

HENDRIK HOFMEYR: lewe en werk 1957 - 1999

Hilde Roos

Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die graad van
Magister in Musiek aan die Universiteit van Stellenbosch.



Studieleier: Dr. W. Lüdemann

Desember 2000

Verklaring

Ek, die ondergetekende, verklaar hiermee dat die werk in hierdie tesis vervat, my eie oorspronklike werk is en dat ek dit nie vantevore in die geheel of gedeeltelik by enige ander universiteit ter verkryging van 'n graad voorgelê het nie.

Handtekening:

Datum:

Opsomming

Hierdie tesis behandel Hendrik Hofmeyr se lewe en werk as komponis vanaf sy geboorte (1957) tot en met Julie 1999. Die beskrywing van sy lewe is daarop gerig om aan te dui hoe die gebeure in sy lewe die totstandkoming van sy komposisies en die styl van sy musiek beïnvloed het. Hoewel daar 'n geleidelike ontwikkeling in sy groei as komponis bestaan, kan sy tienjarige verblyf in Italië en die Koningin Elisabeth van België Komposisiekompetisie in 1997 as belangrike invloede uitgelig word.

In hoofstuk 2 word Hofmeyr se idees oor musiek bespreek. Om die intensie en gedaante van Hofmeyr se musiek te verstaan, is dit belangrik om hierdie uitgangspunte van die komponis te begryp. In die hoofstuk word die gevolgtrekking gemaak dat Hofmeyr in wese 'n 'romantikus' is en dat hy daarom reeds sedert sy studentejare sterk uitgesproke is teen die avant-garde wat 20ste eeuse kunsmusiek kenmerk.

Die stylanalise wat daarna gemaak word, behandel drie belangrike parameters van enige komponis se styl: harmonie, melodie en vorm. Verder sluit dit ook Hofmeyr se gebruik van kontrapunt in en die spesifieke speeltegnieke wat hy van instrumente verlang. Hierdie twee aspekte staan uit as besondere eienskappe van die komponis se musiek. Vanweë die omvang van die tesis, is die bespreking van hierdie aspekte redelik beperk.

'n Meer gedetailleerde bespreking van twee werke volg, naamlik die sangsiklus *Alleenstryd* en die *Strykkwartet*. Buiten 'n analise word ook na ander aspekte van hierdie werke gekyk, soos byvoorbeeld die wyse waarop die komponis se uitgangspunte oor musiek in hierdie werke tot uiting kom. Die tesis sluit af met 'n volledige werklys wat alle werke tot en met Julie 1999 insluit. Daar is altesaam 50 werke. Om soveel as moontlik inligting te verskaf, word buiten die standaard-inligting, ook die tydsduur en 'n beskrywende paragraaf oor elke komposisie ingesluit.

Summary

The topic of this thesis is the life and music of Hendrik Hofmeyr, from his birth in 1957 until July 1999. The discussion on his life focusses on the events that influenced the establishment of his works and also those that had an effect on the style in which Hofmeyr composes. Although he experienced a steady development and growth as a composer, Hofmeyr's ten year stay in Italy and the event of the 1997 Queen Elisabeth of Belgium Composition Competition can be mentioned as major influences on his life and thus on his work.

Hofmeyr's ideas on music are discussed in Chapter 2. To understand the intention of his music, it is important to know something of Hofmeyr's approach to music. The chapter concludes that Hofmeyr can be described as a 'romantic' composer which provides the reason why he has always been outspoken against the avant-garde which characterises much of the artmusic of the 20th century.

The style analysis of the following chapter looks at three important parameters of any composer's style: harmony, melody and form. It further also discusses Hofmeyr's use of counterpoint and the specific playing techniques he requires of instruments. These two aspects stand out as particular to the composer's style. Due to the scope of the thesis, these aspects are dealt with in a limited way.

A more detailed discussion of two compositions follow, the song cycle *Alleenstryd* and the *String Quartet*. Besides an analysis of both works, attention is also given to how the composer's ideas on music are manifested in these works. The thesis concludes with a detailed list of works including all works composed up to July 1999. 50 compositions are listed. To allow for maximum exposure of each work, the duration as well as a description of each work are added to the otherwise standard information.



Inhoudsopgawe

Inleiding en motivering	3
1: Biografie	3
1.1. Skooljare (1964 – 1975).....	4
1.2. Universiteitsjare (1976 – 1981)	7
1.3. Italië (1981 – 1991)	10
1.4. Stellenbosch (1992 – 1998) en Kaapstad (1998 tot Julie 1999)	17
2: Musiekbeskouing	23
2.1. Musiek, 'n romantiese kunsvorm	24
2.2. Vorm en inhoud	28
2.3. Simboliek	31
2.4. Die woordkuns as inspirasie	36
2.5. Hofmeyr as nie-politieke komponis	38
3: Stylanalise.....	40
3.1. Harmoniese styl	44
3.2. Melodiese styl	50
3.3. Kontrapunt	53
3.4. Vorm	55
3.5. Orkestrasie: speeltegnieke	61
4: Bespreking van werke	64
4.1. Alleenstryd	64
4.2. Strykkwartet	78
5: Werklys	85
5.1. Orkeswerke.....	85
5.2. Concertos	87
5.3. Ballette.....	89
5.4. Operas	90
5.5. Kantates.....	92
5.6. Koorwerke.....	93
5.7. Lieder.....	98

5.8. Kamermusiekwerke	102
5.9. Solowerke	104
5.10. Chronologie	108
Bronnelys	111

Inleiding en motivering

Hendrik Hofmeyr is op een-en-veertigjarige ouderdom nog 'n jong komponis vir wie die grootste deel van sy kreatiewe lewe nog voor hom lê. In die lig hiervan is dit dalk 'n bietjie vroeg om reeds 'n tesis oor hom en sy musiek te skryf. In die huidige omstandighede in ons land, waar komponiste van kunsmusiek dit toenemend moeilik vind om die plek in die musieklewe te vind wat hulle toekom, is blootstelling deur 'n akademiese studie miskien een van die maniere om aan die komponis erkenning te gee en hom onder die aandag van 'n wyer kring van belangstellendes te bring.

Nadat Hofmeyr in 1997 die vooraanstaande Koningin Elisabeth van België Komposisieprys gewen het, is sy posisie as vooraanstaande Suid-Afrikaanse komponis finaal bevestig. Vir vele musiekliefhebbers is hy egter steeds onbekend en daar is byna geen gepubliseerde inligting oor hom of opnames van sy musiek beskikbaar nie. Slegs een van sy 50 werke, die sangsiklus *Alleenstryd*, is gepubliseer. Hofmeyr se tienjarige verblyf in Italië tot en met die vroeë negentigerjare en sy jong leeftyd dra waarskynlik by tot sy relatiewe onbekendheid.

My belangstelling in Hofmeyr se musiek is in 1994 geprikkel deur kennismaking met sy koormusiek as lid van die Stellenbosch Camerata en het gaandeweg gegroei tot 'n hoogtepunt met die uitvoering van sy *Requiem* in 1998. Die aanvanklike doelwit was om 'n werkstuk te skryf wat 25% van die Magisterstudie sou uitmaak, maar deur nadere kennismaking met Hofmeyr en sy musiek het ek 'n wêreld ontdek wat 'n werkstuk, wat 50% van 'n gestruktureerde Magisterstudie beslaan, geregverdig het.

Die doel van hierdie tesis is hoofsaaklik om inligting oor die komponis saam te stel en dek Hofmeyr se lewe en werk tot en met Julie 1999. Uit die aard van die saak maak die tesis slegs voorlopige uitsprake, in die eerste plek omdat die komponis nog lewe en slegs die eerste 20 jaar van sy lewe as komponis behandel word, in die tweede plek omdat dit 'n eerste poging tot evaluasie van Hofmeyr se musiek is, 'n evaluasie wat steeds sal verander.

Kaapstad, Desember 2000

1: Biografie

Hendrik Pienaar Hofmeyr is op 20 November 1957 in Pinelands in die Kaapprovinsie gebore. Buiten tien jaar van selfopgelegde ballingskap in Italië (van einde 1981 tot einde 1991), waar hy aanvanklik gestudeer en later gewerk het, het hy sy hele lewe in die Kaapse Skiereiland gewoon en gewerk.

1.1. Skooljare (1964 – 1975)

Uit 'n gesin van vier kinders (twee broers en een suster) was Hofmeyr die enigste kind wat regtig in musiek belang gestel het. Sy ma se liefde daarvoor het hom van kleins af gestimuleer en hoewel sy 'n taalonderwyseres van beroep was, was musiek haar passie. Sy het 'n groot versameling plate gehad wat buiten die standaard klassieke werke veral opnames van liedere ingesluit het. Tog moes hy van vyfjarige ouderdom by sy ma neul om klavierles te mag neem. "Sy het my half ontmoedig om klavier te neem want sy het gesien dat seuns by puberteit as gevolg van druk musiek opgee. Sy wou nie haar tyd en geld mors op iets wat tog tot niks sou kom nie. Ek moes haar belowe dat, as ek begin, ek nie sal ophou voor ek klaar is met hoërskool nie." (Onderhoud 23.07.1998)

Toe Hofmeyr op sewe aan die Laerskool Oude Molen in Pinelands met privaat klavierlesse begin het, het sy entoesiasme tot vinnige vordering gelei. Hy was in hierdie vroeë jare reeds gretig om voor ander mense te speel en het gou begin optree tydens huiskonserte wat deur die musiekkringe in Pinelands aangebied is. Hoewel hy later in sy lewe nie 'n pianis van beroep geword het nie, het klavierspel altyd 'n belangrike rol in sy lewe gespeel en het dit bygedra tot sy veelsydigheid as musikus en komponis.

As laerskoolkind het Hofmeyr reeds baie na die kunslied geluister en hy het die liedere van Schubert, Brahms, Wolf, Mahler en Strauss toe reeds leer ken. Ook het hy die tradisionele repertoire ontdek en graag na werke van veral Bach en Beethoven geluister. Hierdie blootstelling aan sy ma se plateversameling het 'n

bepalende rol in die ontwikkeling van sy smaak en musiekbeskouing gespeel en die idees wat Hofmeyr vandag oor musiek handhaaf, het reeds vroeg in sy lewe ontstaan. Op hoërskool het hy plate by die stadsbiblioteek begin uitneem en stelselmatig 'n groter verskeidenheid musiek leer ken. Ook het hy in die Philharmoniakoor gesing en eerstehandse kennis van die koorrepertorium vanaf Bach tot Britten opgedoen.

Dit is opvallend dat Hofmeyr baie vir die stem komponeer. Van sy eerste komposisies op universiteit is vir die stem (liedere en koormusiek) en deurlopend in sy loopbaan skryf hy graag vir die stem in allerlei genres. Hy meen self dat sy affiniteit en aanvoeling vir die stem deur hierdie vroeë kennismaking met die lied gekom het. Hy het in sy laerskooljare ook kennis gemaak met Lewis Carroll se boeke *Alice in Wonderland* en *Alice through the Looking Glass*, boeke wat dikwels in sy lewe as inspirasie gedien het.

As leerling aan die Hoërskool Nassau in Rondebosch (1971 – 1975) het Hofmeyr deur 'n moeilike puberteit gegaan. Hy was 'n gespanne tiener en het as gevolg daarvan heelwat tegniese probleme met sy klavierspel ondervind. Volgens hom het hy aanvanklik ook nie die regte musiekonderwysers gehad nie. Buiten weinig belangstelling van sy vakmusiekonderwyser van Standerd ses en sewe, het hy en sy klavieronderwyseres van Standerd ses tot nege nie goed met mekaar gekommunikeer nie.

Toe hy in Standerd agt was (1973), het daar egter 'n nuwe vakmusiekonderwyseres by sy skool begin klas gee, met name Sarie Jacobs. Hofmeyr se kennismaking met haar het 'n goeie vriendskap tot gevolg gehad en dié verbintenis het 'n groot invloed op sy lewe gehad. Met haar kon hy oor alles wat musiek vir hom beteken het, sy liefde daarvoor en sy behoefte om te skryf, praat. Sy het ook van die begin af 'n vaste geloof in Hofmeyr se vermoë gehad en hom die besieling gegee om met musiek voort te gaan en te begin komponeer. Hierdie kontak met haar het deur die jare bly bestaan en vir Hofmeyr geweldig baie beteken. Sy was vir hom soos 'n muse en hy het op skool en universiteit altyd sy komposisies eerder met haar bespreek as met sy dosente. Hofmeyr het die lied *Herfs* (1977) uit *Drie Gedigte van Elisabeth Eybers* en later sy opera *The Land of Heart's Desire* (1990) aan haar opgedra.

Hoewel Hofmeyr op skool reeds die talent getoon het om te komponeer, was hy hierin 'n laat beginner. "My ma was 'n streng onderwyser in haar eie reg en het nie daarvan gehou dat ek by die klavier sit en net speel nie, ek moes oefen. Ek kon nie daardie vroeë eksplorاسie van die klavier doen soos ek sou wou nie. Ook het ek in 'n stadium twee klavierstukkies geskryf en vir my musiekonderwyser gebring, maar hy was nie baie beïndruk daarmee nie." (Onderhoud, 23.07.1998) Sarie Jacobs het egter gou sy talent ontdek toe Hofmeyr uit eie inisiatief 'n fuga geskryf het net nadat sy dit in die klas verduidelik het. Sy groot voorliefde vir die gebruik van kontrapuntale tegnieke het reeds in sy vroegste komposisies voorgekom en is deurlopend in sy werke tot op hede aanwesig. *Ek is veel & fluit sonates*

In 1975, sy matriekjaar, het hy begin komponeer aan sy *Requiem*, die vroegste werk waarvan daar enkele bewegings op sy werkllys is. In die Philharmoniakoor, waar hy in dié jare gesing het, het hy kennis gemaak met verskeie requiems van bekende komponiste soos Mozart, Verdi, Fauré, Duruflé en Britten en wou graag self een komponeer. Hy het die *Requiem* aanvanklik vir koor en orkes begin, maar later die orkes laat vaar en vir a capella koor geskryf. Die werk as geheel is eers in 1993 voltooi, vir Hofmeyr 'n ongewone situasie omdat hy byna nooit 'n werk onvoltooid laat voor hy met 'n ander een begin nie. Die gebrek aan 'n opdrag vir die uitvoering daarvan is volgens hom 'n moontlike verklaring.

Hofmeyr meen dat hy as komponis nie net laat begin het nie, maar dat hy ook 'n geïnhibeerde beginner was. "Dit was vir my van die begin af moeilik om te skryf, dit is nie iets wat gevloei het nie. Tog het ek meer en meer die behoefte gekry om te skryf. As ek baie intens met musiek besig was soos net voor 'n musiekeksamen, het ek 'n groot behoefte gekry om iets te skryf en ek het besef dat dit altyd deel van my lewe sou wees. Dit het 'n ontvlugting en selfs 'n noodsaaklikheid geword. Ek het natuurlik nie toe geweet watter rol dit uiteindelik sou speel nie." (Onderhoud 23.07.1998) In later jare het dit duidelik geword dat die proses van komponeer vir hom steeds 'n stadige en uitputtende proses sou bly.

Klavierspel was altyd 'n belangrike deel van Hofmeyr se musiekloopbaan. In Standerd nege het hy reeds die Graad agt klaviereksamen afgelê, maar meen dat hy só gespanne was dat hy kwalik geweet het wat hy tydens die eksamen gedoen het. “Ek het die sekuriteit nodig om tegnies presies te weet wat ek doen tydens 'n uitvoering en tot dusver was dit maar alles instink.” (Onderhoud 23.07.1998) In Standerd tien (1975) kry hy 'n nuwe klavieronderwyseres, Elizabeth Izat, 'n oudleerling van Lamar Crowson. Sy het hom baie van klavierspel geleer en hy kon tegniese moeilikhede begin oplos. Dit het 'n belangrike vordering in sy spel teweeg gebring. Hy het klavierspeel begin geniet en ook met groter gemak voor die publiek begin optree.

Tydens sy hoërskooljare het Hofmeyr, buiten 'n groot liefde vir drama en literatuur, ook 'n eiesoortige musieksmaak ontwikkel. Hy het die opera ontdek, Wagner se *Ring* verskeie male deurgeluister en veral op die bekende werke van Mozart gefokus. Verder was hy lief vir die 20ste-eeuse operas van Britten, Berg en Busoni. Sy groot liefde en bewondering vir die kamermusiek van Fauré het ook in hierdie tyd ontstaan.

Hofmeyr het in die gewoonte gekom om klavierrepertorium uit te soek wat verdienstelike werke was maar wat volgens hom nie na waarde geskat is nie, 'n gewoonte wat hy in sy studentejare voortgesit het. “Ek het die beroemde Dent-biografie oor Busoni gelees en dit het my ongetwyfeld beïnvloed. Ek het geïdentifiseer met hom en sy musiek omdat hy 'n buitestaander was wat nie die erkenning gekry het wat hy verdien het nie... miskien iets wat ek ook self oor my lewe gebring het.” (Onderhoud 23.07.1998)

Aan die einde van sy matriekjaar was hy die derde beste matrikulant in die Kaapprovinsie en het hy beurse van die Universiteit van Kaapstad ontvang om daar te gaan studeer.

1.2. Universiteitsjare (1976 – 1981)

Om musiek te gaan studeer het vir Hofmeyr eers 'n ernstige oorweging geword nadat hy vir Sarie Jacobs leer ken het. “My ouers het my probeer oortuig om in 'n ander rigting te gaan omdat loopbane in musiek so beperk is en hulle verkies het dat my

liefhebberij nie my loopbaan moes wees nie. Al die ander kunste, veral drama en literatuur het my geïnteresseer, maar dit was nie soos musiek nie. Ek was ook goed in wiskunde, maar die vak het uiteindelik nie vir my dieselfde fassinasie as musiek ingehou nie.” (Onderhoud 23.07.1998)

In 1976 het Hofmeyr ingeskryf by die College of Music aan die Universiteit van Kaapstad. Op advies van sy klavieronderwyseres van Standaard ses tot nege, Mevrou Sona Whiteman, studeer hy klavier by Laura Searle. “Deur een van haar opmerkings het ek beseft waarom ek tog gekies het om musiek my loopbaan te maak. Ek het tydens ’n les gesê dat ek voel dat ek die stuk waarmee ek toe besig was nog nie regtig begryp nie. Sy sê toe vir my: ‘But that’s what music is about, you can never say now I’ve got it. There will always be a beyond and you will find that at whatever level you’re at.’ Dit is inderdaad hierdie fassinasie wat musiek vir my inhou, met elke stuk is daar altyd iets dieper en verder om te sien en te ondersoek.” (Onderhoud 23.07.1998)

Hy het besluit om as musikoloog te kwalifiseer omdat dit uiteindelik die moontlikheid kon bied om by ’n konservatorium klas te gee om sodoende meer tyd te hê vir komposisie. Hy het ook bekendheid verwerf as pianis omdat hy gekonsentreer het op klavierspel en dit as eerste instrument tot in sy vierde jaar geneem het. “Hoewel komposisie en klavierspel vir my baie belangriker as musikologie was, was dit nie my hoofvakke nie. Om klavier te speel en te komponeer is dit nie belangrik om ’n kwalifikasie te hê nie, solank mens die ding kan doen.” (Onderhoud 23.07.1998)

Tog het hy dikwels in sy studentjare die gevoel gehad dat hy die buiteperd was in dié afdelings in musiek wat regtig vir hom belangrik was, ’n rol wat hy as’t ware ook uitgeleef het. As pianis het hy weinig van die standaard repertorium van Chopin, Schumann en Beethoven gespeel, maar eerder minder bekende werke gekies en ’n reputasie ontwikkel as interpreteerder van 20ste-eeuse musiek. Hy het verkies om Webern, Arnold van Wyk en Messiaen te speel. As pianis het hy werklik ook uitgeblink en wen in die loop van sy voorgraadse jare die Bach-, Debussy- en Kontemporêre Musiekpryse aan die College of Music. In sy tweede jaar (1977) het hy deelgeneem aan die Kruik-Jeugfees en die relatief onbekende Klavierkonsert van

Albert Roussel uitgevoer. Hy het voorgraads ook elke jaar die klasmedalje verower as beste student van sy studiejaar.

Sy tweede jaar was die enigste jaar waartydens Hofmeyr formeel onderrig in komposisie ontvang het hoewel hy dit as 'n ekstra vak neem. Hy het een semester by James May en een semester by Peter Klatzow klas gehad. James May se voorliefde vir die strukturele dissipline en die komplekse kontrapuntale teksture van Schönberg het hom bygebly. Die avant garde komposisie beginsels wat Klatzow in dié tyd aangehang het, het egter minder weerklank by Hofmeyr gevind. In sy derde jaar het hy die komposisieklasse weer laat vaar. Hy meen dat sy (tot onlangse) onbekendheid as komponis in Suid-Afrika deels veroorsaak is deurdat hy nie by een van die gevestigde Suid-Afrikaanse komponiste gestudeer het nie.

'n Paar werke vir klein besetting ontstaan in dié tyd. Die *Wonderland Suite* (1977) vir hobo en klavier is geskryf as 'n direkte opdrag vir die komposisieklas. Dit is ook die eerste werk waar die boek *Alice in Wonderland* as inspirasie gedien het. Met hierdie werk ontstaan idees wat Hofmeyr in verskeie ander belangrike werke in later jare weer gebruik. Op eie inisiatief komponeer hy ook *For Flute and Piano* (1977) – hierdie werk is later herdoop tot *Cavatina* – en die eerste lied *Herfs* uit die *Drie Gedigte van Elisabeth Eybers* (1977-84), werke wat nooit in die komposisieklas behandel is nie. Ook komponeer hy verder aan sy *Requiem* vir koor. Sy enigste geesgenoot en steunpilaar wat komposisie betref was steeds sy musiekonderwyseres van skool, Sarie Jacobs. “Sy was die eerste persoon in my lewe met wie ek oor enigiets in die kunste kon praat, sy was soos 'n sielsgenoot. Ek het steeds komposisie op my eie gedoen en alles altyd vir haar gaan speel.” (Onderhoud 23.07.1998)

Nadat Hofmeyr in 1979 die B.Mus-graad met onderskeiding behaal het, het hy in 1980 onmiddellik met 'n Magisterstudie in klavier begin. Dit was 'n baie moeilike tyd in sy lewe omdat hy onder groot druk was en besluite moes neem oor studie in die buiteland, enersyds omdat hy regtig wou musiek studeer en andersyds omdat hy diensplig wou vermy. Hy wou reeds in September 1981 in Europa begin met die aanvang van die akademiese jaar daar en het homself onder groot druk geplaas om sy Magisterstudie binne een-en-'n-half jaar te voltooi. Die onderwerp vir sy skripsie

was die harmoniese gebruike van Gabriel Fauré, 'n komponis vir wie hy nog steeds 'n geweldige bewondering het. Fauré se styl is egter nie in Hofmeyr se werk terug te vinde nie.

Terselfdertyd het hy in dié jaar ook vir die SAUK-klavierkompetisie in Johannesburg gekwalifiseer. Dit was 'n ervaring wat hom laat besef dat hy nie uitgeknipt is om 'n voordraer te wees nie, 'n besef wat dit weer makliker gemaak het om te speel.

Vandag tree hy met gemak voor die publiek op, veral omdat hy as pianis nie teen ander mense hoef te kompeteer nie en omdat daar nie die druk is om die musiek te memoriseer nie.

In hierdie tyd het hy ook 'n aantal nuwe werke gekomponeer en skryf die tweede lied *Herinnering* uit *Drie Gedigte van Elisabeth Eybers*, en die lied *Music when soft voices die...* (1979). Hy komponeer ook die eerste lied *Winternag* uit *Twee Gedigte van Eugène Marais* (1978-84), aanvanklik as koorwerk, maar 'n paar jaar later verwerk hy dit na 'n lied. In 1980 skryf hy die lied *Herfs* uit *Drie Gedigte van Elisabeth Eybers* in by die Kaapse Eisteddfod waar Arnold van Wyk en Roelof Temmingh as beoordelaars gedien het, en verower daarmee die eerste prys. In 1981 het hy *Winternag* (die koorweergawe) uit *Twee Gedigte van Eugène Marais* vir die Kaapse Eisteddfod ingeskryf en het hy ook die geleentheid gehad om Arnold van Wyk te ontmoet.

1.3. Italië (1981 – 1991)

Aan die einde van 1981 vertrek Hofmeyr na Italië en vestig hom vir tien jaar in Florence. Omdat hy as student goed presteer het, is die Harry Crossley-beurs vir buitelandse studie van die College of Music in Kaapstad aan hom toegeken en kon hy homself gedurende die eerste twee jaar van sy verblyf in Italië hiermee onderhou.

Hofmeyr se motivering vir sy vertrek na Europa het uiteindelik tot 'n selfopgelegde ballingskap van tien jaar gelei omdat hy besluit het om nie na Suid-Afrika terug te keer voor diensplig afgeskaf is nie. "Al sou ek waarskynlik in die weermagorkes beland het, het ek bewustelik teen militêre diens gekies omdat ek nie ander mense kan doodmaak omdat hulle nie met my saamstem nie. Ek het in 'n huis grootgeword waar niemand

rassistiese taal gebruik het nie. Hoewel my ouers nie vir die Nasionale Party gestem het nie, het hulle ook nie hul politieke idees op ons afgedwing nie en ons gesin het destyds reeds bekend gestaan as die 'kafferboeties.' (Onderhoud 23.07.1998)

Hoewel lede van sy familie lank reeds polities aktief is, het hy homself nooit op die politieke arena begewe nie en beskou hy sy verblyf in Italië ook nie as 'n suiwer politieke ballingskap nie. Hy het altyd die Suid-Afrikaanse owerhede laat weet dat hy nog studeer en nog in die buiteland is, en hy het steeds uitstel vir diensplig gekry. In sy musiek verwys hy ook nooit na enige politieke gebeure of oortuiginge nie omdat hy nie glo in musiek as draer van 'n politieke boodskap nie.

Die keuse om in Florence te studeer was ook nie Hofmeyr se eerste keuse nie. Hy het vroeg in 1981 reeds toelating in London gehad toe die Britse regering onder Margaret Thatcher besluit het om nie meer buitelanders se studie in Engeland te subsidieer nie. Die alternatief het toe vir Hofmeyr gelê in 'n keuse tussen Parys en Florence. Omdat 'n ander Suid-Afrikaner, Arnold Bosman, ook in Florence klavier gestudeer het, het Hofmeyr vir Florence gekies. Hy was nie Italiaans magtig nie, maar het dit vinnig aangeleer en het reeds binne een jaar ná sy aankoms tuis genoeg in die taal gevoel om Italiaanse liederes te toonset. Ook skryf hy alle beskrywinge in sy partiture tot vandag toe konsekwent in Italiaans, 'n gewoonte wat hy egter reeds vóór sy vertrek na Italië gehad het.

Hofmeyr het vir die eerste akademiese jaar as klavierstudent by Alessandro Specchi ingeskryf en in die loop van daardie jaar 'n werk vir soloklavier *Nag* (1981 – 2) gekomponeer. Die jaar daarna skryf hy in vir studie in komposisie by die Hongaar Ivan Vandor in Bologna en lê *Nag* voor as toelatingstuk vir die kursus. Binne die eerste paar jaar van sy verblyf in Italië behaal hy die Italiaanse Staatsdiplomas vir Gevorderde Studie in Praktiese Klavier, Komposisie en Dirigeerkuns. Laasgenoemde het hy by Alessandro Pinzauti gestudeer. Hofmeyr vertel dat hy die moontlikhede vir musiekstudie maksimaal ontgin het omdat hy vanweë die politieke situasie in Suid-Afrika nog nie wou terugkeer nie. Hy moes ook vir die Suid-Afrikaanse owerheid gedurig bewys lewer dat hy as student ingeskryf was. Hierdie oënskynlik moeilike omstandighede het egter Hofmeyr se veelsydigheid as musikus gestimuleer.

Die verskuiwing van Suid-Afrika na Italië was vir Hofmeyr ingrypend. “In die begin was my hele wêreld en al sy waardes geheel omgekeer en dit was baie traumaties. Wat vir die Suid-Afrikaners belangrik is, is onbelangrik vir die Italianers en omgekeerd. My klavieronderwyser wou byvoorbeeld iets oorkom as ek in tyd speel. Vir die Italianers is dit wat agter die note lê belangriker en ek het daar ’n groter vryheid leer ken om musiek te interpreteer.” (Onderhoud 23.07.1998) Hierdie aspek is volgens Hofmeyr een van die belangrikste dinge wat hy in Italië geleer het en hy vergelyk die interpretasie van ritme in musiek met dié van taal in die sin dat mens ook nie metronomies praat nie. Volgens hom het mense in die verlede nie die begrip van metronomiese tyd geken nie en is dit heeltemal foutief om Mozart sonder tydbuiging te speel. Hy het sedertdien ook begin om sy eie partiture meer gedetailleerd te skryf omdat hedendaagse musici volgens hom te huiwerig is om musiek met meer toegewings te interpreteer.

