

'n Blik op die resepsiegeskiedenis

van Hendrik Hofmeyr se Sinfonia Africana



Stephanus Muller

Dr Stephanus Muller doseer musiekwetenskap aan die Universiteit van Stellenbosch

Op 19 Augustus 2004 het die Kaapse Filharmoniese Orkes onder leiding van die Amerikaanse dirigent Leslie B. Dunner vir die eerste keer Hendrik Hofmeyr se Sinfonia Africana uitgevoer in die Kaapstadse stadsaal. Die simfonie is gekomponeer in opdrag van die Vriende van Afrikaans. Op daardie stadium was die skrywer 'n gereelde medewerker van Die Burger in Kaapstad se kunsblad as skrywer van 'n gereelde rubriek, opiniestukke, profiele en resensies. Die skrywer het self versoek om Hofmeyr se nuwe werk te resenseer en het die komponis vroeg reeds gevra vir 'n partituur van die werk om dit te bestudeer, en het voor die eerste uitvoering een repetisie daarvan in die stadsaal bygewoon.¹

Die resensie is op 21 Augustus 2004 in Die Burger gepubliseer onder die opskrif 'Nuwe "Africana" wêreld wondering én vrae'. Op 28 Augustus verskyn daar in Die Burger 'n brief van Carmen Marchetti ("Sinfonia" was nie 'n feesviering nie') wat 'n kritiese standpunt teenoor die Hofmeyr-werk ingeneem het, tesame met 'n brief van die digteres Lina Spies ('Dis onverdraagsaamheid') wat die resensie oor die werk sterk gekritiseer het. Hierna het briewe met reëlmaat in Die Burger verskyn: op 27 Augustus skryf Deon Knobel ('Hofmeyr se werk is monumentaal') en Janette Badenhorst ('Dié kritiek was ongevoel'); op 31 Augustus skryf Maryna Botha ("Sinfonia" 'n grootse werk') en weer Deon Knobel ('Lees Afrikaans korrek');

Hoe word Afrikaans vandag musiek?

Dit is nie net briëfskrywers aan die plaaslike koerant of deelnemers aan internetgesprekke wat 'n lae dunk het van musiekkritici nie. Die helderheid van die pous van analitici, Heinrich Schenker, se *Ursatz* is uitgebroei deur sy frustrasie met die beperkings van musiekkritiek. Musiekhistorici wat onderdompel is in Dahlhaus en die krag van die onderstroming van Ranke en Momen gesmaak het, sien dikwels die musiekkritiek as iets joernalisties, en in daardie 'ies', slegs 'n naburige medeklinker weg van 'sies', is alles dan gesê. Hans Keller, self 'n korrelkop-kritikus,

op 2 September skryf Chris Walton ('Taal het nie vyande nodig') en John en Collena Blanckenberg (''n Verruimende boodskap'); op 3 September skryf Jozua Serfontein ('Trant van resensie verbaas') en Veranza Joubert ('Roerende luisterervaring'); op 4 September is dit nogmaals Deon Knobel wat skryf ('Kritiek berus op hoorsê') en op 7 September skryf Pierre Joubert ('Komponis had vrye opdrag'). Met die uitsondering van Marchetti en Walton se briewe, was al die ander bydraes sterk krities oor die resensie.

Die debat wat deur die werk en die resensie ontketen is, is ook elders as in briewekolomme voortgesit. Op 8 September verskyn 'n berig van Liza Albrecht in Die Burger met die opskrif 'Kwaai reaksie op "Sinfonia" verras hom, sê Hofmeyr'. Ook op 8 September word 'n onderhoud tussen Hofmeyr, Lina Spies, Hans Huyssen en Coenraad Walters op LitNet Paneelklopper geplaas.² Op 28 Oktober is die publieke gesprek³ oor die Sinfonia Africana op die spits gedryf in 'n openbare debat tussen die skrywer en Hofmeyr in die Jannaschsaal van die Departement Musiek op Stellenbosch. Die geleentheid was die jaarlikse Colloquium van die Departement Afrikaans en Nederlands, wat aangebied is onder die opskrif 'Hoe word Afrikaans vandag musiek?'⁴ Die referaat wat die huidige skrywer tydens die geleentheid gelewer het op uitnodiging van dr. Etienne Britz,⁵ word hier op versoek van Musicus vir die eerste keer gepubliseer.

