

**DIE TOONSIMBOLIEK IN HUGO WOLF SE
*"ITALIENISCHES LIEDERBUCH"***

deur

RACHEL ELIZABETH PIENAAR

Voorgelê ter gedeeltelike vervulling
van die vereistes vir die graad
DOCTOR MUSICOLOGIAE
in die Departement Musiekwetenskap van die
Universiteit van Suid-Afrika.

Datum van indiening: Desember 1972
Promotor: Professor B.S. v.d. Linde.

DANKBETUIGING

Hierdie navorsing was moontlik gemaak alleen deur die goedheid van die Here, wat aan almal wat hierby betrokke was, die nodige bekwaamheid, insig en kundigheid geskenk het. Aan Hom al die eer!

Graag betuig ek my besondere waardering en dank aan my promotor, professor B.S. v.d. Linde, vir sy volgehoue geduldige en waardevolle leiding en die inspirasie van sy entoesiasme. Ook die feit dat sy tyd en aandag onder alle omstandighede tot my beskikking was, stel ek hoog op prys.

Dis ook vir my aangenaam om die vriendelike samewerking te noem van mev. B.M. Spies en mnr. F.J. v.d. Merwe van die departement Musiekwetenskap van die Universiteit van Suid-Afrika. Opregte dank aan hulle vir hul positiewe bydrae en aanmoediging.

Vir die voorreg wat ek gehad het om naslaanwerk te kon doen in die biblioteek van die departement Musiekwetenskap aan die Universiteit van Wenen en vir die lesings wat ek kon bywoon, is ek besondere dank en erkentlikheid verskuldig aan die voormalige hoof van die departement, professor Erich Schenk en sy assistent, dr. Rudolf Flotzinger.

Die waardevolle kommentaar van prof. J.J.K. Kloppers van die Departement Musiek, Universiteit van die Oranje-Vrystaat en prof. Gunther Pulvermacher, Dekaan van die Fakulteit Musiek, Universiteit van Kaapstad, was 'n betekenisvolle bydrae wat ek ten seerste waardeer.

Die taalversorging van die proefskrif is gedoen deur dr. J.A. de Coning, hoof van die Departement Afrikaans aan die Goudstadse Onderwyskollege. Vir hierdie taak, wat so keurig verrig is, betuig ek my dank.

'n Spesiale woord van innige dank en bewondering aan my moeder wat deurentyd gesorg het vir ideale werksomstandighede en sonder wie se hulp hierdie studie nie voltooi kon gewees het nie.

INHOUDSOPGAVE

Voorwoord		i
1. Inleiding		1
Grondliggende aspekte van toonsimboliek vir hierdie studie		
1.01. Wat is die toonsimboliek?		1
1.02. Wat is die lewensduur van 'n toonsimbool?		3
1.03. Is die term "toonsimboliek" soos toegepas in hierdie studie geregverdig?		5
1.04. In hoeverre kan klanknabootsing of toonskildering as simboliek beskou word?		8
1.05. Kan woord-toonverhoudings as simboliek beskou word?		10
1.06. Kan musikaal-retoriese figure as toonsimbole beskou word?		11
1.07. Het bepaalde ritmiese figure simboliese betekenis?		13
1.08. Kan toonaard as 'n simbool beskou word?		15
1.09. Besit die volgorde van toonaarde toonsimboliese waarde?		20
1.10. Is die "leitmotiv" 'n toonsimbool?		21
1.11. Het deklamasie te doen met toonsimboliek?		23
1.12. Is daar gevalle waar die teks onontbeerlik is vir die verklaring van die simbool?		27
1.13. Kan toegestaldes spesifieke gevoelens direk aan die luisteraar oordra?		28
1.14. Waarom 'n studie van toonsimboliek?		30
2. Toonsimboliese analise van die <i>Italienisches Liederbuch</i>		31
2.01. Auch kleine Dinge können uns entzücken		31
2.02. Mir ward gesagt		33
2.03. Ihr seid die Allerschönste		37
2.04. Gesegnet sei, durch den die Welt entstand		39
2.05. Selig ihr Blinden		42
2.06. Wer rief dich denn?		44
2.07. Der Mond hat eine schwere Klag' erhoben		46
2.08. Nun lass uns Frieden schliessen		48
2.09. Dass doch gemalt all' deine Reize wären		48
2.10. Du denkst mit einem Fädchen mich zu fangen		51
2.11. Wie lange schon war immer mein Verlangen		53
2.12. Nein, junger Herr		57
2.13. Hoffärtig seid Ihr, schönes Kind.		60
2.14. Geselle, woll'n wir uns in Kutten hüllen		62

2.15.	Mein Liebster ist so klein	...	...	...	...	...	67
2.16.	Ihr jungen Leute	...	...	...	...	...	71
2.17.	Und willst du deinen Liebsten sterben sehen	...	...	...	...	...	76
2.18.	Heb' auf dein blondes Haupt	...	...	...	...	...	83
2.19.	Wir haben beide lange Zeit geschwiegen	...	...	...	...	...	86
2.20.	Mein Liebster singt	...	...	...	...	...	89
2.21.	Man sagt mir, deine Mutter wollt' es nicht	...	...	...	...	...	91
2.22.	Ein Ständchen Euch zu bringen	...	...	...	...	...	93
2.23.	Was für ein Lied soll dir gesungen werden	...	...	...	...	...	96
2.24.	Ich esse nun mein Brot nicht trocken mehr	...	...	...	...	...	98
2.25.	Mein Liebster hat zu Tische mich geladen	...	...	...	...	...	102
2.26.	Ich liess mir sagen und mir ward erzählt	...	...	...	...	...	105
2.27.	Schon streckt' ich aus im Bett die müden Glieder	...	...	...	...	...	107
2.28.	Du sagst mir, dass ich keine Fürstin sei	...	...	...	...	...	112
2.29.	Wohl kenn' ich Euren Stand	...	...	...	...	...	115
2.30.	Lass sie nur gehn, die so die Stolze spielt	...	...	...	...	...	117
2.31.	Wie soll ich fröhlich sein	...	...	...	...	...	119
2.32.	Was soll der Zorn, mein Schatz	...	...	...	...	...	123
2.33.	Sterb' ich, so hüllt in Blumen meine Glieder	...	...	...	...	...	126
2.34.	Und steht Ihr früh am Morgen auf	...	...	...	...	...	127
2.35.	Benedeit die sel'ge Mutter	...	...	...	...	...	131
2.36.	Wenn du, mein Liebster, steigst zum Himmel auf	...	...	...	...	...	135
2.37.	Wie viele Zeit verlor ich	...	...	...	...	...	138
2.38.	Wenn du mich mit den Augen streifst	...	...	...	...	...	142
2.39.	Gesegnet sei das Grün	...	...	...	...	...	145
2.40.	O wär' dein Haus durchsichtig wie ein Glas	...	...	...	...	...	147
2.41.	Heut' Nacht erhob ich mich	...	...	...	...	...	149
2.42.	Nicht länger kann ich singen	...	...	...	...	...	157
2.43.	Schweig' einmal still	...	...	...	...	...	160
2.44.	O wüsstest du, wie viel ich deinetwegen	...	...	...	...	...	163
2.45.	Verschling' der Abgrund meines Liebsten Hütte	...	...	...	...	...	166
2.46.	Ich hab' in Penna einen Liebsten wohnen	...	...	...	...	...	168
3.	'n Oorsig van toonsimbole in die <i>Italienisches Liederbuch</i>						
	teen die agtergrond van hul historiese ontwikkeling	..	...	...	...	...	173
3.01.	Akkoordverskuiwing	...	...	...	...	...	173
3.02.	Die bedrieglike kadans	...	...	...	...	...	174
3.03.	Chromatiek	...	...	...	...	...	175

VOORWOORD

Die verklaring van musiekestetika in die *Harvard Dictionary of Music* lui soos volg:

“Musical aesthetics is the study of the relationship of music to the human senses and intellect.” ¹⁾

Ten opsigte van die vermoë van Westerse musiek om tot die begrip van die luisteraar te spreek, is daar twee opvattings. Eerstens is daar die heteronome-estetika waarvan die voorstanders die simboliese betekenis van musiek erken. ²⁾ Daarteenoor staan die outonome-estetika wat uitgaan van die standpunt dat die musiek nie in staat is om iets te simboliseer nie. ³⁾ Hierdie studie van toon-simboliek verteenwoordig dus die eerste rigting.

In 1900 het daar 'n publikasie verskyn van 'n baanbreker op dié gebied, naamlik Arnold Schering. In hierdie boek, *Bach's Textbehandlung*, (Kahnt, Leipzig), het hy aangedui dat daar in Bach se vokale werke ongetwyfeld verband is tussen die teks en die musiek en dat sekere klanksamestellings die emosie wat die teks suggereer, versterk. Sy werk was 'n aansporing vir andere, wat daartoe gelei het dat van die twintigerjare af heelwat meer handboeke oor hierdie onderwerp die lig gesien het.

Mettertyd het dit duidelik geword dat daar ten opsigte van die vertolking van musikale simboliek twee denkrigtings was. Musikoloë soos A. Schmitz, ⁴⁾ H.H. Eggebrecht ⁵⁾ en A. Wellek ⁶⁾ was van mening dat sekere elementêre begrippe in musiek onmiddellik deur die luisteraar ervaar word en dat musiek gevolglik die vermoë besit om hoogte, diepte, breedte, gewig, helderheid, warmte, koue, lyn en kleur direk oor te dra. ⁷⁾ Meer ingewikkelde begrippe soos byvoorbeeld affekdaarstelling of allegoriek sou volgens hierdie benadering ook direk oorgedra kan word, veral soos dit in die *Figureleer* van die Barok sy historiese uitgangspunt het.

-
1. Apel, W. New York: Ansco Music, ² 1970, p. 14.
 2. Gatz, F.M. *Musik-Ästhetik*. Stuttgart: Enke, 1929, inhoudsopgawe.
 3. Loc. cit.
 4. *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*. Mainz: Schott, 1950.
 5. “Symbol”, *Riemann Lexikon*. Mainz: Schott, 12 1967, p. 922.
 6. *Musikpsychologie und Musikästhetik*. Frankfurt am Main, 1963.
 7. Schmitz, op. cit., p. 15.

Daar is veral drie navorsers wat hulle toegelê het op die studie van die musikaal-retoriese *Figureleer* ten opsigte van die Barok en na-Barokmusiek. Hulle is naamlik die Scheringleerling H. Brandes, ¹⁾ H.H. Unger ²⁾ en die reeds gemelde A. Schmitz. ³⁾ Van hierdie benadering sê Schenk in 'n bespreking oor toonsimbooliek in die *Beethoven-Studien* ⁴⁾ dat diegene wat die dieper betekenis van musiek slegs volgens musikaal-retoriese figure wil verklaar sonder om ander tipes toonsimbooliek in aanmerking te neem, vir hulself 'n beperking stel omdat daar tog toongestalties met uitbeeldingsvermoë bestaan wat buite die bestek van die *Figureleer* val, soos sal blyk uit die analise van die *Italienisches Liederbuch*.

Ons is dank verskuldig aan prof. J.J.K. Kloppers van die Universiteit van die Oranje-Vrystaat vir sy waardevolle uiteensetting van die Brandes-Unger-Schmitzrigting waarin die musikaal-retoriese patologie primêr gestel en die simboolbegrip enger vertolk word as in voorliggende werk.

As grondslag vir ons wyer simboolbegrip dien die bevindinge van navorsers wat beweer dat direkte oordrag van elementêre begrippe deur musiek twyfelagtig is omdat die geheue, agtergrond en stylkennis van die luisteraar 'n belangrike rol speel in die korrekte vertolking van die betekenis van bepaalde musikale verskynsels. Meer ingewikkelde musikale begrippe soos byvoorbeeld *gedagtes*, emosies en selfs natuurverskynsels word deur simbole verteenwoordig, met ander woorde, 'n bepaalde toongestalte verwys na dinge van die reële wêreld. Elementêre begrippe kan egter ook deur die simbool verteenwoordig word.

Een van die grootste gesaghebbendes op dié gebied vandag is prof. Erich Schenk, voormalige hoof van die departement Musiekwetenskap aan die Universiteit van Wenen. Sy bydrae tot die literatuur in verband met toonsimbooliek behels talle publikasies en sy werk het gedien as inspirasie vir vele ander outeurs, soos blyk uit erkennings wat dikwels in handboeke verskyn.

Die basiese benadering tot hierdie studie het berus op die wye Schering-Schenk simboolbegrip, terwyl die Unger-Schmitz retoriekbegrip aanvullend gebruik is waar toepaslik om sekere stellings te staaf.

-
1. *Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert*. Berlin: Triltsch, 1935.
 2. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*. Würzburg: Triltsch, 1941.
 3. *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik*, op. cit.
 4. "Über Tonsymbolik in Beethovens *Fidelio*". Wien: Böhlau, 1970, p. 224.

Dit was dikwels 'n openbaring om vas te stel dat dit moontlik is om 'n lied volgens albei benaderings te analiseer en dat die twee metodes mekaar aanvul en gevolgtrekkings bevestig. So 'n voorbeeld word aangetref in lied 4 van die *Italienisches Liederbuch*. Hier beskryf die jongman (7–17) wonderlike dinge in die skepping, waarvan die kroon die aangesig van sy geliefde is. In die klavierparty word die opbou tot die klimaks ondersteun deur sowel die *stile concitato* as 'n duidelike opstapeling of *gradatio*. Maar terselfdertyd verskyn daar van 8.1–11.4 ook in die klavierparty 'n reeks onopgeloste dominantvierklanke wat verskuif word (vgl. p. 173), 'n verskynsel wat eers in die Romantiek deurslaggewende betekenis verkry het as ontwykingsimbool. Hierdie ontwykingsimbool word dikwels gebruik om die spanning te verhoog en besit die vermoë om die ontvanklike luisteraar te boei totdat 'n punt van oplossing bereik word, soos in hierdie geval met die aanwending van 'n verlossingskwartsextakkoord op 13.1–2 gebeur. Hier is dus 'n geval waar sowel kennis van die *Figureleer* as inagneming van die simboolbegrip die luisteraar in staat stel om hierdie musikale opbou tot die klimaks wat die teks versterk, nie alleen aan te voel nie, maar ook op rasonale wyse te analiseer.

In die geval van Schmitz was dit lonend om sy navorsing van musikaal-retoriese figure in aanmerking te neem. Sy benadering ten opsigte van direkte oordrag van gevoelens deur musiek waarna reeds verwys is, is om bepaalde redes wat breedvoerig in die inleiding uiteengesit word (vgl. pp. 28 ff.) vir hierdie studie laat vaar ten gunste van die breër simboolbegrip soos deur Schenk en ander toegepas.

Die betrokke lieder siklus het tydens die Laat-Romantiek die lig gesien (1890, 1891, 1896) en was sonder twyfel onder die invloed van die destydse heersende *neudeutsche* "musiektaal". Die gebruik van bepaalde kenmerkende musikale middele was nie tot die werk van Wolf alleen beperk nie, maar word aangetref in die komposisies van etlike kontemporêre komponiste. Navorsing van toonsimbooliek van die Romantiek is op sigself te omvangryk vir hierdie studie, maar die bydraes van twee verteenwoordigende komponiste van die *neudeutsche* rigting, naamlik Liszt en Wagner, word in die vierde deel van hierdie studie bespreek.

'n Voorbeeld van 'n tipiese Romantiese toonsimbool wat, so ver ons kennis op die oomblik strek, in werke van Liszt gewild geword het en oorge neem is in dié van Wagner, Wolf en selfs daarna in dié van Mahler en Richard Strauss, is die verlossingskwartsext-akkoord (vgl. p. 188).

Daar is vasgestel dat 'n groot aantal van die toonsimbole in die *Italienisches Liederbuch* nie tipiese Romantiese verskynsels is nie, maar patologiese middele

wat van die Renaissance af bepaalde betekenis in die musiek verkry het. Alhoewel hierdie studie toegespits is op die toonsimbool in 'n werk uit die Romantiek, is dit onmoontlik om die teenwoordigheid van die ouer simbole, sommige waarvan deur die eeue heen van krag gebly het, oor die hoof te sien. Dit is die gewone situasie in enige stylperiode waar middele onveranderd of veranderd oorgeneem word uit vroeër periodes terwyl nuwes geabsorbeer word. Hulle is dikwels van primêre belang in die analise van 'n lied, daarom sal daar telkens verwys word na simbole wat ontstaan het vóór die Romantiek. Ouer simbole word byvoorbeeld soms vir karikatuurdoeleindes gebruik (vgl. pp. 184–5).

Die toonsimbooliese ontleding van die *Italienisches Liederbuch* bring 'n paar belangrike feite aan die lig. Vir 'n persoon wat die tekste van hierdie siklus deurlees, is dit op die oog af heeltemal verstaanbaar en sou 'n mens onder die indruk kon verkeer dat die betekenis van elke lied regstreeks deur die teks oorgedra word. Maar as die toonsimbool nagegaan word kom 'n mens telkens tot die ontdekking dat die teks alleen 'n mens onder heeltemal 'n verkeerde indruk kan bring van die lied as geheel. So byvoorbeeld mag die teks suggereer dat 'n goeie wens oor iemand uitgespreek word, terwyl die toonsimbole aandui dat dit eintlik 'n verwensing is, soos in lied 31; of die teks dui aan dat 'n persoon 'n ander nader met goeie bedoelings terwyl die toonsimbool dui op die kwade bedoelings wat agter die vriendelike toenadering skuil. 'n Goeie voorbeeld hiervan kom voor in lied 14.

Die eerste bydrae wat hierdie studie dus maak is dat dit bewys dat toonsimbool dikwels 'n betroubare sleutel tot die ware betekenis van die teks in Hugo Wolf se vokale musiek kan wees.

Tweedens kon hiermee opnuut bevestig word dat, afgesien van tipiese Romantiese simbole, tradisionele toonsimbole vir die Romantiek geldig is en dat Hugo Wolf sulke simbole met voorbedagte rade gebruik het.

Derdens het die navorsing openbaar dat Wolf self 'n skepper van toonsimbole was en dat hy in die *Italienisches Liederbuch* sekere motiewe gebruik het wat eksklusief van hom is. So byvoorbeeld kom daar in lied 25 'n motief voor wat 'n uitnodiging voorstel. Die jongmeisie is baie ingenome as sy vertel dat die jongman haar uitgenooi het vir 'n eetmaal. Die “uitnodigingsmotief” verskyn tweemaal in die inleiding (1,2) in die vorm van 'n stygende passasie (vgl. p. 102). As sy dan uitvind dat hy in werklikheid gladnie in staat is om 'n eetmaal te voorsien nie, verloor die uitnodiging sy bekoring en al wat van die motief oorbly, is slegs 'n fragment van die oorspronklike in die klavierparty in 18.32–4 en 19.32–4.

1. INLEIDING

GRONDLIGGENDE ASPEKTE VAN TOONSIMBOLIEK VIR HIERDIE STUDIE

1.00. Voordat daar oorgegaan kan word tot sinvolle analise van die *toon-simboliek* in die *Italianisches Liederbuch*, is dit belangrik dat daar duidelikheid sal bestaan oor presies wat bedoel word met hierdie term. Dit is nie maklik om steekhoudende betekenis daarvan te vind in die navorsingswerk wat reeds daarvoor gedoen is nie omdat daar soveel uiteenlopende opinies oor die juiste betekenis en gevolglike toepassing daarvan bestaan. Nogtans wil ek waag om die betekenis te regverdig wat in hierdie studie toegepas word. Met soveel verskillende opinies sou dit 'n onbegonne taak wees om 'n toonsimboliese analise aan te durf sonder 'n duidelike riglyn ten opsigte van wat dit alles behels. Daarom word aan die leser in hierdie inleidende gedeelte etlike grondliggende aspekte van toonsimboliek ter oorweging gestel.

1.01. WAT IS TOONSIMBOLIEK?

Alhoewel die gedeelte “toon-”, wat op musiek dui, geen probleme lewer nie, is dit tog nodig om te besin oor die betekenis van die “-simbool”-gedeelte van die woord. Die *Afrikaanse Woordeboek* ¹⁾ gee die betekenis van die woord “simbool” soos volg:

“sinnebeeld, sinnebeeldige teken, voorwerp wat iets anders (gewoonlik 'n abstrakte saak) verteenwoordig;”

Volgens hierdie definisie staan 'n simbool dus in die plek van 'n werklikheid. Die *Concise Oxford Dictionary* ²⁾ stel dit nog duideliker deur melding te maak van die verband wat daar tussen die simbool en die werklikheid bestaan:

“[A symbol is a] thing regarded by general consent as naturally typifying or representing or recalling something by possession of analogous qualities or by association in fact or thought.”

-
1. Terblanche, H.J. en Odendaal, J.J. Johannesburg: Afrikaanse Persboekhandel, 1966.
 2. Fowler, H.W. en Fowler, F.G. Oxford: Clarendon Press, ⁵ 1964.

Daar is volop konvensionele visuele simbole wat algemeen erken en aanvaar word. 'n Duif stel vrede voor, 'n stralekrans 'n heilige; 'n rooi lig stel 'n waarskuwing of gevaar voor, die swart kleed is 'n simbool van rou. Die aanskoulike voorkoms van hierdie simbole toon dat daar 'n verband bestaan tussen die simbool en die saak waarvoor dit 'n plaasvervanger is. Vanweë sy veronderstelde vredesame natuur, word juis die duif as vredesimbool gekies; die heilige se vroomheid en goedheid straal uit na sy medemens, vandaar die stralekrans; die rooi lig waarsku teen die gevaar wat lewensbloed kan laat vloei; die somberheid van die swart kleed verwys na die verwoesting van die dood self.

'n Simbool kan alleen doeltreffend funksioneer as die persoon wat dit waarneem, kennis dra van die betekenis daarvan. As iemand byvoorbeeld nie ingelig is oor die betekenis van die rooi verkeerslig nie, sal hy ook nie bewus wees van die funksie daarvan nie. By die korrekte interpretasie van 'n visuele simbool kom die waarnemer se kennis, geheue, vermoë om te assosieer en ervaring ten opsigte van die spesifieke simbool ter sprake. Presies dieselfde vereistes geld vir die waarneming van 'n toonsimbool.

Volgens Erich Schenk ¹⁾ is 'n toonsimbool 'n duidelik herkenbare toongestalte soos byvoorbeeld 'n motief of motiefgroep of 'n harmoniese progressie wat in musiek 'n voorstelling kan gee van idees, gevoelens of gebeurtenisse in die natuur. Wanneer so 'n toongestalte in vokale-musiek aangetref word, gebeur dit dikwels dat die teks die toonsimbool kwalifiseer.

Die voorkoms van hierdie formules in musiek soos deur Schenk beskryf, is nie 'n eenmalige verskynsel in die musiekgeskiedenis nie, maar in elke stylperiode was daar, óf 'n nuwe vorm van toonsimbool, óf 'n variasie van die vorms wat reeds bekend was. So is die Vroeg- en Hoog-Barok (17e eeu) gekenmerk deur die gebruik van die *Figureleer*; in die Laat-Barok (eerste helfte van die 18e eeu) was die *Affekte-estetika* aan die orde van die dag en in die Hoog- en Laat-

-
1. "Ethische Wirkungen der Musik. — Ihre Voraussetzungen." *Ausgewählte Aufsätze, Reden und Vorträge*. Wien: Böhlau, 1967, p. 37.

Romantiek die *leitmotiv*. Meer besonderhede in verband met elkeen van hierdie rigtings volg later in hierdie inleidende gedeelte.

1.02. WAT IS DIE LEWENSDUUR VAN 'N TOONSIMBOOL?

Schenk ¹⁾ huldig die mening dat die basiese struktuur en oorspronklike betekenis van 'n toonsimbool behoue bly, maar dat laasgenoemde klemverskuiwings kan ondergaan weens die invloed van die heersende styl in 'n betrokke periode. As voorbeeld noem hy die musikale middel wat sedert die 16e eeu 'n simbool van dood en smart was, aanvanklik naamlik 'n dalende diatoniese toonleer wat, of deur middel van *Fauxbourdon*, of deur middel van 'n reeks sekstakkoorde geharmoniseer is. Met die toepassing van chromatiek gedurende die Laat-Renaissance het die toongestalte 'n merkwaardige verandering ondergaan. Dit word 'n dalende chromatiese kwartval, bekend as die *lamentobas* of *passus duriusculus*. (Kyk ook p. 177). Hierdie kenmerkende toonsimbool het sy struktuur bly behou dwarsdeur die Laat-Barok, die Klassieke en tot in die Romantiek, alhoewel sy betekenis ligte veranderings ondergaan het.

Verder wys Schenk daarop dat individuele komponiste wel gebruik maak van toonsimbole wat dateer uit vergange periodes, maar telkens op so 'n manier dat die toepassing daarvan hul eie persoonlike kenmerke toon.

“Ob man nun repräsentative Werke von Schütz oder Beethoven, von Bach oder Mozart im Auge hat — stets kann man beobachten, wie Gestaltungsmittel aus verschiedensten Stilkreisen und Stilepochen durch das Medium des schöpferischen Geistes zu etwas Neuem, Originellem, zu persönlicher Stilsynthese verschmolzen werden.” ²⁾

Dit is dan ook die rede waarom daar in hierdie studie van die *Italienisches Liederbuch*, wat 'n kunswerk van die Laat-Romantiek is, telkens 'n toonsimbool soos die *lamentobas* wat sy oorsprong in die Barok of selfs vroeër gehad het, aangetref word, maar wat sy basiese struktuur met ligte klemverskuiwing van sy betekenis deur die eeue heen behou het.

-
1. “Das historische Gefüge des musikalischen Kunstwerkes.” *Ausgewählte Aufsätze*, op. cit., p. 32.
 2. Ibid., pp. 34–5.

Genoemde gedagte van die standhoudende struktuur van 'n toonsimbool vind aansluiting by die opmerking van Joseph Marx ¹⁾ wat sekere akkoordprogressies en akkoorde as "tydlose" toongestaltenes beskou. 'n Akkoord op sigself bly byvoorbeeld onveranderd, maar kan deel wees van meer as een toongestalte in verskillende kontekste. Die melodie of harmoniese progressie waarin dit voorkom, kan tydgebonde wees, maar van die komponente kan tydloos wees. So 'n voorbeeld is die dominant vierklank wat op sigself sedert die 17e eeu as 'n alledaagse verskynsel in musiek voorkom. Maar wanneer dit in 'n besondere samestelling in die werk van romantiese komponiste soos Wagner of Wolf verskyn, naamlik in 'n reeks onopgeloste dominantvierklanke met die doel om spanning in die musiek teweeg te bring, dan is dit 'n tydgebonde verskynsel eie aan die Romantiek. (Kyk ook p. 191).

In teenstelling met die menings van Schenk en Marx is die opinie van N. Ringbom wat beweer dat toonsimbole verganklik is. ²⁾ Hy meen dat 'n toongestalte as lewenskragtige uitdrukkingsvorm ontstaan, dan word dit verhef tot 'n simbool en eindelik sterf dit as uitgediende konvensie. Hy noem as voorbeeld die *tremolo* wat aanvanklik deur Monteverdi gebruik is om sterk emosionele effek te verkry. Maar spoedig is hierdie toongestalte so algemeen gebruik dat die oorspronklike simboliese betekenis byna heeltemal verlore gegaan het. 'n Tweede voorbeeld waarvan hy melding maak, is die *leitmotiv*, spesifiek in die geval van Wagner. Aanvanklik was dit iets nuuts – 'n toonsimbool wat voorsien het in Wagner se behoefte aan 'n persoonlike uitdrukkingsmiddel wat vir hom kenmerkend sou wees. Maar toe dit naderhand die stadium bereik het waar dit tot vervelens toe herhaal is, het dit ook van sy oorspronklikheid verloor en in konvensionaliteit verval.

Ringbom noem 'n ander belangrike rede waarom toonsimbole kan uitsterf, ³⁾ naamlik die feit dat die toehoorder glad nie bekend is met die betekenis van simbole wat lank voor sy tyd in gebruik was nie en dit gevolglik vir hom musikaal niksseggend is, tensy hy 'n be-

-
1. *Weltsprache Musik*. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1964, p. 73.
 2. *Über die Deutbarkeit der Tonkunst*. Åbo: Åbo Akademi, 1955, pp. 155 ff.
 3. *Über die Deutbarkeit*, op. cit., p. 134.

sondere studie wat slegs die minderheid doen, daarvan gaan maak. Hy verwys veral na talle simbole in die werk van Bach wat mettertyd heeltemal betekenisloos geword het. Enersyds kan Schenk se bewering, naamlik dat toonsimbole struktureel standhoudend is met klein variasie van betekenis waar wees van sekere simbole wat deurentyd hul oortuigingswaarde behou. Andersyds kan Ringbom se mening oor die verganklikheid van toonsimbole ook waar wees van minder standhoudende simbole wat, óf deur oordrywing, óf deur onverskillige gebruik hul trefkrag verloor.

In die vorige afdeling is verwys na die noodsaaklikheid van die waarnemer se kennis en ervaring om 'n optiese simbool korrek te kan vertolk. Uit bostaande bespreking kan afgelei word dat die herkenning en waardering van toonsimbole in 'n veel groter mate verstandelike eise aan die luisteraar stel. 'n Enigsins lonende studie van toonsimbooliek impliseer nie slegs kennis van die geskiedenis van so 'n musikale formule nie, maar doen ook 'n beroep op die assosiatiewe vermoëns van die luisteraar om so 'n simbool in verband met die res van die komposisie te kan bring sodat die betekenis daarvan geopenbaar word.

1.03. IS DIE TERM "TOONSIMBOOLIEK" SOOS TOEGEPAS IN HIERDIE STUDIE GEREGVERDIG?

Die definisie wat Erich Schenk van 'n toonsimbool gee en wat kortliks daarop neerkom dat dit 'n toongestalte is wat bepaalde gedagte, emosie of verskynsel in die natuur kan voorstel, is myns insiens een van die weinige oortuigende verklarings van die term.

Die gesaghebbende musikoloog F. Blume ¹⁾ noem dat die navorsingswerk op hierdie gebied nog heeltemal onbevredigend is. Daar bestaan nie duidelikheid oor die gebruik van die term nie, en dit het meegebring dat daar verskil in opinie is oor die juiste funksie en benaming van die onderskeie tipes toonsimbooliek. 'n Oorsig oor die benadering van navorsers soos Schering, ²⁾ Schmitz, ³⁾ Lippman, ⁴⁾

-
1. "J.S. Bach." *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Vol. I. Kassel: Bärenreiter, 1951, kol. 1028.
 2. *Das Symbol in der Musik*. Leipzig: Koehler, 1941, p. 40.
 3. *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*. Mainz: Schott, 1950.
 4. "Symbolik." *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Vol. 12, op. cit., 1965, kol. 1789.

Eggebrecht ¹⁾ en Schenk ²⁾ sal dit bevestig. 'n Persoon wat baanbrekerswerk ten opsigte van die ondersoek na toonsimbooliek verrig het, was Arnold Schering, en hy stel in die boek *Das Symbol in der Musik* ³⁾ die volgende afdelings voor in verband met die klassifisering van toonsimbole:

Affek- en stemmingsimbooliek, bv. die gebruik van chromatiek om smart voor te stel, soos in die werk van Bach.

Klankbeeldsimbooliek, waaronder *Augenmusik* uit die tyd van die madrigaliste soos Willaert en de Rore (16e eeu), asook die voorbeeld van stygende en dalende passasies wat letterlik die begrip van "styg" en "daal" wat deur die teks gesuggereer is, vertolk het. Die stygende passasie of *anabasis* het werklike styging voorgestel, bv. die opstyg van Christus na die hemel; die *catabasis* of dalende passasie het die neerdaling van die Heilige Gees voorgestel.

Tegnologiese simbooliek, bv. die voorstelling van 'n jagtoneel deur Ghiradellus (14e eeu), nie alleen deur realistiese nabootsing van jaghorings en geblaf van honde nie, maar ook deur die komposisie in kanonvorm te skryf; 'n verdere voorbeeld is die gebruik van die bedrieglike kadans (*ellipsis*) om werklike bedrog uit te beeld, soos Kuhnau die bedrog van Laban in sy *Bybelse Sonates* voorgestel het. ⁴⁾

Ideologiese simbooliek, bv. getalsimbooliek soos in *Kantate 77* van Bach waar die tien gebooe voorgestel word deur trompetklanke wat tien keer voorkom.

Bostaande indeling het hoofsaaklik te doen met toonsimbooliek in die vroeë musiekgeskiedenis, maar Schering het ook die werk van latere komponiste soos byvoorbeeld Beethoven ten opsigte van toonsimbole ontleed. ⁵⁾ Erich Schenk wys op die twee tipes klank-

-
- 1) "Symbol." *Riemann Lexikon*. Mainz: Schott, 12 1967, p. 922.
 - 2) "Über Tonsymbolik in Beethovens *Fidelio*." *Beethoven-Studien*. Wien: Böhlau, 1970, pp. 223 ff.
 - 3) Op. cit.
 - 4) Ringbom, *Über die Deutbarkeit*, op. cit., p. 51, voetnoot.
 - 5) *Humor, Heldentum, Tragik bei Beethoven*. Strassburg: Heitz, 1955.

verskynsels wat Schering onderskei in hierdie navorsing. 1) Hy bespreek naamlik “toonbeelde” en “toonsimbole”. Die “toonbeelde” het hy weer onderverdeel in toonskildering, bewegingsbeelde, getals- en dimensionele begrippe. “Toonsimbole” het volgens hom gevoelstoestand en abstrakte voorstellings verteenwoordig. In vergelyking met sy vroeëre indelings soos in *Das Symbol in der Musik* uiteengesit, en waar daar deurgaans na “simboliek” verwys word, toon die Beethovenontledings dat Schering later die begrip “toonsimbool” net vir sekere interpretasies gereserveer het. Schenk wys daarop dat Schering dikwels die twee begrippe “toonbeeld” en “toonsimbool” vermeng het vanweë die feit dat die begrip wat oorgedra is kenmerke van beide klankverskynsels getoon het.

E.A. Lippman wat die insiggewende artikel oor toonsimboliek in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* geskryf het, 2) maak melding van ’n aantal verskillende tipes toonsimboliek waaronder die volgende voorkom: visuele simbole, bv. notasie, nabootsing of toonskildering, getalsimboliek (Schering se ideologiese simboliek), gevoel-simboliek (“toonsimbool” by Schering) en assosiatiewe simboliek, bv. waar trompetspel ’n militêre en orrelspel ’n gewyde stemming suggereer. Alhoewel Lippman in sy aanbieding deurgaans van toonsimbole en -simboliek melding maak, noem hy dat baie verskillende benamings vir hierdie verskynsels gebruik word, bv. tekens, simbole, allegorieë, embleme, beelde, modelle, prototipes, figure, metafore en diagramme. 3) Die uiteenlopendheid van die benamings van hierdie betrokke musikale verskynsels gee rede tot besinning oor die juiste aanwending van die term “toonsimboliek”.

Soos reeds genoem, het ’n simbool ’n plaasvervangende funksie – dit staan in die plek van die werklikheid. Gemeet aan hierdie maatstaf, word die onderskeie musikale middele wat in die *Italienisches Liederbuch* aangewend word om besondere effekte daar te stel, volgens bespreek.

-
1. “Über Tonsymbolik in Beethovens *Fidelio*,” op. cit., p. 223, voetnoot.
 2. “Symbolik.” Vol. 12, op. cit., kol. 1789 ff.
 3. “Symbolik”, op. cit., kol. 1790.

1.04. IN HOEVERRE KAN KLANKNABOOTSIING OF TOONSKILDERING ("TONMALEREI") AS SIMBOLIES BESKOU WORD?

Tydens die Renaissance word die nabootstegniek die grondslag vir alle beeldende kunste soos die skilder- en beeldhoukuns. Ook in die musiek word die nabootsing van sekere klanke en geluide deur etlike komponiste toegepas. In die styltydperke na die Renaissance word dit dan 'n algemene verskynsel. In sy boek *Musikästhetik* vors S.A. Markus die ontwikkeling daarvan na van die oorsprong daarvan af in die Antieke tyd tot in die 18e eeu. ¹⁾ In Lippman se artikel ²⁾ word melding gemaak van die naboots van byvoorbeeld voëlsang en donder; nabootsing in die werk van Jannequin word genoem deur A.T. Davison: ³⁾ voëls, damesgeselskap, doedelsakke. 'n Artikel oor dieselfde onderwerp verskyn ook in die *Sachteil* van die *Riemann Lexikon*, en die outeur, H.H. Eggebrecht, noem onder andere dat toonskildering in musiek gebaseer is op die nabootstegniek, en aanskoulike en akoestiese verskynsels soos donderweer, natuurtonele, dierestemme, jaargetye, vliegtuie, ens., word naboots. ⁴⁾ Ander outeurs wat oor hierdie tegnieke geskryf het, is K. Jungk, ⁵⁾ A. Sandberger ⁶⁾ en W. Boetticher. ⁷⁾

Die feit dat daar dikwels van spesifieke instrumente gebruik gemaak word vir die naboots van sekere klanke, bring mee dat die nabootsing soms realisties kan wees, soos bv. die toonskildering van donderslae op die timpani, of voëlsang op die fluit of piccolo. Dit blyk ook dat bepaalde instrumente aanvaarde middele vir die uitbeelding van spesifieke stemminge is, soos die trompet en die trom vir die militêre gedagte, die hobo vir die pastorale stemming en die orrel vir 'n gewyde atmosfeer. Trompetgeskal sou misplaas wees as 'n klank

-
1. *1. Teil.* Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1959, Hoofstukke 1 en 2.
 2. "Symbolik", op. cit., kol. 1793.
 3. *Words and Music.* Washington: Library of Congress, 1954, pp. 7-8.
 4. "Tonmalerei", op. cit., 12 1967, p. 968.
 5. *Tonbildliches und Tonsymbolisches in Mozarts Opern.* Berlin: Triltsch, 1938, pp. 17,50 ff.
 6. *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte.* Band II. München: Drei Masken, 1924, p. 163.
 7. *Robert Schumann.* Berlin: Hahnfeld, 1941, pp. 401 ff.

wat pastorale stemming suggereer, terwyl die strykers minder suksesvol sou wees in die uitbeelding van stryd op die slagveld. Daar behoort ook in gedagte gehou te word dat 'n enkele klanknabootsing dikwels slegs 'n deel van 'n geheelindruk verteenwoordig. Die donderslae op die timpani kan 'n donderstorm voorstel; die nabootsing van die murmeling van 'n stroompie kan 'n hele natuurtoneel in herinnering roep; die gekletter van swaarde en trompetgeskal kan 'n hele slagveld simboliseer.

Weens die realisme van toonskildering sou 'n mens geneig wees om te aanvaar dat enige luisteraar, selfs die leek op musiekgebied, in staat sou wees om onmiddellik so 'n toongestalte korrek te interpreteer. Maar korrekte interpretasie is onderhewig aan twee voorwaardes: eerstens moet die luisteraar kennis dra van die algemene aard en strekking van die hele werk waarin die nabootsing voorkom. Tromgeroffel kan weliswaar donder naboots, maar dit kan ook ewe goed kanongebulder skilder. In hierdie verband vertel N. Nabokoff 1) 'n onderhoudende staaltjie van 'n Indiese prins wat op 'n keer in Londen 'n klavieruitvoering bygewoon het. In een van die stukke het 'n triller in die hoë register die liefdeslied van 'n nagtegaal voorgestel, maar die prins het gedink dis die nabootsing van 'n elektriese klokke! Dit bring 'n mens onwillekeurig by die gedagte dat nie alleen die globale indruk van die stuk aan die luisteraar bekend behoort te wees nie, maar sy kulturele agtergrond en kennis moet sodanig wees dat hy sekere kenmerkende klanke reg sal kan vertolk. Die nabootsing van die roep van die koekoek is 'n klank wat meermale in die musiekliteratuur voorkom. Vir die Europese luisteraar, wat woon in 'n omgewing waar hy dikwels die werklike roepgeluid hoor, bring die assosiasie geen probleem mee nie. Maar vir die Bantoeluisteraar in een van die Suid-Afrikaanse tuislande sal die betekenis van die dalende terts in hierdie verband hoogs waarskynlik eers verduidelik moet word voordat dit vir hom enige besondere waarde sal hê. Eweneens sal die skildering van die roepgeluid van die Suid-Afrikaanse kookkewiet of piet-my-vrou vir 'n Europeër waarskynlik vreemd wees.

-
1. "Strawinsky." *Stimmen*. Monatsblatt für Musik. Offizielles Organ der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, Sektion Deutschland, Jg. 1, 1947, p. 9.

'n Tweede voorwaarde verbonde aan die vermoë om klanknabootsing korrek te vertolk, is die feit dat die luisteraar in 'n mate vertrouwd moet wees met die klank soos dit in die werklikheid bestaan. 'n Persoon wat self op die slagveld was, of bekend is met die strydomstandighede in die tyd van komponiste soos Jannequin (16e eeu), Monteverdi (17e eeu) en Cavalli (17e eeu) wat in hulle *Battaglias* die stryd in musiek uitgebeeld het, of 'n persoon wat gelees of gehoor het van hierdie gevegte, sal eerder in staat wees om die klanke wat die instrumente naboots te assosieer met die ooreenstemmende geluide op die slagveld as die oningewyde luisteraar. Maar om dit te kan doen, maak hy staat op sy geheue, ervaring en sy vermoë om te assosieer. Hy moet dus reeds kennis dra van die betekenis van 'n spesifieke geluid voordat hy in staat is om dieselfde betekenis af te lei van klank wat nou byvoorbeeld deur slaginstrumente in plaas van werklike wapens oorgedra word. Soos in die geval van konvensionele optiese simbole wat vroeër genoem is, staan die simbool, as draer van die boodskap, in die plek van die werklikheid, en die ontvanger van die boodskap weet wat dit beteken omdat hy reeds met die werklikheid kennis gemaak het.

Die feit dat toonskildering of klanknabootsing aan die luisteraar oorgedra word deur media wat die werklikheid vervang, asook die vereiste dat die luisteraar voorkennis van die betrokke klank moet hê om dit te kan vertolk, bring mee dat hierdie besondere klankverskynsel sonder twyfel as 'n tipe simbool beskou kan word. Of dit noual beskryf word as nabootsing, toonskildering of allegorie, dit verander nie die simboliese waarde nie. Dit is weliswaar 'n primitiewe simbool in dié sin dat dit meestal makliker waarneembaar is as die meeste ander simbole, maar ook dié feit doen nie afbreuk aan die simboliese betekenis daarvan nie.

1.05. **KAN WOORD-TOONVERHOUDINGS AS SIMBOLIES BESKOU WORD?**

Tydens die Renaissance het komponiste begin belangstel in die uitbeelding van gevoelens wat nie net met die hiernamaals (soos hoofsaaklik tydens die Gotiek) te doen gehad het nie, maar met die aardse lewe. Om in hierdie doel te slaag, is daar getrag om deur middel van klank te bereik wat tot dusver deur die woord bereik is, en so het 'n noue verband tussen woord en toon ontstaan.

Besondere verteenwoordigers van hierdie nuwe rigting was Josquin Desprez (ca 1450–1521) en Vicentino (1511–1572). Laasgenoemde meld in een van sy geskrifte dat die ideaal 'n volmaakte eenheid van woord en toon behoort te wees, maar die woord waarvan die betekenis deur die musiek verskerp word, moet oorheers. 1) Schenk meld dat Monteverdi ook beklemtoon dat die woord oorheersend moet wees. 2) Hierdie verbintenis van woord en toon bly volgens Schenk vyfhonderd jaar lank, van die tyd van die Renaissance af, 'n middel waarvolgens komponiste die betekenis van musiek versterk het. 3) Die feit dat dit soveel eeue al in gebruik is, toon aan dat dit 'n tegniek is waarmee deeglik rekening gehou moet word in die bepaling van toonsimbole.

Die musikaal-retoriese *Figureleer* het 'n besondere bydrae gelewer tot die woord-toonverhouding in musiek, en dit regverdig 'n verdere ondersoek ten opsigte van die geldigheid daarvan as toonsimboliek.

1.06. KAN MUSIKAAL-RETORIESE FIGURE AS TOONSIMBOLE BESKOU WORD?

Die gebruik van hierdie figure dateer van ongeveer 1500 af. Tydens die Renaissance is daar ook op die gebied van die retoriek 'n nuwe benadering ontwikkel. Nie alleen het die mens meer intensief in die konstruksie van sy taal belanggestel nie, maar hy het homself ook geoefen daarin om aan daardie taal op 'n effektiewe en oortuigende manier uiting te gee deur die retoriek.

So geld as een werkstadium van die Retoriek die *decoratio* wat bestaan het uit sekere *figure* wat afwykings van die gewone uitdrukkingsvorme was, en *trope* wat inhoudelike veranderinge aangedui of iets omskryf het. Hulle het affek of emosie aan redevoering verleen. Onder die vernaamste *Affekte* was liefde en haat, toorn en medelye, vreugde en droefheid, vrees en hoop, vertroue en twyfel, beskroomdheid en eersugtigheid, berou en jubeling.

-
1. Lang, P.H. *Music in Western Civilization*. New York: Vail-Ballou Press, 1941, p. 296.
 2. "Das historische Gefüge," op. cit., p. 30.
 3. Loc. cit.

Sedert 1500 word gaandeweg en gedurende die Barok in steeds toenemende mate affekdraende en woordskilderende figure uit die retoriek op die musiek oorgedra. Met die opkoms van die opera en oratorium in Italië gedurende hierdie tyd, word daar by die affekdraende figure ook nog gevoeg deklamasie en allegoriese gebare om die musiek te laat "spreek". Ook in Duitsland is die gebruik van die figure algemeen en, volgens H. Unger, is onder andere veral die werk van Heinrich Schütz en J.S. Bach ryk aan voorbeelde van hierdie aard. 1)

Uit hierdie figure wat gebaseer is op die retoriek, het die suiwer musikale figure ontwikkel wat geen weerspieëling in die retoriek gehad het nie. Hulle het bekend gestaan as die "grammatikale figure". 'n Voorbeeld van so 'n figuur is die *passus duriusculus* (*lamentobas*). (Kyk ook p. 177).

In die 18e eeu was baie van hierdie laasgenoemde figure vir die tydsges van die Rasionalisme onaanvaarbaar, en slegs affekdraende figure geniet voorkeur. Ten spyte van hierdie afkeur het baie komponiste daarna sowel in die klassieke as in die romantiese periodes nog die figure intuïtief gebruik. Die ontleding van die liedere in die *Italienisches Liederbuch* toon ook voorbeelde hiervan en bewys dus weer eens dat selfs in die Romantiek die invloede van vroeër stylperiodes nog merkbaar is.

By die bespreking van die simboliese kenmerke van toonskildering (vgl. pp. 8 ff) is melding gemaak van die luisteraar se kennis en voormalige ervaring van 'n klank of situasie wat hom in staat stel om die klanknabootsing korrek te kan vertolk. By nadere ondersoek blyk dit dat die begrip van musikaal-retoriese figure 'n baie groter beroep op die voorkennis van die luisteraar maak. Die *Figureleer* het ontstaan uit die stelsel van retoriese figure en dit impliseer al reeds dat die luisteraar met die onderskeie retoriese figure en hul betekenis bekend sal wees om die musikaal-retoriese figure te kan vertolk. In die tydperk van die geskiedenis toe die musikale *Figureleer* algemeen in gebruik was, en sowel komponiste as luisteraars deeglik vertrouwd was daarmee, was dit moontlik dat die beluistering en vertolking van die betrokke musiek sonder besonder intensiewe voorbereiding gepaard kon gaan. Trouens, dit geld vir alle tydperke waarvan die musiek "gereserveer"

-
1. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert.* Hildesheim: Olms, 1941, pp. 138-143.

is vir die luisteraar, geskool in die komposisiestyl van daardie periode. Om die emosionele gevoel te beleef, het verstandelike inspanning geveer van die luisteraar. Schenk wys daarop dat dit sedert die tyd van Josquin voor die hand liggend was dat sowel komponis as luisteraar voorkennis van hierdie sake sou hê om dit na regte te kan waardeer. 1) H. Unger beklemtoon dat hierdie figure simbolies is omdat hulle in die plek van woorde staan:

“Die Musik unternimmt es, an die Stelle des sprachlichen Symbols ein eigenes zu setzen. Man könnte diese wortausdeutenden Figuren daher als Symbolfiguren bezeichnen.” 2)

Hierdie “simboolfigure” verteenwoordig die werklikheid, byvoorbeeld die *anabasis* verteenwoordig die gedagte van styging.