Hoewel Vandor ’n avant garde komponis was en Hofmeyr uitgesproke anti-avant garde het hulle goed oor die weg gekom. Tog voel Hofmeyr dat hy uiteindelik nie veel by Vandor geleer het nie. Hy was reeds redelik gevestig in sy idees oor musiek en tonaliteit en weereens het die meeste van sy komposisies uit hierdie tyd buite die komposisieklas ontstaan. Hofmeyr meen dat ’n mens in beginsel nie iemand kan leer om te komponeer nie, maar dat ’n aspirant komponis slegs leiding en ondersteuning gegee kan word.

In 1983 het hy sy eerste opdragwerk van Sarie Jacobs uit Suid-Afrika gekry. Die Hoërskool Nassau (sy alma mater) en die Hoërskool Groote Schuur het een skool geword en daar is ’n konsertsaal opgerig wat die Nassau Sentrum geword het. Vir die opening van hierdie saal het Hofmeyr die koorwerk *Liederwysgesange* (1983) bestaande uit drie toonsettinge van Boerneef-gedigte, geskryf. “Ek het vreeslik verlang na die ongekunsteldheid en oopheid van die Karoolandskap en die Boerneef tekste het daardie atmosfeer goed weergegee.” (Onderhoud 05.05.1998)

Hy het ook kort na sy aankoms in Italië by Paolo di Napoli begin sangles neem en die eerste klompie jare van sy verblyf in Italië is gekenmerk deur intense betrokkenheid by

sang en sangers. Twee jaar na sy aankoms in Italië besluit Hofmeyr om die Harry Crossley-beurs vanweë praktiese probleme te staak. Hy het homself begin onderhou deur sangers te begelei en hulle te help met interpretasie. Dit het begin met die sanger Talmadge Fauntleroy met wie hy 'n huis gedeel het en vriende van Fauntleroy wat sangers was. Fauntleroy het ook verskeie van Hofmeyr se liederes uit daardie tyd uitgevoer. Op hierdie manier het hy kennis gemaak met die sangeres Mafalda Masini en het hy begin om van haar leerlinge tydens hulle lesse te begelei. Sy blootstelling aan haar gevorderde tegniese kennis en insig in Italiaanse sang het vir hom veel beteken. Verder het hy in dié tyd ook die Italiaanse opera ontdek en 'n groot liefde daarvoor ontwikkel.

Hierdie betrokkenheid by sang lei tot 'n hele paar liederes. Vir Paolo di Napoli skryf hy 'n aantal liederes in Italiaans: *Tre liriche in stile antico* (1982-4), *Tre canzoni* (1982-3) en in Engels *Of Innocence and Experience* (1982-5). Die eerste lied hieruit, *Spring*, is ook vir koor verwerk en is ingesluit in 'n siklus van drie koorwerkies getiteld *Sound the Flute* (1984). In 1985 skryf hy *Two Poems by Mervyn Peake* vir stem en klavier en verwerk hy ook *Winternag*, die tweede lied uit *Twee gedigte van Eugène Marais* van die oorspronklike koorbesetting na 'n lied vir stem en klavier.

Hy skryf 'n paar kamermusiekwerke, *Partita Canonica* (1983) vir solo klarinet en 'n klavierwerk *Die Dans van die Reën* (1984) wat geïnspireer is deur die gedig van Eugène Marais met dieselfde titel. Marais is een van Hofmeyr se groot literêre liefdes. Beide hierdie werke demonstreer Hofmeyr se voorliefde vir 'verskuilde' struktuur. In albei word streng kanoniese tegnieke gebruik om in eersgenoemde 'n enkelmelodielyn en in laasgenoemde 'n impressionistiese natuurskildering voort te bring.

In Florence het sy komposisieloopbaan begin vrugte afwerp. In 1985 skryf hy 'n kantate *The Death of Cleopatra* vir sopraan en agt instrumentaliste. Na die uitvoering word dié werk deur die Konservatorium in Bologna (waar hy komposisie gestudeer het) gekies om die institusie by 'n kongres van Europese Konservatoriums in Rimini, Italië te verteenwoordig. Hy het ook die Zucchelli Konservatorium-Prys ontvang. Van

hierdie tyd af begin Hofmeyr met groter besettinge werk wat die gebruik van meer en meer orkesinstrumente insluit.

Later dié jaar kry hy sy tweede opdragwerk, hierdie keer uit Italië. Hy word deur die Feste Musicale Stiana in Stia gevra om 'n opera te skryf. Hy komponeer die eerste van sy vier operas *Il principe Barbablù* (1985-6), 'n eenbedryf kamer-opera vir vyf sangers en twaalf instrumentaliste en dit word dieselfde jaar tydens dié fees uitgevoer. "Barbablù is eintlik uit reaksie teenoor Bartók se opera met dieselfde titel geskryf. Dit het my so gefrustreer dat Bartók die opera met die mees dramatiese oomblik begin in plaas van om daarmee te eindig dat ek die storie wou weergee soos die dramatiese verloop vir my reg gevoel het." (Onderhoud 23.07.1998)

Sy kennismaking met die Italiaanse opera en sy ondervinding met Italiaanse sangers het volgens Hofmeyr ongetwyfeld 'n verskil gemaak aan die manier hoe hy vir die stem skryf. "Die Italianers is die mense wat tegnies die heel beste vir die stem skryf. Hoewel ek altyd 'n groot liefde vir die stem gehad het, was my kennis beperk tot die noord-Europese modelle en in Italië het ek die Italiaanse operas van die 19de eeu baie goed leer ken. Komponiste soos Rossini en Puccini het 'n formidabele aanvoeling vir die stem gehad en ook baie nouer saamgewerk met sangers vir wie hulle gekomponeer het. Jy leer hoe jy sekere effekte kan bereik en wat jy liever nie moet probeer nie, jy leer om op jou tone te wees en nie sommer enige ding van die stem te verwag nie. Die stem is amper 'n godsdienst in Italië en hulle kla vreeslik as hulle Mozart moet sing want hulle sê sy musiek is so anti-vokaal!" (Onderhoud 06.08.1998)

In 1986 laat weet James May van die College of Music in Kaapstad hom van die Departement van Opvoeding se Nasionale Opera-kompetisie wat die volgende jaar in die destydse Transvaal gehou sou word. Die kompetisie is spesifiek uitgeskryf vir 'n eenbedryf kamer-opera. Hy besluit om daarvoor in te skryf en komponeer *The Fall of the House of Usher* (1986-7), 'n toonsetting van 'n kortverhaal van Edgar Allen Poe met dieselfde titel. Hofmeyr het hierdie kompetisie gewen en die werk is op inisiatief van Emma Renzi in 1988 in die Staatsteater in Pretoria opgevoer. Die kompetisie het heelwat publisiteit ontvang, veral in die Transvaal, en dit het begin om sy naam as

komponis in die Suid-Afrikaanse musiekkringe te vestig. "Dit was 'n begin en dan ook nie. Mens moet 'n kompetisie waardeer vir wat dit is en niks meer nie. Dit gee blootstelling as 'n eenmalige gebeurtenis, maar mens moet nie verwag dat 'n loopbaan nou vanself gaan gebeur nie." (Onderhoud 06.08.1998) In 1987 ontvang hy ook die Nederburg Opera Prys vir *The Fall of the House of Usher*.

Op eie inisiatief skryf hy 'n paar kleiner koorwerke, *Sweet was the Song* (1986) en *Care-charmer sleep* (1987). In 1988 wen Hofmeyr vir die eerste keer 'n internasionale komposisiekompetisie, naamlik in Trente, Italië. Die opdrag van die kompetisie was om musiek by 'n videoband van die bekende Nederlandse filmmaker Wim Wenders (veral bekend vir sy film *Paris, Texas*) te komponeer en hy skryf die werk *Immagini da 'Il cielo sopra Berlino'* vir kamerorkes. Die video het uit ongebruikte visuele materiaal van die film 'Der Himmel über Berlin' (plaaslik bekend as '*Wings of Desire*') bestaan wat sonder tematiese verband bymekaar gegooi is. Tydens die uitvoering is die video en musiek tegelyktydig gespeel. Die werk kan egter sonder die visuele materiaal ook op sy eie funksioneer. Hierdie werk is destyds ook op plaat uitgegee.

In dieselfde jaar komponeer hy ook sy eerste ballet, *Vala*, 'n werk vir groot orkes (met vierdubbele houtblasers) en tot dusver ook die enigste werk waar hy só 'n grootskaalse besetting gebruik. Die werk is geïnspireer deur die onvoltooide gedig *The Four Zoas* van William Blake, 'n digter wie se werk vir Hofmeyr groot fassinatie inhou. Die libretto vir die choreografie is ook deur Hofmeyr geskryf. *Vala* is tot dusver nog nie uitgevoer nie. 2012

'n Jaar later besluit Hofmeyr om vir nog 'n kompetisie in te skryf, een wat in Spanje in die dorpie Loyola uitgeskryf is vir die 500ste herdenkingsjaar van St. Ignatius van Loyola, die stigter van die Jesuïte-orde. Hy komponeer 'n mis vir koor, sopraan en orkes *Missa Sancti Ignatii de Loyola* (1989) en ontvang die tweede prys hiervoor. Dié mis is Hofmeyr se belangrikste koorwerk wat hy tot dusver geskryf het.

In Suid-Afrikaanse musiekkringe het Hofmeyr as gevolg van die operakompetisie van 1987 'n mate van bekendheid verwerf. Sy kontak met Angelo Gobbato van Kruik lei in die volgende paar jaar tot die skryf van twee operas, *The Land of Heart's Desire* in

1989 en *Lumukanda* 'n paar jaar later. Hoewel daar nie strenggesproke 'n kontrak met definitiewe afsprake oor uitvoerings was nie, het Hofmeyr in 1989 begin skryf aan *The Land of Heart's Desire* (1989-90). Die idee was dat dit saam met *The Fall of the House of Usher* tydens die Grahamstadse Kunstefees as een konsert uitgevoer sou word. Die komitee wat werke vir die Fees moes goedkeur het die uitvoering van hierdie opera egter afgekeur omdat die inhoud volgens hulle nie aktueel genoeg vir die Suid-Afrikaanse omstandighede van die tyd was nie.

Tydens een van sy besoeke aan Suid-Afrika het hy sy ballet *Vala* aan Veronica Paeper van Kruik-Ballet voorgelê. Hy kry toe 'n opdragwerk van Kruik vir 'n ballet oor *Alice in Wonderland* in samewerking met die choreograaf Erika Brumage. Soos reeds genoem het dié verhaal Hofmeyr reeds van sy kindertyd af gefassineer en geamuseer en een van sy eerste werke, *Wonderland Suite* (1977), is ook hierdeur geïnspireer. Van 1990 tot 1992 komponeer hy *Alice*, 'n grootskaalse ballet in drie bedrywe, waarin hy temas uit die *Wonderland Suite* weer gebruik.

Terugkeer na Suid-Afrika was vir Hofmeyr altyd 'n vaste wete. Die tydstip het egter afgehang van die afskaffing van diensplig. “Hoewel ek baie goeie vriende in Italië gehad het, was hulle lewensuitkyk vir my te vreemd en het ek nooit 100 persent tuis gevoel nie. In die musiekwêreld in Italië is sukses só gebaseer op baantjies vir boeties en partypolitiek dat ek besef het dat ek as komponis slegs ernstig opgeneem sou word as ek lid van 'n politieke party sou word. Omdat ek nie 'n Italiaanse burger was nie, kon ek ook nie lid van 'n politieke party word nie. Die sosialiste in Italië het dit hul besigheid gemaak om kultuur te kaap en kultureel kan jy nie jou voet beweeg as jy nie 'n sosialis is nie.” (Onderhoud 06.08.1998) Hy meen dat selfs die groot komponiste soos Berio, Busotti, Nono en selfs Boulez so hul opgang gemaak het. Volgens hom is hulle almal sosialiste wat uit dieselfde politieke oortuiging skryf en sukses behaal omdat hulle mekaar help.

Die tien jaar wat Hofmeyr in Italië gewoon het, het sy styl tog sterk beïnvloed. Buiten sy komposisietegniek vir die stem, het die Italianers se filosofie oor musiek 'n blywende indruk op hom gelaat. “Mens leer eintlik so baie dinge tydens so 'n ervaring wat niks direk met musiek te make het nie maar jou tog vorm. Die Italiaanse leefwyse

keer jou hele uitsig op die wêreld onderstebo en uit 'n musikale oogpunt is dit baie verrykend. Vir hulle is die boodskap agter die musiek belangrik en 'n mens moet leer om hierdie boodskap raak te sien en nie in die note vas te kyk nie.” (Onderhoud 06.08.1998)

In die begin van die 1990's het die weermag 'n steeds kleiner probleem geword. Hoewel diensplig in Suid-Afrika nog nie afgeskaf was nie, het die regering nie meer mense wat diensplig wou ontduik, opgesoek en probeer vaspen nie. Hofmeyr het begin dink aan die moontlikheid om terug te keer. In 1991 het Sarie Jacobs hom laat weet van 'n vakante pos as dosent aan die Konservatorium van die Universiteit van Stellenbosch en Hofmeyr se aansoek hiervoor was suksesvol. “My wortels is maar baie diep hierso, veral in die Kaap. Ek voel tuis hier. Ek het geweet dat Suid-Afrika 'n swaar tyd tegemoet gaan wat kultuur en 20ste-eeuse musiek betref, maar solank hier nog dinge aan die gang is, sal ek hier wees.” (Onderhoud 06.08.1998)

1.4. Stellenbosch (1992 – 1998) en Kaapstad (1998 tot Julie 1999)

In Januarie 1992 begin Hofmeyr as dosent in Musikologie aan die Universiteit van Stellenbosch. Vir meeste van die Suid-Afrikaanse musiekgehoere was hy as komponis nog totaal onbekend. Binne die kleiner kring van musici en personeel van die konservatoriums en kultuurorganisasies was hy eerder bekend as pianis en musikoloog soos toe hy Suid-Afrika verlaat het, 'n reputasie wat hy voel hy nog nie volledig afgeskud het nie. “Dit is altyd moeilik om in die publiek se oog die sprong van pianis na komponis te maak. Dalk het die tien jaar in Italië my in hierdie opsig tog goed gedoen en kan die mense in Suid-Afrika wat my glad nie geken het nie my in die eerste plek as komponis leer ken.” (Onderhoud 06.08.1998)

Met *The Fall of the House of Usher* het sy naam as komponis in Gauteng goeie blootstelling gekry omdat die kompetisie daar plaasgevind het en daar is in dié tyd baie in die koerante daaroor geskryf. Hy meen dat hy tot vandag toe meer opdragwerke uit Gauteng as uit die Kaap ontvang.

Die aanpassing terug in Suid-Afrika was moeilik. Die aanstelling op Stellenbosch was vir hom baie skielik, dit was sy eerste aansoek vir werk in Suid-Afrika en hy het glad nie verwag om die pos te kry nie. Hy moes sy lewe in Italië skielik agterlaat en die weereens groot omwenteling sonder veel voorbereiding hanteer. Hy het nog nooit klas gegee nie en moes dus heelwat voorbereiding doen. Ook moes die werk aan *Alice* binne die eerste ses maande van 1992 voltooi wees. Oorspronklik het die opdrag van *Alice* ooreenkomste ten opsigte van 'n uitvoering deur Kruik ingesluit. Die orkes het onder leiding van Allan Stephenson aan die werk begin oefen en 'n opname van die eerste bedryf is gemaak, maar die hele projek is vanweë interne probleme halfpad deur die oefeninge gestaak. *Alice* is tot op hede nog nie uitgevoer nie. Dit het ²⁰¹² uiteindelik tot 'n slegte ervaring vir die komponis gelei.

In 1993 kry hy weer 'n opdrag van Kruik en die keer van die operaregisseur Angelo Gobbato. Soos met die opera *The Land of Heart's Desire*, wat ook op Gobbato se inisiatief gekomponeer is, was dit 'n opdrag sonder definitiewe ooreenkomste ten opsigte van opvoerings. Hofmeyr begin komponeer aan die grootste werk wat hy nog geskryf het, die opera *Lumukanda* (1993-5). Die werk is gebaseer op twee verhale uit *Credo Mutwa* se boek *Indaba my Children*. Die hooffiguur, Lumukanda, is 'n rebelse swart slaaf wat sy mense bevry van oorheersing deur die Fenisiërs, en hierdie rebellie lei tot die ondergang van die Fenisiese Ryk in Suidelike Afrika. Buiten 'n paar liedere, koorwerke en een klavierwerk (*Die Dans van die Reën*) van ongeveer tien jaar vantevore, is dit die eerste grootskaalse werk waar Hofmeyr sy inspirasie uit Suid-Afrikaanse bodem verkry het. Toe die werk voltooi is, kon Kruik egter nie die opvoering van die opera bekostig nie en dit is sedertdien ook nog nie op die planke gebring nie.

In die drie jaar wat Hofmeyr aan *Lumukanda* geskryf het, het hy ook 'n aantal kleiner werke gekomponeer. "Ek het nog nooit aan twee werke gelyktydig geskryf nie en terwyl ek met *Lumukanda* besig was, het ek besef dat ek myself van ander opdragte afsluit. Ek het toe, nadat ek 'n bedryf klaar gemaak het, die opera heeltemal opsy gesit om ander kleiner werke te skryf. Dit is baie uitputtend om 'n lang werk te skryf, dit is vir só lank 'n werk wat half in jou is en half uit jou is." (Onderhoud 06.08.1998)

In 1994 komponeer hy *Cadenza* vir solo tjello in opdrag van Bjorn Bantock, 'n student van die Konservatorium op Stellenbosch. Bantock wou dit gebruik vir sy deelname aan die ATKV Forte-kompetisie in dieselfde jaar. In 1995 wen Hofmeyr die prys vir die voorgeskrewe Suid-Afrikaanse werk vir die Unisa-Transnet Internasionale Tjello-kompetisie met *Die Lied van Juanita Perreira* vir tjello en klavier, 'n werk wat terug verwys na die lied *Diep Rivier* uit *Twee Gedigte van Eugène Marais*. Verder kry Hofmeyr in dié jaar twee opdragte uit Gauteng, een van die SAUK-Kamerkoor en een van die SAUK Simfoniekoor en hy komponeer *Uqongqot'hawe* (a capella) en *Kersliedjie* (koor en orkes). Ook skryf hy in 1995 op eie inisiatief *Notturmo elegaico*, 'n werk vir solo harp ('n instrument waarvoor hy graag skryf) en hy gebruik verskeie melodieë uit sy operas hierin. ↓
Trio? 20

In die twee jaar voor sy 40ste verjaarsdag (20.11.1997) besluit hy om vir verskeie internasionale komposisiekompetisies in te skryf omdat 40 dikwels die ouderdomsbepanking is vir toelating tot sulke kompetisies. In 1996 komponeer hy twee kantates vir stem en orkes vir die doel. Eerstens skryf hy *Fragment from 'Prometheus Unbound'* vir die Alea iii kompetisie in Boston in die VSA. Lede van die raad van adviseurs vir hierdie kompetisie was bekende komponiste soos Berio, Foss, Henze, Ligeti, Xenakis en Penderecki. Hofmeyr bereik die finale rondte en die werk is ook tydens dié geleentheid uitgevoer. Net daarna skryf hy ook die kantate *Le Bateau ivre* vir die Henry Dutilleux-kompetisie in Frankryk, 'n kompetisie waar hy geen direkte sukses behaal nie en die werk is nog nie uitgevoer nie.

Van SAMRO (Suid-Afrikaanse Musiekregte Organisasie) kry hy in 1996 'n opdrag om 'n aantal liedere te komponeer vir die Deon van der Walt-Meesterklasse in sang wat in 1997 in Pretoria gehou sou word. Hy moes gedigte uit Suid-Afrikaanse bodem gebruik en besluit toe om ses gedigte van S.V. Petersen te toonset vir 'n sangsiklus *Alleenstryd* (1996), sy belangrikste sangsiklus tot dusver. Hierdie werk oorbrug ook 'n tienjaar stilswye in hierdie genre, 'n stilswye wat grootliks veroorsaak is deur die skryf van sy vier operas en twee ballette, almal grootskaalse werke.

In dieselfde jaar kry hy 'n opdrag om nog 'n koorwerk vir die SAUK-koor te skryf vir hul optrede tydens die Fête de la Musique in Franschhoek. Hy komponeer *Par les*

sentiers de lumière, 'n toonsetting van drie gedigte van die Senegalese digter Lamine Diakhaté wat handel oor die herlewing van Afrika. Vir die Gautengse fluitspeler Helen Vosloo skryf hy *Incantesimo* vir solofluit, 'n opdragwerk van haar nadat sy eersgenoemde koorwerk tydens 'n optrede in Gauteng gehoor het.

As voorbereiding op 'n groter werk wat Hofmeyr in 1997 sou voltooi, skryf hy in 1996 *Nelle mani d'Amduscias*, 'n werk vir soloviool wat groot tegniese vereistes aan die speler stel. Hy begin in dié jaar komponeer aan *Raptus* (1996-7) 'n kompetisiewerk vir die welbekende en gesaghebbende Koningin Elisabeth-komposisiekompetisie in België. Die orkesparty is net so belangrik as die vioolparty en Hofmeyr noem dit 'n 'poema concertante' eerder as 'n concerto. Binne die volgende paar maande van 1997 skryf hy ook *Byzantium* vir die Mitropoulos-kompetisie in Griekeland, 'n toonsetting vir stem en orkes van 'n gedig van Yeats met dieselfde titel. Net hierna in Julie 1997 voltooi hy die orkeswerk *Apocalypsis* geïnspireer deur Openbaring 8:1 – 11:15 vir die Master Prize kompetisie soos uitgeskryf deur die BBC (British Broadcasting Association) in Engeland.

1997 staan loopbaangewys uit as een van sy mees suksesvolle jare. Hy wen die eerste prys vir *Raptus* in die Koningin Elisabeth-kompetisie en net daarna wen hy met *Byzantium* die Mitropoulos-kompetisie waar die bekende komponis Luciano Berio hoof van die beoordelaarspaneel was. Deel van die prys in België was dat al twaalf finaliste van die gepaardgaande vioolkompetisie die werk sou speel. Dié kompetisie het grootskaalse publisiteit in Europa gekry en vir Hofmeyr wye blootstelling gegee.

Raptus is Hofmeyr se eerste, en tot dusver enigste, werk wat op CD uitgereik is.

Te midde van die groot werke en pryse in 1997, komponeer Hofmeyr in opdrag van Sonja van der Walt, dirigent van die Universiteitskoor van Stellenbosch, 'n toonsetting van Psalm 100, *Iubilate Deo*. Hy hersien hierdie werk in 1998. Nog 'n opdragwerk kom vroeg in 1998 van die hoof van die Hugo Lambrechts-Musiekskool, Leon Hartshorne, vir 'n werk wat dié skool se jeugorkes tydens hul Europese toer as werk uit Suid-Afrikaanse bodem wou speel. In Februarie 1998 komponeer hy *lingoma* gebaseer op twee Afrika-melodieë.

Die internasionale blootstelling van Hofmeyr se musiek het ook tot nuwe moontlikhede gelei. Een van die finaliste in die vioolkompetisie in België, Andrew Haveron van Engeland, was so onder die indruk van *Raptus* dat hy Hofmeyr in 1998 gevra het om 'n strykkwartet te komponeer. Haveron is lid van die Hogarth String Quartet wat 'n kamermusiekprys gewen het en deel van die prys was dat die wenner enige eietydse komponis opdrag kon gee om 'n nuwe werk vir dié genre te komponeer. In Mei 1998 het die première van Hofmeyr se *Strykkwartet* in Engeland plaasgevind.

Hoewel Hofmeyr nou reeds 20 jaar komponeer, vind hy nog steeds dat hy moeilik skryf. "Ek kan nie onkrities staan teenoor dit wat ek skryf nie, ek kan dit eenvoudig nie ongefiltreerd laat uitborrel nie. Die proses van komposisie put my geestelik, emosioneel en fisies uit. Ek moet ook altyd die geheelbeeld van die struktuur en emosie van die totale stuk in gedagte hou." (Onderhoud 20.08.1998) Hofmeyr se musiek handhaaf tot op hede 'n hoë intensiteit, hoofsaaklik omdat hy self maklik verveeld raak as musikale idees te veel herhaal word en hy wil die luisteraar nie met sy eie musiek verveel nie. Hy het eers onlangs tot die besef gekom dat hy die luisteraar miskien meer tyd moet gun om in te neem wat hy wil kommunikeer. Die *Strykkwartet* is sy eerste werk waarin hy doelbewus meer tyd gebruik om sy musikale gedagtes breedvoeriger uiteen te sit.

In April 1998 aanvaar Hofmeyr 'n pos as senior lektor by die College of Music aan die Universiteit van Kaapstad. Hy voltooi in Oktober sy *Concerto per pianoforte e orchestra*, 'n opdragwerk van die Oude Meester Stigting wat hy oorspronklik vir die pianis Melanie Horne begin skryf het. Haar ontydige dood veroorsaak dat die werk aan haar nagedagtenis opgedra is en dat dit in 1999 deur die pianis Francois de Toit en die Kaapstadse Filharmoniese Orkes uitgevoer is.

Met die sukses van 1997 het Hofmeyr bekendheid as komponis in Suid-Afrika verwerf en dit beteken heelwat vir sy loopbaan as komponis. Hy meen dat sy relatiewe onbekendheid tot op hede deels te wyte is aan die feit dat hy vir lank nie deel was van die groep komponiste wat mekaar se werk ondersteun en bevorder nie. Hy voel dat hy sy eie pad moes loop om erkenning te kry. Op internasionale vlak is hy egter tot op hede een van die mees suksesvolle Suid-Afrikaanse komponiste.

13 Heelwat opdragwerke volg en in 1998 voltooi hy nog twee werke. Die eerste was 'n koorwerk, *Spokewals*, vir die Pro Cantu-Jeugkoor onder leiding van André van der Merwe. Die werk is gebaseer op twee gedigte van Boerneef. Net daarna verwerk hy *Notturmo elegaico* (uit 1995) in 'n weergawe vir fluit, tjello en klavier as opdrag van die Hemanay Trio in Gauteng. Die werk is reeds deur dosente van die College of Music tydens 'n kamermusiekweek vir skoliere in Franschhoek in Maart 1999 uitgevoer.

Uitvoerings van vroeëre werke vind meer en meer plaas. Die eerste uitvoering van sy belangrikste a capella koorwerk, die *Requiem*, het in Maart 1999 tydens die Klein Karoo Nasionale Kunstefees deur die Stellenbosch Camerata onder leiding van Acáma Fick plaasgevind. Ook voltooi hy vroeg in dié jaar 'n fluitkonsert in opdrag van Helen Vosloo, en twee klavierwerke, *Kalunga* en *Chaconne*, vir die Unisa- en Hennie Joubert-Klavierkompetisies onderskeidelik. In Januarie 1999 het Hofmeyr saam met verskeie ander Suid-Afrikaanse komponiste 'n werkwinkel vir komponiste bygewoon wat deur die Goethe-Instituut van Suid-Afrika aangebied is. Tydens dié geleentheid kon komponiste en digters saamwerk en Hofmeyr het begin werk aan 'n siklus vir sopraan en orkes met die titel *Of Darkness and the Heart* wat hy in Julie voltooi. Die werk toonset vier gedigte van die Kaapse digter Fiona Zerbst en die eerste uitvoering hiervan is vir 5 November 1999 in die Aula aan die Universiteit van Pretoria beplan.

2: Musiekbeskouing

Hofmeyr som die doel van musiek as volg op: “Die primêre funksie van musiek is om te betower; om mense bewus te maak van ’n magiese wêreld wat eintlik net in musiek bestaan. My doel is om mense in dié magiese wêreld te betrek. As daar nie ’n element van magiese kommunikasie is nie, sien ek nie die punt daarvan in om musiek te skryf nie.” (Winterbach 1997: 39) Vir Hofmeyr is musiek nie ’n afbeelding of nabootsing van die werklikheid nie, maar juis ’n kunsvorm wat daarbo uitstyg. Hy meen dat niks in musiek, in teenstelling met alle ander kunsvorme, na die materiële wêreld verwys nie. Hierdie eienskap veroorsaak dat musiek, hoewel meer fassinerend, minder toeganklik as die ander kunsvorme is.