het die musiekkritikus (saam met 'n leërskaer ander soos die altvioolspeler, die dirigent, die musikoloog, ens.) as beoefenaar van 'n pseudo-professie beskuldig – minder skadelik as om hekse brandstapel toe te stuur, maar bedien van dieselfde delusies en vroom nonsenspraterij. Adorno wou dit hê dat die kultuurkritikus (hieronder kan ons die musiekkritikus verstaan) 'n skisofreniese en vals figuur is. Maar Adorno – na wie ek sal terugkeer – was natuurlik self 'n formidabele beoefenaar van die musiekkritiek, sodat ons sy aanmerkings eerder as 'n aanval op sy mededingers as 'n mosie van wantroue in die professie kan lees. Dit alles om myself op my plek te sit sodat ek nie later te hard val nie en om dr. Britz en die Departement Afrikaans en Nederlands

vir hul waagmoed te bedank om my uit te nooi om by hierdie Colloquium op te tree. 'Strydbaar', noem dr. Britz my in sy reklame. Dit is inderdaad 'n ou en ongelyke stryd om musiek in taal te ontdek.

Ek wil in my toegelate tyd fokus op twee vrae. In my resensie van die *Sinfonia Africana* het ek die vraag gestel: Kan Afrikaans – óú Afrikaans – die bepaalde visie van die program oortuigend bedien? Implisiet in hierdie vraag is normatiewe estetiese of politieke kriteria wat Afrikaanse toonsetting problematiseer. Ek wil hierdie implikasies uitwerk in groter besonderhede as wat ek dit in my resensie kon doen. Dit moet dan ten dele 'n (negatiewe) antwoord verskaf op die tweede vraag wat ons debat vanaand rig: Hoe word Afrikaans vandag musiek? Die vraag maak kategorieëse en pedantiese antwoorde onmoontlik. Maar met die antwoord op die eerste vraag hoop ek om 'n ruimte te ontwikkel waarbinne die tweede vraag produktief meer ondersoekbaar gemaak kan word. Dr. Britz het geva dat ons sal probeer om 'n bepaalde intellektuele afstand van die werk waaroor die polemieë ontstaan het, te bewaar. Ek hoop dat ek dit meestal regkry, maar waar ek oor die werk spesifiek praat is dit omdat my argument juis te doen het met die spesifisiteit van hierdie musiek.

Maar voordat ek hiermee begin, kortliks die onvermydelike caveat of vier.

Een: Weens die historiese konteks van hierdie debat en ook my eie beperkings en redelike konserwatiewe belangstellings gaan musiek wat deel van die gesprek moet wees – ek dink hier spesifiek aan populêre musiek, en inbegrepe daarby kabaret – onderbektone word in my praatjie. Hierdie musiek is egter nie heeltemal uitgesluit van die argument wat ek gaan ontwikkel aan die hand van kunsmusiek nie, en hopelik sal die bespreking na die tyd ook daardie musiek kan betrek.

Twee: Hoewel die resensie wat die polemieë in *Die Burger* ontlok het, die resultaat was van 'n verantwoordelike kritiese praktyk, vra resensies van nuwe musiek hoogs voorlopige en riskante oordele van resensente. Soms (hoewel nie so dikwels soos ons dink nie) sit 'n resensent die pot mis oor die 'meesterwerke wat die eeue in hul onmag tart',⁶ om aan Lina Spies se verrukking erkenning te gee. Sonder 'n partituur – die komponis wou in hierdie geval die partituur wat hy vir die resensie verskaf het, terughê – en sonder 'n opname van die werk was dit vir my moeilik om my uitsprake te herbesoek. My refleksies vanaand, in sover dit spesifiek handel oor die *Sinfonia Africana*, is dus aangewese op my geheue.

