression of Boer suffering, a theme also present in contemporary poetry of the time by Jan F.E. Celliers and J.D. du Toit (Totius). Marais himself denied any war-related connotations, instead describing the poem as an example of pure nature lyricism. A nationwide survey in 2012 declared "Winternag" the best-known poem in Afrikaans.

Interestingly, Marais did not consider poetry his first passion. His true interests lay in journalism, law, and the natural sciences. He publicly opposed the corrupt government of President Kruger, and left South Africa to study law in London – the capital of the enemy – where he also dabbled in medicine and the newly discovered practice of hypnosis. After the war, he returned, practised law, and campaigned against Lord Milner's policy of total anglicisation. His fascination with nature led to acclaimed studies on baboons and ants, which earned him international recognition.

Considering personal tragedies such as his early morphine addiction and the death of his wife during their son's birth, one may view his poetry as a form of self-therapy. He never took the initiative to publish his poems – this only began in 1925 through the efforts of others. Around 1919, Marais experienced a creative resurgence following his contact with a group of San nomads in his beloved Waterberg region. Their folktales inspired his so-called "Bushman poems", in which he developed a free-flowing poetic style.

Musical settings of "Winternag" surpass those of any other Afrikaans poem, with over 20 known examples. These range from clumsy high school efforts to amateurish compositions – mere word-and-note alignments with little musical value. However, a select few stand as true works of art, created by experienced and gifted composers.

The origins of the art song (the English equivalent of the German *Kunstlied*) lie in early 19th-century lyric German poetry, notably that of Goethe. Traditional strophic song – where the same melody is used for all stanzas regardless of textual variation, as in hymns and folk songs – came under scrutiny. Intellectual trends of the time demanded a transformation of song into a higher art form. The *through-composed* approach (using unique vocal lines for each stanza) partially replaced the strophic model, though thematic references often provided unity. This shift began with Beethoven but achieved lasting success through Schubert's settings of Goethe, such as *The Erl King* and *Gretchen at the spinning wheel*, later followed by Schumann, Brahms, Richard Strauss, and others.

Key elements of the genre include a vocal line that demonstrates a deep understanding of the text and a piano accompaniment that functions as an independent expressive force. The accompaniment may contain illustrative features – such as the spinning wheel or galloping horse in Schubert’s songs.

It is thus unsurprising that the earliest art-song-like Afrikaans settings are also considered *Kunstlieder*. The first of these was a group of three songs, including “Winternag”, composed in 1908 by Jan Gysbert Bosman (historically also known as Bosman di Ravelli). Bosman, an eccentric figure, studied piano in Europe from 1898, returned in 1905, and left again in 1910. He was the first to propose a national music institute based on indigenous South African music, particularly that of the Zulu, and (erroneously) believed his own compositions embodied this approach.

To illustrate the interaction between verse and song, this essay also briefly discusses musical features such as text metre, musical rhythm, and the traditional four-bar phrase structure, and provides a concise history of Afrikaans songwriting.

Of the 20 known settings, 14 are analysed in detail as representative examples spanning the past 120 years. These settings are discussed in terms of historical significance, aesthetic merit, and the composers’ individual compositional strategies. Both successful and less effective settings are included, with critical commentary provided.

Settings of primarily historical rather than artistic importance include Bosman’s setting, as well as two from the *FAK Sangbundel* (published by the Federation of Afrikaans Cultural Organisations).

Arnold van Wyk’s setting forms the centrepiece of his five-part song cycle *Of love and forsakenness*, based entirely on Marais’ poetry. The cycle received international acclaim. Van Wyk’s “Winternag” is one of the first truly successful through-composed Afrikaans songs. It evokes a mysterious nocturnal atmosphere, with every bar reflecting a logical extension of the piano introduction. Two adjacent songs in the cycle, both drawn from Marais’ San poems, are particularly notable for incorporating indigenous African musical elements. For this purpose, Van Wyk consulted ethnomusicologist Hugh Tracey’s field recordings. Tracey encouraged the incorporation of African music into Western art music and produced a range of mbiras – “thumb pianos” – commercially in Grahamstown. In *Heart-of-the-daybreak*, the piano accompaniment evokes the tonal qualities of the mbira. Like Bosman before him, Van Wyk envisioned a national music culture grounded in indigenous traditions.

Hubert du Plessis’ setting was composed in 1966, originally for a commissioned work commemorating the fifth anniversary of the South African Republic. It appeared in *Suid-Afrika: Nag en Daeraad* (South Africa: Night and Dawn), a work for soprano, choir, and orchestra. Here, “Winternag” is framed as a symbol of post-war hope, echoing earlier interpretations of Boer suffering. Du Plessis later adapted the piece for voice and piano; it stands as a model of inspired, disciplined song composition.

Other noteworthy contributors include English-speaking composers such as Sydney Richfield, Leonard Brown, and William Henry Bell, as well as Flemish composer Marinus de Jong. Bell’s setting is a classic example of the through-composed art song.

Recent interest from younger composers is reflected in the settings by Hendrik Hofmeyr and Martin Watt. Hofmeyr's setting, originally composed in 1977 and reworked in 1982, is a masterful example of declamatory style, treating each syllable with meticulous care, even at the expense of traditional melodic flow. Watt's setting, by contrast, adopts a transparent vocal line supported by a persistent ostinato in the accompaniment, underlining the poem's tone of nostalgic loneliness.

Where possible, musical excerpts are included, as well as six sound recordings of settings.

Keywords: Afrikaans art song; Arnold van Wyk; Bosman di Ravelli; Eugène N. Marais; Hendrik Hofmeyr; Hubert du Plessis; musical metre; South African composers; "Winternag"

1. Inleiding en agtergrond

In 2025 herdenk ons 100 jaar van Afrikaans as amptelike taal, en terselfdertyd die 120ste jaar sedert die waterskeidingsverskyning van Eugène Nielen Marais (1871–1936) se gedig "Winternag" in 1905. Met die publikasie daarvan op 23 Junie 1905 in *Land en Volk*, het die Tweede Taalbeweging nuwe energie gekry (Kannemeyer 1988:89). In die inleiding ("Vooraf") tot die eerste Marais-biografie, dié van F.G.M. du Toit, maak Preller die stelling (geskryf in 1939) dat hierdie tien reëls uit 1905 nog oor 200 jaar sou bestaan (Du Toit 1940:XVIII). Gedurende die 20ste eeu is etlike geslagte van Afrikaanse kinders onder die indruk gebring van Gustav Preller se destydse evaluering daarvan, om sodoende die saak van Afrikaans as amptelike taal te ondersteun (Marais en Marais 1998:660). Ook ná Preller is die gedig allerweë verwelkom as "die eerste geslaagde voorbeeld van natuurbeelding" (Kannemeyer 1988:89), en Lindenberg (1965:28) gee die versekering dat "geen ander gedig uit sy vroeë periode aan hom 'n blywende naam [kan] verseker nie".

Ten einde Marais se komplekse persoonlikheid te begryp, is dikwels gesteun op sy vermoedelike vereensaming en ander persoonlike probleme. Alreeds die titels van drie insiggewende biografiese geskrifte oor hom gedurende die afgelope meer as 70 jaar, is mededelings hiervan. Só is P.J. Nienaber se weergawe (1951) dié van *Die groot eensame* en Leon Rousseau s'n (1974) *Die groot verlange*. Meer onlangs (2015) gaan Carel van der Merwe nóg verder met sy biografie, met die titel *Donker stroom*, twee woorde wat ontleen is aan een van Marais se laaste gedigte, "Diep rivier", waarin sekere doodsverlange tot uitdrukking kom. Van der Merwe vermeld ook minder aangename aspekte van Marais se karakter, soos opsetlike leuens en oordrywings, veral tydens die taamlik raaiselagtige Londense studietyd. Dit is dus te verstane dat die historiese beeld van Marais pendel tussen beskrywing as genie en verdagmakery. In 1999 het 'n verslaggewer van die *Mail & Guardian* hom beskryf as 'n Boereverneuker, "dandified in his white suits [...] addicted to his own deceptions and his pain" (in Van der Merwe 2017:426), en na Marais se gedigte as *ditties* verwys. Sy na-oorlogse aartsvyand, Lord Milner, daarenteen, wanneer hy verwys na Britse finansiële steun vir die sukkelende *Land en Volk*, beskryf Marais as "absolutely independent in tone, alike of the [British] Government and the Boer leaders, and that no doubt represents Marais's real mind. He is a genuinely independent Nationalist" (Van der Merwe 2015:426).

Marais se deeglike en verfynde plaaslike Engelse skoling staan in krasse teenstelling met die veel meer aardse Gereformeerde staatspatriarg, President Paul Kruger van die destydse Transvaalse Republiek. Sy teenstand teen wanpraktyke van die Kruger-bewind het hom dikwels die gramskap

van die president en etlike hofsake op die hals gehaal, iets wat in Marais en Marais (1998:669 eindnota 1) vermeld word as 'n feit wat moontlik deur Afrikaanse historici verswyg is ten einde die president se status as volksleier te “beskerm”.

In min of meer dieselfde domein van agterdog wys dieselfde publikasie (1998:659) op die afwesigheid van noemenswaardige herdenkings van Marais se geboortedag – in teenstelling met dié van nabye tydgenote soos C. Louis Leipoldt en C.J. Langenhoven.

1.1 Gedig – agtergrond

Digterskap was nie Marais se belangrikste aktiwiteit nie; die joernalistieke, regs- en natuurkundige werk het aansienlik swaarder geweeg (Marais en Marais 1998:659). “Winternag” het moontlik sy oorsprong as 'n Engelse kortverhaal “THE BRAND-WACHT” gehad,¹ wat 'n nagtoneel tydens die oorlog tussen die magte van generaal Piet Joubert en die sogenaamde Mapoggers/Ndebele in die jare 1882–3 voorstel (Van der Merwe 2017:104–8), en in 1898 gepubliseer is. Dat die gedig reeds vóór 1905 moes ontstaan het, weet 'n mens uit verskillende Afrikaans-Nederlandse tussentaal-weergawes.² In 'n brief vanuit die bevreemde wêreldstad Londen in 1897 aan sy vriend Charlie Pienaar skryf Marais byvoorbeeld nostalgies oor sy herinneringe aan die “unsullied veld and waving grass” tuis (Van der Merwe 2017:107), wat moontlik kon dui op 'n voor-oorlogse ontstaansdatum.

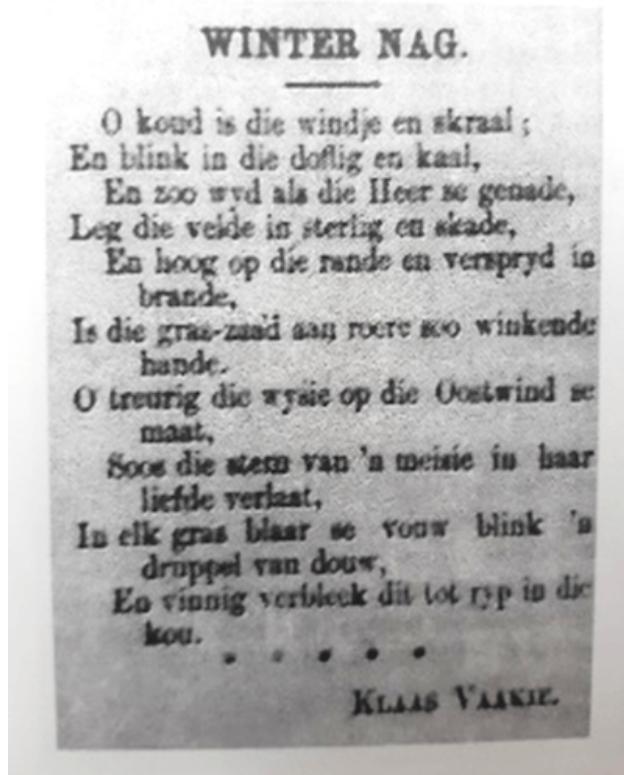
Die gedig kom voor as die resultaat van 'n skielike opwelling van skeppingsdrang, en ook voorlopig 'n laaste (ernstige) gedig, waarna die tien Waterberg-jare met natuurstudies volg. Eers in 1919 volg nuwe inspirasie, weer eens met nuwe, unieke vrye verse – in die vorm van die sogenaamde Boesman-gedigte. Hierdie groep verse was die resultaat van 'n nuwe (deels antropologiese) onderzoekveld, in die vorm van sy kennismaking met die “dwaalstories” uit die Waterberg-omgewing. Die hoofverteller was 'n “rondtrekkende Boesman”, Ou Hendrik, 'n waardige patriarg (Rousseau 1974:255–8). Marais se omgang met hierdie storievertellers was dié van 'n noue vriendskapsband, vry van enige vorm van meerderwaardigheid of rassisme.

Die spesiale plek wat “Winternag” steeds in die wêreld van Afrikaanse gedigte beklee, word nóg duideliker in die volgehoue belangstelling tot op hede van etlike geslagte toonkunstenaars, wat (dalk?) die volmaakte kunslied wil/wou daarstel. Daar is meer as 20 toonsettings van historiese en estetiese belang, wat dateer uit die tydperk tussen 1908 en 2004, en daar is tans (2024) steeds belangstelling om hierdie musikale tradisie voort te sit. Een belangrike toonsetting het intussen ongelukkig soek geraak.

Lindenberg (1966:45), wat die gedig onder die gepaste opskrif “'n Voorbrand” – vir Afrikaans – bespreek, skryf die status daarvan toe aan die vroeë verskyning daarvan, in die koerant *Land en Volk*, en noem dat daar minstens ses wordingsvariante bekend is. Die variante verskil nie inhoudelik nie, behalwe vir Nederlandismes, asook verskillende (nalatige?) benaderings tot interpunksie.

Die vroegste (?) daarvan is in 1962 as sodanig deur Nienaber-Luitingh (1962:45) geëien, egter skynbaar slegs vanweë die ongewenste Nederlandismes. Dit stem ooreen met die weergawe in M.S.B. Kritzinger se bespreking van Marais se gedigte in die *Versamelde gedigte* (1947:ix). Hier word reeds twee strofes onderskei, en 'n groot aantal Nederlandismes: *schraal*, *zó wijd*, *shade*, *gras-zaad aan 't roer zo's wenkende hande*, *wijsie op d'oostwind se maat*, *vouw*, *rijp*, ensovoorts, en die latere O-uitroep van die eerste reël ontbreek.

Die weergawe wat in Du Toit se Marais-biografie (Du Toit 1940:119) verskyn, verteenwoordig 'n verdere variant. Die tien reëls is hier ononderbroke, met nog slegs sewe voorbeelde van Nederlandismes/vroeë Afrikaans, waaronder spellings soos *leg*, *verspryd*, *wijsie* en *Oostwind*.

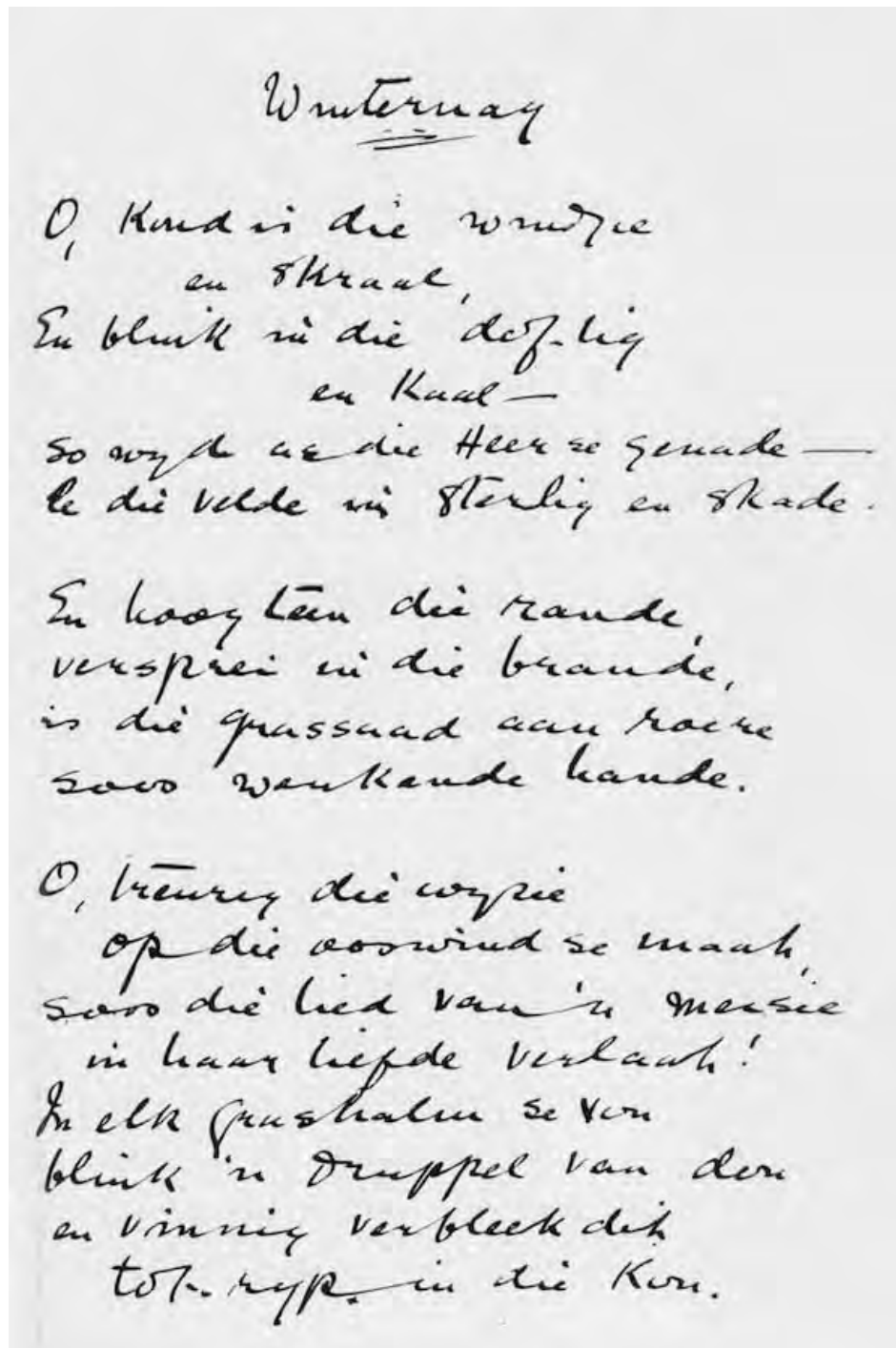


Figuur 1. Die gedig soos dit in 1905 in *Land en Volk* verskyn het (Van der Merwe 2017: teenoor bl. 342), geplaas met toestemming van die skrywer

Die afdruk is die variant wat in *Land en Volk* verskyn het. Die teks is dieselfde as by Du Toit, maar in die eienaardige uitleg van 16 reëls, met soms slegs een woord per reël – waarskynlik te wyte aan die smal kolombreedte in die destydse koerant. In die gedigte-deel van die *Versamelde gedigte* (Marais 1947:9) verskyn 'n verdere weergawe, nou nog slegs met die foutiewe koppeltekenwoord *dof-lig*. Die tienreëlige formaat is weer gewysig tot die bekende twee ongelyke strofes.³

Die enigste ernstige besware teen die gedig is dié van T.T. Cloete (1963:27) wat “waarderings” van die gedig bespreek, maar probleme soos “rymdwang” en verwaarlosing van beeldspraak vind. Lindenberg (1966:7–8) wys Cloete se besware ferm van die hand en hou vol dat die gedig nie ’n “objektiewe, wetenskaplik-noukeurige weergawe van ’n natuurverskynsel” is nie, maar bloot ’n natuurbelevens, en dat die gedig “nie [wil] registreer nie, maar verbeeld”. Een van die vele beelde in die gedig, wat ook elders in Marais se versamelde gedigte teenwoordig is, is dié van die wind: Benewens die Ooswind se treurige wysie in “Winternag”, hoor “Eonone” die “fluistering van weemoed wat die winde treurig dra” en in die slotreël van “Die townenares”, een van die mees roerende/treffende sinsnede in Afrikaans: “en die wind treur altyd om hy alleen is”. Die wind, en die beelde van eensaamheid en liefdesverlatenheid daarmee vereenselwig, is ook van die beelde wat die sensitiewe en vindingryke toonkunstenaar sou prikkel tot uitdrukking in musiek, soos die werk van Arnold van Wyk en andere.

