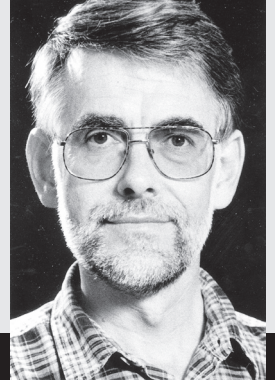


## RESEARCH ARTICLES

## NAVORSINGSARTIKELS

### Hendrik Hofmeyr se Afrikaanse kunsliedere



Heinrich van der Mescht

*Heinrich van der Mescht is 'n Professor in Musiekwetenskap aan die Universiteit van Pretoria*

**Die Suid-Afrikaanse komponis Hendrik Hofmeyr (gebore 1957) het tot dusver altesaam 28 liedere op Afrikaanse gedigte getoonset. Onder hulle tel gedigte van Elisabeth Eybers (10), Wilhelm Knobel (5), N.P. van Wyk Louw (5), Eugène Marais (2) en S.V. Petersen (6). Die meeste van die liedere is in opdrag gekomponeer. Die doel van die artikel was om na te speur hoe hierdie liedere ontstaan het en wat Hofmeyr se gesigspunte oor die toonsetting van Afrikaanse gedigte is. Onderhoude met die komponis is by die Universiteit van Kaapstad gevoer, en waardevolle inligting is uit sy aantekeninge tot die liedere verkry. Uit hierdie besonderhede blyk dit duidelik dat Hofmeyr baie deeglik oor die toonsettingsproses van elke gedig nagedink het. Die liedere bestaan dikwels uit 'n komplekse web van temas.**

Hendrik Hofmeyr (gebore 1957) word as een van Suid-Afrika se voorste komponiste van klassieke musiek beskou. Vokale musiek maak 'n baie groot deel van sy *oeuvre* uit. Daarom is dit gepas om in 2007, by die herdenking van sy 50ste geboortedag, 'n oorsig oor sy Afrikaanse liedere te verskaf.

In hierdie artikel sal daar dus na Hofmeyr se Afrikaanse kunsliedere vir stem en klavier gekyk word. Wat is die aard van hierdie liedere? Watter tekste verkies hy, en hoekom? En wat is sy gesigspunte oor die toonsetting van Afrikaanse tekste? Dit is nie die doel van die artikel om 'n waardeoordeel oor Hofmeyr se liedere uit te spreek nie, maar eerder om die konteks van die ontstaan van die komposisies te ondersoek. Daar sal in groter detail na *Vier gebede by jaargetye in die Boland* (N.P. van Wyk Louw, 2004) gekyk word. Benewens uitvoerige agtergrondmateriaal wat deur Hofmeyr verskaf is, het 'n onderhoud met hom waardevolle inligting opgelewer.

Inligting wat sonder verwysing aangebied word, is geneem uit hierdie onderhoud wat op kasset opgeneem is.

#### Hofmeyr se gebruik van Afrikaanse tekste

Afgesien van sy 28 Afrikaanse kunsliedere, maak Hofmeyr ook toonsettings van Afrikaanse tekste vir stem en 'n kombinasie van begeleidingsinstrumente. Hierdie liedere val dan nie binne die klassieke definisie van die kunslied ('n toonsetting vir stem en klavier) nie. Daar is drie werke in hierdie groep:

- *Ballade van die bloeddorstige jagter* (G.A. Watermeyer) vir sopraan, mezzo-sopraan, tenoor, bariton, bas en 24 strykinstrumente, 2000;
- *Gebed om die gebeente* (D.J. Opperman) vir sopraan/hoë mezzo-sopraan, fluit, tjello en klavier, 2000; en
- *Psalm 23* vir sopraan/mezzo-sopraan/tenoor en tjello, 2000 (daar is ook 'n koorweergawe, *Die Here is my herder*).

In die keuse van hierdie tekste kan gesien word dat Hofmeyr 'konserwatiewe' tekste uit die Afrikaanse literatuur toonset. Die Afrikaanse volksliedjie *Ma, daar kom die jong soldaat* is deur Hofmeyr verwerk vir vrouekoor (2001). Hy toonset ook Afrikaanse gedigte as koorwerke. Hieronder tel die volgende:

- *Liederwysgesange* (drie gedigte van Boerneef) vir gemengde koor en klavier, 1983;
- *Kersliedjie* (D.J. Opperman) vir gemengde koor en orkes, 1995 (ook weergawes vir vroue-/gemengde koor en klavier, 2002; vir vrouekoor, 2003);
- *Die Spokewals* (op twee gedigte van Boerneef) vir agt gemengde stemme, 1998 (ook 'n weergawe vir agt mansstemme, 2004);
- *Eden* (Ina Rousseau) vir kinder-/vrouekoor, 1999;
- *Afrika* (C.M. van den Heever) vir ses gemengde stemme, 2001;

- *My venster is 'n blanke vlak* (N.P. van Wyk Louw) vir sopraan en gemengde koor, 2002;
- *Ek wonder of jy soms* (I.D. du Plessis) vir gemengde koor, 2002;
- *Sedoosmusiek* (drie gedigte van Boerneef) vir gemengde koor, 2003;
- *Die Here is my herder* (Psalm 23) vir gemengde koor, 2003;
- *Sinfonia africana* (Eugène Marais, D.J. Opperman, C.M. van den Heever) vir sopraan, gemengde koor en orkes, 2003;
- *Die Dans van die Reën* (Eugène Marais) vir gemengde koor, 2004;
- *Winternag* (Eugène Marais) vir gemengde koor, 2005;
- *Psalm 103* (uit die 'ou' Afrikaanse Bybel) vir gemengde koor, 2006;
- *Lawaaistraat* (op twee gedigte van Boerneef) vir gemengde koor, 2006;
- *Byjonasdrifse sekelgat* (Boerneef) vir gemengde koor, 2006; en
- *Mabalël* (Eugène Marais) vir gemengde koor, 2007.

Hofmeyr het een Afrikaanse opera, *Die Laaste Aand* (2001), gekomponeer. Die libretto het hy verwerk uit C. Louis Leipoldt se toneelstuk van 1930 (Kannemeyer 1999, 671). 'n Komposisie vir tjello en klavier (1985) is getitel *Die Lied van Juanita Perreira*, na aanleiding van die subtitel van Eugène Marais se gedig 'Diep Rivier': 'Vertaling van die lied van Juanita Perreira' (Marais 1984, 1041). Sommige van sy klavierwerke dra Afrikaanse titels, soos *Nag* (1981–83) en *Die Dans van die Reën* (1985), na aanleiding van die gedig van Eugène Marais.

Dit is duidelik dat Afrikaanse gedigtekste 'n belangrike rol in verskillende genres binne Hofmeyr se *oeuvre* speel.

### Hofmeyr se Afrikaanse kunsliedere

Tot op datum (Julie 2007) het Hofmeyr altesaam 28 Afrikaanse liederes vir die tradisionele kunsliedkombinasie van stem en klavier gekomponeer. Dit kan vergelyk word met die ongeveer 77 Afrikaanse kunsliedere van S. Le Roux Marais (1896–1979; Holzapfel 1992, 87–88), die nege Afrikaanse kunsliedere van Arnold van Wyk (1916–1983; Ferguson 1987, 6–8) en die 35 Afrikaanse kunsliedere van Hubert du Plessis (gebore 1922; Van der Mescht 1981, 8–9).