Drie: Hoewel die kwessies van hierdie debat – Afrikaans en musiek, 'n baie spesifieke tipe musiek in hierdie geval – vir my baie belangrik is, moet ons verstaan dat in die breë Suid-Afrikaanse gemeenskap beide kwessies minderheidsbelange verteenwoordig – kunsmusiek miskien meer as Afrikaans. As 'n eksistensiële vraagstuk, is die *Sinfonia Africana* debakel dus van belang vir 'n baie klein minderheid van 'n minderheid. Maar ook as

filosofiese gesprek is hierdie grootliks 'n diskoers van die marge, met min relevansie en interesse vir die grootste deel van die musiekgemeenskap van Suid-Afrika. Die erns waarmee ek meedoën aan hierdie gesprek is 'n gevolg van my akademiese spesialiteitsbelang – wat tot my blydskap met u hier gedeel word – en nie van die dissiplinêre belang of sentraliteit van hierdie diskoers nie. Dis is beduidend dat dit vir my nodig is om dit te sê.

Vier: Afrikaans kan natuurlik ook op ander maniere musiek word as deur toonsetting. Maar vir hierdie bespreking hanteer ek die onderwerp letterlik.

Die program van die *Sinfonia Africana* stel die volgende trajek: 'n visie van smart en wanhoop lei na hoop en geestelike vernuwing wat gestalte kry in 'n ode aan Afrika se krag van geestelike vernuwing. In my resensie van die werk het ek gevra 'Kan Afrikaans – óú Afrikaans – hierdie program oortuigend bedien?' Die antwoord wat ek verskaf het was: 'In my opinie: nie in hierdie werk nie.' Dit is dus 'n voorwaardelike antwoord, gemerk deur twee kwalifiseerders: die outeur se persoonlike voorkeur wat uiteraard ideologies gekleur is, en 'n antwoord in die negatief beperk tot die werk ter sprake, nl. die *Sinfonia Africana*. Ek wil nie die outobiografiese wending hier neem nie, maar dit spreek vanself dat my onuitgesproke ideologiese vooroordele erkenning geniet in hierdie kwalifiseerder. Later meer daaroor. Die gedistansieerde, onbetrokke uitspraak van 'n oordeel oor kuns is 'n herkenbare register van alle kunskritiek. Om hierdie illusie te versteur deur dit plek-plek te merk met die vingerafdruk van die outeur is nie 'n postmodernistiese stilistiese greep nie. Dit sein voorwaardelikheid, versigtigheid, huiwering voor die Kantiaanse aanname van 'jy sal dit hoor soos ek dit hoor'. Dit skyn egter mense in Stellenbosch nogal kwaad te maak en hoewel die sosio-psigologiese aspek van hierdie reaksie my boei, is die ander kwalifiseerder – in my opinie – die meer interessante een.

'Nie in hierdie werk nie'. Die implikasie hier is dat my antwoord positief sou kón wees ten opsigte van toonsetting van die betrokke Afrikaanse tekste in 'n ander, ideële werk, een wat nie is soos die *Sinfonia Africana* nie. Net op grond van die kritiek wat in my resensie teu opsigte van die musiek uitgespreek is, sou 'n leser dus kon redeneer: as die 'probleem' die romantiese gestiek van werk is, dan moet ons ideële werk hom nie van romantiese gestiek bedien nie. As die 'probleem' die monumentalisme is, dan moet ons ideële werk klein van opset en besetting wees. As die 'probleem' die werk se gemerktheid as hoë kultuur is, dan moet ons ideële werk populêre kultuur verteenwoordig. Dit is alles prikkelende voorstelle met heelwat wat daarvoor of daarteen gesê kan word en sekerlik iets van my estetiese vooroordele openbaar, maar dit is effens simplisties. In 'n taaldebate waarin die angsvlakke hoog is, die agterdog voelbaar, die venyn naby die oppervlak – opsigself 'n boeiende deel van hierdie polemieë – is kompleksiteit die wyse man se weg na die saligheid, en ek beoog om hierdie kwessie te kompliseer – nie veel nie, net effens – deur drie idees te besoek van drie denkers: Friedrich Schiller,

Frank Kermode en Theodor Adorno, in daardie volgorde. U moet met my geduld hê asseblief. Ek gaan nie in tegniese of moeilike taal praat nie, maar die drade van my bondig gesketste argument sal eers teen die einde losweg vasgeknoop word.