Die aandag wat die gedig gedurende die afgelope 120 jaar van die publiek en die Afrikaanse literêre wêreld geniet het, word onder meer weerspieël in die onderneming (in 2011 en 2012) deur die Leserskring, RSG en By, om die “bekendste” Afrikaanse gedig te vind. “Winternag” is uit bykans 1 300 voorstelle as “wenner” aangewys (Van der Merwe 2015:384). Of hierdie “bekendheid” werklik neerkom op gememoriseerde kennis daarvan, of slegs die titel insluit, weet ’n mens nie. Dit is wel waar dat individuele reëls, soos die aanvangsreël, soms in die alledaagse wêreld opduik, en “so wyd as die Heer se genade” het ook reeds gemeengoed geword.



Figuur 2. Marais se bekende handskrifweergawe van “Winternag” (Kannemeyer 1987:91)

1.2 Vertolkings van die gedig

In die lig van hierdie aansien van die gedig val dit nie vreemd op dat daar spoedig gesoek is na moontlike “dieper” betekenisse daarvan nie. Volgens Dekker (in Du Toit 1940:120) het Marais “die smart en lyde van sy volk gesimboliseer”, ’n siening wat bepalend sou wees vir minstens twee toonsettings. Die “verwagting” dat Marais ook deel sou hê aan die “nasleep van lyding en bitterheid” na die oorlog (Lindenberg 1965b:29), soos gedigte van tydgenote soos Celliers (“Dis al”) en J.D. du Toit (Totius, “Vergewe en vergeet”), het nie gerealiseer nie, en vir Antonissen (1964:95) is die gedig eenduidig “’n moderne, hédendaagse geluid”. Die digter het self boonop ontken dat hy enige nasionale sentimente daarmee gehad het (Du Randt 1965:22). ’n Tweede gewilde verklaring van die gedig het te make met die digter se vermeende en werklike persoonlike probleme, soos sy berugte morfiënverslaafdheid, sy “verdonkerde lewensviesie [sic]” (Preller in Du Toit 1940:120), “lewensmoegheid” en onverskilligheid jeens “die Christelike beskouing” (Du Randt 1965:11–2).

2. Liedkuns – kunslied – musikale liriek

In ’n studie wat wil poog om die toonsettings van Marais se bekendste gedig toe te lig, moet ’n mens kennis neem van die bekende en histories nou vervlegte verhouding tussen lied en gedig. Op die terrein van die 18de-eeuse Duitse liedgeskiedenis is daar byvoorbeeld duidelike en interessante waarnemings gemaak, waarvolgens ’n mens die afleiding kan maak dat ’n gedig sonder melodie neerkom op ’n gebroke geheel. Die digter C.F. Gellert het so ’n gedig omskryf as die verlangende eggenoot sonder sy ander helfte (vgl. Schwab 1965:20–1), en Goethe (Schwab:1965:21) het sy goeie komponisvriend Zelter aangemoedig om “hierdie naakte lied-skepping [sy gedigte] te klee en aan die wêreld bekend te maak” (my vertaling, ook elders).

Hierdie verskynsel is betreklik bekend in die internasionale (veral Duitse) liedkuns, en digters is selfs aangemoedig om hierdie gedigte as *musikalische Poesie* (Dürr 1994:172) sodanig in te rig dat komponiste die toonsettingstaak behoorlik kon hanteer (Dürr 1994:166–8).

In Afrikaanse literêre studies duik beide die *musiek*- en *lied*-begrippe gereeld op – begryp-likewys sonder om spesifiek woorde-met-note daarmee te bedoel. ’n Mens hoef slegs aan Louis Leipoldt se *Slampamper- en ander liedjies* te dink, en heelwat later sou die Louw-broers dikwels dié term aan gedigte gee. Sulke gedigte is ook met reëlmaat deur ’n verskeidenheid van komponiste getoonset. In sy oorsig oor Marais se digkuns verwys Antonissen (1964:91) onder meer na “die fyn en edel-sinlike musiek en beelde” van Marais-gedigte soos “Die woestyn-lewerkie” en “Die townares”. Ook “Winternag” word minstens een keer gesien as verteenwoordigend van “’n musikale natuurstemming” (Lindenberg 1965:28). Benewens pogings om hierdie *musikale* element vas te vang, het toonsettings ook te make met sowel die kanonisering van die gedig as die aantreklikheid van die stemming van eensaamheid en verlatenheid.

Die Westerse liedkuns het tot en met die begin van die 19de eeu feitlik slegs die kerklike en sekulêre *strofiese* lied (en volksliedjie) geken. Dit het beteken dat alle strofes van ’n gedig van ’n enkele melodie voorsien is, wat dus herhaal moes word ooreenkomstig die aantal gedigstrofes, al sou so ’n lied soveel as 30 strofes hê (Schwab 1965:57).⁴ Probleme met hierdie toedrag het gereeld stemme in Duitsland laat opgaan dat sulke liedere van die tyd “nie vir kenners” genietbaar sou wees nie (Schwab 1965:149). Hiervolgens moes elke gedig op ’n *unieke* manier gehanteer word as ’n spesiale *kunsvorm*; daar moes nooit meer as een gedig wees wat op dieselfde musiek gebaseer is nie (Dürr 1994:217).

Die geboorte van die *kunslied* word selfs aan 'n datum gekoppel, naamlik Schubert se *deur-gekomponeerde* toonsetting van “Gretchen am Spinnrade” op 19 Oktober 1814. Daar is egter etlike van die komponis se meer as 300 vroeëre liederes wat ook sou kon kwalifiseer, en Beethoven se “Mignon” sou ook 'n ideale kandidaat wees (Brinkmann 2004:12). Dat “Gretchen am Spinnrade” aandag getrek het, is egter ook deels toe te skryf aan die feit dat dit ontleen is aan Goethe se verhoogstuk met die Faust-legende as basis. Die “spinnende” klavierbegeleiding kom onafhanklik voor teenoor die vokale melodie en bied wel 'n soort “skilderende” agtergrond, wat egter gelyktydig ook mededraer is van die dramatiese narratief, 'n noemenswaardige vernuwing in die breë liedgenre.

Die term *kunslied* is eers later, teen die middel van die 19de eeu, geformuleer om hierdie nuwe genre te identifiseer (Schwab 1965:137; 1981:233). Schwab noem as grondbegrippe vir die kunsliedgenre faktore soos gedigkeuse, melodiese en ander bestanddele wat direk uit die onderliggende gedig “afgelei” is, en 'n deurdagte klavierbegeleiding wat wel aansluit by die melodie, maar selfstandig funksioneer. Dit spreek verder vanself dat die uitvoerendes professionele kunstenaars sou wees. Daar is ook 'n verskeidenheid mengvorme tussen die twee uiterstes van die strofelied en die kunslied. Die gewildheid van die lied het gedurende die laaste dekade van die 19de eeu selfs gelei tot 'n *Liederabend*-epidemie (Schwab 1981:233).

Die koms van die kunslied het saamgeval met die 19de-eeuse ontwikkeling van die liriese verskuns, met Goethe as middelpunt. Die letterkundige *liriek* vorm saam met die epos en die drama die hoofgenres van die poëtiese wêreld. Kenmerkend is die oënskynlike *neutralisering* van tyd. In die liriek as poëtiese genre staan die persoonlike belewenis, gedagtes en waarnemings voorop, met as tipiese temas liefdes- of natuurverse. Marais se “Winternag” kan gesien word as 'n ideale voorbeeld daarvan (Brinkmann 2004:20–1). As die ideale liedmatige digkuns van die 19de eeu, en histories van die Afrikaanse kunslied, kan dus ook na die kunslied verwys word as *musikale liriek*, 'n term wat terselfdertyd bepaalde voordele het.

Eerstens beklemtoon Brinkmann (2004:14) dat die Duitse oorsprong van die term nie as oorheersing van die liedkuns gesien moet word nie, en tweedens, dat (Duits-) nasionalistiese faktore ongelukkig ook hierin 'n rol gespeel het. Hy noem dat Franse, ander Europese en Engels-Amerikaanse komponiste aanvanklik wel afhanklik was van die Schubert-era, en selfs Schubert se liederes byvoorbeeld vertaal het, maar dat die latere Franse *mélodies* en die Engelse talige *art song* (soms selfs *Lied*) ook op liriese verse gebaseer is, en dus gelykwaardig is aan die Duitse kunsliedgenre. Dieselfde geld vanselfsprekend ook vir Afrikaanse toonsettings.

'n Wesenlike en medebepalende faset van geslaagde *musikale liriek* is die verhouding tussen teks en musiek, wat as liedtegniek bekend staan as *musikale deklamasie* van die teks. Die term verwys na die antieke Griekse teksvoordrag en in die liedkuns kom dit veral neer op die verbinding van spraak en musiek (Eggebrecht 1967:198). Die nougesette toepassing van deklamasiebeginsels in die toonsettingsproses kan selfs voorkom as die *ignorering* of *neutralisering* van versfaktore soos die versmetrum en die vokalisering van konsonante, vokale, woorde en lettergrepe. Die teksinwonende *spraakmelodie* word ontgin, selfs ten koste van die tradisionele opvatting van (musikale) melodie. Die vroegste voorbeelde van die *deklamatoriese musikale liriek* is waarskynlik Beethoven se “Mignon” (1809) en sy toonsetting “Resignation” uit 1814 (Brinkmann 2004:12–3). Die klavierbegeleiding van die deklamatoriese lied is verwyderd van die vokale element en het sy eie aksentsisteem en uitdrukkingsmiddele (Brinkmann 2004:46–8).

Op die langer duur en met die aanbreek van die 20ste eeu het die kunslied in konflik gekom met sosiaal-gedrewe subgenres soos die liefdeslied, vaderlandslied en ander liedtradisies. Die tyd van die lied se intieme sfeer was verby. Die meer uitdagende aard van 20ste-eeuse liedere, soos dié van Arnold Schönberg, is dus beskryf as 'n te sterk *selfgerigte, kuns-om-die-kuns*-benadering om enige gemeenskaplike waardes uit te dra, en kan nie anders nie as om teen 'n "muur van onbegrip" vas te loop (Ehrenforth, soos aangehaal in Schwab 1981:234).

3. Die Afrikaanse lied

3.1 Agtergrond

Die Suid-Afrikaanse kulturele omgewing het uit die aard van die koloniale omstandighede feitlik vanselfsprekend nou aangesluit by vele fasette van veral die Britse besetting se angliseringsbeleid. Soos die geval is met die meeste kunsvorme in koloniale Suid-Afrika was die wagwoord verengelsing, ook van ons musikale erfenis. Jan Bouws (1968:369) bekla die Brits-koloniale invloed ten opsigte van vroeg 20ste-eeuse liedtendense, met die "*Glees, [...] die Songs and ballads [...] uit die Globe Song Folio met sy Clementine, Home sweet Home!*" en vele ander liedjies. Die sing van Engelse geestelike en sekulêre liedere tuis was ook niks ongewoons nie, wel ook soms in Afrikaanse vertalings van I.P. Hoogenhout, soos "Die brug op ons plaas" ("The old rustic bridge").⁵

Die kostelik-kosbare fonetiese *Patriot*-Afrikaans van die *Eerste 20 Afrikaanse liedere met musiek* (Paarl 1906) bring reeds vroeë bewys hiervan, met oorwegend *vertalings* uit Engels, soos "Myn land" ("Home sweet home") heel eerste, asook onder meer 'n melodie uit Verdi se *Il Trovatore*, as "Faarwel!". Dié boekie is mettertyd opgevolg deur Joan van Niekerk se *Die groot Afrikaanse Hollandse liederbundel* (1927), wat die direkte voorloper was van die *FAK-volksangbundel* van 1938. Soos die inhoud van dié laasgemelde publikasie duidelik aantoon, wou dit in die eerste plek maklike sing- en begeleibare liedjies (of dan *volksliedjies*) opteken en/of uit Europa invoer en plaaslik vertaal vir plaaslike gebruik (Gutsche 1943:18–9). Al sou die term reeds bekend wees, sou die FAK-sangbundel nie voorsiening kon of wou maak vir die *kunslied* in die enger sin van die woord nie.

Dit wil voorkom asof die *kunslied*-term plaaslik gesien is as 'n waarborg van gehalte. Dit word egter slegs by uitsondering vir Afrikaanse liedere gebruik, soos deur M.L. de Villiers, wie se *Ses Afrikaanse kunsliedere* (Brussel 1921) as sodanig verskyn het (Malan 1979:336), en van 'n aansienlik hoër gehalte is as die meeste van sy ander *gebruiksliedere*. Le Roux Marais se eerste *kunsliedere* (waaronder die bekende "Sluimer beminde") het in 1932 ontstaan (Malan 1984:226) en is daarenteen nie noemenswaardig anders as sy ander geslaagde liedere nie. Terme soos *gebruiksliedere* of *musikale kleinkuns* is moontlik meer toepaslik en kan nie as foutief óf aanmatigend ervaar word nie, soos die geval met *kunslied* sou wees nie. W.E.G. Louw (1959:2) se geesdrif vir Jan Gysbert Bosman se *Drie liederen* as die "eerste Afrikaanse kunslied" (sic) weerspieël waarskynlik eerder nasionalistiese sentimente as estetiese waarde-oordele (meer daaroor verder aan onder Bosman).

3.2 Afrikaanse liedkomposisies

Die beginjare van 'n meer *ernstige* plaaslike liedproduksie het min of meer saamgeval met die einde van die genre in Europa.⁶ Gedurende die 1930's tot so laat as die 1980's was daar 'n verskeidenheid plaaslike komponiste wat in 'n mindere of meerdere mate selfs amateur- of stokperdjie-komponiste was. Van hulle gebruiksliedere is sommige aanvanklik in die FAK-bundel opgeneem, of het by wyse van ander publikasies bekendheid verwerf (Sydney Richfield se toonsetting "Invocatio", op teks van Mocke, is in 1936 gepubliseer en was in die 1970's nog 'n treffer-geleentheidslied.) Name soos Stephen Eyssen, S. Le Roux Marais, M.L. de Villiers, die Roode-broers, Gerrit Bon, Jan Bouws en Engelssprekendes soos Sydney Richfield, Arthur Ellis, John Pescod en Johannes Joubert (skuilnaam vir Hayden Matthews) is sinoniem met die Afrikaanse lied. In die besonder het die Vlaamse begrip vir die Afrikaners se taalstryd ook mettertyd tot liedskeppings gelei. Op aanbeveling van die Algemeen Nederlandsch Verbond het die destyds bekende Vlaamse sanger/komponis Emiel Hullebroeck (1878–1965) tussen September 1920 en Januarie 1921 'n Suid-Afrikaanse "sang-reis" van 63 optredes onderneem (Nuten 1939:67). Sy misnoeë met die afwesigheid van 'n Afrikaanse kunsliedtradisie – ondanks die reeds ontwikkelde stand van sake van die Afrikaanse literatuur (Jan Celliers, Leipoldt) en beeldende kuns (Pierneef, Van Wouw) – was duidelik. Hy het self ook etlike Afrikaanse tekste getoonset, waaronder die bekende "Wiegelieliedjie" van Langenhoven ("Lamtietie, damtietie"). Hierdie belangstelling sou ook lei tot verdere toonsettings deur Nederlandse/Vlaamse komponiste soos Peter Aerts, Henk Badings, Daniel Clement, Marinus de Jong (ook "Winternag"), Rudolph Mengelberg en Wolfgang Wijdeveld.