Hofmeyr se Afrikaanse kunsliedere bestaan uit die volgende:

- *Drie Gedigte van Elisabeth Eybers* vir mezzo-sopraan/alt en klavier, 1977–85:

*Herfs*  
*Herinnering*  
*Grys middag*

- *Twee Gedigte van Eugène Marais* vir hoë stem en klavier, 1978–85:

*Winternag*  
*Diep Rivier*

- *Alleenstryd* (S.V. Petersen), sangsiklus van ses liederes (ook in vertaling in Engels) vir middelstem en klavier, 1996 (ook weergawes vir hoë/lae stem en klavier, 1996):

*Kinders van Kain*  
*Die veles*  
*Weeklag van die gewonde*  
*Kinderland*  
*Die gier van die Bose*  
*Ecce homo*

- *Die stil avontuur* (Elisabeth Eybers), sangsiklus van sewe liederes (ook in vertaling in Engels) vir sopraan en klavier, 2003 (ook 'n weergawe vir mezzo-sopraan en klavier, 2004):

*Die ontmoeting*

*Ontwaking*

*Sonnet* ('In daardie laaste nag van trae wonder')

*Heimwee*

*Nocturne*

*Die antwoord*

*Wag*

- *Vier gebede by jaargetye in die Boland* (N.P. van Wyk Louw) vir middelstem en klavier, 2004 (ook in vertaling in Engels; ook weergawes vir hoë/lae stem en klavier, 2004):

*Vroegherfs*

*Uit hierdie ligte herfs*

*Winter*

*Eerste sneeu*

- *En skielik is dit aand* (Wilhelm Knobel), sangsiklus van vyf liederes vir middelstem en klavier, 2005 (ook weergawe vir hoë stem en klavier, 2005):

*Geen skip strand ooit teen hierdie kus nie*

*Elegie*

*Gedig vir Klein Estie*

*By die dood van Motau*

*Op slag dood*

- *Nog in my laaste woorde sal jy wees* (N.P. van Wyk Louw) vir lae stem en klavier, 2006.

## Die keuse en toonsetting van Afrikaanse woordtekste

Hofmeyr voel dat hy deur sommige persone as 'n vyand van Afrikaans beskou word, omdat hy grotendeels van die ouer Afrikaanse digters toonset wat nie meer vandag in die mode is nie. Watter gesigspunte het hy dan oor die keuse en toonsetting van woordtekste, en spesifiek Afrikaanse tekste?

Die komponis verskaf die volgende verduideliking (Hofmeyr 2006b, 1):

Enige musikale toonsetting belemmer tot 'n sekere mate die direkte oordrag van die teks; om dié verlies tot die minimum te beperk, moet die gedig verkieslik nie te woordryk wees nie, en moet die musiek die gedig op vokale vlak vertolk soos 'n goeie voordraer dit sou doen, met al die korrekte en mees effektiewe aksente en infleksies. Verder kan dié verlies net geregverdig word as die musiek sekere waardes toevoeg tot ons ervaring van die teks, deur dit te belig wat agter en om en anderkant die woorde lê. Die mees toonsetbare gedigte is dus dié waarin die digter ervaring tot net die essensiële woorde gedistilleer het, maar wat resoneer met die magdom van gedagtes en gevoelens waarvoor geen woorde bestaan nie, maar wat in musiek vergestalt kan word.

Die digkuns het deur die eeue verskeie middele be-meester om hierdie resonansies van dit wat anderkant die blote betekenis van die woord lê te suggereer: beeldspraak en simboliek, die benewelende of voortstuwende momentum van metrum, die ryk klankspel van alliterasie en assonansie, die magiese bevrediging van rym. Hierdie elemente van die poëtiese het baie raakpunte met dit wat ek as komponis streef om oor te dra, en vuur my ook aan om musikale ekwivalente te vind vir die gewaarwordinge wat deur hulle ontken word.

Ek kies nie ouer digters weens een of ander versugting na die verlede nie, maar bloot omdat die meerderheid van die meer onlangse digters gekies het om hulself los te maak van die digkuns se vroeëre verbintenis tot poëtiese elemente soos metrum, lirisme, drama en transendensie. Ek fel hiermee geen waardeoordeel oor hul werk nie, maar beskou dit net as minder geskik vir die tipe musiek wat ek skryf. Die tipe toonsetting wat daarby hoort, is miskien eerder die luisterliedjiedioom wat Breyten Breytenbach so gepas vind vir sy gedigte.

Hofmeyr bespreek ook die feit dat sommige persone van mening is dat Afrikaans 'n 'onsingbare' taal is. Hy stem

egter nie hiermee saam nie. 'n Gesprek met Hofmeyr toon duidelik dat hy 'n absolute kenner van klankproduksie vir sangers is. Hy verwys na die probleme in die uitspraak van Afrikaans, Duits, Engels en Italiaans. Vir hom is daar geen verskil in die toonsetting van verskillende tale nie (Hofmeyr 2006a).

Die benaming 'internasionale komponis' word as gepas bewys deur Hofmeyr se toonsetting van tekste in ander tale as sy moedertaal. Afgesien van die Afrikaanse liedere het hy ook tekste getoonset in Engels (Matthew Arnold, Blake, Mervyn Peake, Shakespeare, Shelley, Yeats, Fiona Zerbst), Frans (Psalm 42 vertaal deur Louis Bourgeois, Rimbaud), Italiaans (Giosuè Carducci, Leopardi, Michelangelo, Enrico Panzacchi, Petrarca, Tasso, Ungaretti) en Spaans (Neruda).

Tydens sy vyf-jaar-lange studie aan die Universiteit van Kaapstad het Hofmeyr hom in 'n hoofsaaklik Engelse omgewing bevind. Daarna was hy tien jaar in Italië waar hy ingrypend deur die Italiaanse kultuur beïnvloed is. Ten spyte van hierdie blootstelling aan ander kulture verkies Hofmeyr nogtans om 'n groot aantal Afrikaanse tekste te toonset. Dit is duidelik dat hy 'n wye verskeidenheid gedigte kies vanaf die vroeë Afrikaanse digters (byvoorbeeld Eugène Marais) tot 'n digter wat op die stadium van die komposisie nog geleef het (Eybers). Dit sou interessant wees om na te gaan wat die redes vir die spesifieke keuses was.

Die interpretasie-aanduiding in Hofmeyr se liedere is deurentyd in Italiaans. Hy dui byvoorbeeld aan dat 'n lied gekomponeer is vir 'Mezzosoprano o contralto', begelei deur die 'Pianoforte'. Aan die einde van die lied word die tydsduur na die woord 'Durata' aangedui. Hofmeyr sê dat hy altyd 'n weersin gehad het in partiture waarin daar aanduidings in 'n mengelmoes tale verskyn.

Somtyds toonset Hofmeyr gedigte weens 'n spesifieke versoek, soos dié van Lina Spies by *Die stil avontuur* vir die 90ste verjaardag van Elisabeth Eybers in 2005. Hy sê egter dat hy nie 'n opdrag sou aanvaar om gedigte te toonset wat nie tot hom spreek nie. Hy vind sekere tipes gedigte ontoonsetbaar, byvoorbeeld van Eybers se latere gedigte: weens die saaklike, nugtere en 'prosaïese' toon. Dit is volgens hom nie werk wat 'vra' vir musiek nie.