In 1795 het Friedrich Schiller 'n essay gepubliseer met die titel 'Über Naïve und Sentimentalische Dichtung'.⁷ Hierin onderskei hy twee tipes digters (vir my doeleindes, toondigters): dié wat nie bewus is van enige fundamentele verskil tussen hulself en hul omgewing nie, of in hulself nie; en dié wat akuit bewus is van sodanige verskil. Eersgenoemde noem hy *naïv*, en laasgenoemde *sentimentalisch*. Dit is 'n prikkelende onderskeid wat ons in staat stel om byvoorbeeld 'n breë musiekhistoriese kategorie soos die Romantiek tegelyk meer spesifiek en diachronies op 'n verlengte trajek te hanteer. So het Isaiah Berlin, byvoorbeeld, in sy essay 'The "Naïvité" of Verdi' 'n saak probeer uitmaak daarvoor dat Verdi die laaste naïwe toonskepper van die laat-negentiende eeu was, terwyl Liszt, Berlioz, Wagner, Schumann almal bestempel kan word as *sentimentalisch* op grond van die spesifieke kriteria wat Schiller in sy essay ontwikkel. Maar ook Bach sou op grond van die interne bekamptheid van sy kuns as naïef beskou kon word, en ook Beethoven sentimenteel weens die inspanning in hierdie kuns om die beperkinge van materiaal en by ekstensie die menslike kondisie te probeer oorkom. Naïef en sentimenteel is dus nie hier pejoratiewe nie, maar gewoon kategorieë. Die essensie van die sentimentele benadering is 'n bewustheid van 'n afwesigheid, 'n onvoltooidheid, 'n diskontinuiteit tussen ideaal en realiteit en 'n heroïese poging om hierdie gespletenheid te heel, om die gapende wond (dink ook hier aan Derrida se gebruik van die wond as lokus vir begeerte en pyn) te heg. In hierdie baie spesifieke sin wil ek die stelling maak dat die *Sinfonia Africana* 'n sentimentele projek is. Dit is musiek wat streef in program en gestiek om die bres te heel, om die wond te heg, om 'n droomvisie van 'n taalidentiteit te orkestreer. Die terme 'transendeer' en 'transfiguratie' is in verband met hierdie gebaar gebruik in die gesprek oor die *Sinfonia Africana*. Hierdie woorde tree op as interpretasies, plekhouders van begeerte, van wat ons hoop gebeur iewers tussen die vertrekpunt van die taal en die onafwendbare afsluiting wat alle kuns kenmerk. Dit bring my by Frank Kermode.

In *The Sense of an Ending* het Kermode dit oor die tegniek en betekenis van literêre eindes, afsluiting, voltooiing. Ons benodig fiktiewe eindes, skryf Kermode, om ons situasie op 'n narratiewe wyse as iets tussen begin en uitkoms te verstaan. Afsluiting in musiek is konteks-afhanklik, van die skep van 'n klankomgewing waarin momente van rus, van verposing, van arriewerig herkenbaar word. In 'n tonale omgewing sou 'n tonika, of in die twintigste eeu meer dikwels 'n gerelativeerde konsonansie, so 'n verposing kon aandui. Verstadigde ritmiek, meer homofoniese styl, dinamiese aspekte – alles kan saamwerk, afhangende van kouteks, om aan 'n musikale argument 'n bepaalde afsluitingswaarde te gee. Miskien is die enkel belangrikste term hier (ook deur Kermode in navolging van Festinger gebruik), konsonansie.