Vir Hofmeyr is dit van kardinale belang dat musiek iets van hierdie magiese wêreld, aan die luisteraar moet oordra, ’n funksie wat in die 20ste-eeuse kunsmusiek grootliks opsy geskuif is ten gunste van ’n fokus op die struktuur van musiek self. “Ek sien die uiteindelijke doel van kuns as kommunikasie en nie die daarstelling van ’n voorwerp nie. Deur musiek dra mens ’n boodskap oor hoewel die struktuur van die musiek deel is van die ervaring van die boodskap.” (Onderhoud 13.05.1998) Verder is dit vir hom belangrik om die luisteraar ten alle tye iets te gee waarmee hy tydens die luisterproses kan meelewe. Hierdie oortuiging veroorsaak dat sy musiek ’n hoë intensiteit handhaaf en hoë eise aan die luisteraar stel omdat daar gedurende die luisterproses nie veel tyd gegun word om spesifieke musikale materiaal te absorbeer en verwerk voordat nuwe materiaal gehoor word nie. Hierdie eienskap kan die primêre doel van die komponis moontlik selfs belemmer.

In die volgende bladsye word die belangrikste aspekte van Hofmeyr se siening oor musiek uitgelig en aan die hand daarvan geïllustreer hoe dit sy werk uiteindelik vorm. Hoewel dit puntsgewys bespreek word, is hierdie idees nou met mekaar verbonde en beïnvloed die een noodwendig die ander. Die bespreking is dus ’n effens onnatuurlike disseksie van Hofmeyr se musiekbeskouing.

2.1. Musiek, 'n romantiese kunsvorm

Hofmeyr het reeds vroeg in sy lewe besef dat musiek vir hom primêr 'n romantiese kunsvorm is. As gevolg hiervan verwerp hy nie net die atonaliteit van die avant-garde nie, maar ook heelwat ander 20ste-eeuse opvattinge oor musiek. Hierdie besef bepaal tot op hede sy motivering vir die skryf van musiek, sy bronne vir inspirasie (dikwels literêre werke) en die musikale materiaal wat hy gebruik.

Hofmeyr hang die musikoloog Curt Sachs se definisie van die term romanties aan. Volgens Sachs verwys die term nie slegs na die musiek uit die Romantiese tydperk soos dit tradisioneel in die musiekgeskiedenis afgebaken word nie, maar eerder na musiek waarin subjektiewe emosie en passie geaksentueer word en waar die bonatuurlike ervaring en die soeke na die ideale wêreld uitgeleef word. Sachs plaas die romantiese eienskappe in musiek teenoor die klassieke (wat volgens sy teorie die vorm van die musiekwerk, perfeksie en kontrole aksentueer). Hy vergelyk dit met die Griekse terme 'pathos' en 'ethos' of die gode Dionisus en Apollo as die twee pole waartussen daar 'n gedurige spanning bestaan en pole wat altyd in musiek aanwesig is. Die aksentuering van die romantiese beginsels is dan ook iets wat fluktuierend in die musiekgeskiedenis voorgekom het. Hoewel hierdie siening 'n verouderde stroming in die musiekwetenskap van die vyftigerjare verteenwoordig, is dit hoe Hofmeyr musiek evalueer en in terme waarvan hy oor sy eie musiek praat.

Hofmeyr se musiek dra altyd 'n boodskap wat op die vlak van die emosionele lê. Hy meen dat Afrikaans nie 'n woord het wat regtig kan omskryf wat hy wil kommunikeer nie. Die Duitse woord 'Empfindung' omvat dit beter: buiten emosie sluit dit ook aspekte soos gedagte en ervaring in. Musiek is vir hom 'n ervaring wat die mens se hele wese behoort te betrek.

Die komponiste wat volgens Hofmeyr vandag van belang is en wie se musiek steeds uitgevoer word is dié wie se musiek die romantiese eienskappe toon soos hierbo uiteengesit. Hofmeyr sluit onder hulle komponiste soos Bach en Mozart in. "Hulle

gebruik die taal van musiek om hoogs emosionele dinge te sê. Hoeveel ons ook al Bach se strukture bewonder, die rede hoekom sy musiek vir ons interessant is, is omdat dit emosioneel tot ons spreek. Selfs Schoenberg gebruik twaalftoonmusiek om 'n baie emosionele boodskap oor te dra." (Onderhoud 13.05.1998)

Kommunikasie staan sentraal in Hofmeyr se musiekbeskouing en op tegniese vlak gebruik hy tonaliteit (hoewel gevorderd) en konvensionele klankkleure om hierdie doelstelling te bereik. Hoewel hy dikwels hoogs gekompliseerde chromatiek gebruik, oorskry hy nooit die grens na atonaliteit nie en glo hy ook dat as mens tonaliteit uit musiek haal, die hart daarmee saamgaan. "Musiek sonder tonaliteit is net georganiseerde klank, myns insiens 'n onafhanklike kunsvorm wat berus op ander doelstellings waarmee ek my nie vereenselwig nie. Ek glo in 'n verrykte tonaliteit wat die gebruik van kunsmatige toonlere en nie-tradisionele akkoordformasies insluit." (Winterbach 1997, 39)

Die wyse waarop 'n komponis deur die gebruik van tonaliteit 'n atmosfeer van spanning en die oplossing daarvan kan skep en die gepaardgaande emosionele boodskap wat dit kan oordra, word deur Hofmeyr ten volle ontgin. "Tonale spanning is die primêre boodskap van alle musiek binne en buite die Westerse tradisie." (Winterbach 1997, 39) Die mindere of meerdere gebruik van chromatiek in sy werk is nou verbonde aan die graad van emosionele intensiteit van die boodskap wat hy wil oordra.

Hierdie anti-avant garde oortuiging het hom van die begin af in konflik gebring met die oortuigings van sy komposisiedosente (in Suid-Afrika en in Italië) en met die gees van 20ste-eeuse kunsmusiek oor die algemeen. Tydens 'n televisie-uitsending van 'n paneelbespreking gedurende die Koningin Elizabeth-Kompetisie in 1997 in België, het 'n paneellid die opmerking gemaak dat Hofmeyr se *Raptus* nie moderne musiek is nie, maar amper soos die vyfde uit Strauss se *Vier letzte Lieder* klink. Hoewel dit 'n effens neerbuigende opmerking is, het die kommentator tog 'n insiggewende beskrywing gegee wat Hofmeyr as laat-romantikus plaas. Die komponis self beskou hierdie kommentaar eerder as 'n kompliment omdat Strauss se musiek volgens hom soveel

meer tot die musiek liefhebber spreek as baie ander 20ste-eeuse musiek wat vandag nie uitgevoer word nie omdat dit op emosionele vlak nie veel te sê het nie.

Hofmeyr is lief vir literatuur en dit is baie dikwels sy inspirasie tot die skryf van musiek. Sy romantiese opvatting speel 'n bepalende rol in sy keuse van digters en ook die tekste wat hy kies om te toonset. "Ek het al gekyk na Breyten Breytenbach, maar hy gebruik 'n tipe taal wat nie by my musiek pas nie, hy gebruik 'n doelbewuste gemeensaamheid of alledaagsheid. My musiek handhaaf oor die algemeen die verouderde tradisie van verhewe taal. Ek glo nie aan kuns wat hom op 'n vlak van alledaagsheid bedryf nie." (Onderhoud 13.05.1998) Hierteenoor bevat die gedigte vir een van Hofmeyr se belangrikste en mees veelseggende sangsiklusse *Alleenstryd* heel eenvoudige taalgebruik. By nader beskouing word dit egter duidelik dat die teks van hierdie gedigte 'n lading intensiteit en uitdrukking bevat wat heeltemal in pas is met sy romantiese musiekbeskouing. Hofmeyr se opvatting oor hierdie aard van musiek kan ook herlei word na sy voorliefde vir die digkuns van die 19de eeu waar die metafisiese 'n groot rol speel.

Soos reeds genoem, is die magiese vir Hofmeyr 'n belangrike element in kuns en dit bevestig sy siening van musiek as 'n romantiese kunsvorm. "Musiek is bo-natuurlik, iets meer as die natuurlike. As dit daarna streef om net natuurlik te wees, dan verkies ek die natuur self. Dit is nie asof ek dit sien as ontsnapping uit die werklikheid nie. Die werklikheid is vir my heeltemal aangenaam. Ek sien nie waarom mens 'n tweederangse werklikheid moet herskep nie. Ons moet iets probeer skep wat uniek is, wat mens nie in die werklikheid kan terugvind nie. Dit doen musiek vir my, meer as enige ander kunsvorm omdat dit nie terugverwys na enigiets binne die werklikheid nie en aan die wette van die materiële wêreld ontkom." (Onderhoud 13.05.1998)

Hoewel die klank wat deur 'n musiekinstrument voortgebring word nie bo-natuurlik kan wees nie, bedoel die komponis dat musiek die vermoë het om na die nie-materiële te verwys. Hy vind dat hierdie eienskap van musiek ondersteun word deur die musiekterminologie. Laasgenoemde is gebaseer op assosiasies wat nie weerspieël wat die term werklik inhou nie. Konsepte soos hoog en laag kan in die musiekterminologie van 'n nie-westerse volk as byvoorbeeld groot en klein beskryf

word. Hy vind ook dat die woord 'balans' slegs gebruik word omdat dit die psigiese ervaring van volmaaktheid illustreer as mens 'n frase hoor wat die ervaring van volmaaktheid by die luisteraar veroorsaak. Hy beskryf musiek as 'n vierde dimensie wat glad nie verwys na die drie dimensies van die materiële wêreld nie. Vir hom is musiek die mees abstrakte kunsvorm waarvoor iemand veel meer van dié kunsvorm moet weet voor hy/sy daarvoor kan gesels as wat byvoorbeeld die geval is met skilderkuns.

Baie van Hofmeyr se musiek handel dan ook oor die bonatuurlike. Dit is die tema in beide *The Fall of the House of Usher* en *The Land of Heart's Desire* waar dit gaan oor die interaksie tussen die werklikheid en die bonatuurlike. In *Raptus* vind die luisteraar metafisiese ekstase, *Byzantium* suggereer geestelike en artistieke vervolmaking, die ballet *Vala* het die subtitel *A metaphysical ballet*, en die koorwerk *Par les sentiers de lumière* het 'n metafisiese inslag oor die herlewing of herskepping van die wêreld, met name Afrika.

Hofmeyr verwerp dan ook verskeie hedendaagse opvattinge oor musiek. Die idee in die moderne kapitalistiese samelewing dat die funksie van musiek die regverdiging daarvan is, is vir Hofmeyr heeltemal onaanvaarbaar. Die opinie dat dit goed vir kinders se ontwikkeling is om musiek te beoefen (met verwysing na linker- en regterbrein ontwikkeling) en dat dit daarom geregverdig is, is vir hom verwerplik. Vir hom is musiek nie-funksioneel en hy verkies die kuns-ter-wille-van-kuns-estetika van die Romantiek omdat kuns vir hom gaan oor die gees van die mens en dit nie in terme van sy funksie gedefinieer kan word nie.

Ook stem hy nie saam met die 20ste-eeuse siening dat elke komposisie 'n nuwe klankwêreld moet skep nie. "Oorspronklikheid is natuurlik 'n element in enige kunswerk maar in die 20ste eeu is dit al waaroor dit gaan. Oorspronklikheid ontstaan nie deur die bewustelike intensie om oorspronklik te wees nie. Mens se eie styl ontwikkel met verloop van tyd deur sekere dinge verder te voer wat jy tot op 'n sekere vlak ontwikkel het. Dit is 'n evolusie." (Onderhoud 20.08.1998) Die eis om elke keer iets nuuts te skep is volgens Hofmeyr eerder 'n klip in die pad as 'n hulp omdat hierdie proses van geleidelike ontwikkeling vir hom essensieel is. Hy meen ook dat eers die

later werke van verskeie groot komponiste soos Fauré en Beethoven die werklik oorspronklike werke is.

2.2. Vorm en inhoud

In die lig van Hofmeyr se siening oor musiek (soos in die vorige afdeling uiteengesit), beskou hy vorm en inhoud in musiek as twee afsonderlike elemente wat, soos beide kante van 'n munt, interafhanklik is. Hy meen dat die vorm van 'n musiekwerk 'n uitvloeisel van die inhoud is en dat vorm deel is van die ervaring van die musiek. Met vorm bedoel hy die groter en/of kleiner strukture wat daar in 'n musiekwerk bestaan en met inhoud bedoel hy die boodskap wat die musiek wil oordra.

'n Musiekwerk slaag vir Hofmeyr wanneer 'n goeie balans tussen vorm en inhoud gehandhaaf word, hoewel die aanwesigheid van die vorm nie té duidelik sigbaar moet wees nie. “Die rol van musikale vorm is soos dié van die geraamte in 'n liggaam. Vir 'n gesonde liggaam het mens 'n sterk geraamte nodig alhoewel mens nie spesifiek na die geraamte kyk as jy 'n mooi mens sien nie. Dit moet daar wees om die musikale sin te dra maar die sin kan nie net oor die geraamte gaan nie.” (Onderhoud 20.08.1998) Dié twee elemente van musiek korrespondeer vir hom met die feit dat die psige van die mens deels emosie en deels rasionaliteit is, en omdat hy in sy musiek die mens se hele wese wil betrek, is die belang van en balans tussen vorm en inhoud 'n noodwendigheid.

Vir Hofmeyr moet die vorm van enige werk op 'n sinvolle wyse groei uit wat die inhoud dikteer. Hy wil in sy eie musiek aan sy ervaring vorm gee. Hy maak gebruik van heelwat tradisionele vorme soos twee- en drieledige vorm, sonatevorm, tema en variasies en rondovorm hoewel hy hierdie vorme sal wysig om by die inhoud wat hy aan die musiek wil gee, aan te pas. Vir die doel van hierdie bespreking word verwys na vorm as die oorkoepelende raamwerk waarin die musiek gegiet is. Binne hierdie vorme gebruik Hofmeyr ander komposisietegnieke soos kanon en fugale intredes wat bydra tot die gestalte wat die uiteindelijke werk aanneem. Hierdie tegnieke word dikwels ook spesifiek gebruik om vorm te gee aan die boodskap wat die komponis wil kommunikeer.

Hofmeyr het 'n groot bewondering vir J. S. Bach en een van die redes daarvoor is dat hy die gebruik van vorm meesterlik hanteer het sonder om die intensiteit van sy boodskap prys te gee. Hy meen dat hoewel mense Bach weëns sy strukture waardeer, dit nie die essensie van sy musiek is nie. Komponiste vir wie dit slegs gaan oor die vorm van hul werk, is volgens Hofmeyr reeds lank vergete. Dit is ook een van sy groot moeites met die estetika van 20ste-eeuse kunsmusiek waar die vorm só sterk beklemtoon word dat 'Empfindung' byna geen rol meer speel nie. "Die waardering van vorm is iets wat bydra tot ons waardering van die kunswerk, maar dit kan nie die 'raison d'être' van die kunswerk wees nie. Alle kunste het in die 20ste eeu hier gefouteer." (Onderhoud 13.05.1998)

Dit is belangrik om te beseef dat Hofmeyr emosionele intensiteit insluit as hy praat van sy boodskap. Die daarstelling van 'n vorm ter wille van die vorm self kan op sigself ook 'n boodskap wees wat 'n komponis wil kommunikeer hoewel daar nie noodwendig emosionele intensiteit by betrokke is nie. In die lig van sy idees oor die funksie van tonaliteit in musiek vind hy dat Webern se twaalftoonmusiek slegs vorm is, 'n tegniek waarmee Hofmeyr op vyftienjarige leeftyd geëksperimenteer het, maar verder nooit gebruik het nie. Komponiste wat volgens hom soms die vorm ten gunste van die inhoud opgeoffer het, is byvoorbeeld Wolf (in sekere van sy liederes) en ook sommige van Debussy se werke waar die musiek soos 'n mosaïek van effekte klink sonder 'n interne konstruksie.

Buiten gevorderde chromatiek het ook kontrapunt die vermoë om emosionele intensiteit te verhoog en daar is byna geen van Hofmeyr werke waar dit nie voorkom nie. Hoewel kontrapunt 'n komposisie-tegniek is en nie as 'n vorm beskou kan word nie, is dit 'n tegniek wat Hofmeyr gebruik om gestalte te gee aan die emosionele intensiteit van die boodskap wat hy wil kommunikeer. 'n Aantal van sy werke bevat fugale dele. Enkele voorbeelde is *Nag* (spieëlfuga), die *Missa Sancti Ignatii de Loyola*, die *Requiem*, *Kersliedjie*, *Iubilate Deo*, *Par les sentiers de lumière*, die *Strykkwartet* (4de deel) en beide concerto's. Kanoniese behandeling van temas is ook dikwels in sy werk te vinde en word byvoorbeeld in *Byzantium* gebruik waar groter intensiteit vereis word om die kompleksiteit en verstrengeling van menslike emosies te illustreer.

Voorbeelde van kanons kan onder andere gevind word in *Die Dans van die Reën*, *Partita Canonica*, *I'tho comprato*, *Lumukanda*, *Apocalypsis* en *Spokewals*.

Hofmeyr slaag nie altyd daarin om hierdie balans tussen vorm en inhoud na die luisteraar te kommunikeer soos hy sou wou nie. Sy klavierwerk *Nag* is byvoorbeeld 'n eksperiment om die vorm, bestaande uit 'n voorspel, twee groot fugale fragmente en 'n naspel in kanon, impressionisties te laat klink. Omdat die vorm vir hom 'n middel tot 'n doel is, verskuil hy die lineêre konstruksies agter die impressionistiese effek en dit het al by luisteraars gelei tot die opvatting dat daar juis geen vorm is nie. Dieselfde geld vir sy klavierwerk *Die Dans van die Reën* wat hy tydens 'n musikologiese kongres uitgevoer het. Vir die resensent het die werk as onsamehangend voorgekom. In werklikheid het die werk intern 'n baie stewige struktuur waar die dansdeel van die werk 'n baie vinnige spieëlkanon is en die komplekse ritmes bydra tot die impressionistiese effek.

Hofmeyr ontgin die konvensionele vorme soos sonatevorm in *Raptus*, die rondo in die laaste beweging van die *Strykkwartet*, en gewone drieledige vorm in die tweede en derde beweging van die *Strykkwartet*. In al hierdie voorbeelde hou hy egter nie streng by die gevestigde gebruike nie, maar probeer hy die vorm verryk en verbreed. Hofmeyr gebruik sonatevorm omdat die idee van rekapitulاسie vir hom korrespondeer met 'n diep psigologiese behoefte in die luisteraar (en in homself) wat die oomblik van katarsis, of 'n triomf ná 'n worsteling verteenwoordig. Hierdie argument is 'n goeie voorbeeld om te illustreer wat hy bedoel as hy sê dat die vorm van die werk deel is van die ervaring van die musiek. Sy rekapitulasies is egter altyd gewysig omdat hy nie daarvan hou om 'n musikale konsep twee keer op dieselfde manier te gebruik nie.

Wanneer Hofmeyr 'n gedig toonset, word die vorm van die werk dikwels na aanleiding van die vorm van die gedig of aspekte in die gegewe teks bepaal. In *Byzantium*, byvoorbeeld, handel die gedig hoofsaaklik oor drie aspekte: die stad, die mens en die louterende vuur. Hofmeyr ken musikale motiewe aan elk van hierdie drie aspekte toe. Die vorm van die werk is gebou rondom hierdie gedagtes en hoe hulle verder in die gedig uitgebou word.

In die hoofstuk 3, waar Hofmeyr se styl bespreek word, word sy gebruik van vorm in groter besonderhede beskryf.

2.3. Simboliek

Die gebruik van simbole speel 'n belangrike rol in Hofmeyr se musiek. Hy het verskeie harmoniese konstruksies geskep wat vir hom vanweë die inherente opbou en klankkleur daarvan 'n spesifieke en heel persoonlike betekenis inhou. Hy verbind hierdie konstruksies met 'n toestand of 'n begrip wat vir hom belangrik is en wat hy deur middel van sy musiek wil kommunikeer. Die konstruksie moet egter wel aan die luisteraar verduidelik word voordat dit vir hom betekenisvol kan wees gedurende die luisterproses. Dit is dus simbole wat eers vertaal moet word om hul kommunikatiewe doel te dien. Omdat Hofmeyr gedurende sy kreatiewe lewe tot dusver steeds deur dieselfde konsepte geïnspireer is, gebeur dit dat hy dieselfde musikale materiaal weer en weer in verskillende werke gebruik waar dit vir hom oor dieselfde konsep gaan. Sekere motiewe of akkoorde is vir hom dus simbolies van sekere dinge en hy dra dit van die een werk na die ander oor.

Soos reeds genoem is Hofmeyr aangetrokke tot kuns waar die betekenis nie onmiddellik voor die hand lê nie. Die feit dat hy van simbole gebruik maak waarvan die betekenis eers vertaal moet word, is een van verskeie maniere waarop dit neerslag in sy werk vind. Sy ballet *Vala* is gebaseer op William Blake se onvoltooide werk *The Four Zoas* wat bekend is weëns Blake se gebruik van simboliek. Hofmeyr het dit moeilik gevind om 'n konsekwente gebruik van simbole, wat in hierdie werk voorkom, te vind. Die betekenis van die simbole nie net verander nie, maar selfs heeltemal omkeer. Die irrasionaliteit van 'the marriage of heaven and hell' is juis deel van Blake se filosofie. Hoewel Hofmeyr vind dat hy nie alles van Blake begryp nie, is sy gebruik van simbole vir hom prikkelend, stimulerend en opwindend en het hy hierdie simboliek in die musiek probeer weergee.

Sy orkeswerk *Apocalypsis* is geïnspireer deur 'n gedeelte uit die Bybel (Openbaring 8) omdat die teks vol simbole is. Hofmeyr het dele uit sy ballet *Vala* in hierdie werk oorgeneem omdat albei werke dieselfde strekking het, naamlik die valsheid van die

wêreld. Sy kantate *Le Bateau ivre* is 'n toonsetting van 'n gedig van Rimbaud met dieselfde titel en ook hierdie gedig is ryk aan simbole. Letterlik vertaal beteken die titel 'die dronk skip' en dit simboliseer die siel van die kunstenaar wat rigtingloos op die see rondryf en in die proses groot ervarings deurmaak.

2.3.1. Onskuld

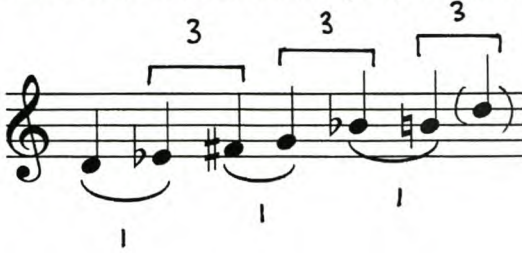
Die konsep van geestelike en emosionele onskuld kom dikwels in Hofmeyr se musiek voor. Die pentatoniese toonleer (voorbeeld 1) is vir hom die simbool daarvan omdat dit geen halfnote bevat nie en, volgens hom, dus nie emosionele intensiteit kan uitbeeld nie. Die aanvang van beide die sangsiklusse *Of Innocence and Experience* en *Alleenstryd* se harmoniese materiaal is pentatonies en is simbolies van die onskuld wat hierdie tekste uitdra.

Vb. 1: Die pentatoniese toonleer



Hofmeyr het vir homself sekere harmoniese materiaal geskep wat hy reeds sedert die vroeë tagtigerjare in sy musiek gebruik. Die heksatoniese toonleer (voorbeeld 2) is 'n toonleer wat een halfnote met drie halfnote alterneer (Hofmeyr noem dit die 1-3 toonleer). Dit is 'n toongroep wat hy self ontdek het en later gevind het dat heelwat ander komponiste dieselfde konstruksie ook gebruik het. In sy musiek is hierdie toonleer die simbool van lewe en volmaaktheid. In die opera *Lumukanda* word die godin van die lewe, Ninavanhu-Ma, deur hierdie toonleer verteenwoordig, in *Raptus* word dit die simbool van sensuele plesier, en in *Byzantium* simboliseer dit die volmaaktheid van die stad. Hofmeyr orkestreer hierdie simbool met glinsterende of sagte klankkleure soos die van die vibrafoon.

Vb. 2: Die heksatoniese (1-3) toonleer



Volgens Hofmeyr gaan geestelike onskuld en gesondheid hand aan hand: as mens nie heeltemal gesond is nie, is mens ook nie heeltemal onskuldig nie. Die komponis is gefassineer deur die verloop van hierdie onskuld in die mens soos hy volwassenheid bereik en meen dat 'n volwassene noodwendig gekontamineer is. Hofmeyr beeld dikwels hierdie verloop van onskuld tot uiteindelijke dekadensie in sy musiek uit en die drie liederes in die siklus *Of Innocence and Experience* is 'n goeie voorbeeld hiervan. Die harmoniese materiaal in *Spring* is pentatonies en die simbool van onskuld. In die tweede lied, *Cradle Song*, gebruik hy afwisselende akkoorde langs mekaar (byvoorbeeld G majeur en E-mol mineur) wat saam die heksatoniese toonleer vorm, hoewel hulle nie aan dieselfde diatoniese sisteem behoort nie, as simbool van kontaminasie. Die laaste lied, *The Sick Rose*, is die ander uiterste: dit bevat sterk chromatiese materiaal en simboliseer vir Hofmeyr 'n toestand van geestelike verval of dekadensie. Hy het hierdie lied sonder wysiging oorgeneem as een van die belangrikste arias in sy opera *The Fall of the House of Usher* waar dit oor dieselfde toestand van uiterste dekadensie gaan.

Hofmeyr heg tot 'n mindere mate ook simboliese waarde aan sekere toonsoorte. In die musiekgeskiedenis is F majeur tradisioneel geassosieer met die pastorale (Beethoven se 6de simfonie is in hierdie toonsoort) en C# mineur met donkerte of swarmoedigheid. Hofmeyr gebruik hierdie toonsoorte só as simbool om hierdie stemminge uit te beeld. In die sangsiklus *Alleenstryd* is hierdie twee toonsoorte die pole waarom die siklus draai en simboliseer dié twee uiterste gemoedstoestande. Hofmeyr gee egter toe dat die weergawes van hierdie siklus wat 'n toon hoër en laer getransponeer word, om by die hoër en laer stem aan te pas, dieselfde trefkrag het.

2.3.2. Dekadensie

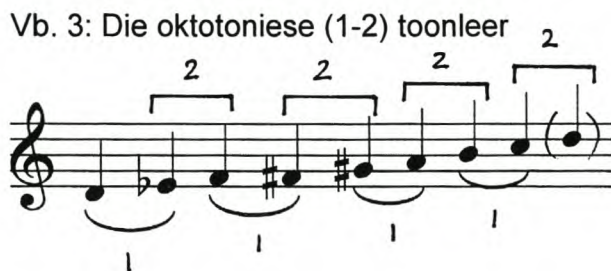
Musikale simbole word ook deur die komponis gebruik om uiting te gee aan sy fassinasie met 'n dekadente samelewing. Met dekadensie bedoel Hofmeyr die konsep van verval in die samelewing op fisieke, geestelike en morele vlak en wat lei tot die afwesigheid van gesondheid en lewenskrag. Hierdie verval gaan in die meeste gevalle gepaard met 'n skyn wat hierdie toestand van verval ontken en wat dit daardeur in der waarheid intensifeer. Hierdie preokkupasie van die komponis vind sy direkte neerslag in werke soos *Vala*, *Apocalypsis* en *The Fall of the House of Usher* en is nie net sigbaar in die tekste wat hy kies nie, maar ook in sy hantering van musikale materiaal wat hierdie dekadensie vir hom simboliseer.

'n Verdere rede waarom Hofmeyr hierdie konsep fassinerend vind, is omdat dit in die kunste deur die gebruik van simbole tot uitdrukking kom. In die musiek spesifiek word dit ook deur komplekse harmonieë en gevorderde orkestrasie gekenmerk, aspekte wat dui op die uiterste sofistikasie en dit is eienskappe wat baie in sy musiek voorkom. Die opera *The Fall of the House of Usher* is 'n ineenvlegting van simbole van dekadensie. Dit is sigbaar in die feit dat Usher en sy suster Madeleine die laaste afstammeling van 'n ou familie is wat saam met hulle tot niet sal gaan. Verder is daar 'n implikasie van 'n nie-platoniese verhouding tussen die twee wat veral in die Berkhoff-toneelweergawe meer beklemtoon word. Die huis self is ook dekadent in die sin dat dit op die punt staan om ineen te stort. Saam met die geboue stort die familie ook ineen. Usher sing die aria *The Sick Rose* ('n direkte weergawe van die laaste lied uit *Of Innocence and Experience*) oor sy suster wat siek is as gevolg van hierdie verval en dit impliseer 'n gesin wat disintegreer vanweë geslagte van ondertrouery.