3.3 Afrikaanse liedpublikasies

Dit is steeds algemene praktyk vir professionele sangers, begeleiers en sangdosente om mettertyd 'n betroubare repertorium van liedere op te bou. Een van die mees toegewyde liedversamelaars was wyle Anna Bender (1919–2004) gedurende 'n lang loopbaan van meer as 60 jaar – onder meer as amptelike klavierbegeleier van die destydse Afrikaanse diens van die SAUK tussen 1950 en 1970. Gedurende die jaar voor haar afsterwe het sy my voorsien van 'n lys van 541 Afrikaanse liedere deur 73 komponiste. Radioreekse en voordragte oor 'n verskeidenheid Afrikaanse musiek-aangeleenthede en lewendige radio-uitsendings saam met internasionale musici soos Julius Patzak, Gaspard Cassado, Marcel Wittrisch en vele meer, tel meer as 100. Haar liedversameling is ook betekenisvol omdat dit ook items uit ander versamelings soos dié van veteraan-sopraan Betsy de la Porte bevat.⁷ Vir meer as een gevierde en heelwat amateurkomponiste was sy 'n spilpunt vir die lied en dankbare ontvanger van hulle komposisiepogings.

Min is bekend oor die gebruiksfrekwensie van hierdie liedere. Heelwat daarvan is steeds in manuskripformaat. F.Z. van der Merwe (1958:12) wys byvoorbeeld daarop dat die meeste van hierdie vroeë Afrikaanse musiek selde meer as een druk beleef het. In 'n brief aan my het Bender haar teleurstelling uitgespreek oor die oënskynlike gebrek aan belangstelling in haar vier gepubliseerde liedbundels, met 'n totaal van 102 uitgesoekte liedere, uitgegee deur DALRO en SAMRO, wat nog weinig belangstelling van die kant van sangers en sangdosente geniet. Dat Afrikaanse liedere sedert laatstens die 1980's nie meer enige openbare belangstelling ontlok het nie, soos dit die geval was gedurende die voorafgaande sowat 40 jaar, is 'n tragiese feit.⁸

Maar daar is nog hoop. Die Suid-Afrikaanse sopraan Masabane Cecilia Rangwanasha is in 2021 as wenner van die BBC Cardiff-kompetisie aangewys, waar sy onder meer S. Le Roux Marais se “Mali, die slaaf se lied” gesing het. Volg die YouTube-skakel: https://www.youtube.com/watch?v=PxSA_Ew82rM.

Die feit dat sover bekend openbare eksamenleerplanne vir sang nog nie kennis geneem het van Bender se versamelings nie, boesem nie vertrou in vir die behoud van hierdie kultuurgoedere nie. Die *FAK-kunsliedbundel* (1984) is ’n grotendeels welkome toevoeging tot die skrapse repertorium, met 26 liedere wat oor bykans 100 jaar strek.

3.4 Akademiese liedliteratuur

Akademiese literatuur oor die lied is gering in vergelyking met ander terreine van die Afrikaanse taal. As eerste skrywer oor Suid-Afrikaanse musiek moet die Nederlands-gebore musiekwetenskaplike Jan Bouws (1902–78) genoem word. Sy eerste publikasie, *Musiek in Suid-Afrika*, het in 1946 in Brugge verskyn nog voor hy hier voet aan wal gesit het. Tydens sy produktiewe jare het hy 11 boekpublikasies en nagenoeg 1 000 kleiner en groter artikels oor veral plaaslike musiek die lig laat sien (Grové 2008:65–6). Benewens gereelde verwysings na liedere en liedkomponiste in hierdie publikasies, is sy evaluerende oorsig van die eerste 60 jaar van die lied (Bouws 1969:69–80) die mees deurtastende van dié aard, en sy *Woord en wys van die Afrikaanse lied* (1960) word in geheel aan die lied-tema gewy.⁹

Benewens Bouws se eie doktorale proefskrif oor die musieklewe van Kaapstad tussen 1850 en 1900 (1965), is daar mettertyd etlike ander nagraadse studies oor die *kunslied* in die besonder onderneem, soos Johan Potgieter se proefskrif (1967), ’n omvangryke studie oor nagenoeg alle destydse Afrikaanse liedere, Derik van der Merwe se proefskrif oor ’n groep liedere van Rosa Nepgen (1984), Heinrich van der Mescht s’n oor die liedere van Hubert du Plessis (1987) en Magdalena Oosthuysen se proefskrif oor Arnold van Wyk se liedere (2014).

Potgieter se proefskrif is tans in verskeie opsigte verouderd, maar is steeds van belang, omdat dit alle destydse toonsettings insluit, ook dié wat lank nie meer bestaan nie. Sy navorsingsmetode van ontledings berus uitsluitlik op die naspeur van ’n massa liedere en fasette soos beklemtoningsfoute, ritme en harmoniese styl. Die omvang van die ondersoek bring mee dat die teksdigters en die gedigte self onderbeklemtoon voorkom. Evalueringtoepassings van bevindings berus grotendeels op wat die skrywer self omskryf as “aanvoeling”, wat soms lei tot gewaagde en onbewysbare afleidings. Sy bevinding dat sommige liedere “nie ontleedbaar” is nie (Potgieter 1967:x) is teleurstellend, veral as mens moet vasstel dat die skrywer slegs skilderende elemente in die begeleiding (soos water, wind, reën, ens.) as sodanig bevind het. Dié soort standpunt kom daarop neer dat ’n groot persentasie van liedere nie aan vollediger evaluerende ondersoeke onderwerp is nie. Hoewel later as dié van Potgieter, bied die proefskrifte van beide Van der Merwe en Van der Mescht ook hoofsaaklik tegniese detail. Dié studies getuig weliswaar van buitengewone sorg in aanbidding, wat dan neerkom op ’n katalogiese lys van musiekteoretiese detail, ten koste van samehangende bespreking en evaluering van individuele liedere.

Magdalena Oosthuizen (2014) se proefskrif oor Arnold van Wyk se liedere dek ’n besonder wye veld in die komponis se vokale oeuvre, wat strek vanaf jeug-komposisie pogings uit die 1930’s tot die latere toonsettings van Petronius-gedigte. Oosthuizen se bespreking van Van Wyk se “Winternag”-toonsetting beslaan 18 bladsye (2014:253–71), waarin veral klem

gelê word op maat-vir-maat-besprekings van harmoniese verloop en beskouings vanuit die sangpraktyk, asook detail-beskrywings van Van Wyk se liedsketse. Oosthuizen (2014:254) verwys ook na 'n advertensie van 'n toonsetting in *Die Boerevrou* (Oktober 1929).¹⁰

Belangstelling in die Afrikaanse liedkorpus buite Suid-Afrika is noemenswaardig. Een so 'n bron is dié van Bester en Forbay (2022). Beide skrywers is Suid-Afrikaanse professionele sangers en sangdosente in Amerika, met 'n gedeelde belangstelling in Afrikaanse liedere. Soos die titel aandui wil die artikel nie meer vermag as om 'n inleiding tot die herkoms van Afrikaans en die latere liedproduksie te verskaf nie. Twee notevoorbeelde word ook ingesluit, naamlik toonsettings van beide Bouws en Hubert du Plessis op C. Louis Leipoldt se “Op my ou ramkietjie” (Bester en Forbay 2022:478–80). Hulle spreek verder die wens uit dat die wye kulturele oorsprong van Afrikaans gesien moet word as 'n geleentheid vir sangers om die reënboogvolk se verskillende tradisies te leer ken (Bester en Forbay 2022:480).

'n Tweede Engelstalige artikel is dié van die Suid-Afrikaanse uitgeweke musikus Nico de Villiers, wat sy musiekopleiding in Engeland ontvang het en tans verbonde is aan die Royal Northern College of Music. Die titel van die studie word gekenmerk deur wat die skrywer sien as drie historiese fases van die Suid-Afrikaanse gemeenskap, naamlik (my vertaling) migrasie, uitsluiting (“exile”) en kosmopolitisme. Die artikel is nugter, wydreikend en gebalanseerd ten opsigte van uiteenlopende besinnings oor die Afrikaanse kunslied as kultuurverskynsel aan die een kant, en kommentare wat politieke en sosiale kritiek probeer ontgin. Die migrasie-aspek verwys na Europese immigrante soos die Hugenote, die Voortrekkers se beweging noordwaarts, maar ook die invoer van die kunslied vanuit Europa (De Villiers 2023:148). De Villiers beskou homoseksuele kunstenaars in Suid-Afrika, soos Arnold van Wyk en Hubert du Plessis, se sosiale posisie as “uitgeslote” van die wêreld om hulle. Beide kon egter danksy hulle verblyf in Engeland op 'n breër en meer kosmopolitiese uitkyk staatmaak.

Die bydraes van die Suid-Afrikaans-gebore Bongani Ndodana-Breen se toonsettings (op onder meer gedigte van Ingrid Jonker) is vir De Villiers (2023:152) 'n ideale ligpunt vir 'n volkome geïntegreerde liedkuns. Die siening dat Van Wyk sy vertrek terug na Suid-Afrika as “ontworteling” ervaar het (De Villiers 2023:150) was seker waar vir daardie tyd, maar in 'n latere brief aan Bouws (1949) noem hy dat sy plek *hier* is (dit wil sê Suid-Afrika) en dat hy van voorneme was om hier sy artistieke vermoëns te beoefen. Die bydraes van Bester-Forbay en De Villiers het verskyn in respektiewelik 'n Amerikaanse en 'n Engelse *Journal of Singing*.

De Villiers (2023:146) se verwysing na die afwesigheid van Afrikaanse toonsettings in John Joubert se liedkomposisies is foutief. Ek is in besit van drie Afrikaanse toonsettings van Joubert, al drie op tekste van W.E.G. Louw. Ook die opmerking oor Klatzow se Afrikaanse toonsettings moet aangepas word. Sulke toonsettings is geensins beperk tot die komponis se jeugjare nie. Later sou etlike toonsettings van Van Wyk Louw-, Marais- en ander tekste volg. Daarbenewens vorm sulke tekste dikwels die basis van groter orkes-en-koor-komposisies en balletmusiek. (Kyk ook Klatzow verder aan.)

4. Vers en musiek

4.1 *Metrum en maat*

Daar is vanselfsprekend bepaalde gemeenskaplikhede tussen die verskuns en die musiek. Terme soos *metrum* en *ritme* is op beide van toepassing, soos ook die verskynsel van beklemtoonde en onbeklemtoonde punte in die tydsverloop. Reeds gedurende die voor-Christelike Griekse Antieke tyd is onderskeid getref tussen verskillende *versoete*, 'n term wat 'n mens miskien kan vereenvoudig tot *ritmiese patrone* van 'n bepaalde teks, en dit kom neer op die min of meer reëlmatige afwisseling van *dalings* en *heffings* – respektiewelik *onbeklemtoonde* en *beklemtoonde* woorde of lettergrepe.

Oorgedra op musiek, beteken dit dat die dalings en heffings ook musikaal sigbaar en veral hoorbaar sal wees. Hierdie verwantskap word duidelik wanneer 'n mens die kombinasie van beklemtoonde en onbeklemtoonde polse van 'n bekende Afrikaanse liedteks soos die volgende as *vier mate* waarneem (die vertikale strepies veronderstel maatstrepe):

My | Sárie Marais is so | vér van my hart, ek | hóóp om haar weer te | sién ...
(*Nuwe FAK-sangbundel* 1961:59–60)

Hiervolgens is die vier lettergrepe *My, is so, ek en te* almal *onbeklemtoond* en ewe ver uit mekaar. Insgelyks is die lettergrepe *Sá-, vér, hóóp en sién* almal *beklemtoond* en ewe ver van mekaar. Die verwantskap tussen taal en musiek is byvoorbeeld reeds sigbaar in musikale verband: Hierdie vier mate kan as 'n *voorsin* geïdentifiseer word en die volgende vier mate as die *nasin*, sodat die eerste agt mate van die lied uit 'n *volsin* (of *periode*) bestaan. Die hele “Sarie Marais”-lied beslaan $5 \times 4 = 20$ mate. Alternatiewe paartermen soos *tese* en *antitese* is ook bekend in die musiekteorie.

Die groepering van vier mate as eenheid soos in dié voorbeeld is reeds sedert die 18de eeu 'n klaarblyklik wyd aanvaarde norm vir alle musiek sedertdien (Dürr 1994:170). 'n Eenvoudige tweeledige dans uit die Barok, soos die *menuet*, kan byvoorbeeld 'n simmetriese eindproduk tot gevolg hê en bestaan dan uit $16+16$ mate. Dié (viermaat-) norm word as gevolg van die oorheersing van maatgroepe soos twee, vier, agt mate, ensovoorts soms omskryf as *kwadratiese*.

Die herkoms van sulke *kwadratiese* eenhede (in plaas van byvoorbeeld die enkelmaat, of onewe maatgroepe) is skynbaar geleë in die verre prehistoriese verlede en het heelwaarskynlik deel gevorm van kultiese aktiwiteite, soos solodanse (Eggebrecht 1967:936). *Kwadratiese* konstruksies soos dié kan herlei word na die feit dat mense twee bene het wat gelykwaardig is, en die loopaksie is reeds 'n goeie aanduiding van hierdie balans. Op die eerste bladsy van sy publikasie *Melodie*, kom Diether de la Motte tot dieselfde gevolgtrekking as Dürr, met sy onomwonde stelling in sy karakteristieke informele skryfstyl: “Die maatgroepering van $2 + 2 = 4$ en $4 + 4 = 8$ is deur dansende bene uitgevind” (De la Motte 1993:9).¹¹

Hierdie maatnorm is kenmerkend van die sogenaamde *klassieke* era in die musiekgeskiedenis, dit wil sê breedweg die tweede helfte van die 18de eeu, en die náwerking daarvan is vandag steeds geldig. Die belangrike direkte en indirekte rol van die *volksmusiek* in die werk van musici soos Haydn, Mozart en Beethoven, en talle kleiner figure uit dié era, kan ook deels toegeskryf word aan die toenemende burgerlike betrokkenheid by die openbare musieklewe.

Soortgelyk aan die voordrag van 'n gedig deur verskillende individue, kan ook die komponis sy of haar eie stempel op die toonsetting plaas, met gemotiveerde afwykings van die maatnorm, asook middele soos pouses, maatslagverandering en klaviertussenspele. Op sigself word die beklemtoningswaardes van die gedig nie normaalweg in die lied te na gekom nie. Afwykings van die kwadratiese norm is egter nie onbekend nie en is gewoonlik die resultaat van die komponis se benadering tot deklamasie, ten einde die luisteraar se aandag te vestig op 'n bepaalde aspek van die gedig.¹²

Die aan- of afwesigheid van 'n aanvaarbare toepassing van norme soos hier bo uitgewys, is bepalend vir die gehalte van die toonsetting. In toonsettings van “Winternag” kan die verskil tussen die ervare en vindingryke komponis en die beginner- of amateurkomponis betreklik duidelik aangetoon word. Vergrype teen hierdie normatiewe verwysingsraamwerk kan byvoorbeeld nie sonder meer as “komponistevryheid” of selfs “vindingrykheid” gesien word nie en resulteer meestal voorspelbaar as blote rigtinglose *woorde-met-note*. Dit is eers in die vrye, maar deurdagte, werklik *deklamatoriese* lied dat van hierdie beginsels op 'n verantwoordelike (en gemotiveerde) wyse afstand gedoen kan word.

In “Winternag” oorheers die versmetrum van die *anapes*, dit wil sê een of twee *dalings*, gevolg deur een *heffing*. Die musikale weergawe van hierdie terme is respektiewelik 'n *opslag* (onbeklemtoon, vóór die maatstreep) en die *hoofpols* (beklemtoning) aan die begin van die volgende maat. Die eerste vier reëls van die gedig bevat elk drie sulke *dalings* en *heffings*, wat dan in die musiek (kan) neerkom op drie *mate*, wat nou kan bots met die bovermelde *viermaat-norm*. Die komponis sal onder normale omstandighede hierdie probleem probeer oorkom, deur byvoorbeeld die beklemtoonde pols van 'n maat te verleng. Dit is wat Hubert du Plessis doen, deur die woorde *koud* en *kaal* – en heel gepas – sodanig te verleng om 'n “ekstra” maat te vorm (kyk verder aan). Klein onderbrekings in die lied, by wyse van kort tussenspele en rustekens (*asemhalingspunte*), kan ook van hulp wees en dra in elk geval by tot tekstuurafwisseling.¹³

Die keuse van maatsoort, dit wil sê twee-, drie- of vierslagmaat, ensovoorts, kom met die eerste oogopslag neer op drieslagmaat, vanweë die hier bo genoemde versmetrum. Daarom sal beginnerkomponiste dit verkies. Schuhmacher en Kromhout se toonsettings is goeie voorbeelde van so 'n basiese aanvoeling, egter sonder dat die musiek enige estetiese waarde het (en ook nie walse is nie!).

Die vaardige komponis, soos Van Wyk, gebruik die drieslagmaat egter met oorleg, sonder dat die toonsetting as 'n wals voorkom. Soos met die bespreking van sy toonsetting aangetoon, word 'n betreklik duidelike walsmaat wel aangewend by die “treurige wysie” van die teks, egter as siniese kommentaar. Die begeleiding op daardie punt “korrigeer” die moontlike interpretasie as ligsinnigheid.

Teoreties is enige maatslag, of wisselende maatslag (kyk bv. Hofmeyr se toonsetting), tot die komponis se beskikking, egter met dien verstande dat bepaalde fasette van die gedig daardeur belig sou kon word, iets wat kennelik bepaal word deur die komponis se artistieke wil. Beide Du Plessis en Watt verkies byvoorbeeld vierslagmaat.

Die hoofprobleem van die aspirerende liedkomponis van “Winternag” is die aangeleentheid van twee ongelyke strofes, van respektiewelik ses en vier reëls. Dit bring mee dat die gedig nie as die makliker (?) strofiese lied getoonset kan word nie. Een komponis het bloot die langer eerste strofe verkort tot dieselfde lengte as die tweede strofe, met 'n onsamehangende teks as gevolg.

5. Toonsettings van “Winternag”

Van die tans (2024) meer as 20 “Winternag”-toonsettings waarvoor verwysings bestaan, is 13 van komponiste wat ook ander toonsettings as “Winternag”, of ander bewyse van komposisievaardighede nagelaat het, iets wat ’n duidelike neerslag vind in die gehalte van toonsettings.