Hofmeyr praat van 'grade van geskiktheid' van woordtekste. Hy verduidelik (2006a):

Die mees geskikte is gedigte wat baie eenvoudige, baie direkte taalgebruik bevat, met hoofsaaklik kort sinsnedes of sinne, maar wat terselfdertyd gevoelens en gedagtes suggereer wat agter die woorde lê, wat ruimte gee aan musiek om dinge uit te bou wat nie noodwendig in die woorde gesê word nie of selfs in

die woorde gesê *kan* word nie. Dit is gedigte wat 'n poëtiese gegewe het, maar miskien nie te veel opgaan in die 'kosbaarheid' van die woord self nie. Gedigte wat gekenmerk word deur verbale, strukturele en/of konseptuele kompleksiteit is moeiliker verstaanbaar vir die leser en soveel te meer vir die persoon wat luister na iemand wat dit sing. 'n Mens moet altyd onthou die sanger moet baie meer gereeld asemhaal as die spreker, en dus reduceer dit die woordgebruik tot frases van miskien 'n halfdosyn woorde op 'n slag. Vir die komponis is dit dikwels moeilik dan om sulke frases verbaal en musikaal sinvol te maak, en dit terselfdertyd te laat aansluit by die grammatikale sin wat nog nie voltooi is nie. Met ander woorde: elke frase moet op 'n manier sy eie koherensie hê, maar hy moet ook deel vorm van 'n groter geheel. Hoe groter daardie geheel is, hoe moeiliker raak dit.

Die komponis noem Van Wyk Louw as 'n digter wat dikwels moeilik is om te toonset, omdat sy sinne soms oor ses, sewe of agt reëls strek en dus deur die komponis in baie korter dele opgebreek moet word. Hofmeyr vind dat dit in 'n mate 'n jammerte is, omdat 'n mens tog iets inboet van die verstaanbaarheid van die woord. Hy voel egter dat 'n mens met enige toonsetting iets prysgee van die direkte oordrag van die woord.

Vir Hofmeyr is dit heelwat moeiliker om gedigte te toonset wat wegbeweeg van die reëlmatigheid van die meer tradisionele digkuns. Wanneer die gedigte meer asimmetries is, is hulle moeiliker verdeelbaar in die tipe gebalanseerder frases wat 'n mens in musiek soek. Die strekking en toon van daardie gedigte neig dikwels na die prosaïese. Die verband tussen woord en musiek het vir Hofmeyr nog altyd tot 'n mate berus op die liriese, poëtiese of dramatiese element in die digkuns. Wanneer die digkuns kies om homself op 'n prosaïese manier uit te druk, vra hy dus nie eintlik om musiek nie, net soos prosa nie om musiek vra nie. Onder 'prosaïes' verstaan Hofmeyr 'n tipe gesprekston en 'n tipe taalgebruik wat net sowel in paragrawe as in versreëls aangebied kan word. Hierdie tipe werk raak vir Hofmeyr pretensieus wanneer dit in versreëls opgebreek word en as gedig voorgelê word.

Volgens Hofmeyr moet die komponis seker wees by die keuse van die gedig dat die musiek iets sal toevoeg tot die waarde van die gedig om op te maak vir dit wat tydens die toonsetting weggeeneem word. Vir hom was die S.V. Petersen-gedigte die maklikste om te toonset, omdat Petersen se styl gekenmerk word deur baie kort en kragtige sinne en hy ook oor die algemeen 'n baie sterk, dramatiese verloop in die gedig inbou, wat opbou na 'n klimaks in die finale koeplet. Dit is ideaal vir die musiekstruktuur. Daarteenoor is Eybers en Van Wyk Louw se liefde vir enjambement 'n

faktor wat toonsetting van hulle gedigte bemoeilik.

Hofmeyr verduidelik dat hy soms sterk emosies en gewaarwordinge ervaar wanneer hy sekere gedigte lees. Hy voel dan dat hy op een of ander manier hierdie gevoelens met ander mense wil deel deur dit in musiek te vergestalt.

Die komponis voel dat elke toonsetting van 'n gedig op 'n manier 'n 'misbruik' van daardie gedig is. Die gedig is nie meer 'n gedig nie. Dit word 'n liriek, 'n stuk 'gereedskap' in die skepping van die lied. Ook die musiek is nie heeltemal onbevange en vry nie. Die musiek moet nogtans in die diens staan van die woord en dit wat die woord wil oordra.

Soos die groot Oostenrykse liedkomponis Hugo Wolf (1860-1903) glo Hofmeyr ook dat die gedigte baie kere hardop deurgelees moet word. Hofmeyr eksperimenteer met verskillende maniere van die reëls voorlees. Hy probeer verskillende aksentuerings en infleksies. Dit is vir hom nie 'n eenvoudige of maklike proses nie. Dan skep hy gewoonlik eers die vokale lyn. Soms bring hy aanpassings daaraan aan wanneer hy voel dat hy iets spesifiek in die klavierparty wil bereik. Die klavierparty help om dinge uit te lig wat die stem nie kan oordra nie. Daarby skep die klavierparty ook die psigologiese omgewing waarbinne die spreker (wat dan die sanger word) die gedig oordra.

Dit is wel moontlik dat een reël van 'n gedig 'n idee oproep en dat daardie frase en sy motiewe dan die res van die vokale lyn en die klavierparty beïnvloed. Hofmeyr glo aan die mite van die organiese integriteit van 'n stuk musiek, dat dinge uit mekaar ontwikkel en dat hulle onderling verwant is. Hierdie ontwikkeling gebeur tydens die komposisieproses nie noodwendig in die chronologiese volgorde waarin die luisteraar dit uiteindelik hoor nie. Die motiewiese integrasie van die klavier en die stem is dus vir hom baie belangrik. Hofmeyr is van mening dat alle kuns in 'n mate 'n 'vertoning' is. Dit is belangrik dat hierdie vertoning die indruk skep van organiese en onafwendbare ontwikkeling.

Hofmeyr vind in die werk van die voorste Duitse liedkomponiste Schubert, Schumann, Brahms, Wolf en Richard Strauss elemente wat 'geweldig' tot hom spreek en wat hy baie graag ook sou wou inkorporeer in sy eie werk. Dit gaan oor sekere waardes wat 'n mens vir jouself toe-eien omdat 'n mens dit bewonder in daardie komponiste, eerder as oor die nabootsing van spesifieke eienskappe in die musiek. Strauss is vir hom die suksesvolste vanuit 'n vokale oogpunt. Volgens Hofmeyr het Strauss 'n beter begrip gehad vir die stem en vir die bydrae wat die benutting van die volle potensiaal van die stem kan lewer tot die oordrag van die poëtiese. Die ander vier komponiste is vir hom miskien op musikale vlak van groter belang, maar al vier neig daartoe om die stem somtyds op te offer ter wille van die woorde

of die musiek. Dit is moontlik dat hulle net nie die kennis of instink vir die stem gehad het soos Strauss nie.

Onder die Afrikaanse liedkomponiste sonder hy Arnold van Wyk en Hubert du Plessis uit. Die ingetoënheid en eenvoud van Van Wyk se *Vier weemoedige liedjies* is vir hom eg en roerend. Van Wyk se *Van Liefde en Verlatenheid* vind Hofmeyr soms minder suksesvol. Die retoriese gebaar aan die begin van *Diep Rivier* byvoorbeeld is vir hom 'n leë dramatiese gebaar wat nie by Van Wyk as komponis pas nie. Van Du Plessis noem hy die siklusse *Vreemde Liefde* en *Die Vrou*, asook die liederstel *Five Invocations*. Laasgenoemde word volgens Hofmeyr nie hoog genoeg geag nie en moet meer uitgevoer word. En Pieter de Villiers se *Sewe Boerneefliedjies* beskou hy as 'n juweel.