Daar kan ook nie nagelaat word om te wys op die vereiste wat die emosionele assosiasie van ’n musikaal-retoriese figuur aan die luisteraar stel nie. Die betekenis van die *gradatio* of klimaksfiguur sal verlore wees vir die luisteraar wat nog nie vantevore bewustelik die opbou tot ’n klimaks ervaar het nie, hetsy ’n opeenstapeling van gebeurtenisse wat tot ’n klimaks lei, emosionele spanning wat opbou tot ’n hoogtepunt of klankvolume wat aangroei tot ’n klimaks.

1.07. HET BEPAALDE RITMIESE FIGURE SIMBOLIESE BETEKENIS?

Dit is moontlik dat ’n spesifieke ritme in ’n komposisie in ’n breë sin affekdraend kan wees en ’n stemming aan die luisteraar kan suggereer. Daar sal byvoorbeeld ’n merkbare verskil in die ritme van ’n rustige wiegelied en dié van ’n lewendige mars wees. ’n Aantal dansvorms is ook in ’n mate afhanklik van ’n kenmerkende ritme om ’n bepaalde atmosfeer te vertolk. So word die daktiliese ritme van die *Siciliano* () byvoorbeeld met pastorale musiek geassosieer; 3) die ritme van die *Pavane*, ’n afgemete hofdans, suggereer feestelikheid. 4)

-
1. “Das historische Gefüge,” op. cit., p. 30.
 2. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik*, op. cit., p. 98.
 3. Gurlitt, W. en Eggebrecht, H.H., redakteurs, “Siciliano.” *Riemann Lexikon*, op. cit., 12 1967, p. 872.
 4. *Ibid.*, p. 718.

Die ritme van die wals vertolk gewoonlik lighartigheid terwyl die mars, benewens die assosiasie met die volgehoue ritme waarop gemarsjeer word, ook die militêre stemming suggereer. In elk van die bogenoemde gevalle is die patologiese effek van die ritme beperk tot die bepaalde komposisie en word dit gewoonlik taamlik konstant volgehou deur die loop van die stuk. Dit is ook 'n bekende feit dat die herhaling van 'n bepaalde ritme kan dien as opswepingsmiddel, soos gebeur in die rituele van die primitiewe volkere en ook in die hedendaagse popmusiek.

As die besondere ritmes wat Wolf in die klavierparty van die *Italienisches Liederbuch* gebruik, nagegaan word, is daar ook opvallende verskille in die ritmes van die klavierparty van vrolike, skertsende liedere en dié met 'n ernstiger strekking. Die luisteraar wat slegs aan die klavierparty van liedere 7 en 33 sy aandag skenk, sal beslis die gevoel van rustigheid ervaar (in teenstelling met opwinding). Maar daar sal geen juister betekenis daardeur oorgedra word nie — slegs die rustige atmosfeer sal waarneembaar wees. In die geval van lied 7 word dieselfde rustige ritme egter volgens die teks met 'n droewige klag geassosieer, en in lied 33 vertolk die rustige ritme die aanvaarding van en berusting in die dood. Maar sonder die teks sou 'n mens hierdie fyner verskille nie kon waarneem nie. Die rustigheid van die ritme word dus verbind met 'n spesifieke betekenis die oomblik wanneer dit met die teks geassosieer word. Met ander woorde, in lied 7 is die rustige ritme vir daardie spesifieke lied 'n bevestiging van klage; in lied 33 word dit geassosieer met rustige aanvaarding van die dood.

Ritme as sodanig kan dus affekdraend wees as dit met 'n betrokke komposisie verband hou, wanneer dit moontlik tydelike simboliese betekenis kan hê. Maar dit sou waagsaam wees om 'n vaste reël neer te lê ten opsigte van die rol wat ritme as 'n toonsimbool speel omdat die posisie dikwels problematies is. Na aanleiding hiervan verwys Ringbom ¹⁾ na Schweitzer se navorsing oor die werk van Bach ²⁾ waarin hy onder andere gepoog het om te bewys dat die gepunteerde ritme ♩ in Bach se komposisies besondere betekenis inhou. Maar sy bevindings het die moontlikheid van “beson-

-
1. *Über die Deutbarkeit*, op. cit., p. 113.
 2. *J.S. Bach*. Leipzig: Breitkopf, 1922.

dere betekenis" heeltemal uitgeskakel, want hy het vasgestel dat, soos gebruik deur Bach, die figuur onder andere al die volgende betekenisse kan hê: feestelikheid, vreugde, smart, verskrikking, ontsetting, twyfel, vrede, saligheid. Hiervan kan afgelei word dat selfs binne die bestek van 'n enkele komponis se werk, om maar een voorbeeld te noem, die betekenis van 'n spesifieke ritme baie wisselvallig is. 'n Mens is dus geneig om 'n vraagteken te plaas agter die betroubaarheid van ritme as 'n toonsimbool.

1.08. KAN TOONAARD AS 'N SIMBOOL BESKOU WORD?

Of die keuse van toonaard enigsins kan bydra tot die uitbeelding van enige besondere betekenis in musiek, is 'n vraag waaroor etlike navorsers reeds besin het. In 1897 verskyn daar 'n boek van R. Hennig ¹⁾ waarin hy dit noem dat daar vóór daardie jaar etlike geskifte oor toonaardkarakteristiek verskyn het, maar dat hy skepties daarteenoor staan. Hy sê dat die bevindinge van Mattheson (1713), Schubart (1806), Schilling (1838) en Marx (1862) baie wonderlik voorkom, maar dat by almal toereikende bewyse vir hul gevolgtrekkings ontbreek. ²⁾

Oor 'n lang tyd het dit geblyk dat die hele aangeleentheid 'n omstrede vraag gebly het. In 1925 maak P. Mies in hierdie opsig melding daarvan dat die toonaardkwessie 'n "onopgeloste probleem" in 'n werk van Beethoven stel. ³⁾ In 'n verhandeling oor die toonaardkarakteristiek in die liederes van Brahms, noem E. Rieger ⁴⁾ dit dat vorige outeurs se opinies daaroor onaanvaarbaar is, en hy meld redes daarvoor. G. Révész skryf in 1946 dat die aanvaarbaarheid van die leer van toonaardkarakteristiek geen regverdiging het nie. ⁵⁾

E.A. Lippman het in 1953 in 'n artikel oor simboliek in die tydskrif *The Music Quarterly* ⁶⁾ die basiese gedagtes gestel van argu-

-
1. *Die Charakteristik der Tonarten*. Berlin: Dümmler, 1897.
 2. *Ibid.*, p. 2.
 3. *Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stilles*. Leipzig: Breitkopf, 1925, p. 155.
 4. *Die Tonartencharakteristik im einstimmigen Klavierlied von Johannes Brahms*. Dissertation. Wien: Universität Wien, 1946.
 5. *Einführung in die Musikpsychologie*. Bern: Francke, 1946, pp. 144–5.
 6. "Symbolism in Music." Vol. 39, no. 4, New York, Oct. 1953, p. 571.

mente wat hy in 'n latere artikel in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* ¹⁾ ontwikkel het. In eersgenoemde artikel sê hy die volgende:

“Keys appear to exemplify a symbolism based upon prior association, for they seem to define musical contexts ... They are symbolic because they refer to some previously existent entity; the use of a particular key summons up a specific field previously existing” ²⁾

Maar ook hierdie verklaring toon onsekerheid, want Lippman sê dit “kom voor” asof toonaarde simbolies kan wees, omdat “dit lyk” asof hulle betekenis kan gee aan die musikale konteks. Hy beskou hulle as simbolies omdat hulle 'n vorige entiteit in herinnering roep, maar die “in herinnering roep” is slegs moontlik vir die luisteraar wat, óf die partituur volg, óf perfekte toonhoogte besit. In sy artikel in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* is daar geen noemenswaardige uitbreiding op bostaande gedagtes nie.

Vir die Barok meen Herbert Kellert (Zur *musikalischen Temperatur insbesondere bei J.S. Bach*. Kassel, 1960) die toonaard-assosiasie te herlei tot die middeleweredige tempering van die klavier-instrumente wat aan elke toonaard inderdaad 'n mate van individuele karakter verleen het. Waar die latere eweredige tempering 'n gelykshakering teweeggebring het, skyn die assosiasies in die Romantiek willekeuriger te wees en is die besondere betekenis wat dit mag inhou beperk tot die persoonlike keuse van die komponis.

Twee verteenwoordigers van liedkomposisies uit die romantiese tydperk is Schubert ³⁾ en Schumann. ⁴⁾ Enkele toonaardassosiasies uit hulle werke word hier vergelyk:

-
1. “Symbolik.” Vol. 12, op. cit., kol. 1789 ff.
 2. “Symbolism in Music.” op. cit., p. 571.
 3. Kraus, F. v. *Beitrage zur Erforschung des malenden und poetisierenden Wesens in der Begleitung von Franz Schuberts Liedern*. Mainz: Zaberndruck, 1928.
 4. Boetticher, W. *Robert Schumann*, op. cit.

	D-maj.	A-maj.	B $\flat$ -maj.	E-min.
Schubert:	Liefde, gewyde stemming	Lig, liefde	Natuur, vrolikheid	Verlange, klagte
Schumann:	Frisheid, vrolikheid, heroïse stemming	Glans- rykheid, bloeiende natuur	Heroïse stemming, daadkragtig- heid	Konflik

Waar daar in bogenoemde tabel ook verskille in interpretasie voorkom, moet daar in gedagte gehou word dat die persone wat hierdie afleidings gemaak het individue is wat noodwendig elkeen afsonderlik, volgens sy eie insig, voorkeur en aanvoeling sy keuse van stemming ten opsigte van toonaardassosiasie gemaak het. Hierdie menslike faktor bring ongetwyfeld mee dat daar in genoemde voorbeelde verskillende interpretasies voorkom. Dit op sigself behoort 'n bewys daarvan te wees dat dit nie moontlik is om die betekenis van toonaard op dieselfde manier te beoordeel as byvoorbeeld 'n toongestalte met 'n vaste formule, soos die *lamentobas* nie. As daar dan aanvaar word dat dit moontlik is dat toonaardassosiasie in die werk van individuele komponiste betekenis kan hê, moet hierdie stelling dan ook getoets word aan die komposisies van Hugo Wolf. Dit kom voor asof daar in sy werke soms spesifieke assosiasie is, maar dan blykbaar slegs vir besondere groepe liedere, soos ek uit die volgende tabel op grond van my eie navorsing kon vasstel:

	F-maj.	E $\flat$ -maj.	A-min.
<i>Eichendorff- liedere:</i>	Afskeid	Verlange	Tevredenheid
<i>Mörike- liedere:</i>	Hartstog	Hartstog, onttrekking van die wêreld	Droefheid, hartstog
<i>Spanisches Liederbuch:</i>	Aanbidding	Naderende dood	Aanbidding, versoening
<i>Italienisches Liederbuch:</i>	Opwinding spot, humor	Aanbidding, saligheid	Verlange, klagte, verwensing

Ek sou geneig wees om te aanvaar dat, indien daar in die *Italienisches Liederbuch* noemenswaardige toonaardassosiasie is, die betekenis daarvan slegs tot hierdie siklus beperk sal wees. Volgens my oordeel is die toonaardverspreiding in die siklus soos volg:

<i>Toonaard</i>	<i>Lied</i>	<i>Belangrikste of hoofassosiasie</i>
C-maj.	16	humor
	22	bewondering, verlange
	29	droefheid
G-maj.	12	vermaning, waarskuwing
	38	aanbidding
D-maj.	14	onsekerheid, angs, bedrog
A-maj.	1	eenvoud
	39	vreugde
E-maj.	34	aanbidding
F-maj.	6	uittarting
	9	opwinding
	15	spot, toorn
	25	spot
	46	spot
B $\flat$ -maj.	10	uittarting
	23	onsekerheid
E $\flat$ -maj.	4	seën
	5	saligheid
	8	saligheid
	19	saligheid
	28	spot
A $\flat$ -maj.	35	aanbidding
	3	aanbidding
	17	saligheid
	18	aanbidding
	27	aanbidding
G $\flat$ -maj.	33	saligheid
	36	hartstog
A-min.	21	hartstog
	40	verlange
	42	klagte
	43	verwensing
E-min.	2	klagte
	44	klagte

F#-min.	13	veragting
D-min.	41	aanbidding
	45	verwensing
G-min.	20	droefheid
	30	toorn
	37	droefheid
	31	verwensing
C-min.	26	woede, uittarting
	32	hartstogtelike droefheid
F-min.	11	verlange, humor
E♭-min.	7	klagte
	24	klagte
	35	klagte (middeldeel)

Uit hierdie uiteensetting blyk dit dat sekere toonaarde slegs eenkeer gebruik word, maar ander vir meer as een lied. Van laasgenoemde tipe toon die volgende toonaarde geen vasgestelde assosiasie:

C-maj., A-maj., B♭-maj., D-min.

Die volgende toonaarde toon wel in 'n mate spesifieke assosiasie:

F-maj., E♭-maj., A♭-maj., E-min., G-min., E♭-min.

Maar by feitlik elkeen van bogenoemde gevalle is daar uitsonderings:

F-maj.: Die uittartings- en spotassosiasie wat hier voorkom, word ook aangetref in B♭-maj. en E♭-maj.

E♭-maj.: Dit blyk te assosieer met seën en saligheid, maar in lied 28 is daar 'n duidelike afwyking na 'n spottende stemming. Saligheid kom ook voor in A♭-maj.

A♭-maj.: As slegs liedere in die toonaard van A♭-maj. bestudeer word, kom die aanbiddingsassosiasie baie sterk na vore – miskien in hierdie toonaard die heel oortuigendste – maar aanbidding word ook geassosieer met G-maj., E-maj. en D-min.

E-min.: Baie duidelike assosiasie met klagte word hier gevind, maar daar is ook dieselfde assosiasie in A-min. en E♭-min.

G-min.: Droefheid skyn die sterkste assosiasie te wees, maar daar kom afwyking voor met assosiasies van woede, uittarting en verwensing.

Ten spyte van die enkele oortuigende toonaardassosiasies hierbo genoem, sou dit waarskynlik waagsaam wees om één assosiasie aan 'n enkele toonaard te koppel. Daar is te veel afwykings om dan ook met veiligheid 'n toonaardkeuse as simbolies te beskou.

Nietemin is toonaardkeuse vir Wolf van groot belang en geensins willekeurig nie. Dat hy 'n doel daarmee gehad het kan afgelei word uit die feit dat hy in sy leeftyd dit beklemtoon het dat sy liedere nie getransponeer behoort te word nie, ¹⁾ maar geeneen van die outeurs wat van hierdie feit melding maak, voorsien 'n rede daarvoor nie.

1.09. **BESIT DIE VOLGORDE VAN TOONAARDE SIMBOLIESE WAARDE? (“VERHELDERING” EN “VERDONKERING”)**

Dit is algemeen die geval in die *Italienisches Liederbuch* dat daar 'n relatiewe waarde aan toonaardkeuse geheg word in plaas van absolute, soos in die vorige afdeling bespreek is. By sulke gevalle sal daar in die analise telkens verwys word na “verheldering” of “verdonkering” van toonaard (*Aufhellung* en *Verdunklung*) wat met verandering van stemming wat die teks suggereer, sal ooreenstem. Die gebruik van genoemde twee terme sien eerstens op die verskil in majeur- en mineurtoonaard wat sedert die 16e eeu verskil in stemming gesuggereer het: ter aanvang was die klank van die groottert beskou as helder en lewendig terwyl die kleinterts 'n donkerder, meer gedempte atmosfeer sou suggereer. ²⁾ Tweedens was daar ook verskil in toonaarde met kruise en dié met molle. Van die 17e eeu af is toonaarde met kruisvoortekens beskou as “harde” toonaarde, dié met moltekens as “sagte” toonaarde. ³⁾ Vir die Romantiek is hierdie

-
1. a) Stephani, H. *Der Charakter der Tonarten*. Regensburg: Deutsche Musikbücherei 41, 1923, p. 60.
b) Decsey, E. *Hugo Wolf*. Band II. Berlin: Schuster, 1904, pp. 118 ff.
 2. Dahlhaus, C. “Tonartencharakter.” *Riemann Lexikon*, op. cit., 12 1967, p. 964.
 3. Loc. cit.

beskrywing korrek in soverre die “skerper” en “sagter” indruk afhang van die relatiewe volgorde van die toonaarde. Die toonaard van C-majeur skep byvoorbeeld ’n “helderder” indruk onmiddellik na dié van E♭-majeur, terwyl C-majeur weer “donkerder” sal wees onmiddellik na E-majeur.

Wanneer daar dus verwys word na “verdonkering” sal dit, óf ’n verandering van ’n majeure- na ’n mineurtoonaard met dieselfde tonika wees (bv. lied 35, mate 18–19: E♭-majeur na E♭-mineur), óf ’n verandering na ’n toonaard wat meer van die gedemptheid van die molsiklus bevat (bv. lied 3, mate 7,8: A♭-majeur na G♭-majeur).

By “verheldering” word bedoel ’n verandering van ’n mineur- na ’n majeuretoonaard met dieselfde tonika (bv. lied 24, mate 10–11: E♭-mineur na E♭-majeur) of ’n verandering na ’n toonaard wat meer helderheid verkry deur die byvoeging van kruise (bv. lied 23, maat 19: G-majeur na F♯-majeur).

1.10. IS ’N “LEITMOTIV” ’N TOONSIMBOOL?

Die *leitmotiv* word ’n egte simbool genoem deur H.H. Eggebrecht 1). Hy meld dat dit meermale in ’n komposisie voorkom, en die luisteraar se geheue stel hom in staat om dit te herken as hy dit meermale hoor. In die toonsimboliese ontleding van Beethoven se *Fidelio* bespreek Erich Schenk die “Leitmotiv und Ideensymbolik”. 2) Siegfried Goslich noem in sy bespreking van die *leitmotiv* 3) ook dat dit ’n simbool is vir ’n situasie of ’n persoon.

In die *Riemann Lexikon* 4) word die *idée fixe* die voorloper van die *leitmotiv* genoem, en die voorbeeld wat gemeld word is die *Symphonie Fantastique* van Berlioz waar die komponis ’n kerntema gebruik het wat in al vyf die dele van die simfonie voorkom. Volgens Paul Lang 5) simboliseer die *idée fixe* ’n persoon en dit is dan ook

-
1. “Symbol.” *Riemann Lexikon*, op. cit., 12 1967, p. 922.
 2. “Über Tonsymbolik in Beethovens *Fidelio*,” op. cit., p. 232.
 3. “Leitmotiv.” *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Vol. 8, op. cit., 1960, kol. 584–588.
 4. Gurlitt, W. en Eggebrecht, H.H., redakteurs, op. cit., p. 387.
 5. *Music in Western Civilization*, op. cit., p. 863.

die geval in die *Symphonie Fantastique* waar die persoon van 'n kunstenaar in vyf onderskeie situasies geskilder word. Liszt, Schumann en Chopin het ook van die *idée fixe* gebruik gemaak.

Alhoewel Eggebrecht in die *Riemann Lexikon* meld dat die *idée fixe* 'n voorloper van die *leitmotiv* was, noem Reinhold Brinkman in dieselfde *Lexikon* 1) dat die gebruik van die sogenaamde "herinneringsmotief" reeds in die 18e eeu by komponiste soos Gluck en Méhul voorkom. Die gebruik van so 'n sentrale tema was dus voor die tyd van Berlioz bekend.

Die komponis wat ten nouste met die *leitmotiv* geassosieer word, is Wagner. Van die bekendste voorbeelde van sulke motiewe uit sy werke is onder andere:

Uit die *Vliegende Hollander* die vloekmotief van die Hollander, asook die tema uit *Senta* se ballade.

Uit *Parsifal* die tema van die Heilige Graal.

Hieruit kan afgelei word dat 'n *leitmotiv* onder andere, óf 'n emosie, óf 'n persoon, óf 'n voorwerp kan simboliseer.

'n Oortuigende voorbeeld van so 'n *leitmotiv* in die *Italienisches Liederbuch* van Wolf kom voor in liedere 42, 43 en 44. In al drie liedere kom die kernmotief in hooftrekke ooreen, en al drie keer simboliseer dit ontevredenheid – in die eerste lied bedroefde ontevredenheid (vgl. p. 157), in die tweede, woedende ontevredenheid (vgl. p. 160) en in die derde verwyttende ontevredenheid (vgl. p. 163).

Die *leitmotiv* is nie gebonde aan spesifieke ritmiese, melodiese of harmoniese samestelling nie. Dit is 'n skepping van elke individuele komponis afsonderlik vir 'n bestemde saak wat hy wil uitbeeld. Al wat van die luisteraar verwag word om die *leitmotiv* van betekenis te laat wees, is om die vermoë te besit om die herhalings van die betrokke tema te kan uitken en dit te assosieer met die persoon, gebeurtenis of voorwerp waarop dit betrekking het.

1. "Leitmotiv," op. cit., 12 1967, p. 513.

Ten spyte van die feit dat soveel navorsers dit wel 'n simbool noem, is die algemene geldigheid van sy simboliese betekenis, in vergelyking met ander musikale middele, soos die woord-toonverhoudings, baie gering. 'n *Leitmotiv* is meestal 'n herinneringsmotief en is 'n verskynsel wat sy eie vorm aanneem by elke komponis wat dit gebruik.

1.11. HET DEKLAMASIE TE DOEN MET SIMBOLIEK?

Deklamasie kan 'n vername rol speel in die vertolking van die emosionele betekenis van die teks van 'n lied. Daar bestaan verskillende tipes deklamasie wat varieer van die betreklik eenvoudig metriesgebonde strofekomposisies van die 18e en Vroeg-19e eeue tot by die besondere tipe wat deur Wagner en later deur Hugo Wolf gebruik is.

Elmar Budde ¹⁾ meld in 'n artikel oor deklamasie dat daar vier moontlike toepassings daarvan kan wees:

- * Melodie en teks kan deklamatories so goed koördineer, dat beide die gewenste betekenis van die woorde kan oordra.
- * Deklamasie in die teks kan dié in die melodie oorheers.
- * Deklamasie in die melodie kan dié in die teks oorheers.
- * Die begeleiding kan saam met die teks en die melodie 'n eenheid vorm wat die geheelbetekenis versterk.

Wanneer daar ten opsigte van bogenoemde besin word oor die *Italienisches Liederbuch* is nie slegs die eerste verskynsel aanwesig in die liedere nie, maar by uitstek ook die vierde. Vir Wolf was die klavierparty nie alleen 'n soort musikale agtergrond vir die stem nie, maar dit het eintlik die leidende deel van die geheel gevorm. Soos duidelik sal blyk uit die toonsimboliese ontleding van die siklus, is dit in die meeste gevalle die harmoniese of melodiese toonsimbool in die klavierparty wat die betekenis van die teks verskerp. Wolf het soveel waarde aan die klavierparty geheg dat die aanwysing "für eine Singstimme und Klavier" op die titelblad van die *Italienisches Liederbuch* verskyn.

1. "Deklamation." *Riemann Lexikon*, op. cit., 12 1967, pp. 197 ff.

Middele wat Wolf onder andere toepas om die nodige beklemtoningseffek in die deklamasie te verkry, is die volgende:

Verlenging van toonduur

Dikwels word 'n besondere verlenging van nootwaarde aangetref by 'n woord wat dan op so 'n manier onder die aandag kom. 'n Voorbeeld hiervan word aangetref in lied 22 op die woord “fünf-und-zwanzig”:



Ook in lied 5 word die woord “Liebesqualen” beklemtoon, hierdie keer nie deur die verlenging van een noot nie, maar wel deur die verspreiding van die lettergreep oor 'n paar note. Die chromatiek wat in die passasie voorkom, verleen ook die atmosfeer van smart en kwelling aan die woord:



Beklemtoning van 'n onbeklemtoonde lettergreep

Waar 'n woord in 'n gedig soms as gevolg van die versmaat onbeklemtoon is, word dit deur besondere aksente in die melodie wel beklemtoon. So 'n voorbeeld word aangetref in lied 14:



In die spreektaal sou die aksent op die woord “später” val, maar nou word die woord “kommen” beklemtoon.

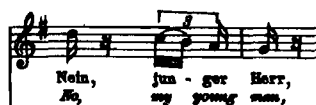
In lied 21 kom dieselfde frase, naamlik “tu’s ihr zum Trotz”, tweemaal voor. Deklamasie veroorsaak egter klemverskuiwing wanneer die frase vir die tweede keer verskyn:



In die eerste voorbeeld sou die natuurlike klem in die spreektaal op “Trotz” geval het, maar die aksent in die melodie beklemtoon die woord “tu’s”. In die tweede voorbeeld het die aksent verskuif na die woord “Trotz”.

Interpunksie

Soms stem die interpunksie in die melodie presies ooreen met dié in die teks, soos in lied 12.



Hier stem die rusteken na “Nein” ooreen met die komma in die teks. Rustekens kan ook om psigologiese redes voorkom soos in die volgende uittreksel uit lied 10 waar die rusteken na “verliebt” gebruik word om die aandag des te beter te vestig op die ongewone en onverwagte frase wat volg:



Deklasie dra sonder twyfel by tot die vertolking van die emosies wat die woorde suggereer. Die gebruik daarvan deur Hugo Wolf reg-

verdig 'n besondere studie, soos trouens dan ook deur Georg Bieri ¹⁾ en Rita Egger ²⁾ gedoen is. Wanneer daar in die gewone spreektaal van deklamasiemiddele gebruik gemaak word om woorde meer gewig te laat dra, ervaar die luisteraar onmiddellik die bedoeling van die spreker. Waar die klem ookal val, verneem die luisteraar dadelik die betekenis daarvan. Presies dieselfde kommunikasie vind plaas wanneer deklamasie in 'n lied voorkom. Dit is geen plaasvervanger vir die werklikheid, soos klanknabootsing of ander reeds genoemde woord-toon-verhoudings nie. Vir 'n persoon wat die taal verstaan, is dit 'n direkte metode van oordrag. Dus kan dit op sigself nie beskou word as 'n toonsimbool nie, maar die trefkrag daarvan is sodanig dat dit tesame met toonsimbole die effek en betekenis van 'n lied kan verhoog. Etlieke voorbeelde van effektiewe kombinasie van deklamasie en toonsimbooliek kom in die *Italienisches Liederbuch* voor. In die middeldeel van lied 35 raak die jongman emosioneel oor die skoonheid van die jongmeisie. "As ek van ver af na jou smag, en jou skoonheid sien, kyk hoe beef ek, kreun ek – ek kan dit skaars verberg." Van mate 21–26 gee die deklamasie in die stemparty die indruk van onsekerheid deurdat dit 'n stamelende effek met veel onderbrekings skep. Terselfdertyd word 'n stemming van spanning in die klavierparty geskep deur die aanwesigheid van 'n reeks onopgeloste dominantvierklanke (vir volledige ontleding kyk p. 133). Tesame maak hierdie twee verskynsels, naamlik deklamasie en onopgeloste akkoorde, die emosionele stryd van die jongman oortuigend.

In lied 38 verklaar die jongman dat sy hart van louter vreugde wil "wegbreek" as sy geliefde na hom kyk, (15–17), en dat dit selfbeheersing kos om sy gevoelens in toom te hou. Die klem en toonhoogte wat in die stemparty op "ausbrechen" (15.3,4) voorkom, verleen besondere belang daaraan. Die gedagte word verder versterk deur die verlossingskwartseks in die klavierparty, wat suggereer dat as hy vrye teuels aan sy gevoelens kon gee, hy verlos sou wees van die onderdrukking van sy toegeneënthed jeens haar. Weer eens word die deklamasie deur die toonsimbooliek aangevul en dit het tot gevolg 'n oortuigende geheel.

-
1. *Die Lieder von Hugo Wolf*. Bern: Haupt, 1935.
 2. *Die Deklamationsrhythmik Hugo Wolfs in historischer Sicht*. Tutzing: Schneider, 1963.

'n Besonder effektiewe samestelling word gevind in lied 43.

Die meisie is ontstoke oor die serenade wat die jongman vir haar sing en deur die loop van die hele lied suggereer die onrustige *stile concitato* in die linkerhandse klavierparty die ontstuiptheid van haar gemoed. Gekombineer hiermee kom die woedende opdrag, "Schweig' einmal still" (6-7, 15-16) met besondere nadruk op die "Schweig' " wat teweeggebring word deur die ongewone aksent op die vierde pols van die maat asook deur die langdurige nootwaarde. Hierdie kombinasie bring die luisteraar terdeë onder die indruk van haar woede. Waar sy in dieselfde lied die serenade vergelyk met 'n eselsgesang (19-20) kom die woord "Esel" in die stemparty besonder onder die aandag deur die lengte van die nootwaarde, terwyl daar terselfdertyd in die klavierparty deur middel van toonskildering die nabootsing van eselsgebalk voorkom – 'n meer effektiewe manier van oordrag is nouliks te bedink!

Die vraag ontstaan of toonsimboliek en deklamasie onafhanklik van mekaar kan funksioneer. Deurdat deklamasie 'n direkte vorm van oordrag is en verder oortuigingswaarde verkry deur die stemgebruik en gesigspel van die sanger, kan dit op sigself heel doeltreffend wees sonder die steun van 'n toonsimbool, mits die luisteraar die taal waarin gesing word, verstaan. Die toonsimboliek aan die ander kant, is ook heeltemal oortuigend genoeg om 'n betrokke effek sonder deklamasie voor te stel. Trouens, soos reeds genoem, is daar toonsimbole wat deur die eeue heen bekende toongestalties vir sekere effekte gebly het, byvoorbeeld die *tremolo* en die *lamentobas*. Maar die betekenis van toonsimboliek is nie so maklik waarneembaar as dié van deklamasie nie, daarom is dit net so noodsaaklik vir 'n persoon om die "taal" van toonsimboliek te verstaan as wat dit vir hom is om die taal van die voordraer te verstaan. Al kan hierdie twee musikale middele dus albei op sigself die betekenis van die musiek oordra, kan die feit dat deklamasie die effek van 'n toonsimbool verhoog nie betwis word nie.

1.12. IS DAAR GEVALLE WAAR DIE TEKS ONONTBEERLIK IS VIR DIE VERKLARING VAN DIE SIMBOOL?

In hierdie studie word 'n vorm van komposisie bespreek waar, behalwe in die geval van voorspel, tussenspel en naspel, die teks deurgaans teenwoordig is. Verder is dit 'n komposisie wat in die romantiese tydperk ontstaan het toe musiek lankal nie meer gebonde

was aan die gebruik van die *Figureleer* nie. Hierdie twee feite bring mee dat die waarskynlikheid bestaan dat die teks aanleiding kan gee tot die gebruik van musikaal-retoriese figure, of die komponis dit bewustelik of intuïtief doen al dan nie. Daar is gevalle waar die teks onontbeerlik is vir die vertolking van 'n spesifieke simbool.

Die verlossingskwartseks, wat ook as klimaksfiguur (*gradatio*) vertolk kan word, is 'n voorbeeld van so 'n simbool. Die klank dra wel die gevoel van klimaks oor, maar sonder die teks sal die luisteraar nie weet watter van die twee emosies, naamlik huldiging of verlossing (vgl. p. 188), met die klimaks verbind is nie. Dieselfde geld vir die stygende toonleer as huldigingsimbool (vgl. p. 195). In enige komposisie is stygende en dalende passasies algemeen. Gevolglik kan geen besondere hermeneutiese (verklarende) betekenis daaraan geheg word nie. Tog het die stygende en dalende passasies in die 17e eeu in verbinding met teks geressorteer onder die retoriese figure wat affekdraend was. Die stygende passasie, of *anabasis*, het letterlike styging of ook verhewenheid voorgestel (vgl. p. 6); die *catabasis*, of dalende passasie, het die teenoorgestelde uitgebeeld. Omdat hierdie stygende en dalende passasies so dikwels voorkom, is die bydrae van die teks onontbeerlik en verklaar die teks die simbool. 'n Voorbeeld van so 'n passasie word aangetref in lied 24 in die *Italienisches Liederbuch*. (Vgl. p. 100).

Deur assosiasie met 'n spesifieke teks, kry 'n musikaal-retoriese figuur soms bykomstige betekenis as gevolg van die toepassing daarvan deur 'n betrokke komponis. In die geval van Wolf, gebruik hy byvoorbeeld die bedrieglike kadans (*ellipsis*) wat gewoonlik 'n onverwagte wending aandui, om 'n bepaalde onverwagte wending aan te dui, naamlik bedrog. (Vgl. ook p. 174). Sonder die teks sou hierdie afleiding egter nie moontlik gewees het nie.

1.13. KAN TOONGESTALTES SPESIFIEKE GEVOELEN DIREK AAN DIE LUISTERAAR OORDRA?

In die voorafgaande afdelings is gepoog om die simboliese waarde van die patologiese middele wat in die *Italienisches Liederbuch* voorkom, te bepaal. Die bevindings kan kortliks soos volg opgesom word:

Toonskildering en woord-toonverhoudings (waaronder musikaal-retoriese figure) kan as toonsimbole beskou word, wat in die Roman-tiek nog van betekenis was;

die “*leitmotiv*” en *ritme* kan tydelike simboliese betekenis verkry vir die betrokke komposisie waarin dit voorkom;

toonaarde kan moontlik simboliese betekenis besit, maar dit is proble-maties en hang van elke komponis afsonderlik af;

deklamasie kan nie simbolies wees nie, aangesien die oordrag aan die luisteraar direk geskied.

Daar word egter beweer dat die benaming “toonsimbool” in bostaande gevalle nie geregtig is nie omdat voorstellings soos hoogte, diepte, breedte, gewig, warmte, koue, lyn en kleur direk deur die luisteraar ervaar word sonder dat hy eers ’n “simbool” hoef te verstaan of te ontleed. A. Schmitz, ¹⁾ wat hom toegelê het op die studie van die musikaal-retoriese figure, propageer hierdie direkte er-varing. Volgens hom tree die musikale middel nie as plaasvervanger vir die werklikheid op nie, maar druk onmiddellik sekere affekte uit, byvoorbeeld smart of feestelikheid, en dit word só direk deur die luisteraar ervaar. Ook H.H. Eggebrecht ²⁾ en A. Welck ³⁾ huldig hierdie mening.

Die groot verskeidenheid faktore wat bydra tot die same-stelling van die wese van elke individuele persoon en wat sy begrips-vermoë en persoonlike voorkeur beïnvloed, maak dit moeilik om bostaande stelling sonder meer te aanvaar. Dit is vergesog om te veronderstel dat elke toehoorder dieselfde spesifieke voorstelling van byvoorbeeld breedte of gewig as sodanig sal ervaar bloot by die aan-hoor van so ’n musikale middel. Daar is ook te veel musikale ver-skynsels wat meer as een betekenis kan hê en wat spesifiek in die konteks van die totale musikstuk waarin dit voorkom, verstaan moet

-
1. *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik*, op. cit., pp. 16 ff.
 2. “Symbol.” *Riemann Lexikon*, op. cit., 12 1967, p. 922.
 3. *Musikpsychologie und Musikästhetik*. Frankfurt am Main, 1963.

word om die betrokke betekenis te begryp. Ringbom ¹⁾ verwys in hierdie verband na 'n studie wat Schering gemaak het van die simboliese betekenis van *pizzicato* soos deur Beethoven aangewend. Die betekenisse wat hy afgelei het, sluit onder andere in: klanknabootsing, fluistering, murmeling, vernedering, onbeweeglikheid, leweloosheid, skaduagtigheid, verdwyning, angs, verskrikking, verstarring, dood. As dit dus moontlik is om soveel verskillende betekenisse aan een manier van voordrag te heg, is dit veel verwag van 'n luisteraar om direk te ervaar wat 'n komponis in die musiek probeer uitbeeld, tensy die luisteraar ten volle vertrouwd is met die algemene aard en stemming van die hele werk en die relatiewe betekenis van die patologiese middele daarvolgens kan ontleed.

By die ontleding van die *Italienisches Liederbuch* word daar dus van die standpunt uitgegaan dat toonskildering en woord-toon-verhoudings nie die vermoë besit om 'n musikale begrip direk aan die luisteraar oor te dra nie, maar dat hulle binne die konteks van 'n lied, ondersteun deur die teks, toonsimbole is waarvan die betekenis geanaliseer kan word.

1.14. WAAROM 'N STUDIE VAN TOONSIMBOLIEK?

Die *Italienisches Liederbuch* van Hugo Wolf kan vir die geïnteresseerde luisteraar bekoring en waarde inhou en daar kan groot waardering vir hierdie kunswerk wees sonder om ooit enige aandag aan die toonsimboliek daarin te skenk. Maar wanneer die luisteraar daartoe in staat is om die bykomstige betekenis van die toonsimboliek te kan ontleed, dan dra hierdie kennis daartoe by dat die betrokke komposisie in 'n heeltemal nuwe lig gesien word, en 'n mens kom onder die indruk van sowel die kennis, assosiasie en oorlewering wat agter hierdie kroon op Wolf se werk steek, as die genialiteit van 'n komponis van die Laat-Romantiek vir wie hierdie dinge van waarde was.

Maar soos uit die voorafgaande bespreking blyk, is toonsimboliek nie toevallig waarneembaar nie. In elke instansie word daar aan die luisteraar sekere verstandelike vereistes gestel om die musikale middel korrek te vertolk en na regte te waardeer. Tereg is sommige musikale formules makliker waarneembaar as ander, maar vir die passiewe luisteraar sal ook sulke middele verborge bly.

1. *Über die Deutbarkeit*, op. cit., p. 112.

2. TOONSIMBOLIESE ANALISE VAN DIE ITALIENISCHES LIEDERBUCH

LIED 1

*Ook klein dingetjies kan ons bekoor. Ook klein
dingetjies kan duur wees. Dink daaraan hoe graag
ons ons met pèrels versier, en hulle is duur en
klein. Dink daaraan hoe klein die olyfvruggies is,
maar hoe gesog. Selfs die klein rosie bekoor met
haar lieflike geur.*

Aanvanklik kom dit voor asof die digter in hierdie lied slegs die be-
koring en waarde van klein dingetjies besing. Die klein dingetjies
word deur die samestelling van die melodie beklemtoon waar daar
opvallend van 'n klein interval gebruik gemaak word. Helga Hinghofer ¹⁾
het aangedui dat Wolf se intervalgebruik in sy liedere nooit toevallig
is nie, en ook in hierdie geval het dit beslis te doen met die teks.
Oral waar die woord "klein" voorkom, (5, 7, 12, 13, 18) is die melo-
diese interval nooit groter as 'n halftoon nie, behalwe in 12 waar dit
'n toon is.

By die beskrywing van die bekoorlikheid van klein dingetjies
is daar egter 'n onderliggende toon van droefheid wat deur twee mu-
sikale figure aangedui word. In die linkerhandse klavierparty van die
inleiding kom daar 'n onderbreking van die dalende passasie F#-E,
D-C# , E-D# en C-B (1-3) voor deur die invoeging van rustekens.



1. Hugo Wolf als Liederkomponist. Dissertation. Wien: Universität Wien, 1933, p. 84.

Dit is 'n oortuigende voorbeeld van die musikaal-retoriese figuur *mesis* wat onderbreking aandui. H. Unger ¹) maak ook melding van die term *suspiratio* (sug) in hierdie verband (vgl. p. 202). Die tweenoottmotief van die *sug* word geslaagd oorgedra deur die stadige tempo waarin dit voorkom en ook deur die nadruk wat die langer nootwaarde aan die eerste noot na elke rusteken verleen. Die sugfiguur druk die stemming van droefheid uit. Behalwe in die inleiding kom die figuur later weer voor in die linkerhand, byvoorbeeld by 5.4–6.2, 6.4–7.2, 9.4–10.2 en 10.4–11.2.



Die gebruik van die Napelse akkoord as droefheidsimbool (vgl. p. 189) op 15.4 en 16.1 is 'n verdere bewys van die hartseer en tragiek van die verganklikheid wat die onderliggende toon van die lied vorm. Volgens prof. J.J.K. Kloppers ²) kan die Napelse akkoord beskou word as 'n vorm van die *passus duriusculus* wat 'n erkende figuur vir die uitbeelding van droefheid is (vgl. p. 3).

Die redes vir die droefheid kan die volgende wees:

Pêrels is duur omdat dit nie maklik is om te bekom nie. Daar moet in die dieptes van die see gesoek word. Dit bring gevaar mee en gee aanleiding tot simpatie. Die olyfboom groei stadig (dit neem 30 jaar voordat 'n boom tot volle wasdom kom), en as die vrug verwerk moet word, impliseer dit sorg en aandag. As dit dan eindelik doeltreffend gebruik kan word, is dit slegs 'n tydlank, want dis verganklik. Netso verganklik is die roos, wat met tere sorg gekweek word, maar waarvan die geur slegs 'n kort tydjie bekoor.

-
1. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik*, op. cit., p. 72.
 2. Persoonlike mededeling, 24.2.1972.

Die eenvoud waarvan in die teks melding gemaak word, word beklemtoon deur die eenvoudige tweestemmige struktuur van die begeleiding, die beperkte omvang van die stemparty en die dinamiek wat nooit ver buite *pp* beweeg nie. Sowel eenvoud as die sugfiguur word beklemtoon deur die feit dat die inleiding en die naspel met mekaar ooreenstem – die aanvangsgedeelte van die komposisie word weer aan die einde herhaal. Hierdie tipe herhaling staan in die musikaal-retoriese *Figureleer* bekend as die *epanalepsis*. Dit dra by daartoe om die algemene stemming van ongekompliseerdheid te vertolk.

LIED 2

Hulle sê jy gaan op 'n ver reis. Ag, waarheen gaan jy my geliefde? Ek wens ek het geweet wanneer jy vertrek, dan sou ek jou met trane begelei. My trane sou jou weg benat. Dink tog aan my, want dit sal my hoop gee. Met trane is ek steeds by jou. Dink aan my en vergeet my nie, my geliefde.

Die jongmeisie het van ander verneem dat haar geliefde weggaan, en 'n toonsimbool wat deurgaans in die melodie voorkom, bevestig die vermoede dat die wete vir haar 'n skok is. Die simbool waarna verwys word, is die monotoon in die melodielyn. Soos dit in 1 en 2 voorkom, word dit herhaaldelik dwarsdeur die lied aangetref.

Langsam und sehr innig. $\text{♩} = \text{as.}$

Mir ward ge-sagt, du rei - - sest in die Fer - - ne.
They tell me that for die - - tant lands thou'rt start - - ing.

pp

hart und ausdrucksvoll

Die skok het by haar verstandelike verstarring veroorsaak wat tot uiting kom as ook haar woorde as't ware verstar is en net op een toon voortgebring word. In sy artikel oor die toonsimbool in *Figaro* (Mozart), verwys Erich Schenk ¹⁾ na dieselfde verskynsel. Daarin kom

1. "Zur Tonsymbolik in Mozarts *Figaro*." *Ausgewählte Aufsätze, Reden und Vorträge*, op. cit.

ook voorbeelde voor van sang op 'n volgehoue monotoon terwyl die begeleidende harmonieë verander.

Die voorbeelde wat hy aanhaal uit die opera het nie direk met skok te doen soos in die lied onder bespreking nie, maar in al die gevalle, afgesien van die oorsaak, is daar verstandelike verstarring. So gee Figaro byvoorbeeld in aria no. 3 uiting aan sy gevoel van jaloesie wat hom beroof van nugtere denke.

“Figaros unmittelbar ausbrechende Gefühlseruption
‘Se vuol ballare’ mündet in solch verhaltene B
Rezitation.” 1)

Aria no. 4 word gesing deur 'n dronk tuinier – uit die aard van die saak kan hy ook nie nugter dink nie en weer eens word sy verstandelike verstarring deur die monotoon in die melodie voorgestel.

Wolf het die toonsimbool tot voordeel in hierdie lied toegepas aangesien die sang op die monotoon bydra tot die atmosfeer van verwesenheid en verslaenheid wat die teks suggereer.

Tertsverwantskap versterk die gedagte van kontras (vgl. p. 208) wat die woorde “du reistest in die Ferne” (1,2) uitbeeld: die jongmeisie se gedagtes word verplaas van die jongman af, wat nog in die nabyheid is, na die verafgeleë plek waarheen hy gaan. Daar is chromatiese tertsverwantskap tussen 2.1,2 en 2.3,4.

2.1,2 : eVI	C-E-G, tipe a.
	Melodie: B 'n terughouding
	Linkerhand: B,A en F# deurgangsnote.
3,4 : el ⁷	E-G-B-D, tipe all
	Melodie: C: appoggiatura
	Regterhand: C: appoggiatura
	Linkerhand: F: appoggiatura

Die begeleiding is in die aard van die *stile concitato*. As opwindingsimbool (vgl. p. 205) suggereer dit in hierdie lied die onrustigheid wat deur spanning veroorsaak word.

1. “Zur Tonsymbolik in Mozarts *Figaro*,” op. cit., p. 101.

Die droefheid wat die teks weerspieël kry dieper betekenis deurdat van dalende chromatiek in die linkerhand gebruik gemaak word, (vgl. p. 175) soos byvoorbeeld in 1–4, 7–8, 9–16.



Hierdie selfde passasie van dalende chromatiek vorm die basis vir die treffende voorkoms van die *paranomasia*-figuur in die lied. Dit is 'n musikaal-retoriese figuur wat herhaling aandui, maar elke herhaling kry 'n nuwe byvoegsel wat die saak verder benadruk. In 1 en 2 is daar 'n dalende passasie in die linkerhand wat op F# begin. Hierdie deel van die lied is in E-mineur. In 3–4 is daar 'n soortgelyke passasie maar nou het die aanvangsnoot gestyg en begin die passasie op A. In 5–6 is daar 'n opstapelings effek waar die passasies korter is en gouer op mekaar volg. Hierdie herhalings stem ooreen met die emosionele betekenis wat die woorde oordra: aanvanklik het die meisie verneem dat haar geliefde weggaan (1–2); toe wou sy weet waarheen hy gaan (3–4), maar nog belangriker, ook die dag waarop hy sou vertrek (5–6).

In 10–11 en 12–13 kom weer herhalings van die dalende passasie voor en die hernude emosionele opwelling word beklemtoon deur die feit dat die passasie in 'n nuwe toonaard staan naamlik F# -mineur. Die effek van opbouing in 5–6 word herhaal in 14–15 maar daar is ook tekens daarvan dat die opstapelings gekoppel is met 'n *gradatio* (klimaks) in 17. Die meisie dring by die jongman aan om aan haar te dink (10–16) en bowe alles moet hy haar nie vergeet nie (17). Ook die deklamasie in dieselfde maat bring die woord "vergiss" op 'n besondere wyse onder die aandag en die aanwysing "sehr zart" verleen innigheid daaraan.