Sover bekend, is die benaderd chronologiese toonsettings deur die volgende 20 komponiste ter sprake, met (soms benaderde) komposisiedatums tussen hakies. Datums is verkry uit Malan (red.) se *Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie* (hierna *SAME*), die enigste betroubare bron oor naspeurbare gegewens uit die tydperk voor 1980. Die *SAME* is uitgegee deur die destydse Dokumentasiesentrum vir Musiek van die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing (RGN) en het in vier volumes tussen 1980 en 1986 (in beide Afrikaans en Engels) verskyn. Waar toepaslik is ook inligting van nog lewende komponiste verkry. Onbekende lewensdatums en onbekende komposisiedatums word as sodanig aangedui. Die meerderheid toonsettings is slegs as manuskripte beskikbaar, wat in baie gevalle leesbaarheid bemoeilik. Waar nodig word aanvullende notevoorbeelde voorsien, ten einde ’n beter beeld te kan vorm oor styl en woord-behandeling in toonsettings.

1. Bosman, Jan Gysbert (1908?)
2. Schu(h)macher, Jos. (Joseph?) (lewensdatums onbekend) (voor 1938)
3. Kromhout, Jan snr. (voor 1938)
4. De Villiers, DIC (1938)
5. Richfield, Sydney (1943)
6. Marais, Stephanus Le Roux (1947)
7. Ashworth, Alexander Hargreaves (1950/1952) tans verlore
8. Clement, Daniel (publikasie in 1948)
9. Bell, William Henry (1944)
10. Nepgen, Rosa (1945/1955)
11. De Jong, Marinus (1950)
12. Van Wyk, Arnold (1953)
13. Klatzow, Peter (1960)
14. Du Plessis, Hubert (1966/1974)
15. Nel, Charles (1965? 1971?)
16. Brown, Leonard (1982?)
17. Hofmeyr, Hendrik (1982)
18. Helberg, Abraham en Luzanne (Marimba, 1996)
19. Van der Watt, Niel (2004)
20. Watt, Martin (2005)

Die toonsettings wat hierna bespreek word, is komposisies wat om historiese redes van belang is (soos vroegste of meer onlangse werk) en/of noemenswaardig in terme van komposisiebenadering en estetiese kriteria is. Daar is ook twee komponiste van buite Suid-Afrika verteenwoordig. Die toonsettings, wat oor ’n tydperk van meer as 100 jaar ontstaan het, toon uiteraard ’n verskeidenheid benaderings tot die taak, ooreenkomstig verskillende grade van ervaring, kennis van die liedgenre en -repertorium, musiektegniese en -teoretiese kennis, begrip vir die gedigstruktuur en die sinvolle oordrag daarvan in ’n gepaste en deurdagte musikale idioom.

5.1 Jan Gysbert Hugo Bosman, ook bekend as Bosman di Ravelli (1882–1967)



**Figuur 3. Maggie Laubser se portretstudie van Bosman: “The pianist” (na 1964)
(Met vergunning van Strauss & Co.)**

Bosman se naam is histories slegs van belang as gevolg van sy *Drie Lieder*. Volgens die inskrywing in *SAME I* (Malan 1981:218–9), het die jong Bosman daarop aangedring om opleiding aan die toe reeds beroemde Koninklike Konservatorium in Leipzig te ontvang. Teen die wil van sy ouers – wat nie oortuig was van sy musikale talent nie – kon hy met die hulp van politieke kontakte in die destydse Kaapkolonie teen die einde van 1898 na Europa vertrek. Bosman di Ravelli was een van sy talle Italiaanse verhoogname. Sy lewe en werk is een van die mees problematiese (en amper tragiese) in die plaaslike musiekgeskiedenis. Sy besluit is sekerlik nie alleen gemotiveer deur ideale as konsertpianis nie, maar moontlik ook deur persoonlike redes.

Met sy terugkeer na Suid-Afrika in 1905 het hy niks laat blyk oor sy tyd in die buiteland nie, en dit kom dalk neer op ’n poging om tuis ’n nuwe begin te maak (as musiekonderwyser en/of konsertpianis?) (Malan 1981:218). Dit was gedurende hierdie periode dat die lieder ontstaan het en deur die destydse *De Volkstem* gepubliseer is. (Meer daaroor verder aan.) Sy landwye konserte, soms vergesel van sy sangeres-skoonsuster Daisy Bosman, die solis vir sy lieder, is befonds deur Gustav Preller, en ook ondersteun deur generaals Smuts en Beyers (Malan 1981:218).

In 1909 het hy in Bloemfontein kennis gemaak met dr. Frans Engelenburg, wat daar op 2 Julie 1909 in Bloemfontein 'n belangrike aandeel gehad het aan die stigting van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns (Kannemeyer 1988:43). Bosman se besluit om in 1910 terug te keer na Europa is moontlik gemotiveer deur die middelmatige sukses van sy konserte in sy tuisland. Kort voor sy vertrek het hy 'n ooreenkoms met Engelenburg aangegaan, waarvolgens Bosman 'n maandelikse salaris van *De Volkstem* sou ontvang, in ruil vir “artikels” uit Europa.¹⁴

Vanaf hierdie tydstop tot en met 1913 het Bosman etlike briewe aan Engelenburg gerig, waarin die salaris 'n gereelde tema was. Op Bosman se versoek om sy ooreenkoms met *De Volkstem* te verleng, vanweë “onderhoudsverpligtinge” jeens sy ouers (RGN 664/19), was Engelenburg se antwoord ontmoedigend en duidelik geïrriteerd (RGN 664/20).

Hoe en wat Bosman vanaf hierdie tydstop tot en met sy finale terugkeer in 1956 in die buiteland gedoen het om lewenskoste te bestry, is onbekend. Sy aanleg vir tale is welbekend, en hy het mettertyd onder meer Arabiese klasse aangebied en was Duits magtig. Sy sowat 20 jare in Florence en Rome het meegebring dat hy ook Italiaans bemeester het.

Met sy terugkeer na sy vaderland (1956) moes hy hom noodwendig wend tot 'n verlangse familielid, die ietwat jonger kunsskilder Maggie Laubser, wat haar oor hom ontferm het deur 'n buitekamer by haar huis (Altyd Lig) in die Strand tot sy beskikking te stel. Sy eie suksesverhale oor sy konsertloopbaan in Europa het in 1959 gelei tot erelidmaatskap van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns vir hom en Laubser – Laubser vir haar bydrae as vroeë verteenwoordiger van ekspressionisme in die plaaslike skilderkuns en Bosman vir sy (vermeende) musikale bydraes. Laubser het ook 'n portretstudie van Bosman nagelaat. Met sy dood in 1967 het *Die Burger* 'n berig geplaas oor die “Boerseun” wat Europa “geestelik verower” het (kyk ook Malan 1980:219).

Die voorafgaande is feitelik alles wat oor Bosman bekend is. Van die meer as 50 jaar wat hy in Europa deurgebring het, is geen objektiewe feite bekend nie en 'n mens is uitsluitlik aangewese op wat hy sedert 1956 skynbaar gretig was om te vertel. Hierdie mededelings is te vinde in twee koerantonderhoude, met respektiewelik Rykie van Reenen (1958) en die destydse kunsredakteur van *Die Burger*, W.E.G. Louw (1959:2). Getrou aan sy vindingryke verbeeldingsvlugte, hoor 'n mens tydens sy onderhoud met Van Reenen vir die eerste keer van sy helde-ontvangs met sy Suid-Afrikaanse besoek tussen 1905 en 1910: “Die koerante was vol van my!”

Vanaf hierdie tydstop het verskeie weergawes van Bosman se (Engelse) “outobiografiese” verbeeldingsvlugte verskyn. Die eerstes daarvan het in vier aflewings in 1963 en 1964 in *Vita musica* verskyn. Die laaste aflewering (Augustus 1964) word vergesel van 'n skets van Laubser se beoogde skildery, wat beteken dat die skildery na 1964 voltooi is. Bosman se gebruik van die destydse Afrikaans in die Kaapkolonie was waarskynlik beperk tot die huishouding. Die politieke omstandighede voor, gedurende en na die Anglo-Boereoorlog was van so 'n aard dat sy lojaliteit skynbaar gependel het tussen die (Britse) owerheid in die destydse Kaapkolonie aan die een kant en die Boere in die noorde van die land aan die ander kant. Sy ouers se goeie verhouding met die Engelse owerheid het 'n aandeel gehad in sy vertrek na Londen, vanwaar hy na Leipzig sou vertrek waar Boergesindes (Malan, *SAME* I:217) verder na hom sou omsien. Gedurende sy vermeende Leipzig-jare is hy deur 'n dosent van hom daar uitgenooi om 'n dinee vir die Britse Konsul by te woon, 'n geleentheid wat hy te baat geneem het as 'n Britse onderdaan, en wat hom ook in staat sou stel om kennis te maak met lede van die aristokrasie (Bosman 1963b:7). Slegs sy latere briefwisseling met dr. Engelenburg was in Afrikaans (kyk verder aan.)

In 1964 het 'n verdere “outobiografie” die lig gesien by Tafelberg-uitgewers, waarvoor W.E.G. Louw die voorwoord sou skryf.¹⁵ Dié publikasie moet egter in terme van geloofwaardigheid eweneens met omsigtigheid benader word. Dit kom neer op 'n relaas van Bosman se ideale (?) weelderige vakansiebestaan in Italië saam met 'n verskeidenheid jong mans, met 'n “gevolg” van etlike gravinne, prinsesse (onder hulle ook 'n minnares van Mussolini), ambassadeurs, beide pouse Pius X en XI, en ander vername karakters. Die afwesigheid van enige datums of tydlyn is opvallend; daar word gereeld ruim uitgewei oor sy vermeende konsertbedrywighede, maar daar is byna geen besonderhede oor sy repertorium nie. Hy het geen plakboeke met foto's, resensies of konsertprogramme nagelaat nie, sodat ook hierdie gegewens ongeloofwaardig is. Daar bestaan ook geen opnames van sy spel nie. Iets wat wel intussen opgeklaar is, en Bosman se “konsert-loopbaan” op intense wyse raak, is die feit dat hy in geen stadium een van die talle destydse Suid-Afrikaanse studente in Leipzig was nie (Van der Mescht 2004:47–8). As hy wel in Leipzig probeer aanmeld het, is hy waarskynlik afgekeur.

Teen hierdie agtergrond kategoriseer Louw die publikasie as 'n “vakansie-fantasie”. Die omslag van die boek is daarenteen 'n geesdriftige oorsig oor Bosman se vermeende konsertloopbaan, iets wat duidelik as 'n baken van nasionale trots gesien is. Die digter-letterkundige Louw was moontlik op hoogte van Bosman se geestestoestand en sy werklike verlede. Hierdie verlede kom ook ter sprake in die kommentaar van Charles Nel – 'n mede-Piketberger en amateur-liedkomponis in eie reg. Nel het Bosman in 1910 vergesel, om in Europa lesse van hom te ontvang. Dit was blykbaar nie suksesvol nie en Nel het later teenoor Bouws (1957:29) genoem dat samewerking tussen hulle onmoontlik was vanweë Bosman se “rusteloosheid”, en dat Bosman homself in 1938 “te midde van die bouvalle van sy lugkastele” in 'n klooster gaan afsonder het en “afscheid van die wêreld en sy lewe geneem het” – 'n “doodsberig” wat Bosman teenoor Van Reenen met groot genoegdoening ontken het.

In 'n brief gedateer 19 Junie 1966 – minder as 'n jaar voor sy dood – aan 'n jeugvriend Joshua Loots (NALN MS 4229/2002) noem Bosman dat hy as jongste kind geen maats gehad het nie en gevolglik 'n geheime wêreld van sy eie moes skep. Hy noem ook dat beide sy moeder en suster dieselfde gedoen het, ten einde 'n soort meerderwaardigheid (*a haughty, aloof manner*) in die (problematiese?) huishouding te kon bewerkstellig.

Sy plaaslike beeld, as dié van 'n joviale wêreldreisiger, uitvoerende kunstenaar en taalkenner, staan in skrilte kontras met sy persoonlike briewe aan Louw. Uit hierdie tien kort (meestal Engelstalige) onthullende briewe verskyn mededelings wat 'n vreemde geestestoestand impliseer en waaruit 'n mens bewus word van toestande soos selfbejammering, selfverwyt en die gepaardgaande depressie, en baie trane.

In die vroegste brief aan Louw (Januarie 1960) verskyn die eienaardige stelling (sy eie spelwyse): “'n Mens glô aan wat hy nie wil glô nie”, en op 13 April 1963: “the immortal hours that we spent together are coming to console me – lonely and crying”, met 'n versoek op die rugkant: “For your eyes only. Forgive me”, en later: “I didn't like to begin my adventures in the dark, even if it is the place for them [...]”¹⁶

Dit is ook betekenisvol dat Bosman in die laastes van hierdie briewe sy gerf Italiaanse skuilname agterlaat, en dit met sy eie jeugnaam *Jannie* onderteken.

In die voorwoord tot die drie liedere skryf Bosman die volgende (sy eie spelling):

Dié wat gaan beweer, dat hul mij liedere tevore gehoor 't, is heelmaal reg. Alle Afrikaners, en vooral dié wat veel in aanraking gekom 't met die inboorling-stamme van ons land, sal dié musiek gehoor 't van hul kinds-jare af.

In sy voorwoord tot Du Toit se Marais-publikasie (Du Toit 1940:VIII) verwys Preller na 'n gesprek wat hy met Bosman gehad het, wie se toonsetting “die regte weg aangewys [het] na 'n nasionale musiek”. Hierdie “weg” het neergekom op voorstelle vir 'n nasionale Konservatorium, met die musiek van die Zoeloe-volk as nasionale basis (Bosman se voorwoord tot die lied-publikasie), iets wat (vanselfsprekend) geen byval by die generaals gevind het nie.

Soos hier bo genoem, is die teks wat Bosman gebruik 'n ouer, Nederlands-Afrikaanse voorganger van die 1905-publikasie. Dit val egter vreemd op, want Bosman was sedert Oktober 1905 in die land, terug uit Europa. Hy self meld dat Preller hom van die drie liedtekste voorsien het (Louw 1959). Wanneer, hoe en waarom Preller 'n vroeëre variant aan hom besorg het, sal waarskynlik nooit duidelik word nie. Louw se geesdrif oor “ons eerste Afrikaanse kunslied” (*Die Burger* 1959) is dus nie slegs voortydig nie, maar in werklikheid foutief. Die teks wat Bosman gebruik het, was – as mens ietwat taalklowerig wil wees – (nog) nie Afrikaans nie. Afgesien van die ontbrekende “O”-uitroep aan die begin van die gedig soos ons dit ken, is daar ook minstens nege Nederlandismes of tussentaal-woordvorme: *wijd*, *schade*, *wenkende*, *wijsie*, *d'ooswind*, *so's*, *vouw*, *douw*, *rijp*. Die (tweetalige) *Drie Liederen* is deur *De Volkstem/Volkstem* gedruk, sekerlik danksy Engelenburg se medewerking. Daar is nog vrae rondom die toonsetting. Ten eerste is dit die enigste lied wat van 'n datum voorsien is (1908), en tweedens let 'n mens op dat dit op die voorblad aangegee word as nommer 1, maar dan as die middelste van die drie liedere verskyn.

Die Italiaanse musiekterm by sy toonsetting van “Winternag” is *Mesto*, dit wil sê *treurig*, en dui dus op 'n opvatting van die gedig wat ooreenstem met Preller se oorlogsverwysing. Die verduidelikende toevoeging “wind deur die gras” daarnaas, het betrekking op die swaaiende motief in die klavier-regterhand. In ooreenstemming met die basiese ritme van die vers, en die beginner-komponis se aanvoeling daarvoor, verskyn die lied in 'n elementêre (en by die beginner-komponis voorspelbare) drieslagmaat, maar met die karakter van 'n stadige wals, soos gesuggereer deur die melodievorm en veral die walsmatige klavierbegeleiding. Die melodielyn kom neer op afwykings van die liednorme van die tyd – soos die lomp frase by “wenkende hande” – en getuig van 'n verrassende onkunde oor die liedgenre van die 19de eeu, maar ook oor basiese musiekteoretiese beginsels. Daar is talle musikale setfoute, en die Engelse teks is musikaal onversorgd en onsingbaar. Soos te verwagte van 'n beginnerkomponis, het Bosman nie probeer om die musikaal onaanvaarbare driemaatfrases te korrigeer nie, en die stolling van die verloop met die slotreël van die gedig (“en vinnig verbleek”) kom as kunsmatig en steurend voor.¹⁷



<https://audiomack.com/mylitnet/song/klankopname-1>

Klankopname 1. Bosman, “Winternag” (Met skriftelike toestemming van die uitvoerende kunstenaars, Teresa de Wit en Hans Potgieter 2024)

OPGEDRAE AAN MEVR. J. C. SMUTS.
5
'N WINTER NAG.
WOORDE VAN EUGÈNE MARAIS.
A WINTER NIGHT.
DEDICATED TO MRS. J. C. SMUTS.
RAVELLI '08.

Mesto (Wind deur die gras)
pp
delicately - piano

Koud is die wind - ie en skaal, en blink in die duf - lig en haal, so wijd als die
Kleen blows the wind o'er the hill! But bright in the dim twi - light still— Wide as the A1 -

Haar so ge - na - de. Die vel - de in ster - lig en scha - de. En hoog op die
mighty's con - pas - sion. The fields gleam in star-light and she dave And high on the

aan - de, ver - spreid in die bran - de, is die gras - naad aan 'n toe - re so's wen - ken - de han - de.
ed - ges Of the fire - star-red ridges, The ripe grass like fin - gers in beckon - ing fash - ion.