Dit is volgens Hofmeyr gevaarlik om vir die 'ideale' stem te komponeer, omdat so 'n stem nie bestaan nie. Daarom skryf hy waar moontlik vir 'n spesifieke stem. Hy ken die verskillende stemtipes omdat hy in Italië sy brood met die afrigting van sangers verdien het. Sy doel is om die sangers te bemagtig sodat hulle ten toon kan stel wat hulle kan doen, maar hy wil hulle ook vry maak om die musiek en die woorde te vertolk sonder dat hulle hulle die hele tyd oor die moeilikheidsgraad van die vokaliteit hoef te bekommer. Hy skryf dus vir die stem as 'menslike gereedskap' en as 'kommunikasiegereedskap'. Die stem wat deur Hofmeyr verkies word, moet met gemak in die hoë register kan sing en moet oor 'n substantiewe lae register beskik. Ook die vermoë om sag te kan sing op hoë note is noodsaaklik. Sy liedere vereis 'n meer Italiaanse, opera-agtige kwaliteit, meer as wat 'n mens gewoonlik in liedere aantref. Die tegniek van die Italiaanse *bel canto* is dus vir hom belangrik. Die vokale lyn is die draer en fokuspunt van die poëtiese betekenis en moenie belemmer word deur die oordrewe sug daarna om aan elke woord 'n individuele klankkleur te gee nie.

Hofmeyr bely dat hy self sukkel met sommige van die klavierpartye van sy liedere. Hy wil egter niks skryf wat onspeelbaar is nie. Tog hoor hy dikwels van pianiste dat die klavierpartye van sy liedere betreklik moeilik is. Hy beskou homself nie as 'n voortreflike pianis nie; as hý dus die liedere kan speel, dan behoort ander pianiste dit ook te kan doen. Die komponis besef egter dat sy liedere die gevaar staan om nie uitgevoer te word nie omdat die klavierparty te moeilik is. Hy probeer wel die klavierpartye so maklik moontlik maak, maar daar is sekere dinge wat hy in die klavierparty wil sê. In sy liedere is daar egter niks so moeilik soos Schubert se *Erlkönig* nie. Hy wil in al sy musiek aan die uitvoerders 'n uitdaging stel. Volgens Hofmeyr moet die ideale pianis van sy liedere die vermoë hê om gestalte aan die musiek te kan gee.

## Die liedere

In hierdie afdeling word die verskillende liedere bespreek met spesiale klem op die *Vier gebede by jaargetye in die Boland*.

### Drie Gedigte van Elisabeth Eybers (1977-84)

*Herfs*, die eerste van hierdie drie liedere, is in 1977 tydens Hofmeyr se studie aan die Universiteit van Kaapstad gekomponeer. Dit tel onder sy eerste liedere en is oor 'n lang tydperk voltooi. By die Kaapstadse Eisteddfod het hy 'n prys daarvoor gewen van die beoordelaars Arnold van Wyk en Roelof Temmingh jr. Hy het die gedig reeds van skooldae geken waar dit in 'n bloemlesing opgeneem was. As komponis stel hy belang daarin om atmosfeer oor te dra. Van al Eybers se gedigte dra 'Herfs' vir Hofmeyr die beste haar obsessies met klank oor. Hy verwys na die [u]-klanke in 'en roerloos teen die groen 'n roesgeel peer', en [w] en [v] in 'swaar, swart druiwe wasig gloei'. Die komponis verwys ook na die binnerym wat in die gedig voorkom. Vir hom is Eybers se gebruik van hierdie middele 'amper magies, benewelend'. Hierdie eienskappe maak gewaarwordinge in hom wakker wat hom dan noop om die teks te wil toonset en sodoende daardie gewaarwordinge deur musiek in ander mense wakker te maak. Hofmeyr het nog geen kontak met Eybers gehad nie.

Die gedig 'Herinnering' tref Hofmeyr weens die innigheid van die emosionele ervaring wat oorgedra word. Dit is vir hom die tipiese gebied waarbinne die kunslied funksioneer. Hier dink hy aan die intieme gevoelswêreld van die *Lieder* van Schumann in byvoorbeeld *Dichterliebe* en *Liederkreis*. *Herinnering* is in 1982 in Florence gekomponeer en gevolg deur *Grys middag* in 1984. (Hierdie datums kan ook afgelei word van die inskrywing op die gedrukte partituur wat deur die komponis verskaf is.)

Die verloop van die atmosfeer in 'Grys middag' is vir Hofmeyr opvallend. Die opwerk na 'n voortstuwende klimaks in die gedig is reeds 'n musikale ontwikkeling. Hierdie element is goed vir die afsluiting van die stel liedere. Daar is iets triomfantelik in die slot.

Die stel is in 1984 by die jaareindkonsert van die konservatorium in Bologna uitgevoer. Gelukkig was daar ooreenstemmings in die klanke van die Afrikaanse taal en die Skots van die alt Sally Erskine, wat dit die eerste keer uitgevoer het.

### Twee Gedigte van Eugène Marais (1978-85)

Vir hierdie groep kies Hofmeyr seker die twee bekendste van Marais se gedigte: 'Winternag' en 'Diep Rivier'. Hy begeef hom in 'n tradisie van Afrikaanse toonsetting wat vir baie komponiste intimiderend sou wees: Arnold van

Wyk het *Winternag* as die sentrale lied in sy siklus *Van Liefde en Verlatenheid* (1953) geplaas, met *Diep Rivier* as slotlied van die stel van vyf liedere. Ook Hubert du Plessis toonset ‘Winternag’: as onderdeel van *Suid-Afrika – Nag en Daeraad*, ’n werk vir sopraan, koor en orkes (1966–67). Later verwerk hy die lied as een van sy *Drie Nokturnes* (1974). Hofmeyr vertel dat hy die Van Wyk-liedere al een keer gehoor het toe hy die gedigte getoonset het.

Volgens Hofmeyr is daar sekere ritmes in hierdie gedigte wat natuurlikerwys saam met die woordteks gaan. Die meeste komponiste het dit ook so gebruik. Sy eie toonsetting is egter nie inherent ’n kritiek op ’n ander komponis se toonsetting nie. Hy voel ook dat dit interessant is om na verskillende toonsettings van dieselfde gedig te luister en verskillende dinge daarin te hoor.

Hofmeyr het die *Groot Verseboek* by hom gehad waar hy in Florence studeer het. Daarby was ook die versamelde gedigte van Boerneef en die vroeë gedigte van Eybers. Hy het ook reeds deur Marais se versamelde gedigte gelees. Vir Hofmeyr het dit bevestig dat daar onder Marais se werk slegs ’n handjievol groot gedigte is.

*Winternag* het ’n besonder lang inkubasieperiode deurloop. Dit het ontstaan as ’n onuitgevoerde koorwerk van ongeveer 1978. Slegs sekere melodiese elemente is oorgeneem in die lied van die vroeë 1980’s. Later, aan die einde van 2005, het Hofmeyr weer ’n koorwerk gekomponeer waarin melodiese elemente van die lied gebruik is.