In sy ontleding van teëbeweging uit Mozart se *Figaro* (Duettino no. 16) wys Erich Schenk daarop dat dit vir die uitbeelding

-
1. "Zur Tonsymbolik in Mozarts *Figaro*," op. cit., p. 103.

van emosionele konflik gebruik word in daardie spesifieke komposisie.

“Gegenbewegung der Stimmen hingegen bedeutet seelischen Konflikt.” 1)

Dit is veral opvallend in maat 18 van die Wolflied onder bespreking. Die beweging is in absolute teëstelling en dit word boonop as 'n trae skeiding gekwalifiseer deur die aanduiding “zurückhaltend” (terughoudend). Frank Walker 2) maak ook melding van die atmosfeer van skeiding.

“*Mir ward gesagt* is a song of parting, to the even rhythm of the footsteps that lead lover from lover. So simple a device as a downward-stepping bass, in the pianist's left hand, that strains away from the generally upward-tending phrases of the voice part is sufficient to allow Wolf to express a world of untold tenderness and longing.” 3)

Ook Eric Sams 4) het in hierdie besondere motief 'n simbool van skeiding herken.

“The piano right hand with steady slow quaver chords provides the focal point of the song. The voice part is sustained by these chords, while in the piano left-hand a melody in single notes goes grieving downward on its way.” 5)

Teëbeweging kom so algemeen voor in die musiek dat dit slegs in uitsonderlike gevalle as betekenisvol beskou kan word, byvoorbeeld wanneer die teks 'n spesifieke vertolking daarvan voorstel, soos in hierdie lied die geval is. Dit is 'n voorbeeld van 'n simbool wat sonder teks nie kan bestaan nie, soos ook die *anabasis* en die *catabasis*.

-
1. “Zur Tonsymbolik in Mozarts *Figaro*,” op. cit., p. 103.
 2. *Hugo Wolf*. London: Dent, 2 1968.
 3. *Ibid.*, p. 298.
 4. *The Songs of Hugo Wolf*, London: Methuen, 1960.
 5. *Ibid.*, p. 214.

Die kontras tussen droefheid en hoop word uitgebeeld deur die teks asook deur die tertsverwantskap in 12 en 13.

12.3,4 : f# I

F#-A#-C#, tipe a.

Regterhand: E: appoggiatura

Linkerhand: G# , E# en Eb : deurgangsnote

13.1 : f# VI

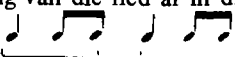
D-F#-A#, tipe c.

Linkerhand: C#: deurgangsnoot

Die tertsverwantskap is diatonies.

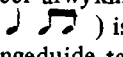
LIED 3

Jy is verreweg die skoonste; jy's baie mooier as die blomme in Meimaand. Orvieto se Dom rys in heerlikheid; Viterbo se fonteine reik nog hoër. Maar jou bekoorlikheid is sodanig dat die Dom van Siena voor jou moet buig. Jy is so verhewe, 'n mens kan jou nie eers met die Dom van Siena vergelyk nie.

Die sanger bring hulde aan sy geliefde. Daar is 'n kernmerkende ritme wat reeds van die aanvang van die lied af in die regterhandse klavierparty gehoor word ().

Innig und leidenschaftlich. ♩ = 100.



Hierdie ritme bly, met enkele afwykings, van maat 1–10 konstant. Van maat 12 af kom daar selfs meer afwykings voor as in 1–10, maar die basiese ritmepatroon () is nog waarneembaar. Wanneer hierdie ritme teen die aangeduide tempo (♩ = 100) gespeel word, skep dit die indruk van beweeglikheid. As die teks hierby in aanmerking geneem word, is dit moontlik dat die redelik lewendige begeleidingsritme met die gemoedstoestand van die jongman verband kan hou. Die aard van sy vergelykings toon sy begeestering aan en hy is nie in 'n kalm gemoedstemming wanneer hy sy hulde aan die jongmeisie bring nie. Genoemde ritme kan dus 'n aanduiding wees van sy opwinding en vreugde.

Deurentyd vergelyk die jongman die jongmeisie met dinge wat uitmuntend is. Aanvanklik vergelyk hy haar met die blommeprag in Mei, maar sy bevinding is dat sy veel skoner is. (5, 6). Die kontras waarna in die teks verwys word met die woorde “viel schöner” (5), word versterk deur die tertsverwantskap (vgl. p. 208) wat teenwoordig is tussen 4.4 en 5.1.

4.4 : A♭ VI⁷ F-A♭-C-E♭, tipe all. Derde omkering.
 Linkerhand: G♭ op 4.1 : terughouding.
 5.1 : A♭ IV D♭-F-A♭, tipe a.
 Chromatiese tertsverwantskap.

Van 12-15 word haar verheuenheid vergelyk met die heerlikheid van die Dom van Siena. Selfs hierdie aansienlike gebou wat die bewondering van sovele afdwing, moet by die besef van haar grootsheid figuurlik voor haar neerbuig en die mindere wees. 'n Reeks van drie tertsverwantskappe bevestig die kontras wat deur die woorde geskilder word in die volgende mate:

12.2 : A $\flat$ VII
 12.3 : A $\flat$ II⁷
 13.1 : A $\flat$ V
 13.2 : A $\flat$ VII⁷ (V)
 14.2 : A $\flat$ I
 14.3 : A $\flat$ III⁷ (I)

G $\flat$ -B $\flat$ -D $\flat$, tipe a.
 B $\flat$ -D-F $\flat$ -A $\flat$, tipe eII, tweede omkering
 Melodie: C $\flat$ op 3²: hulpnoot
 Chromatiese tertsverwantskap.

E $\flat$ -G-B $\flat$, tipe a.
 Melodie: A $\flat$ op 1² : deurgangsnoot
 Regterhand: A $\flat$ op 1² : deurgangsnoot
 G $\flat$ -B $\flat$ -D $\flat$, tipe b, tweede omkering.
 Melodie: F op 2² : vooruitneming.
 Regterhand: B $\flat$ op 2² : deurgangsnoot.
 Linkerhand: D $\flat$ op 2² : deurgangsnoot.
 Diatoniese tertsverwantskap.

A $\flat$ -C-E $\flat$, tipe a.
 C-E $\flat$ -G $\flat$ -B $\flat$, tipe dII, tweede omkering.
 Diatoniese tertsverwantskap.

In die loop van die lied kom daar tweekeer verdonkering in die toonaard voor wat besondere betekenis aan die teks verleen (vgl. p. 20). Die lied begin in die toonaard van Ab -majeur. In 7 en 8 word melding gemaak van die besondere mooi Dom van Orvieto. In plaas daarvan dat die verwysing na hierdie pragtige verskynsel in die

helder toonaard van A♭-majeur gehoor word, is daar merkbare verdonkering na G♭-majeur. Dit is moontlik dat dit die jongman se opinie van die aantreklikheid van die Dom in vergelyking met dié van sy geliefde weerspieël. In sy waardebeplanning daal die Dom aansienlik. 'n Soortgelyke opvallende verdonkering kom voor by 18.1, waar hierdie keer die Dom van Siena in aansien daal – haar skoonheid en verhewenheid oorskadu selfs hierdie hoogaangeskrewe plek van aanbidding.

17 *good rit.* *etwas breit*

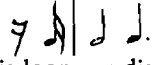
und An-mut reich, der Dom von Sie-na selbst ist dir nicht
so rich and rare, e'en Sie-na's dome can-not with thee com-

good rit. *p* *pp*

In die naspel kom hierdie verdonkering weer eens voor in 22 en kan moontlik 'n herinnering wees daaraan dat die mees verhewe aardse verskynsels 'n tweede plek inneem by haar verhewenheid.

LIED 4

Geseënd is Hy deur wie die wêreld ontstaan het. Hoe voortreflik het Hy alles geskep! Hy het die see met sy eindelose dieptes geskep; Hy het die skepe geskep wat daaroor heen gly; Hy het die Paradys met ewige lig geskep; Hy het die skoonheid en jou aangesig geskep.

In hierdie lied is die ritme figuur  belangrik. Dit kom reeds van 1 af voor, en is deur die loop van die hele lied opvallend. Aan die begin van die lied kom hierdie figuur sowel in die klavier-party as in die stemparty voor.

Breit und majestätisch. ♩ = 48.

Ge - - - seg - - - net
Glorie praise to

Die woord “Gesegnet” word met nadruk op hierdie ritme in 1--2 gedeklaameer. Die feit dat hierdie spesifieke ritmiese figuur met hierdie woord saamval, bring mee dat die herhaalde gebruik daarvan later in die lied die luisteraar kan herinner aan die gedagte van seën. Die “seën” kan op twee maniere vertolk word. Ten eerste beskou die digter die Skepper as geseënd omdat Hy soveel skoonheid geskep het. Tweedens verskyn die figuur by die beskrywing van elke skeppingsdaad (7–14), met ander woorde die Skepper se seën het gerus op alles wat Hy gemaak het.

’n Opvallende verheldering in toonaard vind plaas in 4 -6 (E♭-majeur na D-majeur) wanneer die digter onder die besef kom van die grootsheid van die skepping: “wie trefflich schuf er sie nach allen Seiten! ” (Vgl. ook p. 20)

’n Aantal skeppings word genoem (7–12), maar hoe wonderlik elkeen ook mag wees, is daar een wat in die oë van die digter alle ander oortref, naamlik die aangesig van sy geliefde (13–14). Met die opbou tot hierdie klimaks is daar sekere musikale middele wat saam met die teks opwinding en spanning daarstel. Om die effek van emosionele opwinding te versterk, gebruik Wolf die *stile concitato* op twee verskillende maniere. Nie alleen kom die gewone ritmiese herhaling van akkoorde in die regterhandse klavierparty voor nie, maar daar vind ook opstapeling of *Steigerung (gradatio)* plaas. Albei verskynsels is teenwoordig in die klavierparty van 7–17.

Harmonies word daar verder spanning opgebou deur ’n ketting van onopgeloste dominantvierklanke. (Vgl. p. 191).

8.1-4 : E♭ ⁷	E♭-G♯-B-D, tipe all
9.1-4 : E♭II ⁷	F-A-C-E♭, tipe all
	Melodie: B♭ op 3 ² : deurgangsnoot
	G op 4 ² : deurgangsnoot
10.1-4 : E♭ ⁷	F♯-(A♯)-C♯-E♭, tipe all
11.1-4 : E♭III ⁷	G-B♭-D-F, tipe all
	Melodie: E♭ op 4 ² : hulpnoot

Bostaande uiteensetting van dominantvierklanke dui ook aan dat daar van 8–11 akkoordverskuiwing plaasvind wat gekoppel word aan ont-

wyking (vgl. p. 173). Die stemparty verander wel, maar in die klavierparty word dieselfde patroon viermaal herhaal, elke keer op 'n ander dominantvierklank. Hierdie akkoordverskuiwing mag vertolk wat deur die teks gesuggereer word, naamlik dat die jongman wel allerhande wonderlike skeppings opnoem, maar in sy gedagte is hulle almal vir hom van minder belang as hy dink aan dit wat vir hom die kroon van die skepping is, naamlik haar aangesig.

Die klimaks in die teks (13–14) word versterk deur twee verskynsels. Op “Schönheit” (13.1,2) kom daar 'n huldigingskwartsekt-akkoord voor. (Vgl. p. 189). Nadat die digter eers 'n lang pad geloop het by allerhande wonderlike skeppings langs, kom hy uiteindelik by dié een wat vir hom die vernaamste is – die skoonheid en haar aangesig.

12

pp

Licht, — er schuf die Schön-heit und dein An — — ge-sicht.
 die, — ore - at - ad beau-ty and thy beau - - teous eyes.

pp *ppp*

Besonder opvallend is die skielike verandering van toonvolume van die *crescendo* in 12 af na *pianissimo* op die woord “Schönheit” (13.1). Dit bring die klimaks meer doeltreffend onder die aandag as wat 'n *ff* aanwysing dit sou doen.

Die emosionele opwinding word selfs in die naspel (14–17) nog volgehou deur die teenwoordigheid van die *stile concitato* en die seënfiguur waarvan die ritme effens gewysig is.

15

dim. *ppp*

L.H.

LIED 5

Salig is julle wat blind is, want julle kan nie die bekoorlikheid aanskou wat ons gemoedere gaande maak nie. Salig is julle wat doof is, omdat julle die droewe klaagtone van verliefdes nie kan hoor nie en daaroor lag. Salig is julle wat stom is en nie die nood van julle harte by die vroue kan kla nie. Salig is julle wat dood en begrawe is, want julle rus van alle liefdeskwellings.

Die liefde bring vir hierdie jongman baie kwellings en hy beny sekere mense omdat dit hulle gespaar gebly is. Dit lyk vir hom asof blindes so 'n vreedsame bestaan voer omdat hulle nie die bekoorlike vroue kan sien wat die oorsaak van die liefdeskwellings is nie. Die begrip van hierdie vrede word deur twee toongestaltes wat by die teks voorkom en wat na vrede verwys bevestig. Dit is naamlik die rustige, eweredige ritme wat deurgaans in die regterhandse klavierparty voorkom, asook die orrelpunt (1–10 op Eb , 11–15 op Gb) wat verder die stemming van vreedzaamheid versterk.

Ook dowes lyk vir die jongman gelukkig (11–18) omdat hulle nie die klaagtone van verliefdes kan aanhoor nie. Maar vir hom is hierdie klaagtone 'n bron van kwelling, want as hy daarvan praat (11–18) tree daar 'n opvallende verdonkering van toonaard in: van 1–10 in Eb -majeur word nou oorgegaan tot Gb -majeur (11–16).

Hy beny ook die stommes (19–26) en in hierdie gedeelte dui die toonsimbool aan dat, alhoewel hy knaend van saligheid sing, daar alles behalwe saligheid in sy eie gemoed heers. Die musikale middel wat in hierdie spesifieke konteks sy konflik vertolk, is die teëbeweging van die passasies in die regter- en linkerhandse klavierparty in 19–26. 'n Soortgelyke verskynsel word ook in lied 2 aangetref (vgl. p. 33).

Hy sien sy enigste uitkoms in die dood. Vir hom is die gestorwenes salig omdat hulle reeds verlos is van hulle kwellings en kan rus. Hierdie gedagte van verlossing van kwelling waarna hy verlang, word versterk deur die gebruik van die verlossingskwartsektakkoord in 32 en 34. (Vgl. p. 188).

31.
Ihr sollt vor Liebesqualen Ruhen, die von der Unendlichkeit kommen.
death can a - lone grief rest from love un - dy - ben- ing.

31.1-4 : $A\flat$ IV $D\flat$ - $F\flat$ - $A\flat$, tipe f, eerste omkeringRegterhand: $E\flat$ op 2: deurgangsnootLinkerhand: $E\flat$ op 2: deurgangsnoot32.1-4 : $A\flat$, I $A\flat$ - C - $E\flat$, tipe a, tweede omkering.Melodie: $F\sharp$ op 1: hulpnoot $F\flat$ op 2: deurgangsnoot $F\flat$ op 4: hulpnoot

Regterhand: Soos melodie

Linkerhand: Soos melodie

33.1-4 : $A\flat$ IV $D\flat$ - $F\flat$ - $A\flat$, tipe fMelodie: $E\flat$ op 1: deurgangsnoot $D\flat$ op 3,4: deurgangsnootRegterhand: $E\flat$ op 1: deurgangsnoot $D\flat$ op 3: echappee

Linkerhand: Soos regterhand.

34.1 : $A\flat$, I $A\flat$ - C - $E\flat$, tipe a, tweede omkering.

Chromatiek as 'n smartsimbool (vgl. p. 175) wat deurentyd voorkom in die klavierparty, beklemtoon die geestelike lyding wat hy ondergaan as gevolg van sy emosionele konflik

LIED 6

Wie het jou geroep, en wie het 'n afspraak met
jou gemaak? Waarom kom jy as dit vir jou 'n
las is? Gaan na jou geliefde wat jy bo my ver-
kies. Gaan na die plek waar jou gedagtes tog is.
Gaan nou na waar jou sinne en denke is. Ek
gee glad nie om dat jy nie meer na my toe kom
nie. Gaan na jou geliefde wat jou meer geval.
Wie het jou geroep en wie het 'n afspraak met
jou gemaak?

In hierdie lied gee die jongmeisie wie se minnaar eintlik
iemand anders bo haar verkies, uiting aan haar gevoelens teenoor
hom. Die eerste merkbare emosie is woede. Dit word voorgestel
deur die vinnige twee-en-dertigstenootpassasies wat as inleiding dien.



Soortgelyke woedesimbole kom voor in liedere nos. 15, 26, 30, 32
en 45. 'n Volledige uiteensetting van hierdie simbool kom voor op
p. 198.

Die gebruik van die bedrieglike kadans (6-7) wat in hier-
die geval bedrieglike optrede simboliseer, verhoog die belangrikheid
van die vraag, "Waarom kom jy as dit vir jou 'n las is?"



6.1,2 : F VII(V)

E-G#-B-D, tipe aff.

Melodie: A op 2¹ : deurgangsnoot

7.1¹ : F VI⁷(IV)

D-F#-A-C#, tipe al.

Met hierdie vraag toon sy duidelik dat sy weet dat hy nie met eerlike bedoelings kom nie. Hy kom nie om haar ontwil nie, maar om sy eie gewete te self.

Die musikaal-retoriese vraag *interrogatio* kom in die klavierparty voor in die vorm van 'n Frigiese afsluiting op 7.2–3 waar daar ook in die teks 'n retoriese vraag is. In maat 19.1–3 verskyn daar 'n soort van verwysing na die voorbeeld in 7.2–3 maar streng gesproke is dit nie 'n Frigiese kadans nie, alhoewel daar 'n vraag in die teks voorkom.

Op die woorde “wer hat dich herbestellt?” (3–4) kom 'n kenmerkende ritme voor, naamlik $\gamma \text{ ♯ ♯ ♯ ♯ } \gamma$. Wanneer dit vir die eerste keer verskyn, is dit by die tartende woorde, “Wie het 'n afspraak met jou gemaak?” in die stemparty.

rief dich denn? wer hat dich her - be-stellt?
called you here? who made you come to me?

Dit word herhaal in die klavierparty in 8, 12–13, 14–15 en in vereenvoudigde vorm (naamlik $\gamma \text{ ♯ ♯ } | \text{ ♯ } \gamma \text{ ♯ } \gamma$) kom dit voor van 16–22. Sodra dit verskyn, besig die meisie honende woorde, behalwe in 14–15, sodat dit in hierdie lied as 'n uittartingsritme beskryf kan word.

Die speelse trioelfiguur in 7 is ook van belang. Terwyl die veronregte meisie uiting gee aan haar gevoelens is die jongman se gedagte reeds by die ander een en dit is waarskynlik dat die trioel herinner daaraan dat drie persone by die situasie betrokke is. Telkens daarna, as na die ander meisie verwys word as die indringer (9: “dahin”, 12–13: “wohin dein Sinnen steht und Denken”, 15: sy skenk hom sy vryheid) kom dieselfde ritmefiguur weer voor.



Die uiteensetting op p. 220 bevat verdere inligting oor die verskynsel van die triool in die *Italienisches Liederbuch*.

In die naspel kom die uittartingsimbool weer op die voorgrond (20–22) maar hierdie keer in 'n effens gewysigde vorm.



LIED 7

*Die maan het by die Heer gekla dat hy nie meer
wil skyn nie, want jy het hom van sy glans beroof.
Toe die sterre getel is, het daar van hulle ontbreek.
Twee van die mooistes het jy gesteel. Dis jou twee
oë wat my verblind.*

In die klavierparty kom die *passacaglia* deur die loop van die hele lied voor. Die kenmerke van die herhaalde tema kom ooreen met die beskrywing van dié ou vorm van komposisie.

“.... the feature which has elevated the *passacaglia* above the majority of dance forms, is the construction of the music on a ground generally consisting of a short theme of two, four or eight bars.”¹⁾

1. Blom, E., redakteur. *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 6. London: MacMillan, ⁵ 1954, p. 575.

Aanvanklik was die *passacaglia* 'n ou dansvorm in Italië of Spanje, maar van die Barok af was dit die benaming vir 'n komposisie wat uit 'n aantal kontrapuntale variasies bo 'n herhaalde bas van twee, vier of agt mate bestaan.

In hierdie *passacaglia* word ook die gedagte van die *ostinato* aangetref. Dieselfde klavierparty wat in 1,2 verskyn, word herhaal in 3,4 en 5,6.

Sehr langsam. $\text{♩} = 44$.

Der Mond hat ei-ne schwe-re Klag'-er-he-ben
The moon hath been most grievous-ly com-plain-ing,

In die werk van Nederlandse komponiste van die Renaissance soos Baston, Josquin en Clemens word die *ostinato* aangetref as 'n simbool van 'n klaagesang en die roep tot God. 1) Die beskrywing is van presiese toepassing op hierdie lied, en dus kan die *ostinato* in dié geval as 'n klaagsimbool beskou word.

Na agt mate van treursang in die donker toonaard van E♭-mineur (1–8) is daar 'n tydelike modulاسie na F♯-mineur (9–12). Hierdie verheldering kan simbolies wees van twee dinge. Daar word gepraat van sterre, dus kan dit sinspeel op letterlike lig. Tweedens, alhoewel die maan kla omdat daar twee sterre makeer, stem dit die jongman vreugdevol omdat dit hom laat dink aan die oë van sy geliefde.

Van 13 af word daar teruggekeer na E♭-mineur en die klaende *ostinato* verskyn weer. Alhoewel sy beminde se oë skitter soos sterre, kla die jongman hieroor, want die feit dat hy daardeur verblind word, ontstel hom.

1. Elders, W. *Studien zur Symbolik in der Musik der alten Niederländer*. Bilthoven: Creighton, 1968, p. 77.

'n Voorbeeld van die musikaal-retoriese *emphasis* word aangetref op 7.2 in die stemparty, waar die ongewone aksent op die tweede pols van die maat aan die woord "du" prominensie verleen.

LIED 8

*Kom, laat ons vrede maak, my geliefde. Te lank
het ons in onmin geleef. Al wil jy nie vrede sluit
nie, wil ek tog. Waarom sal ons tot die dood toe
twis? Konings en vorste sluit vrede – sal min-
naars dan nie ook daarna smag nie? Konings en
soldate sluit vrede – sal twee verliefdes dan
daarin misluk? Dink jy nie dat twee tevrede
harte ook die vrede kan bekom wat hooggeplaas-
tes geniet nie?*

'n Stemming van rustigheid en vrede oorheers in hierdie lied. Twee faktore wat bydra daartoe is die rustige ritme in die regterhandse klavierparty en die orrelpunt in die linkerhand wat deurgaans volgehou word, behalwe in 11, 14, 15, 16, 27, 31, 32, 39 en 40. Soos die outeur W.S. Huber in sy studie oor motiefsimbooliek by Schütz al vasgestel het,¹⁾ impliseer vrede ook rustigheid, veiligheid en sekerheid. In die lied is rustigheid van toepassing omdat die stryd van die twee minnaars verby is (14–16). Ook as vorste na 'n oorlog vrede sluit, (17–20) is daar rustigheid. Die veiligheid het betrekking op die soldate as daar vrede heers (25–28). Die twee minnaars het ook nou sekerheid (23–40) dat die vrede wat ander smaak, ook vir hulle beskore is.

LIED 9

*Sé nou iemand kon jou bekoorlike beeltenis
skilder en 'n heidense koning sou dit vind. Hy sal
jou met 'n groot geskenk vereer en sy kroon in jou
hande lê. Sy hele ryk, tot aan die verste grense, sal
hul tot geloof bekeer. Deur die ganse land word die
bevel uitgevaardig dat elkeen 'n Christen sal word
en ook vir jou sal liefhê. Dadelik sal alle heidene
hulle bekeer en goeie Christene word en jou ook
liefhê.*

1. *Motivsymbolik bei Heinrich Schütz*. Kassel: Bärenreiter, 1961, p. 11.

Hierdie jongman is so bekoor deur die voorkoms van die jongmeisie dat sy gedagtes op loop gaan, en die hele lied is eintlik 'n verbeeldingsvlug – die uiting van 'n versugting wat nie waar kan word nie. Daar is etlike noemenswaardige toonsimbole wat voorkom in die uitbeelding van hierdie gedagtevlug.

Die vors van wie hier melding gemaak word in die teks (3–4) dra die verantwoordelikheid om sy mense te regeer, asook die kroon wat swaar op sy hoof rus. Wanneer hy hierdie kroon, die teken van sy koningskap, aan die jongmeisie se voete neerlê, is dit 'n daad wat die aflegging van sy koningskap impliseer. Hy raak dus ontslae van die las wat sy koningskap meebring. Die teks word op hierdie spesifieke plek ondersteun deur die gepaste verlossingskwartsextakkoord (vgl. p. 188) op die woord “Kron”, op 8.1.

7.3 : F V⁷
(Gb IV⁷)

C₄-E_{bb}-Gb-B_b, tipe III
Regterhand: E_b op 3¹ : vooruitneming

8.1 : F II
(Gb I)

G_b-B_b-D_b, tipe a, tweede omkering.
Regterhand: E_{bb} op 1² : deurgangsnoot

Onmiddellik daarna, by 8.3–9.1 word die letterlike oorplasing van die kroon uit sy hande in hare ook geskilder deur die teks wat ondersteun word deur 'n verlossingskwartsextakkoord – by die geestelike aflegging van sy verantwoordelikheid voeg hy nou die aan-skoulike daad (vgl. p. 188).

8.3 : F_{VI}⁷

D_b-F-A_b-C_b, tipe aII
Melodie: G_b op 3² : deurgangsnoot
Regterhand: G_b op 3¹ : terughouding

9.1 : F I

F-A_b-C_b, tipe d, tweede omkering
G_# en B₄ op 9.1² : hulpnote

and leg - to set - an Kron' in del - na Hen de.
in - to thy hands his crown he would be lay ing.

Dit is ook moontlik dat hierdie besondere kwartseks verklaar kan word as 'n huldigingskwartseksstakkoord (vgl. p. 189), soos trouens ook gedoen word deur my promotor, prof. B.S. v.d. Linde.¹⁾

Van 10–27 kom die *stile concitato* voor in die klavier-party (vgl. p. 205) wat bydra tot die voorstelling van die emosionele opwinding wat gepaard gaan met die oproep tot bekering en die werklike bekering self.

Almal in die ganze ryk sou hulle bekeer, en die grense van die ryk sal uitgeskuif word tot by die verste eindes (11–14). Die uitbreiding van die grense wat in die teks genoem word, word musikaal voorgestel deur 'n reeks tertsverwantskappe (vgl. p. 208) wat strek van 11.2–14.1.

11.2 : F I	F-A-C, tipe a.
11.3 : F $\sharp$ L(IV)	D $\flat$ -F A $\flat$, tipe a.
	Chromatiese tertsverwantskap met 11.2
12.1 : F $\sharp$ L,	E $\flat$ -G-B $\flat$, tipe a.
	Melodie: A $\flat$ op 1 ² : deurgangsnoot
12.2 : FV	C-E $\flat$ -G, tipe a.
	Chromatiese tertsverwantskap met 12.1
12.3 : F M	A $\flat$ -C-E $\flat$, tipe a.
	Chromatiese tertsverwantskap met 12.2
13.1 : F L	F $\flat$ -A $\flat$ -C $\flat$, tipe a.
	Melodie: D $\flat$: deurgangsnoot
	Chromatiese tertsverwantskap met 12.3
13.2 : F $\mathbb{L}$	C $\flat$ -E $\flat$ -G, tipe c
13.3 : F N(I)	A $\flat$ -C $\flat$ -E $\flat$, tipe b.
	Melodie: F op 3 ² : deurgangsnoot
	G $\flat$ op 3 ³ : hulpnoot
	Diatoniese tertsverwantskap met 13.2
14.1 : F I ⁷	F-A-C-E $\flat$, tipe aII
	Chromatiese tertsverwantskap met 13.3

Saam met die *stile concitato* in die regterhand in 15–18, verskyn daar 'n nabootsing van 'n fanfare in die linkerhand om realisme te verleen aan die teks wat verklaar dat 'n opdrag in die ganze land uitgevaardig word. Die fanfare-motief wat in 15 verskyn, word in 16–18 herhaal.

1. *Studiegids vir Harmonie en Kontrapunt IV*. Universiteit van Suid-Afrika, Pretoria, 3 1972.



Op 19.1 verskyn daar weer 'n verlossingskwartseks op die woord "Christ". Dit kan as sodanig beskou word omdat die teks impliseer dat die heidene hul bekeer en die Christelike godsdiens aanhang. Die gelowige Christen word verlos van sy sonde. Hierdie kwartseks word herhaal op 21.1 en 26.1.

18.3³: F V^7

B $\sharp$ -D $\flat$ -F-A $\flat$, tipe fill

19.1 : F I

F-A-C, tipe a, tweede omkering.



LIED 10

*Jy dink jy kan my met 'n garedraadjie vang, my
met een blik verlief maak! Ek vang ander wat ek bo
jou verkies, daarom durf jy my nie vertrou nie – jy kan
sien hoe lag ek daaroor. Wees verseker daarvan dat ek
ander najaag. Ek is verlief, maar nie op jou nie!*

In die eerste gedeelte van die lied kom daar 'n prominente kontras voor. Dieselfde melodie wat in die inleiding (1–2) deur die regterhand gespeel word, word in 7–8 in die basparty gehoor. Maar daar is 'n verskil in die effek. Die inleiding is 'n unisone melodie wat *pianissimo* gespeel word, terwyl die herhaling (7–8) in oktawe en *forte* gespeel word, dus dit vorm 'n teenstelling met die inleiding. As in aanmerking geneem word dat die teks ook op 'n teenstelling

sinspeel, naamlik dat die jongman die jongmeisie op hom verlief wil maak, maar dat sy in ander jongmans belangstel, kan hierdie teenstelling in die klavierparty verteenwoordigend wees van die musikaal-retoriese figuur *antitheton* wat 'n kontras aandui.

Die *forte*-oktawe in 6.4²–7.1 in die linkerhand kan ook die *emphasis* of nadruk verteenwoordig. Die jongmeisie gaan 'n aankondiging maak wat vir die jongman gewigtig sal wees, en die luisteraar se aandag word daarop gevestig deur die oktawe onder bespreking. Dieselfde figuur kom voor in maat 13, net na die woorde “Ich bin verliebt”. Weer eens word die aandag behou deur die *forte*-akkoorde op 13.3,4 vir die woorde “doch eben nicht in dich.”

'n Bedrieglike kadans (vgl. p. 174) kom voor op 14.2²–15.1. Dis voorwaar bedrieglik en ontugterend, want sy sê, “Ek is verlief, maar nie op jou nie!”

14.2² : B♭ V⁷ F-A-C-E♭, tipe all
Melodie: D op 2² : echappeé
15.1 : B♭ VI(IV) G-B♭-D, tipe b.

Hierdie onverwagte wending is 'n voorbeeld van die musikaal-retoriese *ellipsis*.

Op 16.1 verskyn 'n verlossingskwartsextakkoord (vgl. p. 188). Op die oog af lyk dit of sy deur die woorde “ich bin verliebt” te kenne wil gee dat haar verliefdheid haar vrymaak van al haar kwelings, maar die werklike rede vir die gebruik van die toonsimbool op daardie spesifieke plek is om aan te dui dat sy verlos is van die jongman en sy attenties.

spot symbol

15
dich; ich bin ver- liebt, doch e- ben nicht in dich.
you! I am in love, but hap- py not with you!

ris. *pp* *luchend* *ris.* *ruech* *p* *pp* *p* *f* *p*

15.2² : B♭ II C-E♭-G♭, tipe a.
16.1 : B♭ I B♭-D-F, tipe a, tweede omkering.

'n Interessante toonsimbool kom voor aan die einde van die lied. Skielike kontras in volume of tempo is 'n erkende spotsimbool (vgl. p. 186). In 16 kom die aanduiding *ritardando* voor op die woord "verliebt". Op die laaste noot van die frase kom ook nog 'n fermaat voor (16.3). Na hierdie opvallende vertraging in speed, kom in direkte teenstelling daarmee 'n twee-en-dertigstenoot-frase voor onmiddellik daarna. Dit is dus 'n humoristiese voorbeeld van die reeds genoemde *antitheton*.

LIED 11

Hoe lankal was dit my begeerte dat 'n musikant van my sal hou! Nou het die Vader my wens laat waar word en stuur een na my toe. Daar kom hy nou met so 'n tere uitdrukking, en hy laat sak sy kop, en speel viool!

Die melodiese interval van die oormatige sekunde speel 'n belangrike rol in hierdie lied. Nie alleen kom dit al reeds in die inleiding voor nie, maar ook by herhaling in die res van die lied. In die inleiding kom dit voor tussen die note E $\flat$ en D $\flat$ (1, 2, 3, 4).

Sehr langsam und nicht ohne Humor. $\text{♩} = 40$.

Wie lan - ge
How of - en

Volgens Kirnberger ¹⁾ verleen die dalende oormatige sekunde 'n klaende karakter aan 'n musiekdeel waarvan dit karakteristiek is. Dit was hierdie besondere betekenis wat tydens die Barok daaraan geheg is. Hierdie spesifieke Barokbetekenis sou egter misleidend wees in

-
1. Kirnberger, B. *Kunst des reinen Satzes in der Musik* (1774–79), aangehaal deur Unger, H. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik*..., op. cit., p. 110.

9.2 : fVI⁷ (IV)
10.1 : f1⁷,

D $\flat$ -F-A $\flat$ -C $\flat$, tipe all, derde omkering.
F-A $\flat$ -C-E $\flat$, tipe bl, tweede omkering.
Melodie: D $\flat$ op 1¹ : terughouding
Linkerhand: B $\flat$ op 1¹ : hulpnoot

55



In 16–17 sê die meisie dat haar wens na 'n musikant as haar geliefde, vervul is: “meinen Wunsch erlangen”. Maar dis baie duidelik dat sy nie baie in haar skik is met die vervulling nie, want op die woord “erlangen” (16.22–17.21) kom daar alreeds 'n voor-smakie van die Napelse akkoord, wat hoofsaaklik met tragiese droefheid geassosieer word, voor. Soos in die geval van die oormatige sekunde vroeër in die lied, word die akkoord hier nie terwille van werklike tragiek gebruik nie, maar eerder om die komiese situasie te benadruk. Sy is nie werklik bedroef oor die toestand nie, maar die Napelse akkoord verleen komiek aan die situasie deur oordrywing van gevoelens (*hyperbole*). Dit los nie op tradisionele wyse in 18 op nie, maar beweeg via die vierklank op die submediant (18) na 'n ander posisie van dieselfde Napelse akkoord in 19. Ook hierna word die normale oplossing op die dominant vertraag tot in 21.



Sy hét nou wel 'n musikant gekry, maar soos dit later ook blyk, is hy darem nie heeltemal wat sy wou gehad het nie! Die vertraging van die uiteindelijke oplossing van die akkoord mag moontlik dui op haar eie traagheid om die situasie te aanvaar. So 'n vertraging staan in die musikaal-retoriese *Figureleer* bekend as *suspensio*.

Die humor van die situasie in dié spesifieke deel (23–28) is kostelik. Ons weet reeds dat sy so effens teleurgesteld is, maar hierdie musikantjie is darem beter as niks, en buitendien, hy speel viool! Maar hoé hy speel word geopenbaar deur die weifelende naspel (31–38) met die moedige triller aan die einde! Hierdie situasie het die musiekwetenskaplike Ernst Bücken reeds in 1924 verduidelik in sy bespreking van die “nuwe musiek” van destyds. 1) Hy verwys naamlik na die opvallende kontras tussen die skril, droewige oormatige sekunde wat die jongmeisie se verlange uitbeeld, en die sagmoedige, gemelike mannetjie wat die antwoord op haar hartsbegeerte is!

“In dem Liede ‘Wie lange schon war immer mein Verlangen’ ... steht der stereotyp verwandte, herbe Schritt der übermässigen Sekunde des harmonischen Moll zwischen der 6. und 7. Stufe in schroffstem Gegensatz zu der im Text ausgedrückten Grundstimmung. Auch hier wirkt der Kontrast der übertriebenen Mollstimmung der ‘mit sanfter Miene’ erfüllten Herzenswünsche des Mädchens unwiderstehlich humoristisch.” 2)

Alhoewel die akkoorde in die klavierparty in 30 in gebroke vorm verskyn, vertolk die verlossingskwartseks sonder twyfel die vervulling van die meisie se verlange.

29
spielt die Vi-o-lin-ne.
plays the vi-o-lin-ne.
recht saghaft und schwankend
immer leise

29.2 : fVI⁷

Db-F-Ab-Cb, tipe all, derde omkering

Melodie: G² op 2² : deurgangsnoot

Regterhand: G² op 2² : appoggiatura

30.1 : fi

F-Ab-C, tipe b, tweede omkering.

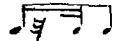
Regterhand: E¹ op 1¹ : appoggiatura.

1. *Führer und Probleme der neuen Musik*. Köln: Tonger, 1924.
2. *Führer und Probleme* ..., op. cit., p. 105.

LIED 12

O, nee, jongman! So maak mens nie! Jy sorg dat jy jou betaamlik gedra! Ek is goed genoeg vir gewone dae, nê! Maar op feesdae soek jy iets beters. Nee, jongman, as jy verder so voortgaan, gee ek kennis en sal nie meer tot jou beskikking wees nie.

In hierdie speelse toonsetting kan daar geen sprake wees van 'n ernstige verhouding tussen die twee jongmense van wie in die teks melding gemaak word nie. Alhoewel die jongmeisie die jongkêrel berispe oor sy wispelturigheid, toon die hele stemming van die lied dat die situasie lighartig is, sonder dieper betekenis vir enige van die betrokke partye.

Die aanwysing aan die begin, "Lebhaft und mit Grazie" (lewendig en grasierig) toon alreeds dat hier nie baie ernstige sake geraak word nie. 'n Verdere bevestiging van dié vermoede is die besonder vrolike ritme wat in die klavierparty voorkom (, soos byvoorbeeld in 1-4, 5-8 en 12-14.



Sy is bewus van die jongman se attenties aan andere, maar sy is hom nie ongeneë as hy af en toe nog van haar notisie neem nie. Dis vir haar 'n vrolike speletjie wat sy met hom aanknoop.

Sy besef blykbaar dat haar mededingster vir die jongman baie beteken, want as daar na haar verwys word (17-24) verhelder die toonaard van G-majeur na F♯-majeur.

In 23 en 24 kom die *anaphora* voor as die klavierparty soos in 21 en 22 herhaal word. Die herhalingsfiguur benadruk dit wat vooraf gegaan het, en in hierdie geval is dit die kadans by die woord "Feiertagen" wat weer herhaal word. Die aandag word dus gevestig

op dié dae, naamlik “Feiertagen” wanneer die jongman ander meisies verkies bó hierdie vriendin. ’n Soortgelyke herhaling word aangetref in 32² – 38.1 en is veral opvallend in die linkerhand. Ook hier kom dit voor waar daar in die teks na “Alle Tage” (*Alltagsliebchen*) verwys word. Wolf gebruik dus die *anaphora* om die twee soorte dae te beklemtoon.

Dit sal haar nie pla as haar verhouding met hom tot ’n einde kom nie. Sy waarsku hom as sy sê dat hy haar soos ’n gewone diensmeisie behandel (29–32), maar hierdie diensmeisie (“Alltagsmädchen”, waarvan “Alltagsliebchen” waarskynlik afgelei is) kan baie maklik kennis gee. As sy kennis gee, sal sy tog van hom ontslae wees. Hierdie houding van haar word bevestig deur die gebruik van die verlossingskwartsekstakkoord (vgl. p. 188) op die woord “Alltagsliebchen” (31).



30.1.2 : GW⁷

E♭-G-B♭-C♯, tipe all, derde omkering

Melodie: B♭ op 2 : vooruitneming

Linkerhand: B♭ op 2 : vooruitneming

31.1 : GI

G-B-D, tipe a, tweede omkering

Twee outeurs het besondere aandag bestee aan die slot van hierdie lied. W. Jarosch ¹⁾ bespreek die slotkadans en noem dat ’n mens daarin die onsekerheid wat in die stemming van die hele lied waarneembaar is, weer herken. Hy sê ook dat die meisie baie trots is en dat sy vasbeslote is om ’n skeiding te bewerkstellig, maar terselfdertyd ondervind sy smart oor die jongman se ontrouheid. Die basnote D–G in 40 vertolk vir hom vasbeslotenheid, terwyl die B en E♭ wat na G en B gaan, ook in 40 na ’n weemoedige sug klink.

-
2. *Die Harmonik in den Liedern Hugo Wolfs.* Dissertation. Wien: Universität Wien, 1927.

“Wollte man eine tonpoetische Deutung der Schlusskadenzen wagen, so müsste man auch in ihr jenes Schwanken in der Stimmung, das das ganze Lied durchzieht, wieder erkennen. Der verletztauffahrende Stolz und der gefasste Entschluss der Trennung, der nagende Schmerz über die Treulosigkeit des Geliebten andererseits. Der Bassschritt d—g drückt Entschiedenheit aus, die Folge es—h klingt wie ein wehmütiger Seufzer.” 1)

Die feit dat hy 'n wisseling van stemming as 'n karakteristiek van die hele lied in die twee slotakkoorde weerspieël sien, maak sy interpretasie twyfelagtig. Die kwintsprong kan weliswaar soms verteenwoordigend wees van vasberadenheid 2) maar hierdie geïsoleerde geval daarvan, wat nie eers teksverbintenis het om dit te ondersteun nie, het weinig oortuigingswaarde. Wat hy as 'n sugfiguur beskou, kom hoegenaamd nie ooreen met die musikaal-retoriese figuur *suspiratio* (vgl. p. 202) wat sedert die Barok aanvaar word as die uitbeelding van die sug nie. As Jarosch se vertolking van die basiese stemming van die lied vergelyk word met sowel die teks as die bepaalde musikale middele wat soos hierbo uiteengesit die speelse karakter daarvan beklemtoon, dan blyk sy siening heeltemal foutief te wees.

Ernst Bücken 3) vestig die aandag op die verassende slot van die lied wat teen die einde eers die klimaks bereik.

“Besonders häufig ist dabei in den auf einen Schlusshöhepunkt getriebenen Liedern der schnelle, sich gleichsam überschlagende auch musikalisch ‘überschnappende’ Schluss. So, wenn im Italienisches Liederbuch das Alltagsliebchen ihrem Liebhaber hastig herausgestossen, den Dienst kündigt.” 4)

-
1. *Der Harmonik in den Liedern Hugo Wolfs*, op. cit., p. 172.
 2. Bücken, E. *Der heroische Stil in der Oper*. Leipzig: Kistner, 1924, p. 11.
 3. *Führer und Probleme der neuen Musik*, op. cit.
 4. *Ibid.*, p. 106.

Hierdie onverwagte wending wat Bücken beskryf herinner aan die musikaal-retoriese *ellipsis* (vgl. p. 174). Ook die afsluitingsfrase van die lied (39–40) waar die skielike *pianissimogedeelte* ná die *crescendo* en *forte* volg, bevat dieselfde verrassingselement. Dieselfde verskynsel kom voor in die slot van lied 10 (vgl. p. 53). Dit blyk dat in beide liedere die vinnige slotgedeelte 'n onverwagte verklaring is. In lied 10 was dit “Ek is verlief – maar nie op jou nie.” In hierdie lied is dit “As jy só voortgaan, sal jou ‘Alltagsliebchen’ kennis gee! ”

LIED 13

*Mooi kind, jy is so trots teenoor jou minnaars.
As iemand met jou praat, verstaan jy nie rede nie,
en selfs om vriendelik te groet is vir jou te veel.
Maar jy is geen prinses nie, en nog minder sal jy
'n koninkryk as bruidskat hê! As jy dan nie goud
wil aanneem nie, wees tevrede met tin! As jy my
liefde nie wil aanneem nie, neem dan my veragting!*

Hierdie jongman is billik ontstoke oor die jongmeisie se ho-
vaardigheid en die hele lied is 'n satire op haar hoogmoed en besluit-
loosheid.

'n Baie opvallende stygende passasie is die een wat reeds in
1 voorkom en daarna deurentyd tot aan die einde van die lied gehoor
word.

Lebhaft. $\text{♩} = 155$.

licht

Hof - - tik - - aeld - - tik, ach! - - net
Enough - - ty and proud art thou, fair

p *f*

Dit kan moontlik as woedefiguur vertolk word of as 'n manier om
deur middel van 'n huldigingsfiguur die spot te dryf met die jongmeisie.

Op 18.1 verskyn 'n huldigingskwartsekstakkoord (vgl. p. 189). Maar die oplossing daarvan is heel ongewoon, soos die ontleding aandui.

18.1-4 : $\text{F}\sharp\text{-A}\sharp\text{-C}\sharp$

$\text{F}\sharp\text{-A}\sharp\text{-C}\sharp$, tipe a, tweede omkering.

Regterhand: $\text{G}\sharp$ op 2^2 : deurgangsnoot

$\text{B}\sharp$ op 3^2 : deurgangsnoot

19.1 : $\text{F}\sharp\text{IV}^7$

$\text{B}\sharp\text{-D}\sharp\text{-F}\sharp\text{-A}$, tipe dIII

Eers op 19.4 kom die normale oplossing op die dominant.

Die verklaring hiervan mag moontlik die volgende wees: die huldigingskwartsext word nog steeds spottend gebruik en wat hy in werklikheid vir haar aanbied, is nie liefde nie, maar veragting (19). Dié ongewone manier van huldiging mag die ongewone oplossing vir die kwartsext verklaar.

LIED 14

*Vriend, kom ons trek vir ons 'n monnikeskleed
aan en ons laat die wêreld oor aan hulle wat dit nog
vermaaklik vind. Dan gaan klop ons by die huisdeure
aan om te bedel: "Gee tog om Jesus wil iets vir 'n
arm monnik!" "Ag, liewe priester, u moet later
kom as ons eers die brood uit die oond gehaal het.
Ag, liewe priester, kom maar weer later, want my
dogter lê nou siek in die bed." "As sy dan siek is,
laat my na haar gaan sodat sy nie miskien sonder ver-
soening sterf nie. As sy siek is, laat my toe om haar
te sien sodat sy by my kan bieg. Maak die deure en
vensters toe sodat niemand ons steur as ek die arme
kind se bieg aanhoor nie."*

Die besondere ritmefiguur 7  verskyn in sowel die inleiding as ander gedeeltes van die lied. Dit lyk asof dit 'n vertolking kan wees van die doelgerigtheid waarmee die twee jongmans hul avontuur onderneem. Die monnikekleed wat as vermomming dien, gee hul die selfvertroue om voort te gaan met hul bedrogspel, en die feit dat hul onherkenbaar is, gee hulle die vasberadenheid om uit te voer wat hulle graag wil. Dit kan dus beskou word as 'n middel om telkens aan doelgerigte, onverskrokke optrede te herinner.



Hulle vertel hoe hulle kamtig as arme monnike by die huiskondeure aanklop en bedel (8–12). Sekere musikale verskynsels in hierdie gedeelte stel die twee as regte karikature voor. Die onderbroke chromatiese passasie in die linkerhand (8–9) is 'n tegniek wat reeds deur vroeëre komponiste gebruik is om karikatuur te skilder. Die outeur V.P. Heinrich ¹⁾ noem dat beide Guglielmi en Mozart by karikatuurvoorstelling dikwels 'n voortstuwende melodie plotseling onderbreek en vervang met 'n weifelende, stamelende passasie waarin soms ook praatsang voorkom.

“Mit Guglielmi liebt es Mozart, in einem schwungvollen Melodielauf plötzlich Skalengänge, Parlandostellen, stockend und stammelnd vor Pausen und Fermaten Halt machende Motive und ähnliche Episoden einzuschalten.” ²⁾

In hierdie lied verskyn beide die onderbroke, stamelende passasie (8–9) en die praatsang (8–12).