Vir Hofmeyr is die werklikheid van dekadensie 'n persoonlike oortuiging omdat hy dit rondom hom waarneem. "Volwasse mense is noodwendig gekontamineer, hulle is nie meer in 'n toestand van 'ignorance is bliss' nie. Die kwessie is hoe mense dit hanteer en wat jy daarvan maak. Moet mense jouself oorgee aan sofistikasie en beskawing en die verheerliking daarvan of moet jy probeer om 'n balans te vind, of moet mense

eerder barbaars leef? Dit is alles opsies wat vir my aantreklik is.” (Onderhoud 13.05.1998)

'n Toongroep wat Hofmeyr met dekadensie en die dood assosieer, is die oktotoniese toonleer wat hy as die 1-2 toonleer klassifiseer (voorbeeld 3). Dit bestaan uit 'n toonleer waarin die halftoon en die heeltone alterneer. Hierdie toongroep is vir hom die simbool van die bose en hy gebruik dit deurlopend in sy werk. In *Lumukanda* word die harmoniese materiaal, wat uit hierdie oktotoniese toonleer opgebou word, gehoor wanneer die godin van die bose Watamakara op die verhoog verskyn. Sy word in die opera ook met vlamme geassosieer. Hy orkestreer hierdie simbool met intense klankkleure soos koperblasers (soms gedemp) of enige ander instrument wat 'n skerp toon kan produseer soos die hobo.



Die oktotoniese en heksatoniese toonlere speel in 'n werk soos *Raptus* ook die rol van dominant (spanning) – tonika (oplossing), wat die simboliese betekenis van die toonlere (dood – lewe) 'n stap verder neem. Die rol van hierdie twee toongroepe word verder bespreek in hoofstuk 3 waar Hofmeyr se harmoniese gebruike in die stylanalise meer breedvoerig bespreek word.

'n Ander konstruksie wat groot simboliese waarde in sy werk het, is twee tritonusse wat 'n halftoon uit mekaar lê (voorbeeld 4) en is 'n konstruksie wat in die oktotoniese toonleer opgesluit lê. Vir Hofmeyr is dit die uiterste simbool van boosheid: enersyds vanweë die historiese assosiasie met die vergrote vierde as die 'diabolus in musica' uit die Middeleeue en andersyds omdat dit die enigste 4-noot groep is wat nie 'n majeur of mineur 3de bevat nie.

Vb. 4: Twee tritonusse 'n halftoon uit mekaar



Hierdie harmoniese samestelling is van groot belang in die vyfde lied *Die Gier van die Bose* uit *Alleenstryd*, wat die hoogtepunt van somberheid en wanhoop in die siklus is. In *The Fall of the House of Usher* en *Lumukanda* simboliseer hierdie akkoord die bese magte van vernietiging. Dieselfde konstruksie word byvoorbeeld ook in Olivier Messiaen se musiek gevind hoewel hy dit met 'n heeltemal ander betekenis gebruik. Dit kom onder andere voor in die klavierwerk *Noël* uit *Vingt Regards sur l'enfant Jesus* waar dit oor die geboorte van Jesus gaan en dus die teenoorgestelde betekenis dra as wat Hofmeyr daaraan heg.

Hofmeyr se fassinasie met dekadensie kom deurlopend in sy werk voor ten spyte van die feit dat hy die verskynsel van dekadensie afstootlik vind. Volgens hom is dit tyd om van hierdie tema weg te breek, maar omdat dit vir hom 'n obsessie is, is dit vir hom moeilik om die band te breek.

2.4. Die woordkuns as inspirasie

Hofmeyr is baie ontvanklik vir inspirasie uit die woordkuns en buiten sy groot liefde vir die Europese literatuur van die 19de eeu toon hy 'n aangetrokkenheid tot die Suid-Afrikaanse letterkunde van voor die sestigerjare. Eersgenoemde sluit digters in soos Blake, Yeats, Shelley en Keats asook Duitse en Franse skrywers soos Schiller, Goethe, Rimbaud en Baudelaire, maar ook die Italiaanse en Engelse skrywers van die Renaissance. Hy vind dat dié skrywers 'n breër verwysingsveld het en dat daar 'n sterker emosionele kommunikasie in hulle werk is as wat in die moderne literatuur te vinde is. Vandag se digkuns is vir hom meestal banaal en vanuit musikale en literêre oogpunt oninteressant. Wat Suid-Afrikaanse letterkunde betref lees hy werke van tot voor die sestigerjare en dit sluit skrywers in soos Eugène Marais, N.P. van Wyk Louw, D.J. Opperman en Elisabeth Eybers.

Van Hofmeyr se 50 werke wat tot en met Junie 1999 gekomponeer is, is daar 33 wat op een of ander gedig, kortverhaal of ander teks gebaseer is. Ses hiervan is nie toonsettinge van die teks nie maar werke waar die teks as inspirasie gedien het en waar die konsepte uit die teks deur instrumentale musiek vertolk word. In die toonsettinge is die inspirasie van die teks nie slegs beperk tot die vokale lyn(e) self nie, maar die konsepte van die teks word ook deeglik in die klavier- of orkesparty uitgewerk. "Taal is ons primêre kommunikasiemiddel en alle nuanses word deesdae afgekap en die betekenis van woorde word in 'n boksie gedruk. Ek wil graag hierdie betekenis uit die boks uithaal en 'n ekstra dimensie daaraan gee." (Onderhoud 30.04.1998)

Spreektaal is nie Hofmeyr se eerste keuse vir toonsetting nie. Hy het 'n voorliefde vir die verouderde tradisie van verhewe taal of hoër poëtiese vlak waar die digter die konsepte wat hy wil oordra, verskuil. Hofmeyr vind hierdie styl interessanter en meer aantreklik. Selfs sekere hoogstaande poësie, soos byvoorbeeld die werk van Breyten Breytenbach, neig vir Hofmeyr te veel na alledaagse taalgebruik. Hofmeyr het egter wel eenvoudiger tekste getoonset soos byvoorbeeld die liedere *Tre canzoni* en *Alleenstryd*. Daar is ook digters, soos byvoorbeeld N.P. van Wyk Louw, wie se werk beslis tot hom spreek, maar waar die teks volgens hom nie geskik is vir toonsetting nie. Hy vind dat, vanweë die gesofistikeerde taalgebruik, musiek nie 'n bydrae tot die boodskap van die gedig sal maak nie.

Die inhoud en struktuur van die tekste wat hy kies om te toonset is dikwels bepalend vir die harmoniese materiaal wat hy gebruik en die vorm wat die werk uiteindelik aanneem. Vroeër in hierdie hoofstuk is verwys na *Byzantium* om hierdie aspek te illustreer. In die hoofstuk 3.3, waar Hofmeyr se styl bespreek sal word, sal deur middel van die drie liedere uit *Of Innocence and Experience* aangedui word hoe die betekenis van die gedigte die harmoniese materiaal wat hy gebruik, bepaal.

Wanneer Hofmeyr gedigte toonset, is die vernaamste aspek vir hom die eerlikheid teenoor die digter en probeer hy in musiek oordra wat die digter met sy teks wou kommunikeer. Hy vind dat die styl van die komponis nie die boodskap van die gedig

mag oorskadu nie en beskou Schubert en Wolf as die groot meesters op hierdie gebied. In Brahms en Schumann se toonsettinge is dit vir hom asof die komponis meer aandag op homself vestig as op die gedig. In sy eie toonsettinge streef hy daarna om die atmosfeer van die gedig self deur sy musiek op die voorgrond te plaas en vind dat die werk só 'n wyer gemoedspalet dek.

Hofmeyr beskik oor 'n besondere taalvermoë wat dit vir hom moontlik maak om die gedigte wat hy toonset self te vertaal. *Alleenstryd* is in beide Afrikaans en Engels getoonset en hy het sy eie vertaling na Engels hiervoor gebruik. Voortreflike vertalings kom ook voor in programnotas vir sy konserte en in 'n bundel van sy liederes wat deur die biblioteek van die Konservatorium van die Universiteit van Stellenbosch gehou word.

2.5. Hofmeyr as nie-politieke komponis

Ten spyte van Hofmeyr se polities gemotiveerde ballingskap in Italië gedurende die tagtigerjare en die feit dat van sy familieledes reeds jare prominent in die ANC-politiek betrokke is, glo hy nie in musiek as draer van 'n politieke boodskap nie. Hy is, intendeel, sterk uitgesproke teen die neiging in die kunste om polities relevante kuns te skep. In Suid-Afrikaanse kunskringe vandag word dikwels verwag dat die kuns wat geskep en/of uitgevoer word moet reflekteer wat op sosiologiese en politieke vlak in die land aan die gang is. Hofmeyr vind dat hierdie voorskrifte die kunste 'n groot onguns aandoen.

Volgens Hofmeyr heers daar in Suid-Afrika vandag selfs totale verval in die besluitneming oor die kunste, veral in die musiek. Hy het groot besware ten opsigte van die debat dat kuns relevant moet wees binne die huidige omstandighede in Suid-Afrika. "Dit is hoekom ek aangesê word om 'struggle' gedigte te toonset. Mense koppel eksterne sosiologiese en politieke faktore aan musiek wat dit nou skielik relevant moet maak ... Hierdie relevansie is vir my 'n vloekwoord. Mense weet nie meer wat regtig relevant in musiek is nie. Daar is vir my geen meer oppervlakkige argument as om kuns sosiologies te probeer regverdig nie. Solank daar mense is sal *Tristan en Isolde* relevant wees. Dit gaan oor groter dinge as die sosiale en politieke

omstandighede omdat die gees van die mens ter sprake is. Kunsorganiseerders en aktiviste wil kuns reduseer tot 'n sosiologiese en politieke fenomeen." (Onderhoud 13.05.1998) Hofmeyr meen dan ook dat musiek 'n esoteriese wêreld verteenwoordig wat glad nie na die tasbare werklikheid kan verwys nie.

Hierdie problematiek het Hofmeyr egter al duur te staan gekom. Sy opera *The Land of Heart's Desire* wat op voorstel van Angelo Gobbato vir die Grahamstadse Kunstefees gekomponeer is, is deur die feeskeurders afgekeur omdat hulle die onderwerp nie as relevant genoeg vir Suid-Afrikaanse omstandighede van die tagtigerjare beskou het nie. Die werk is tot op hede nog nie opgevoer nie. Ook was hierdie houding bepalend vir die gedigte wat hy gekies het toe hy van SAMRO die opdrag gekry het vir 'n sangsiklus vir die Deon van der Walt-Meesterklasse. Die aanvanklike opdrag was om sogenaamde 'struggle' gedigte te toonset. "Ek is nie eintlik een vir 'struggle' gedigte nie. Vir toonsetting moet daar een of ander vorm van transmutasie van die gegewe wees en meeste 'struggle' gedigte is te veel in die trant van 'n argument of 'n nuusberig." (Onderhoud 13.05.1998)

Hofmeyr het wel werke geskryf wat sy tekste of musikale materiaal uit Afrika ontleen. Etlke voorbeelde is: sy opera *Lumukanda*, die sangsiklusse *Alleenstryd*, *Twee Gedigte van Eugène Marais* en *Drie Gedigte van Elisabeth Eybers*, en die koorwerke *Par les sentiers de lumière*, *Kersliedjie*, *Spokewals* en *Uqongqot'hwane*. In 'n onlangse werk vir jeugorkes, *lingoma*, ontwikkel hy nie die temas in tipies westerse styl nie, maar handhaaf hy in pas met Afrika-musiek die struktuur van herhaalde melodiese materiaal wat teen veranderende poliritmiese en polimetriese teksture gehoor word. Ook die klavierwerke *Die Dans van die Reën* en *Kalunga* is deur inheemse mites en ritmes geïnspireer. Dit is egter nie vir hom belangrik om polities relevant te wees en spesifiek Afrika-elemente in sy musiek op te neem nie. Hy gebruik dit wat deel van sy eie ervaringswêreld is as bron vir sy werke, en omdat hy in Suid-Afrika woon, sluit dit noodwendig sekere Afrika-elemente in. Sy doel is eerder om die universele aspekte van die mens in sy musiek uit te druk.

3: Stylanalise

Hofmeyr het reeds sedert 'n vroeë leeftyd sterk oortuigings gehad oor wat musiek vir hom is en watter vorm dit vir hom aanneem, oortuigings wat hy vandag nog konsekwent toepas. As gevolg hiervan is daar van sy eerste komposisies af deurslaggewende styleienskappe wat deurlopend in sy werk van die afgelope 20 jaar aanwesig is. Hy heg ook steeds dieselfde artistieke waarde aan sy vroegste komposisies hoewel sommige van hulle in die loop van die jare as gevolg van heruitvoerings hersien is. Die tema uit een van die vroegste werke op sy werklis, *Cavatina* van 1977, bly vir hom deur die jare 'n aantrekklike melodie en hy gebruik dit identies in sy *Flute Concerto* wat 22 jaar later, in 1999, gekomponeer is.

Sy idees oor musiek, soos in die vorige hoofstuk uiteengesit, is direk van toepassing op sy oeuvre in geheel en het 'n direkte invloed op sy styl. Die veranderlikes in sy styl van die afgelope 20 jaar is eerder die evolusie van toenemende tegniese vaardigheid en musikale insig as spesifieke stilistiese veranderinge.

Omdat die komponis van jongs af sensitief was vir verveling in musiek deur te veel herhaling en/of niksseggende musikale idees, handhaaf sy eie musiek 'n hoë intensiteit. Hy wil die luisteraar ten alle tye iets nuuts en sinvol gee om te belewe. Musikale idees word kompak uiteengesit, ontwikkel of vervang met ander idees en hy gee die luisteraar nie veel tyd om die idees te laat insink voor 'n volgende aan die beurt is nie. Die *Dies Irae* (voltooi 1993) uit die *Requiem* is 'n sprekende voorbeeld hiervan en hoewel die effek geweldig treffende en intense musiek is, was een van die opmerkings van die resensent ná die première in Maart 1999, "beslis nie vir sissies nie" (Pretorius 1999: 12). Hofmeyr het reeds vroeër besef dat hy soms te hoë eise aan die luisteraar stel en die werke vanaf die *Strykkwartet* (1998) is doelbewus geskryf om die musikale konsepte 'n meer uitgebreide behandeling en verloop in tyd te gee. Hierdie intensiteit is egter ook 'n karaktereienskap van die komponis as persoon en 'n element wat altyd in sy musiek aanwesig is.

Hoewel hy 'n verskeidenheid van genres inspan, is die mediums waarvoor hy komponeer eenvormig. Hy gebruik die toonkwaliteite van die stem en (orkes)instrumente op 'n esteties bevredigende manier (gesien binne die raamwerk van sy oortuigings) en hy beskou tonaliteit as die taal waarin hy wil praat. Hoewel sy partiture op tegniese vlak baie veeleisend is, is Hofmeyr se musiek, in stryd met veel van die 20ste-eeuse estetika, nie uitgesproke eksperimenteel of selfs vernuwend ten opsigte van vorm, harmonie of melodie nie. Die uitsondering geld hier vir orkestrasie waar hy heelwat onkonvensionele en tipies 20ste-eeuse tegnieke vereis. Hy beweeg egter nooit buite die raamwerk van 'n bevredigende en dus vir hom 'n mooi klank nie en, hoewel eksperimenteel, is dit nie tegnieke wat nog nooit van musici vereis is nie.

Hofmeyr se werk vorm op stilistiese vlak 'n eenheid wat onder andere gestalte vind in die feit dat hy sekere konsepte, verbind aan spesifieke musikale materiaal, stimulerend vind vir komposisie en hulle weer en weer gebruik, hoewel altyd in 'n effens ander vorm. Soms word hierdie musikale materiaal selfs direk oorgeneem van een werk na 'n ander. Van kinds af was Hofmeyr gefassineer deur die literêre werk *Alice in Wonderland* van Lewis Carroll, en in 1977 het hy die *Wonderland Suite* vir hobo en klavier met hierdie literêre werk as inspirasie gekomponeer. Gedurende die daaropvolgende 20 jaar gebruik hy die musikale materiaal van die *Wonderland Suite* in drie van sy groot werke. In 1988 komponeer hy *Immagini da 'Il cielo sopra Berlino'* waarin hy die materiaal vir orkes gebruik. In 1992 skryf hy 'n vollengte ballet, *Alice*, waar die oorspronklike idees in grootse vorm uitgewerk word, en in 1998 gebruik hy weer ander materiaal uit *Alice* in die tweede beweging van sy *Strykkwartet*. Ook neem hy materiaal uit sy ballet *Vala* oor in *Apocalypsis* vir orkes. Die lied *The Sick Rose* is een van die belangrike arias in sy opera *The Fall of the House of Usher*, en die tema uit sy koorwerk *Uqongqot'wane* is as tweede tema in die orkeswerk *lingoma* oorgeneem. In sy werk vir harp, *Notturmo elegiaco*, word verskeie temas uit sy operas ook weer gehoor.

Die belangrikste ander saambindende faktore is sy harmoniese en melodiese styl, die manier waarop hy vir die stem skryf, sy orkestrasie, sy gebruik van vorm en ander komposisietegnieke soos kontrapunt. Hierdie aspekte sal in die loop van die hoofstuk in groter besonderhede bespreek word.

Soos die geval met meeste komponiste sluit Hofmeyr se oeuvre ernstige en minder ernstige werke in. Sy eie benaming vir hierdie twee groepe is werke waar die klassieke beginsels 'n groter rol speel teenoor werke waar die romantiese beginsels 'n groter rol speel. (Sien hoofstuk 2.1 vir 'n uitvoeriger definiëring van hierdie terme.) 'n Deurlopende eienskap van die tekste wat hy kies om te toonset in die romantiese kategorie is dat die betekenis van teks nie voor die handliggend is nie, 'n konsep wat hy ook in ander musikale opsigte vir werke in dié groep deurvoer. Die motivering vir wanneer 'n werk in een van hierdie kategorieë val is enersyds gebaseer op die inspirasie wat tot die werk aanleiding gee (hetsy 'n literêre werk of ander inspirasie) en andersyds die medium (die instrument/e) waarvoor hy dit komponeer. Stylperiodes, na aanleiding waarvan komponiste se musiek dikwels ingedeel word, is nie in Hofmeyr se musiek herkenbaar nie. Hy werk nie vanuit die beginsel dat hy sekere musikale materiaal of tegnieke in 'n spesifieke tyd ontdek en ontwikkel en later weer laat staan nie.

Die meer klassieke styl sluit werke soos *Iubilate Deo* in wat hy as 'n ongekompliseerde werk beskryf. Hy het verskeie ligter liedere gedurende sy verblyf in Italië geskryf en die werk *lingoma* vir jeugorkes is volgens sy eie beskrywing Gebrauchsmusik en val ook in die klassieke kategorie. Daar is spesifieke instrumente, soos die fluit, waarvan die klankkleur vir hom 'n klassieke atmosfeer het. Werke wat vir hierdie instrument gekomponeer is, soos die *Concerto per flauto e orchestra*, kan ook as klassiek geklassifiseer word.

Hierdie kategorie hou egter nie in dat dié werke nie betekenisvol en belangrik binne sy oeuvre is nie, inteendeel. 'n Ander werk wat in hierdie kategorie val, is sy grootskaalse ballet *Alice* wat daarop fokus om die humor in die verhaal van *Alice in Wonderland* na vore te bring. Die werk is dan ook 'n aaneenskakeling van klassieke vorme. In *Alice* gebruik hy aanhalinge van ander komponiste se musiek omdat daar in die teks dikwels parodieë op bestaande gedigte gebruik word. Hy doen dit egter nie sonder om die musiek sy eie te maak nie en binne die konteks van *Alice* word die aanhalings op 'n humoristiese manier gebruik.

Hofmeyr het 'n eie musikale taal geskep waarvan die styleienskappe moeilik herleibaar is tot spesifieke ander komponiste. Invloede deur ander komponiste op sy styl is beperk tot konsepte of beginsels oor musiek eerder as spesifieke harmoniese of melodiese eienskappe. Daar sal wel sekere styleienskappe gevind kan word wat by ander komponiste ook voorkom, maar hierdie is nie noodwendig direkte invloede nie. Hofmeyr bewonder heelwat ander komponiste se musiek en het altyd aangetrokke gevoel tot musiek wat intensiteit van emosie kan oordra; dit is hierdie beginsel wat sy musiek omvat. Hoewel hy van sy skooljare reeds 'n baie groot bewondering het vir die musiek van Fauré, dit beluister het en dit beskou as die mees bevredigende musiek wat hy ken, meen hy dat hy nooit soos Fauré sal kan komponeer nie. Hy het ook nooit enigsins geprobeer om dit na te boots nie, maar sy vermoë om met harmonieë 'n lang en dinamiese spanningsboog op te bou is 'n konsep wat Hofmeyr nastreef. So is ook Bach se aksent op die gebruik van vorm, wat die groot intensiteit van sy musiek dra, 'n verdere aspek wat Hofmeyr nastreef. Sjimanofski en Britten is twee ander komponiste vir wie Hofmeyr groot bewondering het en eersgenoemde se orkestrasie en idees oor musiek spreek hom sterk aan. Sy vioolkonsert *Raptus* is dan ook deur Sjimanofski se vioolkonserte geïnspireer.

Soos reeds in die vorige hoofstuk vermeld, kan Hofmeyr se idees oor musiek en sy styl beskou word as laat-romanties. Hy voel aangetrokke tot die estetiese uitgangspunte van die Romantiek en het sy eie taal geskep om aan te toon dat hierdie idees in die 20ste eeu steeds relevant is en dat dit moontlik is om binne die konteks van 'n hedendaagse Suid-Afrika nuwe musiek te komponeer wat steeds tot die menslike natuur spreek. Hoewel dit binne die kunsmusiek van die afgelope 50 jaar kontroversieel is om atonaliteit en verskeie toonaangewende estetiese modelle van hierdie tyd te verwerp (die komponis was van die begin af ook heel uitgesproke hieroor) is kontroversie nie waaroor dit in Hofmeyr se musiek gaan nie. Daar is 'n stilistiese identiteit wat eie is aan sy werk tot op hede en daar is verskeie eienskappe wat sy musiek 'n baie sterk individualiteit gee.

Met hierdie bespreking van spesifieke styleienskappe in Hofmeyr se werk moet in gedagte gehou word dat dit slegs 'n paar eienskappe uitlig en nie daarop aanspraak maak om die leser 'n volledige oorsig te gee nie.

3.1. Harmoniese styl

Die harmoniese taal wat Hofmeyr gebruik, is seker die mees opvallend individuele styleienskap van sy musiek. Hy het reeds vroeg in sy lewe verskeie harmoniese konstruksies gevind wat vir hom 'n baie spesifieke betekenis weergee en 'n klankkleur en harmoniese moontlikhede het wat vir die komponis baie bevredigend is. Die kommunikasie van hierdie betekenis is vir Hofmeyr een van die belangrikste doelwitte van sy musiek, en sy harmonieë speel dus 'n kardinale rol hierin. Hierdie konstruksies is nie sy oorspronklike uitvindings nie en hulle is te vinde in verskeie ander komponiste se werke, maar die assosiasies wat hy daarmee maak, is wel uniek.

Binne die raamwerk van tonaliteit gebruik Hofmeyr oor die algemeen gevorderde harmoniese taal maar oorskry nooit die grens na atonaliteit nie. Die komponis gebruik tonaliteit om spanning en die oplossing daarvan te skep, 'n eienskap wat vir hom van groot belang is. Minder gekompliseerde harmonieë het ook 'n belangrike plek in sy musiek maar dit gaan meestal gepaard met die kommunikasie van 'n ongekompliseerde konsep of 'n toestand van geestelik of morele onskuld.

In die hierdie bespreking van Hofmeyr se harmoniese styl sal eerstens gelet word op verskeie harmoniese konstruksies wat algemeen in sy musiek voorkom. Tweedens sal kortliks aangedui word hoe die komponis sekere harmonieë aan 'n geestelike of emosionele toestand verbind en hoe die verandering van dié toestand in die harmoniese styl weerspieël word, 'n gebruik wat dikwels deur Hofmeyr in sy musiek aangewend word.

3.1.1. Harmoniese konstruksies

Die eerste klankgroep buite die tonale sisteem wat Hofmeyr wyd in sy musiek gebruik, is 'n heksatoniese toonleer (sien voorbeeld 5) wat so vroeg as *Herfs* (1977) uit *Drie gedigte van Elisabeth Eybers* en in *Nag* (1982) gebruik word. Die toonleer bestaan uit 'n alternering van een halftoon met drie halftone wat die komponis as die 1-3 toonleer klassifiseer (sien ook vb. 2 op bl. 31). Dit veroorsaak 'n toonleer bestaande uit ses

note wat verskeie akkoordsamestellings moontlik maak wat vir Hofmeyr belangrike aspekte in sy harmoniese styl verteenwoordig. Hofmeyr het hierdie toonleer deur sy eie eksplorاسie met klanke ontdek en dit later by verskeie ander komponiste (byvoorbeeld Prokofjef) se werke teruggevind het. Die toonleer het vir hom 'n bevredigende klank ingehou wat veelsydige harmoniese moontlikhede in homself opgesluit het.

Die heksatoniese toonleer bevat twee vergrote drieklanke 'n halftoon uit mekaar, 'n gebruik wat een van Hofmeyr se voorliefdes is (voorbeeld 6). Ook bevat dit al die note van twee akkoorde wat Hofmeyr gebruik om 'n psigologiese verskuiwing van lig na donker uit te beeld, naamlik 'n majeur akkoord ná die mineur akkoord wat 'n majeur derde (of twee heeltone) laer lê (voorbeeld 7). Hierdie verskuiwing kom deurlopend in sy werk voor en vir 'n meer uitgebreide illustrasie hiervan sien die bespreking van die vyfde lied uit *Alleenstryd* in die volgende hoofstuk. Dié twee akkoorde word soms ook gelyktydig gebruik soos in die *Gloria* van die simfoniese mis *Missa Sancti Ignatii de Loyola* (1989).

Vb. 5: Die heksatoniese toonleer



Vb. 6: die twee vergrote 3-klanke



Vb. 7: die majeur 3-klank en mineur 3-klank twee heeltone laer



Die heksatoniese toonleer was vir Hofmeyr van die begin af 'n simbool van die lewe (sien hoofstuk 2.3 hieroor) en dit word deurgaans in sy musiek gebruik as dit oor hierdie konsep gaan. Hofmeyr het 'n voorliefde om hierdie toonleer te gebruik beginnende op E wat dan aansluit by F majeur (tradisioneel die pastorale toonaard) en C# mineur (tradisioneel die toonaard wat met die dood geassosieer word). Dit word so gebruik in die lied *Herfs* (voorbeeld 8) uit *Drie gedigte van Elisabeth Eybers* (1977) en 20 jaar later gebruik hy hierdie selfde konstruksie in *Alleenstryd* en onderstreep só die sterk eenheid van sy werk as geheel.

Vb. 8: 'n Deel uit die klavierparty van *Herfs*, maat 1-3

Ná die heksatoniese toonleer het Hofmeyr die oktotoniese (1-2) toonleer ontdek, 'n klankgroep wat die teenoorgestelde betekenis as die heksatoniese toonleer in sy musiek verteenwoordig. Dit bestaan uit 'n alternering van die halftoon met die heeltoon en vorm 'n toonleer bestaande uit agt note (voorbeeld 9). Dit is 'n belangrike toongroep wat Hofmeyr gebruik as hy konsepte soos boosheid, dood en vuur wil uitbeeld.

Die oktotoniese toonleer bevat ook twee tritonusse wat 'n halftoon uit mekaar lê. Vir Hofmeyr is hierdie dissonante chromatiese samestelling aantreklik omdat dit die enigste tonale toongroep van vier note is wat nie die interval van 'n derde kan bevat nie (voorbeeld 10) en nooit 'n 'sagte' harmonie kan maak nie. Hofmeyr gebruik hierdie vier note as simbool van boosheid. Verder kan die dominant 13de met verlaagde 9de en verhoogde 11de in die oksatoniese toonleer terug gevind word (voorbeeld 11) en

hierdie toonleer speel dan ook dikwels die rol van die dominantkompleks wat oplos na die tonikakompleks (heksatoniese toonleer).

Vb. 9: Die oktotoniese toonleer



Vb. 10: die twee tritonusse 'n halftoon uitmekaar



Vb. 11: dominant 13 met 'n verlaagde 9de en verhoogde 11de



Die gebruik van hierdie toonleer kan by die Russiese skool, met name Stravinsky, en ook die Franse komponis Messiaen teruggevind word, hoewel geen van hulle die simboliese waarde aan die konstruksie heg soos Hofmeyr dit doen nie.

'n Goeie voorbeeld van die gebruik van die dubbele tritonus in Hofmeyr se musiek is by die opening van die opera *The Fall of the House of Usher* (voorbeeld 12). Die toonleer is in hierdie konteks dan ook die simbool van die vervalde kasteel wat op die punt staan om inmekaar te sak.