Daar vind by Hofmeyr dikwels kruisbestuiwing plaas tussen vokale en instrumentale werke soos by Schubert en Mahler, twee van die komponiste met wie hy heelwat waardes deel. Dit verleen ekstra dimensie aan die musiek. Die begeleidingsfiguur by ‘en hoog teen die rande versprei in die brande’ tot by ‘verlaat’ is ontleen aan ’n vroeë klavierwerk, *Nag*. *Diep Rivier* het uiteindelik die werk vir tjello en klavier *Die lied van Juanita Pereira* geword. Van die onlangse liedere het verskeie neerslag gevind in instrumentale werke. Voorbeelde is *Nocturne* uit *Die stil avontuur* (Elisabeth Eybers) waarvan frases voorkom in die stadige deel van die Sonate vir Twee Klaviere. *Die antwoord*, ook uit *Die stil avontuur*, word in die eerste deel van die Tweede Strykkwartet gebruik. Temas uit die *Vier gebede by jaargetye in die Boland* is in die eerste deel van die Sonate vir Horing en Klavier aangewend. *By die dood van Motau* uit *En skielik is dit aand* (Wilhelm Knobel) verskaf die eerste tema in die laaste deel van die Concerto vir Tjello en Orkes. As voorbeelde van hoe beroemde komponiste soortgelyk te werk gaan, noem Hofmeyr Schubert se *Der Tod und das Mädchen* (in die strykkwartet), die Fantasie vir Viool en Klavier (waarin die lied *Sei mir gegrüsst* voorkom), *Die*

*Forelle* (in die klavierkwintet) en die *Wanderer-Fantasie* (waarin na die lied *Der Wanderer* verwys word), en Mahler se Eerste Simfonie (waarin liedere uit *Lieder eines fahrenden Gesellen* gebruik word).

‘Diep Rivier’ is vir hom onder andere belangrik omdat dit ’n teks is wat, soos in Schubert se *Die schöne Müllerin*, ’n gesprek met water as simbool van die dood na vore bring. Hofmeyr het probeer om soos Schubert die psigologiese en klankbeeld van water in die klavierparty te verwoord sodat dit ’n duet word tussen die sanger en die dood, met die klavier wat die donker stroom verteenwoordig. Die gebrek aan hierdie ‘gesprek’ is juis vir Hofmeyr onbevredigend in Arnold van Wyk se toonsetting.

Die stel is in 1985 in Florence voltooi.

### ***Alleenstryd* (S.V. Petersen, 1996)**

Hofmeyr dink aan homself bloot as ’n mens. Die feit dat hy ’n Afrikaner is, bring nie vir hom enige gevoelens van trots of skaamte nie, want hy het nie gekies om ’n Afrikaner te wees nie. Hy voel hom aangetrokke tot enige mens wat dinge skep wat tot hom spreek. Die gedigte van Petersen (1914–1987) spreek nie net tot hom nie, maar is ook uiters toonsetbaar. Dit was vir Hofmeyr geen politieke gebaar om hierdie toonsettings van ’n sogenaamde ‘Kleurling’-digter te toonset nie. Hofmeyr se politieke oortuigings het geen rol gespeel in sy keuse van die gedigte van die siklus nie. Vir komponiste om die ‘korrektheid’ van hulle politieke oortuiging in hulle kuns ten toon te stel, is vir Hofmeyr weersinsekkend. Hy het by die komposisie van die liedere gehoop dat mense dit nie as politieke korrektheid beskou nie. Hofmeyr het grootgeword met die bundel in die boekrak in sy ouerhuis.

Hofmeyr het geen infrastruktuur as komponis gehad toe hy in 1992 teruggekom het van oorsee nie. Dit was dus vir hom ’n alleenstryd om homself as komponis te vestig. In hierdie tyd het die siklus *Alleenstryd* ontstaan, gebou op gedigte uit die versamelbundel van Petersen-gedigte, *Alleenstryd*. Vir Hofmeyr verteenwoordig die gekose gedigte die stryd van enige onderdrukte persoon van enige tyd.

Dit was sy eerste poging om ’n geïntegreerde siklus te skep waar die liedere in elke opsig interafhanklik is en ook dieselfde tematiek gebruik. Die ses gedigte is ‘Kinders van Kain’, ‘Die veles’, ‘Weeklag van die gewonde’, ‘Kinderland’, ‘Die gier van die Bose’ en ‘Ecce homo’. Die kopie wat deur die komponis verskaf is, dra ook ’n Engelse titel, *Outcast*, en bevat ’n Engelse vertaling in die musiekteks. Die liedere is dan *Children of Cain*, *The many*, *Lament of the wounded*, *Land of childhood*, *The whim of the Evil One* en *Ecce homo*.

## **Die stil avontuur (Elisabeth Eybers, 2003)**

Die siklus is bedoel as 'n Afrikaanse *Frauenliebe and -leben*. Schumann het in 1840 'n sangsiklus oor die vrou geskryf terwyl hy gewag het om te kan trou met Clara Wieck (toe nog 20 jaar oud). Schumann het besluit op 'n siklus van agt liedere waarin die ontwikkelingsgang van die vrou vanaf verliefde tot weduwee uitgebeeld word.

Hofmeyr meld dat sommige van die gedigte wat deur Lina Spies voorgestel is ter herdenking van Elisabeth Eybers se 90ste verjaardag in 2005, reeds deur hom in sy versamelingsbundel van Eybers-gedigte aangedui is as moontlike toonsettingsmateriaal. Die uiteindelige sewe gedigte is 'Die ontmoeting', 'Ontwaking', 'Sonnet', 'Heimwee', 'nocturne', 'Die antwoord' en 'Wag'. Dit is interessant dat die tweede gedig, 'Ontwaking', nie meer ingesluit is in die nuutste versamelde gedigte van Eybers nie. Blykbaar word die gedig nie meer deur haar as aanvaarbaar beskou nie. Volgens Hofmeyr is die seksualiteit van die gedig moontlik te uitbundig vir die huidige meer nugtere Eybers en kan dit moontlik vandag te naïef vir Eybers voorkom.

Die werk is vir Hofmeyr 'n werklike siklus, want dit bevat temas wat soos Wagner se Leitmotive gebruik word wanneer tematiek in latere gedigte terugkeer. Van hierdie temas is die een wat die vrou verteenwoordig, die tema vir die beminde, die liefdestema en die doodstema.

Hofmeyr voel dat die liedere ook apart voorgedra kan word.

## **Vier gebede by jaargetye in die Boland (N.P. van Wyk Louw, 2004)**

Soos *Alleenstryd* en *Die stil avontuur* is die *Vier gebede by jaargetye in die Boland* ook 'n opdragwerk. Die toonsetting is in opdrag van die komitee van die Stellenbosse Musiekfees geskryf as 'n huldeblyk aan mev. Huberte Rupert. Die eerste uitvoering was tydens die Stellenbosse Musiekfees deur die mezzo-sopraan Hanneli Rupert en die pianis Albie van Schalkwyk op 26 September 2004. Dit was 'n huldigingskonsert ter ere van mev. Rupert in die Endler-saal.

Hofmeyr verduidelik dat daar aan hom gesê is dat Van Wyk Louw die geliefde digter was van mev. Huberte Rupert van wie die opdrag vir 'n komposisie gekom het. Die keuse van Van Wyk Louw-gedigte was dus aangewese. Hofmeyr het deur al die Louw-gedigte gewerk, wetende dat die *Vier gebede* klinkklaar daar lê om as liedersiklus getoonset te word. Maar hy het gevoel dat 'n mens liever nie daaraan moet raak as jy dit kan verhelp nie. Hy het egter gevoel dat daar geen ander groep is (of 'n groep wat hy sou kon saam-

stel) wat dieselfde effek sou kon hê nie. Die gedigte het vir hom amper mitiese status. Daar was net te veel dinge wat hom aangetrek het tot die gedigte; hy kon nie die versoeking van die moontlikheid van 'n liedersiklus weerstaan nie.