Ons wat in die middel leef, tussen begin en einde, 'maak aansienlike verbeeldingryke beleggings in samehangende patrone wat, deur die voorsiening van 'n einde, 'n bevredigende konsonansie moontlik maak met die begin en met die middel', skryf Kermode.⁸ My tweede stelling wat ek aan die hand van Kermode wil maak, is dat ons in die *Sinfonia Africana* en die veelbesproke 'transending' van teks deur musiek 'n hele reeks voorbeelde hoor van Romantiese afsluitingsgestiek, en, belangrik, dat hierdie afsluiting nie vanuit die getoonsette historiese poësie, of selfs die oorkoepelende program gegeneer word nie, maar vanuit die musikale argument. Hier is dit belangrik om te beseef dat wanneer teks en program en musiek en uitvoering gelyk geaktiveer word, betekenis oneindig meer kompleks word. Om 'n term van Lawrence Kramer te gebruik, daar verrys 'n 'interpretatiewe dramaturgie'.⁹ Ongeag die betekenis van die vers, die edelheid van die program, die artistiekeheid van die musiek, die voortreflikheid van die uitvoering (of miskien as gevolg daarvan of wisselende grade daarvan) word kombinasies onvermydelik gekenmerk deur uitbreidings, ver-engings, appropriasies, onderdrukings, verheerlikings, erotiserings, dramatiserings, fragmenterings, samevoegings ens. van teks deur musiek en uitvoering. Toonsetting laat 'die einde' as konsep aan die komponis oor, en dit is die fiktiewe of mitiese eindes van ons fiksies wat ons toelaat om die verlede of hede op 'n bepaalde manier te verstaan. Wanneer die *Sinfonia Africana* hom dus laat hoor as 'n werk van ondubbelsiunige afsluitings, voltrekkings, verwesentliking – funksioneer die eindes nie net ten opsigte van die musikale argumente nie, maar veral ook ten opsigte van die narratiewe funksies van die werk as geheel, en in besonder van die program en die poësie.

Tot dusver dus 'n argument wat werk met die hipotese van musiek as sentimentele kuns en die gepaardgaande begeerte om musikale eindes te fabriseer as narratiewe heling van die wond van die hede, bloeiend aan die verlede. 'n Tipe legitimisering van musikale 'transending' van taal, of van historisiteit deur universaliteit, as u wil.

Ons beweeg aan na Adorno en die beroemde aforistiese uitspraak aan die einde van sy 'Kulturkritik und Gesellschaft': 'Om poësie te skryf ná Auschwitz is barbaars'.¹⁰ 'A little bit of Adorno', soos 'n student van my op 'n keer opgemerk het, 'goes a very long way'. Inderdaad vind ons 'n Suid-Afrikaanse eggo vir hierdie uitspraak in Antjie Krog se *Country of my Skull*, wanneer sy hierdie aforisme aanhaal en skryf 'one has no right to appropriate a story paid for with a lifetime of pain and destruction'.¹¹ Verstaan my goed: ek stel nie hier 'n analogie op tussen die Derde Ryk en die Afrikaner Republiek nie – van die ongenueanseerdheid en skeefgetrektheid wat daardie verbandlegging veroorsaak, het ons nou ook al genoeg gehad. Maar ek wil wys op die onderliggende impuls van hierdie uitspraak, wat weier om kuns só outonoom en los te maak van die mens – van pyn en vernietiging en moord en armoede en onderdrukking en lyding – dat dit nie net op 'n dialektiese distansie nie, maar onafhanklik van die mens kan bestaan. Ek sou hierdie impuls só pertinent wou

maak vir ons bespreking: die kreatiewe verbeelding in die Suid-Afrikaanse werklikheid moet versigtig, koesterend, argeologies in gesprek tree met die geskiedenis en nie die materiële kondisies van ons hede ignoreer nie. Dit is 'n estetiese imperatief. Emfatiese musikale afsluiting as romantiserende kled van historiese Afrikaans, geharnas in 'n artikulasie van 'n nuwe, optimistiese politieke droom (kongruent met dié van die nuwe maghebbers), loop die risiko van 'n steriele estetika en 'n historiese revisionisme. Dit is asof, om die woorde van David Coplan te gebruik, politieke en morele veldslae wat verloor is nou in die musiek beklink word. In die nadraai van die WVK het sekere eindes vir Afrikaans onmoontlik geword. Eén so 'n einde is die klimaktiese 'Afrika' van die *Sinfonia Africana*.