6

Oh! How Trou - rig die wij - sie op d'oon - wint se maal, so's die stem van 'n
mourn - ful the sing - ing in the East wind's me - tre, Like a maid - en be -

met - sie in haar lief - de ver - haat, in elk gras - blaas se vouw blink 'n drup - pel van doew
wait - ing The loss of her lov - er Now eve - ry blade dath held Between each crease and fold

En 'n - mg ver - bleek dit tot rijs in die kou.
A spark - ling dew - drop that coo - tles in the cold.

pp *pia - nissimo* *ritard* *preludial*

Notevoorbeeld 1. Jan Gysbert Bosman se toonsetting van 'n WINTER NAG (sic). (Bosman di Ravelli 1908:5–6)

[Klik hier vir 'n groter weergawe.](#)

5.2 Jos. (Joseph?) Schu(h)macher (lewensdatums onbekend)

Sover bekend is Bosman se vroeë “Winternag”-poging eers met toonsettings in die *FAK-sang-bundel* opgevolg. In die derde druk van 1940 word die teenwoordigheid van Afrikaanse digters en komponiste as prioriteit aangegee, soos geïllustreer met twee toonsettings van “Winternag”, naamlik dié van Jan Kromhout (1886–1969) en ene Jos. Schumacher (ook Schuhmacher).

Beide komposisies verskyn in die eerste *FAK-sangbundel*, en is goeie voorbeelde van haastige en ondeurdagte werk. Die ontstaansdatums is onbekend, maar hang saam met die verskyning van die bundel, dit wil sê voor 1937.

237. Winternag
EUGÈNE N. MARAIS

Dols F. | : d' . t | d' : s : se | t : l : f . m | r : r : l | s : s : l . se | l : m : m |

JOS. SCHUMACHER

1. O, koud is die wind-jie, En blink in die dof-lig lê die vel-de in
2. O, treu-rig die wy-sie op die oos-wind se maat, soos die lied van 'n

s : f : l, . la, | s, . t : m : r . r | d : d : m . m | m : - : m . m | f : m : l . l |

1. ska-de wyd as die Heer se ge-na-de. En hoog in die ran-de, ver-
2. mei-sie in haar lief-de ver--laat; soos die lied van 'n mei-sie in haar

t : m : t | d' : d : d . d | d' : r : t . l | l : m : m . f | s : r : re |

1. sprei in die bran-de, is die gras-saad aan roe-re soos win-ken-de
2. lief-de ver--laat. In elk' gras-halm se vou blink 'n drup-pel van

m : m : d . d | d' : r : t . l | l : m : m | l : s : s . m | d : d : :

1. han-de; is die gras-saad aan roe-re soos win-ken--de han-de.
2. dou; en vin-nig ver-bleek dit tot ryp in die kou.

Notevoorbeeld 2. Schu(h)macher se toonsetting (*FAK-volksangbundel* 1940:269)

Klik hier vir 'n groter weergawe.

In ooreenstemming met gegewens hier bo, wat betrekking het op die werkwyse van die beginner- of onervare komponis, kan 'n mens hier sien watter bedenklike resultate dit kan lewer (Fig. 5). Schumacher se opvatting oor die liedkuns het duidelik slegs te make met die tradisionele “strofiese” lied. Die gedig se 6+4 reël-struktuur maak egter nie voorsiening daarvoor nie. Ten einde tog twee gelyke strofes te kan hê, is die Marais-tekse eenvoudig “aangepas” deur middel van weglating van teksfragmente. Die onsamehangende teksaanvang lyk so: “O koud is die windjie, En blink in die doflië die velde in skade wyd as die Heer se genade”.

Die klavierparty vorm terselfdertyd ook die melodie, soos dit die geval is met die meeste liederes in die sangbundel. Die melodie kom neer op 'n versameling van oënskynlik toevallige nootkeuses, met geen enkele onderbreking of teken van enige frasering nie. Die komposisie is ook ietwat verleng (!) deur willekeurige herhalings van teksreëls.

5.3 Sydney Richfield (1882–1967)

Richfield was een van die bekendste liedkomponiste gedurende die jare 1930 tot 1950 en een van 'n hele aantal Engelssprekendes wat hulle toegelê het op Afrikaanse liedtoonsettings. Benewens instrumentale en koorkomposisies is minstens 16 liedere van hom bekend (Malan 1986:144). Sy toonsetting van “Winternag” dateer uit 1943. As 'n kunstenaar met uitgebreide kennis van komposisie vir 'n verskeidenheid van instrumentale en vokale werk, tref die toonsetting vanweë sy kundige hantering van die onafhanklike klavierbegeleiding en 'n melodie van buitengewone aanvoeling vir woord-toonverhouding. Die lang en driftige étude-agtige klaviervoorspel van 'n volle bladsy kom ietwat ongewoon voor vir natuurliriek soos “Winternag”. Die *agitato*-voorskrif (stormagtig) het moontlik te make met die vroeëre opvatting van Marais se gedig as belewenis van die Anglo-Boereoorlog. Dienooreenkomstig neem die voorspel se drif geleidelik af tot *tranquillo* (rustig) voor die intrede van die stem. Die opwaartse oktawe by “en hoog teen die rande” is 'n treffende ingewing (kyk die notevoorbeeld hier onder). Die sorgvuldig-beplande harmoniese verloop van die lied sorg vir 'n indrukwekkende hoogtepunt met die meisie se (liefde) “verlaat”. Die slotmate is soos verwag kan word, 'n rustige en peinsende afloop, met twee verskynings van die laaste teksreël. Alhoewel Bester en Forbay (2022) se bronnemateriaal grootliks ontleen is aan byna uitsluitlik verskillende publikasies van Jan Bouws en John Kannemeyer, verwys hulle met waardering na liedbakens soos Jan Gysbert Bosman, Stephen Eyssen, Stephanus Le Roux Marais, en die betekenisvolle bydraes van Engelssprekende komponiste soos Johannes Joubert (die skuilnaam vir Hayden Matthews), Sydney Richfield, John Pescod en etlike ander (2022:475).

Handwritten musical score for "Winternag" by Sydney Richfield. The score is written on ten staves, showing a piano introduction and vocal melody. The lyrics are in Afrikaans. The score includes dynamic markings like *con dolore* and *agitato*. The bottom left corner has a logo for B.C. No. 29 (15 Staves) and the bottom right corner says "Made and Printed in England by Bosworth & Co., Ltd."

Notevoorbeeld 3. Die derde bladsy van Richfield se toonsetting

Klik hier vir 'n groter weergawe.

273

① *1.50* *slapuit* *1700* *deur* **WINTERNAG** **EUGÈNE N. MARAIS.** **W H Bell (1944)**

O KOUD IS DIE: WIND-JIE EN

SKRAAL EN BLINK IN DIE DOF-LIG EN, KAAL. *BBP* SO

WYD AS DIE HERR SE GE-NA-DE LÊ DIE VEL-DE

Notevoorbeeld 5. Die eerste bladsy van Bell se toonsetting

[Klik hier vir 'n groter weergawe.](#)

15 En hoog in die rande - - e ver-sprei in die

16

17 bran - de is die gras - - saad aan roe -

18

19 - re soos wink - en - de hand - - e.

20 *mf*

p *mp*

3

Notevoorbeeld 6. Mate 15–20 van Bell se toonsetting van “Winternag”

Klik hier vir 'n groter weergawe.

5.5 Stephanus Le Roux Marais (1896–1979)

Met steeds gewilde liedere soos “Heimwee”, “Kom dans Klaradyn”, “Mali, die slaaf se lied” en vele ander, geld Marais waarskynlik as die bekendste Afrikaanse liedkomponis. Sy besondere melodiese gawe en oor die algemeen ongekompliseerde en speel- en singbare liedere het bygedra tot ’n genre waarvan ’n aansienlike getal as *volksbesit* beskou kan word (Malan *SAME* III 1984:224–8). Behalwe ’n enkele studiejaar by Bell in Kaapstad, het hy gekonsentreer op opleiding as orrelis, met verwerwing van die ARCM-diploma (Associate of the Royal College of Music) in Londen in 1924. As orrelis was hy by verskillende gemeentes in die land betrokke en sy geestelike koorpublikasies het ’n betekenisvolle bydrae tot vroeë kerkkoorsang gelewer. Sy liedere het tussen die jare 1918 en 1970 ontstaan en kom neer op sowat 97 items waarvan 57 in druk verskyn het en etlikes ook op plaatopnames beskikbaar was.

Sy toonsetting van “Winternag” (1947) behoort tot sy minder bekende werk en bestaan slegs in manuskripvorm. Die gediginhoud was waarskynlik verantwoordelik vir die feit dat Marais hier effens wegbeweeg het van sy gebruikelike melodiese en begeleidingsrepte. Ongelukkig vind die destyds gewilde tweede “stem” wat hier en daar “saamsing” op die vokaal “aaa” ook hier ’n onverdiende plek. Etlike gedigreëls word herhaal. Aan die einde van die viermalige herhaling van “tot ryp in die kou” dreun die klavierbegeleiding skielik tot ’n vreemde en onverklaarbare klimaks met sesstemmige *sforzando*-akkoorde.

Notevoorbeeld 7. Die slotmate van S. Le Roux Marais se toonsetting van “Winternag”
 Klik hier vir ’n groter weergawe.

5.6 Rosa Nepgen (1909–2000)

Nepgen se lied-oeuvre is die mees omvangryke van enige plaaslike komponis; instrumentale werke is van aansienlik mindere belang en kom boonop voor as óf onbenullig óf onvoltooid. Dit val ook op dat in 1956 sewe volumes van Nepgen se liedere uit haar vroeë skeppingsperiode in Nederland gedruk is (Malan *SAME* III 1984:314–21). In Potgieter se proefskrif (1967:269) is sprake van 111 liedere, in dié van Van der Merwe (1984:ix) het die getal aangegroei tot 214. Hierna het die getal verder toegeneem, moontlik tot so veel as 300. Bouws (1960:31–2), wat vir die plaaslike musiek die belangrikste mondstuk was, het goeie kommentaar op Nepgen se toonsetting van Marais se “Hart-van-die-dagbreek” gehad.

Dié stukkies uit 1943 is inderdaad een van die juweeltjies in ons liedkuns, met ’n eenvoud van die melodie, die vernuftige (kontrapuntale) klavierbegeleiding en ’n samehangende geheel. Dieselfde kan gesê word van Nepgen se “Klara Majola”, op teks van D.J. Opperman. Dié toonsetting dateer uit 1969 en is volgens ’n persoonlike mededeling van Nepgen aan my, op die vooraand van die digter se 60ste verjaardag en binne ’n halfuur voltooi. Tesame met Bouws se opmerkings wil dit dus voorkom asof vroeëre, korter en meer gemotiveerde toonsettings, veral uit Nepgen se vroeëre jare, van beter gehalte is. ’n Mens merk ook op dat in 1956 sewe volumes van Nepgen se liedere uit haar vroeë skeppingsperiode in Nederland gedruk is (Malan *SAME* III 1984:314–21). Daar het ook later etlike liedpublikasies by SAMRO verskyn.

Twee tydgenootlike komponiste, beide verbonde aan die Konservatorium op Stellenbosch, Arnold van Wyk en Hubert du Plessis, is gedurende die vyftiger- tot sewentigerjare van die vorige eeu deur musiekliefhebbers en -kenners gesien as leidende figure op dié gebied. Nepgen het gedurende dieselfde era nie naastenby hierdie erkenning gekry nie. Beide komponistekollegas het op professionele vlak neergesien op Nepgen se werk. Die welbelese en woordvaardige Du Plessis het in dié trant ’n vernuftige en onvleiende limeriek bedink, wat hy aan ’n betroubare vriend oorvertel het, wat dit nog woordeliks onthou:

There was an old lady called Rosa
Who fancied herself a composa
Her setting of verse
Couldn't be worse
Yet nobody dared to exposa.¹⁹

Dan is dit ook interessant dat die gesiene Nederlandse musiekwetenskaplike Eduard Reeser, ’n kennis van Nepgen, in ’n brief aan haar (1971) noem dat sy in lineêre omgewings in haar toonsettings ontslae moet raak van oortollige note (Van der Merwe 1984:229), ’n besonder toepaslike wenk. ’n Opmerking van Nepgen teenoor Derik van der Merwe (1984:ix) kom voor as ’n soort liedkomposisie-credo, waarvan die werklike betekenis egter onbekend is: “Die skep van suiwer musikale klank stel nie so ’n besonder groot eis aan jou as wat die intellek, die menslike gedagte stel nie [...]” Hiervolgens is die “menslike gedagte” (?) identies (?) aan die intellek en die “suiwer musikale klank” ’n bysaak, iets wat in Nepgen se liedkomposisies dan gesien kan word as ’n verhewe soort “traak-my-nie-agtigheid” ten opsigte van ’n bedagte proses van teks-oordrag op musiek, wat tot liedkuns kan lei.

Dit is dan geen verrassing nie dat Nepgen se benadering tot die liedkomposisie tekens toon van prosedures wat as “resepmatig” kan voorkom. ’n Mens kom gereeld onder die indruk dat die aanvang van die klavierinleiding in die loop van die komposisie meer as een keer herhaal word, al sou dit ook funksioneel voorkom as aanduidings van onderverdelings in die lied, soos hier in (die gemerkte) mate 14 en 23. Sulke idees kan ook herverskyn as die een of ander aard van

(ietwat geforseerde) “ontwikkeling”, soos tydens die tweede strofe, beginnende in maat 25. (Dit moet sydelings genoem word dat die materiaal van die klavierinleiding ook sterk ooreenstem met die reeds gemelde “Klara Majola”, op teks van D.J. Opperman.)

Nog meer resepmatig is Nepgen se sonderlinge sin vir harmonie, of dan die gebruik van sameklanke in die klavierbegeleiding. Willekeurige en oënskyndig rigtinglose akkoordsamestellings maak deel hiervan uit. Chromaties-dalende baslyne aan die begin van hierdie lied laat die indruk van ’n byna toevallige opeenvolging van parallelle akkoorde, wat geen gedefinieerde toonsoort-funksie het nie. Gebeure soos hierdie word gevolglik maklik ervaar as fabrikasie of gewoon skryf-foute. Van der Merwe (1984:226) se goedkeurende (en hulpelose?) beslissing dat Nepgen se “hoogs komplekse melodiese en ritmiese tematiek, tonale onduidelikheid, uiterste chromatiese harmoniek en ingewikkelde klavierpartye ‘vertolkend’ optree” sou ook anders vertolk kan word in terme van wat ’n mens die afwesigheid van ’n tonale logika kan noem. ’n Derde en hinderlike “resep” in Nepgen se liedkuns is die kwalik-bedekte stram vierstemmige klaviertekstuur, wat soms onderwerp word aan manipulasies wat nie sonder ’n mate van gedwongenheid ervaar kan word nie, en die té gereelde gebruik van die oktaaf as klankversterking (?) in die klavier-regter-hand, in plaas van miskien ’n meer beweeglike en ligter tekstuur. Enkele ongemotiveerde beklemtoningsfoute, soos (bran-)dé, in (elk’ grashalm) en blink (’n druppel), doen verdere afbreuk aan die komposisie.

1. WINTERNAG

EUGÈNE N. MARAIS

Andante espressivo

Musiekbiblioteek ROSA NEPGEN

koud is die wind-ie en skraal. En blink in die dof-lig en kaal so wyd as die Heer se ge-

- na - - - de lê die vel - - de in ster - lig en ska - de. En

hoog in die ran - de, ver-sprei in die bran - - de, is die gras-saad aan roe-re soos win-ken-de

molto cresc. - - -

Copyright 1956
Woordes met toetsstemming van J. L. van Schaik (Edms.) Bpk. te Pretoria, oorgeneem uit Eugène N. Marais : Versamelde Gedigte, J. L. van Schaik, Pretoria, 1941.

Kopiering 1956

Notevoorbeeld 8. Die tweede strofe van Rosa Nepgen se toonsetting. In Die lieder van Nepgen, deel III:1956. Drie Marais-liedere. Amsterdam: Nasionale Pers/G. Alsbach & Kie.

[Klik hier vir ’n groter weergawe.](#)

5.7 Marinus de Jong (1891–1984)

De Jong was 'n veelsydige Vlaamse komponis met bydraes tot 'n verskeidenheid genres tot sy krediet. Onder sy *Zes zuidafrikaanse liederen* (gepubliseer in 1950, maar afwesig op sy werklys) toon sy toonsetting van “Winternag” hom as 'n besonder woordsensitiewe komponis, met 'n komposisie van eiesoortige aard. Hy slaag daarin om die Marais-gedig op 'n professionele en artistieke wyse te verbind met beskeie dog indrukwekkende musikale begrip. Die peinsend bewegende melodie beweeg in oorwegend klein intervalle en die begeleiding is opvallend ondergeskik aan die vokale lyn. Gepaste tussenspele na “skade” en “hande” kom voor as logiese skakels met aangrensende seksies van die lied. Sy hantering van die ongelyke teksstrofes is uniek onder die toonsettings van “Winternag”. Die melodie van die langer tweede strofe stem deels ooreen met dié van die eerste, maar die vaardige komponis slaag daarin om meer lettergrepe daarop in te pas. (Kyk ook die twee notevoorbeelde hier onder.) Die digte klavierbegeleiding is duidelik geïnspireer deur Wagner se destyds vernuwende styl in sy opera *Tristan und Isolde* en kan ook dien as voorbeeld van die Wagner-invloed in die Nederlandse musiek van die tyd (kyk ook Eggebrecht 1959:380–1).

Opgedragen aan Annie Woud

WINTERNAG

Marinus de Jong

gene N. Marais

ZANG

KLAVIER

quasi Lento. (mf) *quasi Lento.*

hou-de is die wind-jie en skraal en

foco a poco cresc. e string.

blink in die dof- lig en haal, so myd as die beer se ge-na-de, lê die

foco a poco cresc. e string.