Vb. 12a: Opening van *The Fall of the House of Usher*, maat 1 – 4



Vb. 12b: die oktotoniese toonleer waarvan bogenoemde ontleen is



Vir Hofmeyr gaan ongekompliseerde harmonieë hand aan hand met 'n boodskap van die psigologiese toestand van onskuld, en die graad van chromatiek is nou verbonde met dit wat hy met sy musiek wil sê. Hy ervaar homself nie as 'n komponis wat veel onskuldige dinge het om te sê nie (buiten waar dit in die konteks van toepassing is) en toegevoegde note by gewone drie- en vierklanke kom dikwels in sy musiek voor. Voorbeeld 13 illustreer enkele.

Vb. 13: Toegevoegde note by drieklanke



Ander harmoniese konstruksies wat algemeen in sy musiek voorkom is alle akkoorde wat die mineur 2de en sy omkerings die majeur 7de en mineur 9de bevat, hoofsaaklik omdat dit vir hom 'n bevredigende klankkleur het. Hy hou byvoorbeeld nie van die heeltoonleer nie omdat hy dit as te koud en kil ervaar en hy assosieer dit met die afstandelikheid wat soms eie is aan Impressionistiese musiek. Die enigste twee heeltoonkomplekse wat hy wel gebruik, is die vergrote drieklank (wat deel is van die

heksatoniese of 1-3 toonleer) en dan dikwels met toegevoegde majeur 7de, en die hardverminderde vierklank wat deel uitmaak van die oktotoniese of 1-2 toonleer.

Die liedersiklus *Of Innocence and Experience* (1982-5) illustreer die komponis se vermoë om die psigologiese verloop van onskuld tot dekadensie deur harmoniese middele uit te beeld. 'n Toename in gekompliseerde en dissonante harmonieë word gebruik soos die emosionele inhoud van die werk na dekadensie ontwikkel.

3.1.2. Harmonie as refleksie van 'n geestelike toestand

Tweedens sal nou aan die hand van die sangsiklus *Of Innocence and Experience* uitgelig word hoe Hofmeyr harmoniese konstruksies verbind met 'n emosionele toestand van die gegewe teks en hoe hy die harmonie verander om die verandering in hierdie toestand te reflekteer. Al drie liedere van hierdie siklus is toonsettinge van gedigte uit William Blake se twee bundels *Songs of Innocence* en *Songs of Experience* en is in die spesifieke orde geplaas vanweë die tematiese verloop wat ook 'n stilistiese ontwikkeling meebring. Die verloop strek van onskuld in *Spring* tot gekontamineerde onskuld in *Cradle Song* tot dekadensie in *The Sick Rose*. Hoewel die drie liedere elk in 'n ander harmoniese styl geskryf is, is die samebindende faktore sterk genoeg dat die liedere soos 'n natuurlike eenheid klink.

Spring is 'n gedig wat die sorgelose vreugde oor die koms van die lente beskryf en dit is in 'n ongekompliseerde pandiatoniese styl getoonset. Diatoniek is vir Hofmeyr 'n simbool van onskuld en die tonaliteit van volksmusiek kom ook hieruit voor. Die toonsetting het deur die afwesigheid van chromatiek ook nie die vermoë om intensiteit van emosie weer te gee nie en waar daar wel halftone voorkom, word dit nie aangewend om emosionele intensiteit weer te gee nie. Pandiatoniek is 'n 20ste-eeuse tegniek wat vryer gebruik van die diatoniese sisteem gee sonder die beperkinge van harmoniese reëls. Pandiatoniek word in die lied ook saam met kwartakkoorde gebruik waarvan die individuele note die pentatoniese toonleer vorm, 'n verdere harmoniese konstruksie wat Hofmeyr met onskuld en volksmusiek assosieer.

In *Cradle Song* is daar steeds 'n herkenbare tonale opset. Dit is 'n wiegeliedjie wat aanvanklik die atmosfeer van sorgelose slaap suggereer maar soos die teks die sorg en geheime van die kind laat blyk ('in thy sleep little sorrows sit and weep'), sluip daar geleidelik tonale eienaardighede en chromatiese note in. Die lied is gebaseer op 'n alternering van twee akkoorde wat nie aan dieselfde diatoniese sisteem behoort nie. Dit beweeg van een akkoord na die mineur akkoord wat twee heeltone laer lê, dit wil sê van G majeur na E-mol mineur. Dit is 'n harmoniese gebruik wat Schubert reeds ontgin het en vir Hofmeyr 'n effektiewe kleurverandering: van lig na donker. Hierdie gebruik kom ook baie in die lieder siklus *Alleenstryd* voor.

The Sick Rose versinnebeeld die dekadensie van die mooi blom wat ongemerk van binne verrot het en uiteindelik sterf. Die lied is in 'n vrye dissonante styl gekomponeer met baie chromatiese note sonder om oor te gaan in atonaliteit. Hofmeyr gebruik hier dikwels akkoorde bestaande uit 'n volmaakte en 'n vergote 4de plus een toegevoegde noot omdat dit moontlikhede gee tot emosionele uitdrukking. Dit is 'n samestelling wat hy om hierdie rede dikwels in sy musiek gebruik en hy beskryf dit as een van sy geliefkoosde gebruike.

In die bespreking van *Alleenstryd* in die volgende hoofstuk word hierdie gebruik van Hofmeyr, om die psigologiese verloop van die gedigte in sy harmoniese styl uit te beeld, weer duidelik geïllustreer.

3.2. Melodiese styl

“Die element in musiek wat eerste tot die mens spreek is melodie. Die boeiendste komponiste is dié wat 'n sterk melodiese inslag integreer met die ander musikale parameters soos vorm, harmonie en kontrapunt.” (Insig, bl. 39, Julie 1997) Hofmeyr besef die onmiddellike en belangrike kommunikasievermoë van die melodie en die formulering van elkeen van sy melodieë is vir hom dus van kardinale belang. Hoewel Hofmeyr groot waarde heg aan die rol van die begeleiding (orkes of enige ander samestelling) moet die melodie vir hom in sigself musikaal bevredigend wees. Wanneer die melodie 'n toonsetting van 'n teks is, is Hofmeyr se uitgangspunt dat die melodie die teks beeldend en uitdrukkingsvol moet weergee.

Hofmeyr bou nie noodwendig sy melodiese materiaal uit 'n gegewe harmonie op nie maar sorg altyd dat die melodie harmonies sin maak. Hy komponeer sy melodieë meesal eerste en sal daaronder die motiewe en geskikte harmonieë vir die begeleiding invoeg wat hy later in groter besonderhede uitwerk. Volgens hom impliseer 'n goeie melodie sy eie harmonie hoewel hy nie noodwendig hou by die eenvoudige harmoniese implikasies van die melodie nie. Hofmeyr voeg graag note in die harmonie van die begeleiding toe soos die komposisie ontwikkel en wanneer die teks vra om groter emosionele uitdrukking. Omdat Hofmeyr dikwels 'n frase of selfs 'n hele lied rondom 'n sekere harmoniese konstruksie bou, sal die melodie uiteraard binne daardie gegewe inpas.

Verdere eienskappe wat deurlopend van toepassing is op sy melodieë, is sy gebruik van klein intervalle. Sy melodieë is oorwegend singbaar al is dit vir 'n instrument geskryf en die moontlikhede van die stem is dikwels sy inspirasie vir enige melodie. Hy heg egter groot waarde aan die tegniese moontlikhede van die instrument/stem waarvoor die melodie gekomponeer word en hy neem hierdie oorwegings altyd in ag.

Sy melodieë is dikwels motiwies opgebou en gebruik die note van 'n harmoniese konstruksie. Die eerste tema uit *Raptus* is 'n goeie voorbeeld hiervan: dit is opgebou uit drie klein motiewe en die toonmateriaal is ontleen aan die heksatoniese toonleer.

Vb. 14a: 1e tema uit *Raptus*, maat 37 – 43



Vb. 14b: Die heksatoniese toonleer waaruit vb. 14a opgebou is.



'n Ander baie algemene eienskap van sy melodiese frases is dat hulle dikwels met die frigiese of lokriese kadens eindig. Hofmeyr klassifiseer hierdie gebruik in sy musiek as 'n obsessie waarvan hy eintlik poog om weg te breek maar nog nie suksesvol is nie. Hy meen dat ongeveer 80% van die frases in sy musiek so eindig.

In melodiese terme beteken dit dat die laaste noot 'n semitoon onder die voorlaaste of 'n heeltoon bo die voorlaaste lê. Dit is die teenoorgestelde van die gewone leitoon-tonika-progressie wat 'n halftoon is of die supertonika-tonika progressie wat 'n heeltoon is. Die gebruik van die frigiese kadens kan ook verskeie ander vorme aanneem maar genoemde progressie is die mees algemene. Die rede vir Hofmeyr se obsessie hiermee is dat die modale kleur van dié gebruik vir hom meer bevredigend is as die normale halftoon op of heeltoon af as einde van 'n frase. Hy gebruik dit konsekwent van sy vroegste werke af vir melodieë vir die stem maar ook vir orkesinstrumente. Sien voorbeeld 15 en 16 wat illustreer dat hy hierdie styleienskap na 20 jaar steeds handhaaf.

Vb. 15: Uit die lied *Diep Rivier* (1977), maat 10 – 11 en 13 – 14

die vlam van haat

wroe-gend in my hart

Vb. 16: Uit *Byzantium* (1997), maat 44 – 45 en 55 – 56

af-ter great ca - the - dral gong

All that man is

'n Verdere konstante in sy melodiese gebruik is die intervalsprong van 'n volmaakte 5de of 'n tritonus na bo of na onder gevolg deur 'n halftoon in die teenoorgestelde rigting. Sien voorbeeld 17 om beide hierdie melodiese spronge te illustreer.

Vb. 17: Uit *Byzantium* (1997) maat 72 en 80 - 82

man or shade for Ha - des bob - bin

Van die 50 werke wat tot en met Junie 1999 gekomponeer is, is daar 26 werke wat vir die stem (solo, opera of koor) geskryf is en dit is vanselfsprekend dat stemtegniese vereistes ook 'n rol speel in Hofmeyr se melodiese styl. Die komponis heg groot waarde daaraan om van die stem te vra wat musikaal en stemtegnies gepas is. Die tegniek van 'n goeie vokale lyn wat tegelykertyd die betekenis van die teks na vore bring, is problematies en sal nie binne hierdie bespreking gedek word nie. Om slegs 'n paar voorbeelde aan te dui kan genoem word dat hy nie van die stem vra om moeilike medeklinkers op hoë note te artikuleer nie (tensy dit vir 'n professionele sanger geskryf is) en groot spronge liefs op die pols gebruik en dan dikwels met 'n kort herhaling van die onderste noot sodat die sanger 'n basis het om van te spring. Hy pas dit ook toe op afwaartse spronge. Sien voorbeeld 18 as illustrasie.

Vb. 18: uit *Byzantium* (1997), maat 74 – 75 en 112 – 113

more i - mage the su - per

3.3. Kontrapunt

Kontrapuntale komposisietegnieke soos die fuga, kanon, omkering en so meer, kom deurlopend in Hofmeyr se musiek voor. Hoewel die fuga vir die doel van hierdie bespreking as 'n tegniek beskou word, moet in gedagte gehou word dat daar in musiekwetenskaplike kringe nie uitsluitel hieroor is nie en dat die 1995-uitgawe van die MGG dit as 'zwischen Form und Technik' beskryf (Kühn 1995: bl. 610).

Hofmeyr het reeds vroeg in sy lewe met kontrapunt ge-eksperimenteer (in Standard 8 het hy sy eerste fuga geskryf) en dit is 'n tegniek waarvoor hy steeds 'n groot fassinasie en liefde het. "Dit is só 'n streng prosedure en dit gee 'n ekstra dimensie aan musiek as jy op hierdie manier aan die struktuur 'n emosionele waarde kan toevoeg. Elke noot in kontrapunt is essensieel, niks is oorbodig nie en dit maak dit vir my baie aantreklik om te gebruik. Die werke van Mozart, Beethoven en Fauré waar hulle kontrapunt gebruik, het ook daardie ekstra dimensie." (Onderhoud 20.08.1998)

Hofmeyr gebruik dié tegniek om intensiteit van uitdrukking aan sy musiek toe te voeg, 'n eienskap wat sy oeuvre as geheel omvat. Voorbeeld 19 kom uit die tweede beweging van die *Requiem* waar daar om vergifnis gesmeek word en om die intensiteit daarvan te verhoog, is dit in kanon geskryf.

Vb. 19: Maat 51 – 53 uit die *Dies Irae* van die *Requiem*

Re-cor-da - re - Je - su pi - e, Quad sum cau - sa tu - ae vi-

Re-cor - da- - re - - Je - - Su pi - e, Quad sum cau - sa tu - ae

Die klavierwerk *Nag* is in geheel 'n kontrapuntale werk wat uit 'n voorspel, twee groot fugale fragmente en 'n naspel in kanon bestaan. Die komponis gebruik die streng en

rigiede tegniek in hierdie werk om die teenoorgestelde atmosfeer, naamlik 'n impressionistiese effek, te bereik. Die tweede fuga in hierdie werk is 'n fuga deur omkering waar kanoniese kontrapunt teselfdertyd aanwesig is. Om die impressionistiese effek te verkry, handhaaf Hofmeyr geen tradisionele reëls ten opsigte van stemleiding nie. Die temas is nie altyd eenstemmig nie maar kom onder andere ook voor in die vorm van akkoorde. Verder word die temas nie op tradisionele manier herhaal of ontwikkel nie en stemme oorkruis mekaar vrylik. Hofmeyr het probeer om die konsep van die fuga te verbreed deurdat die tema eerder 'n tekstuur is in plaas van 'n melodie.

3.4. Vorm

Die betekenis van die term 'vorm' is in hedendaagse musikologiese kringe 'n hoogs gedebatteerde onderwerp en in hierdie bespreking sal daarna verwys word op die manier hoe dit in die *Musik Geschichte und Gegenwart* gedefinieër word.

“Musikalische Form ist das Resultat all dessen was ein Musikwerk ausmacht und in ihm zusammenwirkt, vom kleinen satztechnischen Detail bis zum grossen Zusammenhang, in der Abfolge, den Übergängen, der Beziehung und der jeweiligen Funktion der musikalischen Vorgänge und Teile.” (Kühn 1995: bl. 607). Hierdie beskrywing is baie wyd en probeer die samehang wat deur die individuele note ontstaan sowel as die groter samehang tussen afsonderlike dele akkommodeer. Kühn noem dan ook later in sy bespreking van die term dat 'n vormanalise wat slegs op die formele verdeling van 'n musiekwerk in groter dele berus 'n oppervlakkige analise is. Vir die doel van hierdie bespreking sal daar egter hoofsaaklik na hierdie groter vorme van musiek, soos sonatevorm, drieledige vorm en so meer, verwys word.

Hofmeyr plaas groot nadruk op die gebruik van vorm en maak gebruik van 'n hele aantal tradisionele vorme in sy werk. Sonatevorm, rondo, en twee- en drieledige vorm kom voor. Die inhoud van die komposisie is egter bepalend vir die vorm en hy voel nie gebonde om noodwendig 'n tradisionele vorm te gebruik indien die werk dit so dikteer nie. Soms is daar slegs 'n vae verwysing na een van die tradisionele vorme.

Soos reeds in die vorige hoofstuk uiteengesit, is vorm vir Hofmeyr van groot belang en streef hy daarna om 'n goeie balans tussen vorm en inhoud te handhaaf en nooit die een ter wille van die ander op te offer nie. Vanweë die hoë emosionele intensiteit wat die inhoud van sy musiek handhaaf, is dit vanselfsprekend dat, binne die logika van hierdie argument, hy sterk aksent lê op die gebruik van vorm om so die balans te behou.

Omdat dit so 'n belangrike aspek in Hofmeyr se werk is, sal die vormgebruik van twee werke in meer besonderhede bespreek word om aan te dui hoe die komponis die tradisionele vorm gebruik en aanpas, en hoe die vorm na aanleiding van die inhoud bepaal word.

3.4.1 *Raptus* (1997)

Tradisionele sonatevorm is duidelik herkenbaar in hierdie werk vir viool en orkes. Dit bevat 'n duidelik afgebakende inleiding, uiteensetting, ontwikkeling en rekapitulاسie. Die afwyking van die tradisionele vorm bestaan onder andere in die feit dat die eerste tema drie weergawes het, dat materiaal uit die inleiding deurgaans aanwesig is en dat die ontwikkeling 'n volledige fuga bevat. Ook neem temas en/of motiewe ander gedaantes en funksies aan soos die werk ontwikkel.

Soos ook duidelik sal word met die bespreking oor *Byzantium*, het Hofmeyr die gewoonte om die belangrikste aspekte van die vorm en die ontplooiing daarvan eerder in die orkes te laat gebeur. Hy behandel egter die soloparty nie as 'n minder belangrike party of 'toegevoegde nota' nie, maar die orkesparty dra duidelik die mees veelseggende inhoud. Dit illustreer ook weereens Hofmeyr se opvatting dat konsepte nie té voor die hand liggend moet wees nie maar eerder effens verskuil bly. In hierdie geval kry dit sy gestalte in die vorm van die werk. Die luisteraar sal ook nie maklik die 1e tema op gehoor kan identifiseer nie omdat dit op geheel natuurlike manier oorgaan in tema 1a.

Die werk kan in breë trekke in die volgende raamwerk ingedeel word:

Inleiding Bl.1	Uiteensetting Bl. 4: 5 mate na A	Ontwikkeling Bl. 19, letter G Ontwikkeling van 1c, 2 en x	Rekapitulاسie Bl. 31, letter K
Motief x	Tema 1a, 1b, 1c	Fuga: x en y temas	Motief x en y
Motief y	Tema 2 Motief x en y	Kadensa vir die viool	1a, 1b en 2 Fugale klimaks

In die inleiding word motiewe x en y bekend gestel wat selfs in hierdie vroeë stadium 'n mate van ontwikkeling deurgaan. Dit word op ander toonhoogtes herhaal en die intervalspronge van motief y word vergroot.

Vb. 20: Motief x en y



Die intrede van die soloviool vind plaas op die laaste lang akkoord van die inleiding wat direk in die uiteensetting invloei. Die soloviool gaan oor in die daarstelling van tema 1a (vyf mate ná A in die partituur) wat kort daarna in kanon met die fluit gehoor word. Uit dieselfde materiaal bou Hofmeyr ook temas 1b en 1c op (sien voorbeelde 21, 22 en 23). Tema 1c dien as 'n motto-tema wat in die loop van die werk steeds onveranderd en by struktureel belangrike plekke gehoor word, byvoorbeeld by die klimaks van die eerste tema, die begin van die ontwikkeling en by die inleiding tot die rekapitulاسie. Die toonmateriaal waaruit hierdie temas opgebou word, is die heksatoniese (of 1-3) toonleer. Deurdat Hofmeyr hierdie toongroep kies, wil hy die konsep van lig en ekstase kommunikeer. Dit is dan ook die idee wat agter hierdie werk as geheel lê.

In die loop van die werk vind kanoniese behandeling van die temas gereeld plaas, dikwels tussen die soloviool en een van die instrumente in die orkes, maar soms ook slegs tussen die orkesinstrumente.

In die ontwikkeling (sien G in die partituur) word al die temas verder ontwikkel hoewel 'n grootskaalse fuga die grootste deel hiervan beslaan. Die fugatema is afgelei uit motief x en daar is twee kontratemas afgelei uit motief y wat veroorsaak dat laasgenoemde aan mekaar verwant is. Die fuga begin met 'n tema-intrede in die fagot en kontrafagot terwyl die soloviool die eerste kontratema speel en die tweede kontratema kort daarna in die orkes gehoor word. Die fuga bevat 'n stretto waar 'n stadige en vinnige weergawe van die tema bo-oor mekaar geplaas word. Die episodes bestaan uit materiaal afgelei van die kontratema wat oorspronklik uit y ontwikkel is. Die klimaks van die ontwikkeling bestaan uit 'n herverskyning van 1b in kontrapunt met die drie fugale temas. Dit bou op na die groot kadensa vir die viool waar al die materiaal van die voorafgaande temas ontwikkel word, soos dit gebruikelik is in tradisionele kadensas.

Die rekapitulاسie begin by letter K in die partituur en laat hoor die inleiding van die werk met motief x en y. Hierdie deel is 'n verkorte weergawe van die uiteensetting. Die soloviool speel ook by die begin van die rekapitulاسie ander materiaal as in die begin van die werk. Nadat 1a en 1b gehoor is, word 2 en 1c saam gehoor en dit bou op tot die finale klimaks wat bestaan uit 'n fugale kompleks wat onder andere 'n driestemmige kanon van tema 1 en elemente uit tema 2 bevat.

3.4.2 *Byzantium* (1997)

In hierdie werk is die vorm van die komposisie bepaal deur die vorm van die gedig. Hofmeyr het spesifieke tematiese materiaal verbind aan die drie belangrike konsepte waarvoor die gedig gaan (die volmaakte stad, die mens en goud) en soos hulle in die gedig voorkom word hierdie temas gebruik. Hierdie idees en die vormgewing daarvan word meesal in die orkes uitgewerk terwyl die melodie van die sopraanstem dikwels opgebou is uit heeltemal ander materiaal. In hierdie sin kan *Byzantium* as 'n

simfoniese toondig beskryf word waar die teks van die gedig in die orkes weerspieël word eerder as in die stem (wat eintlik draer van die woorde is). Sien voorbeelde 25, 26 en 27 wat die drie motiewe weergee. Opvallend is dat die tema wat die mens verteenwoordig dikwels kanonies behandel word om die intensiteit en verstrengeling van menslike emosies te illustreer.

Vb. 25: Tema 1 uit *Byzantium* (die mens), maat 1 – 2



Vb. 26: Tema 2 (vuur/goud), maat 15



Vb. 27: Tema 3 (die stad), maat 47 – 51



Wanneer daar in die gedig 'n rekapitulاسie van idees voorkom, is daar ook 'n rekapitulاسie in die orkes. Hofmeyr skryf egter 'n nuwe melodielyn bo-oor die orkesparty en verskuil die vorm op so 'n manier. By 'n tweede rekapitulاسie teen die einde van die werk word die drie beelde van die gedig, wat in die teks byeengebring is, ook in die musiek saam gehoor deurdat die drie temas in 'n klimaks voorkom wat die komponis as 'n orgastiese dans beskryf. Hofmeyr noem hierdie laaste deel van die werk 'n coda wat tegelykertyd steeds die motiewe ontwikkel. Die feit dat hier 'n rekapitulاسie voorkom, is dan ook die enigste aspek van die vorm wat aan 'n tradisionele vorm herinner.

3.5. Orkestrasie: speeltegnieke

Hofmeyr gebruik oor die algemeen tradisionele orkestrasie en in hierdie bespreking sal eerder verwys word na die speeltegnieke wat hy van individuele instrumente vereis. Dit wat Hofmeyr van die uitvoerders van sy musiek verwag is seker sy mees uitgesproke onkonvensionele styleienskap. Hy vertel dat orkeste sy orkestrasie veeleisend en avontuurlik vind omdat van hulle dinge gevra word wat nie alledaags in partiture voorkom nie, selfs nie in 20ste-eeuse musiek nie. Hy het geen van hierdie tegnieke self geskep nie en hy gebruik slegs bestaande tegnieke. Sommiges hiervan is reeds deur die impressionistiese komponiste, of selfs so vroeg soos Berlioz, gebruik. Die meeste van sy tegnieke is egter effekte wat eers in die 20ste eeu vorendag gekom het.

Hofmeyr hou daarvan om die moontlikhede van elke instrument so ver as moontlik te ontgin sonder om oor te gaan in tegnieke wat buite die musikale kapasiteit van die instrument beweeg. Hiermee bedoel hy 20ste-eeuse tegnieke soos byvoorbeeld om op die instrument te klop wat nie vir hom musikaal effektief is nie. Hierteenoor gebruik Hofmeyr glad nie die moontlikhede van die elektroniese medium wat in die afgelope dekades vir komponiste beskikbaar geword het nie. Hy vind die klankkleur onbevredigend ten spyte van die groot moontlikhede wat elektroniese klank bied. Die naaste wat hy daaraan gekom het, is om die fleksafoon in *The Fall of the House of Usher* te gebruik wat ongeveer die klank van die ondes martenot produseer. Hy gebruik ook glad nie elektroniese band, voorafopnames of buite-musikale geluide nie.

Die een tradisionele instrument waarvoor Hofmeyr nog nooit gekomponeer het nie, is die orrel. Ten spyte van verskeie versoeke vir werke vir die orrel is dit die een instrument wat hom nie aanspreek nie. Hy kan ook nie 'n bevredigende verklaring gee behalwe dat dit volgens hom 'n instrument is wat nie asem haal nie.

Tipiese stryktegnieke wat Hofmeyr in orkes- en kamermusiekwerke gebruik, is die bowetoon-glissando, scordatura (waar een of meer oop snare op of af gestem word), col legno, verskillende soorte pizzicati soos byvoorbeeld pizzicato naby die brug of

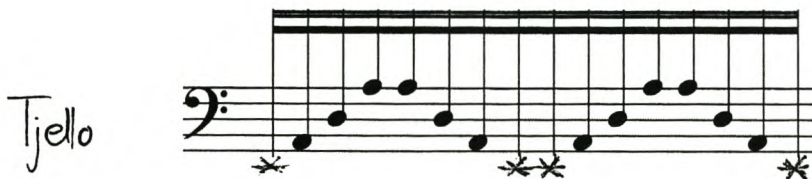
pizzicato wat op die vingerbord terugskiet. Ook is hy lief om die kunsmatige bowetoon te gebruik waar die snaar (soos aangedui deur 'n ruit) liggies geraak word saam met die ander noot wat gewoonweg gespeel word en dus 'n bowetoon produseer. In die soloparty vir die viool in *Raptus* vra hy die viool om meer as een melodie tegelyktydig te speel waar die een melodie meer beklemtoon moet word as die ander. Hy noteer dit dan ook op twee aparte balke omdat die twee melodieë deurmekaar vleg.

Hier volg notevoorbeelde van die mees ongewone gebruike.

Vb. 28: Bowetoon-glissando: uit *Byzantium*, maat 45



Vb. 29: Scordatura: uit *Raptus*, maat 1 (E-snaar is 'n halftoon laer gestem)



Vb. 30: Kunsmatige bowetone op twee snare: uit *Raptus*, maat 36



Vb. 31: Bartók-pizzicato: uit *Byzantium*, maat 26 – 27

Ander tegnieke wat hy dikwels in sy orkespartiture gebruik, is die glissando op die timpani, harp, horing, trompet en tromboon. Die met-die-hand-gedempte metaalagtige klank van die horing is 'n klankkleur wat dikwels voorkom en een van die kleure wat hy gebruik om die oktoniese toonleer, wat vuur en die bese simboliseer, te orkestreer. Hierdie simbool kom dikwels in Hofmeyr se musiek voor en gaan gepaard met intensiteit wat hy onder andere ook deur die hobo of die res van die koperblasergroep met metaaldempers orkestreer. Die ander belangrike harmoniese konstruksie, die heksatoniese toonleer, is 'n simbool van die lewe en word met sagter toonkleure soos die vibrafoon georkestreer.

Hofmeyr is lief vir die harp en hy ontgin dié instrument se klankmoontlikhede deur te vra dat snare deur die nael in plaas van die vinger gepluk word (♮). Ook gebruik hy die eoliese tremolo waar daar tussen twee toonhoogtes vinnig met die hand oor die snare gestryk word. Van die fluit vra hy gereeld flatterzunge, bowetoon-tremolo's en soms ook kwarttone (sien *Incantesimo*), klepklikke, klank wat met die tong gedemp word, en om tegelykertyd te speel en te sing soos in die trio-weergawe van *Notturmo Elegiaco*. In hierdie werk gebeur dit ook dat die pianis gevra word om die snare van die klavier in die klankkas te pluk en om snare met die hand te demp.

Hofmeyr is deeglik bewus van die ongewoonheid van hierdie tegnieke en skryf dus baie details in sy partiture in om die speler te help of te herinner. Hy vertel dat hy die tegniek van orkestrasie hoofsaaklik uit partiture en boeke geleer het. Mettertyd het hy sy tegniek hierin verfyn, terwyl hy steeds dieselfde idees en klankideaal handhaaf.

4: Bespreking van werke

4.1. Alleenstryd

Die sangsiklus *Alleenstryd* is in 1996 gekomponeer nadat die Suid-Afrikaanse Musiek Regte Organisasie (SAMRO) Hofmeyr die opdrag gegee het om 'n aantal liederes te komponeer vir die Deon van der Walt-Sangmeesterklasse wat deur SAMRO in Pretoria in daardie selfde jaar aangebied is.

Tiperend van die politieke atmosfeer van die negentigs, wat vereis dat die kunste die politieke en sosiale omstandighede van die tyd behoort weer te gee, is Hofmeyr aanvanklik gevra om 'struggle'-gedigte te toonset. Buiten dat hierdie motivering hom deeglik grief, vind hy dat die argumenttrant van 'struggle'-gedigte nie pas by die aard van musiek wat hy komponeer nie. Vir hom moet daar altyd 'n mate van transmutasie in die teks aanwesig wees. Hierdie politieke gemotiveerde vereiste het die komponis egter genoop om weer na die gedigte van die kleurlingdigter S. V. Petersen te kyk. Hofmeyr was reeds goed vertrouwd met Petersen se werk, maar het tot dusver nie gepoog om iets daarvan te toonset nie.