Nou is ons in die terrein van die tweede vraag: Hoe word Afrikaans vandag musiek? En hier moet ek u ongelukkig teleurstel deur minder polemies te wees as wat die vraag neig. Die kritikus, soos Kermode sê, het nie nodig om ons te help om sin van ons lewens te maak nie, net om die mindere taak aan te pak om sin te maak van die wyses waarop ons sin maak van ons lewe.¹² Verskillende tipes musiek maak aanspraak op wisselende grade van outonomieit: kunsmusiek meer as populêre musiek, hoë kultuurproduksie meer as kommersiële kuns. Hierdie verwydering tussen kuns en sosiale maatskappy kan 'n vorm van kritiek op die samelewing behels – Adorno se immanente kritiek – waarin die werk op 'n afstand kennis neem en bemoeienis maak met die wêreld sonder om in die banale ideologie daarvan verstrikt te raak. Die meeste kunsmusiek in Suid-Afrika – ook Hendrik se musiek – beweeg op hierdie vlak. Wanneer die politieke diskoerse van ons tyd egter openlik in dieselfde skrum begin sak as die musiek, soos wat in die *Sinfonia Africana* gebeur, verander die spel. Nou word die musikale 'fiksie' gemeet aan 'n graad van ooreenstemming met wat ons waarneem as realiteit, die fiksie raak meer of minder geloofwaardig, die moontlikheid bestaan dat die eindes wat op die fiksie afgedwing word dit verander in mites. Om vanuit 'n posisie van estetiese vervreemding – die 'inklusiewe wêreld' waarmee Hendrik sy simfonie beskryf – 'n hertoetredende tot die waargeneemde wêreld te maak, gee die daad van vervreemding as legitieme en dialektiese kritiek teen die maatskappy prys, en verkry in ruil daarvoor die risiko om die moontlikhede van die hede te misreken in 'n vals toekoms en 'n afgekapte verlede. Sommige wonde heel nie, en moet nie toegelaat word om te heel nie. In die proses om 'n bres te slaan, erken en ontken die *Sinfonia Africana* tegelyk juis dit in die aktivering van 'n bepaalde aspek van Afrikaner geskiedenis (die Anglo-Boere-oorlog). Die trauma waarby verby beweeg word is primêr *hulle s'n*, die wond wat emfaties en monumentalisties vertroetel word primêr *ons s'n*. Vir Afrikaners van 'n sekere generasie – hoe lief ons ookal vir Afrikaans is – was die ontugtering van die negentigerjare te groot om beduidende onderwerping van die hede aan narratiewe plot op hierdie wyse te verduur. Vir my is hier 'n moment waar die politieke werklikheid 'n estetiese faktor word. Midde enorme voortslepende sosiale en maatskaplike probleme maak die toestaan van romantiese eindes aan die oorweldigende wit gehore wat

hierdie simfonie aangehoor het en duidelik begerig is om eindes te herken en te konstrueer, van hierdie kuns eerder mite as fiksie waarin ons onself kan leer ken.

Gister, tydens my daaglikse sortering van dokumente in die Arnold van Wyk nalatenskap, vind ek 'n klein kanon wat hy vir sy gehoorklas geskryf het op die volgende teks: 'Wee, o wee, ek kan nie hoor nie, my oor is sleg en as dit by diktee kom, dan slaan my asem weg, skóón weg'. In Pretoria, hoor ek, word daar tans 'n opera gekomponeer wat *Sewe Dae by die Silbersteins* as basis vir 'n libretto gebruik. 'n Maand gelede het ons die eerste uitvoering gehoor van Hofmeyr se pragtige introspektiewe sangsiklus op Van Wyk Louw se 'Vier Gebede by Jaargetye in die Boland'. In meer kommersiële populêre musiek is daar interessante en opwindende Afrikaanse musiek wat ons kondisie uitsê en verkoop. Daar is geen beperking aan die musiek-word van Afrikaans nie, behalwe die etiese beperkings wat ons verplig om ons musikale en literêre fiksies te onderskei van fiksies soos apartheid of 'ons voortreflike florerende demokratiese bestel'. Hierdie is 'n beperking vir taal in die algemeen, soos Adorno sê, maar Afrikaans se gesprek met ons geskiedenis is eiesoortig. En musiek kán die eiesoortigheid van hierdie gesprek vervals. Hofmeyr vra in antwoord op 'n vraag op Litnet: 'Is dit net Afrikaans wat homself nou "nederiger" moet gedra ...?' Nie nêr nie, maar óók. Ek dink Afrikaans moet haarself 'nederiger' gedra in die lig van ons geskiedenis. Maar hierdie nederiger hoef nie minderwaardig te beteken nie. Die uitdaging lê in die estetiese ontdekking van die moontlikhede van 'nederiger', en vanuit die oogpunt van die musiek, van die maniere hoe dit die musiek kan verryk.