Maar hoe voel die komponis wanneer hy begin met die toonsetting van beroemde gedigte? Hofmeyr erken dat hy oorweldig en bang voel wanneer hy met so 'n taak begin. 'n Voorbeeld is juis die toonsetting van die *Vier gebede by jaargetye in die Boland*. Die vier sonnette is die mees komplekse gedigte wat Hofmeyr nog getoonset het, hoofsaaklik weens die uitgebreide sinne en die komplekse sinstruktuur. Hy het op hierdie stadium reeds die ingewikkelde *Gebed om die gebeente* van Opperman, wat ook baie lang sinne bevat, maar wat 'n nederiger toon handhaaf en meer direk is, getoonset. Hierdie lang sinne in Van Wyk Louw het tot gevolg gehad dat Hofmeyr, om die sin weer 'op te neem' na 'n asemhaling deur die sanger, dikwels 'n woord moes herhaal om weer aan te sluit by dit wat voorafgegaan het. Dit is 'n ongewone prosedure in sy toonsettings. Dit kom nie by hom op om woorde te herhaal nie, tensy hy voel daar is 'n noodsaaklikheid daarvoor. Volgens Hofmeyr is daar by Van Wyk Louw 'n baie duidelike boodskap wat hy met elke beeld en met elke sin wil oordra. Die sinne self is egter inherent kompleks omdat die boodskap kompleks en metafisies is. Dit was vir Hofmeyr dus 'n enorme uitdaging. Die manier waarop beelde en idees in die vier gedigte gerekapituleer word, maak hulle uit 'n musikale oogpunt baie interessant en baie opwindend.

Die vier gedigte vorm 'n hegte eenheid wat stemming en tematiek betref (Hofmeyr 2006a). In die musiek weerspieël Hofmeyr hierdie eenheid deur musikale kruisverwysings wanneer daar in die gedigte na gemeenskaplike temas verwys word. Hy gebruik drie musikale idees wat in gevarieerde vorm in al die liedere voorkom. Dis veral die klavierparty wat in die voor-, tussen- en naspele hierdie temas aanbied. Hofmeyr benoem die temas as A, B en C:

- A: vervulling
- B: loutering
- C: wording

Die idee van stroping, loutering en wasdom/groei op geestelike vlak is vir Hofmeyr die temas van die gedigte. Daarby kom geestelike vervulling. Hy het hierdie hoof temas dan musikale gedaante gegee en die ander tematiese materiaal uit manipulasies van hierdie drie temas gevind.

Die komponis verskaf 'n uitgebreide bespreking van die motiefgebruik in die vier liedere (Hofmeyr 2006c, 1-2). Hy gee die volgende opsomming van die temas in die eerste lied van die liederstel (Hofmeyr 2006c, 1):

## 1 Vroegherfs

*Die jaar word ryp in goue akkerblare,  
in wingerd wat verbruin, en witter lug  
wat daglank van die nuwe wind en klare  
son deurspoel word; elke blom word vrug,  
tot selfs die traagstes; en die eerste blare val  
so stilweg in die rookvaal bos en laan,  
dat die takke van die lang populiere al  
met elke ligte môre witter staan.  
O Heer, laat hierdie dae heilig word:  
laat alles val wat pronk en sieraad was  
of enkel jeug, en vér was van die pyn;  
laat ryp word, Heer, laat U wind waai, laat stort  
my waan, tot al die hoogheid eindelijk vas  
en nakend uit my teerder jeug verskyn.*

By hierdie opsomming verskaf die komponis ook 'n verdere verduideliking van die temagebruik in elke lied (Hofmeyr 2006c). Dit illustreer die kompleksiteit van die tekstuur en die diepe nadenke wat die komposisieproses vergesel het: Die openingsmotief A in die eerste lied hou verband met die welige rypheid van die herfs en met vervulling. By die verwysing na 'witter lug' word 'n belangrike akkoord (genoem B) gehoor. Dit is deurgaans gekoppel aan die idee van klaarheid en gestrooptheid, maar dit dui dikwels gepaardgaande lyding aan. Uit dié akkoord ontstaan 'n vloeiende begeleidingsfiguur (B<sub>1</sub>) wat die 'nuwe wind' en

## 2 Uit hierdie ligte herfs

*Uit hierdie ligte en wye herfstyd straal  
'n nuwe, namelose vreug in my  
dat ek verwilderd deur 'n wêreld dwaal,  
waar dinge daeliks hul vervulling kry:  
die vleie staan weer soggens vol, en wit  
van waterblomme; en skemerings wit soos graan  
wat die rykheid van veel somerlug besit,  
kom oor die geel boorde en stoppellande aan.  
Waarom die smart wat nou weer stilweg skryn,  
en hierdie preweling van nuwe woorde,  
dié gemis? Is alle wording pyn,  
en alle bid die tas van ons verstoorde  
hart na nuwe name vir die leed  
van die wondre uitbloeï wat hy in hom weet?*

Die tweede lied word ingelei deur 'wydgespande melodiese en begeleidingsmotiewe, ontleen aan die openingsakkoord van A, en aan 'n vernuwingsmotief (gebaseer op die omke-

- A (rypheid, vervulling)
- B (klaarheid, gestrooptheid)
- B<sub>1</sub> (loutering)
- C (wording)
- B<sub>2</sub> (vallende blare)

- B (klaarheid, gestrooptheid)
- A (rypheid, vervulling)
- B (klaarheid, gestrooptheid)

- B<sub>1</sub> (loutering)
- A (rypheid, vervulling)
- B (klaarheid, gestrooptheid)
- A (rypheid, vervulling)

sy louterende uitwerking suggereer. 'n Motief wat wording simboliseer (C) kom by 'elke blom word vrug' voor, waarna B ontwikkel word as begeleidingsfiguur (B<sub>2</sub>) by die beskrywing van die vallende blare. Motief A keer by die gebed om rypheid terug, en word vermeng met B by 'laat alles val'. Die begeleidingsmotief (B<sub>1</sub>) word weer gehoor by 'laat U wind waai'. Ná die klimaks by 'laat stort my waan' keer die openingsmotief (A) in die klavier terug, eers in die lae register en dan in die hoë, waar dit geleidelik 'gelouter' word tot 'n oop vyfde.

Die tweede lied word só deur Hofmeyr ontleed (2006c, 1):

- A<sub>1</sub> (vreugde) + B<sub>2</sub> omgekeer (vernuwing)

- C<sub>1</sub> (volheid)
- B (klaarheid, gestrooptheid)
- A<sub>1</sub> (vreugde)

- B<sub>4</sub> (smart)

- B<sub>5</sub> (wasdom), C (wording)

- A (rypheid, vervulling) + B<sub>6</sub> (leed), dan C (wording)

ring van die 'vallende blaar'-motief B<sub>2</sub>). Hierdie motiewe vorm die begeleiding van die eerste kwatryn (Hofmeyr 2006c: 1-2). 'n Nuwe weergawe van die wordingsmotief



(C) kom in die klavier voor by die beskrywing van die vleie vol waterblomme, waarna die inleidingsmotiewe terugkeer by die verwysing na die ryk skemerings. 'n Ontwikkeling van motief B vergesel die verandering in stemming by 'Waarom die smart'. Dit word gevolg deur 'n skimagtige verwysing in die klavierparty na die stem se openingsfrase na 'dié gemis'. Die vernuwingsmotief kom weer voor by 'Is alle wording pyn' terwyl die stem na C verwys. Die stem

### 3 Winter

*Nou lê die aarde nagtelank en week  
in die donker, stil genade van die reën,  
en skemer huise en takke daeliks bleek  
deur die wit mistigheid en suising heen.  
Dis alles ryk en rustig van die swaar  
geheime wasdom wat sy paaie vind  
deur warm aarde na elke skeut en blaar,  
en ver en naby alles duister bind  
in vog en vrugbaarheid en groot verlange;  
tot ons 'n helder middag skielik sien  
die gras blink, en die jong graan teen die hange,  
en weet dat alle rus die lewe dien:  
hoe kon ek dink dat somer ryker is  
as hierdie groei se stil geheimenis?*