Hofmeyr het ses losstaande gedigte uit Petersen se oeuvre gekies en in die orde gerangskik soos dit in die siklus voorkom. Die gedigte handel oor die digter se worsteling met sy persoonlike situasie as buitestaander, enersyds as kleurling binne blanke literêre kringe en ook as literêre figuur binne sy eie gemeenskap. Ten spyte van die feit dat Petersen stigter en skoolhoof van die Athlone Hoërskool was, gerespekteer in literêre kringe en aktief betrokke in sy gemeenskap, het sy ervaring van homself as buitestaander 'n enorme omvang aangeneem. Dit was 'n situasie waarmee hy geweldig geworstel het en sy gedigte, wat feitlik uitsluitlik oor sy alleenstryd handel, dui eerder op 'n spirituele as 'n fisieke toestand. Op emosionele en dramatiese vlak beweeg die siklus deur die psigologiese toestande van onskuld, woede, selfbejammering en waansin, en los uiteindelik in 'n berusting in sy alleenheid op.

Volgens Hofmeyr is Petersen se gedigte baie geskik vir toonsetting omdat daar 'n goeie dramatiese verloop en eenvoudige taalgebruik is. Hoewel Hofmeyr nie die taal van die eenvoudige en alledaagse as die beste veld vir kuns beskou nie, meen hy dat Petersen se woordeskat tog gebruik kan word om musiek te skep wat op 'n vlak van geweldige emosionele intensiteit beweeg. Dit is dan ook een van die uitstaande eienskappe van hierdie siklus. Die teks is kompak en liries en plaas die emosionele aksente van die frases só dat dit goed geskik is vir toonsetting.

Op persoonlike vlak het Hofmeyr ook by die teks aanklank gevind omdat hy met Petersen se worsteling as buitestaander kon identifiseer. Vanweë verskeie redes was sy eie loopbaan as komponis in die Suid-Afrikaanse musiekwêreld vir hom dikwels soos 'n alleenstryd.

Omdat Hofmeyr van nature na verskuilde ekspressie en komplekse musikale materiaal neig, was dit vir hom 'n besondere uitdaging om Petersen se eenvoud en direkte aanspraak in sy toonsetting te behou. Hierdie uitdaging het hoofsaaklik vir die klavierparty gegeld omdat Hofmeyr graag die begeleiding die primêre draer van sy musikale idees maak. Hierdie aspek van sy styl kom byvoorbeeld duidelik na vore in sy orkeswerk *Byzantium*. Hoewel die klavierparty van *Alleenstryd* tegnies veeleisend is, vermy dit kontrapuntale kompleksiteite en is dit gerig op direkte impak. Verder was dit vir Hofmeyr belangrik dat die gees van die digter behoue sou bly en dat hy nie sy eie stempel te sterk op die toonsetting sou afdruk nie. Hy meen dat vele komponiste al in hierdie slaggetrap het en nie volledige eerlikheid ten opsigte van die gedig handaaf nie.

Volgens Hofmeyr kan die siklus beter beskryf word as vyf liedere met die eerste lied as 'n inleiding. Die vierde lied, *Kinderland*, kan beskou word as die rustiger middelpunt van die siklus met die twee onstuimige liedere, *Weeklag van die Gewonde* en *Die Gier van die Bose*, weerskante daarvan. Die tweede en sesde liedere handel oor die hantering van hierdie toestand van alleenheid en verwerping. *Die Veles* beskryf die ontsnapping in bewuste onkunde en *Ecce Homo* beskryf oorwinning deur aanvaarding. As mens na die siklus luister, klink *Kinders van Kain* egter nie soos 'n

inleiding nie, hoewel die argument na aanleiding van die inhoud van die liedere wel stand hou.

Vir die notevoorbeelde en tonaliteite wat in die bespreking aangehaal word, word na die oorspronklike weergawe vir middelstem verwys. Hofmeyr het ook 'n weergawe 'n heeltoon laer en 'n heeltoon hoër geskryf om aan te pas by die omvang van die hoë en laer stem.

1. *Kinders van Kain*

*Die dag lê vars / nog, oopgebars, / rooi soos granaat –
Vol stof en dons / tuimel ons / teen die daeraad –
Die son kom op / die drumpeltop / ons gadeslaan:
Net optelgoed / wat voor die voet / te lore gaan.*

Die titel van hierdie gedig verwys na 'n groep mense wat deur die gemeenskap verwerp is en vergelyk hulle met die kinders van Kain, 'n interpretasie uit die Bybel wat in die algemeen oor uitgeworpenes gehandhaaf word. (Interessantheidshalwe kan daarop gewys word dat die kinders van Kain soos beskryf in Genesis 4: 17 – 24 'n sterk, kundige en arrogante nasie was en dus hierdie interpretasie weerspreek.) Hierdie lied bepaal die atmosfeer vir die siklus en stel die tematiese materiaal en tonale bi-polariteit bekend wat die res van die siklus oorheers.

Die klavier open met akkoord A (sien voorbeeld 32) opgebou uit die vyf note van die pentatoniese toonleer, gestapel in volmaakte vyfdes, 'n akkoord wat vir Hofmeyr die onskuld, varsheid en ongereptheid van die sonsopkoms simboliseer. Omdat die pentatoniese toonleer geen sterk dissonante ken nie, is dit die mees ongekompliseerde harmoniese materiaal moontlik. Hofmeyr beskou die halftoon as die draer van emosionele intensiteit en omdat dit in die pentatoniese toonleer afwesig is, is hierdie toongroep vir hom die simbool van onskuld. Die geleidelike veranderinge wat hierdie akkoord in die loop van die siklus deurgaen tot 'n akkoordsamestelling wat baie groot intensiteit weergee, is een van die samebindende faktore van die werk as geheel.

Vb. 32: Akkoord A



Met hierdie akkoord as agtergrond ontvou 'n eenvoudige melodie in die klavierparty bestaande uit hierdie selfde note. Wanneer die stem intree, neem dit hierdie note oor en die passasie neem die tonaliteit van F majeur aan. Buiten die pentatoniese toonleer, simboliseer F majeur, soos dit verder in die siklus voorkom, die toestand van onskuld. Hofmeyr het hierdie toonsoort gekies omdat F majeur tradisioneel ook beskou word as die pastorale toonsoort. Met die woorde *vol stof en dons* in reël 2 word die eerste emosioneel gekleurde elemente ingebring (akkoord B, voorbeeld 33) wanneer twee note uit die oorspronklike akkoord verander word en die eerste halftone in die akkoordsamestelling gehoor word. Hul vermoë tot die uitdrukking van passie word egter nie in hierdie lied ontwikkel nie.

Vb. 33: Akkoord B

 Musical notation for Akkoord B, showing a treble clef, a key signature of one flat, and a chord with notes on the first, second, and third strings of a guitar. Handwritten labels 'F majeur', 'A mineur', and 'C# mineur' are present.

Soos voorbeeld 33 aandui, is die tonika-drieklanke van die drie oorheersende toonsoorte in die werk in hierdie akkoord verteenwoordig, naamlik F majeur, C# mineur en A mineur. Dié akkoord simboliseer vir Hofmeyr die totaal van latente menslike emosie soos die komponis dit in hierdie werk wil oordra. Soos reeds in die vorige hoofstuk genoem, speel die verband tussen F majeur en C# mineur (die mineur toonsoort twee heeltone laer) 'n belangrike rol in Hofmeyr se musiek oor die algemeen, 'n kleurverskuiwing wat in Schubert se musiek reeds voorkom en wat Hofmeyr lief is om te gebruik. Die note van akkoord B vorm ook die note van die heksatoniese toonleer (sien hoofstuk 3.1 hieroor).

Met die verwysing na die son in reël drie van die gedig keer die musiek vir 'n oomblik weer na die suiwer pentatoniese terug om net daarna in reël vier na C# mineur terug te keer wanneer die digter in donker bitterheid gedompel raak met die woorde *Net optelgoed*.

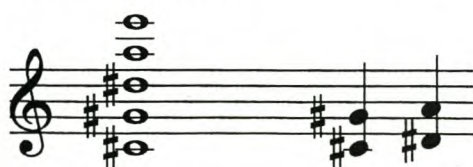
Hierdie skielike harmoniese verandering van lig na donker speel 'n belangrike rol in die res van die siklus en simboliseer die emosionele verval in wanhoop. Die tonale struktuur van die siklus in geheel word bepaal na aanleiding van waar hierdie konsepte in die teks voorkom. Hierdie tonale verskuiwing word oor die algemeen vergesel van 'n daling in register en 'n toename in die graad van dissonansie.

Die vermoë van die halftoon om passie en lyding in die onskuldige wêreld van die pentatoniese toonleer in te bring, kan duidelik gehoor word wanneer die c# mineur akkoord (akkoord C, voorbeeld 34) in maat 17 voorkom. Die akkoord bevat drie note 'n halftoon uitmekaar, naamlik die verhoogde 4de trap (F dubbel #), die 5de trap (G#) en 6de trap (A) in C# mineur. Hierdie akkoord los op na nog 'n nuwe weergawe van die oorspronklike akkoord A, naamlik akkoord D (voorbeeld 35), 'n verdere toename in chromatiek van die oorspronklike akkoord A. Akkoord D bevat die intervalle van 'n tritonus en 'n volmaakte vyfde wat 'n heeltoon uitmekaar lê, 'n akkoordsamestelling wat vir Hofmeyr slegs deur akkoord E (sien die volgende lied) in dissonansie oorskry kan word.

Vb. 34: Akkoord C



Vb. 35: Akkoord D



Ná die verskuiwing na C# mineur eindig die lied in F mineur, die tonika-mineur van die toonsoort waarin die lied begin het. Die donker en bitter toon is steeds aanwesig in die begeleiding wat die note van akkoorde C en D in F mineur laat hoor.

2. *Die Veles*

*Hul leef op skuld / tot Vrydagaand, / en tot die einde van die maand;
Gaan goed gekleed, soos wie weet wie - / trakteeer mekaar op simpatie;
Ontspan by voorkeur / in die fliiek; / dans dol op radiomusiek;
Sing luidkeels Sondae in die kerk, / vloek roekeloos Maandae by die werk;
Doen siektes op, / en word gesond - / gaan tog maar môre weer te grond;
Teel kleingoed by die tros, en stort / g'n traan oor wat van hulle word!
Die jare gaan, / die jare kom; / hulle mors die Tien Gebooie om –
Trek kort op sestig pensioen, / en raak met God en mens versoen.*

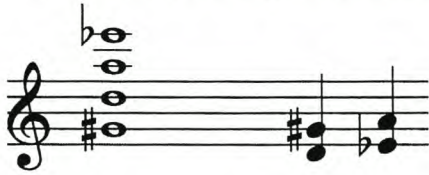
Hierdie lied is 'n sardoniese weergawe van die digter se siening oor die onkritiese en gemaklike lewensstyl van die massas wat die middeweg tussen onskuld en boosheid onnadenkend handhaaf. Die trant van hierdie gedig is satiries en daar word van die sanger geëis om die lied in kabaretstyl te sing waar die toon wissel van sarkasme na opgeblasenheid en 'n stroopsoet skyn. Die massas verteenwoordig ook die gelyktydige aanwesigheid van goedheid en die bose, en hierdie dualiteit word in Hofmeyr se harmoniese styl in die lied geïllustreer.

Terwyl die tweespalt tussen onskuld en boosheid in die eerste lied deur die wisseling tussen F majeur en C# mineur aangedui word, word die middeweg wat deur die massas gehandhaaf word, nou deur 'n oppervlakkige kompromie tussen F majeur en mineur na vore gebring. Dié twee toonsoorte word tegelykertyd gehoor om 'n soort 'gekontamineerde onskuld' uit te beeld.

Die hooftema in die klavierparty word van akkoord B afgelei en vorm die basis van 'n bewuste banale tango wat die gedrag van die massas versinnebeeld en in teenstelling geplaas word met die digter se sarkastiese kommentaar. Die harmoniese gebruike is

vry en ongestruktureerd behalwe by die klimaks in die frase *vloek roekeloos Maandae by die werk* waar die volgende vervorming van die oorspronklik pentatoniese akkoord (akkoord E, voorbeeld 36) gebruik word as die simbool van die bose. Hierdie akkoord word ten volle in die vyfde lied ontwikkel wanneer die hoogtepunt van die boosheid in dié gedig ter sprake kom.

Vb. 36: Akkoord E (2 tritonusse 'n halftoon uitmekaar)



Hierdie akkoord bevat twee tritonusse wat 'n halftoon uitmekaar lê en is vir Hofmeyr die mees krasse harmoniese eenheid binne die tonale sisteem wat deur vier note geskep kan word omdat die versagtende effek van derdes geheel afwesig is. Die tritonus is reeds deur die vroegste musiekteoretici as die *diabolus in musica* beskryf en Hofmeyr gebruik dit met hierdie betekenis in gedagte. Hierdie vier note vorm ook elemente uit die oktotoniese toonleer soos beskryf in Hoofstuk 3.1.

Die akkoordprogressie wat die verval in donkerheid verteenwoordig kom twee keer in hierdie lied voor. Dit word eerstens gehoor waar die gedig verwys na die ouers wat nie omgee wat van hulle kinders word nie. Die toonsoort van C# mineur word teen F majeur in die klavierparty gehoor. Verder kom dit teen die einde van die lied weer voor wanneer dit omgekeer word met die doel om die sardoniese element van die teks te aksentueer by die woorde *en word met God en mens versoen*. Die toonsoort beweeg dan van A-mol mineur na C majeur. Die inherente teenstrydigheid van die teks word verder beklemtoon deurdat dit nie in die tonika oplos nie, maar heel abrupt in die dominant eindig.

3. Weeklag van die gewonde

*Hulle wou van my / dat ek die vaart / van jou, my woord / my vriend, bedwing.
Hulle wou dat ek / die woestheid tem, / die toorn beteuel, / die moedswil breek.
Te veel geverg, / dat ek, gehurk, / dié oomblik nog / moet swye ook!*

Gaan reisgereed / en sterk, my woord, / gevleuelde vriend, / die einders oor:
 Berge, valleie, / woestyne, seë, / snel met die wind / saam, noord en suid!
 Gaan oos en wes / by dag en nag, / somer en winter, / voorjaar en najaar!
 Gaan ween by die mensdom / my weedom, / ween my weeklag, / ween my leed!

Petersen is as digter klaarblyklik die swye opgelê en hierdie gedig handel oor sy reaksie daarop. Dit is egter nie duidelik of die swygverbod uit sy eie gemeenskap, van die politieke owerheid of uit die litêre kringe gekom het nie. Sy frustrasie, woede en bitterheid hieroor word in Hofmeyr se simbool van wanhoop, C# mineur, getoonset en kontrasteer skerp met C majeur waarin die vorige lied geëindig het.

Die begeleiding bestaan grotendeels uit opwaarts bewegende triole wat aan die een kant die idee van gejaagdheid skep en aan die ander kant ook die wind, wat 'n belangrike rol in die teks speel, verteenwoordig (voorbeeld 37).

Vb. 37: Maat 1 – 3 uit *Weeklag van die Gewonde*

(weergawe vir hoë stem, met ander woorde 'n heeltoon hoër as die oorspronklike weergawe)

1 *Agitato* (♩ = c. 160)

f *aspro e dolente*

Hul - le wou - van my
 They had wan - - - ted me

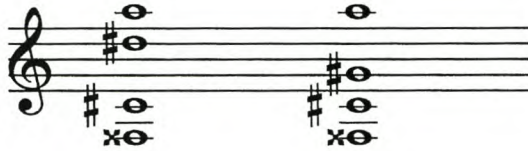
con slancio

f *mp* *m.d.* *m.s.* *f* *mp*

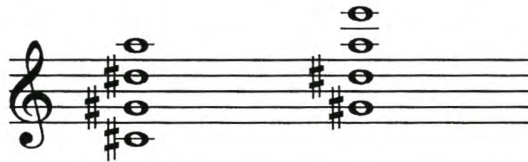
senza pedale *mf* *p* *mf*

Die lied is gebaseer op 4-noot segmente van akkoorde C en D, naamlik C1, C2 (voorbeeld 38) en D1 en D2 (voorbeeld 39).

Vb. 38: Akkoord C1 en C2



Vb. 39: Akkoord D1 en D2



Ná die kleurrike variasie van akkoorde in *Die veles*, simboliseer die beperkte gebruik van akkoorde in hierdie lied die obsessiewe beproewing van die digter. Die vokale lyn is hoofsaaklik op D2 gebaseer, hoewel dit by die klimaks van die laaste lyn by *gaan ween by die mensdom my weedom* om die 5de toontrap van G mineur (die noot D) draai terwyl die semitone C# en E-mol soos in akkoord C steeds voorkom. Hierdie herhaalde gebruik van dieselfde harmonie simboliseer ook hoe die digter in sy wanhoop vasgevang is. Die coda wat die lied in die begeleiding tot 'n einde bring, dra hierdie idee verder saam met die opwaarts bewegende triole wat die wind versinnebeeld.

Op sangtegniese vlak wys Hofmeyr daarop dat 'n sterk legato-lyn deur die sanger gehandhaaf moet word om sodoende die nodige dramatiese beweging en die eenheid van die lied te behou. Die begeleiding kan vanweë die herhaaldelike kruising met die vokale lyn nie hierdie funksie vervul nie.

4. *Kinderland*

Sou daar in my wonderland / soms nog kinders kaalvoet klouter / opdraand teen die taaibosrand?

Pluk hulle bessies, skilpadbessies / donkerrooies, bruines, geles, / nou nog in my kinderland?

Geur dit nog van peperbossies / en renoster – waar die aarde / ooplê teen die hemelrand?

Hoe verleë dool ons dikwels / mymerend deur die verre strate / moeg van stad en stadskoerant;

Hunkerend tussen die skare, / eenling, eensaam in ons wese, / ver van huis en kinderland!

Ná die uitbarsting van die vorige lied is *Kinderland* 'n nostalgiese terugblik na die toestand van onskuld en 'n tydelike verposing in die siklus wat steeds dieper in wanhoop en angs ontwikkel. Die lied open in F majeur met die pentatoniese akkoord A wat dit assosieer met die onskuld van die eerste lied van die siklus. In die linkerhand word hierdie akkoord aangehou waarteenoor 'n melodie ontvou wat herinner aan die opening van *Kinders van Kain*, hoewel nou met die warmer klank van 'n 4de laer wat egter ook veroorsaak dat die pentatoniese akkoord effens deur die noot E 'gekontamineer' word. Die aangehoue akkoord in die linkerhand versinnebeeld volgens Hofmeyr die herinneringe van die digter se kindertyd wat, soos die klank verdwyn, ook in die geheue wegraak.

Teen die agtergrond van fragmente uit akkoord A word die vokale lyn in streng kanon deur die begeleiding gevolg wat die konsep van herinnering, wat in hierdie gedig so 'n belangrike rol speel, in musiek vergestalt. Wanneer die digter in maat 27 aan die onaangename hede herinner word, verander die toonsoort van F majeur na a mineur. Dit is dieselfde interval-grootte wat die verval in donkerheid verteenwoordig, hoewel die sprong nou na bo is en dit 'n veel minder drastiese verval in emosionele donkerte uitbeeld as wanneer dit afwaarts gebeur. Die stemming verander van nostalgie na weemoed.

Die harmoniese sentrum van hierdie tweede deel bestaan uit akkoord D1 wat met D2 afgewissel word terwyl die majeure 7de interval (F na E) in die linkerhand voorkom. 'n Klaende melodie bestaande uit gebroke fragmente van die onskuldmotief (uit die eerste lied) word ook in die begeleiding gehoor. Nadat die stemparty tot stilstand gekom het, gaan die begeleiding voort met 'n mymerende betragting van fragmente uit die eerste drie strofes wat geleidelik wegsterf.

5. Die gier van die Bose

Goddelose / gedrenkte mensloënaar, ek / wat verbroer met die Bose ...

Slaan, slaan teen die vasgeroeste ysterslot / houe wat in donker gedoop is, / houe wat brul, / wat rumoer / soos 'n ritmiese hel wat op loop is; / wat opjaag, op tot hul bo / teen die hemel vaskrul / en die aarde se suile laat roer!

... hoor die vleuelgeklap / van die boordse rawe / op vloekgebod ...!

... die wolke hang laag / en swart gesambreel / oor die wraakhok se vloer ...!

... hongerige gevaartes trap / deurmekaar en wydbekking die speel / in onheilige rumoer ...!

Slaan, slaan teen die slot, / teen die ysterslot, / en as die poorthek oop is, / laat los die leeus van 'n god!

Vasgevang in angsk en verskrikking, word die digter tot só 'n mate deur sy torment oorrampel dat dit tot 'n toestand van waansin en selfs uittarting van die noodlot lei. Hoewel dit moontlik is dat Petersen se eensaamheid hom deur sulke dramatiese dieptes kon laat gaan, wil dit uit hierdie gedig voorkom asof daar meer as net alleenheid agter die digter se stryd skuil. Wat presies die motivering van sy stryd was, is nie heeltemal duidelik nie, maar die diepgang van sy vrees en worsteling word uitstekend in die gedig verwoord. Hierdie kragtige teks is 'n goeie voorbeeld van Petersen se hoogs dramatiese styl en was vir Hofmeyr die finale oortuiging om hierdie reeks gedigte vir dié spesifieke opdrag te gebruik. Hoewel dit vir die komponis vanuit 'n dramatiese oogpunt 'n aantreklike gedig was, was dit 'n geweldige uitdaging om aan die teks reg te laat geskied. Die toonsetting van hierdie spesifieke gedig het hom ewe lank geneem as die ander vyf altesaam.

Die toonsetting gebruik twee musikale motiewe wat albei in die inleiding gehoor word. Die eerste word uit akkoord E afgelei, die simbool van die bese, en bevat herhaalde note en die ontwikkeling van die twee tritonusse wat in akkoord E opgesluit lê (voorbeeld 40).

Die tweede motief is gebaseer op akkoord D wat lyding en wanhoop versinnebeeld. Dit is reeds gebruik teen die einde van die derde lied in die siklus *Weeklag van die Gewonde* in die note van die verminderde 3de (C#, D en E-mol) en teken die vasgevangenskap van die digter se wanhoop (voorbeeld 41). In *Die gier van die Bese* beweeg dié motief uit die vasgevangenskap van die derde lied en beweeg na bo wat die oorstroming van waansin en lyding in die gemoed van die digter uitbeeld. Die opwaartse beweging versinnebeeld ook die uittartende uitdaging teen die steeds vallende harmoniese verskuiwing asof die digter hierdie verval in emosionele donkerheid steeds wil ontken.

Vb. 40: maat 1 – 6, motief 1, bestaande uit herhaalde note en

Furente (♩ / ♩. = 144)

f *p* *mp*

1/2 *Red.*

4 *mf* *f* *fp* *cresc.*

Vb. 41: maat 8 – 9, motief 2

Die tonale sentrum van die tweede motief val voortdurend twee heeltone en ontwikkel gevolglik in 'n ketting van dalinge wat die bodemlose put van angs en duisternis voorstel. Dit begin met 'n daling van B mineur na G mineur in maat 10 – 11. Dit word voortgesit in 'n daling wat in C# mineur, tradisioneel die toonsoort van wanhoop, eindig en is 'n passende simbool van die ewigdurende en onkeerbare sirkel van verval in donkerte. Hierdie daling is ook verwant aan die dalende motief in die begeleiding van die eerste lied, omdat die tonika-drieklanke van die drie betrokke toonaarde in die daling (A, F en C#) twee heeltone onder mekaar lê.

Die vokale lyn is hoofsaaklik gebaseer op materiaal wat die hoogtepunt uit *Weeklag van die Gewonde* vorm. Dit kombineer spronge met chromatiese intervalle bestaande uit die verminderde 3de wat die benouende atmosfeer simboliseer.

6. *Ecce homo*

*Ek soek geen ligstaal op die donker pad, / die onbekende pad waarlangs ek nou /
Met lompe tree voel-voel sukkel soos / 'n kind. Ek soek geen staf om op te leun; /
En word ek moeg op hierdie lange pad, / dan soek ek niemand om my op te hou. /
As ek oor die rotse val, stuur my g'n troos - / al is dit vreemd op eie krag te steun. /
Maar daar's g'neen wat van my trane weet, / en niemand hoor my, niemand, dat ek
snik! /*

Net ek alleen wat moeitevol deur sweet / van sielesmart en eiestryd verkwik

word. /

En my waggelstap word sterk gespier, / en triomfantlik stap ek, regop ... fier!

Die laaste gedig beskryf die digter se moeisame en eensame dog uiteindelik positiewe pad na oorwinning. Die grootste deel van die gedig is nog in 'n pessimistiese hoewel berustende trant, maar dit eindig nietemin in 'n oorwinning en nuwe vertroue en is 'n aanduiding van die lang swaar pad na bo.

Die moeisamheid van die pad na bo word uitgebeeld in die geleidelike styging in die begeleiding van swaar dubbel-oktawe wat weifelend dog meedoënloos beweeg. Op harmoniese vlak begin die opwaartse beweging in C# mineur, die toonsoort van wanhoop, waarin die vorige lied geëindig het. Die toonhoogtes van die eerste maat is afgelei uit akkoord D, wat ook met wanhoop geassosieer word.

Die harmonie verskuif van C# mineur na F majeur (twee heeltone hoër), maar val weer terug na e mineur. Daarna styg dit weer twee tone na A-mol majeur om weer 'n halftoon te sak. Hierdie patroon van twee trappe vorentoe en een agteruit versinnebeeld die moeisame ommekeer van die verval in donkerheid. 'n Soortgelyke patroon word deur die baslyn gevorm. Die volgehoue sekwens van hierdie proses vorm 'n ostinato in die bas wat steeds na bo moduleer en langsamerhand die dalende modulاسies van die vorige lied omkeer.

Nadat die toonsoort van G mineur na B-mol majeur gestyg het, kom daar weer 'n skielike val na e mineur by die woorde *as ek oor die rotse val*. Die stadige opwaartse modulering begin hier egter weer. Die swaar stryd van die digter word geaksentueer by die woorde *maar daar's g'neen wat van my trane weet*, waar die stem teen 'n oop vyfde in die begeleiding uitstaan. Die oop vyfde word geaksentueer deur die teenwoordigheid van note van akkoord D1 en sy assosiasies met donkerheid en wanhoop.

Die stygende modulering van toonsoorte, wat die gepaardgaande emosionele opwaartse beweging versinnebeeld, beweeg van G mineur deur B-mol mineur en breek uiteindelik los uit die ostinato wanneer dit in 'n triomfantlike C# majeur eindig.

Alleenstryd is tiperend van Hofmeyr se harmoniese styl wat reeds gedeeltelik in hoofstuk 3.1 uiteengesit is. Hy vorm assosiasies tussen 'n emosionele toestand en sekere toonsoorte of akkoordsamestellinge. Sy harmoniese taal is kardinaal in die kommunisering van die boodskap wat hy aan die luisteraar wil oordra. Die geleidelike vervorming van 'n akkoord deur die toename in dissonansie daarvan wat die ontwikkeling van die emosionele inhoud van die gedigte reflekteer, is 'n styleienskap wat Hofmeyr reeds in ander werke (byvoorbeeld *Of Innocence and Experience*) gebruik het, maar kan nie as 'n uitgangspunt beskou word waarvandaan sy werk in geheel ontleed kan word nie. In *Alleenstryd* beweeg die harmoniese progressies van die siklus van F majeur van die eerste lied, as simbool van onskuld, deur F mineur na die weemoed van A mineur tot die donker wanhoop van C# mineur. Hierna word dié proses omgekeer tot 'n triomfantelike transformasie na C# majeur, 'n simboliese oorwinning van die assosiasies van C# mineur.

4.2. Strykkwartet

Hoewel Hofmeyr reeds lank daaraan gedink het om 'n strykkwartet te skryf, het die geleentheid hom eers vroeg in 1998 voorgedaan toe hy van die Engelse violis Andrew Haveron 'n opdrag daarvoor gekry het. Gesien die vele meesterstukke wat gedurende die afgelope twee eeue reeds in hierdie genre deur die groot komponiste gekomponeer is, was dit vir Hofmeyr 'n aansienlike taak om aan dié genre reg te laat geskied. Dit is ook een van die redes waarom hy tot dusver gehuiwer het om 'n strykkwartet te skryf.