Notas

- 1 Die skrywer het die volgende versoek aan Gottfried Maas van *Die Burger* gerig op 11 Junie: 'Ek sien in gister se koerant van Hendrik se nuwe stuk, die *Sinfonia Africana*, wat in Augustus 'n eerste uitvoering beleef. Eerste uitvoerings is vir komponiste baie belangrik, soos jy weet, en die resensies daarvan belangrike stukke resepsiegeskiedenis vir beide komponis en publiek. En die resensies van sodanige uitvoerings is moeilik, omdat die werke nie bekend is nie en ook nie op die normale wyses beluister kan word voor die uitvoerings nie. Ek wil vra of julle nie van die Kunsredaksie se kant sal oorweeg om sulke eerste uitvoerings te hanteer soos openings van kunsuitstallings nie: dws dat die goed voor die tyd "besigtig" word, (dat die resensent dus 'n partituur van die komponis kry) dat daar heelwat meer as 'n eenmalige deurluister van die betrokke werk plaasvind deurdat die resensent die repetisies bywoon, miskien dat die komponis ook daarvoor uitgevra word en dat die resensie 'n oorwoë kritiek van die werk behels. Spesifiek wil ek voorstel dat as daar sulke groot werke gedoen word, daar 'n aparte resensie van die werk verskyn, en dat die resensent soveel moontlik van die repetisies daarvan bywoon om die werk te leer ken.' Hofmeyr was entoesiasies oor hierdie idee, en het 'n partituur aan die skrywer beskikbaar gemaak vir die resensie.

- 2 Die skrywer is gevra om deel van hierdie gesprek te wees en het voorwaardelik ingewillig mits die komponis weer 'n partituur van die *Sinfonia Africana* beskikbaar sou maak (die partituur is na die resensie aan die komponis terug besorg). Toe dit nie kon gebeur nie, het die skrywer daarteen besluit om aan die gesprek deel te neem.
- 3 Daar was reeds 'n persoonlike e-pos gesprek onderweg tussen die skrywer en Hofmeyr sedert 5 September.
- 4 Francois Smit het hieroor berig in 'n artikel 'Komponiste in Afrikaans se loopgrawe' in *Die Burger*, 30 Oktober 2004.
- 5 Etienne Britz was ten tye van hierdie Colloquium 'n dosent aan die Departement Afrikaans en Nederlands aan die Universiteit van Stellenbosch. Hy het intussen afgetree.
- 6 Hierdie is 'n aanhaling uit Spies se gesprek met Hofmeyr op LitNet Paneelklopper. Die volledige paragraaf van Spies lui as volg: 'Ten slotte: Walt Whitman se *Leaves of grass*, wat in 1855 verskyn het, is uiters negatief ontvang. Vandag weet ons nie meer wie die toenmalige resensente was of wat hulle gesê het nie, terwyl Whitman se meesterwerk die eeuë in hul onmag tart. Dankie, Hendrik Hofmeyr, vir jou *Sinfonia Africana*.'
- 7 Hierdie inligting is geskoei op Isaiah Berlin se 'The "Naïveté" of Verdi' in *Against the Current* (Londen: Hogarth Press, 1980), 287-95.
- 8 Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, 1ste ed. 1966 (Oxford: Oxford Univ. Press, 2000), 15.
- 9 Sien in hierdie verband 'Interpretive Dramaturgy and Social Drama: Schubert's "Erster Verlust"' in *Franz Schubert: Sexuality, Subjectivity, Song*, 1ste ed. 1998 (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2003), 9-26.
- 10 Theodor W. Adorno, 'Cultural Criticism and Society' in *Prisms*, tr. Samuel and Shierry Weber (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1983), 34; Duitse uitgawe, *Prismen*, Berlin, 1955.
- 11 Antjie Krog, *Country of my Skull* (Johannesburg: Random House, 1998), 237.
- 12 Kermode, *The Sense of an Ending*, 3.