-
1. *Komik und Humor in der Musik*. Wien: Universität Wien, 1931.
 2. *Komik und Humor* ..., op. cit., p. 89.

7 *p*

Deen po-chen wir an Tür — un Tür im Stil-ien:
we'll steal from door to door — with beggar's lament:

Waar die twee vriende daarop uit is om nuwe opwinding te soek in hierdie skynbedelary, dra die *stile concitato* (vgl. p. 205), wat van 8 af in die regterhandse klavierparty verskyn, daartoe by om die opgewondenheid wat hul avontuurlustigheid meebring, te skilder.

Ten spyte van die monnikekleed, die vroom gesigte en die bedelaarstem skemer hul bedrieglike motiewe tog deur as die reeds genoemde motief ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$) selfs tydens die hartroerende bedelary in die linkerhandse klavierparty gehoor word (10–12).

10 *recht klüglich*

„gebt ei-nem ar-men Mönch um Je-su wil-len.“
“for God’s sake on a now - dy monk - sake pri - ty.”

p

Opvallend in mate 8–12 is die resitatiefstyl en die byna monotone stemparty. In 8 en 9 mag die herhaling van die E ’n verwysing wees na die geklop aan die deur. Die definitiewe resitatief in 10–12 herinner aan die resitatief in die komiese opera van die 18e eeu.

In die basparty verskyn daar ’n opvallende dalende melodiese interval, naamlik F# -Bb (10.22–3). Dit is die dissonante interval van die oormatige kwint en ’n voorbeeld van die musikaal-retoriese

saltus duriusculus. Volgens die *Riemann Lexikon* ¹⁾ verteenwoordig verminderde of oormatige intervale afvalligheid, wankelmoedigheid en sondigheid. Dit is dus nog 'n duidelike bewys daarvan dat die “monnike” bedrieërs is. In 10–12 kom hierdie interval in die linkerhand driemaal namekaar in dieselfde vorm voor wat die teenwoordigheid van die herhalingsfiguur *anaphora* meebring. Dit is asof die luisteraar gedurig herinner word aan die kwade bedoelings wat agter die bedelary skuil. Soortgelyke dissonante intervale kom voor in 22.22–3 en 34.22–3.

Van 14–21 word die luisteraar verplaas na 'n heeltemal verskillende toneel. In een van die huise waar hulle aanklop is daar angs en onsekerheid, want die dogter van die huis is siek en die ontstelde moeder versoek die “priester” om tog maar liever later te kom. Die indruk van angstigtheid wat deur die teks geskep word in dié gedeelte, word met oortuiging tuisgebring deur die feit dat dit in 'n donkerder toonaard, naamlik F# -mineur geskryf is. Die *stile concitato* is nog teenwoordig, maar het nie hier dieselfde betekenis as by 8–12 nie. Nou beeld dit onrustigheid en spanning in die gemoed van die moeder uit. Daar is ook geen dubbelsinnigheid daaromtrent nie, soos in 10–12 nie – daar is nie 'n gepunteerde ritme in die klavierparty teenoor die *stile concitato* nie. Die opvallende chromatiek in die klavierparty in 20–21 bevestig die feit dat die moeder bedroef is en dat sy ly (vgl. p. 175).

2.0 ein wenig zurückhaltend -

ein Töchter-lein von mir liegt krank da-nie - der.
my daughter doth on bed of sick-ness languish.

pp

1. Gurlitt, W. en Eggebrecht, H.H., op. cit., “Parrhesia”, p. 706.

Van 22 af praat die “monnik” weer, en wanneer hierdie karakter op die voorgrond tree, word die aandag op hom gevestig deur dat daar ook ’n toonaardsverandering intree, naamlik ’n oorskakeling na B $\flat$ -majeur (22–25). Volgens die teks is hy ewe begaan oor die siek dogter en dring daarop aan om haar te sien voordat sy dalk sterwe sonder dat haar sonde versoen is. Hy moet na haar toe gaan sodat sy by hom kan bieg. Die Napelse akkoord (vgl. p. 189) in 32.1,2 dra daartoe by om sy simpatie met die “arme kind” baie oortuigend te laat klink.



Ook in 33 waar hy beskryf dat sy moet bieg, dit wil sê dat sy ontslae moet raak van haar sondelas, is die oortuigende gebruik van die verlossingskwartsektakkoord (vgl. p. 188) op die woord “Beichte” genoeg om enige moederhart gerus te stel.

32.4 : D V^7	G $\sharp$ -E $\flat$ -D-F, tipe f III
	Linkerhand: G $\sharp$ op 4 ¹ : deurgangsnoot
33.1 ¹ : D I	D-F $\sharp$ -A, tipe a, tweede omkering.

Maar deur al die mooi praatjies heen word die booswig se werklike bedoelings verklap deur die vasberade ritme in die linkerhand wat deurentyd aanwesig is (22–36; in 28–29 is die ritme gewysig). Hy is baie gretig om alleen te wees met die dogter, maar beslis nie om haar bieg aan te hoor nie!

In die naspel word die “vroom” stemming gehandhaaf deur drie opeenvolgende plagale kadanse (35.4–36.1, 36.2–36.3, 36.4–37.1), maar die ritme in die linkerhand weerspreek die vroomheid.

LIED 15

My geliefde is so klein dat hy sonder om te buk die vloer kan vee met sy hare. As hy tuin toe gaan om vir my jasmyn te pluk, skrik hy vir 'n slak. Terwyl hy in die huis sit om van die skok te herstel, stamp 'n vlieg hom onderstebo. As hy by my venstertjie staan, steek 'n steekvlieg hom op die skedel. Ek verwens alle vlieë, slakke en steekvlieë, en ook hulle wat 'n skatjie het wat van Maremma af kom. Ek verwens ook vir hulle wat, as hulle soen, so laag moet buk.

'n Moontlike verklaring van die lied kom voor in *The Songs of Hugo Wolf* waarin Eric Sams ¹⁾ die volgende daarvan sê:

“The men of Maremma are proverbially tiny. But this song is not a protest; it is a love-song, full of affectionate teasing and pretended dismay The idea of the minuscule hero, for all his misfortunes is treated with a certain dignity in the music (e.g. the postlude)

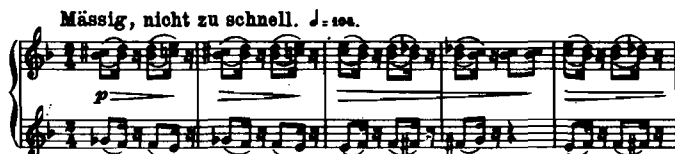
..... The music illustrates the idea of smallness, with tiny intervals and finicking rhythm; but it is very far from being simply pictorial. What it is ‘about’ is not so much the little man as the singer’s thoughts of him. The composer’s direction ‘sehr zart’ (very tenderly) makes the intention clear. The voice begins with a melody as small in its intervals as it could well be The comic episodes are graphically treated in voice and piano; and the climax of affectionate exasperation at ‘Verwünscht sei’n alle Fliegen’ ... melts into a revealing tenderness at the last words ‘so tief muss bücken’ (must stoop so low).” ²⁾

Sams noem dat die musiek die kleinheid van die jongman weerspieël deur middel van “tiny intervals and finicking rhythm”. Dit is korrek,

1. Op. cit.

2. Ibid., p. 225.

want in die gedeelte waar die jongmeisie direk na hom verwys, (1–39), kom daar in die stemparty oorwegend klein melodiese intervalle voor. In die klavierparty is die klein intervalle ook in 1–8, 27–30 en 50–53 opvallend.



Die ritmefiguur  met die rusteken wat telkens voorkom, mag verteenwoordigend wees van die kort treetjies wat die klein mannetjie gee as hy loop, want dit kom telkemale voor wanneer sy beweging van een plek na 'n ander beskryf word. Die teks in 18–25 beskryf sy besoek aan die tuin; 27–30 se woorde beeld sy terugkeer na die huis uit wanneer hy heeltemal uitasem is; in 35–38 word sy beweging na haar venster beskryf.

Hy is blykbaar ernstig ten opsigte van sy gevoelens teenoor haar en tree galant en bedagsaam teenoor haar op, byvoorbeeld as hy na die tuin gaan om vir haar jasmyn te pluk (18–21). Maar sy is so bewus van sy kleinheid dat alles wat hy doen vir haar snaaks voorkom, en dit is moontlik dat sy haar gevoel vir hom wil onderdruk deur die spot te dryf met sy onbeholpenheid. Hierdie vermoede word op twee maniere bevestig. Ten eerste is daar die eenvoudige eweredige ritme wat in die klavierparty voorkom (1–30, 35–38, 47–66). Ernst Bücken ¹⁾ noem dat dit 'n metode is wat Wolf meermale toepas om 'n humoristiese effek te verkry.

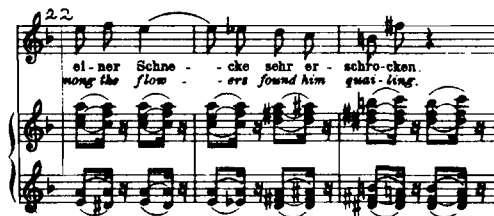
“Ein von Wolf häufig angewandtes rhythmisches Stilmittel der humoristischen Charakterisierung ist die Vereinfachung des Rhythmus” ²⁾

'n Tweede humoristiese verskynsel is die groot melodiese intervalle wat af en toe die reëlmattige gang van die klavierparty onderbreek,

-
1. *Führer und Probleme*, op. cit.
 2. *Ibid.*, p. 103.

soos die oktaaf in die regterhand in 12, 16 en 21 en die besonder groot sprong in 17. In sy verhandeling *Komik und Humor in der Musik* noem V.P. Heinrich ¹⁾ dat die musiek van die *opera buffa* van die 18e eeu sekere kenmerkende verskynsels getoon het wat gebruik is om komiese situasies wat in die teks beskryf word onder die aandag te bring. Hy noem onder andere groot intervalspronge, en as voorbeeld noem hy uit Mozart se *Figaro* lied no. 12. In hierdie lied van Wolf toon die beperkte gebruik van die groot interval dat dit besondere betekenis het. Waar klein intervalle oorwegend in die lied aangetref word, is die groot intervalle des te meer opvallend. Nog 'n komiese lied waarin Wolf van soortgelyke spronge gebruik maak, is "Gutmann und Gutweib" uit die Goetheliedere.

Die jongman se ontmoeting met verskeie klein skepseltjies word deur die jongmeisie oordryf, want telkens word die voorval baie dramaties voorgestel. Ook op hierdie manier laat sy hom belaglik voorkom. Tertsverwantskap (vgl. p. 208) tussen 24.1² en 24.2, 24.2 en 25.1 toon die kontras tussen die onskuldige slak en die kamtige groot skok wat hy veroorsaak.



- | | |
|--------------------------------------|--|
| 24.1 ² : F I ⁷ | F-A-C-Eb , tipe all, derde omkering. |
| 24.2 : F VI ⁷ (IV) | D-F#-A-C, tipe all. |
| | A# op 2 ¹ : deurgangsnoot |
| | Chromatiese tertsverwantskap met 24.1 ² . |
| 25.1 : F IV ⁷ | B-D#-F#-A, tipe all, eerste omkering. |
| | C op 1 ² : hulpnoot. |
| | Chromatiese tertsverwantskap met 24.2. |

1. Op. cit., pp. 90 ff.

Toonskildering kom voor waar die gefladder van die vlieg nageboots word in die regterhandse klavierparty. (31–34).



Die voorstelling van die gefladder is egter buite verhouding met dit waartoe 'n vlieg in staat is. 'n Verdere realistiese voorstelling verskyn in 42–44 waar die steek van die steekvlieg deur die vinnige lopies in die regterhand uitgebeeld word. Selfs dit is in 'n mate ook oordrewe. Hierdie drie genoemde voorstellings wat buite verhouding met die werklikheid is, kan beskou word as 'n nalewing van die musikaal-retoriese *hyperbole*.

Ten spyte daarvan dat die meisie haarself probeer wysmaak dat hy tog maar net 'n snaakse mannetjie is, kan dit haar gevoel vir hom nie tot niet maak nie. Daarom raak sy ongeduldig met haarself en soek na 'n manier om ontslae te raak van haar frustrasies. Die stygende woedepassie (vgl. p. 198) in 45 gee vir die luisteraar 'n idee van haar radeloosheid. Die musikale *exclamatio* of uitroep kom voor op die *ff*-akkoord op 46.1 en 54.1 net voordat die meisie haar verwensingsuitroep maak. Dan pak sy die skuld vir hierdie frustrasie op die vlieë en die slakke (46–49). Die teks alleen gee die indruk dat sy hulle verwens omdat hulle vir die jongman pla, maar eintlik verwens sy haarself omdat sy op hom verlief geraak het. Daar is twee leidrade wat 'n mens tot hierdie gevolgtrekking bring. Die eerste feit is dat sy, direk nadat sy die insekte verwens, ook diegene verwens wat 'n skatjie uit Maremma het, met ander woorde, syself. Die tweede deurslaggewende leidraad is die dalende chromatiesse kwartval (vgl. p. 177) in die regterhandse klavierparty as lydenssimbool in 46–48. Dit kom voor in *C♭*-majeur.



C♭ (46.1) – B♭ (47.11) – A♯ (47.12) – A♭ (48.11) – G♯ (48.12) – G♭ (49.11).

Dit kan 'n tweeledige funksie hê. Dit kan haar lyding uitbeeld en dit kan ook as parodie op die dodesimbool (kwartval) vertolk word wanneer sy die goggas hul dood toewens. Hierdie verwensing word herhaal in 54–57 wanneer die kwartval met dieselfde simboliese betekenis, in A♭ voorkom in die regterhandse klavierparty.

54 *Heftig und etwas beschleunigend* *immer zurückhaltender*

Ver-wünscht sein al-le Flie-gen, Schna-cken, Mü-cken- und wer sich,
A plague on hum-bles - bees and all things whiss-ing, and all who

dim. *p*

A♭ (54.1) – G♯ (55.11) – F♯ (55.12) – F♯ (56.11) – E♯ (56.12) – E♭ (57.1).

LIED 16

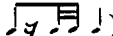
Julle jongmanne wat uittrek na die slagveld, julle moet 'n bietjie omsien na my geliefde. Sorg dat hy hom dapper gedra in die stryd; hy was nog nooit in sy lewe in 'n oorlog betrokke nie. Laat hom tog nooit onder die blote hemel slaap nie, want dit sal vir hom 'n straf wees. Laat hom ook nie in die maanskyn slaap nie. Hy sal sterf, want hy is nie daaraan gewoond nie.

Hierdie jongmeisie neem afskeid van haar geliefde wat vir die eerste keer in sy lewe gaan oorlogvoer. Sy is bewus van sy onervarenheid in hierdie opsig en spot 'n bietjie daarmee, maar tog is sy ook oor hom bekommerd, soos bepaalde musikale verskynsels in die loop van die lied aandui.

Die militêre atmosfeer word geskep deur die nabootsing van die tromme in 1–4.



Dit is nabootsing wat Wolf meermale gebruik. In die *Spanisches Liederbuch* ¹⁾ word dit aangetref in die lied “Sie blasen zum Abmarsch.” Dit vertel van die afskeid van ’n soldaat, en die ritme-figuur wat by die nabootsing van die trom gebruik word, is . Eric Sams ²⁾ noem dat presies dieselfde ritme van “Ihr jungen Leute” uit die *Italienisches Liederbuch* () voorkom in die lied “Der neue Amadis” uit die *Goetheliedere* ³⁾ waar vertel word van ’n seuntjie wat gewikkel is in ’n militêre spel met sy speel-goedsoldate.

“The rhythm itself () may be thought, by analogy with its counterpart in *Der neue Amadis* to suggest the idea of ‘playing at soldiers.’ ” ⁴⁾

Dis moontlik dat hierdie jongmeisie aanvanklik ook lighartig was oor haar geliefde wat nou vir die eerste keer in sy lewe ’n “soldaat” gaan wees, maar, soos dit later blyk, sien sy ook die ernstige sy van die saak.

Die nabootsing van tromme is ook deur ander komponiste gedoen en word onder andere aangetref in die werke van Beethoven en Schumann. In Beethoven se *Sonate in D-mineur, op. 31, no. 2*, is daar in die tweede deel ’n deurlopende ritme-figuur wat as’t ware ’n onheilspellende tromgeroffel voorstel: . ’n Opvallende tromrol kom voor in die derde deel van die *Sonate in A-majeur, op. 26*. Dié deel is in die aard van ’n dodemars en die tromgeroffel kom voor in 30, 31, 34 en 35). In Schumann se *Geschwindmarsch* ⁵⁾

1. Leipzig: Peters, ed. 9154, geen datum, p. 18.
2. Op. cit., p. 226.
3. Leipzig: Peters ed. 9273, geen datum, p. 16.
4. Sams, op. cit., p. 226.
5. *Klavierwerke*. Band I. München: Henle, geen datum, p. 112.

kom daar ook 'n hele aantal mate met die ritme  in die linkerhand voor om tromme na te boots. In die Wolflied onder bespreking word die figuur herhaal in 6, 8, 14, 16, 18, 34–36. Die sterk marsritme in die klavierparty wat by 5 begin en dwarsdeur die lied volgehou word, bevestig die militêre stemming.

Die gedagte van afskeid word verteenwoordig deur die horingkwint, 'n erkende simbool van afskeid, wat in 9–12 voorkom. Meer gewens in verband met hierdie simbool verskyn op p.182.

Waar die klompie jong soldate op die punt staan om te vertrek, sluit die jongmeisie nog 'n paar vermanings by haar afskeidsgroet in. Hulle moet sorg dat haar geliefde hom dapper gedra, want oorlog is vir hom iets heeltemal onbekends. Die onverwagte wat dit vir hom kan meebring, word duidelik uit die bedrieglike kadans wat voorkom by 21.2² en 22.1 in die tussenspel nadat oorlog in die teks by 18 en 19 genoem is. (Vgl. p:174)



21.2² : b V⁷

22.1 : b VI(IV)

F#-A#-C#-E, tipe all

G#-B-D, tipe d

Regterhand: C# op 1¹ : deurgangsnoot

E op 1² : deurgangsnoot

Linkerhand: F# op 1² : deurgangsnoot

Dit is moontlik dat opvallende toonaardsverandering kan uitbeeld dat oorlog ver verwyder is van dit waaraan die jongman gewoond is. Daar is 'n momentele uitwyking van C-majeur na B-mineur van die bedrieglike kadans af in 21.2² en 22.1 tot 24.2. (*Aufhellung*). Die onverwagte dinamiese aanduiding *sf* op die akkoord op 24.2 ná die rustige *pp* vooraf kan skrik of skok voorstel.

Van 25–32 dryf die jongmeisie 'n bietjie die spot met die feit dat haar geliefde nie 'n geharde soldaat is nie. Op die oog af lyk dit of sy ernstig en simpatiek is, want haar medelye word in die donkerder toonaard van A-mineur weergegee. Maar haar “simpatie” word plotseling weerspreek deur die skielike aksent op 32.2², wat 'n kontras vorm met die voorafgaande *pp* - passasie (29.1–32.2). In 24.2 vertolk dit skok; hier kan dit dieselfde wees, maar is meer oortuigend as 'n humorsimbool. Kontras as 'n humorsimbool word ook genoem op p.186 ff.

Alhoewel die jongmeisie vir 'n wyle so 'n bietjie spot, is daar tog 'n ondertoon van onsekerheid en begaandheid oor die jongman. Die oormatige drieklanke wat in die klavierparty voorkom op 27.2 en 28.1 en herhaal word op 31.2 en 32.1, bevestig hierdie vermoede.



Die figuur *parrhesia* kan by sowel melodiese as harmoniese vermindeerde en oormatige intervalle voorkom. Dit suggereer die negatiewe wat in hierdie geval die vorm van onheil aanneem.

Terwyl die meisie in hierdie lied dus skertsend oor die situasie praat, verrai die oormatige drieklank dat sy wel bewus is van die onheil wat oorlog inhou.

Van 25–32 vra sy dat hy tog asseblief nie onder die blote hemel moet slaap nie. Dit op sigself is eintlik 'n belaglike versoek, want dis sekerlik iets wat baie dikwels met 'n soldaat gebeur. Die spottoon in hierdie versoek is onmiskenbaar en word gestaaf deur die skielike *sf* op die laaste akkoord in 32 wat 'n groot kontras vorm met die voorafgaande deel wat *pianissimo* is. Dit kan beskou word as 'n soort speelse “skrikmaak”-akkoord.

29 *pp* *poco rit.*

er ist so zart, — en mōch — te sich be — stra — fen.
I greatly fear — of cold he would be dy — ing.

pp

Sy gaan nog verder en vra in 33–40 dat hulle tog moet toesien dat hy nie miskien in die maanskyn slaap nie, want hy sal somaar die gees gee! Dit is 'n erkende feit dat sommige mense erg geaffekteer raak by volmaan en hulle allerhande onheilspellende, bonatuurlike dinge verbeel. Blykbaar insinueer sy dat hy so 'n soort persoon is en dat die maan hom só nadelig kan beïnvloed dat dit sy einde mag beteken. Sy sê ook dat hy gladnie gewoond is daaraan om onder die maan te slaap nie. Die tertsverwantskap (vgl. p. 208) tussen 35.2 en 36.1 beklemtoon die verskil tussen die beskermde plek waar hy gewoonlik slaap en die oop veld onder die maan.

35

fen un-tern Mond;
— on moon-ist trail,
36

pp *ppp*

35.2 : C I⁷

C-E-G-B♭, tipe all

36.1 : CVI(VI)

A-C♯-E, tipe a

Regterhand: G op 1 : echappeé

Chromatiese tertsverwantskap met 35.2.

Maar weer eens, ten spyte van die tergery, is daar tekens van besorgdheid by die meisie te bespeur. As sy sing van die maan, is dit met begeleiding van die marsritme en die nabootsing van tromme wat weer van 38–47 voorkom, soos in 1–18. Die herinnering aan die werklike stryd wat voorlê, is steeds teenwoordig.

Ook die moontlikheid dat hy miskien nie weer kan terugkom nie, word in die gedagte geroep deur die afskeidshoringkwinte op 37 en 38.

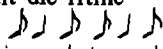
Haar laaste sin toon, ten spyte van die lighartige woorde — “er ist’s ja nicht gewohnt” — (39–40) haar verborge kommer, deurdat die woorde stadiger (etwas langsamer) en amper met huiwering (zurückhalten) gesing word. Die dinamiese aanwysing hier bly ook pal by *p*, *pp* en skakerings daarvan. Dit skyn asof die jongmeisie werklik omgee vir die jongman, maar om twee redes op so ’n lighartige wyse van hom afskeid neem. Eerstens wil sy blykbaar op ’n blymoedige manier afskeid neem sodat hy nie die herinnering van ’n treurende sal meeneem nie. Tweedens en miskien die belangrikste, wil sy blykbaar haar eie besorgdheid en hartseer oor sy veiligheid onderdruk en daarom is haar spottery soms selfs ’n bietjie vergesog.

Die geselskap vertrek dan, soos die marsritme en naspel aandui (40–47) en verdwyn in die verte, volgens die aanwysing *pp* en *ppp* in 46–47. Horingkwinte as afskeid kom weer eens voor in 44 en 46.

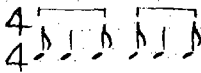
LIED 17

*As jy jou minnaar wil laat sterf, geliefde, dan
moet jy nie jou hare in lokke dra nie. Laat dit
loshang oor jou skouers soos suiwer gouddrade.
Dit lyk soos goue drade wat die wind beweeg.
Die hare is mooi; ook die een aan wie die hare
behoort, is mooi. Die goue sydrade is ontelbaar.
Die hare is mooi, ook sy wat dit kam, is mooi.*

Die digter besing hier die skoonheid van sy geliefde se hare en vergelyk dit met gouddrade. Dit is egter uit die teks reeds duidelik dat sy bewondering en aanbidding nie tot die hareprag beperk is nie, maar eintlik tot die jongmeisie self gerig is. Die teks beskryf wel op ’n realistiese manier die pragtige hare, maar slegs ’n klein gedeelte van die jongman se werklike gevoelens word daardeur oorgedra. Die hele lied is gegrond op ’n baie dieper betekenis as wat die lees van die woorde alleen tuisbring.

Die gedagte van huldiging kan herken word uit die ritme van die begeleidingsfiguur: C  (1–9) en C  (10–14,18).

Eric Sams 1) het in sy navorsingswerk in verband met Wolfliedere die volgende kon vasstel:

“A particular rhythm i.e.  very often appears, usually in open fifths in the left-hand piano part, in songs of which the words express the idea of worship these persistent figures seem to convey the impression of submission or self-surrender” 2)

Die *Italienisches Liederbuch* bevat etlike liedere met hierdie ritme, naamlik nos. 17, 28, 36 en 38, en bogenoemde stelling dat dit 'n huldigingsritme is, is in alvier genoemde liedere aanvaarbaar aangesien die teks ook met huldiging te doen het.

'n Verdere kenmerk van die begeleidingsfiguur is dat dit 'n ritmiese *ostinato* is en dieselfde ritme word telkens herhaal. Al wissel die melodie, word die ritme volgehou. Dit kan dus beskou word as 'n ritmiese *anaphora*.

Daar kom 'n belangrike leidraad tot die eintlike betekenis van die lied voor by die aanvang (1–2): “Und willst du deinen Liebsten sterben sehen” (As jy jou minnaar wil laat sterf). Dit klink aanvanklik vreemd dat 'n jongman sou verlang om te sterf bloot by die aanblik van sy geliefde se goue hare. Maar eintlik beteken hierdie woorde dat haar pragtige hare by hom 'n gevoel van hemelse saligheid opwek. Hierdie bewering word afgelei van die feit dat die klavierparty oorheers word deur akkoorde wat harpespel naboots (besonderlik 10–16). As 'n mens van Wolf se ander liedere nagaan, dan blyk dit dat hy meer dikwels hierdie harpespel as nabootsing gebruik het, en waar dit voorkom het die teks telkens te doen met besondere skoonheid, verheuenheid of die saligheid van die hierna-maals. So is daar *An eine Aeolsharfe* 3) (gekomponeer 15 April 1888), waarin die digter verlang na weersiens met sy oorlede broer; *Der Sänger* 4) (14 Des. 1888) waarin die sanger met harpbegeleiding

1. Op. cit.
2. Ibid., p. 7.
3. *Mörke-lieder*. Leipzig: Peters ed. 8962, geen datum, p. 40.
4. *Eichendorff-lieder*. Leipzig: Peters ed. 9110, geen datum, p. 34.

in die koningshof voorsing en geen tasbare beloning daarvoor wil hê nie, maar God dank dat hy mag sing; *Gesang Weylas* 1) (9 Okt. 1888), waarin 'n skone land besing word; *Der Schreckenbrecker* 2) (14 Sept. 1888) waarin die onverskrokke soldaat glo dat die geluks-godin hom eendag na die tempel van onsterflikheid sal lei.

Van die genoemde reeks liedere is *An eine Aeolsharfe* eerste gekomponeer, soos afgelei kan word uit die gegewe datum van die komposisie. Daar het 'n merkwaardige insident in Wolf se lewe plaasgevind ten opsigte van hierdie besondere instrument. Voor- dat verder daarop ingegaan word, is dit nodig om te verduidelik hoe die instrument lyk en funksioneer. Percy Scholes 3) beskryf dié besondere harp soos volg:

“It consists of a number of gut strings (of different thicknesses but tuned in unison) on a wooden resonance box about 3 feet long, which can be attached to a tree or a building or (as frequently) fitted along the length of a window-ledge. The blowing of the wind sets the strings in vibration in such a way that their harmonies are heard, rather than merely their ‘fundamental note’ and this gives a chordal impression – the harmonics produced varying with the thickness of the strings and the velocity of the wind.” 4)

Die insident waarby Wolf betrokke was, het op 27 Mei 1888 plaasgevind, ongeveer sewe weke nadat hy *An eine Aeolsharfe* gekomponeer het. Hy was saam met 'n vriend, Strasser, op 'n staptoer en onderweg het hulle op die ruïne van 'n ou kasteel afgekom. Frank Walker 5) vertel verder soos volg:

-
1. *Ausgewählte Lieder*. Leipzig: Peters ed. 10969–10970, geen datum, p. 60.
 2. *Eichendorff-lieder*, op. cit., ed. 9246, p. 36.
 3. *Oxford Companion to Music*. Oxford University Press, 10 1970.
 4. *Ibid.*, p. 19.
 5. *Hugo Wolf*, op. cit.

"As they walked through the deserted halls, Wolf suddenly stopped short and listened intently. Strange sounds came to his ear, as if somebody were playing a piano in the distance. He walked towards the sound and discovered its source in an Aeolian harp, set in the window of the last chamber of the castle. For a time he listened enchanted, then ran back to Strasser and said: 'That is really wonderful. Look, I have *never* heard an Aeolian harp in my life until this moment, and yet I divined it just so, exactly as the Aeolian harp there sounds, so it is in my song. That is most remarkable.'" 1)

Die feit dat Wolf hierdie effek gebruik het in 'n lied waarin daar na die hiernamaals verwys word, is nog meer merkwaardig as 'n mens die navorsingswerk van August Langen 2) nagaan in verband met die aeolharp. Hy noem onder andere dat 'n sekere Von Dalberg teen die begin van die 19e eeu 'n boek geskryf het oor die harp, en daarin vertel hy die volgende legende wat geassosieer word met die instrument. Die klanke van die aeolharp is die stemme van afgestorwenes uit die hiernamaals. Die godin van harmonie het aan die afgestorwe siele toestemming verleen om hul verlange na hul dierbares op aarde deur middel van sagte klanke bekend te maak wat deur die god van die wind, Aeolus, oorgedra word. Die harp waarvan die snare deur die wind beweeg word, word dus nooit deur mensehande aangeraak om die klank voort te bring nie, en so het die geloof ontstaan dat die klanke afkomstig is uit die doderyk.

"Die Klänge der Äolsharfe sind Stimmen aus dem Jenseits, dem Reich der abgeschiedenen Seelen und seligen Geister, denen die Göttin der Harmonie durch die Hilfe des Windgottes Aeolus die Gabe verleiht, ihre Sehnsucht nach den auf der Erde zurückgebliebenen trauernden Freunden in zarten Tönen auszusprechen.

-
1. Walker, op. cit., pp. 208–9.
 2. "Zum Symbol der Äolsharfe in der deutschen Dichtung." *Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau*. Kassel: Bärenreiter, 1966.

Diese der 'Grotte des Schalls' im Elysium entspringende Geistermusik strömt zur Erde hinab als Gruss der Toten an die Hinterbliebenen." 1)

In die lig van bogenoemde is dit dus duidelik dat die beweging van die wind deur die hare van die jongmeisie vir die jongman simbolies is van die wind se spel op die snare van die aeolharp. Haar nabyheid beteken vir hom hemelse saligheid, en as hy dan aanvanklik sê dat sy haar hare los moet dra as sy haar geliefde wil laat sterf, bedoel hy daarmee dat dit vir hom so wonderlik is dat hy voel of hy al reeds die salige hiernamaals betree het.

Daar word 'n vergelyking getref tussen die hare wat in lokke gedra word en die hare wat los hang (2.3²–6.2). Hierdie kontras word beklemtoon in die tertsverwantskap tussen 4.4 en 5.1 (vgl. p. 208).

nicht dein Haar gelockt, du Hol - de. Lass von den Schultern frei sie
 dear, thou now, or must be thy - sing. From off thy shoulders let thine

4.4 : Ab I,

Ab-C-E_b, tipe c.

5.1 : Ab III

(C I)

C-E_b-G, tipe a.

Diatoniese tertsverwantskap.

Die kwartsektakkoorde wat voorkom op 5.1, 6.1 en 7.1 is besonder in dié opsig dat hulle nie op die normale manier oplos nie, maar daar word verder beweeg na 'n ander posisie van dieselfde akkoord.

1. "Zum Symbol der Aolsharfe", op. cit., p. 161.

nie - der - we - han; wie Fä - - den schä - nen aus von pu - ren Gol - de.
 hair be streaming; like threads... of purest gold it will be gleam - ing.

Die kwartsekste op 5.1 en 6.1 kan beskou word as verlossingskwartsekste aangesien hulle voorkom by die teks wat beskryf dat die hare nie meer in lokke gedra is nie, maar vry om haar skouers heen sweef (vgl. p.188). Juis die onopgeloste kwartsekste skep ook die swewende effek in die musiek. Die derde voorbeeld op 7.1 kan vertolk word as 'n huldigingskwartseksk aangesien daar van sy kant bewondering is vir haar hare wat vir hom soos gouddraadjies lyk. (Vgl. p. 189).

Twee opvallende tertsverwantskappe wat kontras bewerkstellig, kom voor in die gedeelte waar die teks beskryf hoe die wind die hare beweeg (9–13). Die tertsverwantskappe kan moontlik die lig en skaduwee in die hare uitbeeld as die wind dit beweeg.

12.2 : A♭II

(B I)

B-D♯-F♯, tipe a

Melodie: E♭ : appoggiatura

12.3 : A♭IV

(G♭V)

D-F♯-A-C, tipe all, tweede omkering

Chromatiesse tertsverwantskap met 12.2

13.2 : A♭IV⁷

D♭-F-A♭-C♭, tipe all

13.3 : A♭II⁷

B♭-D♭-F-A♭, tipe all, eerste omkering.

Chromatiesse tertsverwantskap met 13.2.

schön sind die Haa - re, schön ist, die sie trägt!
 fair are thy tress - es, fair - - - er thou, my love!

Van 10–14 volg die akkoorde in die klavierparty mekaar vinniger op deurdat die nootwaardes korter is as in 1–9. Hierdie versnelling in die klavierparty mag die beweging van die wind vertolk.

Kwartsekstakkoorde kom weer eens voor op 11.1, 12.1 en 13.1 en in elke geval word dit nie op tradisionele wyse opgelos nie. Soos in die geval van 5.1, 6.1 en 7.1 dra dit weer by tot die swewende effek in die musiek. Aldrie hierdie akkoorde kan beskou word as huldigingskwartsekte omdat dit by woorde voorkom wat die prag van die hare, asook die skoonheid van haar wie se hare dit is, besing.

Op 16.3 kom 'n kwartsekst voor wat op die normale wyse oplos.

schön sind die Ha - re, schön ist, die sie strahlt!
gold are thy tress - es, fair - er than thou gold!

16.2 : Ab II⁷

Bb-D#-F-Ab, tipe all, tweede omkering.

16.3 : Ab I

Ab-C-Eb, tipe a, tweede omkering.

Die vertolking van hierdie spesifieke akkoord by die woord “Haare” sluit aan by die verklaring aan die begin van die lied, naamlik dat die pragtige hare by die jongman die gevoel van saligheid opwek; hierdie besondere kwartsekst skep weer die indruk dat hy van alle aardse kwellings verlos is as hy haar sien en hemelse saligheid ondervind.

LIED 18

Lig jou blonde kop op en moenie slaap nie; moet jou nie deur sluimering laat oorval nie. Ek wil aan jou vier belangrike dinge meedeel en jy moet na alles luister wat ek te sê het. Ten eerste: my hart breek om jou ontwil; ten tweede: ek wil net aan jou alleen behoort; ten derde: ek wil hê jy moet seggenskap hê oor my wel en wee; ten laaste: ek bemin jou alleen.

Volgens die woorde van die lied het die jongman 'n baie gewigtige saak op die hart en sal 'n mens verwag dat hy op 'n heel dramatiese en hartstogtelike wyse sy gevoelens aan sy geliefde oordra. As 'n mens egter die toonsimbole in die lied bestudeer, blyk dit dat, alhoewel hy ernstig is oor sy saak, hy dit heel kalm en rustig stel.

Die klavierparty is deurgaans geskryf in die ritme van die pastorale *Siciliano* ¹⁾ en die vloeiendheid van hierdie ritme is verwant aan dié van 'n wiegied. Die jongman besef dat sy geliefde vaak en moeg is en wil slaap, maar baie mooi vra hy of sy nie net gou sal luister na wat hy wil sê nie.

Hy wil voorkom dat sy aan die slaap raak voordat hy klaar is; daarom versoek hy haar dat sy tog nie moet toelaat dat die slaap haar so bekoor dat dit haar heeltemal oorval nie. (3-4). Die gedagte wat uit dié woorde na vore tree, naamlik dat die slaap haar kan verlos van haar vaakheid en moegheid, word beklemtoon deur die verlossingskwartseksel op 4.2 (vgl. p. 188).



1. Curtis, A. (Vertaal H. Haase). "Siciliano." *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Vol. 12, op. cit., kol. 666.

4.1 : AbVL

Fb-Ab-C, tipe f.

Regterhand: Bb op 1³: deurgangsnootLinkerhand: Db op 1³: deurgangsnoot4.2¹: AbI

Ab-C-Eb, tipe a, tweede omkering.

Wat hy wil sê is belangrik en dit word beklemtoon deur die besondere plek van die aksent in die melodielyn in 5 waar die woord "vier" benadruk word. Dit is opvallend omdat die sterkste aksent in die maat dan nie op die normale plek voorkom nie, maar wel op 5.3³, – 'n oortuigende voorbeeld van die musikaal-retoriese *emphasis*.

5

Ich sa - ge dir vier Wor - te von Ge - wicht, von
Four words I ut - ter, full of meaning deep, I

cresc.

Op 7.1 kom nog 'n verlossingskwartseks voor en wel waar hy vir haar sê, "Jy moet alles hoor." Wat hy wil sê lê swaar op sy gemoed en hy is gretig dat sy dit alles moet hoor sodat hy eindelik ontslae kan wees van die gewigtige saak wat hy wil oordra.

7

de - nen darfst du het - tee - u - ber - ho - ren.
would not have one word ex - cept thou hear - ing.

p pp

6.4 : Ab⁷
(EbIV)A^b-Cb-Eb-Gb, tipe fl, eerste omkeringRegterhand: F op 4¹: terughouding7.1 : AbIV
(EbI)

Eb-Gb-Bb, tipe b, tweede omkering

Van 9 af kondig hy dan die vier gewigtige sake aan. In die loop daarvan kom daar 'n bedrieglike kadans voor. Dit verskyn op 10.1–10.2.

10.1 : $A\flat V^7$

Eb-G-Bb-Db, tipe all

Melodie: $A\flat$ op 1^2 : hulpnootRegterhand: $A\flat$ op 1^2 : deurgangsnoot10.2 : $A\flat IV$

D-F#-(A)-C, tipe all

Das er - ste: dass um dich mein Her - ze bricht,
the first: that my heart breaks for love of thee,

Waar die bedrieglike kadans geassosieer word met die onverwagte (vgl. p. 174), kan dit hier bydra tot die effek van onvoltooidheid. Dis asof die sanger vir sy geliefde wil sê, “Luister verder – dis nog nie al nie! ”.

Wanneer hy die derde saak stel (13–14), naamlik dat hy sy heil, oftewel alles wat syne is aan haar toevertrou, kom daar tertsverwantskappe voor om die gedagte wat die woorde impliseer, naamlik dat sy welvaart van hom af na haar oorgeplaas word, te ondersteun. Tertsverwantskappe dui gewoonlik kontras of vergelyking aan – nie meer hy nie, maar sy moet oor sy heil waak. (Vgl. p. 208).

14.3 : $A\flat I$ $A\flat$ -C-Eb, tipe aRegterhand: Eb en Bb op 3^3 : deurgangsnoteLinkerhand: Gb en Bb op 3^3 : deurgangsnote

14.4 : A VI

F-Ab-C, tipe a

Regterhand: Gb op 4^3 : hulpnootLinkerhand: Eb op 4^3 : deurgangsnoot $A\flat$ op 4^3 : vooruitneming

Chromatiese tertsverwantskap met 14.3

15.1 : $A\flat IV$

Db-F-Ab, tipe a

Chromatiese tertsverwantskap met 14.4.



In die stemparty van 15 en 16 verleen die sinkopasie nadruk (*emphasis*) aan 'n ongewone deel van die maat, en sodoende gee dit aan die woorde “allein”, “liebt” en “Seele” prominensie.

LIED 19

Ons het so lank geswyg, maar eindelik weer tot spraak gekom. Die engele uit die hemel bring weer vrede ná oorlog. Toe die engele van God neergedaal het, het hulle vrede saamgebring. Die liefdesengel het in die nag gekom en vrede in my gemoed gebring.

Hierdie twee minnaars het getwis, daarna vir 'n lang ruk nie met mekaar gepraat nie, en toe weer vrede gesluit. As gevolg daarvan dat hulle nie gepraat het nie, kon hul hul ware gevoelens teenoor mekaar nie openbaar nie. Die byna statiese stemparty in 1–4 wat eintlik soos 'n resitatief is, mag 'n simpton wees van die swye en gebrek aan gedagtewisseling wat tussen die twee minnaars geheers het. Daar was verstarring aan albei kante.

Die onsekerheid van hierdie situasie word beklemtoon deur die teenwoordigheid van die bedrieglike kadans (vgl. p. 174) by die

woord “geschwiegen” (geswyg) op 2.2²–2.4. Die kadans self kom voor op 2.3–3.1.

2.3,4 : c $\checkmark^7$
3.1,2 : c $\checkmark^7$

G♭-B♭-D♭-F, tipe dI, tweede omkering
F♯-(A) -C♯-E, tipe aII.

Noudat die verhouding weer herstel is, gaan dit nie soseer daaroor dat hulle weer met mekaar kan praat nie, maar wel oor hul gevoelens vir mekaar. Aandag word hierop gevestig deur die onverwagte maat van stilte (5) in die stemparty wat volg direk na die bekendmaking van die feit dat hulle nou weer met mekaar praat.

Die herhalingsfiguur *anaphora* kom voor in die klavierparty in 6–8, 10–11 en 14–16. Dit dra by daartoe om die vreedsame stemming van die lied te bevestig en dit bring ook telkens die gedagte aan die engel na vore: 6–8: die engel uit die hemel; 10–11: die engel van God; 14–16: die liefdesengel. Van 14 af is die *anaphora* gekoppel met die huldigingsritme (vgl. p. 77) in die linkerhandse klavierparty. Dit kan die hulde wees wat die jongmeisie die engel toebring vir die vrede wat in haar gemoed gekom het.

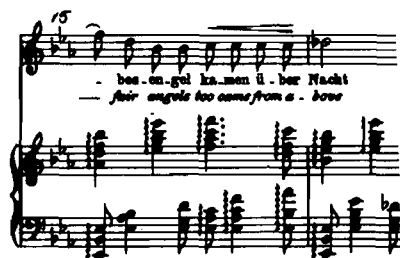
Die wisseling van toonaard, naamlik

- 1-5 : C-mineur
 6.1-9.4 : D $\flat$ -majeur
 10.1-13.2 : G $\flat$ -majeur

mag onsekerheid oor die herstelde verhouding suggereer. Maar in 13.42-14.1 waar die vrede letterlik "intrek neem" ("ingezogen"), is daar 'n onmiskenbare volmaakte kadans in E $\flat$ -majeur, asof die gevoelens nou eindelijk tot rus kom. Hierdie toonaard word dan ook tot aan die einde van die lied gehandhaaf.



Wanneer die nuwe toonaard 'n aanvang neem, begin ook die nabootsing van die harpespel in die klavierparty, 'n simbool wat Wolf gebruik om hemelse saligheid voor te stel. 'n Volledige uiteen - setting van hierdie simbool kom voor in die bespreking van lied no. 17, p. 76.



Noudat die twee weer vrede gesluit het, is dit asof hemelse saligheid hulle deel geword het.

LIED 20

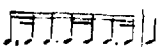
My geliefde sing by my huis in die maanskyn en ek lê hier in my bed en luister. Ek keer my weg van my moeder en ween hete tranen wat nooit bedaar nie. So veel het ek geweet dat my tranen verhoed dat ek die dagbreek sien. Ek is so uitgeput van die geweet, en my tranen het my heeltemal verblind.

Terwyl die jongmeisie in die stemparty vertel van die jongman wat sy minnelied sing (1–6), is sy serenade in die klavierparty kenbaar tot aan die einde van maat 6. Die melodie daarvan kom in die regterhand voor terwyl die begeleidende akkoorde op die luit deur die arpeggii in die linkerhand voorgestel word.

Mässig. ♩ = 126.

Mein Lieb - ster singt am Haus im Mon - den -
My lo - ver sings and bright the moon is

pp

Die ritmiese figuur  kan besondere belangrikheid vir die vertolking van die lied inhou. Een van die vroegste emosies wat met hierdie gepunteerde ritme geassosieer is, is patos. Dit was 'n kenmerkende verskynsel in die Franse overture in die 17e eeu en in besonder in die werke van Lully (1632–1687). Die outeur H. Leuchtmann ¹⁾ het vasgestel dat daar reeds in die motette van Lassus (1532–1594) bewyse was daarvan dat gepunteerde ritmes by woorde gebruik is wat onrus en stryd aandui, byvoorbeeld “certamen” (stryd op die slagveld). Die gepunteerde ritme word ook geassosieer met smart, verskrikking, ontstelling en vertwyfeling. In die kantates van Bach kom dit voor in die rou-aria van Petrus, “Ach mein Sinn” uit die *Johannespassie*, asook in die openingsduo van die kantate “Ach Gott, wie manches Herzeleid”.

1. *Die musikalischen Wortausdeutungen in den Motetten des Magnum Opus Musicum von Orlando di Lasso*. Strassburg: Heitz, 1959, p. 40.

Die betrokke figuur kan dus ook in die lied onder bespreking geassosieer word met die jongman se droefheid en die jongmeisie se stryd.

As sy liefde dan nie beantwoord kan word nie, moet dit sy afskeidserenade wees. Hierdie vermoede word gegrond op die teenwoordigheid van die afskeidshoringkwinte in 8–9 en 19–20 (vgl. p. 182).



Die kwartval, gedeeltelik chromaties, kom in die regterhandse klavierparty voor in die tweede helfte van die lied (20–45). Die herkoms van hierdie droefheidsimbool word op p. 177 bespreek. Dit kan in hierdie geval sowel die droefheid van die meisie as van die jongman weerspieël. Dit kom in die volgende twee gedeeltes voor:

G♯ (22) – F♯ (23.1) – E♯ (24.1) – E♯ (25.1) – E♭ (26.1) – E♭ (27.1) – D (28.1)

G♯ (30.1) – F♯ (31.1) – E♯ (32.1–34.1) – E♭ (34.3) – D♯ (35.1).

20

Den brel - ten Strom am Bett hab' ich ge - weint,
My eyes are dies with weep - ing all the night,

21

— weiss nicht vor Trä - - nen ob der Mor - - gen scheint.
— my tears blot out the ro - sy mor - - ning - light,

22

23

24

25

26

27

28

30

31

32

33

34

35

Die aanduiding *pp* en *ppp* in 38–45 dui aan dat die sanger eindelik vertrek en sy lied sterf weg in die verte. Hierdie *retirada*-effek is soortgelyk aan dié in liedere nos. 22 en 27. Finale afskeidshoringkwinte word in 43–45 gehoor.

LIED 21

Hulle sê dat jou moeder dit nie goedkeur nie. Bly dus weg, my geliefde, en voer haar wil uit. Nee, geliefde, moenie doen wat sy wil hê nie – besoek my nogtans in die stilligheid. Nee, geliefde, moet haar wil nie volg nie. Besoek my nog meer as voorheen. Luister nie na wat sy sê nie. Kom, ten spyte van haar, elke dag!