(foc. f) *rall.*

vel-de in ster- lig en ska-de.

foco f) *rall.*

hoog in die hem-de, ver-sprei in die hem-de, is die gras-saad van-ter-re doos

Notevoorbeeld 9. Marinus de Jong se toonsetting van “Winternag” (Zes zuidafrikaanse liederen 1950:5–6)

[Klik hier vir 'n groter weergawe.](#)

Notevoorbeeld 10. Die aanvangsmate van De Jong se toonsetting



Figuur 4. Arnold van Wyk, ongeveer 1975 (In die skrywer se besit)

Die eerste idees vir die vyfdelige liedsiklus *Van liefde en verlatenheid* (1953) dateer uit 1932 en het juis betrekking op “Winternag” (Oosthuizen 2014:255), wat beteken dat die komponis reeds in sy voorlaaste skooljaar die toonsetting daarvan oorweeg het. Oosthuizen takseer die uitdrukkingswaarde as “voorstellings van koue en wydse ruimtelikheid” en lig dit toe as “’n sprekende voorbeeld van ’n gedig wat baie goed tot toonsetting leen” (Oosthuizen 2014:253). Die totale sketsmateriaal vir die vyf liedere beloop sowat 130 bladsye (Grové 1996:89).

Die voltooide werk is wyd verwelkom as die eerste van dié aard in Afrikaans en uitsluitlik op Marais se gedigte gebaseer, met liefdesverlange en eensaamheid as hoofmotiewe. In ’n brief uit 1949 aan sy vriend en mentor Jan Bouws, skryf die komponis dat hy hiervoor nuwe idees gehad het wat “miskien die geur van inboorlingmusiek” sou hê (Grové 1993:168).²¹ Hierdie opmerking het veral betrekking op die twee liedere weerskante van “Winternag” en betrek die San-meisie Nampti en haar vriendskap met die lewerik. Van Wyk se voorneme om “inboorling-musiek” hierby te betrek is veral waarneembaar in die mbira(?)-geïnspireerde begeleiding van die (enigste blymoedige) vierde lied “Hart-van-die-dagbreek” en verdere persoonlike opvattinge van dié soort klank in no. 2, “Die woestyn-lewerkie”. Hierdie aspek van Van Wyk se benadering tot komposisie benodig ’n verduideliking.

Van Wyk se kennis van inheemse musiekkulture was nie toereikend nie, iets wat aangevul is deur sy meermalige kontak met Hugh Tracey – indertyd ’n gesaghebbende op die gebied van die musiek van suidelike Afrika en ’n inligtingsbron waardeur die komponis in sy eie woorde “baie geleer” het. Tracey het sy loopbaan juis begin met betrekking tot die mbira-instrumente-familie en het mettertyd selfs ’n fabriek, African Musical Instruments, bedryf waar instrumente van die mbira-familie kommersieel vervaardig is en met ’n gebruikshandleiding toegerus is.

Die komponis is duidelik beïndruk met byvoorbeeld die “lenige melodieë van die Chopi” waaraan Tracey hom blootgestel het. Laasgenoemde het ook die idee verwelkom dat plaaslike komponiste gebruik sou maak van sulke materiaal. Van Wyk se geesdrif vir die inheemse musiek lei selfs tot die gedagte dat uit hierdie materiaal moontlik selfs ’n “kenmerkende Afrikaanse musiekskool” kan verrys. Van Wyk se geniale en unieke versmelting van hierdie “vreemde” koloriet ter wille van sy persoonlike lied-ideaal in “Hart-van-die-dagbreek” is eenmalig in die Afrikaanse liedkuns. Eienskappe soos die (relatief seldsame) maatsoort van 10/16 en deurlopende, ononderbroke tokkel-klavieridoom, wat in die eerste 24 van die 26 mate voorkom, en wel as ’n enkele ritmiese idee, is gehoormatig herkenbaar as ’n verwysing na ’n tokkel-instrument, soos enige van die uitgebreide instrumentefamilie bekend as mbira/mbila/“duimklavier”/kalimba/karimba. Selfs Tracey se verwysing na subtiele variasie van mbira-patrone is teenwoordig in “Hart-van-die-dagbreek”, weliswaar in die Westerse sin van die woord. Hierdie beskouings en werkwyse hoort tot die vroegste voorbeelde van ’n musikale “uitreiking” na die musiek van die polities uitgeslotenes van die samelewing.

Van Wyk se toonsetting van “Winternag” vorm die kern van die vyf liedere, wat ook die eerste liedere is om ten volle te beantwoord aan die riglyne vir ’n deurgekomponeerde kunslied. Die komponis se eie belewenis van eensaamheid was ’n belangrike dryfveer vir die siklus as geheel. By sy sketse vir dieselfde lied gedateer 19 Junie 1948 skryf hy: “[...] tweede winterdag na die ontydige lenteweer; donker die hele dag, baster wolkbreuke, bitter allenig [...]”

As kern van die siklus is die toonsetting bewustelik nie lied-kleinkuns nie, maar ’n fyn-gevoelige en gedempte drama, ’n geheimsinnige nagtafereel. Die dinamiese vlak is deurgaans laag (*pp* tot *ppp*), met noukeurige uitvoeringsvoorskrifte. Die deurkomponering bring mee dat die tradisionele opvatting van *melodie* volkome agtergelaat word. Die eerste drie mate van die klaviervoorspel dien ook as uiteensetting van die enkele belangrikste tematiese idee in die lied en verskyn ook as melodie-aanvang. (Kyk bygaande voorbeeld.)

6 7 *pp dolente, sotto voce* 8

O koud
Wie kalt
How cold

9 10

is die wind- jie en skraal.
weht die Wind durch die Nacht.
is the wind and how keen!

mf ben articolato, molto vibrato

p *col Ped.* *p*

Notevoorbeeld 12. Die stemintrede (mate 7–10) in Van Wyk se toonsetting van “Winternag”

[Klik hier vir 'n groter weergawe.](#)

Daar is bykans geen maat wat nie die een of ander variant daarvan bevat nie. Meer direkte aanhalings daarvan verskyn in die stem by “die windjie en skraal” en “soos winkende hande”.²² Ook die historiese hiërgargie van die viermaatfrase is afwesig en onnodig. Dit is slegs met die “treurige wysie” dat Van Wyk hom tot die meer tradisionele agtmaatfrase wend, en wel met wat beskryf sou kon word as in opsetlike walsmaat, wat vertolk sou kon word as siniese weergawe van die treurige wysie. Die begeleiding op hierdie punt word gekenmerk deur dubbeltrillers in beide hande, ’n klavieridoom wat met die koue wind verband hou. (Dieselfde idioom is ook van toepassing in die laaste van die *Weemoedige liedjies*, waar die wind om die lourierboom waai in I.D. du Plessis se teks.)

38 39 40 41 42

p

O treu - rig die wy - sie op die oos - wind se maat,
 Wie trau - rig die Wei - se die der Ost - wind er - klingt,
 How mourn - ful the sigh - ing of the east wind a - bove,

8va *cant. possibile*

Notevoorbeeld 13. Die “walsmaat” van die melodie kontrasteer met die “wind”-motief as begeleiding

Klik hier vir 'n groter weergawe.

Die klavierbegeleiding is byna deurgaans in die hoë G-sleutel genoteer; slegs in die sewe mate van “so wyd” tot “skade” word hierdie tekstuur aangevul met 'n diep gerammel in die laagste register van die instrument, sodat die klankspektrum op daardie punt 'n wye vyf oktawe oorskry.

Van Wyk hou in sy komposisie baie noukeurig by die ongelyke strofestructuur: die eerste strofe neem 40 mate in beslag en die tweede slegs 20. (Die slotmaat is stilte.) Die stem is vir die volle duur van die komposisie omring deur die klavier, met die tessituur geleë tussen die twee hande, wat soms selfs aanleiding gee tot 'n soort kontrapuntale dialoog tussen klavier-regterhand en vokale lyn. Die relatief ongekompliseerde melodiese lyne verteenwoordig egter ook fynsinnige teksdeklamasie, 'n nuwigheid in die Afrikaanse liedkuns. Hierdie benadering stuit selfs nie voor “beklemtoningsfoute” nie. 'n Goeie voorbeeld daarvan is die oënskynlike foutiewe “blink 'n (druppel van dou)”. Die komponis plaas 'n vierkantige hakie bokant die sisteem om dit te verduidelik. (Die alternatief sou neerkom op 'n maatsoortverandering op dié punt.)

11

III Winternag

Winternacht Winter Night

EUGÈNE NIELSEN MARAIS*
Deutsche Übersetzung von Gustav Polstermeier
English version by Howard Ferguson

ARNOLD VAN WYK
(1913)

Lento desolato, rubato $\text{♩} = \text{c. 54}$

CANTO

PIANO

ppp tenuissimo

una corda al fine

pp dolente, sotto voce

O koud
Wie koud
How cold

is die wind-je en skraal. En blink.
weht die Wind durch die Nacht. Nur Stern -
is the wind and how keen! And bare

f ben articolato, molto vibrato

cool Ped.

* Copyright: J. L. van Schaik, Dijk, Pretoria.
Copyright © 1954 by Boosey & Co Ltd.

All Rights Reserved
B. & H. 1957

Notevoorbeeld 14. Die eerste bladsy van Van Wyk se toonsetting (Boosey en Hawkes 1956:11)
 Klik hier vir 'n groter weergawe.



<https://audiomack.com/mylitnet/song/klankopname-3>

Klankopname 3. Arnold van Wyk. “Winternag” (2016) (Met skriftelike toestemming van die uitvoerende kunstenaars Jolene Kappis en Ilse Schumann)

5.9 Peter Klatzow (1945–2021)²³

Klatzow het ’n glansryke loopbaan as komponis gehad, met bydraes tot alle genres. Tussen die jare 1964 en 1977 het hy verskillende studiereise onderneem, soos na die beroemde musiek-onderwyser Nadia Boulanger in 1965–66. Hy het talle internasionale pryse verower, asook die prestige-ryke plaaslike Helgaard Steyn-prys. Sy vroegste komposisies was weinig meer as kennismaking met negentiende-eeuse klaviermusiek van onder meer Chopin en Brahms. Vanaf 1968 het die inwerking van verteenwoordigers van die na-oorlogse musikale *avant-garde*, soos Karlheinz Stockhausen en veral Pierre Boulez, duideliker in sy werk tevoorskyn gekom. Dienooreenkomstig weerspieël werke soos sy orrelkomposisie *Ach Bach* (1977) komposisie-praktyke waarin die toeval ’n bepalende funksie gehad het: Die orrelis gebruik fragmente uit ’n koraal van Bach en varieer elemente soos aanslag, tempo en transposisie willekeurig, egter in ooreenstemming met voorstelle van die komponis. Klatzow se musiek is wêreldwyd uitgevoer, en sy marimba-komposisies was van die eerstes vir dié instrument. Hy was ook die wenner van heelparty pryse, waaronder die gesogte plaaslike Helgaard Steyn-prys. Hy was sedert 1973 aan die Musiekkollege van die Universiteit van Kaapstad verbonde.

Sy groot versameling skilderye het ’n betekenisvolle rol in sy instrumentale musiek vervul, soos met “The World of Paul Klee” (1976) en “The Temptation of St. Anthony” (1972), ’n werk vir tjello en orkes, wat geïnspireer is deur een van Hieronimus Bosch se skilderye. Klatzow het hiermee die tweede prys verower in ’n kompetisie wat onder die naam van die tjellis Pablo Casals plaasgevind het. Klatzow het volgens eie oortuigings bydraes tot meer kosmopolitiese lied-skeppings gelewer, soos sy toonsettings van Dennis Brutus (’n eertydse gevangene op Robbeneiland) se verse (De Villiers 2023:151). Sy eenbedryf-opera “Words from a Broken String” (2010) is die verhaal van vyf “Boesman”-beskuldigdes en die gereg se minagting van hulle bestaansreg.

Vanaf die latere 1980’s het Klatzow hom meer en meer begin toespits op musiek wat as gebruikersvriendelik bestempel kan word, egter sonder om artistieke maatstawwe in te boet (Theunissen 2014:29). Sy Tintinyane (1994), ’n Afrika-verhaaltjie vir orkes en verteller, die vioolsonate (1996) en tjellosonate (2010), asook werke van groter omvang soos die drie orkesstukke gebaseer op skilderye van Irma Stern (1998) ressorteer onder hierdie opskrif.

’n Ander noemenswaardige faktor in Klatzow se werk as komponis is Afrikaanse gedigte. Dit is veral Van Wyk Louw se gedigte wat opvallend sterk in Klatzow se oeuvre verteenwoordig is, maar ook dié van Ernst van Heerden, A.D. Keet en Eugène Marais (May 1981:134).

Sy belangstelling in die toonsetting van Afrikaanse gedigte dateer reeds uit 1960. Beide “Winternag” (Marais) en “Dis al” (Jan F.E. Celliers) dra op die omslag die datum 9 April 1960. Sy gebruik van Afrikaanse gedigte word nie beperk tot liedtoonsettings nie en dien gereeld ook vir werke van groter omvang, soos die grootse ballet op Louw se “Vier gebede by jaargetye in die Boland” en die vindingryke klavierstukkies “Makoemazaan”, ’n gedig van A.G. Visser.

As jeugwerk is die toonsetting van “Winternag” nie noemenswaardig nie; die ritmiese figuurtjie by die klavier word helaas vir die volle duur van die toonsetting volgehou, en die rasende tempo (*agitato*) is nie verklaarbaar nie. Ook met Celliers se “Dis al”, wat gelyktydig met “Winternag” ontstaan het, val die beginner se vervreemdende kommerlose salonwals op. (Kyk notevoorbeeld.)

Handwritten musical score for "Winternag" (1960) by Klatzow. The score is written for voice and piano. It features a 2/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked *agitato*. The score is divided into four systems. The first system shows the piano accompaniment with a driving eighth-note pattern. The second system shows the vocal line with lyrics "Koud is die wind jê en". The third system shows the piano accompaniment with a driving eighth-note pattern. The fourth system shows the vocal line with lyrics "skraal en blink in die".

Notevoorbeeld 15. Die 15-jarige Klatzow se eerste komposisie: die toonsetting van “Winternag” (1960)

[Klik hier vir 'n groter weergawe.](#)

5.10 Hubert du Plessis (1922–2011)



Figuur 5. Hubert du Plessis, ongeveer 1990 (DOMUS, Universiteit Stellenbosch)

Du Plessis was saam met Van Wyk en Stefans Grové sedert die 1940's die eerste verteenwoordigers van 'n gerigte plaaslike kunsmusiekbeoefening. Du Plessis se sowat 80 liedere – waarvan die meeste in Afrikaans – is die getalrykste genre in sy werk. In 'n brief aan my het hy sonder huiwering bevestig dat al sy liedere kunsliedere is, “want ek het nie verniet so hard daaraan gewerk nie”. Hierdie opmerking is kenmerkend van Du Plessis se lewenslange bykans legendariese obsessie met presisie (of puntenerigheid).²⁴ Benewens komposisies was Du Plessis ook bedrywig as uitvoerende kunstenaar en skrywer. Hy was die skrywer van drie boek-publikasies, en gedurende die jare tussen 1941 en sy uittrede in 1978 het hy jaarliks gemiddeld ses uitvoerings of radio- en ander optredes onderneem. Sy vroegste liedere, die *Vier herfsliedere* van 1944, is op eie tekste gebaseer. Ook hier is die komponis se kenmerkende sin vir presisie reeds aanwesig.²⁵

Die toonsetting van “Winternag” dateer uit 1966 en vorm deel van die grootskaalse patriotiese werk vir solis, koor en orkes, *Suid-Afrika: Nag en daeraad*, 'n opdragwerk ter viering van die vyfde jaar van die Republiek. Die komposisie is 'n kompendium van patriotiese materiaal, wat strek vanaf die Anglo-Boereoorlog, met onder meer die destydse Vrystaatse en Transvaalse volksliedere, 'n aanhaling uit die kinderliedjie “Siembamba” en andere. Voor in die partituur verskyn 'n handgeskrewe Hoog-Hollandse teks (1904), wat betrekking het op “'n eindelooze nacht over Zuid-Afrika” en “die belofte van een komenden dageraad”. In ooreenstemming met die vroeë resepsie van Marais se gedig (soos Preller en Dekker, en die lyde na die oorlog – kyk die oorsig hier bo), word dit hier foutiewelik gebruik as simbool vir die nag en die oorlogs-verwoesting. Die toonsetting is in 1967 en weer in 1974 verder aangepas vir solis en klavier, ter wille van groter potensiele bruikbaarheid.

Du Plessis self het die toonsetting as sy eie gunsteling beskryf (Van der Mescht 2003:143–4). Hy het ook sy misnoeë uitgespreek met Van Wyk se toonsetting van 13 jaar tevore, wat hy as “oorlaaid” beskou het en nie in ooreenstemming met die “eenvoudige” gedig nie. Sy toonsetting is sonder twyfel die mees geslaagde liedmatige weergawe van die gedig en ’n monument vir die Afrikaanse lied; *liedmatig* as gevolg van die geniale samevoeging van beide die *strofiese* beginsel én die beginsel van *deurkomposisie*: Die strofiese element word verteenwoordig deur die feit dat die eerste agt mate van die klaviervoorspel identies (maar getransponeerd) deur die sopraan oorgeneem word vir die tweede strofe (soos op die notevoorbeeld met twee pyltjies aangedui). Hierdie werkwyse is terselfdertyd ook ’n illustrasie van Du Plessis se opvatting van die gedig se “eenvoud”.

Daarteenoor herverskyn etlike idees uit die begin van die lied verder aan, in diens van die deurkomposisie-beginsel: Die opwaartse sprong aan die begin van die voorspel verskyn ook by die “O”-uitroep van beide strofes, en die sirkelende motief van maat 12 (“is die windjie”) duik ook elders in die toonsetting op. Die verdere verloop van die lied word streng gehou by idees soos hierdie twee. Só vind ’n mens die opwaartse sprong ook by die teks “en hoog teen die rande” en (ietwat opgevolg) by die voorlaaste reël “In elk grashalm se vou”. Die sirkelmotief duik weer op in mate 22–3 en 54–5) (kyk ook letter x op notevoorbeeld hier onder). Die slotmate roep weer die *treurige wysie* (maat 48–9) voor die gees, soos ook die kort klavierspel. Die enigste punt van kritiek is die beklemtoningsfout in die tweedelaaste teksreël, met *gras*-(halm se vou), wat as ’n ongemaklike lang noot aangegee word. Die vorige verwysing in die teks, na *gras*-(saad), is daarenteen veel natuurliker en beter en behoort ook hier te gegeld het. Dit val op dat die toonsetting 64 mate beslaan, wat deurgaans herleibaar is tot die (vir Du Plessis die ideale?) kwadratiese twee- of viermaatgroepe.