Hofmeyr (2006c, 2) verduidelik die motiewe in die derde sonnet soos volg: In die inleiding tot die derde lied skilder die klavier die suising van die reën. Die tekstuur is ontleen aan die 'natuurmotiewe' uit die eerste twee liedere. Deur hierdie tekstuur skemer 'n melodiese lyn wat die intrede van die stem vooruitloop. Die tweede kwatryn begin met 'n verwysing na A, wat dan met die wasdommotief uit die tweede lied gekombineer word by die beskrywing van die

### 4 Eerste sneeu

*Die blydschap het oornag soos nuwe sneeu  
die laagste hellings van my vroeë smart  
tot skoonheid omgeskep waar elke skreeu  
soos 'n sweep in die blink lug van die kloue hard  
en helder klink. Die ronde aarde staan  
wit oopgekelk en suiwer soos 'n blom -  
een glinstering waar die nuwe waters gaan,  
verwagtingloos, want alles het gekom.  
O hart, sal vreugde hoër gaan, en jy  
nie sterf? Daar kom in my 'n stil vermoede,  
dat alle lewe só sy volheid kry  
en heerlijk gaan in die rustige dood se hoede,  
dat jy sal spoel en breek en uitgestort  
in hierdie wit golf van die vreugde word.*

ontwikkel 'n motief uit die vervullingstema (A) by 'die wondre uitbloei' wat uitloop op 'n leunootfiguur, gebaseer op die omkering van B en verbind aan die idee van leed. Dit eindig met 'n verwysing na C.

Hier is Hofmeyr se opsomming van die temas in die derde sonnet (Hofmeyr 2006c, 2):

$A_2 + B_2$  (reën)

A (rypheid, vervulling),  $B_5$  (wasdom)

$B_6$  (uitbloei)

$C_1$  (volheid)

B (klaarheid, gestroopdheid), dan  $A_2 + B_2$  (reën)

'swaar geheime wasdom'. Verdere verwysings na dié lied kom voor by 'groot verlange' (die leedmotief  $B_6$ ) en by 'en weet dat alle rus die lewe dien' (die volheidsmotief  $C_1$ ). Die woord 'geheimenis' waarmee die stemparty afsluit, word geharmoniseer met die oorspronklike B-akkoord; daarna volg 'n terugkeer van die inleidingsmateriaal in die naspel.

Die laaste lied word soos volg deur Hofmeyr (2006c, 2) self ontleed:

$A_1$  (vreugde) +  $B_2$  omgekeer (vernuwing)

B (klaarheid, gestroopdheid)

$C_1$  (volheid),  $B_6$  (uitbloei)

$A_1$  (vreugde),  $B_3$  (vernuwing)

$C_1$  (volheid)

C (wording)

$C_1$  (volheid)

$A_1$  (vreugde),  $B_3$  (vernuwing)

$B_1$  (loutering)

C (wording), A (rypheid, vervulling)

Hofmeyr verduidelik (2006c, 2) dat die laaste lied terugkeer na die toonaard van die eerste. Die vreugdevolle stemming van die openingsreëls kom ooreen met dié van die tweede lied, waaraan die openingsmelodie en -begeleidingsmotief ontleen word. Hofmeyr benut klanknabootsing om die weergalming in die klowe te suggereer: hy gebruik die simpatieke vibrasie van oop klaviersnare, asook die klaarheidsmotief B. By ‘Die ronde aarde staan wit oopgekelk’ word C<sub>1</sub> (‘die vleie staan weer soggens vol’) met B<sub>6</sub> (‘die wondre uitbloei’) versmelt. Daarna keer die openingsidee weer terug by ‘een glinstering waar die nuwe waters gaan’, terwyl ‘want alles het gekom’ die luisteraar herinner aan die klimaks van die derde lied (‘en weet dat alle rus die lewe dien’). Die laaste sin van die teks word voorafgegaan deur ’n terugkeer van die oorspronklike C (‘Elke blom word vrug’). ’n Verdere verwysing na die klimaks van die derde lied kom voor by die woorde ‘dat alle lewe só sy volheid kry’, waarna die openingsidee weer gehoor word by ‘en heerlik gaan’. Die louteringsmotief B<sub>1</sub> uit die eerste lied (‘laat U wind waai, laat stort my waan’) word aangehaal by ‘dat jy sal spoel en breek en uitgestort ... word’. In die naspel kulmineer die wordingmotief (C) in ’n laaste, triomfantlike weergawe van die vervullingsmotief A.

Dit is duidelik dat Hofmeyr baie deeglik oor die motiewe vir sy *Vier gebede by jaargetye in die Boland* besin het. Die werk blyk ’n uiters komplekse verbinding van verskillende motiewe te wees.

### ***En skielik is dit aand* (Wilhelm Knobel, 2005)**

Wilhelm Knobel (1935-1974) is ’n meer onlangse digter wat betref die styl wat Hofmeyr gewoonlik toonset. Knobel gebruik ’nugtere, nederige’ Afrikaans, volgens Hofmeyr. Die taalgebruik is eenvoudig, wat dit baie toonsetbaar maak. Knobel se sinne, hoewel partykeer lank en sonder punktuasie, is tog opgebreek in korter idees. Hofmeyr was aanvanklik huiwerig oor die toonsetting van die gedigte, want hy het gedink dis ’n terrein wat hy nog nie betree het nie. Hy het egter tog ’n bietjie meer moed gehad na die toonsetting van *Gebed om die gebeente* (Opperman) waarin die taalgebruik soms neig na ’n geselstrant. In *Gebed om die gebeente* het hy gevind dat daar tog maniere is waarin hy hierdie probleme kan akkommodeer en verwerk in sy musiek.

*En skielik is dit aand* was ’n opdragwerk, anders sou Hofmeyr moontlik nooit self by die gedigte uitgekome het nie, met die moontlike uitsondering van ‘Gedig vir Klein Estie’. Hierdie gedig bevat meer van die tradisioneel poëtiese as die ander gedigte. Die opdraggewer Deon Knobel, die broer van die digter, het vir Hofmeyr ’n keuse gegee en het die gedigte volgens temas (die liefde, die dood, ens.) gerangskik. Hofmeyr het gevind dat die gedigte waarvan hy die meeste gehou het en wat hy as die mees toonsetbare beskou het, almal oor die dood gehandel het. Die werk vorm

dus nou ’n stel van vyf elegiese verse. Hofmeyr beskou die liedere as ’n liederstel en nie ’n siklus nie. Die liedere handel almal oor die dood, maar daar is nie ’n duidelike verloop van een gedig na die volgende soos in ’n lieder siklus nie.

Die eerste, *Geen skip strand ooit teen hierdie kus nie*, is ’n inleidende lied. Dit handel oor die verwoording van Wilhelm Knobel se ondervinding as ’n persoon wat in ’n maniese depressie verval het. Maar die woorde kan ook van toepassing wees op ’n doderyk en kan as sodanig dien as inleiding tot die ander vier gedigte wat elkeen handel oor die dood van spesifieke mense.

*Elegie* is geskryf vir Knobel se Franse dosent wat by haar terugkeer uit Frankryk ter see oorlede is en toe ter see begrawe is. Dit is getoonset as ’n surreële ‘onderwater-wals’ met ’n ‘effense Franse, Satie-agtige, amper kabarettistiese ligtheid’ (Hofmeyr 2006a). *Gedig vir Klein Estie* gaan oor die dood van Knobel se niggie wat toe ses jaar oud was. Hofmeyr noem dit ‘’n taamlik ongekompliseerde toonsetting’.