In hierdie meisie se gemoed is daar konflik en sy moet kies tussen haar minnaar en die wil van sy moeder. Die moontlikheid bestaan dat die triool, wat prominent voorkom in die klavierparty en ook in die stemparty verskyn (1, 5, 6, 14, 15), 'n uitbeelding mag wees van die driehoeksverhouding waarvan in die teks melding gemaak word. Hierdie afleiding word gemaak na aanleiding van die analise van liedere nos. 6, 12, 21 en 30. 'n Breedvoerige bespreking van die aspek verskyn in hoofstuk 4 op p. 220.

In die klavierparty word die triool afgewissel met die ritme-figuur . Hierdie teenstelling kan beskou word as die vertolking van die stryd in die meisie se gemoed.

Gemessen. $J = 100$.



Man sêg mir, dei - ne Mut - ter woll' es nicht;
Thy mo - ther bids thee not to come to me,

Die wil van die jongman en die wil van sy moeder is in direkte teenstelling met mekaar. Hierdie teenstelling wat die teks inhoud, word versterk deur 'n tertsverwantskap tussen 5.1 en 5.2 wan-

neer die meisie verwys na die moeder se wil, en eers sê dat die jongman dié wil moet nakom en onmiddellik daarna weer by hom aandrang om dit nie te gehoorsaam nie (5–6). Die tertsverwantskap tussen 5.1 en 5.2 word herhaal tussen 6.1 en 6.2.



5.1 : A VI

F#-A#-C#, tipe a, tweede omkering

Melodie: C# op 1¹ : appoggiatura

Regterhand: A# op 1² : vooruitneming

5.2 : A IV⁷

D-F#-A-C, tipe all, eerste omkering.

Chromaties tertsverwantskap met 5.1.

Aanvanklik staan die meisie voor 'n baie moeilike keuse, want op daardie stadium beteken die wil van albei persone vir haar ewe veel. Dit kan afgelei word uit die voorkoms van die herhalingsfiguur *anaphora* in die klavierparty: in 2 kom 'n presiese herhaling van die figuur in 1 voor, terwyl 2.1–3 weer in 3 en 4 herhaal word. Hierdeur word die belangrikheid van die wil van die moeder beklemtoon. In teenstelling hiermee dui dieselfde musikaal-retoriese figuur in die klavierparty in 5 en 6, asook die herhaling van 6.1–3 in 7 en 8 op die geliefde se wil wat nou op die voorgrond geplaas word.

Die onopgeloste dominantvierklanke wat in die klavierparty intree van 9–15 suggereer twyfel. Alhoewel die teks die indruk skep dat die meisie haar nie bekommer oor die moeder se wil nie (“Nee, geliefde, moet haar wil nie volg nie. Besoek my ten spyte daarvan nog meer as voorheen.”), spreek die onopgeloste vierklanke hierdie indruk teë.

9.4-11.4 :

A 1⁷

Die oorheersende akkoord in die begeleiding in hierdie deel is die dominantvierklank:

A-C#-E-G, tipe all, tweede omkering

Dit los nie op in die loop van die twee genoemde mate nie, maar gaan oor na die dominantvierklank op

- 12.2 : AIV⁷ D-~~F#~~-A-C, tipe a, tweede omkering.
 Hierdie akkoord bly prominent sonder oplossing tot by
- 14.2 : A V⁷ E-~~G#~~-B-D, tipe all, derde omkering.

Laasgenoemde akkoord los ook nie op nie en in die volgende maat kom dit weer voor (15.1–4) om eindelijk op 16.1 op te los. Na die lang onsekerheid (9–15) kan dit wees dat die uiteindelijke volmaakte kadans by 15.4–16.1 die jongmeisie se uiteindelijke besluit, naamlik dat die jongman haar tog getrou moet bly ten spyte van sy moeder se afkeur, bevestig.

Daar word op groot skaal van chromatiek as lydensimbool gebruik gemaak in 9–21, om die meisie se lyding as gevolg van intensiewe hartstog en spanning oor haar onsekerheid uit te beeld.

Dit skyn asof sy tog eindelijk oorwinning oor haar twyfel kry, na sy haar uiteindelijke keuse gemaak het. Die lied sluit af met 'n uitnodiging dat hy elke dag moet kom (17–20) en hierdie uitnodiging geskied in 'n majeur toonaard (A-majeur) in teenstelling met die mineur toonaard waarin die lied begin. Die verheldering van toonaard mag 'n aanduiding wees van 'n optimistiese stemming.

LIED 22

Ek het gekom om 'n serenade te sing as dit vir die huisheer nie ongeleë is nie. U het 'n baie mooi dogter; dis miskien goed dat u haar nie onder te strenge bewaking hou nie. As sy al in die bed is, sal u asseblief 'n boodskap van my aan haar gee? Sê aan haar dat haar getroue vriend hier verbygekom het en dat sy

dag en nag in sy gedagtes is. Sê ook dat in 'n dag van vier-en-twintig uur, ek vir vyf-en-twintig uur die gemis aan haar teenwoordigheid ondervind

Hierdie vrolike serenade word gesing deur 'n jongman met baie selfvertroue. Hy is ook nie skaam om dit bekend te maak nie, soos duidelik afgelei kan word uit sowel teks as toonsimbooliek. Eric Sams ¹⁾ gee 'n raak beskrywing van die lied as hy sê:

“Wolf catches to perfection the superb self-possession and swagger of the poem.”

Daar is sekere sake wat hierdie jongman deur middel van sy serenade wil tuisbring, 'n bedoeling waaraan Wolf deur middel van die besondere vorm van die *anaphora*, wat telkemale in die klavierparty voorkom, (1–57), laat reggeskied. Die laaste deel van die frase in die stemparty word naamlik in die klavierparty herhaal in 8–10, 16–18, 26–28, 37–42 en 56–57. In elke geval van so 'n herhaling word iets anders benadruk. In 8–10 vestig die jongman die aandag op homself – “ek het gekom”. In 16–18 is hy die hoflikheid self wanneer hy hoop dat sy serenade nie ongeleë is nie. By 26–28 word die eintlike rede vir sy besoek onderstreep – hy het gekom terwille van die “Töchterlein”. Dan trek hy die stoute skoene aan en waag dit om vir die vader te sê dat dit nie nodig is om haar heeltemal so streng te bewaak nie (37–42). In laasgenoemde geval kom daar enkele afwykings van die oorspronklike figuur in die stemparty voor en is dit nie presies 'n herhaling nie, maar nietemin vervul dit nog die funksie van beklemtoning. In 56–57 maak die jongman seker dat die vader sal onthou dat die boodskap spesifiek van hom af kom.

Behalwe die *anaphora* is daar nog ander middele in bogenoemde gedeelte (1–57) wat besondere klem verleen aan die teks. Die jongman rig hom aanvanklik tot die vader, maar van 22–26 praat hy van die dogter. Die oorplasing van die gedagte van die een na die ander word beklemtoon deur die tertsverwantskap tussen 21 en 22. (Vgl. p. 208).

1. *The Songs of Hugo Wolf*, op. cit., p. 230.

21 : C#1

22 : a 1

C#E#G, tipe a

A-C#E, tipe b.

Skeynbare tertsverwantskap met 21.



As hy die vader vermaan om sy dogter nie so streng onder die oog te hou nie (30–37) kan die toonaardverheldering na F#-majeur in 35–36 moontlik verwys na die voordeel wat dit vir hom sou inhou as sy meer vryheid sou hê.

By 43–46 kom hy blykbaar agter dat die jongmeisie reeds slaap. Maar die wete dat sy slaap, bring hom geensins van stryk nie. Nou is sy kans om die vader onder die indruk te bring van sy goeie hoedanighede en hy gee 'n boodskap wat aan sy geliefde oorgedra moet word. Die oordra van dié boodskap van hom na haar word onderskryf deur 'n reeks van drie tertsverwantskappe.

55 : C#1⁷56 : C#1⁷ (IV)57 : C#1⁷

F#A#(C#)-E, tipe all

A#C#E-G, tipe d III, tweede omkering.

Regterhand: D op 2 : appoggiatura

Diatoniese tertsverwantskap met 55.

F#A#(C#)-E, tipe all

Diatoniese tertsverwantskap met 56.

Die aanduiding “Etwas belebter” (’n bietjie lewendiger) verskerp by herhaling die indruk dat hy baie in sy skik is met die geleentheid wat hy nou kry om aan die vader tuis te bring watter voortreflike jongman hy is.

Die boodskap spreek van ewige trou; (58–69), hy dink dag en nag aan haar. En wat ’n geniale ingewing om vir die vader se kennisname te kon byvoeg: “In ’n dag van vier-en-twintig uur,

ondervind ek vyf-en-twintig uur lank die gemis aan haar teenwoordigheid! ". Die vergelyking tussen 'n dag van vier-en-twintig uur en die gemis wat vyf-en-twintig uur duur, word ook tuisgebring deur die tertsverwantskap tussen 72 en 73.

72 : C1⁷

C-E-G-B $\flat$, tipe all, derde omkering.

73 : CVI(IV)

A-C $\sharp$ -E, tipe a

Chromatiese tertsverwantskap met 72.



In die uitbundige naspel waarmee hy sy serenade afsluit kom die gemis van vyf-en-twintig uur weer deeglik onder die aandag wanneer die klavierparty van 86.2–90.1 weer in 90.2–94.1 voorkom en die figuur in 94.2–96.1 weer in 96.2–98.1 herhaal word (*anaphora*). Hy neem op 'n hoë noot afskeid en die dinamiese aanduidings *decrescendo* en *pianissimo* (103–108) dui aan dat hy al verder van die huis af beweeg (*retirada*-effek). Die finale kadans word van 86–106 vertraag (*suspensio*) : hy hou vol met sy spel totdat dit nie meer hoorbaar is van die plek waar sy geliefde woon nie.

LIED 23

Watter soort lied sal vir jou gesing word wat jou waardig sal wees? Waar sal ek dit vind? Ek sal dit graag uit die aarde se dieptes opgrawe – 'n lied wat nog deur geen kreatuur gesing is nie; 'n lied wat geen man of vrou ooit gehoor of gesing het nie, selfs nie eers die oudstes onder hulle nie.

Die middelpunt van hierdie gedig is die "lied" waarna die digter soek. 'n Opvallende tema in die klavierparty verskyn wanneer

Die *anaphora* in die klavierparty in 9–10 beklemtoon die herhaalde gegrawe in die aarde op soek na die lied.

Op 16.1 kom daar 'n verlossingskwartseks (vgl. p. 188).

15.4 : B $\flat$ μ^8 C $\sharp$ -E $\flat$ -G-B $\flat$ -D $\flat$ (C $\sharp$) tipe d III eerste omkering
 Regterhand: A op 4¹ : hulpnoot
 16.1 : B $\flat$ I B $\flat$ -D-F, tipe a, tweede omkering.

Dit het 'n ongewone oplossing in dié sin dat daar 'n vertraging is voordat die dominantakkoord voorkom – die harmonie beweeg eers na 'n supertonika vierklank (16.2) en dan na die dominant.

hört' o - der sang, selbst nicht die ält - sten Lou - te.
 and heard - ing in the me - mo - ry will kin - ger.

Dit kom voor waar die teks meld dat selfs nie die oudste mense met hierdie lied bekend sal wees nie – die aanhoor daarvan sal vir hulle 'n openbaring wees en hulle van hul onkunde verlos. Die vertraging (*suspensio*) mag dui op die baie jare wat vir die ou mense verbygegaan het voordat hulle die lied sou hoor.

LIED 24

Ek eet nooit meer droë brood nie (want dit word deur trane benat). 'n Doring het in my voet bly steek. Tevergeefs soek ek na alle kante, maar vind niemand wat vir my lief is nie. As daar maar net 'n ou mannetjie was wat 'n bietjie liefde en verering aan my kon bewys! Ek bedoel 'n eerbare grysaard so van my ouderdom. Om nou heeltemal eerlik te wees – ek bedoel 'n ou mannetjie van omtrent veertien jaar!

Die tipiese wispelturige buie en ryk verbeeldingskrag van 'n tienderjarige meisie word treffend in hierdie toonsetting geskilder.

Daar is geen jongkêrel wat op die oomblik in hierdie nooientjie belangstel nie en dit het haar in die dieptes van ellende gedompel! Die lewe is vir haar 'n tragedie en sy bejammer haarself. As sy in 1 en 2 impliseer dat haar trane aanhoudend vloei, dra die dalende chromatiek in sowel die stemparty as die regterhandse klavierparty daartoe by om haar lyding te beklemtoon (*pathopoiia*). Die triller op 4.4 kan moontlik skilderend wees van die fisiese en geestelike pyn wat 'n doring in die vlees veroorsaak.

Die soekery na links en regs word gekenmerk deur tertswantskap tussen 5.3 en 5.4 (vgl. p. 208).

5.3 : eb VI

C-E₁ - (G)-B₂, tipe all

5.4 : eb $\checkmark$

A $\flat$ -C-E $\flat$ -G $\flat$, tipe d III

Chromatiese tertsverwantskap.

Haar selfbejammering word onder die aandag gebring deur die *anaphora* in die klavierparty in 7 en 8 waar sy verklaar dat sy niemand kan vind wat haar liefhet nie. Maar al vind sy dan ook niemand nie, is haar droefheid van korte duur, dus nie ernstig nie, en ewe vrolik vertel sy nou wie sy graag sou wou hê. (11–23).

Die helderder toonaard van E♭-majeur kom voor van 11 af. Die lewendiger ritme in die klavierparty en die teenwoordigheid van die *staccato* dra ook daartoe by om die stemming ligter te maak.

Die reëlmatigheid in die ritme van 11 af is opvallend verskillend van die wankelende gepunteerde ritme van die eerste deel (1–10). Hierdie eweredige ritme dui aan dat die jong dame nou blykbaar weet wat sy graag wil hê, en nie meer so verlore en onseker voel soos voorheen nie (11–14). Maar ten spyte van haar sekerheid, hou sy die luisteraar eers 'n bietjie aan 'n lyntjie oor haar keuse. Eers gee sy voor dat sy tevrede sal wees met 'n ou mannetjie. Die tydelike tevredenheid word voorgestel deur die orrelpunt op E♭ (11.3–12.3 en 13.3–14.3). Soos die verrassende einde aandui, is hierdie orrelpunt gebruik om die ingeligte luisteraar wat met simboliek vertrouwd is, om die bos te lei. Dit kan terselfdertyd moontlik ook na die rustigheid van die ouderdom verwys! 'n Verdere musikale ver-

skynsel wat 'n mens laat dink dat sy nou haar finale keuse gemaak het, is die *anaphora* (11–12, 13–14) wat gewig verleen aan die verklaring van haar verlange om liefde en verering van 'n ou mannetjie te ontvang (14).

'n Treffende huldigingsfiguur, wat genoemde liefde en eer impliseer, (vgl. p. 195) verskyn in die regterhandse klavierparty op 14.3,4 in die vorm van 'n stygende toonleer. Dit word voorafgegaan deur 'n soortgelyke simbool in die stemparty in 14.1,2.



Haar keuse van 'n ou man, 'n grysaard, soos sy hom in 17 noem, is heeltemal onverwags. Dit word deur die bedrieglike kadans wat op 15.1–15.2 voorkom, en weer by 15.3–15.4 herhaal word, beklemtoon.

15.1 : E♭II⁷
(cV⁷)

G-B♭-(D)-F, tipe all, eerste omkering

15.2 : E♭V
(c VI(IV))

A♭-C-E♭, tipe a.

Regterhand: F en G : deurgangsnote

Terwyl die luisteraar nog onder die indruk verkeer dat sy tevrede sal wees met 'n ou grysaard (15–18), is sy besig om almal 'n rat voor die oë te draai. Die teks suggereer wel dat daar nog steeds oor die grysaard gepraat word, maar die hele tyd het haar gedagtes lankal die wyk geneem na iemand beter. Hierdie bewering kan gestaaf word deur die teenwoordigheid van akkoordverskuiwing in 15–18 (vgl. p. 173), as ontwykingsimbool.

- 15.1 : E♭ II⁷
(c V⁷) G-B♭-(D)-F, tipe all, eerste omkering
- 15.2 : E♭ V
(c VI(IV)) A♭-C-E♭, tipe a.
Regterhand: F en G : deurgangsnote
- 15.3 Soos 15.1
- 15.4 Soos 15.1
Regterhand: F en F♯ : deurgangsnote

Op 16 verskyn dieselfde patroon na 'n halftoon hoër.

- 16.1 : E♭ IV⁷ A♭-C-E♭-G♭, tipe all, tweede omkering
- 16.2 : E♭ V B♭-D♭-F♭, tipe a
Regterhand: G en A♭ : deurgangsnote
- 16.3 Soos 16.1
- 16.4 Soos 16.2



In 17 bly dit dieselfde as in 16 en in 18 skuif dit weer 'n halftoon op. Uit bogenoemde ontleding word dit duidelik dat die harmoniese progressie in aldrie gevalle 'n bedrieglike kadans bevat (bv. 15.1–15.2, 15.3–15.4). Dit kan daarop dui dat haar uiteindelijke keuse toe glad nie is wat 'n mens verwag nie. Hierdie akkoordverskuiwings behoort beskou te word as die retoriese figuur *gradatio*. Wanneer die besondere figuur in die klavierparty herhaal word, styg die toonhoogte elke keer (15.1: G, 16.1: A♭, 18.1: B♭) en die spanning wat opgebou word lei na 'n klimaks in 19. In plaas daarvan dat die aandag op hierdie hoogtepunt gevestig word deur 'n toename in dinamiek, vind net die teenoorgestelde plaas. Die tempo neem af, die aanduiding *diminuendo* en *pianissimo* kom voor en 'n fermaat vir beide stem – en klavierparty verskyn aan die einde van die maat. Hierdie ongewone klimaks berei die luisteraar voor vir die ongewone aankondiging wat volg. Sy praat weer van 'n ou mannetjie (20) en vir 'n oomblik voer dit 'n mens terug na die verwysing na die ou mannetjie in 11–12, want die klavierparty is gedeeltelik dieselfde. Maar dan kom sy eindelijk met die groot verklaring voren-

dag: die mannetjie moet, soos sy, omtrent veertien jaar oud wees
– inderdaad 'n antiklimaks!

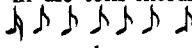
LIED 25

alkoerwenskind : ontvang

My geliefde het my vir ete genooi, maar het geen huis gehad om my in te ontvang nie. Daar was geen hout om vuur te maak om te kook en te bak nie en die potte en panne was lankal reeds stukkend. Daar was nie eers 'n flessie wyn nie en ook nie glase nie. Die tafel en die tafeldoek was so klein. Die brood was kliphard en die mes heeltemal stomp.

mit noodwag

Die jongmeisie aanvaar 'n uitnodiging van haar geliefde na 'n eetmaal, maar toe sy daar kom en die ware toedrag van sake sien, het sy al hoe meer ontsteld geraak, hoe verder die lied gevorder het.

Die “uitnodigingsfiguur” met sy variasies is oorheersend in die lied. Die ritmiese patroon daarvan word in die stemparty bevestig waar daar in die teks melding gemaak word van die uitnodiging (5)⁴7. . Haar geliefde was begaan daarvoor dat sy moes kom, want die uitnodiging word tweemaal in albei hande van die klavierinleiding gehoor in 1 en 2 (*anaphora*), 'n stygende passasie wat met die idee van huldiging saamhang. (Vgl. p. 195). Die jongman het die jong dame die eer aangedoen om haar uit te nooi vir ete. Vol vertroue aanvaar sy die uitnodiging as dit ook in die klavierparty voorkom in 6.



As sy sien dat daar nie eers 'n huis is waarin sy ontvang kan word nie, is sy ontsteld. Die skerper toonaard van A-majeur mag hier verwys na haar gesteurdheid. (8).

Die gebrek aan vuurmaakhout vorm 'n kontras met die vriendelike uitnodiging, soos die tertsverwantskap tussen 8.4 en 9.1 aandui.

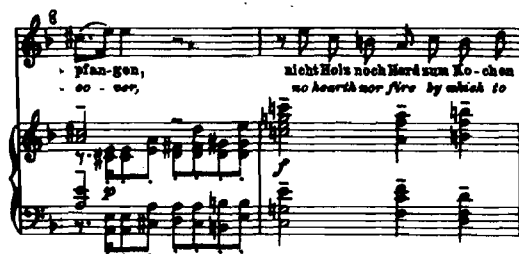
8.4 : F VII

E-G $\sharp$ -B-D, tipe all

9.1 : F V

C $\sharp$ -E-G $\sharp$, tipe a

Chromatiese tertsverwantskap met 8.4.



Akkoordverskuiwing kom voor wanneer die uitnodigingsfiguur wat in 10 in C-majeur verskyn, in 12 in E-majeur voorkom, in 13 in E-mineur en in 15 in C-majeur. Hierdie akkoordverskuiwing dui daarop dat sy haar liever nie wil vereenselwig met hierdie teleurstellende uitnodiging nie en dat sy dit eerder heeltelmal wil ontwyk. (Vgl. p. 173).

In 15.4 en 16.1 kom weer tertsverwantskap voor en weer eens kan dit 'n weerspreking van 'n hoflike uitnodiging aandui waar dit gebruik word as sy opmerk dat daar geen wyn of glase is nie.

15.4² : F II⁷

(C V⁷)

G-B $\sharp$ -D-F, tipe all, eerste omkering

16.1 : F VII⁷

E-G $\sharp$ -B, tipe a

Chromatiese tertsverwantskap.

Ook waar sy van die klein tafeltjie praat, kom daar tertsverwantskap voor 18.2 en 18.3.

18.2² : F V⁷

C-E-G-B $\flat$, tipe all.

18.3 : F III⁷ (I)

A-C $\sharp$ -E-G, tipe all.

Chromatiese tertsverwantskap met 18.2².

By 18.3²-4 begin die hele uitnodiging sy sin verloor en van die lewendige passasie van die uitnodigingsfiguur is net drie note oor.

18

Tisch war schmal, das Ta-fel-tuch nicht bes-ser, das
plate was there, for forks we vain-ly hunt-ed, the

Hierdie verskynsel kom ook 19.32–4 voor.

Sy stel dan eindelik vas dat daar niks is om te eet nie, want selfs die brood is kliphard en die mes stomp. Dit span die kroon op al haar ontstellende ontdekkings en die verlossingskwartseks (vgl. p. 188) op 21.1 bevestig die feit dat sy uiteindelik besef dat sy tot dusver onder 'n wanindruk was – sy's wel genooi vir ete, maar sy het nou uitgevind dat haar gasheer niks gehad het om haar te bied nie. Hierdie kwartseks het 'n uitsonderlike oplossing – voordat dit na die dominant beweeg, kom daar 'n vierklank op die supertonika voor (21.2). Dan word die kwartseks op 21.3 herhaal, daar kom nog 'n tussenvoegsel op 21.4 en die dominant verskyn eindelik op 22.2. Die herhaling van die kwartseks mag 'n uitbeelding wees daarvan dat sy nou werklik oortuig is dat die uitnodiging 'n geksekerdery was. Die oormatige drieklank wat in die akkoord op 21.4 verskyn, bevat die dissonante kenmerke van die *saltus duriusculus*, en dit voorspel niks goeds vir die een van wie die uitnodiging gekom het nie!

20 riten. a tempo

Brot stein-hart und vül-lig stumpf das Mes-ser.
bread like stone, the knives com-plate-ly blunt-ed.

Die dinamiek in hierdie lied verleen 'n humoristiese atmosfeer daaraan. Aanvanklik begin die uitnodigingsfiguur op *piano* en

groeï heel paslik aan tot *forte*. In 6, net na die jongmeisie aangekondig het dat sy uitgenooi is, dink sy nog met vreugde aan die uitnodiging en dit verskyn hier onder die aanwysing *piano*. Maar hoe meer dinge sy ontdek in verband met die mislukte uitnodiging, hoe meer laat sy deurskemer hoe kwaad sy daaroor is. Elke nuwe ontstellende ontdekking wat sy maak, word voorafgegaan deur 'n *forte*-akkoord (9.1, 11.1, 13.1, 16.1). Maar tussen-in kom nog steeds die uitnodigingsfiguur voor op 'n kontrasterende *piano* – nou nie meer 'n aangename herinnering soos in 6 nie, maar 'n herinnering wat algaandeweg die woede van die uitgenooide gas verskerp. Die klavierparty in die laaste frase van die lied en die naspel toon baie duidelik met al die aksente en *sf*-aanduidings dat sy billik ontstoke is.

LIED 26

Daar word aan my vertel dat die liewe Toni byna van honger sterf omdat die liefde hom soveel kwelling besorg. Hy eet glo sewe brode op 'n keer, en na so 'n maaltyd, net om die spysvertering aan te help, eet hy 'n wors en nog sewe brode. As iemand nie 'n plan maak om Toni van sy kwelling te verlos nie, gaan daar nog hongersnood en gebrek kom.

Uit die teks kan afgelei word dat hierdie twee jongmense 'n verhouding gehad het, maar dat daaraan toe 'n einde gekom het. Dit het die jongman so ontstel dat sy kwelling daartoe gelei het dat hy hom begin ooreet het. Dit is 'n bekende feit dat mense wat probleme het op verskeie maniere ontvlugting daarvan soek, en een van die maniere is om gedurigdeur te eet. Hulle skeiding was dus vir hom 'n ernstige saak wat werklike lyding veroorsaak het. Maar sy, aan die ander kant, reageer heeltemal anders. Daar moes iets tussen hulle gebeur het wat haar woedend gemaak het, en in haar woede is sy bit-sig en venynig teenoor die lyding van die jongman en dryf sy openlik die spot daarmee.

Die getreur van die jongman teenoor die haatlike woede en bespotting van die meisie word as volg uitgebeeld:

Die stygende passasie in die regterhandse klavierparty wat reeds in 1 voorkom, en herhaal word in 2–6, 9, 10, 13, 14 en 17–20 kan beskou word as 'n treurmotief.

Langsam. $\text{♩} = 48$.

Ich liess mir sa-gen und mir ward er - kühlt,
I was in - for-med and I grieved to hear,

Die treureffek van hierdie motiewe word verhoog deur die stygende chromatiek (*pathopoiia*) wat byna deurgaans in bogenoemde mate voorkom. In die klavierparty in 3–4, 9–10 en 17–18 verskyn die *anaphora*, wat beskou word as 'n beklemtoning van die voortdurende lyding wat die jongman ondergaan. Maar sonder uitsondering verskyn daar by elke treurmotief 'n spotfiguur in die vorm van 'n triller (vgl. p. 187). Opvallend is die gebruik daarvan by woorde wat lyding uitbeeld, byvoorbeeld "Tode" (4.4,5), "quält" (6.3–4) en "Pein" (14.3,4). Die jongmeisie is terdeë bewus van die jongman se lyding, maar skep behae daarin om daarmee te spot.

Die enormiteit van Toni se eetlus word nie slegs by wyse van die teks tot by "sewe brode" gevoer nie, (8), maar ook die klavierparty in 7–8 toon die teenwoordigheid van die *gradatio*, wat geleë is in die aanvanklike herhaling en eindelike versnelling van die ritme, die styging in toonhoogte en die dinamiese aanduiding.

nimmt er auf ei-nen Back-zahn sie - ben Bro - te.
no less than se-ven loaves proce sa - tis - fy - ing.

Die gedagte aan hierdie oormatige aptyt vervul die meisie met woede, soos die vinnige passasie in die klavierparty in 8.3²–4 aandui. 'n Soortgelyke *gradatio* en woedefiguur met ooreenkomstige betekenis kom voor in 11–12.

Dissonans is weer eens opvallend teen die einde van die lied. Wanneer daar na Toni se pyn verwys word, kom die sekunde as dissonans tweemaal voor in die klavierparty (13.1 en 14.1). Spottenderwys voorspel die jongmeisie nog groter ellendes as Toni nie gou ophou met eet nie. Die nood wat "honger" meebring word weerspieël in die klein sekunde op 15.3. (G-Ab).

Net voor die naspel kom die reeds gemelde woedefiguur nog eenkeer voor in 16.3²-4.

15
 bright nich-stens Hun-gers - not und Teu - rung ein.
 of se - mine in the land we'll soon oom. plain.
 dem. p

LIED 27

Ek het alreeds my moeë ledemate op die bed uitgestrek toe ek jou beeltenis in my gedagte sien, geliefde. Ek spring dadelik weer op, trek my skoene aan en dwaal deur die stad met my luit. Ek sing en speel dat die strate daarvan weerklink. Party mense luister na my, maar ek is gou weer verby. Daar is jong meisies wat ook my lied gehoor het voordat die wind die sang weggevoer het.

Daar bestaan geen twyfel daaroor dat hierdie lied 'n serenade is nie, maar die aanbidding daarvan verskil van dié van 'n gewone minnelied. Op die oog af is dit nie heeltemal duidelik wat die verband van die eerste deel (1-6) met die tweede (7-20) is nie omdat dit harmonies en ritmies grootliks verskil. Ook gee die teks nie 'n duidelike leidraad nie. Gaan 'n mens egter sekere musikale verskynsels na, is dié besondere vorm van die lied verklaarbaar.

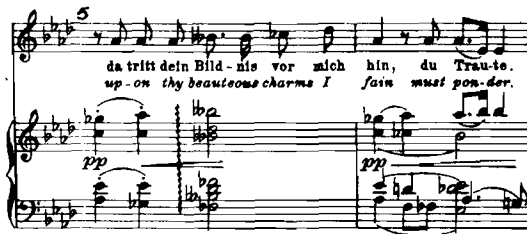
Die inleidende gedeelte (1-6) waarin die jongman vertel dat hy moeg is, op sy bed gaan rus en dan sy geliefde se beeld in

herinnering roep, is 'n deel waarvan die toonaard nie duidelik waarneembaar is nie. In 1 en 2 bly dit versluierd tot by 2.4–3.1 waar daar vir die eerste keer 'n kadans in A♭-majeur voorkom.



Ook daarna is daar vaagheid met betrekking tot die toonaard en eers op 6.4–7.1 word die volgende kadans aangetref. Die onsekerheid van toonaard is in hierdie geval die uitbeelding van verlange, soos dit veral in die werk van Wagner aangetref word (vgl. p. 191). Hierdie twee minnaars is blykbaar geskei en wanneer hy tuiskom ná die dag se werk, neem die verlange van hom besit.

Mate 1–6 bevat ook veel chromatiek. As uitdrukking van lyding (vgl. p. 175) dra dit hier by tot die beklemtoning van die feit dat die jongman geestelike lyding ondergaan as gevolg van sy verlange. Dit word ook gestaaf deur die gebruik van die Napelse akkoord wat droefheid suggereer (vgl. p. 189) op 5.3, wanneer hy haar beeltenis (“Bildnis”) in herinnering roep.



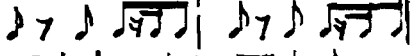
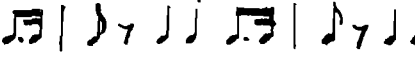
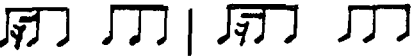
Die oplossing van hierdie akkoord is ongewoon deurdat 'n akkoord op die tonika en daarna op die subdominant ingevoeg is voordat die tradisionele oplossing op die dominant op 6.3 voorkom. Hierdie vertraagde oplossing mag as 'n vorm van *suspensio* beskou word wat sien op die feit dat haar beeltenis slegs in sy gedagte voorkom, en dat hy haar nog nie in werklikheid sien nie.

Blykbaar word die jongman se kamer vir hom te nou en die verlange dryf hom uit. Die skielike verandering in tempo en toonaard van 7 af, asook die lewendige ritme, bevestig hierdie vermoede. Die *anaphora* in die klavierparty in 7 en 8 beklemtoon die skielike verandering in stemming en houding.

Daar is tertsverwantskap (vgl. p. 208) tussen 6.4 en 7.1 wat die kontras aandui tussen die rustig lê op die bed en die skielike opspring.

6.3,4 : $A\flat V^7$	$E\flat - G - B\flat - D\flat$, tipe all
	Melodie: $A\flat$: terughouding
	Regterhand: $A\flat$: terughouding
	Linkerhand: $A\flat$: appoggiatura
7.1 : $A\flat$ III (C I)	C-E-G, tipe a.
	Regterhand: $D\flat$: hulpnoot
	Chromatiese tertsverwantskap met 6.4.

Die lewendiger ritme in 7–12 suggereer 'n ritmiese stap. Hierdie besondere gepunteerde ritme word in 'n aantal van Wolf se ander liedere ook aangetref waar daar in die teks melding gemaak word van beweging. Die outeur Georg Bieri ¹⁾ wat 'n studie gemaak het van ooreenstemmende motiewe in die liedere van Wolf, noem hierdie motief die "Rittmotif". ²⁾ So word daar in twee liedere uit die *Mörke-reeks* die beweging van 'n ruiter op 'n perd nageboots.

In die lied <i>Der Gärtner</i> is die ritme:	$\frac{6}{8}$	
en in <i>Denk' es, o Seele!</i> is dit:	$\frac{6}{8}$	
Stapritmes kom voor in <i>Fussreise</i> :	$\frac{4}{4}$	
en in <i>Auf einer Wanderung</i> :	$\frac{6}{8}$	

-
1. *Die Lieder von Hugo Wolf*, op. cit.
 2. *Ibid.*, pp. 175–202.

P.C. Boylan, ¹⁾ wat ook die liedere van Wolf ten opsigte van verskeie aspekte ontleed het, sê van hierdie “bewegingsritmes”:

“Wolf was by no means the first composer to employ an associative rhythmic pattern in this way. The ‘riding’ motive abounds in the rescue operas of the nineteenth century. Schubert also used this idea, as can be seen, for example, in the lilting rhythm of *Die Post*, from his cycle, *Winterreise*.” ²⁾

Die herhaling van die motief in die klavierparty in 11–12 suggereer die luitvoorspel tot die serenade.

Van 13–26, dié deel waarin die serenade voorkom, verskyn die huldigingsritme in die linkerhand (vgl. p.77): 

Meer as een, trouens, ’n hele paar mense het die serenade gehoor. Dat daar meer as een luisteraar was, word benadruk deur die voorkoms van die *anaphora* in 13–14 en 15–16 in die klavierparty.

Die jongman sing sy serenade nie vir ’n spesifieke persoon nie, maar eintlik vir enigeen wat luister. Hy is op die oomblik van sy geliefde geskei en die afskeidshoringkwinte (vgl. p.182) op 14.1,2, 16.1,2 en 20.1,2 herinner die luisteraar daaraan.

Party jongmeisies het sy lied gehoor (18), maar die klanke is deur die wind weggewaai. Die kontras in die klank wat hoorbaar is en dan deur die wind weggevoer word, word bewerkstellig deur die tertsverwantskap (vgl. p. 208) tussen 18.4 en 19.1.

18.4 : Ab I

Ab-C-Eb, tipe a.

19.1¹: Ab III,

C-Eb-G, tipe a.

Chromatiese tertsverwantskap met 18.4.

-
1. *The Lieder of Hugo Wolf, – Zenith of the German Art Song*. Ann Arbor: University of Michigan, 1968.
 2. *Ibid.*, p. 42.



Dieselfde verwantskap kom voor in die naspel tussen 22.1–4 en 23.1–4. Hierdie besondere verwantskap het ook vir Eric Sams ¹⁾ opgeval. In verband met dié verskynsel in die lied sê hy:

“Mediant modulation is a marked feature of this song. Elsewhere this has thematic significance in association with changes of light. It is tempting to suggest that Wolf thought of this song as taking place in successively brighter moments – the darkened room, the moonlit streets, the singing dispersed by the winds of dawn.” ²⁾

Soos afgelei uit die liedere van die *Italienisches Liederbuch* is die terts-verwantskap gewoonlik teenwoordig by kontras of vergelyking in die teks (vgl. p. 208), en alhoewel Sams nie die begrip “kontras” in sy bostaande suggestie gebruik nie, is die voorbeelde wat hy aanhaal albei direkte kontraste.

Die orrelpunt wat in die linkerhand teenwoordig is van 13–18 op Ab, van 19–21 op C en van 24–26 weer op Ab, mag ’n weerspieëling wees van die jongman se getrouheid aan sy geliefde (vgl. p. 194), al sing hy dan nie die serenade direk vir haar nie.

Soos in liedere nos. 16 en 22 word die indruk in 22–26 geskep dat die jongman wegstap en in die verte verdwyn. Die dinamiese aanwysing *pp* en *ppp* dui daarop (*retirada*-effek).

-
1. Op. cit.
 2. Ibid., p. 235.

LIED 28

*Jy sê aan my dat ek geen vorstin is nie – jyself
stam nie eintlik van die troon van Spanje af nie!
Nee wat, ou vriend, jy moet tog ook maar met
die eerste hanekraai opstaan en die veld in en
dit nie in 'n staatskoets nie! Jy spot met my
omdat ek nederig is, maar armoede doen geen
afbreuk aan adel nie. Jy spot met my omdat
ek geen koningskroon of -seël het nie terwyl jy
self met dapper en stapper moet loop.*

Die jongman het die spot gedryf met die jongmeisie omdat sy arm is. Sy het haar egter nie van stryk laat bring hierdeur nie, maar het hom in sy eie munt terugbetaal.

Sy tref op 'n sarkastiese manier 'n vergelyking tussen sy eie afkoms en die Spaanse koningshuis in 3–4. Die kontras word aangedui deur die tertsverwantskap (vgl. p. 208) tussen 4.3 en 4.4.

4.3 : Eb III

(G I)

4.4 : Eb V⁷

G-Bb-D, tipe a

Bb-D-F-Ab, tipe a II

Gb op 4¹ : deurgangsnoot.

Chromatiese tertsverwantskap.

auch du bist nicht auf Spa-niens Thron ent-spross-en.
 are you of Spain's great roy-al house a son?
 cresc.

Twee tekens van humor, naamlik die triller (7.1,2) en *staccato* (7.1² en 22) bevestig haar spottende toon in 7 en 8. Waar sy hom herinner daaraan dat hy te voet moet reis in plaas van in 'n koets, kom daar 'n karikatuuragtige nabootsing van 'n stapritme voor in 8.1–2, met oordrewe satiriese swier in die triller waarmee die kadans begin (8.4).

fährst du aufs Feld und nicht in Staats - ha - ros - sen.
 nor is it a ny roy - al couch you lie on.

Die teenwoordigheid van die oormatige kwint in die stem-party op 6.3 (G♭-D) mag hydra tot die realistiese nabootsing van die skril hanegekraai, maar mag ook die onaangename (*saltus duriusculus*) beklemtoon, naamlik die onderbreking van die nagrus en die begin van nog 'n werksdag.

Daar is 'n elementêre vorm van herinneringstegniek in die klavierparty waarvan die tema aanvanklik voorkom in 5 en 6 en herhaal word in 13 en 14. Daar word herinner aan die nederige toestand van beide jongmense: hy, 'n eenvoudige arbeider wat by hanegekraai sy dagtaak moet begin (5 en 6) en sy, iemand sonder die smuk van koningskroon en -seëls (13 en 14).

Neh Be - ster, stehst du auf bei Hah - nen - schrei,
 when day dawns you must rise to till the earth,

Van 9–12 word armoede in die teks weer met ander dinge vergelyk, maar hierdie keer met geestelike rykdom en nie met aardse nie. Net soos die jongman se armoedige toestand in die eerste deel van die lied (1–8) vergelyk word met iets waarmee hy niks te doen het nie, naamlik 'n koningshuis, so het die jongmeisie se armoede ook niks te doen met haar adel nie. Dié kontras word deur die aanwesigheid van 'n reeks tertsverwantskappe versterk.

9.4 : Eb1⁷

E♭-G-B♭-D♭, tipe all
 F op 4¹ : deurgangsnote
 D♭ op 4¹ : deurgangsnoot

10.1¹ : E♭VI⁷(IV⁷)

C-E♭-(G)-B♭, tipe all, eerste omkering
 Chromatiese tertsverwantskap.

Hier word haar nederigheid vergelyk met sy gespot daaroor.

10.4 : Eb VI⁷ (IV⁷)

C-Eb-G-Bb, tipe all

Ab op 4¹ : deurgangsnoot

11.1 : Eb IV

Ab-C-Eb, tipe a

Regterhand: Eb : deurgangsnoot

Linkerhand: Eb : echappee

Chromatiese tertsverwantskap.

Nederigheid kan glad nie met armoede vergelyk word nie, want selfs rykes kan nederig wees.

12.3 : Eb III (I)

G-Bb-D, tipe a

12.4 : Eb V⁷

Bb-D-F-Ab, tipe all

Gb op 4¹ : deurgangsnoot

Chromatiese tertsverwantskap.

Weer eens word armoede met adel vergelyk.

In 15 dien die klavierparty soos in 7 weer eens as spotfiguur as daar, soos tevore, verwys word daarna dat hy maar moet voetslaan om te kom waar hy wil wees.

und führt doch selber nur mit Schusters Rappen.
my friend, I'll wa-gon, you are no whit bet-ter.

Dis nie die enigste spotfigure nie, want van 16.32–17.12 is daar in die naspel 'n stygende toonleer wat in hierdie geval 'n parodie op die huldigingsimbool (vgl. p.195) is. Hierdie jongkêrel wat blykbaar so gestel is op koninklike afkoms, moet self met dapper en stapper oor die weg kom. Die hoë dunk wat hy van homself het, is vir die jongmeisie lagwekkend en die stygende *staccato* toonleer dui aan dat sy op 'n spottende wyse hulde bring aan die danig verhewe jongkêrel.

LIED 29

Ek weet dat jy in hoë aansien is en nie nodig het om jou so te verneder om my, arm en nederig, lief te hê nie. Die allermooistes soek na jou guns en jy oortref die beste manne. Daarom weet ek dat jy maar 'n spel speel met my en met my spot. Hulle het my teen jou gewaarsku, maar ag, jy is so bekoorlik – wie kan jou kwalik neem?

In hierdie lied is daar weer sprake van drie partye, naamlik die jongmeisie, die jongman en die ander meisies wat om sy guns meeding. Dit is waarskynlik dat die trioool weer eens soos in liedere nos. 6, 12 en 21 na hierdie driehoekige verhouding verwys (vgl. p. 220). Dit kom in elke maat van die klavierparty voor en in die stemparty in 7, 9, 10, 13, 14, 15 en 16.

Die jongman se gespot met die jongmeisie bedroef haar, en het tot gevolg die sugfigure (vgl. p. 202) in die dalende passasie in die linkerhandse klavierparty in 1, 2 en 3.

Langsam und breit. J. se.

Wohl kenn' ich Eu- ren Stand, der nicht ge- ring.
 Well do I know thee and I know thy worth,

f sehr ausdrucksvoll

Dit word herhaal in 5, 6, 10, 12, 18 en 19.

In mate 1–2 verwys die meisie na haar nederige stand in vergelyking met die verhewenheid van die jongman. Dit gaan gepaard met 'n bepaalde passasie in die klavierparty. Waar die teks die luisteraar in 5–6 aan dieselfde verskil in stand herinner, kom presies dieselfde klavierparty weer voor, met ander woorde die musikale herinneringsmotief versterk dié van die teks.

Verdere vergelykings met betrekking tot die nederige meisie en die aansienlike jongman word deur tertsverwantskap onder-

skryf. Dit kom vir die eerste keer voor by 7.4 en 8.1 asook by 8.4 en 9.1. Beide tertsverwantskappe sien op die vergelyking tussen die meisie se armoede en die aanvalligheid van die ander meisies wat sy guns soek (vgl. p.208).

7.4 : C III(I)	E-G-B, tipe b F $\sharp$: deurgangsnoot E $\flat$: deurgangsnoot
8.1 : C V	G-B-D, tipe a, tweede omkering B $\flat$: deurgangsnoot Diatoniese tertsverwantskap met 7.4
8.4 : C II ⁷ (IV ⁷)	D-F $\sharp$ -A-C, tipe all Regterhand: G : hulpnoot
9.1 : C $\forall$ II ⁷ (V ⁷)	B $\flat$ -D-F-A $\flat$, tipe all, eerste omkering Chromatiese tertsverwantskap met 8.4.

Van 14.4 af is daar 'n hele reeks verwantskappe hoofsaaklik ten opsigte van die kontras tussen twee sake. Eerstens is daar die waarskuwing aan haar (14) en haar reaksie daarop. Ten spyte daarvan dat sy afgeraai is om met hom te assosieer, doen sy dit tog. Tweedens vestig die tertsverwantskappe die aandag daarop dat sy weet dat sy hom moet afkeur, maar nie by magte is om dit te doen nie. Die reeks strek van 14.1–16.2 soos volg:

14.4 : C I ⁷	C-E-(G)-B $\flat$, tipe all, eerste omkering. B $\sharp$: hulpnoot
15.1 : C $\forall$ II ⁷ (I ⁷)	E $\flat$ -G-B $\flat$ -D $\flat$, tipe all A : hulpnoot Chromatiese tertsverwantskap met 14.4
15.2 : C I ⁷	C-E $\sharp$ -G-B $\flat$, tipe all, eerste omkering. Chromatiese tertsverwantskap met 15.1
15.3 : C $\forall$ II ⁷ (IV ⁷)	A $\flat$ -C-E $\flat$ -G $\flat$, tipe all, tweede omkering. B $\flat$: deurgangsnoot D $\flat$: hulpnoot Chromatiese tertsverwantskap met 15.2
15.4 : C II	D $\flat$ -F-A $\flat$, tipe a, eerste omkering.
16.1,2 : C $\forall$ V ⁷	F $\sharp$ -A-C-E $\flat$, tipe dIII D : deurgangsnoot B $\sharp$: hulpnoot Skynbare tertsverwantskap met 15.4

Buiten die tertsverwantskappe is daar nog enkele musikaal-retoriese figure wat die veronregte meisie se gevoelens uitbeeld. Sy is terdeë bewus daarvan dat hy dit glad nie ernstig met haar bedoel nie, trouens sy is daarteen gewaarsku. Die *anaphora* (13–14) verleen klem daaraan dat hy met haar gevoelens speel.

In die klavierparty kom die *gradatio* voor wat oor 'n rede-like groot gedeelte van die lied strek. Dit begin reeds in 11, word voortgesit met akkoordverskuiwing in 13, *anaphora* in 14, en in 15 volg 'n styging van toonhoogte en dinamiek tot die klimaks (huldigingskwartseks) op 16.3. Dit sluit aan by die inhoud van die teks: ten spyte daarvan dat die beskuldigings teen hom ophoop, gaan sy nogtans nie van hom afsien nie, en die kwartseks bevestig haar aanbidding van hom.



LIED 30

Laat haar gaan – sy wat haar so trots hou! Sy maak asof sy 'n wonderplant van die veld is. 'n Mens kan sien haar fonkelende oë mik daarna om elke dag 'n ander bewonderaar te verower. Sy is soos die Toscanarivier se breë stroom waarheen alle takriviere vloei. Dit lyk my sy is soos die Arnorivier – binne 'n kort tyd het sy veel bewonderaars, maar net so gou het sy nie een meer nie. 1)

Die trotse jongdame waarvan in hierdie lied vertel word, het haar die woede van die jongman op die hals gehaal omdat hy blykbaar nie goed genoeg is vir haar nie en sy gedurig op die uitkyk is na iemand beter.

-
1. In die warm somermaande verdroog baie van die takriviere van die Arno heeltemal.

Daar is sekere simbole wat die teks op so 'n manier aanvul dat dit duidelik word dat die houding van die meisie by die jongman 'n intense, hartstogtelike woede opgewek het. In die eerste maat kom daar alreeds 'n woedefiguur voor in die vorm van die stygende passasie in 'n vinnige tempo.



Dieselfde figuur word aangetref in liedere nos. 6, 26 en 32 en het ook dieselfde betekenis (vgl. p. 198). In 6 en 8 kom dit weer voor en van 10–20 is dit in elke maat teenwoordig (van 14 af in verkorte vorm).