<https://audiomack.com/mylitnet/song/klankopname-4>

Klankopname 4. Hubert du Plessis (Met skriftelike toestemming van die kunstenaars, Teresa de Wit en Hans Potgieter 2024)

25. Winternag

EUGÈNE MARAIS
(1871 – 1936)HUBERT DU FLESSIS
(1922 – 1966)

Andante moderato (♩ = 72)



han - de

O treu - rig die wy - sie op die oos - wind... se mast,

soos lies lied van 'n mel - sie in haar hef - de ver - laat!

In elk' gras - halm se vou blink 'n drup - pan dou

92

dou, en vin-nig ver-bleek dit tot ryp in die

kou!

a tempo

a tempo

dim.

rall.

pp

bo.

u.c.

(o. 4 min.)

Uit „Judit-Afrika – Nag en Dageraad“ (1966). Klavierversiening 1967, hersien 1974. Totale tydduur e. 12 min.

Notevoorbeeld 16. Hubert du Plessis se volledige toonsetting van “Winternag” (FAK-kunsliedbundel 1984:90–3)

Klik hier vir 'n groter weergawe.

5.11 Charles Nel (1890–1983)

Nel het reeds ter sprake gekom in die bespreking van Bosman se toonsetting hier bo. Na 'n kort studieperiode in Amsterdam, by Julius Röntgen, het hy teruggekeer huis toe. Na die mislukking van sy musiekskool in Ermelo het hy 'n onderwysdiploma verwerf. Sy eerste liedkomposisies het in die 1920's ontstaan. Die Afrikaanse Letterkundige Vereniging het Nel in 1980 vereer met 'n toekenning vir sy liedbydraes (Malan 1984 *SAME* III:307–10).²⁶

Uit Nel se werklys blyk dat hy sedert die 1940's talle ouer komposisies hersien of opnuut geskryf het, sodat daar met verloop van tyd byvoorbeeld uiteindelik sowat vyf toonsettings van Celliers se “Dis al” ontstaan het. Sulke hersienings dui moontlik ook op wesenlike onsekerhede oor die sukses van sy werk. Nel se toonsetting van “Winternag” laat wel die indruk van 'n basiese begrip van musiekteorie en harmonie, maar 'n onontwikkelde begrip vir melodie en teksvertolking. Soos bo uiteengesit, trap Nel in die voorspelbare slagyster van die onvanpaste driemaatfrases. Die afwesigheid van enige doelmatige fraserings, ruspele of tussenspele en van enige sigbare inagnames van teksvorm en -inhoud is opvallend. Die talle identiese ritmiese figurerings van die melodie kom rigtingloos voor en die klavierbegeleiding volstaan byvoorbeeld vir die hele toonsetting op die vermoeiende enersheid van akkoord-arpeggiëring.

5.12 Hendrik Hofmeyr (gebore 1957)

Hofmeyr se eerste sukses as komponis was die opera *The fall of the House of Usher*, waarmee hy in 1987 as wenner van die Suid-Afrikaanse Operakompetisie aangewys is, én in die volgende jaar die Nederburg Operaprys verower het. In dieselfde jaar het hy, tydens 'n self-opgelegde verbanning van uiteindelik tien jaar in Italië, die eerste prys in 'n internasionale kompetisie verower met musiek vir 'n kortfilm van Wim Wenders. In 1997 is twee verdere internasionale pryse toegevoeg, met die Belgiese Koningin Elisabeth-kompetisie (met *Raptus* vir viool en orkes) en die Dimitri Mitropoulos-kompetisie in Athene (met *Byzantium* vir hoë stem en orkes).



Figuur 6. Hendrik Hofmeyr (Foto in die skrywer se besit)

Tot en met aftrede in 2022 het Hofmeyr – afgesien van ’n kort tydperk aan die Konservatorium in Stellenbosch – aan die hoof gestaan van die afdeling vir komposisie en musiekteorie aan die Universiteit Kaapstad, waar hy ook ’n doktoraat verwerf het (1999). Sy komposisie *Incantesimo* is aangewys as verteenwoordigende werk uit Suid-Afrika tydens die kongres van die Internasionale Vereniging van Tydgenootlike Musiek in Kroasië (2005). Plaaslik is hy vereer met ’n Kanna-toekenning in 2008 en deur die Universiteit van Kaapstad vir sy tweede simfonie.

Sy oeuvre sluit werke vir alle genres in en 130 opdragwerke. Meer as 70 werke is in CD-formaat bekendgestel. In 2021 is die CD-opname *Partita africana*, ’n versameling van ses werke, deur die Franse tydskrif *Classica* aangewys as CD van die maand.

Hofmeyr se toonsetting van die bruin digter S.V. Petersen se gedigte as ’n siklus van ses liedere, *Alleenstryd*, was Hofmeyr se antwoord op ’n versoek van SAMRO (1996) om toonsettings van “struggle”-gedigte te skryf. *Alleenstryd* is ’n werk waarin Hofmeyr homself vereenselwig met Petersen se “alleenstryd” en uitsluiting (Roos 2000:65). Die komponis verweer homself gereeld heftig teen die gedagte van lied- of ander kunsvorme vir politieke doelwitte, wat hy as oppervlakkig en betekenisloos beskou (De Villiers 2023:151). Ter illustrasie van Hofmeyr se aangetrokkenheid tot temas wat uitsluiting en misbruik van menselewens illustreer, kan sy eenbedryf-opera oor die tragiese lewe van Saartjie Baartman as ’n verdere voorbeeld dien. Dié opera was een van die bydraes van plaaslike komponiste tot die eeufeesviering van die Kaapstadse Musiekkollege in 2010. Onder ’n nuwe naam, “Sara Baartman”, is die werk in 2021 uitgebrei tot ’n vollengte-opera.²⁷

Sy Afrikaanse liedtoonsettings tel tans (2024) 126 en oortref getalsmatig dié van beide Van Wyk en Du Plessis se gesamentlike lied-oeuvres. Sy toonsetting van “Winternag” dateer reeds uit sy studentedae in Kaapstad (1977), maar is eers in 1982 tydens sy Italiaanse selfverbanning uit Suid-Afrika voltooi. Hofmeyr sien die gedig as ’n geleentheid om die elegiese atmosfeer én suggestiewe simboliek musikaal oor te dra. Hy noem dat die “gestroopte” taalgebruik in die gedig dit ideaal maak vir ’n eiesoortige persoonlike vertolking daarvan.

Die toonsetting is uniek en is, soos menige ander toonsetting, ’n goeie voorbeeld van Hofmeyr se deklamatoriese liedbenadering in Afrikaans, wat strook met sy mededeling dat hy gepoog het om elke frase “sowel woordgetrou as liries bevredigend” te maak. Dié twee oogmerke – die teks en die vokalisering daarvan – verkeer uiteraard dikwels in spanning met mekaar en kom daarop neer dat die woord self die (bedoelde) botoon voer. In meer alledaagse terme kan ’n mens sê dat letterlik elke lettergreep van die teks tot sy reg kom in die lied, soos nog nooit in dié mate in Afrikaans gedoen is nie. Ouer normatiewe metriese opvattinge soos viermaat-frases en ’n volgehoue maatsoort word agtergelaat en vervang met nie minder nie as 14 maatsoortwisselings. Die musikale ritme kom selfs voor as verwant aan ’n professionele voordrag van die gedig.

Die vokale element is weliswaar veeleisend, maar kom onopsigtelik voor en is in werklikheid in diens van die teks, as ’n mens wil: ’n nuwesootige *arioso*. Hier is geen sprake van melodiese ontwikkeling nie en ook bykans geen herhalings nie. Ter wille van die woord self het Hofmeyr getrag om ’n tradisionele melodie te vermy.

Soos die historiese veronderstelling is in 'n kunslied, funksioneer die klavierbegeleiding volkome onafhanklik van die stem, maar dien as wesenlike veraanskouliking van die teks en het ook 'n belangrike vormfunksie. Die toonsetting val uiteen in drie groter seksies. Die eerste hiervan verloop van die begin af tot by “sterlig en skade”, wat veral met etlike rinkelende meervoudige *acciacaturas* – dit wil sê vinnige klein versieringsnote wat nie op sigself nootwaardes het nie – en dien as suggestie van koue. In die tweede seksie, vanaf “en hoog teen die rande” tot die “treurige wysie [...] in haar liefde verlaat”, verander die tekstuur tot 'n breër klankomvang en verskyn die klavier se treurige wysie as 'n herhaalde melodie in die regterhand. Die slotseksie betrek die laaste twee teksreëls, met 'n terugverwysing na die aanvanklike rinkelings van koue.



<https://audiomack.com//mylitnet/song/klankopname-5>

Klankopname 5. Hendrik Hofmeyr se “Winternag” (Met skriftelike toestemming deur die komponis en die twee (Walliese) kunstenaars, Anna Grieve en Caradog Williams)

Twee gedigte van Eugène Marais
1. Winternag

Hendrik Hofmeyr

Desolato ♩ c.38-42

Soprano
o tenore

Pf.

come un soffio

ppp

senza pedale

pp

O koud is die win - djie en

p

skraal En blink in die dof - lig en

mf

kaal so wyd as die Heer se ge - na - de,

(loco)

mp cantabile

con molto pedale

© Hendrik Hofmeyr 1982.

[illegible]

Notevoorbeeld 17. Hendrik Hofmeyr se volledige toonsetting van “Winternag” (1977–82)
(Notemateriaal is vriendelik deur die komponis beskikbaar gestel)

Klik hier vir 'n groter weergawe.

5.13 Helberg, Abraham en Lizanne (1996)

In 1996 het die verhoogproduksie met die titel *Uit die bloute* onder regie van Ilse van Hemert by die KKNK plaasgevind en later ook met sukses elders in die land. Die produksie het ook die *De Kat*-prys ontvang. Volgens die CD-brosjure is die produksie geïnisieer deur die ligtemusiekgroep Marimba, met Abraham en Lizanne Helberg en Jahn Beukes, asook die akteurs Gys de Villiers en Anna-Mart van der Merwe. Tekste van Eugène Marais het die grondslag van die produksie gevorm, waarvoor Marimba tien lewendige toonsettings van gedigte van Marais voorgedra het. Die toonsetting van “Winternag” is sover bekend die enigste in ’n ligter idioom as die kunslied en behoort tot die destyds gewilde luisterliedjie-genre, soos ook beoefen is deur ligtemusiekkunstenaars soos Laurika Rauch en Koos du Plessis. Die musiek word gekenmerk deur eenvoud en kom intiem en ongesmuk voor. Die (uitsluitlike) klavierbegeleiding is stereotiep vir die genre en het nie enige direkte of indirekte betrokkenheid by die melodie of stemming nie.

5.14 Watt, Martin (gebore 1970)



Figuur 7. Martin Watt (Foto voorsien deur die komponis)

Watt is komponis en dosent. Hy het aan die Noordwes-Universiteit in Potchefstroom gegradueer en daarna verdere komposisiestudies onder Peter Klatzow aan die Suid-Afrikaanse Musiekkollege van die Universiteit Kaapstad voortgesit. Hy was die ontvanger van etlike nasionale en internasionale pryse, waaronder die Priaulx Rainier-prys, die SAMRO Buitelandse Komposisieprys en ’n toekenning van die Oppenheimer Memorial Trust, wat hom in staat gestel het om in 1994–5 onder die Britse komponis Paul Patterson aan die Koninklike Musiekakademie te studeer, waar ook van sy werk deur die BBC Radio opgeneem is. Hy beklee tans ’n professoraat aan die Kaapstadse Musiekkollege.

Watt het reeds meer as 60 komposisies tot sy krediet, waarvan heelwat opdragwerke is. Sy musiek het uitvoerings en uitsendings in verskeie Europese lande, Asië en die VSA gehad.

Sy toonsetting van “Winternag” vorm deel van ’n siklus van vyf liedere op tekste van Marais, met die dood as hooftema. Dié tema word op musikale wyse enersyds as verlies en andersyds as bevryding voorgestel deur middel van die voortdurende teenstelling van tonale en atonale segmente. Alhoewel daar geen verband met die dood (of oorlog) in “Winternag” bestaan nie, kan die uitdrukking van liefdesverlatenheid (en koue) as uitdrukkingsverwant beskou word. ’n Kenmerkende melodiese motief, wat reeds heel aan die begin van die siklus gehoor word, is ’n belangrike vormgewende en samebindende faktor wat in al vyf liedere voorkom. Dié motief is gebaseer op ’n musikale anagram wat afgelei is uit die digter se van en musikaal neerkom op die toonhoogtes E-A-D-A-F#-Emol. In “Winternag” kom die ses toonhoogtes voor in mate 21–2, by die teks “En hoog teen die rande”.²⁸

Die toonsetting is kompak en ekonomies ten opsigte van materiaal. Die opvallendste daarvan is die ritselende motief in die linkerhand-party van die klavierinleiding en -naspel, in beide gevalle ses tweemaatfrases. As begeleiding van die teks self verskyn dieselfde (maar getransponeerde) idee altesaam 19 keer en kan as ’n *ostinaat* beskryf word (Italiaans *ostinato*: hier min of meer “onverbiddelik”, “onontwykbaar”). Dié baie effektiewe idee in Watt se toonsetting herinner aan Schubert se toonsetting *Die Stadt*, met dieselfde doel voor oë: die uitdrukking van die harde en onontwykbare waarheid van verlore liefde. Die melodielyn is gemaklik, met ’n vernuftige klein toonhoogteverskeidenheid, wat tesame met die deursigtige begeleiding sorg vir ’n besonder geslaagde lied en ’n welkome toevoeging tot die Afrikaanse liriese musiek. Die subtiële ooreenkomste tussen die melodiese aanvange van die eerste en tweede strofes maak deel uit van die lied se trefkrag.



<https://audiomack.com//mylitnet/song/klankopname-6>

Klankopname 6. Martin Watt se “Winternag” (Met skriftelike toestemming deur die komponis en die uitvoerende kunstenaars Magdalene Minnaar en Albie van Schalkwyk)

Winternag

Adagio doloroso $\text{♩} = 60$

f
Sempre con pedale
* Verdeel telkens hierdie figuur tussen linker- en regterhand

5

p *pp* *mp*

9

mp *pp* *pp*

simile *pp*

Notevoorbeeld 18. Die begin van Watt se toonsetting van “Winternag”. Die bogenoemde ostinaat verskyn hier by die linkerhand. Die regterhand-party is ’n reeks dissonante as stemmingsmiddel.

[Klik hier vir ’n groter weergawe.](#)

6. Slotsang

Marais se gedig is en word steeds gesien as die eerste en terselfdertyd bekendste liriese gedig in Afrikaans. Hierdie ondersoek na toonsettings daarvan het ’n venster oopgemaak met ’n blik op ’n sonderlinge en eenmalige verwesenliking van die bogenoemde “musikale natuurstemming” van die gedig. Die groot verskeidenheid van toonsettings, en benaderings tot dié taak, is ’n musikale landkaart van die wording van die liedkuns in Afrikaans, en respek en waardering vir ’n unieke gedig.

Bibliografie

- Aitchison, E. 1987. *Hubert du Plessis*. In Klatzow (red.) 1987:33–75.
- Antonissen, R. 1982. *Die Afrikaanse letterkunde van 1906 tot 1966*. In Nienaber (red.) 1982:35–164.
- Baard, M., J.C. Kannemeyer, K. Roets, N. Stassen en M. Viviers. 2005. *Eugène Marais. Die volledige versamelde gedigte*. Pretoria: Pretoria Boekhuis.
- Bester, C. en B. Forbay, 2022. An introduction to Afrikaans art song literature: Origins and repertoire. *Journal of Singing*, 78/4:471–82.
- Bosman, J.G. (Bosman di Ravelli). 1963a. Music's exile. *Vita Musica*, 1(2):8–10.
- . 1963b. Music's exile. *Vita Musica*, 1(3):6–8.
- . 1964. *Saint Theodore and the crocodile*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.
- Bosman, M. 1939. Bosman di Ravelli. *Die Huisgenoot*, 23 Junie, bl. 29.
- Bouws, J. 1957. *Suid-Afrikaanse komponiste van vandag en gister*. Kaapstad: AA Balkema.
- . 1960(?). *Woord en wys van die Afrikaanse lied*. Kaapstad en Pretoria: HAUM.
- . 1968. Die Afrikaner en sy musiek. In Pienaar (red.) 1968:363–75.
- . 1982. (postuum). *Solank daar musiek is ... Musiek en musiekmakers in Suid-Afrika (1652–1982)*. Kaapstad: Tafelberg.
- Brink, A.P. (samest.). 2000. *Groot verseboek*. Kaapstad: Tafelberg.
- Brinkmann, R. 2004. Musikalische Lyrik im 19. Jahrhundert. In Danuser (red.) 2004:9–84.
- Cloete, T.T. s.j. [1963]. *Eugène Marais. Monografieë uit die Afrikaanse letterkunde, nommer 1*. Kaapstad: Nasou.
- Danuser, H. (red.) 2004. *Musikalische Lyrik*. Handbuch der musikalischen Gattungen Bd. 8/2. Laaber: Laaber-Verlag.
- De la Motte, D. 1993. *Melodie*. Kassel: Bärenreiter.
- Du Randt, W.S.H. 1965. Eugène Marais as 'n “duister kunstenaar”. D.Litt-proefskrif, Universiteit van Pretoria.
- De Villiers, D. (red.). 1961. *Nuwe FAK-sangbundel*. Johannesburg: Nasionale Boekhandel.
- De Villiers, N. 2023. On migration, exile, and cosmopolitanism: A brief survey of South African art song. *Journal of Singing*, 80/2:145–56.