Hy vind dat musikale uitdrukking in dié genre in sy mees gekonsentreerde en gekondenseerde vorm voorkom, 'n verdere rede waarom die komposisie van hierdie werk vir hom 'n groot uitdaging was. Die werk is ook 'n bewuste poging om musikale idees meer uitgebreid uiteen te sit en die luisteraar meer tyd te gee om dit in te neem. Dit kontrasteer in hierdie sin met werke soos *Byzantium* en *Raptus* wat volgens die komponis se eie beskrywing byna Barok-agtig is in die hoeveelheid spesifieke besonderhede.

Die violis Andrew Haveron het Hofmeyr se musiek in 1997 tydens die Koningin Elizabeth van België Kompetisie leer ken. Hy was een van die violiste wat in die finale rondte van die vioolkompetisie Hofmeyr se werk *Raptus* gespeel het. Haveron het vierde geëindig en dit is ook sý weergawe wat vir die kompakskyf, wat ná die kompetisie uitgegee is, gekies is. Haveron is die eerste violis van die Hogarth String Quartet in Engeland en hulle het in 1998 die kamermusiek-prys van die South East Music Schemes in London verower. Die prys het fondse beskikbaar gestel waarmee die wenner enige eietydse komponis die opdrag kon gee om 'n werk vir dié genre te komponeer.

Die *Strykkwartet* bestaan uit vier bewegings: *Canone*, *Marcia*, *Notturmo* en *Finale*. Die verskillende temas van die eerste drie bewegings word in die Finale weer herhaal, aanvanklik as episodes in 'n rondo en teen die einde van die beweging in kontrapunt saam met die tema van die Finale.

In die eerste beweging, *Canone*, reflekteer Hofmeyr die verlede in wat hy self beskryf as 'n tipe huldeblyk. Aan die een kant 'n huldeblyk aan die diatoniese sereniteit van die meesters van die Renaissance-polifonie wat gestalte vind in die aaneenlopende melodie en die gebruik van slegs een diatoniese sisteem met die modale moontlikhede daarvan. Aan die ander kant 'n huldeblyk aan die introspeksie en kontrapuntale teksture van die strykkwartette uit die Klassieke tyd wat ook die sonatevorm (hoewel gewysig) met een tema dikteer.

Die beweging is in geheel, insluitende die dinamiese aanwysings, in streng kanon gekomponeer. Die stemme tree in waaivorm in, beginnende met die altviool, dan die tweede viool 'n oktaaf hoër, dan die tjello twee oktawe laer en laastens die eerste viool drie oktawe hoër as die aanvangsnote van die altviool.

Die tema (voorbeeld 42) is opgebou uit klein intervalle, waarvan die grootste 'n derde is. Dit dra by tot die introspektiewe en rustige atmosfeer van die melodie wat miskien ook gepas is by 'n huldeblyk aan die verlede. Die ritmiese swaartepunte verdeel die tema in ongelyke ritmegroepe van 5 + 8 + 7 en gee die tema 'n vrye vloei wat bydra tot die introspektiewe karakter van die tema en die beweging in geheel. Die

kontratemas en vrye materiaal wat in steeds streng kanoniese behandeling teenoor die tema gehoor word, is uit dieselfde materiaal opgebou en Hofmeyr bly konsekwent by klein intervalspronge en 'n beperkte ritmiese verskeidenheid wat die beweging 'n sterk homogene eenheid gee.

Vb. 42: Tema uit Canone, maat 10 - 15



'n Vae herinnering aan rekapitulاسie kom voor by nege mate ná letter F in die partituur, waar die tema weer intree in die volgorde en toonhoogtes soos in die begin van die beweging, hoewel daar ander materiaal gelyktydig met dié intredes gehoor word. Die klimaks van die beweging vind plaas ná hierdie punt wanneer die 1e viool trapsgewys uitstyg bo die ander instrumente en die intensiteit van die musiek toeneem. Die klimaks behou egter die meditatiewe karakter van die beweging.

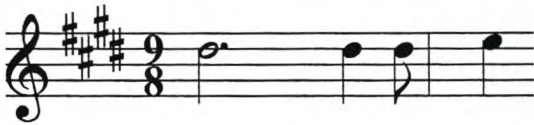
Die tweede beweging, *Marcia*, is 'n opgewekte mars en is in sterk kontras met die introverte en peinsende atmosfeer van die eerste beweging. Die beweging is in verskeie aspekte 'n teenpool van die *Canone*: die kontrapunt word vervang met onbesorgde melodie en begeleiding en die ongekompliseerde pandiatoniek word vervang met chromatiese tonaliteit wat gedurig van toonsentrum verskuif. Die eenvoud in tekstuur, toonkleur en artikulasie van die *Canone* word vervang met groot tegniese variasie op die strykinstrumente wat geplukte akkoorde, sul ponticello-effekte, pizzicato glissando en col legno insluit.

Die beweging is in eenvoudige drieledige vorm (ABA) en bestaan uit verwerkte materiaal uit Hofmeyr se grootskaalse ballet *Alice*, 'n opgewekte en lighartige werk wat die eienaardighede van *Alice in Wonderland* van Lewis Carroll in ballet uitlig. In A word twee verskillende temas gehoor wat die karakters van die twee Skaakkoninginne uit *Alice* verteenwoordig. Die tweede hiervan word later in die B-deel deur die viool herhaal teenoor die tema van Moeder Gans. Behalwe vir drie mate aan die begin

van die tweede A-deel, wat as 'n tipe inleiding of oorgang van B na A dien, is die twee A dele identies.

Die derde beweging, *Notturmo*, vorm op sy beurt weer 'n kontras met die *Marcia*, hierdie keer in 'n stemming van hartseer eensaamheid. Die *Notturmo* is in eenvoudige drieledige vorm: ABA. In die eerste deel speel die 1e viool 'n uitgerekte treurlied in 9/8 (voorbeeld 43) oor die ostinato in die ander partye in 11/8 (Voorbeeld 44). Die tema word ontleen uit die *Canone* en is 'n klaende transformasie daarvan.

Vb 43: Tema uit Notturmo in 9/8, maat 1 – 2



Vb. 44: die ostinato in 11/8, maat 1 – 2



beweging. Die kort koda wat die beweging afsluit bestaan uit 'n verwysing na die eerste frase van die B-gedeelte terwyl die ostinato geleidelik na sy oorspronklike vorm terugkeer.

Vb. 45: Die Schubert frase, maat 33 – 35



Die *Finale* is in die vorm van 'n rondo wat die idee van 'n vurige smeltkroes wil oordra. Hofmeyr doen dit deur gebruik te maak van 'n vinnige tempo en staccato triole. Die toenemende intensiteit van hierdie vuur word verkry deurdat langamerhand meer tematiese materiaal ingewerk is en deur die gebruik van 'n fuga teen die einde van die beweging. Die eenvoudige ABACADA indeling is vir Hofmeyr die middel om die tema van die *Finale* plus tematiese materiaal uit die vorige drie bewegings te amalgameer totdat dit in die laaste A-deel in 'n fugale koda eindig.

Die tematiese materiaal van die *Finale* wat telkens in die A-deel voorkom, bestaan uit 'n trioolfiguur wat staccato uitgevoer word (motief x, voorbeeld 46) en 'n vrolike dansmotief (motief y, voorbeeld 47) wat gelyktydig met motief x gehoor word.

Vb. 46: Motief x, maat 6



Vb. 47: Motief y, maat 12 – 14



Motief x word dikwels deur kanoniese nabootsings gevolg wat die idee skep dat die note mekaar soos vlamme jaag. Hofmeyr het hier die 'flames begotten of flame' uit W. B. Yeats se gedig *Byzantium* in gedagte, 'n gedig wat hy ongeveer 'n jaar voor die *Strykkwartet* getoonset het. Die teenstellende idees van die eerste drie bewegings versmelt in 'n proses wat 'n louterende vuur versinnebeeld. Hierdie proses neem onder andere sy gestalte aan in die manier hoe die tematiese materiaal behandel word.

Motief x bevat ook die belangrike motief z (voorbeeld 48) wat reeds in *Marcia* en *Notturmo* gehoor is en dus 'n kleiner musikale eenheid is wat deurlopend in die *Strykkwartet* voorkom. In die B-deel van die *Finale* word die tema uit die middeldeel van die *Marcia* in 'n trioofliguur omskep wat motief z inhou.

Vb. 48: Motief z en die tema uit B-deel van die *Finale*, maat 28 – 29



Die tema uit die *Canone* word in die C-deel omgewerk deur slegs die artikulasie te verander. Die introverte karakter van die *Canone* wat geskep is deur aangehoue kontrapuntale lyne en die metriese vryheid verdwyn heeltemal sodat dieselfde tema nou in 'n pizzicato dans verander het.

Vb. 49: *Canone*-tema in deel C van die *Finale*, maat 88 – 90



In die loop van C word motief x stelselmatig ingewerk totdat dit uiteindelik die C-deel heeltelmal oorneem en lei tot die derde voorkoms van A. Deel A is weereens in kanon, hoewel hierdie keer 'n kanon wat korter op mekaar is as in die vorige twee A-dele. Hofmeyr gebruik die kanon op hierdie manier om die intensiteit van die musiek op te bou omdat hy die idee van die vuur uit Yeats se *Byzantium* na vore wil bring.

In D word die begeleidingsmotief uit die middelgedeelte van die *Notturmo* getransformeer tot 'n trioolfiguur waarvan motief z weereens die eerste vier note vorm. Die ritmies-getransformeerde melodie van die middeldeel van die tweede beweging word volledig aangehaal oor die trioolfiguur. Dit sluit ook 'n kort verwysing na die Schubert-tema vier mate voor letter O in die partituur in.

Vb. 50: Transformasie van die tema uit *Notturmo* in die *Finale*, 2 mate ná letter N in die partituur.

Tema in die *Notturmo*

Transformasie



Die laaste A-deel in die *Finale* is 'n fugale coda met motief x as die hoofmotief. Die kanoniese intredes van die vier stemme geskied nou in die teenoorgestelde volgorde as aan die begin van die werk. Materiaal van die B-, C-, en D-episodes, en uiteindelik dus van die eerste drie bewegings van die werk, word gebruik as die kontratemas in hierdie vierstemmige fuga.

Binne die fuga word omkerings van hierdie vierstemmige kontrapunt weereens afgewissel met kort kanoniese behandelings van die verwerkte materiaal uit B, C, en D. Binne die fuga vorm dit dieselfde ABACADA in miniatuur soos in die groter geheel van hierdie laaste beweging. Die finale stretto wat in die laaste mate plaasvind, het motief x as die tema, gevolg deur 'n kort verwysing na motief y wat nog glad nie in die fuga gehoor is nie, maar die proses afsluit.

5: Werklys

'n Gedetailleerde werklys volg waarin die werke volgens genre georden en binne elke genre kronologies uiteengesit is. Die lys sluit alle werke in wat gekomponeer is tot en met Junie 1999 en word deurlopend genommer. Dit is in die volgende afdelings verdeel: 1) Orkeswerke, 2) Concerto's, 3) Ballette, 4) Operas, 5) Kantates, 6) Koorwerke, 7) Liedere, 8) Kamermusiekwerke, 9) Solowerke en 10) 'n Chronologie.

5.1. Orkeswerke

1. Titel: **Immagini da 'Il cielo Berlino'**

Besetting: Kamerorkes, insluitend harp en klavier/celesta

Gekomponeer: 1988

Lengte: 7 minute, 1 beweging.

Doel: Vir 'n internasionale komposisiekompetiese in Trente, Italië.

Eerste uitvoering: 1988 in Trente deur L'orchestra musica '900 o.l.v. Maurizio Dini Ciacci.

Die opdrag van die kompetisie was om musiek by 'n video van die bekende Nederlandse filmmaker Wim Wenders te komponeer en Hofmeyr het die kompetisie gewen. Die musiek kan sonder die visuele materiaal ook op sy eie funksioneer. Hofmeyr het later dele hieruit in sy ballet *Alice* oorgeneem.

2. Titel: **Byzantium**

Besetting: Hoë stem (lirico spinto) en orkes (met dubbele houtblasers)

Gekomponeer: Januarie – Maart 1997

Lengte: 15 minute, 1 beweging.

Doel: Vir die Mitropoulis-komposisiekompetisie in Athene, Griekeland.

Eerste uitvoering: Hofmeyr het die kompetisie gewen en dit is in November 1997 in Athene deur die Orchestra of Colours o.l.v. Miltos Logiadis uitgevoer met Mata Katsouli as sopraan.

Die werk is gebaseer op 'n gedig van W. B. Yeats met dieselfde titel en die gedig handel oor geestelike en artistieke vervolmaking. Hofmeyr het konsepte

uit die gedig met sekere musikale idees verbind en dit veral in die orkesparty uitgewerk.

Luciano Berio was die voorsitter van die paneel van beoordelaars vir die kompetisie.

3. Titel: **Apocalypsis**

Besetting: Orkes (met driedubbele houtblasers)

Gekomponeer: Maart – Julie 1997

Lengte: 12 minute, 1 beweging.

Doel: Vir die Master Prize-komposisiekompetisie soos uitgeskryf deur die BBC in Londen, Engeland.

Eerste uitvoering: nog nie uitgevoer nie

Die werk is gebaseer op 'n teks uit die Bybel, Openbaringe 8:1 – 11:15 en die ryk beelde uit dié gedeelte het vir die komponis as inspirasie gedien. Die Latynse woord 'Apocalypsis' beteken ook openbaring. Hofmeyr het 'n deel uit sy ballet *Vala*, wat inhoudelik 'n soortgelyke strekking het, in hierdie werk oorgeneem.

4. Titel: **lingoma**

Besetting: Jeugorkes (met dubbele houtblasers)

Gekomponeer: Januarie 1998, hersien Julie 1999

Lengte: 6 minute, 1 beweging, hersiene weergawe 8 minute

Doel: Vir Leon Hartshorne en die Hugo Lambrechts Musiekskool vir hul simfonieorkes se Europese toer in Junie 1998 waartydens hulle in Wenen aan 'n kompetisie vir jeugorkeste deelneem het.

Eerste uitvoering: Mei 1998 in die Kaapstadse Stadsaal deur die Hugo Lambrechts Simfonieorkes o.l.v. Leon Hartshorne.

Hofmeyr het twee Afrika-liedjies uit die Afrika-versameling van die Universiteit van Kaapstad gevind en dit vir dié werk gebruik. Die oorspronklike struktuur van die musiek is gehandhaaf en die wysies is nie op westerse manier verwerk nie. Hy gebruik egter geen Afrika-instrumente of -klanke nie, slegs die klankkleure en tegnieke van die standaard simfonieorkes. Die tweede tema hieruit is ook gebruik in sy koorwerk *Uqongqot'hwane*.

5. Titel: **Of Darkness and the Heart**

- Writing at night
- At the Dacha
- Hotel
- What was said

Besetting: Sopraan en orkes (met dubbels houtblasers en harp)

Gekomponeer: Januarie – Julie 1999

Lengte: 12 minute, 4 dele

Eerste uitvoering: 5 November 1999 in die Aula aan die Universiteit van Pretoria.

Die Goethe-Instituut van Suid-Afrika het in Januarie 1999 'n werkswinkel vir komponiste en digters aangebied waar hulle oor die toonsetting van kontemporêre digkuns kon gesels en waaruit nuwe werke sou vloei. Hofmeyr het daar kennis gemaak met die werk van die Kaapse digter Fiona Zerbst en vier van haar gedigte, wat oor die donker kant van die liefde handel, gekies vir dié siklus.

5.2. Concerto's

6. Titel: **Raptus**

Besetting: Viool en orkes (met dubbele houtblasers)

Gekomponeer: November 1996 – Januarie 1997

Lengte: 12 minute, 1 beweging.

Doel: Vir die Koningin Elisabeth-komposisiekompetisie in Brussel, België.

Eerste uitvoering: Mei 1997 in Brussel. Hofmeyr het die kompetisie gewen en deel van die eerste prys was dat die stuk as voorgeskrewe werk gedien het vir die gepaardgaande Koningin Elisabeth-internasionale vioolkompetisie van Mei 1997. Al twaalf finaliste van die vioolkompetisie het die werk uitgevoer. Hierdie kompetisie het grootskaalse publisiteit in Europa geniet en Hofmeyr het so wye blootstelling gekry.

Die 'metafisiese ekstase' (soos die komponis dit ervaar) van die vioolkonserte van Karol Szymanowski het as inspirasie vir hierdie werk gedien. Die orkes speel

nie 'n ondergeskikte rol nie, soos dikwels die geval in concerto's, en Hofmeyr noem dit 'n 'poema concertante'. Die organiseerders van die kompetisie het ook 'n kompakskyf uitgegee waarop die werk deur Andrew Haveron uitgevoer word.

7. Titel: **Concerto per pianoforte e orchestra**

Besetting: Klavier en orkes (met dubbele houtblasers)

Gekomponeer: Mei – Oktober 1998

Lengte: 20 minute, 3 bewegings: Adagio - Poco più mosso - Moderato, Andante, Vorticoso

Opedra aan: Hofmeyr het hierdie concerto op aanvanklike versoek van die pianis Melanie Horne begin komponeer maar vanweë haar ontydige dood is die werk nou postuum aan haar opgedra.

Eerste uitvoering: op 22 Augustus 1999 deur François du Toit en die Filharmoniese Orkes van Kaapstad o.l.v. Bernhard Gueller in die Endler-saal op Stellenbosch. Hierdie uitvoering is deur die Oude Meester Stigting geborg. Hofmeyr het dit moeilik gevind om 'n concerto as 'n 'in memoriam' werk te skryf omdat dié genre neig om ekstrovert te wees. Hy beskryf dit as 'n ernstige en selfs somber werk waarin hy die afwisseling tussen lig en donker beklemtoon.

8. Titel: **Concerto per flauto e orchestra**

Besetting: Fluit en orkes (met dubbele houtblasers)

Gekomponeer: Januarie - Mei 1999

Lengte: 20 minute, 3 bewegings: Ammaliante – Irrequito, Adagio, Vivace scherzoso.

Doel: In opdrag van Helen Vosloo. Finansiële bystand vir die kopieer van die orkespartye is deur die National Arts Council gegee.

Eerste uitvoering: op 6 Oktober 1999 deur Helen Vosloo en die Nasionale Simfonieorkes o.l.v. Emmanuel Siffert in die Linder-Auditorium in Johannesburg.

Die stadige deel is gebaseer op een van Hofmeyr se vroegste werke, naamlik *Cavatina* vir fluit en klavier. Die werk fokus op die liriese en speelse karakter van die instrument en toon 'n neo-klassieke inslag.

5.3. Ballette

9. Titel: **Vala – A Metaphysical Ballet**

Besetting: Groot orkes (met vierdubbele houtblasers)

Gekomponeer: 1988

Lengte: 25 minute, 1 beweging

Eerste uitvoering: nog nie uitgevoer nie

Die ryk simboliek uit William Blake se onvoltooide werk *The four Zoas* was Hofmeyr se inspirasie in hierdie werk. Die digter se vermoë om die betekenis van simbole om te keer is deel van Hofmeyr se fassinatie daarmee. Vala is 'n entiteit in die gedig wat die valsheid van die wêreld simboliseer. Die libretto vir die choreografie is ook deur die komponis geskryf.

10. Titel: **Alice**

Besetting: Orkes (met dubbele houtblasers)

Gekomponeer: 1990 – 1992

Lengte: 90 minute, 3 bedrywe

In opdrag van: Veronica Paeper van Kruik-ballet en die Stigting vir die Skeppende Kunste.

Eerste uitvoering: die Kruik-Orkes o.l.v. Allan Stephenson het aan die werk begin oefen, maar vanweë interne probleme is die ballet nooit tydens 'n openbare konsert uitgevoer nie.

Libretto: Erica Brumage en Hendrik Hofmeyr

Hierdie grootskaalse werk is gebaseer op die verhale *Alice in Wonderland* en *Alice through the Looking Glass* van Lewis Carroll, verhale waarvoor Hofmeyr van kindsbeen af 'n groot liefde het. Musikale materiaal wat as gevolg van sy voorliefde vir hierdie werke ontstaan het, het hy in die loop van 20 jaar reeds in verskeie ander werke gebruik. Die humor in Carroll se werk kom sterk na vore in dié komposisie. Omdat daar parodieë van verskeie bestaande rympies in die literêre werk voorkom, gebruik Hofmeyr aanhalings uit bekende komponiste se werke in hierdie ballet.

5.4. Operas

11. Titel: **Il principe Barbablù**

Besetting: 5 sangers en 12 instrumentaliste

Gekomponeer: 1985 – 1986

Lengte: 25 minute, 1 bedryf

In opdrag van: Die organiseerders van die Feste Musicale Stiana in Stia, Italië.

Eerste uitvoering: 1986 in Stia tydens die Feste Musicale Stiana deur deelnemers aan die Somerskool Firenze Lirica Studio. Die orkesparty is met die oog op dié uitvoering vir twee klaviere gereduseer.

Hofmeyr het die libretto van Bela Bartók se opera met dieselfde titel as vertrekpunt gebruik. Die komponis meen dat hierdie werk in sy huidige vorm té kompak gekomponeer is en indien dit ooit weer opgevoer sou word, hy dit heeltemal sal herskryf. Die libretto is in Italiaans.

12. Titel: **The Fall of the House of Usher**

Besetting: 3 of 4 sangers en 12 instrumentaliste

Gekomponeer: 1986 – 1987

Lengte: 45 minute, 1 bedryf

Doel: Vir die Nasionale Opera-komposisiekompetisie soos uitgeskryf deur die Department van Nasionale Onderwys in 1987. Hofmeyr het die kompetisie gewen.

Opedra aan: Emma Renzi

Eerste uitvoering: Desember 1988 in die Staatsteater in Pretoria deur studente van die Pretoria Technikon en lede van die Truk-Orkes o.l.v. Neville Dove.

Die opera is gebaseer op 'n kortverhaal van Edgar Allan Poe met dieselfde titel en dit handel oor die geestelike en fisieke ineenstorting van die familielyn en die landgoed van Usher. Hofmeyr het 'n fassinatie met die lewenstyl van 'n dekadente opset en die gevolge daarvan. Dit word ten volle in hierdie opera ontgin. Hofmeyr het in 1988 ook die Nederburg Opera Prys vir hierdie komposisie ontvang.

13. Titel: **The Land of Heart's Desire**

Besetting: 6 sangers en 12 instrumentaliste

Gekomponeer: 1989 – 1990

Lengte: 45 minute, 1 bedryf

In opdrag van: Angelo Gobbato van Kruik-Opera vir 'n moontlike uitvoering tydens die Grahamstadse Kunstefees.

Opedra aan: Sarie Jacobs, sy oud-musiekonderwyseres wat hom geïnspireer het om 'n loopbaan as komponis te volg.

Eerste uitvoering: Die keurders van die Grahamstadse Kunstefees het die inhoud van die opera nie as relevant genoeg beskou binne die politieke omstandighede van Suid-Afrika nie en dit is toe nie daar uitgevoer nie. In 1993 is een aria daaruit deur Denver Smith in die Endler-saal op Stellenbosch uitgevoer.

Hierdie opera is geskryf om by *The Fall of the House of Usher* te pas sodat die twee operas saam uitgevoer kan word. Die opera is gebaseer op 'n eenbedryf van W. B. Yeats met dieselfde titel en handel oor die interaksie tussen die natuurlike en die bonatuurlike, 'n onderwerp wat dikwels in Hofmeyr se werke behandel word.

14. Titel: **Lumukanda**

Besetting: 15 Sangers (6 hoof soliste), koor en orkes (met driedubbele houtblasers)

Gekomponeer: 1993 – 1995

Lengte: 120 minute, 3 bedrywe

In opdrag van: Angelo Gobbato van Kruik, hoewel sonder 'n vaste afspraak oor die uitvoering van die werk.

Eerste uitvoering: Vanweë krimpende befondsing het die uitvoering van dié opdragwerk nooit plaasgevind nie. In 1996 het Isabelle van Zyl twee arias opgeneem vir 'n demonstrasie-opname maar die opera is in sy geheel nog nie opgevoer nie.

Die opera is gebaseer op verhale uit die bekende boek *Indaba my Children* van Credo Mutwa. Die skrywer beweer egter dat die verhale deur die voorvaders aan hom oorvertel is en dit dus nie sy eie skeppinge is nie. *Lumukanda* speel

af in die mitologiese verlede en handel oor die ondergang van die Fenisiese ryk in suidelike Afrika. Volgens die Zulu-mitologie het hulle die stad in Zimbabwe gebou (wat vandag as die Zimbabwe-ruïnes bekend staan) en het saam met die Arabiere goud gemyn wat hulle baie ryk gemaak het. Hierdie opera is die mees grootskaalse werk wat Hofmeyr tot dusver geskryf het. Die libretto is in Engels.

5.5. Kantates

15. **Titel: The Death of Cleopatra**

Besetting: Sopraan en 8 instrumentaliste

Gekomponeer: 1985, en 'n hersiene weergawe in 1987

Lengte: 10 minute, 1 deel

Eerste uitvoering: 18 Junie 1986 in Bologna in Italië deur die sopraan Roberta Binatti met studente van die Conservatorio Martini as instrumentaliste en Antonio Cavuoto as dirigent.

Die werk bestaan uit fragmente uit William Shakespeare se toneelstuk *Anthony and Cleopatra*. Hofmeyr skryf graag vir die stem en sy belangstelling in die interaksie tussen cantabile-instrumente (die orkes) en die stem is sy motivering vir die skryf van kantates. Hierdie werk is in 1986 deur die Konservatorium van Bologna gekies om dié institusie by 'n kongres van Europese konservatoria in Rimini in Italië te verteenwoordig en dit is by die geleentheid 'n tweede keer uitgevoer.

16. **Titel: Fragment from 'Prometheus Unbound'**

Besetting: Hoë stem en 9 instrumente

Gekomponeer: 1996

Lengte: 8 minute, 1 deel

Doel: Vir die Alea III-komposisiekompetisie in Boston in die VSA.

Eerste uitvoering: Met hierdie werk het Hofmeyr tot die finale rondte van die kompetisie deurgedring en dit is in 1996 in Boston deur die Alea III-orkes met Shinobu Takagi as sopraan uitgevoer.

Die teks wat hier getoonset is, staan bekend as *Song of Asia* en is 'n fragment uit die poëtiese drama *Prometheus Unbound* van P. B. Shelley. Die gedig besing die verbintenis tussen musiek en liefde op ekstatische wyse. 'n Atmosfeer van mymering en ekstatische beswyming word in die musiek weergegee.

17. Titel: **Le Bateau ivre**

Besetting: Middelstem en 5 instrumentaliste

Gekomponeer: 1996

Lengte: 12 minute, 1 deel

doel: Vir die Henri Dutilleux-komposisiekompetisie in Frankryk.

Eerste uitvoering: nog nie uitgevoer nie

Die werk is gebaseer op 'n gedig van Arthur Rimbaud met dieselfde titel, wat vertaal kan word as 'die besope boot'. Die gedig is ryk aan simbole, metafore en beelde en die werk vertolk die ervaringe van die kunstenaar (as die skip) wat stuurloos op die see rondryf en in die proses fantastiese ervaringe beleef.

5.6. Koorwerke

18. Titel: **Requiem**

- Introitus
- Dies irae
- Domine Jesu
- Lux aeterna

Besetting: SATB koor

Gekomponeer: 1975 – 1993

Lengte: 20 minute, 4 bewegings

Opedra aan: Acáma Fick en die Stellenbosch Camerata

Eerste uitvoering: Die laaste beweging, *Lux aeterna*, is in 1996 deur die koor van die Hoërskool Bellville o.l.v. Leon Starker in Stellenbosch uitgevoer. Die Stellenbosch Camerata het dele uit die werk in die loop van 1998 uitgevoer maar die eerste volledige uitvoering is deur hulle in Maart 1999 in Oudtshoorn tydens die Klein Karoo Nasionale Kunstefees gegee.

Die *Requiem* is Hofmeyr se belangrikste onbegeleide koorwerk en die teks is die Latynse dodemis. Hy het die werk tydens sy skooljare aanvanklik vir koor en orkes begin, maar later die orkesparty laat vaar en vir onbegeleide koor geskryf. Dit is die vroegste werk waarvan hy nog dele op sy werklys het en is oor 'n tydperk van 18 jaar geskryf, vir Hofmeyr 'n ongewone situasie omdat hy selde werke onvoltooid laat voordat hy met ander aangaan.

19. Titel: **Liederwysgesange**

- Hêjy raad vir Maandagmôre
- Sononder en die lug is pranasgeel
- Perskegeel en perskerooi

Besetting: SATB koor en klavier

Gekomponeer: 1983

Lengte: 7 minute, 3 liedere

In opdrag: Vir die opening van die Nassau Sentrum by die Hoërskool Groote Schuur nadat sy alma mater (die Hoërskool Nassau) met laasgenoemde een geword het.

Eerste uitvoering: In 1983 deur die koor van die Hoërskool Groote Schuur o.l.v. Hanlie van Niekerk.