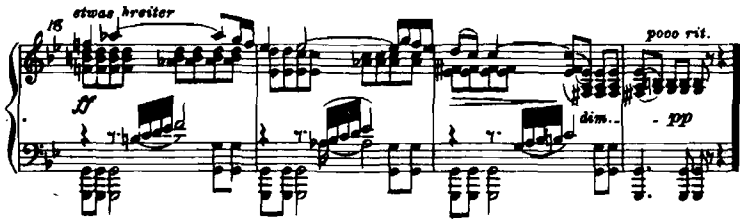
Soos in die vorige lied is die driehoeksverhouding in hierdie lied uit die teks waarneembaar: die jongmeisie, die jongman en haar ander bewonderaars. As die jongman vertel dat haar oë gedurig rondsoek na ander vriende, (6–9), kom die trioel tweemaal voor in die klavierparty (7 en 9) en mag dit, soos voorheen, sinspeel op die drie partye (vgl. ook p. 198).



Stile concitato verteenwoordig die opwinding veroorsaak deur woede in die klavierparty van 10–21.

Versameling van baie waters word deur die teks geskets in 10–13, en die betekenis van die woorde word versterk deur die op-hopingseffek wat die akkoordverskuiwing in die klavierparty mee-bring (*gradatio*).

Daar is 'n opvallende orrelpunt in die naspel op G van 18–21.



Dis moontlik dat die jongman met hierdie uitbarsting vir goed afskeid neem van die wispelturige jongmeisie. In hierdie konteks sou die orrelpunt kwalik as 'n simbool van vrede verstaan word, alhoewel die uitbarsting vredevol eindig. Dit is egter wel moontlik dat die orrelpunt 'n parodie op werklike vrede is.

LIED 31

Hoe kan ek vrolik wees en lag as jy my altyd openlik vertoon? Jy kom eenmaal elke honderd jaar en dan asof jy opdrag ontvang het om dit te doen. Waarom kom jy as dit vir hulle wat by jou is, hinder? Gee my my vryheid en dan kan jy gaan. Leef in vrede met jou mense tuis, want die hemelswil sal hier op aarde geskied.

Daar bestaan 'n moontlikheid dat hierdie lied die jongmeisie se antwoord is op die vorige lied (lied 30) waarin die jongman op 'n baie duidelike wyse uiting gegee het aan sy gevoelens. Ook sy laat baie goed verstaan hoe sy voel, veral in die eerste deel van die lied (1–12). In die tweede deel (13–21) skep die teks die indruk dat sy 'n seën oor hom en sy toekoms uitspreek, maar die toon-simbool wat gepaard gaan met hierdie “seën” sal toon dat haar woorde haar werklike gedagtes weerspreek, en dat sy hom alles behalwe goeie dinge toewens.

In 1–4 noem die meisie dat daar nie van haar kan verwag word om vrolik te wees as haar minnaar haar gedurigdeur vertoon nie. Die kontras tussen vrolikheid en haar werklike gevoelens word sowel deur die teks as deur die tertsverwantskappe (vgl. p. 208) wat daarmee gepaard gaan, uitgebeeld.

mitologie die gode 'n donderslag oor diegene laat neerkom wat by hulle in onguns raak en daar het gewoonlik 'n weerligstraal met so 'n donderslag gepaard gegaan. Moontlik kan die aard van hierdie "vredeswens" met so 'n donderslag geassosieer word. Daar word aanleiding tot hierdie gevolgtrekking gegee deur die variasie op die *stile concitato* wat in die naspel voorkom in die vorm van die *tremolo* (23). Dit mag woede voorstel, maar dit mag ook toonskildering wees van die gerammel van donderweer. Waar die vredeswens herhaal word (17–20) kom 'n reëlmatige, rustige ritme voor in die klavierparty. In die lig van wat vooraf gegaan het (13–16) is hierdie begeleidingsmotief 'n parodie op die werklike rustigheidsmotief. Direk nadat die wens uitgespreek is, keer die onrustigheid in die klavierparty weer terug (21–23). 'n Verdere bewys daarvan dat die woorde die teenoorgestelde beteken van wat gesê word, is die tertswerwantskap in 17 en 18.

17.1,2 : gIII

(Bb I)

Bb-D-F, tipe a

17.3,4 : g V⁷

D-F#-A-C, tipe all

Melodie: G op 4¹ : deurgangsnoot

Chromatiesse tertswerwantskap.

Dit kom voor op die woorde "Halt Frieden" (hou vrede). Presies dieselfde verwantskap kom voor tussen 18.1,2 en 18.3,4.

17 *Tempo I.*

Halt Frie - den mit den Dei - ni - gen zu Hau - se,
In peace at home with your own friends at home.

Die klavierparty in hierdie gedeelte (17–20) toon 'n opvallende kontras met die klavierparty in die res van die lied. Van 5–16 is die *stile concitato* teenwoordig en word in 21 hervat. Die statiese klavierparty in 17–20 is 'n duidelike afwyking van wat algemeen gehandhaaf word, en toon dus die kenmerk van die *noema*. Dit is waarskynlik ook 'n verwysing na mate 1 en 2.

Die lied eindig in die toonaard van D-majeur (20.3–23.3). Dit is ver verwyder van die G-mineur toonaard waarin die lied met enkele uitwykings, van 1–20.2 geskryf is. Dit is moontlik ook 'n manier om te wys dat haar woorde en haar gedagtes glad nie met mekaar ooreenstem nie en ver van mekaar verwyder is.

Hierdie lied toon ooreenkoms met die voorafgaande (lied 30) deurdat daar ook in die naspel 'n orrelpunt op D voorkom.



Dit kan beskou word as elementêre herinneringstegniek, want in albei gevalle is die harmoniese basis byna dieselfde, terwyl die orrelpunt beide kere nie werklike vrede vertolk nie, maar 'n parodie daarop. Hierdie gemeenskaplike verskynsel koppel die twee liedere aanmekaar en lied 31 is waarskynlik die jongmeisie se antwoord op die jongman se uitbarsting in lied 30.

LIED 32

Wat is dit wat jou toornig maak, geliefde? Ek is nie bewus daarvan dat ek iets verkeerds gedoen het nie. Ag, neem 'n mes met 'n skerp punt en deurboor my daarmee. As 'n mes nie goed genoeg is nie, neem dan 'n swaard sodat dit my bloed hemelwaarts kan laat styg. As 'n swaard nie deug nie, neem dan 'n staaldolk en laat my bloed my kwellend wegwas.

Die jongman is ontevrede oor iets en nou haal hy sy toorn op die jongmeisie uit. Sy kan egter nie agterkom wat sy gedoen het om hom so toornig te maak nie en hy wil haar blykbaar ook nie sê nie. Dit veroorsaak dat sy op haar beurt ook woedend word en dan tartend aan hom sê dat as sy dan soiets verskrikliks gedoen het om hom te ontstel, hy maar haar lewe moet neem om te vergoed daarvoor.

Haar woede word reeds van die aanvang van die lied af onder die aandag gebring deur die woedesimbool (vgl. p. 198) naamlik die vinnig-stygende passasie in die linkerhand op 1.3². Dit word herhaal in 2,4, (regterhand), 5–8 en 18.

Sehr gehalten. $\text{♩} = 55$.

Was soll der Zorn, mein Schatz, der dich er-hitzt?
 Why all this wrath that doth thy soul per-vade?

Nadat sy voorgestel het dat hy haar met 'n mes om die lewe moet bring, hou sy vol met haar uittarting in 9–12. As 'n mes dan nie goed genoeg is nie, moet hy 'n swaard gebruik. Die orrelpunt op F in die linkerhand mag 'n uitbeelding wees van hierdie volharding in haar aansporing dat hy maar 'n einde aan haar lewe kan maak. Die pyn wat so 'n einde sou meebring, word gesuggereer deur die dalende klein sekunde wat by herhaling in die klavierparty in tertse voorkom tussen die sopraan- en tenoorparty (*parrhesia*), in 9–12. Die herhaling is hier tegelykertyd ook verteenwoordigend van die *anaphora*.

'n Hoogtepunt word bereik op 11.3 waar sy verwys na haar bloed wat sal vloei, en hierdie somber gedagte word op 'n besondere manier beklemtoon deurdat daar op die woord "Blutes" 'n opvallende verdonkering van toonaard voorkom (C $\flat$ -majeur).

Wanneer sy 'n derde wapen, naamlik die dolk, voorstel, (13–14) dien die dalende klein sekunde en die *anaphora* 'n soortgelyke doel as by 9–12. Dit werk op tot 'n nog sterker klimaks op 15.4: die woord "Blut" met die besondere betekenis daarvan in die konteks van hierdie lied, word nou belig deur 'n Napelse akkoord wat dodesmart uitbeeld. Die akkoord het in hierdie geval 'n onkonvensionele oplossing. Twee ander akkoorde word ingevoeg voordat die dominant verskyn. Dit is 'n vorm van *suspensio* of vertraging, en die verklaring hiervoor moet gekoppel word aan die bedrieglike kadans wat op 16.4–17.1 voorkom.

und wasch' in mei-nem Blut all mei-ne Qual.
and with my life-blood all my tor-ment stake.

Dieselfde geld vir die genoemde *suspensio*. Eintlik weet sy dat haar bloed nooit werklik sal vloei as gevolg van 'n gemene daad deur haar minnaar nie, dus sy verwag nie om noual te sterf nie.

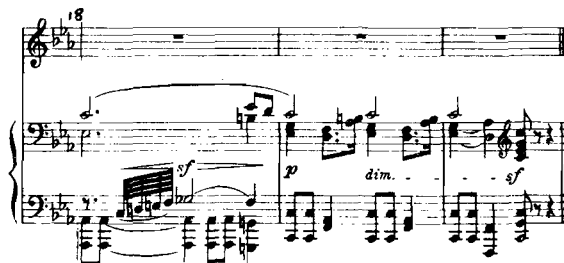
Daar is tertsverwantskap tussen 11.4 en 12.1,2 asook tussen 12.1,2 en 12.3,4. Hier gebruik as kontrassimbool (vgl. p.208) mag dit daarop dui dat sy die dood as straf vra, maar in werklikheid onskuldig is.

- 11.4 : c λ C $\flat$ -E $\flat$ -G $\flat$, tipe a.
 12.1,2 : c λ (IV) A $\flat$ -C-E $\flat$ -G $\flat$, tipe dIII, tweede omkering.
 Regterhand: B $\flat$ op 1 : deurgangsnoot
 Chromatiese tertsverwantskap met 11.4
 12.3 : c IV F-A $\flat$ -C-E $\flat$, tipe aII
 Regterhand: Boonste B $\flat$ op 3¹ : deurgangsnoot
 Onderste B $\flat$ op 3¹ : hulpnoot
 Linkerhand: G $\flat$ op 3¹ : appoggiatura
 Diatoniese tertsverwantskap met 12.2

Dieselfde tipe kontras kom in 15 en 16 voor waar sy noem dat haar bloed haar skuld moet uitwis terwyl sy weet dat sy geen skuld het nie.

- 15.4 : c λ (IV) D $\flat$ -F-A $\flat$, tipe a, eerste omkering.
 16.1,2 : c λ F $\sharp$ -A $\flat$ -C $\flat$, tipe d.
 Melodie: E $\flat$ op 2: vooruitneming.
 Skynbare tertsverwantskap met 15.4
 16.3 : c VI⁷(IV⁷) A $\flat$ -C-E $\flat$ -G, tipe aI, derde omkering.
 Chromatiese tertsverwantskap met 16.2

Nie alleen is die herverskyning van die stygende passasie in die linkerhand op 18.12 'n herinnering aan haar woede nie, maar ook die finale akkoord (20.3) op *sf* ná 'n *diminuendo*-passasie dui daarop.



LIED 33

*As ek sterf, bedek my met blomme. Ek begeer
nie dat daar 'n graf vir my gegrawe moet word
nie. Lê my neer teenoor daardie muur waar jy
my so dikwels gesien het. Lê my daar neer, of
dit in reënweer of in wind is. Ek sterf graag as
dit om jou ontwil is, geliefde kind. Lê my daar
neer, in sonskyn of in reën. Ek sterf gelukkig
as dit om jou ontwil is.*

Hierdie jongman is bereid om te sterf om sy geliefde se ontwil, en so 'n dood hou nie vir hom iets grusaams of skrikwekkends in nie. Eric Sams ¹⁾ maak ook melding van die besondere karakter van hierdie lied.

“The music sings of great love, faithful to the death;
not of death itself. It is an artistic error to sing this
song funereally.”

Dit is dus logies om die orreelpunt op A♭ wat deurgaans in die linkerhandse klavierparty voorkom, as verteenwoordigend van die berusting en vrede van die dood te vertolk. Die klavierparty is in

1. Op. cit., p. 240.

die vorm van 'n *ostinato* waarin die *anaphora* telkemale aangetref word. Dieselfde figuur wat in 2–3 verskyn, word herhaal in 4–5, 6–7, 8–9, 14–15 en 16–17 in A♭-majeur. In 10–11 en 12–13 verskyn dit in D♭-majeur. Daar is enkele afwykings in die regterhand by die herhalings in 12–13 en 16–17, maar die basiese patroon van die *ostinato* bly behoue. Die kombinasie van *ostinato* en *anaphora* veroorsaak dat die vreedsame stemming die hele lied deurdring. Die opvallende voorkoms van die verlaagde leitoon op 8.3, 9.2, 10.1, 11.1, 22 en 13.3 versterk hierdie stemming en is blykbaar hier simbolies van hemelse saligheid (vgl. p. 209).

Vir die jongman is die gedagte aan sy geliefde vir hom soos hemelse saligheid en as hy moet sterf en dié saligheid beërwe, dan sterf hy gewilliglik.

Dit skyn asof hy sy dood as 'n voldonge feit aanvaar en nie net spekulêr daaroor nie. Hierdie vermoede word bevestig deur die gebruik van die afskeidshoringkwinte by 18.23 en 18.43. Met ander woorde hy neem reeds afskeid van haar (vgl. p. 182).



LIED 34

As jy soggens opstaan, verdryf jy alle wolke aan die hemel. Jy lok die sonskyn tot op die berge en die engele wedywer met mekaar om vir jou jou skoene en klere te bring. Dan, as jy na die heilige mis gaan, gaan almal met jou saam. As jy naderkom aan die geseënde plek steek jou blik die lampe aan. Jy neem die gewyde water en maak die teken van die kruis, maak jou voorhoof nat en kniel. Al hierdie handelinge pas by jou. Hoe begaafd het God jou gemaak, Hy van

wie jy ook die skoonheidskroon ontvang het! Hoe heilig en hoe salig is jou lewenswandel! Die skoonheidspalm word aan jou gegee.

Hierdie meisie is vir die jongman die verpersoonliking van alles wat goed en verhewe is. Hy beskryf haar optrede onder verskillende omstandighede en haar onderskeie handeling word telkens in 'n nuwe toonaard geskets. Daar is tertsverwantskap tussen die genoemde toonaarde:

6-9	: Ab-majeur	(Ab-C-Eb, tipe a)
10-13	: C-majeur	(C-E-G, tipe a)
		Chromatiese tertsverwantskap met Ab-majeur
14-17	: E-majeur	(E-G#-B, tipe a)
		Chromatiese tertsverwantskap met C-majeur
18-24	: C-majeur	(C-E-G, tipe a)
		Chromatiese tertsverwantskap met E-majeur
25-41	: E-majeur	(E-G#-B) tipe a)
		Chromatiese tertsverwantskap met C-majeur

Die handeling wat deur die ooreenkomstige teks geskilder word, is die volgende:

6-9	: sy laat die son skyn
10-13	: die engele bring haar skoene en klere
14-17	: sy gaan kerk toe
18-24	: sy aanbid in die kerk
25-41	: haar hele lewenswandel is heilig en goed.

Die tertsverwantskappe dui telkens op die verandering van toneel.

Daar heers 'n atmosfeer van rustigheid deur die hele lied en dit word geskep deur die reëlmatige klavierparty wat van 1-21, 30-35 en 38-40 die *ostinato*-patroon behou. Soos in die vorige lied, speel die *anaphora* weer in die vorm van 'n *ostinato* 'n belangrike rol om hierdie stemming te suggereer. Herhalings geskied in 1-5, 6-9, 10-13, 14-17, 18-19, 20-21, 30-33, 34-35 en 38-39. 'n Verdere beklemtoning van die vreedsame stemming word meegebring deur die orrelpunt wat feitlik deurgaans aanwesig is in die linkerhandse klavierparty.

E (2-5) – A $\flat$ (6-9) – C (10-13) – E (14-17) – A $\flat$ (18-19) –
E (30-33) – E (38-41).

Die reëlmatigheid wat aldrie bogenoemde verskynsels verteenwoordig (*ostinato*, *anaphora*, *orrelpunt*) mag ook betrekking hê op die reëlmaat wat in so 'n toegewyde lewe soos wat die teks beskryf, gevind word. In die musiekliteratuur sedert die Renaissance is daar gevalle waar die *ostinato* as huldigingsfiguur gebruik word. In sy bespreking oor die werk van die ou Nederlandse komponiste noem W. Elders ¹⁾ dat Josquin Desprez byvoorbeeld 'n mis, *Hercules dux Ferrariae*, gekomponeer het waarin daar 'n *ostinato* voorkom waarop die naam van die persoon wat gehuldig word, gesing word. Dit het dikwels gebeur dat aan konings en hooggeplaastes sulke liedere opgedra is. So het Berchem (oorlede 1580) 'n mis vir Ferdinand van Kalabrien geskryf, en Lupus (oorlede 1567) vir Karl V. Die afleiding wat van die teks van hierdie lied gemaak word, bevestig die waarskynlikheid daarvan dat die *ostinato* in hierdie geval ook huldiging kan aandui.

Op twee plekke in die teks waar daar na die hemel verwys word, kom die verlaagde leitoon, 'n moontlike simbool vir hemelse saligheid (vgl. p. 209) voor, naamlik op 4.1-5.2 en 8.1-9.2.

The image displays two systems of musical notation from a score. Each system consists of a vocal line (soprano and alto parts) and a keyboard accompaniment (piano and organ parts). The first system is marked with a '4' above the vocal line, indicating a fourth interval. The lyrics for the first system are: 'scheucht Ihr vom Him-mel al-le Wol-ken fort, / thy gre-ssence of all clouds doth clear the aerie,'. The second system has the lyrics: 'und En-geln er-schel-nen um die Wet-te, und / and cher-ubs all ap-pear most ea-ger-ly and'. The keyboard part in the second system is marked with 'pp' (pianissimo).

1. *Studien zur Symbolik*, op. cit., p. 79.

Weer eens, soos in die geval van liedere nos. 17 (p.76) en 33 (p.126) is die teenwoordigheid van die jongmeisie vir die jongman soos hemelse saligheid.

Twee onderbrekings van die vloeiende agstenootritme in die klavierparty vind plaas by 22–24 en 36–37. Die invoeging van 'n ritmiese figuur wat vreemd is aan die grootste gedeelte van die klavierparty verteenwoordig die nalewing van die musikaal-retoriese figuur *noema*, en die aandag van die luisteraar word op hierdie manier op die belangrikheid van die teksinhoud gevestig: in 22–24 voer die jongmeisie die mees beduidende handeling uit wanneer sy haar aan God wy; in 36–37 meld die teks dat soortgelyk 'n beduidende toekenning aan haar gemaak word, naamlik die skoonheidspalm.

Daar is 'n bykomstige betekenis in die *anaphora* in die klavierparty van 30–36. Nie alleen kom herhaling voor nie, maar die *gradatio* word ook aangedui deur die dinamiek en die opbou tot die klimaks op *forte* in 36. Dit stem ooreen met die opbou tot 'n hoogtepunt in die teks. Van 30 af word etlike voortreflikhede besing wat eindelik lei tot die verwysing na die skoonheidspalm in 36, wat die kroon span op al die voorafgaande. Die herhaling van die openingsmate (2–3) wat weer in die naspel voorkom (38–39) is 'n vorm van die *epanalepsis*, en kan beskou word as 'n laaste herinnering aan die verhewe karakter van die jongmeisie.

'n Pragtige voorbeeld van die gebruik van die verlossingskwartsekstakkoord kom voor op 20.1 waar die teks aandui dat haar blik die lampe aansteek en die lig bring verlossing van die duisternis (vgl. p.188).

19.4 : C W^7

F#-Ab-C-Eb, tipe f III, eerste omkering.

F $\sharp$ op 4¹ : deurgangsnote.

20.1 : C I

C-E-G, tipe a, tweede omkering.

19
Blik - to, so min-det ku-er Blik die lam - pen an.
Light, their fire - kindled by their eyes so bright.
p

LIED 35

Geseënd is die moeder aan wie jy gegee is. Jy besit 'n uitverkore skoonheid en my verlange is na jou. Jy bekoor deur alles wat jy doen; jy is die lieflikste op aarde. Jy is my kleinood, my vreugde. Geliefde, geseënd is jy. As ek van ver af na jou smag en jou skoonheid sien, kyk hoe beef ek, kreun ek – ek kan dit skaars verberg. In my gemoed voel ek 'n vuur wat my vrede versteur – ag, waansinnigheid oorweldig my!

In die teks van hierdie lied, soos in die vorige, kom daar hoofsaaklik bewondering en aanbidding voor. Opvallende toonsimbooliek versterk die indruk van emosies wat met die basiese stemming van die teks saamhang. Ook soortgelyk aan die vorige lied kan die *ostinato* in die klavierparty beskou word as 'n teken van huldiging (1–5, 11–13, 36–38, 44–46) waarvan die *anaphora* 'n deel vorm.

Die lied is in 'n drieledige vorm geskryf waarvan die laaste deel (36–53) in die teks, melodie en klavierparty identies is met 1–18, behalwe dat daar twee mate naspel is in die herhaling (52–53). In die eerste en derde gedeeltes kom die *gradatio* viermaal voor. Van 7 (40 in die derde deel) af is daar in die klavierparty 'n afwyking van die *ostinato* en in die plek daarvan kom 'n figuur wat die *ostinatoritme* behou, maar wat vinnig styg in sowel toonhoogte as dinamiek na die klimaks in 10 (43). In 15–18 (48–51) kom dieselfde verskynsel voor, behalwe dat die klimaks in 17–18 (50–51) die dinamiese aanwysing *p* en *pp* bevat. Waar daar by laasgenoemde hoogtepunt wel nie klankvolume is om dit uit te lig nie, word dit miskien nog sterker beklemtoon deur die huldigingskwartseks op 17.3 (50.3) op die woord “benedeit” (geseënd).

17.1,2 : *p* Sü - seo, be - ne - delt - bist du!
sweet one, ev' - ry bless - ings shine!

17.3,4 : *pp*

17.1,2 : Eb *tr*
17.3,4 : Eb *tr*

A $\sharp$ -Cb-Eb-Gb, tipe f III
Eb-G-Bb - Db, tipe a II, tweede omkering.

In beide gevalle versterk die *gradatio* die betekenis van die woorde: 7–10 (40–43): die beskrywing van haar skoonheid verhoog sy verlange soveel, dat hy in die gedagte na haar vlieg; 15–18 (48–51): hy noem haar baie mooi name, maar bowe-al noem hy haar geseënd. Die letterlike beskrywing in die teks van 9–10 van sy verlange wat “na haar toe vlieg” dui op die verplasing van sy gedagtes weg van hom af na haar toe. Die tertsverwantskap tussen 8.4 en 9.1 vertolk ook hierdie verplasing.



8.4 : $\text{E}\flat$ I $\text{E}\flat$ -G-B $\flat$, tipe a
 9.1,2 : $\text{E}\flat$ VI⁷ (IV⁷) C-E $\flat$ -G-B $\flat$, tipe a II, eerste omkering.
 D $\flat$ op 9.1 : appoggiatura.
 Chromatiese tertsverwantskap met 8.4.

Verdere tertsverwantskap kom voor wanneer hy haar met ander op aarde vergelyk as die allerlieflikste (14) en haar beskou as sy kleinood (15).

14.4 : $\text{E}\flat$ III (I) G-B $\flat$ -D, tipe a.
 15.1 : $\text{E}\flat$ V B $\flat$ -D-F, tipe a, eerste omkering.
 Chromatiese tertsverwantskap met 14.4

Op woorde wat haar goeie hoedanighede besing – dié dinge wat hom aan die hemel laat dink – kom die verlaagde leitoon voor (vgl. p. 209).

9.3 : Sehnsucht (my verlange is na jou)
 12.1 : lieblich (lieflik)
 16.2² : meine Wonne (my vreugde)
 17.4² : benedeit (geseënd)

Dit blyk dat die jongman nie seker is van die jongmeisie se reaksie op sy aanbidding nie en dit is vir hom ontstellend. Die onstuimige middeldeel (19–35) is dan ook in die somberder toonaard van E♭-mineur.

Van 19–35 word harmoniese spanning opgebou deur die groot hoeveelheid onopgeloste dominantvierklanke (vgl. p. 191). Hierdie onopgeloste akkoorde is sinnebeeldig van die onsekerheid in die jongman se gemoed. Dit kom voor in die volgende mate:

- 21.1,2 : e♭ 1⁷
 (A♭ V⁷) E♭-G-(B♭)-D♭, tipe all, eerste omkering
 Melodie: C♭ op 2² : onbeklemtoonde appoggiatura
 Regterhand: C♯ en C♭ op 2 : deurgangsnoot
 Linkerhand: A♭ op 2 : deurgangsnoot
- 21.3,4 : e♭ III⁷ (I⁷) G♯-B♭-D♭-F♭, tipe dIII, eerste omkering
 Regterhand: A♭ op 4¹ : deurgangsnoot
 Linkerhand: C♭ op 3² : deurgangsnoot
- 22.3,4 : e♭ 11⁷ (IV⁷)
 (B♭ V⁷) F-A♯-C♯-E♭, tipe all
 Regterhand: D op 4¹ : deurgangsnoot
 Linkerhand: D op 3² : deurgangsnoot
- 23.1,2 : e♭ III⁷ (I⁷) G♭-B♭-D♭-F, tipe al
 C♯ op 2¹ : albei deurgangsnote

Dieselfde progressie as laasgenoemde twee akkoorde kom voor in 23.4–24.1 en 24.4–25.1, terwyl verdere onopgeloste dominantvierklanke voorkom op 26.3,4, 27.1,2 en 27.3.

Die groot onsekerheid wat deur die harmonie geopenbaar is, maak sy twyfel so groot dat dit voel asof dit hom tot waansinnigheid dryf. Hierdie wanhopige uitroep van hom (31–32) eindig op 'n bedrieglike kadans (vgl. p. 174) met ander woorde, die uiteinde van die saak mag miskien glad nie wees soos hy dit graag wil hê nie.

31
Wahn-sinn fasst mich
threatens me I
an!
fear!

p *mf* *p* *mf* *dimin.* *pp*

- 32.1-3 : eb V7 Bb-Db-F-Ab , tipe all
 Cb op 1 : appoggiatura
 A $\sharp$ op 3² : deurgangsnoot
- 32.4 : eb IV Ab-Cb-Eb , tipe b, eerste omkering.
 A $\sharp$: appoggiatura

Hierdie kadans word nog tweemaal daarna herhaal (33 en 34).

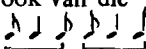
Die emosionele karakter van die middeldeel word verder versterk deur die teenwoordigheid van 'n *gradatio* in die klavierparty in 19–22. Hoe meer die jongman aan sy geliefde dink, hoe meer ontstel sy verlange hom. Hy erken dat hy “beef en kreun”, en laasgenoemde word realisties voorgestel in die stemparty waar die onderbreking deur rustekens in 21–24 (*aposiopesis*) stamelende spraak suggereer. Die *anaphora* in 23–24 beklemtoon sy ontsteltenis.

Waar hy verklaar dat hierdie gevoelens hom tot waansin dryf (27–30) ondersteun die klavierparty die teks deurdat daar van die *gradatio* gebruik gemaak word. Die klimaks van hierdie passasie word onder die aandag gebring deur die *exclamatio* (30.3,4), die dinamiese aanwysing *ff*, die langsame tempo en die skielike statiese klavierparty.

Die herhaalde dalende chromatiese passasie in die klavierparty in 32–35 (*pathopoiia*) benadruk sy lyding.

LIED 36

*As jy, geliefde, na die hemel opstyg, kom ek jou te-
gemoet met my hart in my hand. So liefdevol omarm
jy my dan en ons gaan stel ons voor die Here. As Hy
ons liefdesmart sien, sal Hy uit twee verliefde harte een
hart skep. Hierdie één hart wat Hy gemaak het deur twee
saam te voeg, sal in die Paradys deur hemelse vlamme
verlig word.*

Hierdie lied kan beskou word as 'n lied van huldiging of aanbidding. Dit kan van die woorde afgelei word, maar ook van die begeleidende ritme in die linkerhandse klavierparty: C 

. Dit is 'n ritme wat ook in die ander liedere van Wolf voorkom waar die gedagte van huldiging teenwoordig is.

Die tertsverwantskap tussen 1.2 en 1.3 asook tussen 1.3,4 en 2.1,2 dui die verandering van toneel aan van die aarde na die hemel (vgl. p. 208).

- | | |
|------------------|--|
| 1.1,2 : G♭I | G♭-B♭-D♭, tipe a.
Regterhand: F op 2 ² : deurgangsnoot |
| 1.3,4 : G♭VI(IV) | E♭-G♭-B♭♭, tipe d, eerste omkering
Melodie: A♭ op 4 ¹ : deurgangsnoot
Regterhand: F op 4 ¹ : deurgangsnoot
Chromatiese tertsverwantskap met 1.2 |
| 2.1,2 : G♭I | G♭-B♭-D♭, tipe a
Chromatiese tertsverwantskap met 1.4 |

Die gedagte van die ontmoeting – hy wat opstyg na die hemel en sy wat hom tegemoet gaan (1–4) – word versterk deur die *anaphora* in die klavierparty.

As die jongmeisie haar geliefde in die hemel verwelkom van die aarde af, is daar weer eens tertsverwantskap om die hemel-aarde-kontras aan te dui.

- | | |
|--|---|
| 6.1,2 : G♭II ⁷ (IV ⁷) | A♭-C♯-E♭-G♭, tipe all, derde omkering
Regterhand: B♭ : deurgangsnoot
Linkerhand: B♭ : deurgangsnoot |
| 6.3 : G♭VII ⁷ (V ⁷) | F-A♯-C♯-E♭, tipe all
Chromatiese tertsverwantskap met 6.2. |

In 7 en 8 word in die teks gemeld dat hulle hul aan die voete van die Skepper sal neerlê. Op 8.1,2 by die woorde “Füssen legen” kom daar ’n kwartsekstakkoord voor. Dit kan vertolk word as ’n huldigingskwartsext (vgl. p. 189) – die twee kom kniel voor die Skepper en bring Hom hulde. Daar is in die basparty van die linkerhand ’n progressie wat trapsgewys styg tot by die klimaks op 8.1.

F (6.3,4) – G♭ (7.1,2) – G♯ (7.3,4) – A♭ (8.1).

7.4 : G♭ 1⁷

G♯-B♭-D♭-F, tipe dII

Melodie: C♯ op 4¹ : hulpnoot

Regterhand: F♭ op 4¹ : deurgangsnoot

8.1,2 : G♭V

D♭-F-A♭, tipe a, tweede omkering

Melodie: B♭ op 1¹ : terughouding

Regterhand: E♯ op 1¹ : appoggiatura

E♭ en G♭ op 2¹ : deurgangsnote

Linkerhand: G♯ op 1¹ : appoggiatura

Die kontras tussen hulle liefdesmart en die vreugde wat God hulle gee deur twee harte één te maak, word deur tertswerwantskap vertolk:

9.1-4 : G♭V⁷

D♭-F-A♭-C♭, tipe all, derde omkering

Regterhand: G♭ op 2² en 4¹ : deurgangsnote

Linkerhand: G♭ op 4¹ : deurgangsnoot.

- 10.1-4 : $G\flat III^7(1^7)$ $B\flat-D\flat-F-A\flat$, tipe all
 Melodie: $G\flat$ op 1^2 : deurgangsnoot
 $C\flat$ op 2^2 en 3^1 : appoggiatura
 $A\flat$ op 4^2 : hulpnoot
 Regterhand: $G\flat(2^1)$, $E\flat(3^1)$, $E\flat\flat(3^2$ en $4^1)$: deurgangsnoot
 Linkerhand: $C\flat$ op 4^2 : deurgangsnoot.
 Chromatiese tertsverwantskap met 9.4
- 11.1 : $G\flat I^7$ $G\flat-B\flat-D\flat-F\flat$, tipe all, eerste omkering
 Chromatiese tertsverwantskap met 10.4.

Waar die teks van hierdie lied te doen het met die hemel en hemelse saligheid is die gebruik van die verlaagde leitoon weer eens opvallend (vgl. p. 209). Oral waar daar in die teks melding gemaak word van iets wat bydra tot daardie saligheid, kom dit voor.

- 4.32 : regterhandse klavierparty : hy kom haar tegemoet
 5.32 : regterhandse klavierparty)
 5.42 : stemparty) - sy omarm hom
 7.41 : regterhandse klavierparty : die Here
 11.1 : regterhandse klavierparty) -
 22 : linkerhandse klavierparty) één hart; harte
 32 : linkerhandse klavierparty)
 12.42 : linkerhandse klavierparty)

Op 16.1,2 kom weer 'n kwartseks voor en hierdie keer is dit 'n verlossingskwartseks (vgl. p. 188) die simbool van die minnaars se verlossing van aardse kwelling en smart.

- 15.4 : $G\flat IV$ $C\flat-E\flat-G\flat$, tipe d, eerste omkering
 Regterhand: F op 4^1 : deurgangsnoot
 16.1 : $G\flat I$ $G\flat-B\flat-D\flat$, tipe a, tweede omkering.

im Pa-ra-dise, un-glänst von Him-mels-flam-men.
 in Pa-ra-dise they'll glow with love's pure pass-ion.

ten. zurückhaltender

Die verwysing na hartstog wat met vlamme vergelyk word (16) vind weerklank in die naspel (17–20). Hierdie vier mate beeld eintlik 'n hele opwelling van emosie uit, eerstens deur die *anaphora* (17–18) wat 'n herinnering is aan 16, dan deur die *emphasis* (19) wat saam met genoemde *anaphora* steeds die *gradatio* vorm na die oorweldigende klimaks in 20, wat teweeg gebring word deur die skielike versnelde tempo, die teenwoordigheid van die *tremolo* (variasie van *stile concitato* wat opwinding aandui) en die dinamiese aanwysing *fff*.



LIED 37

Hoeveel tyd verloor ek deur jou lief te hê! Ek kon liever in daardie tyd my liefde aan God gee het. 'n Plek in die Paradys sou aan my toegesê gewees het en 'n heilige sou langs my gesit het. Maar omdat ek jou, met jou mooi gesig, liefhet, gee ek die lig van die Paradys prys. Omdat ek jou, skone viooltjie, liefhet, sal ek nie in die Paradys kom nie.

Hierdie jongman moet kies tussen sy liefde vir God en sy liefde vir die jongmeisie. Altwee weeg vir hom ewe swaar, soos afgelei kan word uit die toonsetting in 3,4 en 9,10. Dieselfde stem-party en dieselfde harmoniese progressie in die klavierparty word by die noem van altwee vorms van liefde gebruik, en mag 'n herinneringsmotief wees, wat hom herinner aan die eendersheid van albei.





Hy is baie onseker oor die keuse wat hy moet maak en dit veroorsaak by hom lyding. Die onsekerheid word op 'n ondubbelsinnige manier uitgebeeld deur die spanning wat oor lang frases opgebou word deur die afwesigheid van die oplossing van vierklanke. In die hele lied van 20 mate is daar slegs drie mate waarin daar 'n duidelike volmaakte kadans aangetref word, naamlik in 8.2,3 (B $\flat$ -majeur), 12.4–13.1 (ook in B $\flat$ -majeur) en in 20.2,3 in G-mineur. Die res is, óf bedrieglike kadanse, óf beweeg sonder oplossing na 'n volgende vierklank. Die opbou van die lang frases sonder oplossing dui op die emosionele spanning wat die jongman se besluiteloosheid vir hom meebring (vgl. p. 191).

Die teenwoordigheid van die *stile concitato* in die klavierparty van 1–14 verrai opwinding (vgl. p. 205) en in hierdie geval is dit ontstelde opwinding – hy is emosioneel opgesweepte omdat hy so besluiteloos is.

Etlike bedrieglike kadanse dra by tot die algehele atmosfeer van onsekerheid. In 4.3,4–5.1 toon die genoemde kadans dat hy bewus is van die moontlikheid van 'n plek in die Paradys, maar op die oomblik is dit nog onseker. Die bedrieglike kadans by 6.1, 2–6.3 dui op dieselfde onsekerheid (vgl. p. 174).

4.4² : gV⁷ D-F $\sharp$ -A-C, tipe all
5.1 : gVI⁷(IV⁷) E $\flat$ -G-B $\flat$ -D $\sharp$, tipe al



6.2 : gV⁷

D-F#-A-C, tipe all, tweede omkering

Regterhand: B $\flat$ op 2¹ : deurgangsnootLinkerhand: B $\flat$ op 2¹ : deurgangsnoot6.3¹ : gVI(IV)E $\flat$ -G-B $\flat$, tipe a, eerste omkering.

Kontraste word duideliker gestel deur die gebruik van tertsverwantskappe (vgl. p. 208). Tussen 8.4 en 9.1 kom een voor wat die kontras tussen die twee voorwerpe van sy liefde, naamlik God en die jongmeisie stel.

8.4 : gIII

(B $\flat$ I)B $\flat$ -D-F, tipe a9.1 : gV⁷

D-F#-A-C, tipe all

Chromatiese tertsverwantskap



Die tertsverwantskap tussen 12.1,2 en 12.3,4 dui op die vergelyking tussen die jongman se lot op aarde en die lig van die Paradys.

12.1,2 : gII

(A $\flat$ I)A $\flat$ -C-E $\flat$, tipe aMelodie: B $\flat$ op 2² : deurgangsnootLinkerhand: G $\flat$ op 2² : deurgangsnoot12.3¹ : gVII(V)F-A $\flat$ -C-E $\flat$, tipe all

Chromatiese tertsverwantskap met 12.2.

verachert' ich mir das Pa-ra - die - see Licht,
I fear I've lost my chance of Pa - ra - dise,

pp

Selfs teen die einde van die lied is daar nog groot twyfel en selfs droefheid in die gemoed van die jongman. Die Napelse akkoord op 14.3–15.2 suggereer die tragiese verlies van die Paradys as hy haar sou kies. Die oplossing van die akkoord word vertraag deur die invoeging van 'n tussendominant op

15.3 : $\text{gl} \text{V}^7$
(Ab V⁷) C#-Eb-G-Bb, tipe f III

14 nachlassend *Tempo I.*

schön - Vel - ge - lein, komm' ich nun nicht ins Pa - ra -
and thy fair face, in Pa - ra - dise I can - not

p *pp* *mf dim.*

Dit is vir hom 'n gewigtige keuse om te maak, soos die opvallende statiese klavierparty in 15–16 aandui – 'n totale afwyking van die agstenootritme wat tot nog toe voorgekom het. (*Noema*).

Die voorkoms van die vertraagde oplossing van die Napelse akkoord mag dui op die vertraging van die oplossing van sy probleem. Hy is baie bewus van die feit dat hy die Paradys sal moet prysgee, en dit hinder hom, soos afgelei kan word van die onseker einde van die lied op 'n bedrieglike kadans:

16.1,2 : gV⁷

D-F#-A-C, tipe all

Melodie: B $\flat$ op 1 : terughouding

17.1 : gVI(IV)

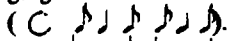
E $\flat$ -G-B $\flat$, tipe a.

Die herhalingsfiguur in die regterhand (*anaphora*) wat in die naspel voorkom, herinner aan die stemparty in 15, veral maat 19, met ander woorde, al het hy dan vir haar gekies, bly dit hom by dat hy die Paradys verloor het.

LIED 38

*As jy na my kyk en lag en jou kop dan laat sak,
vra ek dat jy vóór die tyd vir my 'n teken sal gee
sodat ek my hart aan bande kan lê. Ek wil my hart
stil beheer as dit uit liefde wil opspring; ek wil my
hart keer as dit uit louter vreugde wil wegbreek.*

Hier is weer eens 'n voorbeeld van 'n huldigingslied. Dit word onder meer bevestig deur die huldigingsritme in die linkerhandse klavierparty wat ooreenstem met die ritme in ander huldigingsliedere in hierdie siklus, naamlik nos. 17, 28, 36 en 40.



Hierdie besondere ritme word gekoppel met die *anaphora* in die klavierparty (1–2,3–4) en laasgenoemde mag in aansluiting by die teks dui op die bekoring wat die jongmeisie vir die jongman het.

Die oorheersende harmoniese subtiliteit in hierdie lied is die tertsverwantskappe. Die jongman verkeer sterk onder die jongmeisie se bekoring en het moeite om sy gevoelens jeens haar in bedwang te hou. By haar blote blik en glimlag ontken sy hewige emosies in hom en die kontras tussen haar rustigheid en sy ontstuiptheid word deur 'n reeks tertsverwantskappe uitgebeeld (vgl. p. 208).

- 1.1-4 : GI G-B-D, tipe a
 Melodie: A op 3¹ : deurgangsnoot
 C op 4¹ : appoggiatura
 Regterhand: A op 4¹ : deurgangsnoot
- 2.1-4 : GIII⁷(I) B-D $\sharp$ -F $\sharp$ -A, tipe all
 Regterhand: E op 3¹ : deurgangsnoot
 G op 4¹ : appoggiatura
 Chromatiese tertsverwantskap met 1.4
- 3.1-4 : GI G-B-D, tipe a
 Melodie: A $\sharp$ op 2¹ : hulpnoot
 A $\flat$ op 3¹ en 4¹ : deurgangsnote
 Regterhand: A op 4¹ : deurgangsnoot
 Chromatiese tertsverwantskap met 2.4
- 4.1-4 : GIII(II) B-D $\sharp$ -F $\sharp$ -A, tipe all
 Regterhand: E op 3¹ : deurgangsnoot
 G op 4¹ : appoggiatura
 Chromatiese tertsverwantskap met 3.4
- 5.1-4 : GI⁷ G-B-D-F $\sharp$, tipe all
 Melodie: C op 2² : deurgangsnoot
 A op 3² : deurgangsnoot
 Chromatiese tertsverwantskap met 4.4
- 6.1-4 : GVI(IV)
 (aV⁷) E-G $\sharp$ -B-D, tipe all, eerste omkering
 Melodie: A op 4¹ : deurgangsnoot
 Regterhand: C op 3¹ : deurgangsnoot
 A op 4¹ : deurgangsnoot
 Chromatiese tertsverwantskap met 5.4

'n Tweede reeks tertsverwantskappe kom voor waar die kontras gestel word tussen die jongman se gevoelens wat met hom op loop wil sit, en sy pogings om homself te beheer.

- 9.1-4 : GI⁷ G-B-D-F $\sharp$, tipe all
 Melodie: D $\sharp$ (3¹) en E(3²) : deurgangsnote
 Regterhand: A op 3¹ : deurgangsnoot
 F $\sharp$ op 4¹ : deurgangsnoot
 Linkerhand: F $\sharp$ op 3¹ : appoggiatura

10.1-4 : GVI⁹(IV)
(aV⁹)

E-G $\sharp$ -B-D-F $\sharp$, tipe aII B, eerste omkering

Regterhand: A(3¹) en F $\sharp$ (4¹) : deurgangsnote

Linkerhand: A op 2² : deurgangsnoot

A op 4¹ : deurgangsnoot

Chromatiese tertsverwantskap met 9.4

11.1-4 : GIV
(aVI)

C-E-G-B $\flat$, tipe all

Melodie: A op 2¹ : deurgangsnoot

F op 3² : appoggiatura

Regterhand: F $\sharp$ op 2¹ : deurgangsnoot

D(3²) en D $\flat$ (4¹) : deurgangsnote

Chromatiese tertsverwantskap met 10.4

12.1,2¹ : GH(IV)

A $\sharp$ -C $\sharp$ -E-G, tipe dIII, eerste omkering

Regterhand: B $\flat$ op 1¹ : appoggiatura

D op 3¹ : deurgangsnoot

Linkerhand: B op 2² : appoggiatura

D op 2² : deurgangsnoot

Chromatiese tertsverwantskap met 11.4

Die akkoorde waarop bogenoemde mate 9–12 gebou is, is almal onopgeloste dominantvierklanke soos uit die ontleding blyk. As harmoniese tegniek om verlange en hunkering te skets onderstreep hulle as't ware die versugting wat reeds so treffend uit die teks spreek.

'n Opmerklike *gradatio* is waarneembaar in die klavierparty van 13–15. Dit skilder die moeite wat die jongman ondervind om sy hart, wat hom wil "verlaat", terug te hou. Ten spyte van sy pogings, kom daar tog 'n oomblik wat sy hart "uitbreek" (15.3) en hierdie klimaks vind plaas op die verlossingskwartsekt.

15.2 : GIV

C $\sharp$ -E $\flat$ -G-B $\flat$, tipe fIII

15.3 : GI

G-B-D, tipe a, tweede omkering.

...ten in der Brust, wenn es aus-bre-chen will vor gro-sser
...my heart be still'd, when to e'er-flow-ing it with love is

stems zurückhaltend

rinfrendo

ff

As sy hart kan “uitbreek” sal hy verlos wees van die beheersing en onderdrukking van sy gevoelens.

Die naspel toon 'n sametrekking van die tema in die klavier-party in 1–2 (*epanalepsis*) en kan dien as 'n herinnering aan die bekoring van die jongmeisie.

LIED 39

*Groen is 'n geseënde kleur en ook hulle wat dit dra
is geseënd. Ek wil vir my 'n groen kleed laat maak.
Die lente dra ook 'n groen kleed en ook my geliefde.
Dis gebruiklik dat jagters 'n groen kleed dra; my ge-
liefde dra dit ook. Groen maak alles bekoorlik en
groenigheid bring pragtige vrugte voort.*

Die bekoorlikheid van die groen kleur word deur die meisie besing en sy het selfs agting vir mense wat daardie kleur dra. Sy vergelyk die kleur met dit wat geseënd is en haar vergelyking word gestaaft deur tertsverwantskappe (vgl. p. 208) tussen 2.4 en 3.1, 3.2 en 3.3, 4.1 en 4.2.

2.4 : A VI	F#-A-C#, tipe b.
3.1 : A IV	D-F#-A, tipe a.
	Diatoniese tertsverwantskap met 2.4
3.2 : A V ⁷	E-G#-B-D, tipe all
3.3 : A III ⁷ (I)	C#-E#-G#-B, tipe all
	Chromatiese tertsverwantskap met 3.2
4.1 : A IV	D-F#-A, tipe a
4.2 : A II ⁷	B-D#-F#-A, tipe ell
	Skynbare tertsverwantskap met 4.1



Die lewendiger ritme in die klavierparty in 5–9 mag die blydskap in in haar gedagtes weerspieël as sy vertel dat groen 'n lentekleur is en ook dat dit die kleur is wat haar geliefde dra. Dis moontlik dat die *anaphora* in die klavierparty in 5,6 en 7.1,2 die woord (gedagte) “groen” kan beklemtoon.

'n Besonder vrolike toneeltjie word geskilder van 10–13 waar sy daarna verwys dat jagters ook groen dra. Die tydelike uitwyking na die toonaard van C♯-majeur bring 'n verheldering mee wat die opwinding wat met die jag gepaard gaan, kan uitbeeld. 'n Realistiese imitasie van 'n jagsinjaar word uitgeken aan die horingkwinte in die regterhandse klavierparty in 10.2–3 en 11.2–3, met die weerklang van die horinggeskal in die linkerhand in 10.3–4 en 11.3–4. Die *portato* as variasie van *staccato* dra ook by daartoe om die vrolike stemming van 'n jaggeseelskap te skets.