Motau van die lied *By die dood van Motau* was ’n swart grafiese kunstenaar en tekenaar wat op ’n jong ouderdom vermoor is toe hy op straat in Soweto geloop het. Die toonsetting is in die vorm van ’n meedoënlose Afrika-dansritme. Die gedig beskryf ook die snelheid waarmee die dood hom inhaal. Daar kom heelwat herhaling van woorde en frases voor. Dit is ongewoon vir Hofmeyr: gewoonlik toonset hy taamlik sillabies en sonder herhaling van woorde. Die idee van voorstuwende momentum wat deur herhaling bereik word, is iets wat Hofmeyr in hierdie toonsetting wou inbring. Dit is ook tipies van Afrika-musiek.

Die laaste lied, *Op slag dood*, handel oor die begrafnis van Knobel se vader wat in ’n motorongeluk gesterf het. Die lied bevat ’n volledige, maar ietwat versluerde, aanhaling van *Nader my God by U* as agtergrond tot die stemparty wanneer verwys word na die grafgesang van die plaaswerkers.

Hofmeyr voel dat daar in die Knobel-liedere ’n element van ongekunstelde emosie teenwoordig is, wat party mense as sentiment sou beskryf. Hy probeer altyd onder die vel van die digter inkom om die woorde uit te druk soos die digter dit sou uitdruk indien hy/sy ’n komponis was. Hy probeer nooit in die eerste plek aan homself getrou wees nie, want dan sou hy sy eie stempel op die digter se wêreld probeer afdruk. Daardie mate van respek vir die gedig en wat die digter wil sê, is vir hom uiters belangrik. Hofmeyr erken dat hy die gedig nooit heeltemal só kan verstaan soos die digter dit bedoel het nie. Maar hy probeer om dit wat hy voel die digter wil sê en hóé die digter dit wil sê na die beste van sy vermoë oor te dra in die musiek. Hy probeer sy musiektaal daarby aanpas. Aangesien daar vir hom genoeg gekodifiseerde boodskappe oor die persoon se waardes en sy/haar manier van dinge doen en dink en sê in die gedigtekste self

is, glo hy nie noodwendig dat dit nodig is om die agtergrond van die digter te ken nie. Hy besef ook dat daar kunstenaars is wat hulle heeltemal anders uitdruk in die lewe as in hulle kuns, waar die kuns 'n tipe supplement word tot dit wat hulle in die lewe nie kan of wil doen nie. Sy respons is dus in die eerste plek op dit wat in die gedig self staan. Hy voel dat Knobel se gedigte baie eerlik is: die leser kry die hele Knobel in sy gedigte. Omdat Hofmeyr dink dat die Knobel-gedigte minder gekunsteld is as die ander Afrikaanse gedigte wat hy getoonset het, is die toonsettings ook minder gekunsteld as sy ander toonsettings. 'n Voorbeeld is die aanhaling van *Nader my God by U in Op slag dood*.

### 5.7 *Nog in my laaste woorde sal jy wees* (N.P. van Wyk Louw, 2006)

Die jongste Hofmeyr-lied is 'n alleenstaande lied. Dit was 'n opdrag van 'n persoon wat dit vir haar vader se 80ste verjaardag wou hê. Sy het verskillende gedigte voorgelê, onder andere 'n Nederlandse gedig en 'n ander gedig van N.P. van Wyk Louw. Op die ou end het sy 'nog in my laaste woorde sal jy wees' voorgestel en daar is ooreengekom om hierdie teks te toonset.

Die twee hoofidees in die werk, naamlik die dood en dit 'wat vlam was', word deur twee musikale motiewe verteenwoordig wat eers onafhanklik uiteengesit word en dan verweef word in die laaste seksie van die lied, wat eindig met die woorde 'Mooi is die lewe, en die dood is mooi'.

### 6 Gevolgtrekkings

Hendrik Hofmeyr se 28 Afrikaanse liedere maak 'n belangrike bydrae tot die Afrikaanse liedereskat.

Dit is opvallend dat Hofmeyr eerder relatief 'konserwatiewe' digters van die 'ou' skool soos Elisabeth Eybers, Van Wyk Louw, Eugène Marais en S.V. Petersen toonset. Daarby kies hy meer konserwatiewe gedigte van Wilhelm Knobel.

Baie van Hofmeyr se liedere is in opdrag geskryf en verteenwoordig so 'n hedendaagse tendens waar die keuse van die gedigte in groot mate deur buitefaktore bepaal word.

Uit 'n onderhoud en die aantekeninge wat Hofmeyr by sy liedere verskaf, is dit duidelik dat hy 'n deeglike ontleder van die woordteks is. Sy interpretasie kom dan tot uiting in 'n musiekteks wat so veel moontlik van die woordbetekenis na vore bring. Die eerbied wat hy vir die digters het, spreek duidelik uit sy uitsprake en die behandeling van die woordteks.



### Bronne

- Eybers, E. 1982. *Gedigte 1936-1945*. Tweede uitgawe. Kaapstad: Tafelberg.
- Eybers, E. 2004. *Versamelde gedigte*. Derde uitgawe. Kaapstad: Human en Rousseau, Tafelberg.
- Ferguson, H. 1987. Arnold van Wyk. In *Composers in South Africa today*, red. Peter Klatzow. Cape Town: Oxford University Press.
- Hofmeyr, H. 1982. *Twee gedigte van Eugène Marais*. Verskaf deur die komponis.
- Hofmeyr, H. 1984. *Drie gedigte van Elisabeth Eybers*. Verskaf deur die komponis.
- Hofmeyr, H. 1996. *Alleenstryd / Outcast*. Verskaf deur die komponis.
- Hofmeyr, H. 2003. *Die stil avontuur / The quite adventure (Elisabeth Eybers)*. Verskaf deur die komponis.
- Hofmeyr, H. 2004. Hendrik Hofmeyr: Complete List of Works. Verskaf deur die komponis.
- Hofmeyr, H. 2005. *En skielik is dit aand (Wilhelm Knobel)*. Verskaf deur die komponis.
- Hofmeyr, H. 2006a. Onderhoude met Heinrich van der Mescht, Kaapstad, September 2006.
- Hofmeyr, H. 2006b. Oor toonsetting van gedigte. Verskaf deur die komponis.
- Hofmeyr, H. 2006c. Vier gebede by jaargetye in die Boland. Aantekeninge deur die komponis. Verskaf deur die komponis.
- Holzappel, H.W. 1992. Die liedere van S le Roux Marais: 'n geannoteerde katalogus. D.Phil.-proefskrif, Universiteit van Stellenbosch.
- Kannemeyer, J.C. 1999. *Leipoldt*. Kaapstad: Tafelberg.
- Knobel, W. 1966. *Bloedsteen*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Knobel, W. 1970. *Mure van mos*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Marais, E. N. 1984. *Eugène Marais: versamelde werke*. Red. Leon Rousseau. Band 2. Pretoria: Van Schaik.
- Opperman, D.J. 1974. *Groot Verseboek*. Vyfde uitgawe. Kaapstad: Tafelberg.
- Petersen, S.V. 1979. *Alleenstryd: 'n keur uit sy verse*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van der Mescht, H.H. Die liedere van Hubert du Plessis (gebore 1922). DMus-proefskrif, Universiteit van Suid-Afrika, Pretoria.