Hofmeyr het die werk gekomponeer in die beginjare van sy verblyf in Italië. Hy het hierdie tekste van Boerneef gebruik omdat dié gedigte die ongekunsteldheid en oopheid van die Karoolandskap, waarna hy sterk verlang het, goed vasvang. Dit was ook sy eerste opdragwerk.

20. Titel: **Sound the Flute!**

- Spring
- Ah! Sunflower
- Infant Joy

Besetting: SATB koor en klavier

Gekomponeer: 1984

Lengte: 7 minute, 3 liedere

Eerste uitvoering: *Spring* is in November 1994 deur die Stellenbosch Camerata o.l.v. Acáma Fick in die Ou Konservatorium op Stellenbosch uitgevoer.

Die tekste vir hierdie liedere is drie gedigte van William Blake met dieselfde titels en kom uit sy bundels *Songs of Innocence* en *Songs of Experience*. *Spring* is ook 'n sololied (sien nr. 34 in die werklys). Die tema wat Blake in hierdie gedigte behandel, naamlik geestelike onskuld en die noodwendige verlies daarvan, is 'n tema wat Hofmeyr dikwels in sy musiek behandel.

21. Titel: **Sweet was the Song**

Besetting: SATB

Gekomponeer: 1986

Lengte: 2 minute

Eerste uitvoering: November 1994 deur die Stellenbosch Camerata o.l.v.

Acáma Fick in die Ou Konservatorium op Stellenbosch.

Die teks is oorgeneem uit 'n werk van 'n Elizabethaanse luitkomponis, John Attey, en dit handel oor die Kersfeesgebeure.

22. Titel: **Care-charmer Sleep**

Besetting: SSATB of 5 soliste (soos 'n madrigaal)

Gekomponeer: 1987

Lengte: 3 minute

Eerste uitvoering: nog nie uitgevoer nie

Die teks vir hierdie koorwerk is Samuel Daniel se mees bekende gedig met dieselfde titel. Die teks gaan oor die soete slaap wanneer die mens van sy sorgte kan vergeet.

23. Titel: **Missa Sancti Ignatii de Loyola**

- Kyrie

- Gloria

- Credo

- Sanctus

- Agnus Dei

Besetting: Sopraan, SATB koor en orkes (met dubbele houtblasers)

Gekomponeer: 1989

Lengte: 36 minute, 5 bewegings

Doel: vir 'n komposisiekompetisie in Loyola, Spanje.

Eerste uitvoering: nog nie uitgevoer nie

Die kompetisie is uitgeskryf vir die 500ste herdenkingsjaar van St. Ignatius van Loyola, die stigter van die Jesuïte. Hofmeyr het die tradisionele liturgiese teks gebruik en 'n grootse werk vir koor en sopraansolis met orkesbegeleiding gekomponeer. Die werk maak gebruik van komplekse komposisietegnieke soos drievoudige kanon vir nege stemme (in die Gloria), horisontale spieëlbeelde (Credo) en vertikale spieëlbeelde (die tweede Hosanna is die omkering van die eerste). Saam met die a capella *Requiem* is dit sy belangrikste koorwerk. Hy het die tweede prys in die kompetisie ontvang.

24. Titel: **Uqongqot'hwane**

Besetting: SATB koor

Gekomponeer: 1995

Lengte: 3 minute

In opdrag van: Die SAUK-Kamerkoor en die Stigting vir die Skeppende Kunste

Eerste uitvoering: nog nie uitgevoer nie

Dié werk is 'n verwerking van die bekende 'Click Song', 'n tradisionele Xhosa-liedjie. Die tema word later in die tweede deel van die orkeswerk *lingoma* gebruik.

25. Titel: **Kersliedjie**

Besetting: SATB koor en orkes (met dubbele houtblasers)

Gekomponeer: 1995

Lengte: 4 minute

In opdrag van: die SAUK-Simfoniekoor en die Stigting vir die Skeppende Kunste

Eerste uitvoering: 1996 deur die SAUK-Simfoniekoor in die Linder-Auditorium in Johannesburg.

Soos baie ander komponiste wat hierdie gedig van D.J. Opperman getoonset het, het Hofmeyr die laaste stanza oor die hoender wat in die hoek van die stal sit en die gebeure bekyk, uitgelaat.

26. Titel: **Par les sentiers de lumière**

- Mon amie, tu me suivras
- Superbes et silencieux
- La terre sera d'étoiles

Besetting: SATB koor

Gekomponeer: 1996

Lengte: 8 minute, 3 liedere

In opdrag van: Die Stigting vir die Skeppende Kunste en die Franschoek Fête de la Musique.

Eerste uitvoering: September 1996 tydens die Franschoek Musiekfees deur die SAUK Kamerkoor o.l.v. Richard Cock.

Hofmeyr het vir dié fees die Afrika- en Franse kultuur gekombineer deur die gedigte van die Senegalese digter Lamine Diakhaté te toonset. Die gedigte het 'n metafisiese inslag en handel oor die herlewing en herskepping van die wêreld, met name Afrika.

27. Titel: **Iubilate Deo**

Besetting: SATB koor

Gekomponeer: 1997 en hersien in 1998

Lengte: 3 minute, een beweging

In opdrag van: Sonja van der Walt

Opgedra aan: Sonja van der Walt en die Universiteitskoor van Stellenbosch

Eerste uitvoering: 1997 in Kimberley tydens dié koor se toer deur Suid-Afrika.

Die teks is Psalm 100 uit die Bybel. Binne Hofmeyr se styl is dit 'n werk wat meer na die klassieke neig as die romantiese. Dit is 'n lewendige en opgewekte werk met deursigtige tekstuur waar hy die harmoniese materiaal opbou uit opgestapelde vyfdes.

28. Titel: **Spokewals**

Besetting: SSAATTBB en 8 soliste (ssaattbb)

Gekomponeer: November 1998

Lengte: 4 minute, een beweging

In opdrag van: André van der Merwe, dirigent van die Pro Cantu-Jeugkoor.

Opedra aan: André van der Merwe en die Pro Cantu-Jeugkoor.
Eerste uitvoering: Julie 1999 in die Endler-saal op Stellenbosch.
Die teks van hierdie werk is gebaseer op twee gedigte van Boerneef met die titels *Dit spook hier woens met nuwe maan* en *Dit dreun ammekeer en deurmekaar*. Die duiselingwekkende warreling wat in die gedigte beskryf word, word in die musiek uitgebeeld en benut om die virtuositeit van hierdie spesifieke koor ten toon te stel.

5.7. Liedere

29. Titel: **Drie gedigte van Elisabeth Eybers**

- Herfs
- Herinnering
- Grys middag

Besetting: Alt of mezzo-sopraan en klavier

Gekomponeer: 1977 – 1985

Lengte: 10 minute, 3 liedere

Opedra aan: Die eerste lied aan Sarie Jacobs, die tweede lied aan Linda Jacobs en die derde lied aan Sally Erskine.

Eerste uitvoering: 1985 in Bologna deur die Skotse sangeres Sally Erskine. Hofmeyr het *Herfs* in 1980 vir die Kaapse Eisteddfod ingeskryf en die eerste prys hiervoor ontvang. Die tweede lied, *Herinnering*, is in Suid-Afrika geskryf en die derde lied, *Grys middag*, is in Italië voltooi. Hofmeyr het 'n groot bewondering vir Eybers se vroeë werk.

30. Titel: **Twee gedigte van Eugène Marais**

- Winternag
- Diep Rivier

Besetting: Hoë stem en klavier

Gekomponeer: 1978 – 1984

Lengte: 6 minute, 2 liedere

Eerste uitvoering: 1986 tydens die Feste Musicale Stiana in Stia, Italië deur die Nederlandse sangeres Marion van den Akker.

Eugène Marais is een van Hofmeyr se groot liefdes en hy betreur die digter se relatief klein oeuvre. Beide gedigte kom uit die bundel *Van Liefde en Verlatenheid*.

Winternag is aanvanklik vir koor geskryf, maar omdat die nie vir hom suksesvol gewerk het nie het hy dit in 'n lied omskryf. In 1996 gebruik Hofmeyr die tema van *Diep Rivier* weer in sy werk vir tjello en klavier *Die lied van Juanita Perreira*.

31. Titel: **Music, when soft voices die...**

Besetting: Hoë of middelstem met klavier; daar bestaan ook 'n weergawe vir stem met stryktrio.

Gekomponeer: 1979

Lengte: 1 minuut

Eerste uitvoering: 1983 in Florence in Italië deur die Amerikaanse tenoor Talmadge Fauntleroy.

Die teks van hierdie lied is van P.B. Shelley (nog een van Hofmeyr se literêre liefdes) en die werk is in neo-Elizabethaanse styl gekomponeer. Dit gaan oor die klank wat, soos die herinnering aan die geliefde, bly voortleef in die geheue.

32. Titel: **Tre liriche in stile antico**

- *Ecco mormorar l'onde*, gedig van Torquato Tasso
- *L'infinito*, gedig van Giacomo Leopardi
- *Quiete*, gedig van Giacomo Ungaretti

Besetting: Hoë stem en klavier; 'n weergawe vir stem, viool en klavier bestaan ook vir die lied *Quiete*.

Gekomponeer: 1982 – 1984, *L'infinito* is in 1996 hersien

Lengte: 8 minute, 3 liedere

Opedra aan: Paolo de Napoli, Hofmeyr se sangonderwyser in Florence.

Eerste uitvoering:

- *Ecco mormorar l'onde*: in 1996 deur Calvin Wells in die Endler-saal op Stellenbosch.
- *L'infinito*: in 1998 deur Marianne Serfontein in die Endler-saal op Stellenbosch.

- *Quiete*: in 1983 deur Talmadge Fauntleroy in Florence.

Hierdie werk was vir Hofmeyr 'n oefening om die Italiaanse en die laat-romantiese Duitse skryfstyl vir die stem te amalgameer.

33. Titel: **Tre canzoni**

- *I' t'ho comprato*, gedig van Michelangelo
- *Pianto antico*, gedig van Giosuè Carducci
- *Canzoncina d'aprile*, gedig van Enrico Panzacchi

Besetting: Hoë of middelstem met klavier

Gekomponeer: Oktober 1982

Lengte: 5 minute, 3 liederes

Opgedra aan: Paolo de Napoli

Eerste uitvoering:

- *I' t'ho comprato*: in 1983 deur Talmadge Fauntleroy in Florence.
- *Pianto antico*: in 1985 deur die Amerikaanse sopraan Angela D'Antuono by die Festa Musicale Stiana in Stia.
- *Canzoncina d'aprile*: in 1985 deur Angela D'Antuono by die Festa Musicale Stiana in Stia.

Hoewel die teks van die drie liederes bymekaar pas, is daar geen tematiese verband of verloop nie. Die teks is ook nie van 'n verhewe poëtiese vlak soos baie van die ander tekste wat Hofmeyr getoonset het nie en is inhoudelik van ligter aard.

34. Titel: **Of Innocence and Experience**

- *Spring*
- *Cradle Song*
- *The Sick Rose*, al drie tekste deur William Blake

Besetting: Hoë stem en klavier

Gekomponeer: 1984 – 1985

Lengte: 5 minute, 3 liederes

Opgedra aan: Paolo de Napoli

Eerste uitvoering:

- *Spring*: in 1983 deur Talmadge Fauntleroy in Florence.

- *Cradle Song*: in Augustus 1986 deur die Engelse sopraan Elisabeth Wingfield by die Festa Musicale Stiana in Stia.
- *The Sick Rose*: in Augustus 1986 deur Elisabeth Wingfield by die Festa Musicale Stiana in Stia.

Die tematiese verloop tussen die drie gedigte ontwikkel op 'n geestelike vlak van onskuld via 'gekontameneerde' onskuld tot dekadensie. Hierdie verloop word ook in die styl van komposisie gehandhaaf deur toenemende harmoniese kompleksiteit en vryer gebruik van dissonansie. Hofmeyr skryf egter nooit geheel atonaal nie.

35. Titel: **Two Poems by Mervyn Peake**

- How fly the birds of heaven
- Crown me with hairpins

Besetting: hoë of middel stem en klavier; 'n weergawe vir hobo en klavier bestaan ook.

Gekomponeer: 1985

Lengte: 4 minute, 2 liederes

Eerste uitvoering: in Augustus 1986 deur die Amerikaanse bariton Donald G. Halford by die Festa Musicale Stiana in Stia.

Hierdie onsin rympies is uit bewondering vir Mervyn Peake se werk gekomponeer.

36. Titel: **Alleenstryd**

- Kinders van Kain
- Die veles
- Weeklag van die gewonde
- Kinderland
- Die gier van die bese
- Ecce homo, al ses gedigte deur S.V. Petersen

Besetting: Hoë, middel of laestem met klavier

Gekomponeer: 1996

Lengte: 17 minute

Opgedra aan: Die weergawe vir hoë stem is aan die tenoor Deon van der Walt en sy begeleier Brenda Rein opgedra.

In opdrag van: SAMRO vir die Deon van der Walt-Sangmeesterklasse wat in 1997 in Pretoria plaasgevind het.

Eerste uitvoering: hoewel die laaste twee dae van die Meesterklasse in die openbaar gehou is, was André Howard die solis tydens die eerste konsertuitvoering van hierdie werk in Februarie 1998 in die Endler-saal op Stellenbosch.

Petersen was behep met sy eie worsteling as buitestaander, enersyds as literêre figuur in sy eie gemeenskap en andersyds as kleurling binne die hoofsaaklik blanke literêre kringe van sy tyd. Hierdie stryd word duidelik in sy gedigte verwoord. Die werk is 'n siklus met tematiese verloop tussen die gedigte met die vyfde lied *Die gier van die bose* as klimaks. Die liedere kan egter elk ook op sy eie staan. Hierdie is die enigste werk van Hofmeyr wat gepubliseer is.

5.8. Kamermusiekwerke

37. Titel: **Wonderland Suite**

Besetting: Hobo en klavier

Gekomponeer: 1977

Lengte: 7 minute, 4 bewegings

Eerste uitvoering: 1977 deur 'n student by 'n konsert van studentekomposisies tydens Hofmeyr se studie aan die Universiteit van Kaapstad.

Die vier bewegings verteenwoordig vier karakters uit die literêre werk *Alice in Wonderland* van Lewis Carroll: The Dodo, The Mad Hatter, The Mock Turtle en The White Rabbit. Hoewel dit nie 'n belangrike werk is nie, het Hofmeyr met hierdie werk materiaal geskep wat hy later in sy grootskaalse ballet *Alice* gebruik het.

38. Titel: **Cavatina**

Besetting: Fluit en klavier

Gekomponeer: 1977

Lengte: 3 minute, 1 beweging

Opedra aan: die fluitspeler Nerina von Mayer

Eerste uitvoering: 1980 deur Nerina von Mayer en die komponis as begeleier in 'n kerksaal in Pinelands.

Die tema uit hierdie werk is vir Hofmeyr besonders en daarom het hy dit later weer in die koorwerk *Missa Sancti Ignatii de Loyola* (in die Benedictus) en ook in die *Concerto per flauto e orchestra* gebruik. Die oorspronklike titel was *For Flute and Piano* en Hofmeyr het die werk in 1999 na *Cavatina* herdoop.

39. Titel: **Die lied van Juanita Perreira**

Besetting: Tjello en klavier

Gekomponeer: 1995

Lengte: 4 minute, 1 beweging

In opdrag van: SAMRO vir 'n komposisiekompetisie waar twee komponiste se werke gekies sou word om te dien as voorgeskrewe Suid-Afrikaanse werk vir die gepaardgaande internasionale tjellokompetisie.

Eerste uitvoering: in 1996 tydens die internasionale tjellokompetisie deur verskeie finaliste, in die Ou Mutuusaal van Unisa in Pretoria.

Die werk is geïnspireer deur Eugène Marais se gedig *Diep Rivier* waarvan die subtitel is *Die vertaling van die lied van Juanita Perreira*. Hofmeyr gebruik hier die tema van die lied *Diep Rivier* wat hy in 1984 in Italië gekomponeer het.

40. Titel: **Notturmo elegiaco**

Besetting: Fluit, tjello en klavier

Lengte: 7 minute, een beweging

In opdrag van: Die Hemanay Trio bestaande uit Helen Vosloo (fluit), Marion Lewin (tjello) en Malcolm Nay (klavier).

Opedra aan: die Hemanay Trio

Eerste uitvoering: Maart 1999 tydens die Franschoek Kamermusiekweek aangebied deur die Michaelis Chamber Players. Die spelers was Florence Aquilina (klavier), Claire McKenna (fluit) en Barbara Kennedy (tjello).

Hierdie werk is 'n herskrywing en uitbreiding van die solowerk met dieselfde titel wat in 1995 vir die harp geskryf is.

41. Titel: **Strykkwartet**

Besetting: strykkwartet (2 viole, altviool en tjello)

Gekomponeer: 1997 – 1998

Lengte: 27 minute, 4 bewegings: Canone, Marcia, Notturmo en Finale

In opdrag van: Die Hogarth Strykkwartet, waarvan die eerste violis, Andrew Haveron, 'n finalis was tydens die Koningin Elizabeth vioolkompetisie in Mei 1997. Dié kwartet het 'n kamermusiekkompetisie gewen wat deur die South East Music Schemes in London uitgeskryf is met die doel dat die wenner daarna 'n komponis die opdrag kan gee vir die komponeer van 'n strykkwartet. Die Hogarth String Quartet het die kompetisie gewen en Hofmeyr gevra om 'n strykkwartet te komponeer.

Opedra aan: die Hogarth String Quartet

Eerste uitvoering: Julie 1998

Hierdie opdrag het Hofmeyr die geleentheid gegee om 'n uitdaging aan te pak wat hom lank reeds gelok het. Die verskillende musikale idees wat in die eerste drie bewegings uiteengesit word, word in die laaste beweging saamgetrek. Die finale is in rondo-vorm waarin idees uit die voorafgaande bewegings as episodes dien. Soos die beweging op 'n einde afstuur, word die idees toenemend met mekaar verweef totdat hulle in die gees van Blake se 'flames of mental fire' heeltemal saamvloei aan die einde van die beweging.

5.9. Solowerke

42. Titel: **Nag**

Besetting: Klavier

Gekomponeer: 1981 – 1982

Lengte: 8 minute, 1 beweging

Eerste uitvoering: in 1997 by 'n privaatkonsert vir Sarie Jacobs (Hofmeyr se musiekonderwyseres op skool) se 60ste verjaarsdag in die Nassau Sentrum. Die komponis was die pianis.

Hierdie sterk kontrapuntale werk was 'n eksperiment om 'n stewige fugale struktuur te omskep in iets wat impressionisties klink. Dit is een van die eerste werke wat Hofmeyr in Italië gekomponeer het.

43. Titel: **Partita canonica**

Besetting: Klarinet, hoewel dit ook deur enige houtblaser of trompet gespeel kan word.

Gekomponeer: 1983

Lengte: 5 minute, 4 bewegings: Entrata, Sarabanda, Canzonetta en Badinerie.

Eerste uitvoering: Augustus 1998 deur Becky Steltzner in die Baxter-teater in Kaapstad.

Hofmeyr het self klarinet gespeel en sy grootste frustrasie daarmee was dat hy slegs een noot op 'n slag kon speel. Hy was van jongs af baie lief vir kontrapunt en in hierdie werk eksperimenteer hy met kontrapuntale tegnieke, in hierdie geval spesifiek 'n kanon, vir 'n instrument wat slegs eenstemmige musiek kan speel.

44. Titel: **Die Dans van die Reën**

Besetting: Klavier

Gekomponeer: 1984 – 1985

Lengte: 7 minute, 1 beweging

Eerste uitvoering: 1987 by 'n musiekfees in Lago di Garda in Italië deur Hofmeyr self.

Hofmeyr het die klavier as instrument vir hierdie werk van Eugène Marais gekies omdat dit die geluid van vallende reën goed kan uitbeeld. Die dansdeel is 'n vinnige spieëlkanon wat met enkelnote begin en geleidelik ruier word. Die werk gee 'n impressionistiese effek waaragter komplekse ritmiese strukture verskuil lê.

45. Titel: **Cadenza**

Besetting: Tjello

Gekomponeer: 1994

Lengte: 6 minute, 1 beweging

In opdrag van: die tjellis Bjorn Bantock vir sy deelname aan die ATKV Forte kompetisie in 1994.

Eerste uitvoering: in 1994 deur Bjorn Bantock tydens 'n studentekonsert in die Endler-saal op Stellenbosch.

In sommige klavierkonserte van Prokofieff en Busoni neem die klavier in die cadenza die funksie van die orkes aan en Hofmeyr het dit nagevolg in hierdie werk vir tjello. Dit beteken dat dele van die werk geskryf is om orkestraal te klink. Die werk is in die vorm van 'n vrye fantasie gebaseer op die kadens waarmee die eerste frase eindig.

46. Titel: **Notturmo elegiaco**

Besetting: Harp

Gekomponeer: Februarie 1995

Lengte: 7 minute, 1 beweging

Eerste uitvoering: nog nie uitgevoer nie

Hofmeyr het in hierdie werk temas uit sy operas *Lumukanda*, *The Fall of the House of Usher* en *The Land of Heart's Desire* weer gebruik hoewel dit ook nuwe materiaal bevat. Die werk is in aangepaste sonatevorm, vermeng met vrye variasievorm. Dié werk is uit voorliefde vir hierdie instrument gekomponeer.

47. Titel: **Incantesimo**

Besetting: Fluit

Gekomponeer: 1996

Lengte: 3 minute, 1 beweging

In opdrag van: die Gautengse fluitspeler Helen Vosloo

Eerste uitvoering: deur Helen Vosloo tydens 'n SAUK-uitsending van die radioprogram *Studio Concert* op Sondag 31 Augustus 1997.

Volgens Hofmeyr is die bedoeling van 'n inkantasie om 'n magiese en betowerende uitwerking op die mens te hê en hy het presies dit probeer doen met hierdie werk.

48. Titel: **Nelle mani d'Amduscias**
Besetting: Viool
Gekomponeer: 1996
Lengte: 5 minute, 1 beweging
Eerste uitvoering: nog nie uitgevoer nie
Die naam Amduscias kom uit 'n middeleeuse Franse geskrif oor duiwels. Die viool se legendariese verwantskap met die duiwel, soos deur die gerugte oor Paganini bevestig, het Hofmeyr aanleiding gegee vir hierdie titel. Tegnies is dit veeleisend en die werk het uiteindelik as studie gedien vir sy latere vioolkonsert *Raptus*.
49. Titel: **Kalunga**
Besetting: Solo klavier
Gekomponeer: April - Junie 1999
Lengte: 3 minute, een beweging
In opdrag van: SAMRO Endowment for the National Arts, vir die Unisa Internasionale klavierkompetisie van Januarie 2000 in Pretoria.
Eerste uitvoering: nog nie uitgevoer nie
Hierdie toccata-agtige klavierwerk is 'n uitbeelding van die dans van Kalunga, die god van die dood in Nguni-mitologie. Tiperend van meeste Afrika-musiek is hierdie werk in vinnige 12/8 tyd. Hofmeyr het elemente uit Afrika-musiek geïnkorporeer deur die gebruik van kruisritmes en ook alternatiewe hande vir herhaalde note (soos 'n tromspeler se hande). Die harmoniese materiaal is twee verskillende pentatoniese toonlere wat tegelyktydig aanwesig is.
50. Titel: **Chaconne**
Besetting: Klavier
Gekomponeer: Junie - Julie 1999
Lengte: 3½ minute, een beweging
In opdrag van: Die Hennie Joubert Nasionale Klavierkompetisie soos aangebied deur die Wellingtonse Onderwyserskollege in April 2000.
Eerste uitvoering: nog nie uitgevoer nie

Tipies van 'n chaconne is hierdie werk 'n stel variasies op 'n grondbas. Verskillende klaviertegnieke en -teksture soos *espressivo*- spel, kontrapuntale en gevorderde arpeggio-tekstuur word ondersoek. Die baspatroon is 'n dalende chromatiese baslyn van agt mate. Die werk is geskool op J.S. Bach se Chaconne uit die *Partita in D mineur* vir soloviool. Om by die kompetisie vir hoërskoolleerlinge aan te pas, is die tegniese vereiste van die werk op 'n vlak effens hoër as Graad 8 standaard.

5.10. Chronologie

Jaar	Titel	Genre / Besetting
1975 – 1993	Requiem	SATB-koor (a capella)
1977	Wonderland Suite	Hobo & klavier
1977 – 1979	Cavatina	Fluit & klavier
1977 – 1985	Drie gedigte van Elisabeth Eybers	Alt of mezzo-sopraan & klavier
1978 – 1985	Twee gedigte van Eugène Marais	Hoë stem & klavier
1979	Music, when soft voices die ...	Hoë of middelstem & klavier
1981 – 1982	Nag	Solo-klavier
1982	Tre canzoni	Hoë of middelstem & klavier
1982 - 1984	Tre liriche in stile antico	Stem & klavier
1982 – 1985	Of Innocence and Experience	Hoë stem & klavier
1983	Partita canonica	Solo-klarinet
1983	Liederwysgesange	SATB-koor & klavier
1984	Sound the Flute!	SATB-koor (a capella)
1984 – 1985	Die Dans van die Reën	Solo klavier
1985	Two Poems by Mervyn Peake	Hoë of middelstem & klavier
1985	The Death of Cleopatra	Kantate vir sopraan & orkes instrumente
1985 – 1986	Il principe Barbablù	Opera
1986	Sweet was the Song	SATB-koor (a capella)
1986 – 1987	The Fall of the House of Usher	Opera

1987	Care-charmer Sleep	SATB-koor (a capella)
1988	Immagini da 'Il cielo sopra Berlino'	Orkes
1988	Vala	Ballet
1989	Missa Sancti Ignatii de Loyola	SATB-koor, sopraansolo en orkes
1989 – 1990	The Land of Heart's Desire	Opera
1990 – 1992	Alice	Ballet
1993 – 1995	Lumukanda	Opera
1994	Cadenza	Solo-tjello
1995	Uqongqot'hwane	SATB-koor (a capella)
1995	Die Lied van Juanita Perreira	Solo-tjello
1995	Kersliedjie	SATB-koor & orkes
1995	Notturmo elegiaco	Solo-harp
1995	Incantesimo	Solo-fluit
1996	Par les sentiers de lumière	SATB-koor (a capella)
1996	Fragment from 'Prometheus Unbound'	Kantate vir solostem en orkes-instrumente
1996	Le Bateau ivre	Kantate vir solostem en orkes-instrumente
1996	Alleenstryd	Hoë, middel of lae stem & klavier
1996	Nelle mani d'Amduscias	Solo-viool
1996 – 1997	Raptus	Viool & orkes
1997	Byzantium	Sopraan & orkes
1997	Apocalypsis	Orkes
1997	Iubilate Deo	SATB-koor (a capella)
1997 – 1998	Strykkwartet	2 Viole, altviool & tjello
1998	lingoma	Orkes
1998	Concerto per pianoforte e orchestra	Klavier en orkes
1998	Spokewals	SATB -oor en 8 soliste
1998	Notturmo elegiaco	Fluit, tjello & klavier
1999	Concerto per flauto e orchestra	Fluit en orkes
1999	Kalunga	Solo-klavier

1999

Chaconne

Solo-klavier

1999

Of Darkness and the Heart

Sopraan & orkes

Bronnelys

- Grout, D.J. 1981: *A History of Western Music*, J.M. Dent, London.
- Hofmeyr, H. 1998a: Onderhoud met Hilde Roos, Kaapstad, 30 April.
- Hofmeyr, H. 1998b: Onderhoud met Hilde Roos, Kaapstad, 5 Mei.
- Hofmeyr, H. 1998c: Onderhoud met Hilde Roos, Kaapstad, 13 Mei.
- Hofmeyr, H. 1998d: Onderhoud met Hilde Roos, Kaapstad, 26 Mei.
- Hofmeyr, H. 1998e: Onderhoud met Hilde Roos, Kaapstad, 23 Julie,
- Hofmeyr, H. 1998f: Onderhoud met Hilde Roos, Kaapstad, 6 Augustus.
- Hofmeyr, H. 1998g: Onderhoud met Hilde Roos, Kaapstad, 20 Augustus.
- Hofmeyr, H. 1999a: Onderhoud met Hilde Roos, Kaapstad, 4 Maart.
- Hofmeyr, H. 1999b: Onderhoud met Hilde Roos, Kaapstad, 11 Maart.
- Hofmeyr, H. 1996: Persoonlike notas oor *Alleenstryd*.
- Hofmeyr, H. 1998: Persoonlike notas oor die *Strykkwartet*.
- Kühn, C. 1995: Form in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Deel 3, Bärenreiter
Metzler, Kassel.
- Pretorius, W. Maart 1999: Resensie in *Krit*.
- Winterbach, V. Augustus 1997: *Wêreld van magiese betowering, Insig*.