10

In Grün sich kiel-den tat der Jk - ger Bruch, ein grü-nes Kleid trägt
 the hoon der held a suit of groen dach meer, my le - ver toe in

Die tertsverwantskap tussen 11 en 12 mag daarop dui dat haar geliefde wat ook die jagterskleur dra, ook 'n doel najaag, maar dis van dieper betekenis as dié van die jagter wat sy prooi met 'n horinggeskal agternajaag.

11.3,4 : A III⁷(I) C♯-E♯-G♯-B♯, tipe a1

Linkerhand: A♯ op 4¹ : hulpnoot

D♯ op 4² : deurgangsnoot

12.1 : A V

E-G♯-B, tipe a

Chromatiese tertsverwantskap met 11.4

So seker as wat die groenigheid in die natuur die voorloper van die vrug is, so seker is die jongmeisie dat daar vir hulle liefde ook vervulling sal wees. Hierdie sekerheid word bevestig deur die orrelpunt in die naspel op A (18–21) en die *anaphora* wat tweekeer voorkom (18–19 en tweekeer in 20).



LIED 40

Was jou huis tog deursigtig soos glas, geliefde! Ek kon dan elke keer wanneer ek verbysluip vir jou daarbinne sien. Die blikke wat ek na jou werp kon my sielsgevoelens vertolk. Ek sou so dikwels na jou kyk – meer keer as wat daar waterdruppels is in die riviervloed in Maart; meer keer as wat daar reëndruppels neerval.

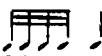
Wanneer 'n mens die teks van hierdie lied lees, wil dit voorkom asof dit die jongman is wat die woorde sê, maar in die voorwoord tot die Peters-uitgawe van die siklus verwys Paul Muller ¹⁾ daarna dat dit effektief is as die onderskeie liedere deur sowel mans- as damestemme voorgedra word aangesien sekere tekste sonder twyfel deur 'n dame en ander deur 'n man gebesig word.

Oscar Noe ²⁾ het toe so 'n voorgestelde indeling gemaak van liedere wat geskik is vir 'n dame en dié wat geskik is vir 'n man. In hierdie indeling word lied 40 toegesê aan 'n dame. Trouens, in die bestaande plaatopname van die volledige siklus deur Elizabeth Schwarzkopf en Dietrich Fischer-Dieskau, ³⁾ word dié lied dan ook deur Elizabeth Schwarzkopf gesing. As die lied dan vertolk word asof die woorde deur die jongmeisie gesê word, dan kom dit voor asof die jongman nie met haar assosieer nie en nie bewus is van haar aanbidding nie, want die enigste plek waar sy hom sou kon sien, is in sy huis en dan ook net as die mure van glas was. Blykbaar sou hy haar teenwoordigheid ook nie verwelkom nie, want sy sou moes

1. *Italienisches Liederbuch nach Paul Heyse*. Leipzig: Peters ed. 8994, geen datum, voorwoord.
2. *Italienisches Liederbuch nach Paul Heyse*, op. cit., p. 2.
3. Angel Series, SMA 91 547.

“verbysluip” (5.1,2). Die hele lied is dus ’n versugting na dit wat nie baie moontlik lyk nie, dus slegs ’n droom.

Soos in liedere nos. 17, 28, 36 en 38 kom die huldigings-ritme in die klavierparty hier ook voor, naamlik C 

Die ritme C  het waarskynlik te doen met die fonkeling van die glas. Bach het ook hierdie tipe ritmiese figuur gebruik om letterlike bewing uit te beeld.

“..... der Meister hat es verstanden, grosse Wirkungen damit zu erzielen, wie man aus dem ersten Satz der Kantate ‘O Ewigkeit, du Donnerwort’ (Nr. 60), in dessen Verlauf das Beben ununterbrochen anhält, ersehen kann.”¹⁾

Maar waar Bach menslike bewing voor die Oppermagtige bedoel het, kan die bewing, of fonkeling van lig op glas, aan Wolf se vertolking toegeskryf word.

In die *Matheüspassie* gebruik Bach kort *staccatonote* om waterdruppels voor te stel (“Buss und Reu”). In die teks van hierdie lied van Wolf word ook van druppels melding gemaak (12,16) en mag die *staccatonote* op daardie spesifieke plekke die druppels uitbeeld.

In 10–13 vergelyk die jongmeisie die aantal kere wat sy na haar geliefde sou kyk met die aantal waterdruppels in die rivier-vloed. ’n Tertsverwantskap tussen 11.4 en 12.1 versterk hierdie vergelyking (vgl. p. 208).

11.3,4 : a1	Ab-C-Eb, tipe a
	Linkerhand: Eb op 4 ² : vooruitneming
12.1 : a V	E-G♯-B, tipe a
	Enharmoniese chromatiese tertsverwantskap met 11.4

1. Schweitzer, A. *J.S. Bach*, op. cit., p. 493.



Die *anaphora* word heel dikwels gebruik in 10–19, naamlik in 10, 11, 12, 14, 16 en 18. Dit kan die beklemtoning wees, óf van die vele blikke wat sy na hom wend, óf van die druppels, óf van die fonkeling van die glas, óf van aldrie.

'n Huldigingskwartseks (vgl. p. 189) kom aan die einde van die lied voor op 17.1,2. Sy kan slegs maar na hom kyk, maar wil op daardie manier haar gevoelens aan hom oordra.

16.3,4 : all⁹

17.1,2 : a l

B-D#-F#-A-C#, tipe all A

A-C-E, tipe b, tweede omkering.

Melodie: B op 1¹ : appoggiatura

Linkerhand: B op 1² : appoggiatura



LIED 41

Ek het om middernag wakker geword en ontdek dat my hart my heimlik ontwyk het. Ek het gevra: "Hart, waarheen gaan jy met soveel haas?" En my hart het geantwoord dat dit gegaan het om jou te sien. Nou kan jy sien hoe dit met my liefde gesteld is: my hart verlaat my om jou te sien.

Die jongman het geslaap en om middernag wakker geword. Die ongewone tyd van sy ontwaking word benadruk deur die *anaphora* in die klavierparty (1–2, 3–4.3). Ook die kontras tussen slaap en wakkerword, word uitgebeeld deur tertsverwantskap tussen 3.4–4.1 en 4.1–4.2.

3.3,4 : dI	D-F-A, tipe b
	Melodie: C# op 3 ² : hulpnoot
	E op 4 ² : deurgangsnoot
	Begeleiding: E op 3 ² : beide deurgangsnote
4.1 : dVI(IV)	Bb-D-F, tipe a, eerste omkering
	Melodie: E op 1 ² : deurgangsnoot
	Regterhand: C op 1 ² : deurgangsnoot
	Diatoniese tertsverwantskap met 3.4
4.2 : dIV	G-Bb-D, tipe b
	Regterhand: E op 2 ² : echappeé
	Diatoniese tertsverwantskap met 4.1



Die jongman se vraag aan sy hart word duidelik uitgelig deur die teenwoordigheid van die skielike statiese klavierparty in 7 (*noema*) asook deur die gebruik van die Napelse akkoord (7.3–4) wat vir die oomblik 'n sweem van tragiek suggereer. Hierdie selfde akkoord kom later weer voor op 14.1,2 waar die jongman weer 'n keer verwys daarna dat sy hart hom “verlaat” het. Hierdie gedagte van “verlating” word musikaal voorgestel deur die tertsverwantskap tussen 6.4–7.1 – sy hart het van hom af weggegaan na haar.

6.3,4 : dIV

G-B $\flat$ -D-F-A, tipe all AMelodie: C op 3² : hulpnootRegterhand: C op 3² : deurgangsnoot

7.1 : dII

E-G $\sharp$ -B, tipe a

Chromatiese tertsverwantskap met 6.4

5
 war mein Herr mir heimlich fort-geschli-chen. Ich frug: Herr, wo-hin
 lo! my heart had still - ent crept a - way. I asked: heart, tell me

As die jongman vra waarheen sy hart so haastig gaan, is hy onseker van die antwoord. Die bedrieglike kadans op 8.1–3 suggereer dat hy nie weet wat om te verwag nie.

8.1,2 : d V⁷A-C $\sharp$ -E-G, tipe allMelodie: D op 1¹ en 2¹ : deurgangsnoteRegterhand: D op 1¹ : appoggiaturaD op 2¹ : deurgangsnootLinkerhand: B $\flat$ op 1¹ : appoggiaturaG $\flat$ op 2¹ : deurgangsnoot

8,3 : d VI(IV)

B $\flat$ -D-F, tipe a

stirnst du so mit Macht?
 why a - way you fled?

Op 9.3,4 kom sy hart se antwoord: dit het weggegaan na die jongmeisie toe. Die letterlike woorde “Net om jou te sien” suggereer huldiging en daarom kan die voorafgaande kwartsextakkoord op 9.3 beskou word as ’n vorm van huldigingskwartsext (vgl. p. 189).

9.1,2 : d VI(IV)

B $\flat$ -D-F, tipe a.Regterhand: E op 2¹ : deurgangsnoot

9.3,4 : d I

D-F $\sharp$ -A, tipe a, tweede omkering

Daar is egter nie 'n konvensionele oplossing vir hierdie akkoord nie, want die dominant kom eers voor op 10.3, maar dieselfde kwartseks kom weer voor van 11.1–12.3, maar nou voldoen dit, streng gesproke, nie meer aan die vereistes van 'n huldigingskwartseks wat 'n onmiddellike oplossing het nie. Die akkoord maak weer sy verskyning op 15.1,2, 'n akkoord op die verhoogde subdominant word geïnterpoleer, weer eens is die kwartseks op 16.1,2 teenwoordig en eendelik volg daarna die tradisionele oplossing op die dominant.

Chromatiese tertsverwantskap tussen 13.4 en 14.1 is effektief waar hy noem dat sy hart hom verlaat het – dit behoort nie meer aan hom nie.

13.3² 4 : dIV

(G I)

G-B $\flat$ -D, tipe aMelodie: C op 4¹ : deurgangsnootRegterhand: A op 4¹ : deurgangsnootC op 4¹ : hulpnootLinkerhand: A op 4¹ : deurgangsnoot

14.1 : dII

E $\flat$ -G-B $\flat$, tipe a, eerste omkering.

Chromatiese tertsverwantskap met 13.4



Sy het sy hart verower en hy neem nou afskeid daarvan. Die horingkwint as afskeidsimbool (vgl. p.182), kom voor in die naspel op 16.3,4, 17.1,2,3,4 en 18.1,2.



LIEDERE 42-46

Die teksinhoud van hierdie laaste groep liedere is van so 'n aard dat hulle as 'n eenheid behoort gesien te word. In lied 42 bied die jongman sy serenade aan en ontlok daarmee die skeldtaal van sy geliefde in lied 43. Hy antwoord in lied 44 as hy vertel hoeveel hy al om haar ontwil moes ly en daarop is die reaksie van haar kant in lied 45 nog intenser woede en verwensing as in lied 43. In lied 46 maak sy haar heeltemal los van hom deur te verkondig hoeveel ander bewonderaars sy nog het buiten hom.

Maar 'n eenheid wat nog meer bindend is as die teksinhoud is die melodiese en harmoniese eenheid wat bestaan tussen liedere nos. 42, 43 en 44. Hulle is saamgestel uit dieselfde melodiese en harmoniese substansie sover dit die klavierparty aangaan.

In lied 42 kom die kernmotief wat in albei die daaropvolgende liedere gehoor kan word, in die regterhandse klavierparty voor in 1-4.

Langsam und recht kläglich vorzutragen. *♩ = 80.*

Nicht län - ger kann ich sin - gen, denn der Wind
No lon - ger can I sing be - cause my voice

weht stark und macht dem A - tem was zu schaffen. Auch
is wholl - y drowned by boist'rous gusts of wind, I

- 1.1 : al A-C-E, tipe b
 2,3 : aV⁷ D $\sharp$ -F $\sharp$ -A-C, tipe dIII, eerste omkering
 4 : al A-C-E, tipe b
 Melodie: B op 4¹ : deurgangsnoot
 Regterhand: B op 4¹ : deurgangsnoot
 Linkerhand: F $\sharp$ op 4¹ : deurgangsnoot
- 2.1-4 : all⁷(IV) B-D-F-A, tipe dII
 Linkerhand: G $\sharp$ op 4¹ : hulpnoot
- 3.1-4 : aVII⁷(II) G $\sharp$ -B-D-F, tipe dIII, eerste omkering
 Melodie: C op 4¹ : vooruitneming
 Regterhand: C op 4¹ : hulpnoot
 C op 4² : deurgangsnoot
 Linkerhand: A op 2² : hulpnoot
 E op 4¹ : hulpnoot
- 4.1 : al A-C-E, tipe b
 Melodie: F op 1² : vooruitneming vir F in linkerhand
 Regterhand: B op 1¹ : hulpnoot
 B op 1² : deurgangsnoot
- 4.2 : aVI F-A-C, tipe a
 Linkerhand: E : deurgangsnoot
- 4.3,4 : aV⁹ E-G(G $\sharp$)-B-D-F, tipe allB
 F-A-C : deurgangsakkoord
 Linkerhand: C op 4¹ : terughouding

In lied 43 verskyn dieselfde figuur weer in die regterhandse klavierparty, hierdie keer in versnelde tempo, maar die melodie en die harmonie bly dieselfde.



- 1.1,2 : al A-C-E, tipe b
 (vgl. lied 42 maat 1)
 Regterhand: D $\sharp$ op 1¹ : echappee
 B op 1² : deurgangsnoot
- 1.3,4 : all(IV) B-D-F, tipe d, tweede omkering
 (vgl. lied 42, maat 2)
 A : orrelpunt
- 2.1,2 : all(IV) B-D-F, tipe d, tweede omkering
 (vgl. lied 42 maat 3)
 A : orrelpunt
- 2.3 : al A-C-E, tipe b
 (vgl. lied 42 maat 4)
 Regterhand: D op 3¹ : deurgangsnoot
 A : orrelpunt
- 2.4 : all B-D-F, tipe d
 A : orrelpunt

In lied 44 word genoemde motief weer aangetref, maar nou in E-mineur. Die ritme verskil van dié van die twee voorafgaande liedere, terwyl die melodie ook slegs gedeeltelik dieselfde is, maar die ooreenstemmende afdeling is oortuigend genoeg om die luisteraar te herinner aan die soortgelyke verskynsel in liedere 42 en 43.

Sehr mässig und ja nicht eilen. ♩ = 108.

O wüsstest du, wie viel ich dėl-net-we-gen,
 Didst thou but know, how much for thee I've suf-fered,

³

du fal-sche Re-ne-ga-tin, lilt zur Nacht,
 thou false one, thou, all through the eve-ry night,

- 1.1-4 : ell^7 (IV) $F\sharp-A\sharp(A\flat) C\sharp-E$, tipe all, tweede omkering
 Melodie: $A\flat$ op 3 : deurgangsnoot
 B op 4 : vooruitneming
 Regterhand: $E\sharp$ op 3^2 : hulpnoot
 Linkerhand: $C\sharp$ op 1^2 : onbeklemtoonde appoggiatura
 D op 2^2 : deurgangsnoot
 $D\sharp$: kleursekunde
 E : orrelpunt
- 2.1-4 : el $E-G\sharp(G\flat)-B$, tipe a
 Melodie: C op 3^1 : appoggiatura
 A op 4^1 : deurgangsnoot
 Regterhand: $D\sharp$ op 3^2 : hulpnoot
 Linkerhand: A op 1^2 : onbeklemtoonde appoggiatura
 $A\sharp$ op 2^1 : appoggiatura
 C op 3 : kleursekunde
 E : orrelpunt
- 3.1-4 : ell (IV) $F\sharp-A-C-E$, tipe dIII, eerste omkering
 Regterhand: G op 4^1 : hulpnoot
 Linkerhand: $D\sharp$ op 2^2 en 4^2 : kleursekunde
- 4.1.2 : elV $A-C-E-G$, tipe bII
 Regterhand: $D\sharp$ op 2^2 : onbeklemtoonde appoggiatura
 Linkerhand: E op 2^1 : appoggiatura
 $F\sharp$ op 2^2 : hulpnoot
- 4.3¹ : el $E-G-B$, tipe b
 $F\sharp$: deurgangsnoot
 E : orrelpunt

Nie alleen kom hierdie herinneringsmotief in die klavierparty van aldie liedere afsonderlik voor nie, maar elke lied bevat op sigself 'n aantal herhalings daarvan:

Lied 42: 1-4, 5-8, 11-14.

Lied 43: 1-2, 7-8, 16 (gedeeltelik), 21-24 (gedeeltelik).

Lied 44: 1-4, 5-8, 9-12, 28-29 (gedeeltelik), 33-36.

Die teks bevestig dat lied 42 'n klaaglied is, lied 43 'n woede-uitbarsting en lied 44 bevat weer die element van klagte. Alhoewel die stemming in die liedere dus verskil, word in aldie gevalle 'n vorm van lyding uitgebeeld:

- Lied 42: die jongman het 'n voorgevoel dat sy serenade tevergeefs was, en eensaamheid wag op hom.
- Lied 43: die jongmeisie moes die onwelkome serenade verduur en dit gee aanleiding tot haar woede.
- Lied 44: die jongman moes om haar ontwil sowel geestelike as fisiese lyding ondergaan.

Die kombinasie van die kerngedagte van die teks en die herinneringsmotief in die klavierparty kan beskou word as die daarstelling van 'n *leitmotiv*, (vgl. p.216), wat in elke geval die gedagte van lyding verteenwoordig. Die deurlopende teenwoordigheid van die motief bevestig nie slegs die spesifieke stemming van elke lied nie, maar dien ook as 'n bindende faktor om 'n besondere eenheid van die drie liedere te maak.

Benewens hierdie opvallende verskynsel bevat elkeen van die drie liedere bykomstige musikale middele wat die teks versterk, en wat vervolgens afsonderlik bespreek word.

LIED 42

Ek kan nie langer sing nie, want die wind waai so dat 'n mens nie kan asemhaal nie. Ook is ek bewus daarvan dat ek my tyd verspeel. As ek seker was van my saak, sou ek nie nou gaan slaap het nie. Ja, as ek seker was, sou ek nie nou huis toe gestap het om die tyd daar eensaam te gaan verbyl nie.

Die jongman sing sy serenade, maar dis nie 'n oortuigende lied nie want daar kom telkens tekens van onsekerheid voor. Hy gee voor dat dit die sterk wind is wat die sang bemoeilik, maar in werklikheid het hy reeds 'n voorgevoel van die uitwerking wat sy sang op sy geliefde mag hê. Daar is droefheid teenwoordig in die vorm van die himnetipe (vgl. p. 181). Van 1–4 kom die akkoordprogressie I–II⁷–VII⁷–I voor. (Kyk ontleding op p.153). Met die weglating van II⁷, beantwoord I–VII⁷–I aan die vereistes van hierdie besondere simbool vir droefheid. Vir die volledige harmoniese ontleding, kyk p.153 . Dit word herhaal in 5–8 en 11–14.



Dit is 'n voorbeeld van 'n toonsimbool wat bevestiging gee van iets wat nie uit die teks alleen sal duidelik word nie. Die jongman het reeds 'n voorgevoel van die moontlike droefheid wat die toekoms inhou.

Die aksente in die melodielyn op 3.4¹, 4.1¹ en 4.2¹ is toonskildering van die rukbeweging van die wind. Verdere klanknabootsing kom voor waar die triller gebruik word om die wind voor te stel. In hierdie geval is die triller volledig uitgeskryf en kom dit voor op 4.1 en 14.1 in die klavierparty.

Dit is van belang dat die tempo van 'n bepaalde musiekstuk in aanmerking geneem sal word by die bepaling van die betekenis van sekere musikale middele. Die invloed van die tempo kan gevolg word in hierdie twee liedere wat beide trillerfigure bevat. In die geval van lied 42, waar die triller moontlik die wind mag voorstel, is die tempo stadiger as in lied 43, waar dieselfde figuur in 'n vinniger tempo nou die betekenis van spot aanneem (6). In lied 45, waar die tempo nóg vinniger is as in 43, is die triller gebruik om die jongmeisie se woede te onderstreep. Verandering van tempo beïnvloed dus die betekenis van die verskynsel.

Van 5 af kom die jongman vorendag met die eintlike rede waarom hy sy singery gestaak het – hy is baie onseker oor die ontvangs wat dit sou hê. Dit is natuurlik sy begeerte dat sy lied aanvaar sal word, maar omdat hy aanvoel dat iets nie pluis is nie, is sy verwagting negatief. Die kontras tussen hierdie twee emosies word uitgebeeld deur die volgende tertsverwantskappe:

- 7.2 : a $\forall$ U(V) G $\sharp$ -B-D-F, tipe all
 7.3 : aV E-G $\sharp$ -B-D, tipe all
 Chromatiese tertsverwantskap met 7.2
- 8.3 : all
 (CI) C-E-G, tipe a
 Regterhand: D op 3¹ : hulpnoot
 D op 3² : deurgangsnoot
- 8.4 : aV⁷ E-G $\sharp$ -B-D, tipe all
 Regterhand: C op 4¹ : terughouding
 Chromatiese tertsverwantskap met 8.3
- 9.1 : aVI(IV) F-A-C, tipe a
 Regterhand: B op 1¹, 1² : hulnote
- 9.2 : aI⁷
 (dV⁷) A-C $\sharp$ -E-G, tipe all, tweede omkering
 Chromatiese tertsverwantskap met 9.1



Hy wens dat hy sekerheid gehad het oor hoe sake staan, en hierdie versugting word voorafgegaan deur 'n bedrieglike kadans op 8.4–9.1 (ontleding hierbo) wat na die twyfelagtige situasie verwys.

LIED 43

*Swyg tog, jou afstootlike babbelbek! Jou
verheksende singery walg my! Al sing jy tot
vroeg môre-oggend, sal dit jou nie geluk om
een mooi lied te sing nie. Swyg tog en gaan
slaap! Ek verkies 'n eselserenade bo joune!*

Die jongmeisie het 'n absolute afsku aan die serenade wat vir haar gesing word en baie woedend skel en spot sy die jongman oor hierdie liefdeslied. Soos reeds genoem op p. 153 word dieselfde melodie as in lied 42 hier in die klavierparty gebruik maar in 'n vinniger tempo. Dis eintlik 'n verdraaiing van die oorspronklike, dus, 'n karikatuur van die jongman se serenade (kyk p. 154 vir notevoorbeeld).

In die linkerhandse klavierparty kom die *stile concitato* voor. Laasgenoemde stel die meisie se woedende opgewondenheid voor (vgl. p. 205). Behalwe dat die tempo versnel, is daar ook twee spot-simbole teenwoordig in hierdie nabootsing van die serenade, naamlik die trillers op 2.4, 3.4 en 6.3,4 asook die *acciaccaturas* op 4.4, 5.12, 22 en 6.12, 22 (vgl. p. 187).

Hy het kom sing met goeie bedoelings; sy skree 'n verwensing uit. Hierdie teenstelling word versterk deur die tertsverwantskap tussen 10.2 en 10.3. (Vgl. p. 208).

10.2 : aV ⁷ (V)	G♯-B-D-F, tipe all, eerste omkering
10.3 : aV ⁷	E-G♯-B-D, tipe all, tweede omkering
	Chromatiese tertsverwantskap

Verwantskap tussen dieselfde twee akkoorde as bogenoemde kom voor tussen 12.4 en 13.1. Al probeer hy ook die hele nag, sal hy dit nie regkry om 'n lied te sing wat na haar smaak is nie — die kontras tussen sy inspanning om te sing en die powere resultaat word hier gestel.



By die snedige opmerking dat sy voorkeur gee aan 'n esel-serenade (18–20) is daar meer as een simbool teenwoordig om die rare vergelyking te beklemtoon. Die bedrieglike kadans by 18.2–19.1 vertolk die onverwagte vergelyking. (Vgl. p.174).

18.2 : a1⁹

(dV⁹)

A-C#-E-G-B♭, tipe a1B

19.1 : a11

(dVI(IV))

B♭-D-F, tipe a, eerste omkering

Op 19.1 by die woord “Ständchen” kom 'n tragiese akkoord, die Napelse akkoord, voor (vgl. p. 189), met ander woorde, hoe tragies 'n eselserenade ookal mag klink, sy verkies dit bo dié van haar minnaar. Eintlik kom die Napelse akkoord gewoonlik net voor waar werklike smart uitgebeeld word. Die ongewone gebruik daarvan in hierdie geval versterk die vermoede dat dit as 'n spotsimbool gebruik word.

Die begeleidingsmotief wat voorkom op 19.3², 20.1, 21.3,4 en 22.3,4 is sonder twyfel die nabootsing van die esel se gebalk. Wolf gebruik 'n soortgelyke figuur in die *Lied des transferierten Zettel*, 'n toonsetting van die gedig van Shakespeare uit 'n *Somernagtdroom*. In 13–16 van laasgenoemde lied word die gebalk van die esel sowel in die stemparty as in die klavierparty nageboots op 'n soortgelyke manier as wat in hierdie uitkoggel-serenade gedoen word (die musikaal-retoriese figuur *mimesis* of naspotting).

'n Deurslaggewende bewys daarvoor dat die Napelse akkoord 'n spotsimbool is, is die feit dat dit nie op tradisionele wyse deur die dominant gevolg word nie – in die plek daarvan verskyn die nabootsing van die eselgebalk!

14
Ständ-chen ei-nes E - - - - - sels zög' ich vor.
ra - ther hear a don - - - - - key's se - re - nade.

Lied des transferierten Zettel: 13–16.

17
Y - a Y - a Y - a Y - a Der
Es - a Es - a Es - a Es - a The

Eintlik is hierdie “eselgebalk” reeds vroeër hoorbaar in die klavierparty van lied 43, asof dit ’n voorafskaduwing is van wat nog gaan kom. Dit kan natuurlik ook ’n aanduiding wees daarvan dat die jongmeisie steeds ’n eselgebalk in gedagte het terwyl sy die sanger uitskel. Die figuur kom voor in die regterhand op 2.1,2, 3.1,2, 4.1,2, 8.1,2, 9.1,2, 10.1,2, 17.1–4 en 18.1,2.

In lied 42 was die himnetipe (vgl. p. 181) teenwoordig in die harmonie van die tema. Ook in hierdie lied is die spesifieke harmonie behou en is die simbool met enkele onderbrekings eintlik versprei oor die eerste 7 mate van die lied. Uit die volledige ontleding op p. 153 sal gemerk word dat die akkoordprogressie van 1–2 soos volg is:

- 1.1,2 : al
- 3,4 : aII (IV)
- 2.1,2 : aII (IV)
- 3 : al
- 4 : aII (IV)

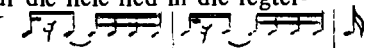
Van 3 af is die ontleding soos volg:

3.1,2 : all	B-D-F, tipe d, tweede omkering A : orrelpunt
3.3 : aVII(IV)	F-A-C, tipe a Regterhand: B op 3 ¹ : deurgangsnoot
3.4 : aVII	G-B-(D), tipe a, eerste omkering
4.1,2 : aVII ⁷	G-B-D-F, tipe all, eerste omkering
4.3,4 : aV	E-G $\sharp$ -B, tipe a, tweede omkering
5.1 : aIV	D-F-A, tipe b, eerste omkering
5.2 : aIV	D $\sharp$ -F-A-C, tipe fIII
5.3,4 : aV ⁷	E-G $\sharp$ -B-D, tipe all Regterhand: F op 3 ² : appoggiatura Linkerhand: C op 4 ¹ : deurgangsnoot
6.1,2 : aIV	Soos 5.1,2
6.3,4 : aV ⁷	Soos 5.3,4
7.1 : al	A-C-E, tipe b Regterhand: D op 1 ¹ : echappé

Voordat die oplossing van VII⁷ op 4.2 voorkom, verskyn 'n vroeë tipe van hierdie progressie (vgl. p.181) op 5.1–6.4, naamlik IV–V⁷–IV–V⁷. Albei tipes los dan op op die tonika-akkoord op 7.1. Die simbool kom weer voor op dieselfde manier as die klavier-party van 1–6 presies netso herhaal word van 7–12. Daarna kom die I–VII⁷–I–tipe weer voor op 16.1,2, 17.1,2 en 17.3,4. Die vraag ontstaan hier of die himnetipe wat droefheid voorstel in hierdie lied die droefheid van die sanger impliseer en of die meisie, ten spyte daarvan dat sy die sanger uitskel, nogtans bedroef is daarvoor.

LIED 44

*O, as jy maar wis hoeveel ek in die nag om jou ontwil gely
het, valse renegaat! Terwyl jy in jou huis toegesluit was, het
ek die tyd buite in die ope lug deurgebring. Die reën wat ge-
val het, was soos gewyde water; die weerlig het vir my 'n
liefdesboodskap gebring. Ek het 'n dobbelspel met die storm
gespeel terwyl ek onder jou dak waggehou het. My bed was
onder jou dak berei en die hemel was soos 'n deken daaroor
uitgesprei. Die drumpel van jou deur was my kussing. Ag,
arme ek! Wat moes ek alles verdra!*

Die jongman praat in die lied van sy lyding wat hy om sy geliefde se ontwil deurgemaak het en van hoe sy daarop gereageer het. Opvallend is die ritmiese figuur wat deur die hele lied in die regterhandse klavierparty gehandhaaf word: 

Dit is dan inderdaad ook 'n lydensfiguur (ritmies) wat reeds in die werk van Bach aangetref word in verband met die lyding van Christus. Bach het, volgens Schweitzer, ¹⁾ 'n aantal *Schrittmotive* dikwels gebruik om beweging aan te dui, byvoorbeeld 'n rustige eweredige ritme dui 'n plegtige beweging aan wat beslistheid en oortuiging versimboliseer, soos in lied no. 5 van hierdie siklus voorkom. 'n Voorbeeld wat na aan die een onder bespreking is, is die *Schrittmotiv* wat voorkom in *Kantate 108* waar Christus aan Sy dissipels sê dat Hy moet heengaan sodat Hy die Trooster aan hulle kan stuur. Die lydensmotief word hier in die basparty gehoor:



Alhoewel die ritmiese samestelling van die voorbeeld in die lied van Wolf van die Bachvoorbeeld verskil, is dit tog in wese ook 'n lydensmotief, want die hele atmosfeer van die lied, asook die aard van die teks, bevestig dit.

Dis moontlik dat die orreelpunt by 1–8, 11–12, 13–14, 24–31 en 33–40 as 'n rus- of slaapsimbool gebruik is (vgl. p.194) om aan te dui dat sy deur al sy gekla rustig geslaap het en haar nie aan hom gesteur het nie.

Dit het gereën terwyl hy buite gewag het, maar voordat hy van die ware toedrag van sake bewus was, was die reën vir hom soos gewyde water en die weerlig het 'n liefdesboodskap gebring. Nou weet hy egter dit was alles skyn. Dit word bevestig deur die bedrieglike kadans by 14.3,4–15.1.

-
1. *J.S. Bach*, op. cit., p. 477.
 2. *Ibid.*, p. 478.

14.3.4 : gV⁷

D-F#-A-C, tipe all, tweede omkering

Regterhand: C# op 4¹ : deurgangsnoot

Linkerhand: Bb op 3 : appoggiatura

15.1 : gVI(IV)

Eb-G-Bb, tipe a, eerste omkering

14.3.4 : gV⁷ D-F#-A-C, tipe all, tweede omkering
 Regterhand: C# op 4¹ : deurgangsnoot
 Linkerhand: Bb op 3 : appoggiatura

15.1 : gVI(IV) Eb-G-Bb, tipe a, eerste omkering

dien - te mir der Re - gen, der Blitz hat Lie - bes - bot -
 on me from a - boog, the lightning brought me mess -

Hierdie kadans skep aanvanklik die indruk van 'n volmaakte kadans en die deurslaggewende klank van Eb word vertraag tot op 15.1² (*suspensio*). Die vertraging mag hier bydra daartoe om die bedrieglike effek van die kadans te verhoog.

Die jongman se tragiese lyding word uitgebeeld deur die Napelse akkoord op 32.1,2 (Vgl. p. 189).

32.1 32.2

aus - steh'n mis - sen!
 borne through thee!

Daar is besonder veel melodiese chromatiek in hierdie lied wat bydra tot die lydenstemming (vgl. p. 175). Veral die dalende chromatiek in die regterhand op 13.3,4, 14.3,4, 17.3,4 en 18.1,2 is opvallend, temeer nog omdat dit in laasgenoemde twee gevalle in oktawe verskyn.

13.3.4 14.3.4 17.3.4 18.1

Als Re - sen - was - der dien - te mir der Re - gen, der Blitz hat Lie - bes - bot -
 The rain did fall up - on me from a - boog, the lightning brought me mess -

- schaft mir ge-bracht; Ich ha-be Wür-fel mit dem Sturm ge-spielt,
 - a - ges of love; the storm a - rose and ha - too played with me,

LIED 45

*Mag 'n afgrond die huis van my geliefde verslind!
 In die plek daarvan sal daar gou 'n skuimende meer
 wees. Vanuit die hemel sal loodkoeëls daaroor neer-
 geskiet word en 'n slang sal dit sy woonplek maak.
 Dit sal 'n giftige slang wees, wat die een wat aan my
 ontrou is, sal vergiftig. Die slang sal die dood bring
 vir die een wat my wil verraai.*

Die stemming van woede en hewige ontsteltenis word hier
 geskilder deur die stygende twee-en-dertigstenootpassasies in die
 regterhandse klavierparty in 1-14, 18, 22, 24 en 26, die gepunteerde
 ritme in die linkerhand wat daarmee saamgaan en die dalende twee-
 en-dertigstenootpassasies in die regterhandse klavierparty in 17.3,4,
 21.3,4, 23.3,4, 25.3,4, 29.3,4, 30.3,4 en 31.1-4.

Ver - schling' der Ab - - grund mei - - nes Lieb - sten
 May charms en - gulf the cof - - age of my

Die jongmeisie wens die jongman toe nie 'n huis wat stewig
 staan nie, maar dat dié huis mag verdwyn in 'n afgrond, oorspoel
 'n ontstuimige meer. Dié verskil word uitgebeeld deur tertsver-
 wantskap tussen 4.4 en 5.1.

Die triool as ontrouheidsimbool (vgl. p. 220), kom voor op 15.3,4 en 19.3,4 wanneer sy daarna verwys dat hy haar ontrou was en waarskynlik sy attenties aan iemand anders bewys het. By 15.3,4 praat sy van die slang – die een wat hom gaan straf vir sy ontrouheid. By 19.3,4 noem sy hom ontrou.



LIED 46

In Penna woon een van my minnaars en in Maremma woon 'n ander. Een woon in die mooi hawe van Ancona en om die vierde te sien, moet ek na Viterbo reis. Nog een woon in Casentino en 'n volgende woon op dieselfde plek as ek. Dan's daar weer een in Magione, vier in La Fratta – tien in Castiglione!

Hierdie meisie is blykbaar so gefrustreer deur die attenties en ontrouheid van sekere minnaars (kyk liedere 42 en 44) dat sy daartoe gedryf word om vir eens en vir altyd vir hulle goed te laat verstaan dat hulle onwelkom is. Sy doen dit op 'n lighartige manier en maak spottende mededelings wat vir die liggelowige luisteraar selfs skokkend kan voorkom. Eén van die mededelings is dié waar sy vertel van die groot aantal bewonderaars met wie sy assosieer. Hierdie aankondiging word versterk deur die imitasie tussen stem en klavier as 'n variasie van die figuur *anaphora* in 2–3, 4–5 en 17–18. Die stemparty in 2 word in 3 in die regterhand herhaal 'n grootterts hoër as in die oorspronklike. Die wysie in 3 is gewysig, maar die ritme bly dieselfde. Dit gebeur ook met die stemparty van 4 wat in 5 in die regterhand 'n oormatige kwart hoër gehoor word met enkele wysigings, maar met dieselfde ritme. In 18 kom

daar imitasie voor wanneer die melodie in die sangstem in die interval van 'n grootterts hoër herhaal word in die regterhand.

Sehr schnell und munter. $\text{♩} = 100.$

Ich hab' in Pen-na ei-nen Lieb-sten wah-nen,
I have a lov-er true who lives in Pen-na,

und wie-der ei-nen hab' ich in Ma-glo-ne,
and still an-oth-er have I in Ma-glo-ne,

Hierdie navolging wat in die musiek aangedui word, mag skertsend aangewend wees, met ander woorde, sy laat dit voorkom asof sy baie moeite doen om hierdie onderskeie minnaars op te soek, terwyl dit heelwaarskynlik groot oordrywing van die waarheid is.

Sy berei haar luisteraars geleidelik voor vir haar onverwagte aankondiging teen die einde van die lied deur eers die minnaars een-een op te noem. Tussen 4.4 en 5.1 asook tussen 7.2 en 7.3 is terts-verwantskappe (vgl. p. 208) wat daarop wys dat die bewonderaars verskil van mekaar en op verskillende plekke bly.

4.4 : FV⁷

C-E-G-B $\flat$, tipe all, eerste omkering

Melodie: D op 4¹ : deurgangsnoot

5.1 : FIII(II)
(dV⁷)

A-C $\sharp$ -E-G, tipe all, tweede omkering

Melodie: B op 1¹ : appoggiatura

Chromatiese tertsverwantskap.

in der Ma-rem-men-ob-ne ei-nen an-dern,
and one in the Ma-rem-ma-plains o'er you-der,

7.2 : F^I7F-A-C-E^b, tipe all7.3 : FVI
(gV⁷)D-F[#]-A-C, tipe all, eerste omkering
Chromatiese tertsverwantskap.

Die teenwoordigheid van etlike bedrieglike kadanse (vgl. p. 174) wat voorkom as sy die onderskeie minnaars opnoem, laat die vermoede ontstaan dat haar bedoelings met die veronderstelde verhoudings beslis nie ernstig is nie.

5.4 : FIII(II)
(dV⁷)A-C[#]-E-G, tipe all, tweede omkering
Regterhand: F op 4¹ : deurgangsnoot

6.1 : FIV

(dVI(IV))

B^b-D-F, tipe a, eerste omkering

Ook by 7.4-8.1 kom daar 'n bedrieglike kadans voor, soortgelyk aan bostaande

7.4 : FVI
(gV⁷)D-F[#]-A-C, tipe all, eerste omkering
Regterhand: B^b op 4¹ : appoggiatura8.1 : F^{VI}

(gVI(IV))

E^b-G-B^b, tipe a, eerste omkering.

In 8 praat sy van na Viterbo reis ("wandern"). In die klavierparty (8.1-9.2) kom 'n marsritme voor om die "reis" voor te stel.

Ha-fen von An-co-na, zum vier-ten muss ich nach Vi-ter-bo wan-der-n;
 harbour of An-co-na, to meet the fourth I'll to Vi-ter-bo wan-der-n;

Akkoordverskuiwing dui aan hoedat sy een bewonderaar ontwikkel ten gunste van 'n ander (vgl. p. 173). In 12.1,2 en 12.3,4 staan die spesifieke passasie in G-mineur.

12.1,2 : dI⁷
 (gV⁷)

D-F[♯]-A-C, tipe all

Melodie: G op 1¹ : appoggiatura

G op 2¹ : deurgangsnoot

Regterhand: B op 1¹-2¹ : appoggiatura

12.3,4 : dIV
 (gl)

G-B^b-D, tipe b, tweede omkering

Melodie: F[♯] op 4² : appoggiatura

Regterhand: A op 3¹-4¹ : appoggiatura

Die verskuiwing kom voor in A-mineur.

13.1,2 : dII⁷
 (aV⁷)

E-(G[♯])-(B)-D, tipe all

Regterhand: F : appoggiatura

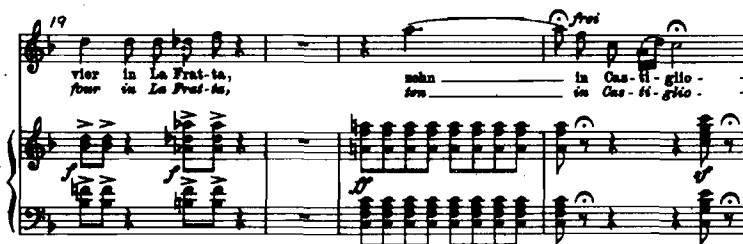
13.3,4 : dV
 (al)

A-C-E, tipe b, tweede omkering

Regterhand: D : appoggiatura

So gaan sy lustig voort om haar luisteraars 'n rad voor die oë te draai en die bewonderaarskring word al groter. Na 'n gewaagde aankondiging dat daar vier in La Fratta is, besluit sy om haar toehoorders so te skok dat sy vir goed van haar ongewenste minnaars ontslae sal wees. Daar is 'n skielike afbreek van sowel die stem — as

die klavierparty op 19.3 (*abruptio*) en 'n veelseggende maat van stile (*imesis*) op 20 om die luisteraar voor te berei vir wat gaan volg. Triomfantelik maak sy dan in 21 melding van die 10 in Castiglione. Hierdie aankondiging word vergesel van 'n kwartsektakkoord in die klavierparty.



Sy wil eintlik sê: “Nou toe, daar weet julle nou alles – maak daarvan wat julle wil! ”. Met ander woorde, sy het ontslae geraak van al haar geheime en kan die kwartsektakkoord dus as 'n verlossingskwartsekt geïnterpreteer word (vgl. p. 188).

Die formele opbou van die lied as geheel toon ooreenkomste met 'n *gradatio* wat ontstaan deur die musikale verskynsels in die klavierparty.

- 1–3 : Die gedempte onderton van opwinding in die klavierparty (*stile concitato* wat deur die hele lied volgehou word).
- 4–5 : Die minnaars verskil van mekaar (tersverwantskap).
- 8–15: Sy gaan van die een na die ander (stapritme; akkoordverskuiwing).
- 19: Vier minnaars in La Fratta (*emphasis* in die klavierparty).
- 20: Skielike stilte (*abruptio*).
- 21: Klimaks (verlossingskwartsekt).

Die vurige naspel behou die triomfantelike karakter van 21 en 22. Die figuur in die stemparty op 22.2²–3 word weer in die regterhandse klavierparty herhaal in 23–25 en vandaar bou die ses-tiende-nootpassasies op tot 'n klimaks in 30–31.

3. 'N OORSIG VAN TOONSIMBOLE IN DIE ITALIENISCHES LIEDERBUCH TEEN DIE AGTERGROND VAN HUL HISTORIESE ONTWIKKELING

- 3.00. Elkeen van die toongestaltes wat in hierdie hoofstuk bespreek word, word in een of meer liedere van die *Italienisches Liederbuch* aangetref. In hoofstuk 2, waarin die analise van die liedere voorkom, word elke betrokke toonsimbool in die konteks van die lied bespreek en die betekenis daarvan ooreenkomstig bepaal.

Die lêser sal merk dat daar gepoog word om so beknopt moontlik hierdie toonsimbole teen die agtergrond van hulle historiese ontwikkeling te plaas. Alleen teen hierdie agtergrond ontvang hulle die volle oortuigingskrag van die moderne wetenskaplike benadering, waarvan historiese bewussyn karakteristiek is. Om duplisering te voorkom, word daar aan die einde van die bespreking van elke afsonderlike toonsimbool slegs verwys na die liedere in die siklus waarin dit voorkom.

3.01. AKKOORDVERSKUIWING

My promotor, prof. B.S. v.d. Linde, definieer akkoordverskuiwing soos volg: 1)

“..... akkoordkettings wat bestaan uit sekvensiële herhalings van 'n enkele akkoord”.

'n Voorbeeld hiervan kom voor in die klavierparty van lied 4 uit die *Italienisches Liederbuch* (7–11).

7

Meer mit end-loe tie-fen Grund, er schuf die Schiff-fe, die hin-ü-ber
o - - cen, with the wondrous deeps, He made the wa-ter, that o'er the sur-face

PF



“Dit is belangrik om te onthou dat Wolf dikwels akkoordverskuiwing gebruik om die emosie van ontwyking of ontvlugting te simboliseer.” ¹⁾

Soms neem die akkoordverskuiwing die vorm van die klimaksfiguur *gradatio* aan, soos in bogenoemde voorbeeld (lied 4) waar die teks eers verwys na die see, dan na die skepe, vervolgens na die Paradys en eindelik na die geliefde se aangesig. Akkoordverskuiwing kom in die klavierparty voor telkens wanneer een van die vier dinge hierbo genoem word, en teks en klavierparty lei saam tot ’n klimaks. Hierdie selfde toongestalte kom ook voor in liedere nos. 25 en 46.

3.02. DIE BEDRIEGLIKE KADANS

Hierdie benaming word gegee aan die akkoordprogressie V–VI (IV) by ’n kadans waar VI die plek inneem van I. Die outeur Ernst Tittel verwys in sy *Harmonielehre* ²⁾ na die onverwagte effek van die kadans as hy sê dat dit ’n verrassende, bedrieglike halfslot vorm, en vanweë hierdie bedrieglikheid ook die benaming “bedrieglike kadans” gekry het.

“Weil es sich beim Eintritt der VI. Stufe sozusagen um eine überraschende ‘trügerische’ Halbschlusslösung handelt, nennt man diese einen ‘Trugschluss’ (ital. inganno, franz. cadence rompue).” ³⁾

-
1. *Studiegids vir Harmonie en Kontrapunt IV*, op. cit., pp. 45–47.
 2. Textteil. Wien: Doblinger, 1965.
 3. *Ibid.*, p. 23.

In die retoriek gebeur iets soortgelyks as die redevoering skielik afgebreek word en daar 'n onverwagte wending in die voortsetting voorkom. Hierdie retoriese figuur staan bekend as die *ellipsis*, 'n benaming wat ook geld vir die ooreenkomstige figuur in musiek.

Uit die *Italienisches Liederbuch* blyk dit dat Wolf veel meer as net 'n verrassingseffek aan die bedrieglike kadans gekoppel het. In die 14 liedere waarin dit voorkom is die verrassingselement basies in die kadans teenwoordig, maar ander verwante emosies word deur die teks gesuggereer.

Verwante emosie	Liedere
Onverwagte optrede	13,24
Onverwagte gebeure	16,43
Bedrieglike optrede of voorkoms	6, 31, 44, 45, 46
Onaangename ontugtering	10
Onsekerheid	19,23,35,37

3.03. CHROMATIEK

Voor die Romantiek

Die Venesiese komponiste het reeds in die 16e eeu al geëksperimenteer met die gebruik van chromatiek. Spoedig was dit van besondere betekenis in komposisie en Ernst Bücken ¹⁾ meld dat van hierdie tyd tot die tyd van Rameau (1683–1764) die chromatiese toonleer 'n simbool van smart en lyding was, terwyl P.F. Foelber ²⁾ bewys lewer daarvan dat chromatiek in die komposisies van Bach steeds klem gelê het op lyding of dood.

Goeie voorbeelde van chromatiek wat droefheid en verwante emosies vertolk het kom voor in die monodiese werke van die 17e eeu. Een van die kermerke van hierdie komposisies was dat dit gewoonlik die diepste smart vertolk het ³⁾ en slegs met groot uitsondering is vreugde-

-
1. *Der heroische Stil in der Oper*, op. cit., p. 75.
 2. *Bach's Treatment of the Subject of Death*. Washington: Catholic University of America, geen datum.
 3. Gurlitt, W. en Eggebrecht, H.H., redakteurs, "Monodie". *Riemann Lexikon*, op. cit., 12 1967, p. 584.

volle emosies daaraan gekoppel. Die uitbeelding van droefheid was destyds nouliks denkbaar sonder die gebruik van chromatiek, soos die monodiese komposisies van byvoorbeeld Monteverdi en Schütz bewys. Die onbetwyfelde waarde van chromatiek as musikaal-retoriese middel het as gevolg gehad dat twee vorms daaruit voortgevloei het, naamlik die *pathopoiia* (chromatiese toonleer) en die *passus duriusculus* of *lamentobas* wat in afdeling 3.04 breedvoerig bespreek word.