- Du Toit, F.G.M. 1940. *Eugène Marais – sy bydrae tot die Afrikaanse letterkunde*. Amsterdam: Swets en Zeitlinger Boekhandel en Uitgewersmaatskappy.
- Eggebrecht, H. (red.) 1967. *Riemann Musiklexikon* (Sachteil). Mainz: B. Scott's Söhne.
- Ferguson, H. 1987. Arnold van Wyk. In Klatzow (red.) 1987:1–31.
- Finscher, L. (red.). 2008. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel: Bärenreiter.
- Grové, I.J. (red.). 1984. Arnold van Wyk 1916–1983. *Opstelle oor sy lewe en werk*. *Acta Academica*, Reeks B19. Universiteit van die Oranje-Vrystaat.
- Grové, I.J. 1986. Die liedkuns van Beethoven, met spesiale verwysing na woord-toon-verhoudings in die klavierbegeleide sololiedere. DPhil-proefskrif, Universiteit van die Oranje-Vrystaat.
- . 1993. “Wat kon daarvan kom?” – enkele beskouinge oor die musikale nalatenskap van Arnold van Wyk (1916–83). *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 33(3):165–73.
- . 1994. Nepgen, Rosa, *Liederekeur/Selected songs*. Resensie. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Musiekwetenskap (SAMUS)*, 14:109–17.
- . 1996. Arnold van Wyk: Herdenking en her-denking. *Musicus*, 24(1):85–91.
- . 2008. Lewe-in-werk: Outobiografiek in Arnold van Wyk se musiek. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 48(1):1–10.
- . 2008. Bouws, Jan. In Finscher (red.) 2008:65–6.
- . 2011. “Making the Dutchman proud of his language”: ’n Honderd jaar van die Afrikaanse kunslied. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 51(4): 666–79.
- Grové, S. 1996. William Henry Bell (1873–1946). *Musicus*, 24(2):159–60.
- Gutsche H., W.J. du P. Erlank en S. Eyssen. 1940. *FAK-volksangbundel*. 3de druk. Pretoria: De Bussy.
- . 1943. Die oorsprong van die *FAK-volksangbundel*. *Die Huisgenoot*, 17 September, ble. 18–9 en 33.
- Jost, P. 2008. Lied. In Finscher (red.) 2008:1260–328.
- Klatzow, P. (red.) 1987. *Composers in South Africa today*. Kaapstad: Oxford University Press.
- Lindenberg, E. 1965. *Onsydige toets*. Kaapstad: Academica.
- . 1966. *Versamelde gedigte van Eugène Marais*. Blokboeke 2. Pretoria en Kaapstad: Academica.

- Louw, W.E.G. 1950. Die Afrikaanse poësie na 1900. In Van den Heever en Pienaar (reds.) 1950:257–371.
- . 1959. Op die spoor van ons eerste Afrikaanse kunslied. *Die Burger*, 20 Februarie, bl. 2.
- Marais, E.N. 1947. *Versamelde gedigte*. 13de druk sedert 1936. Pretoria: Van Schaik Uitgewers.
- Marais, L.M. en R. Marais. 1998. Eugène Marais (1871–1936). In Van Collier (red.) 1998:657–71.
- Markovic, T. en V. Mikic (reds.) 2010. *(Auto)Biography as a musicological discourse*. Musicological Studies 3. Belgrado: University of the Arts.
- May, J. 1987. Peter Klatzow. In Klatzow (red.) 1987:131–65.
- Muller, S. 2010. Orientalizing Europe, Europeanizing Africa: The fantastical lives and tales of Jan Gysbert Hugo (The Marquis) (Louis de) (Vere) Bosman di Ravelli, also known as Gian Bonzar. In Markovic en Mikic (reds.) 2010:142–59.
- Nienaber, P.J. (red.). 1982. *Perspektief en profiel. 'n Geskiedenis van die Afrikaanse letterkunde*. Johannesburg: Perskor.
- Nienaber-Luitingh, M. 1962. *Eugène Marais*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Nuten, P. 1939. *Hullebroeck en zijn betekenis*. Antwerpen: De Sikkel uitgeverij.
- Pienaar, P. de V. (red.). 1968. *Die kultuurgeskiedenis van die Afrikaner*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Oosthuizen, M.J. 2014. Arnold van Wyk as liedkomponis: 'n Ontsluiting van die liedere in die Arnold van Wyk-versameling by die Universiteit Stellenbosch. PhD-proefskrif, Universiteit Stellenbosch.
- Opperman, D.J. (samest.). 1980. *Groot verseboek*. 8ste uitgawe. Kaapstad: Tafelberg.
- Potgieter, J.H. 1967. 'n Analitiese oorsig van die Afrikaanse kunslied, met klem op die werke van Nepgen, Gerstman, Van Wyk en Du Plessis. DPhil-proefskrif, Universiteit van Pretoria.
- Roos, H. 2000. Hendrik Hofmeyr: Lewe en werk 1957–1999. MMus-verhandeling, Universiteit Stellenbosch.
- Rousseau, L. 1974. *Die groot verlange. Die verhaal van Eugène N. Marais*. Kaapstad en Pretoria: Human en Rousseau.
- Schwab, H. 1965. *Singbarkeit, Popularität und Kunstlied*. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 3. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- . 1981. Kunstlied – Krise einer Gattung. *Musica*, 35(3):229–34.

Sly, G. en G. Callahan. 2021. *Twentieth and twenty-first century song cycles*. New York en Londen: Routledge.

Smith, A.M. 2013. Afrikaanse liederwysies: 'n Bestekopname. MMus-verhandeling, Universiteit Stellenbosch.

Swanepoel, C. (red.). 1984. *FAK-kunsliedbundel*. Johannesburg: FAK.

Temmingh, H. 1965. 'n Stylkritiese studie van die musiek van Arnold van Wyk. MMus-verhandeling, Potchefstroomse Universiteit vir C.H.O.

Theunissen, T. 2014. Die begeleide vioolsonate in Suid-Afrika: Die bydraes van Roelof Temmingh, Peter Klatzow en Hendrik Hofmeyr. MMus-verhandeling, Universiteit Stellenbosch.

Van Coller, H.J. (red.) 1998. *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Deel 1. Pretoria: Van Schaik Uitgewers.

Van den Heever, C.M. en P. De V. Pienaar (reds.). 1950. *Die kultuurgeskiedenis van die Afrikaner*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

Van der Merwe, C. 2017. *Donker stroom. Eugène Marais en die Anglo-Boereoorlog*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.

Van der Merwe, F.J. 1984. 'n Stylanalitiese studie van uitgesoekte sololiedere van Rosa Nepgen (geb. 1909). DMus-proefskrif, Universiteit van Suid-Afrika.

Van der Merwe, F.Z. 1958. *Suid-Afrikaanse musiekbibliografie: 1787–1952*. Pretoria: J.L. van Schaik.

Van der Mescht, H. 1987. Die liedere van Hubert du Plessis. DPhil-proefskrif, Universiteit van Suid-Afrika.

—. 2003. Die agtergrond van Hubert du Plessis se Afrikaanse liedere (2). *Tydskrif vir Letterkunde*, 40:139–55.

—. 2004. Students with South African connections at the conservatorium of music in Leipzig, 1843–1943. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Kultuurgeskiedenis*, 18(2):31–56.

Van Reenen, R. 1958. “Almal dink ek is al twintig jaar dood!” *Byvoegsel tot Die Burger*, 18 Januarie, bl. 4.

Argivale bronne

Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing (RGN): Dokumentasiesentrum vir Musiek. Kyk volgende item.

Nasionale Afrikaanse Letterkundige Museum en Navorsingsentrum (NALN).

(Nota: Dokumente van die destydse RGN word tans in die NALN gehuisves. Sommige items dra aanwinnommers van beide instansies.)

RGN 664/9,10,15,16,18–24.

NALN 156/28

NALN MS 4229/2002

Africana-afdeling van die Universiteitsbiblioteek Stellenbosch.

W.E.G. Louw-versameling 158.K.B.30.

Notemateriaal

Bosman, J.G. (Bosman di Ravelli). 1908. “Winternag”. In *Drie liederen*. Pretoria: *De Volkstem*.

De Jong, M. 1950. “Winternag”. In *Zes zuidafrikaanse liederen*. Antwerpen: “die Trompe”.

Du Plessis, H. 1974. Winternag. In Swanepoel, C. (red.) 1984:90–3.

Hofmeyr, H. Winternag. Kopie voorsien deur komponis.

Swanepoel, C. (red.) 1984. *FAK-kunsliedbundel*. Johannesburg: FAK.

Van Wyk, A. 1956. *Van liefde en verlatenheid*. Londen: Boosey en Hawkes.

Watt, M. “Winternag”. Kopie voorsien deur komponis.

Eindnotas

¹ Dié verhaal verskyn as faksimilee-bylae in Van der Merwe (2015:436–43).

² Die Zuid-Afrikaanse Akademie voor Taal, Letteren en Kuns is in 1909 in Bloemfontein gestig, en die eerste *Woordeboek en spelreëls* sou eers in 1917 verskyn (Kannemeyer 1988:42–3).

³ Hierdie spelfout verskyn nog steeds in Opperman (1982) se *Groot verseboek*, én in André P. Brink se bygewerkte weergawe daarvan (Brink 2000:30).

⁴ Interessantheidshalwe merk ’n mens op dat Psalm 119 in die destydse Afrikaanse Psalm- en Gesangeboek (1944) 63 strofes gehad het.

⁵ Die invloed van hierdie liedere word ook daaruit duidelik dat sulke melodieë mettertyd die tradisionele huisgodsdienst se liederwysies sou binnedring, soos die destydse Gesang 28, “Moet jy steeds met onspoed stryden”, op die wysie van “Clementine” (Smith 2013:80).

⁶ Kyk ook Schwab (1981). Johann Potgieter (1967:ix) verwys wel na die vroegste Afrikaanse liedere van die immigranteperiode, tussen 1900 en 1913, en sluit nie Bosman se toonsettings in nie. Dié datum van 1913 is gekies op grond van ’n opvatting dat Stephen Eyssen se “Segelied” (1914) die eerste Afrikaanse kunslied is.

⁷ Die volledige versameling liedere, bekend as die *Anna Bender-versameling*, word tans gehuisves in die afdeling vir spesiale versamelings in die biblioteek van die Universiteit van Pretoria.

⁸ Daar is nog hoop. Die Suid-Afrikaanse sopraan Masabane Cecilia Rangwanasha is in 2021 as wenner van die BBC Cardiff-kompetisie aangewys, waar sy onder meer twee van S. Le Roux Marais se liedere gesing het. Volg hierdie skakel: <https://youtu.be/GmMR1b-BUpo/si=g3jO0TzrwjpUyuVW>.

⁹ Die leser word ook verwys na Brönhilde Ekermans se honneurs-skripsie (Universiteit Stellenbosch 1998) oor Bouws se publikasies en publikasies oor hom.

¹⁰ Dit is nie duidelik of die advertensie, soos aangegee in Baard e.a. (2005:124), bloot neerkom op 'n advertensie vir die toonsetting, en of die toonsetting inderdaad daar gepubliseer is nie.

¹¹ In sy ondersoek (1928) na die musiekbelevens van kinders het die Roemeense volksliedkundige Brăiloiu vasgestel dat die reëlmatige agtmaatgroepeer (2+2+2+2) 'n natuurlike dansritme-aanvoeling van alle kinders is (Eggebrecht 1967:936).

¹² Een van die aanskoulikste voorbeelde hiervan is Beethoven se reeds hier bo genoemde toonsetting van Goethe se teks "Das Lied der Mignon", waarin afgewyk word van die norm, met drie-, vyf- en sewemaatfrases as resultaat, ten einde die naïewe, verwarde en onbestendige Mignon, en haar ongekunstelde sang, te verklank (Grové 1986:229–30). Dieselfde verskynsel kan ook in etlike liedere van Schubert aangetoon word. Brahms se "Rapsodie, op. 119/4" is 'n goeie voorbeeld van opsetlike vyfmaatgroepe.

¹³ Du Plessis se sterk sin vir presisie en orde bring mee dat sy toonsetting van "Winternag" uitsluitlik uit viermaatgroepe bestaan, wat beteken dat die maattotaal presies 64 mate is.

¹⁴ Vir Bosman se voorlesings aan die Normaal School in Bloemfontein het Engelenburg ook 'n betaling ten bate van Bosman gemaak, aldus 'n bedankingsbrief gedateer 6 Oktober 1910 (RGN 664/25). Hierdie en ander briewe word gehuisves in die Nasionale Afrikaanse Letterkundige Museum en Navorsingsentrum (NALN) in Bloemfontein. Die meerderheid daarvan is afkomstig van die destydse Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing (RGN), vandaar die aanwinst-afkorting RGN. Latere briewe van en aan Bosman (sedert 1960), daarenteen, word met NALN-aanwinstnommers aangedui.

¹⁵ Die enigsins vreemde titel *Saint Theodore and the Crocodile* verwys na 'n bekende beeld in Venesië en Bosman se eie fabel waarvolgens die heilige Theodor snags op die rug van 'n bevriende krokodil sterwende Romeinse Christen-soldate aan die oorkant van die Nyl besoek om die laaste sakrament aan hulle te bedien.

¹⁶ Die W.E.G. Louw-versameling in die Universiteitsbiblioteek van Stellenbosch se Africana-afdeling (158.K.B.30). Alle verwysings na briewe van Bosman aan Louw is afkomstig uit hierdie versameling.

¹⁷ Johann Potgieter (1967:14) beskou die gereelde gepunteerde ritme van die melodie in die toonsetting as ooreenstemmend met die 16de-eeuse *Sarabande*, 'n dans van Mexikaanse oorsprong. Dié dans is mettertyd in Spanje verban as gevolg van die beweerde skandalig-erotiese aard daarvan, sodat die skrywer hier (in "Winternag") nou 'n "erotiese" element vasstel, in

plaas van 'n “plegtige” (!). In werklikheid is hierdie ritme dikwels teenwoordig in drieslag-maat-musiek, soos byvoorbeeld die wals.

¹⁸ Bell se ses Afrikaanse toonsettings is vrygestel as transkripsies op 'n langspeelplaat. Die SAUK-katalogusnommer van die opname is LT3172/3. Die datum van die opname is nie bekend nie.

¹⁹ Dié limeriek is later (in effens gewysigde vorm) in 'n bundel opstelle met die titel “Gender and sexuality in South African music” gepubliseer. Die skrywer Chris Walton wy 'n hoofstuk aan Rosa Nepgen, met die titel “Being Rosa”, waarin te kenne gee word dat Hubert du Plessis en Arnold van Wyk se minagting van Nepgen se musiek meer te make het met hulle homoseksualiteit, as gevolg waarvan hulle nie soos Nepgen toegang gehad het tot die “binnekring van Afrikanerdom” nie (Walton en Muller 2005:61).

²⁰ Vir meer besonderhede hieroor kyk Grové (2008:1–12).

²¹ Dié brief van Van Wyk aan Bouws was reeds in my besit vóór die ontsluiting van die Bouws-dokumentasie by NALN. Ek kon tot dusver nie daar inligting bekom oor die huidige aanwinstnommer nie.

²² Die ooreenkoms van laasgenoemde met die frase “(die stem van die) storieverteller is dood” in die eerste lied van die siklus, *Die townenares*, is opvallend. Behalwe vir die tekstuele verband tussen die “winkende hande” en die “dood”, maak verskynings soos hierdie ook voorsiening vir samehang in die siklus as geheel.

²³ Gegewens oor Klatzow se lewe en werk baseer grotendeels op James May (1987:131–65) se artikel. Ander bronne is internetbronne (bv. <https://humanities.uct.ac.za/college-music/contacts/peter-klatzow>) en Theunissen (2014). Persoonlike herinneringe kom ook ter sprake.

²⁴ Du Plessis se komposisies is gereeld aan hersienings onderwerp. Sy eiesinnige sin vir presisie word ook geïllustreer deur die biografie wat in Klatzow (1987) opgeneem is, wat in werklikheid die komponis se outobiografie is – geskryf in die derde persoon – wat in vertaalde vorm onder die naam van Edward Aitchison verskyn het (Aitchison 1987:3375).

²⁵ Die tekste en toonsettings is outobiografies en toon hom by 'n belangrike kruispunt in sy lewe: die narratief is dié van die 21-jarige verliefde jong gay man, wat tydens 'n verhouding met 'n vriendin 'n lewenskeuse moes maak (Van der Mescht 2001:3). Die vier (ietwat sentimentele) gedigte skets die besluitingsproses: vanaf “Verlange”, “Gebed”, “Herinnering” tot by die deurslaggewende “Bevestiging”.

²⁶ Malan se datering van Nel se toonsetting van “Winternag” is 1971, terwyl Potgieter (1967:99) uit korrespondensie met Nel 1965 noem.

²⁷ Kyk ook Hilde Roos se ontledings van Hofmeyr se “Alleenstryd” in Roos (2000:64–78).

²⁸ Hierdie voorbeeld van musikale kriptografie kan herlei word tot 'n betreklik gereelde gebruik in die musiek sedert die laat-Middeleeue en berus op die praktyk om die naam van 'n persoon of ander begrip in musikale toonhoogtes weer te gee, en dan die daaruit voortspruitende toonhoogtes te omvorm as tema-materiaal. Die bekendste voorbeeld is waarskynlik Sebastian Bach

se gebruik van sy eie van as 'n viernoot-motief. Volgens die Duitse benamings vir toonhoogtes is die Afrikaanse bmol in Duits B en kan dan gebruik word as ekwivalent vir die letter B. Die Duitse term vir die Afrikaanse B daarenteen, is in Duits H. Dié *B-A-C-H-motief* is ook gereeld gedurende die 19de eeu gebruik, as hulde aan Bach, in werke van Liszt en Schumann. Aangesien daar in musiek slegs sewe alfabetiese letters is, is dit nie moontlik om 'n musikale ekwivalent vir die letters M, R en I soos in MARAIS te vind nie, 'n probleem waarvoor egter wel kunsmatige oplossings bestaan, soos Watt in hierdie liedere doen.