As Schweitzer ¹⁾ verwys na die chromatiek in die korale van Bach noem hy dit ook 'n smartmotief en verwys as voorbeeld na die koraalvoorspel "O Mensch, bewein dein' Sünde gross". Bach se tydgenoot, Händel, het hierdie verskynsel ook vir die vertolking van droefheid gebruik. ²⁾ Vir Mozart het chromatiek ook 'n negatiewe betekenis ingesluit. As hy ang wou voorstel, soos byvoorbeeld in Leporello se aria no. 20 uit *Don Giovanni*, dan het hy dit deur middel van chromatiek gedoen.

"Bei ängstlichen Situationen windet sich die Melodik oft chromatisch um einen Ton herum." ³⁾

Verdere soortgelyke voorstellings van ang kom voor in *Die Entführung aus dem Serail* (Osmin se aria, no. 3) en in *Die Towerfluit* (Monostatos se aria, no. 13). In die volgende operas gebruik Mozart chromatiek om smart uit te beeld:

Idomeneo: "Sorgen und Qualen" (no. 11)
Elektra se smart (no. 4)
Figaro: Cherubino se verlange (no. 6).

Tydens die Romantiek

In die romantiese periode was Schumann een van die komponiste in wie se werk chromatiek opvallend smart voorgestel het.

-
1. J.S. Bach, op. cit., p. 458.
 2. Bücken, *Der heroische Stil*, op. cit., pp. 36–7.
 3. Jungk, *Tonbildliches und Tonsymbolisches*, op. cit., p. 41.

Die musiekwetenskaplike W. Boetticher ¹⁾ maak melding daarvan in sy uitgebreide werk oor dié komponis. Elizabeth Pohl ²⁾ het in 'n verhandeling oor die liedere van nog 'n romantiese komponis, Max Reger (1873–1916) gemeld dat hy chromatiek gebruik het as middel om hartstog en smart te vertolk. Sy noem as voorbeeld die lied "Ich hab' kein Mutter, die mich hegt."

Dit blyk dus dat chromatiek tot in die Romantiek 'n musikale middel bly waardeur smart uitgebeeld word. Ook in die liedere van Hugo Wolf behou dit nog dieselfde betekenis.

3.04. DIE CHROMATIESE KWARTVAL

Voor die Romantiek

Hierdie simbool, wat ressorteer onder dié wat reeds eeue lank bestaan, is ook bekend as die *lamentobas*. 'n Beskrywing daarvan word gegee deur prof. B.S. v.d. Linde in sy toespraak "Some Aspects of Music of the Baroque Era." ³⁾ Hy noem die volgende twee voorbeelde om die kwartval te illustreer:

Uit Purcell se opera *Dido and Aeneas* is die basparty in Dido se lied "When I am laid in earth" deurgaans gebaseer op hierdie simbool.



1. Robert Schumann, op. cit., p. 477.
2. *Die Harmonik in den Liedern Max Regers als Ausdrucksfaktor*. Dissertation. Wien: Universität Wien, 1931, p. 44.
3. *Ars Nova*. Magazine of the Department of Musicology, University of South Africa, Vol. 3 no. 1, Pretoria: May 1971, pp. 4 ff.

Ook verskyn dit in Bach se *Mis in B-Mineur* in die “Crucifixus”.



Prof. Erich Schenk wys daarop dat die *lamentobas* sedert die 16e eeu 'n simbool was vir doodsangs, droefheid, die kruisdood en berou van die sondaar. 1) Sy navorsing het aan die lig gebring dat dié simbool gewoonlik lyding weerspieël, maar dan lyding wat met die dood verband hou.

In 'n besonder interessante en insiggewende studie van die gebruik van die simbool deur onderskeie komponiste, 2) toon prof. Schenk hoedat dit van die 16e eeu af gereeld voorgekom het. Dit kom onder andere in die volgende werke voor:

Giovanni Gabrieli (1557–1612) : “Non confundar”

Monteverdi (1567–1643): “Crucifixus”

Caldara (1670–1736) : In sy motette kom die kwartval voor by woorde soos “lacrymis meis” en “passionis”.

Bach (1685–1750) : Behalwe Erich Schenk het 'n paar ander outeurs ook gewag gemaak van die feit dat die kwartval 'n belangrike rol ge-

-
1. “Barock bei Beethoven.” *Beethoven und die Gegenwart. Festschrift Ludwig Schiedermair zum 60. Geburtstag*. Berlin: Dümmler, 1937, pp. 177 ff.
 2. “Barock bei Beethoven”, op. cit.

speel het in die vokale werke van Bach waar dodesmart uitgebeeld word. Georg Feder ¹⁾ noem dat dit nie alleen by die uitbeelding van Christus se verlossingsdood gebruik is nie, maar algemeen as simbool van die negatiewe toegepas is.

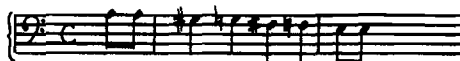
“So werden ... bei dem für Bach bedeutungsvollen chromatischen Tetrachord, oft einem schmerzlichen Ausdruck für Christi Erlösungstod, jedenfalls immer von negativem Affekt.”

H.H. Eggebrecht ²⁾ noem die feit dat Willibald Gurlitt vasgestel het dat die kwartval vir Bach nie alleen te doen gehad het met die kruisdood nie, maar in die algemeen sien op die lyding van die gelowige Christen.

“In seinem Referat Zu J.S. Bachs *Ostinato-Technik* stellt Willibald Gurlitt fest, dass der chromatische Quartgang für Bach eine ‘theologisch redende Figur’ sei: ein Sinnbild, der Theologie des Kreuzes als des Inbegriffs des christlichen Glaubens, ein Symbol des Christus crucifixus, der Passion Christi, damit ineins des Lebens des Christenmenschen unter dem Kreuz.”

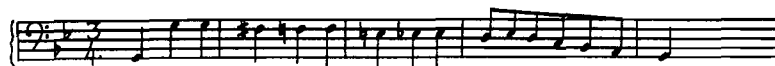
Ook Schweitzer, in sy omvangryke werk oor Bach, ³⁾ maak melding van hierdie lydensmotief. Hy noem ’n paar voorbeelde uit die kantates.

Uit no. 63: “Christen ätzt diesen Tag” by die woorde ‘Aber niemals lass geschehen, dass uns Satan möge quälen’.



-
1. “Das barocke Wort-Ton Verhältnis und seine Umgestaltung in den klassizistischen Bach-Bearbeitungen.” *Kongressbericht Gesellschaft für Musikforschung*. Hamburg, 1956, p. 95.
 2. “Zum Figur-Begriff der Musica Poetica.” *Archiv für Musikwissenschaft*. Jahrgang 10. Trossingen, 1959, p. 57.
 3. Op. cit.

Uit no. 91: "Jesu, der du meine Seele hast durch deinen bitteren Tod" uit die eerste koor in die basparty.



Pergolesi (1710–1736): Byna die helfte van sy "Stabat Mater" is op die kwartval gebaseer.

Haydn (1732–1809): "Sewe Kruiswoorde" in no. 2 by die woorde "wenn du kommst in dein Reich". In no. 3 is die kwartval uitgebrei tot 'n kwint by die woorde "wenn wir mit dem Tode ringen".

Mozart (1756–1791): In etlike van sy misse kom die kwartval voor by woorde soos "crucifixus" en "Passus".

Beethoven (1770–1827): Uit "Christus am Ölberg": die sopraan-party in die koordeel toon 'n *stygende kwartval* op die woorde "das Blut dass für ihm floss".

Van die Barok af tot in die Laat-Klassiek het hierdie simbool dus voorgekom.

Tydens die Romantiek

W. Boetticher ¹⁾ meld dat dit in die werk van Schumann as 'n onheilsimbool voorkom. Hy noem as voorbeeld 'n aria uit die tweede bedryf van die opera *Genoveva*, "O Zauberin, du hast das Leben mir durch Kunst entführt", waar die strykers in die basparty die kwartval speel.

Hugo Wolf

Dit speel ook in sekere liedere in die *Italienisches Liederbuch* 'n belangrike rol ten opsigte van die uitbeelding van droefheid, byvoorbeeld in liedere nos. 15 en 20.

1. Robert Schumann, op. cit., p. 468.

3.05. DIE HIMNETIPE

Voor die Romantiek

Danksy die navorsing van prof. Erich Schenk is die samestelling en betekenis van hierdie musikale middel vir elkeen wat die toonsimboliese waarde daarvan wil toets, duidelik. Hy het die benaming “Hymnentypus” self daaraan gegee, en dit het betrekking op sowel die harmoniese as die melodiese gebruik daarvan. Die harmoniese weergawe bestaan uit die progressie tonika-verminderde septakkoord-tonika in ’n mineurtoonaaard. Dit simboliseer melankolie, berou, sondeskuld en bereidheid om te sterf.

“Seine Symbolgestalt sind Melancholie, Zerknirschung, Sündenschuld, Todesbereitschaft, usw.” 1)

Uit die *Messias* van Händel kom ’n voorbeeld uit die koordeel no. 24 by die woorde “Hy was vir ons oortreding deurboor”.



In bostaande voorbeeld is die subdominant ingevoeg voor die verminderde septakkoord. Dit is waarskynlik ’n oorblyfsel van die vroeë vorm van die himnetipe, naamlik I–V–IV–V. 2) Bach het die simbool gebruik in aria no. 9 uit die *Mis in B-mineur*, naamlik “Qui sedes ad dexteram”. Die himnetipe kom voor op die woord “miserere”.



1. Schenk, *Ausgewählte Aufsätze, Reden und Vorträge*, op. cit., p. 68.
2. Ibid., p. 54.

'n Melodiese weergawe van die simbool sal note uit die tonika-drieklank bevat, asook die note onmiddellik bokant en onderkant die drieklank, naamlik die mineur-sekst en die majeur-septiem. Beethoven gebruik dit in sy opera *Fidelio* waar daar in die teks melding gemaak word van die hongerdood wat Florestan sou moes sterf. 1)

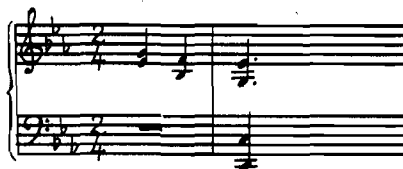


In die *Italienisches Liederbuch* van Wolf kom dit voor in liedere nos. 42 en 44.

Alhoewel dit 'n toongestalte is wat uit die Barok stam, behou dit sy betekenis vir die klassieke en romantiese periodes.

3.06. DIE HORINGKWINT

Hierdie simbool is een wat gelyktydig met die Romantiek ontstaan het en dikwels met afskeid geassosieer is. As voorbeeld noem Schenk die afskeidsonate van Beethoven, *Les adieux*, op. 81a. 2)



'n Verdere voorbeeld verskyn in Beethoven se opera *Fidelio*, naamlik in die "Koor van Gevangenes" en dui as simbool daarop dat dié gevangenes 'n kort tydjie vryheid geniet het, maar weer daarvan moes afskeid neem (by die woorde "nur hier").



1. "Über Tonsymbolik in Beethovens *Fidelio*", op. cit., p. 231.
2. Loc. cit.

Die rede waarom dit as afskeidsimbool beskou word is nie duidelik nie. Die waarskynlikheid bestaan egter dat dit oorspronklik afgelei kon gewees het van 'n bestaande jagsinjaal. In 'n artikel oor jagmusiek noem Georg Karstädt in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 1) dat daar in 1394 veertien verskillende jagsinjale bestaan het wat elkeen sy eie betekenis gehad het. So was daar 'n teken vir die jag om te begin, 'n verdere een as die prooi vir die eerste keer gewaar is en ander wat op verskillende stadiums gedurende die jag gehoor is. Daar is nie 'n voorbeeld van 'n "afskeidsinjaal" in die artikel nie, maar daar kan miskien assosiasie wees met hierdie betrokke toongestalte.

Liederkomponiste van die Romantiek het heel dikwels van hierdie simbool gebruik gemaak. Schubert (1797–1828) het 'n lied gekomponeer waarvan die teks 'n jongman se verlange na sy tuiste en na die lindeboom voor sy huis beskryf. In hierdie lied, getiteld "Der Lindenbaum", kom 'n dramatiese gedeelte voor wat die jongman se stryd teen die storms van die lewe, ver van sy tuiste, beskryf (mate 44–56). Aan die einde van hierdie gedeelte kom in 57 en 58 die horingkwint voor asof hy herinner word daaraan dat hy van sy tuiste geskei is.



Schumann (1810–1856) het 'n vokale werk, *Tragödie*, gekomponeer wat uit drie liedere bestaan. Die tweede lied vertel van die ryp wat 'n blom laat verwelk, asook van 'n jongman wat rondgeswerf het om na sy geliefde te soek, maar gesterf het voor dat hy haar kon kry. Die inleiding en tussenspele van die lied bevat die afskeidsimbool (mate 1–2, 10–11, 19–20, 28–29).



1. "Jagdmusik". Vol. 6, op. cit., 1957, kol. 1664.

In nog 'n Schumannlied, getiteld "Sag' an, o lieber Vogel mein", word beskryf hoe 'n voëltjie met die aanbreek van die winter wegvlieg na 'n warmer tuiste. In die linkerhandse klavierparty kom die horingkwint voor.



Gustav Mahler (1860–1911), 'n tydgenoot van Wolf, het 'n lied gekomponeer waarin die vertrek van drie ruiters van 'n vesting af beskryf word. Die lied kom uit die siklus "Des Knaben Wunderhorn" en heet "Scheiden und Meiden". By die afskeidsroep "Ade!" kom die horingkwinte voor (12–14).



In die *Italienisches Liederbuch* word die horingkwinte telkens as 'n afskeidsimbool gebruik, byvoorbeeld in liedere nos. 16, 20, 27, 33 en 41.

3.07. HUMOR- EN SPOTSIMBOLE

Voor die Romantiek

Voorbeelde van humor in musiek dateer reeds van die 16e eeu af. Die komponis Neusiedler se *Judentanz* (1536) word deur Willi Apel in die *Harvard Dictionary of Music* ¹⁾ genoem as 'n komposisie waarin daar waarskynlik vir die eerste keer musikale karikaatuur voorkom. Die middele waarvan gebruik gemaak is om die ge-

1. Apel, W. New York: Ansco Music, ¹ 1944, p. 661.

wenste effek te verkry is onder andere opsetlike foutiewe harmonie en kenmerkende ritmes. 'n Ander vorm van 16e eeuse komposisie waarin humoristiese uitbeelding voorgekom het, was die lighartige musiekstukke bekend as *villanelles*, wat hul oorsprong in Napels gehad het in ongeveer 1527. Volgens A. Harman en W. Mellers ¹⁾ het lewendige ritme, besondere tekstuur van akkoorde en opeenvolgende kwinte wat redelik dikwels tussen die stempartye voorgekom het, die humoristiese element in hierdie musiekvorm voorsien.

In die 17e eeu het die destydse operalibretti dikwels komiese situasies bevat waarvoor komponiste dan geskikte musiek moes voorsien. Soms was die komiese toneel ingesluit om die dramatiese spanning te verlig, soos in die geval van die opera *Poppea* van Monteverdi (1640) waar die stamelende sang van 'n stotteraar die erns onderbreek. Maar in genoemde geval was die komiese voor die hand liggend en kom dit ietwat bruusk voor as dit vergelyk word met voorbeelde van humor wat op 'n meer subtiële wyse aangebied word, soos by Wolf die geval is.

In sy verhandeling *Komik und Humor in der Musik* ²⁾ konsentreer V.P. Heinrich veral op die humorsimbole wat in Mozart-operas voorkom. Hy noem onder andere die volgende:

Melodiese humorsimbole

Herhaling van 'n frase, bv. uit *Gardiniera*, no. 8.

Tweespaltige melodie, bv. uit *Eugenia*, no. 2.

Groot intervalsprong, bv. uit *Figaro*, no. 12.

Chromatiese toonleer, bv. uit *Entführung aus dem Serail*, no. 13 (Belmonte se gelag).

Staccato.

Ritmiese humorsimbole

Dis die onderbreking van 'n gelykmatige ritme, óf deur 'n skielike stadiger deel, óf deur 'n vinniger tempo. 'n Voorbeeld word

-
1. *Man and his Music*. London: Barrie & Rockliff, 1962, p. 245.
 2. Op. cit.

genoem uit *Zaide*, aria no. 6. Die karakter Gomez is in 'n tweestryd; hy moet sy dank uitspreek teenoor Allazim, maar hy brand om so gou moontlik by sy geliefde uit te kom. Mozart beeld dit uit deur die plegtige bedankingsritme etlike kere te onderbreek met 'n skielike haastige ritme wat dan net so skielik weer terugkeer na die rustiger tempo waarin die bedanking gedoen word.

“.... von Mozart humorvoll ausgedrückt durch die häufige Unterbrechung der innigen Melodie durch eilige Skalenmotive und plötzliche einfallendes Buffogeplapper ...” 1)

Sinkopasie, bv. uit *Figaro*, no. 3.

Harmoniese humorsimbole

Gekompliseerde harmonie.
Oordrewe eenvoud.

Humor in tempo

Skielike verandering van vinnig na stadig en omgekeerd.
Die skielike stomp afbreek van 'n melodie (“komische Steckenbleiben”).

Die outeur A. Penkert 2) het ook 'n besondere studie gemaak van humor in die musiek. 'n Simbool wat hom veral opgeval het, is die onverwagte wat in musiek kan gebeur. Daar word byvoorbeeld in 'n passasie opgewerk na 'n klimaks, maar die oomblik wat die klimaks verwag word, neem die musiek heeltemal 'n ander wending. Dit is 'n vorm van die musikaal-retoriese *ellipsis*.

Tydens die Romantiek

Besonder interessant is die feit dat Penkert twee liedere van Wolf aanhaal om humor te illustreer. Die humoristiese effek wat in beide liedere voorkom, word geskep deur die algehele kontras tussen stem- en klavierparty. Die twee liedere, albei gebaseer op gedigte van

-
1. *Komik und Humor in der Musik*, op. cit., p. 101.
 2. “Die musikalische Formung von Witz und Humor.” *Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Berlin, 1913.

Mörike, is “Zur Warnung” en “Storchenbotschaft”. Hier volg ’n kort uittreksel uit “Zur Warnung” om die uitbeelding van humor, wat eintlik hier die vorm van spot aanneem, te toon.

mit hohler, heiserer Stimme

Ein - mal nach ei - ner lus - ti - gen Nacht
One morn, af - ter a jo - vi - al night,

war ich am Morgenseltsam auf - ge - wach - t:
I wake from sleep in a cu - ri - ous plight:

Durst,
Aaf, —

ppp

Nie alleen toon die voorbeeld algehele kontras in stem- en klavierparty nie, maar as daar gelet word op humorsimbole wat deur ander romantiese komponiste gebruik is, kan ook die triller en *staccato* besondere betekenis kry.

W. Hess ¹⁾ noem ook nog ’n simbool wat karikatuur in musiek voorstel, naamlik wanneer die hooftema verdraai word deur dissonans. As voorbeeld noem hy die feestelike tema uit *Die meestersangers* (Wagner) wat deur die houtblasers op ’n karikatuuragtige manier in E♭-majeur gespeel word. Dieselfde verdraaiing van die hooftema word deur Wolf toegepas in liedere nos. 42 en 43 in die *Italienisches Liederbuch*. Die verskynsel word by die uiteensetting van die liedere breedvoerig bespreek.

1. *Die Dynamik der musikalischen Formbildung*. Wien: Europäischer Verlag, 1960, p. 253.

Uit bostaande kan afgelei word dat elke stylperiode sy eie besondere humorsimbole gehad het, en wat in één periode humor voorgestel het, het nie noodwendig in 'n volgende periode dieselfde betekenis behou nie. 'n Verdere faktor wat die ware betekenis van 'n humorsimbool beïnvloed, is die teks van die lied, wat óf die simbool as 'n humoristiese verskynsel óf as 'n bespotting bepaal. So 'n voorbeeld word aangetref in lied no. 28 van die *Italienisches Liederbuch*. 'n Jongmeisie spot met die eenvoud en armoede van 'n jongman, en by haar spottende woorde kom 'n kombinasie van *staccato* en 'n triller voor, albei simbole wat reeds deur ander komponiste as verteenwoordigende humorsimbole gebruik is.

Die musikaal-retoriese figuur wat naspotting vertolk, is die *mimesis*. Humorsimbole is gewoonlik maklik herkenbaar omdat hulle in die meeste gevalle onverwags voorkom en eintlik in 'n sekere mate afwyk van die oorheersende stemming in 'n lied.

3.08. DIE KWARTSEKSTAKKOORD

Hierdie toongestalte is kenmerkend van beide die laat-klassieke en die romantiese periodes. Twee vorms daarvan word in die liedere van Wolf deur teks en konteks vanmekaar geskei.

Die verlossingskwartsekstakkoord

Die spesifieke vorm word gewoonlik gebruik by die klimaks van 'n lied. Prof. B.S. v.d. Linde ¹⁾ wys op die assosiasie van die klimaks en die kwartsekst.

“Die belangrike aspek wat gemeenskaplik is aan feitlik alle gevalle van klimakse, is dat hulle bereik word deur middel van 'n kadensiële kwartsekstakkoord. Om hierdie rede het ek die term ‘verlossingskwartsekstakkoord’ gekies, om 'n belangrike middel van laat-Romantiese musiek te beskryf, 'n term waarvoor my promotor, professor Erich Schenk die Duitse term

1. *Studiegids vir Harmonie en Kontrapunt IV*, op. cit., p. 48.

‘Erlösungsquartsektakkord’ gebruik het hierdie term is baie gepas, want dit is gewoonlik die emosie van verlossing wat daarmee gepaard gaan.” 1)

’n Kenmerk van hierdie akkoord is dat dit gewoonlik voorafgegaan word deur die Duitse oormatige sektakkord. ’n Besonder treffende voorbeeld van die verlossingselement van die akkoord kom voor in lied no. 34 uit die *Italienisches Liederbuch*. Die teks beskryf ’n vrome meisie wat in die kerk gaan aanbid en as sy die kerk betree, is die lig in haar oë so helder dat ’n blote blik van haar die lampe in die kerk aansteek. Waar hierdie “aansteek” beskryf word, kom die verlossingskwartsektakkord voor om te beklemtoon dat die lig van haar oë verlossing van duisternis bring (19–21).

Die huldigingskwartsektakkord

Hierdie akkoord is volgens prof. v.d. Linde 2) nog nie in musiekwetenskaplike literatuur beskryf nie. Na aanleiding van die gebruik daarvan deur Hugo Wolf, sê hy:

“In sekere kontekste word dit geassosieer met die emosie van eerbied of huldiging.” 3)

Hy noem ook dat die huldigingskwartsekt in Wolf se liedere dikwels gepaard gaan met ’n stygende chromatiese beweging in die bas en dit kan dus as ’n kenmerkende eienskap van hierdie toongestalte beskou word.

3.09. DIE NAPELSE AKKOORD

Voor die Romantiek

Die *Harvard Dictionary of Music* 4) sê van die Napelse akkoord:

-
1. Loc. cit.
 2. Ibid., pp. 53 ff.
 3. Loc. cit.
 4. Apel, W., op. cit., 1 1944.

“Although frequently found in the works of the Neapolitan school, the Neapolitan sixth was an established idiom throughout the second half of the 17th century. (Carissimi, Corelli).” 1)

Nie alleen was dit 'n erkende idioom nie, maar dit blyk dat dit met 'n besondere emosie geassosieer is, naamlik met intensiewe droefheid wat grens aan die tragiese. D.G. Grout 2) noem die gebruik daarvan in die volksliedtype *Siciliano* waar dit melankolie voorgestel het, terwyl Harman en Mellers 3) verwys na die operas van Scarlatti waarin die akkoord soms patos uitgebeeld het.

In verband met die operas van Mozart noem Klaus Jungk 4) dat dit in dié werke bekendgestaan het as die treurakkoord. Twee voorbeelde hiervan is Tamino se aria (no. 1) uit *Die Towerfluit* (hier is die toonaard C-mineur en die Napelse akkoord op D $\flat$ -F-A $\flat$) en die aria van die Koningin van die Nag (no. 4) uit dieselfde opera (toonaard G-mineur; akkoord A $\flat$ -C-E $\flat$).

E. Werner 5) maak melding van hoe dikwels die akkoord in *Die Towerfluit* voorkom: vier keer in die eerste bedryf en vyftien keer in die tweede bedryf.

“The first act contains four, the second fifteen instances; in almost every case, the Neapolitan sixth stands for death or violence.”

Tydens die Romantiek

In die Romantiek kom hierdie akkoord ook voor as uitbeelding van intense droefheid of soortgelyke emosies. Volgens F. v.Kraus⁶⁾

-
1. Apel, W. *Harvard Dictionary of Music*, op. cit., p. 566.
 2. *A History of Western Music*. New York: Urton, 1960, p. 312.
 3. *Man and His Music*, op. cit., p. 452.
 4. *Tonbildliches und Tonsymbolisches*, op. cit., pp. 45–6.
 5. “Leading or Symbolic Formulas in *The Magic Flute*.” *The Music Review*. Vol. 18, no. 4. Cambridge, 1957, p. 292.
 6. *Beiträge zur Erforschung des malenden und poetisierenden Wesens*, op. cit., p. 56.

was dit vir Schubert 'n uitbeelding van teleurstelling en afkeur. Drie van sy liedere waarin dit voorkom, is “An Mignon”, “Des Mädchens Klage” en “Wonne der Wehmut”.

Hierdie verskynsel het dus sedert die laat-Barok tot met die tyd van Hugo Wolf nog 'n prominente rol gespeel.

3.10. ONOPGELOSTE VIERKLanke

Hierdie kenmerkende simbool van die Romantiek kan beskou word as 'n verdere ontwikkeling van die retoriese figuur uit die Barok bekend as die *dubitatio* wat twyfel uitdruk. Dit kom besonder dikwels voor in die liedere van Wolf. Gewoonlik is sulke vierklanke nie geïsoleer nie, maar kom hulle voor in gedeeltes waar die tonaliteit van 'n lied vir 'n wyle versluierd is.

'n Voorbeeld hiervan word aangetref in lied 35 van die *Italienisches Liederbuch*. Die jongman koester 'n groot bewondering vir die jongmeisie – trouens, hy aanbid haar as't ware – maar hy is nie seker of haar reaksie daarop gunstig is nie. Sy onsekerheid word vertolk deur die onsekerheid van toonaard wat deur 'n reeks onopgeloste dominantvierklanke van 21.1–23.2 bewerkstellig word. Die volledige harmoniese analise daarvan verskyn op p.

Die outeur P.C. Boylan het in sy bespreking oor Wolf-liedere onder andere 'n tonale, harmoniese ontleding van 'n aantal liedere gemaak ¹⁾ en het daarvolgens vasgestel dat Wolf se toepassing van spesifieke harmoniese tegnieke 'n tweërlei doel het.

“... the first is that of generating relative stability or instability of tonal focus; the second is that of providing an immediate response to poetic ideas and nuance which emerges from the relatively expected or unexpected quality of the harmonic progression.” ²⁾

Met betrekking tot die onsekerheid van tonaliteit wat Boylan noem, is dit juis die effek wat geskep word deur onopgeloste vierklanke

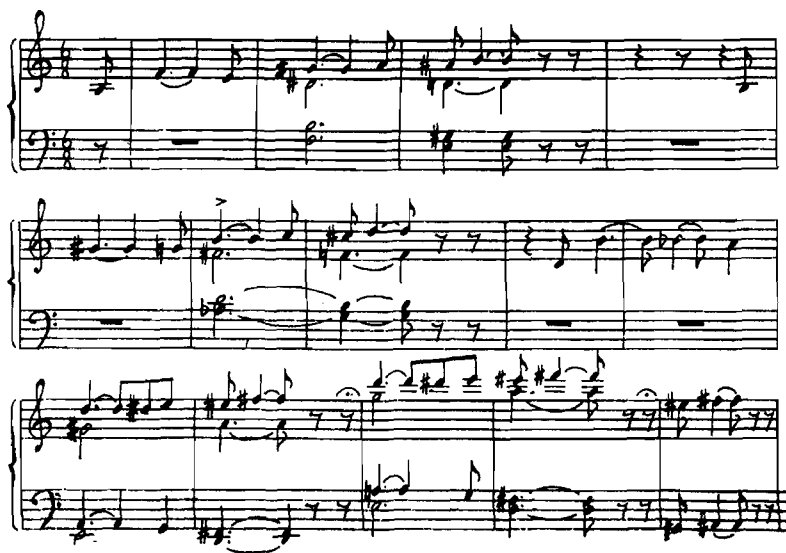
-
1. *The Lieder of Hugo Wolf*, op. cit., pp. 48–83.
 2. *Ibid.*, p. 83.

wat so dikwels in Wolfliedere voorkom en waarvan die uittreksel hierbo aangehaal 'n voorbeeld is.

Wolf het egter nie hierdie versluisde tonaliteit toevallig gebruik nie, want as die teks van sulke liedere nagegaan word, sal opgemerk word dat onsekerheid in tonaliteit geassosieer word met 'n gevoel van verlange of hunkering. In die *Italienisches Liederbuch* kom dit meestal voor waar daar in die teks 'n versugting na die geliefde is.

Hierdie tegniek kom op 'n groot skaal voor in die werk van Wagner en is veral prominent in sy opera *Tristan und Isolde*. Nie alleen kom enkele onopgeloste vierklanke voor nie, maar vir lang periodes beweeg die musiek sonder die konvensionele oplossing van vierklanke, 'n belangrike leidraad ten opsigte van tonaliteit. ¹⁾

Langsam und schmachtend



1 Wagner, R. *Tristan und Isolde*. Klavierauszug für Pianoforte allein. Leipzig: Breitkopf, geen datum, p. 1.

Dit is logies dat so 'n passasie 'n mate van spanning sal veroorsaak en dat die luisteraar sal wag vir een of ander aanduiding van kadans. Juis hierdie tegniek het ook vir Ernst Kurth ¹⁾ opgeval en hy skryf Wagner se gebruik daarvan toe aan die feit dat Wagner die spanninge in emosie ook in die musiek wou oordra. Hy beweer dat die harmoniese voortstuwing van die musiek psigiese spanninge voorstel wat na 'n oplossing soek.

“Die Urform musikalischer Willensregung aber sind psychische Spannungen, die nach Auslösung in Bewegung drängen” ²⁾

Walter Serauky ³⁾ bespreek ook hierdie verskynsel in die werk van Wagner, en noem dat ook die estetikus Theodor Lipps ⁴⁾ onder die indruk van hierdie spanning in die musiek gekom het. Hy het die spanning beskryf as 'n innerlike drang wat na vervulling soek en wat deur middel van spanning in harmonie hoorbaar gemaak word.

“Es scheint in den Tönen unmittelbar ein Inneres sich zu verlautbaren, ein affektives Moment, ein innerer Drang, ein Streben oder Wollen sich auszuströmen oder Luft zu schaffen. Damit erscheint sogleich die Kraft des Tones oder Klangs als Kraft dieses Dranges, dieses Strebens oder Wollens.” ⁵⁾

By Wolf is hierdie spanning waarneembaar in etlike van die liederes in die *Italienisches Liederbuch*, onder andere in liederes nos. 4, 21, 27, 35, 37 en 38.

-
1. *Die romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*. Berne, 1920.
 2. *Ibid.*, p. 4.
 3. “Richard Wagner in Vergangenheit und Gegenwart.” *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1958*. Leipzig: Peters, 1959, pp. 77 ff.
 4. *Ästhetik*. München, 1903.
 5. *Ibid.*, pp. 478–9.

3.11. ORRELPUNT

Voor die Romantiek

'n Uiteensetting van die vroeë betekenis van hierdie musikale middel word deur W.S. Huber ¹⁾ gegee na aanleiding van Heinrich Schütz se gebruik daarvan. Hy noem onder andere dat die aangehoue toon, in watter stemparty ookal, gewoonlik geassosieer word met rustigheid, sekerheid, vastigheid, veiligheid en onwankelbaarheid. Woorde wat in Schütz se werk voorkom op orrelpunte is byvoorbeeld lê, woon, dood, stilte, vrede, berusting, ewig, seker en slaap. Al hierdie woorde impliseer rustigheid, hetsy die vreedzaamheid wat stilte, sekerheid of slaap meebring, hetsy die ewige rus van die dood. Die onderliggende gedagte is dus rus en vrede maar dit beteken nie dat elke orrelpunt so vertolk moet word nie. Die betekenis daarvan moet in die konteks van die stemming van die lied of musikestuk gesien word, en ander musikale middele, asook teks, kan saam met die orrelpunt bydra tot die daarstelling van rustigheid, vreedzaamheid of verwante emosies.

So word daar byvoorbeeld in pastorale musiek benewens die orrelpunt ook die gebruik van tertse en dikwels die daktiliese ritme van die *Siciliano* aangetref wat die rustige atmosfeer skep. Die pastorale van Marenzio (1581) ²⁾ is voorbeelde hiervan. Ook in die *Kersfeesoratorium* van beide Schütz (1585–1672) en Bach (1685–1750) help die orrelpunt om die landelike stemming tuis te bring. In die pastorale simfonie van Händel (1685–1759) uit die *Messias* word dit ook aangetref. Mozart (1756–1791) het ook die doedelsakeffek om 'n landelike atmosfeer te skep in die twee “Bauernchöre” in *Figaro* gebruik (nos. 8 en 21). Verdere bekende voorbeelde kom uit die *Pastorale Simfonie* van Beethoven (1770–1827). Adolf Sandberger ³⁾ maak ook melding van die doedelsakagtige orrelpunte, en noem die ooreenkoms wat dit toon met die *Musette* en die *Siciliano*.

-
1. *Motivsymbolik bei Heinrich Schütz*, op. cit.
 2. Engel, H. “Pastoral.” *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Vol. 10, op. cit., 1962, kol. 937.
 3. “Zu den geschichtlichen Voraussetzungen der Pastoralsymphonie.” *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*. Band III. München: Drei Masken, 1924, p. 161.

Die orrelpunt as vredesimbool is deur Mozart gebruik in die tweede Finale van *Die Towerfluit* waar die aangehoue orrelpunt deur horings en fagotte in die lied "O holde Ruh", gesing deur die drie seuns, gehoor word.

Tydens die Romantiek

Die romantiese komponiste het ook van hierdie tradisionele simbool gebruik gemaak. W. Boetticher ¹⁾ het vasgestel dat Schumann (1810–1856) in sommige van sy werke die lengte van tyd deur die lengte van note aangedui het. So was die orrelpunt byvoorbeeld vir hom 'n ewigheidsimbool, wat die wêreld van die hiernamaals impliseer.

Max Reger (1873–1916) het dikwels, volgens Elizabeth Pohl ²⁾, van die orrelpunt gebruik gemaak by wiegiedere. Weer eens vind dit aansluiting by die pastorale musiek, aangesien heelparty Kersliedere waarin Maria en die Kindjie in die krip besing word, in die aard van 'n wiegied is. So 'n wiegied is dikwels in die styl van 'n pastoraal met die wiegende *Sicilianoritm*e geskryf.

Hugo Wolf

In die liedere van Hugo Wolf word die orrelpunt op allerlei maniere toegepas. Die doedelsakeffek kom voor in die lied "Die Spröde" uit die *Goetheliedere*, wat volgens die aard van die pastoraal geskryf is. 'n Effektiewe orrelpunt word as slaap- en russimbool gebruik in "Alle gingen, Herz, zu Ruh" uit die *Spanisches Liederbuch*.

In die *Italienisches Liederbuch* word die orrelpunt heel dikwels gebruik en stel dit 'n verskeidenheid van emosies voor wat na verwant is aan rus en vrede.

3.12. "REVERENZ —" OF HULDIGINGSFIGUUR

Hierdie figuur, wat stam uit die Barok, maar wat nog betekenisvol was as 'n middel om gevoelens uit te beeld in die Roman-

-
1. Robert Schumann, op. cit., pp. 466–7.
 2. Die Harmonik in den Liedern Max Regers, op. cit., p. 15.

तिक, is een waarop Erich Schenk telkens die aandag vestig in sy toon-
simboliese ontledings. 1) Dit bestaan uit die stygende diatoniese
toonleer wat volgens etlike outeurs krag, mag, onfeilbare sekerheid,
heerskappy en roem uitbeeld. Schenk self beskryf dit soos volg:

“.... einen Thementypus der in der ganzen Barock-
epoche sich als Ausdruck der Kraft, Macht, unfehlbaren
Sicherheit der Ruhmverkündung und herrischen Haltung
bewährte.” 2)

Daarna word verwys as ’n *reverenz*- of huldigingsimbool omdat
dit so dikwels voorkom wanneer die teks in liedere ’n persoon van
roem of hoë stand besing.

In ’n artikel oor toonsimboliek verwys Rudolf Scholz na
hierdie verskynsel en noem dit ’n simbool van imperiale magsgevoel.

“Über ihr erhebt sich etwa die aufsteigende Skala als
Symbol imperialen Machtgefühls” 3)

Hy wys op voorbeelde wat Erich Schenk noem uit komposisies van
Fux (1660–1741) en Händel (1685–1759). Van Fux noem hy
die *Aria passeggiata*: 4)



-
1. “Zur Tonsymbolik in Mozarts *Figaro*,” op. cit., p. 106.
 2. Loc. cit.
 3. “Ein Thementypus der Empfindsamen Zeit.” *Archiv für Musikwissenschaft*. Vol. 24, 1967, p. 180.
 4. Schenk, E. “Johann Joseph Fux. Werke für Tasteninstrumente.” *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. Band 85. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1947, p. 32.

Hierdie spesifieke tipe stygende toonleerpassasie kan beskou word as 'n vorm van die musikaal-retoriese figuur *anabasis*, wat volgens die *Riemann Lexikon* ¹⁾ in die 17e en 18e eeue gebruik is by teks soos “Hy het opgestaan” of “Hy sal verhoog word” as daar verwys word na Christus. Mettertyd is daar 'n veel breër begrip van “styging” vertolk en het dit nie net by die gewyde verwysing gebly nie. Die teenoorgestelde figuur is die dalende toonleer of *catabasis* wat voorkom by begrippe soos neerdaling, vernedering, aarde, knegskap.

Die feit dat stygende en dalende passasies so dikwels voorkom in musiek, maak dit moeilik om te bepaal wanneer 'n huldigingsfiguur werklik teenwoordig is en wanneer dit maar net 'n normale stygende of dalende lopiese is. Daar is egter twee faktore wat kan bydra daartoe om so 'n toonleer te kwalifiseer. In 'n lied is die teks van deurslaggewende belang en sal 'n stygende passasie by woorde soos “Hy het opgestaan” beslis as 'n *anabasis* vertolk kan word.

In lied no. 24 uit die *Italienisches Liederbuch* waar die jongmeisie wens vir 'n vriend wat haar liefde en eer sal bewys (vgl. p.98), kom die woord “eer” voor saam met 'n huldigingsfiguur in die vorm van die stygende toonleer in die klavierparty (14). Weer eens verleen die teks op hierdie spesifieke plek besondere betekenis aan die opwaartse passasie. 'n Tweede leidraad tot die uitken van die *anabasis* is dat dit op so 'n manier in die musiek kan voorkom dat dit nie moontlik is om dit met 'n gewone passasie te verwar nie, en waar dit onmiskenbaar uitstaan as 'n kenteken van 'n sekere frase of musiekdeel.

1. Gurlitt, W. en Eggebrecht, H.H., redakteurs, “Anabasis”, op. cit., p. 35.

3.13. WOEDESIMBOOL

Voor die Romantiek

'n Vinnige stygende of dalende passasie van sestiende of twee-en-dertigstenote wat van voor 1700 'n uitbeelding skyn te wees vir woede en verwante emosies het daardie betekenis steeds bly behou in die Laat-Barok, klassieke en romantiese periodes. Die visuele voorkoms van die figuur kan vergelyk word met dié van die *anabasis* en die *catabasis*, maar met verskil van betekenis. Dit word nie geassosieer met die gedagte van letterlike of figuurlike styging of daling nie, maar die tempo waarteen dit gewoonlik uitgevoer word, verleen die atmosfeer van opgewonde woede.

'n Hele aantal voorbeelde uit die werk van Mozart word genoem deur die outeur Klaus Jungk, ¹⁾ waarvan die volgende twee voorbeelde is:

Uit *Figaro*: In aria no. 17 gee Graaf Almaviva uiting aan sy woede en die inleiding tot die *Allegro maestoso*-deel bevat die volgende woedesimbool:



In 'n later aria, naamlik no. 25, word in die teks melding gemaak van donderweer en die woedesimbool word gebruik om die gerammel van donder na te boots. Die teks by hierdie gedeelte lui: "Skielik het die donder gerammel, weerlig het geflits."



1. *Tonbildliches und Tonsymbolisches*, op. cit., p. 17.

Uit bostaande voorbeeld kan afgelei word dat hierdie verskynsel in 'n breër sin ook vertolk kan word. Dit het nie net betrekking op werklike woede nie, maar ook op situasies waarby woede betrokke is, byvoorbeeld die nabootsing van donder kan die “woede van die hemele” uitbeeld.

Tydens die Romantiek

Dat hierdie simbool vir die Hoog-Romantiek geldig is, bewys die volgende twee voorbeelde uit Wagner se opera *Rheingold*. Twee reuse agtervolg die godin Freia, maar word voorgestaan deur die god Donner. Sy woede word deur die teks en die begeleiding uitgebeeld. Hy dreig hulle met sy hamer: “Fasolt und Fafner, fühltet ihr schon meines Hammerscharten Schlag?”. Die begeleiding sien sò daaruit:



Die woede van die dwerg, Alberich, word deur die begeleiding vertolk as hy vir Mime slaan. (“So fühle mich doch, du fauler Schuft!”).



Ook by hierdie twee voorbeelde moet die wyere betekenis van die toonsimbool in gedagte gehou word. Die passasie wat Donner se woede uitbeeld, kan ook die skildering wees van die dreigende hamerslae, terwyl Alberich se letterlike slae ook deur dieselfde woedefiguur wat sy emosie uitbeeld, vertolk kan word.

Hierdie simbool kom in die *Italianisches Liederbuch* voor in liedere nos. 6,15,26,30,32 en 45.

3.14. RITME

Daar bestaan geen twyfel daaromtrent dat ritme 'n rol speel in die bepaling van die stemming in musiek en die daarstelling van patologiese effekte nie. Dit is egter 'n musikale middel wat meer as een betekenis kan hê omdat spesifieke ritmes wat met teks of ander relevante musikale effekte geassosieer word, 'n verskeidenheid van stemminge kan uitbeeld. Dit is seker die patologiese middel wat die verste in die geskiedenis teruggaan.

Reeds in die 13e eeu was daar 'n reeks van 6 ritmiese modusse in gebruik wat geassosieer is met emosies wat die woorde gesuggereer het. Die modusse is afgelei van ritmes in die digkuns, naamlik:

 : trochee,
  : iambe,
  : dactyl,

 : anapaest,
  : spondee,
  : tribrach

As voorbeeld van die gebruik van hierdie modusse noem Guido Adler ¹⁾ meerstemmige motette waarin elke stemparty volgens 'n spesifieke modus gesing het en 'n sekere gevoel uitgebeeld het. 'n Vertaling van 'n gedeelte in dié verband uit Adler se handboek verskyn in *Music in Western Civilization*, deur Paul Lang. ²⁾

“Friedrich Ludwig mentions an example (of a motet) in which one part is devoted to the dutiful priest: ‘the pious priests’ works shine like stars of the firmament’; opposed to this voice, held in the quiet first rhythmic mode (), stands the upper part ... which with its vivid rhythms of the sixth mode () thunders against the tormentors of the Church

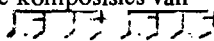
-
1. *Handbuch der Musikgeschichte*. I. Berlin: Wilmersdorf, 1930, p. 234.
 2. *Op. cit.*, p. 135.

Tydens die eerste helfte van die 17e eeu het die opwindingsimbool, die *stile concitato* van Monteverdi die lig gesien en een van die uitvloeisels van hierdie tegniek was die sogenaamde *Steigerung* of opstapeling van effekte in die opbou tot 'n klimaks. Volgens Walter Kreidler ¹⁾ was daar in sowel die werk van Monteverdi as Schütz ritmiese opstapeling teenwoordig in die vorm van gepunteerde ritmes, sinkopasie en aksente. Die onderliggende emosie wat al hierdie tegnieke saam met die teks uitgebeeld het, was opwinding in een of ander vorm.

H. Leuchtmann ²⁾ het vasgestel dat daar reeds in die motette van Lassus (1532–1594) bewyse was daarvan dat gepunteerde ritmes by woorde gebruik is wat onrus en stryd aandui, byvoorbeeld “certamen” (stryd op die slagveld).

'n Emosie wat later baie algemeen met die gepunteerde ritme geassosieer is, is patos, soos veral in die Franse overture. Behalwe die emosie van patos, noem M. Bukofzer ³⁾ ook nog 'n bykomstige betekenis van die ritme in die Franse overture.

“The French overture as shaped by Lully became with its austere pathos the symbol of courtly ceremonial.” ⁴⁾

Die “courtly ceremonial” sluit nie net patos in nie, maar ook waardigheid, plegtigheid, majesteit, verhevenheid, standvastigheid en feestelikeid. Die feestelike simbool word prominent in die komposisies van Bach aangetref. Schweitzer ⁵⁾ beskryf die ritme  as een wat met feestelikeid geassosieer word.

“Der Rhythmus verbindet sich in dem Empfinden des musikalischen Menschen zunächst mit der Vorstellung des Feierlichen.”

-
1. *Heinrich Schütz und der Stile concitato von Monteverdi*. Kassel: Bärenreiter, 1934, p. 77.
 2. *Die musikalischen Wortausdeutungen*, op. cit., p. 40.
 3. *Music in the Baroque Era*. New York: Vail-Ballou Press, 1948.
 4. *Ibid.*, p. 159.
 5. *J.S. Bach*, op. cit., p. 484.

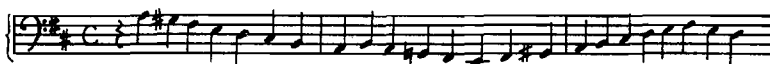
Ook Mozart het hierdie spesifieke ritme by tekste met betrekking tot feestelikheid en vasberadenheid gebruik. 1) So byvoorbeeld word daar vir die “Herrscherlied” (no. 24) in die opera *Titus* ’n gepunteerde ritme in die begeleiding gebruik. Aan die begin van *Don Giovanni* word Donna Anna se vasberadenheid beklemtoon deur dieselfde tipe ritme. E. Werner 2) sê van *Die Towerfluit*:

“..... (sharply dotted passages) stress, in the sphere of Sarastro, the expression of majestic, manly and unalterable ideas”

’n Gelykmatige, rustige ritme vertolk rustigheid wat ook deur die teks oorgedra word. Schweitzer 3) meld dat so ’n ritme rustige beslistheid en geloofsoortuiging uitbeeld in sekere werke van Bach.

“Gemessene, ruhige Schritte bezeichnen Entschlossenheit und Glaubensgewissheit.”

Hy noem as voorbeeld die basparty van die “Credo” uit die *Mis in B-mineur*.



In die *Italienisches Liederbuch* kom die gelykmatige ritme as noemenswaardige verskynsel voor in liedere nos. 5, 34 en 35. ’n Verskeidenheid van kenmerkende ritmes kom in die siklus voor, en in die meeste gevalle dra hulle by daartoe om die besondere stemming van ’n lied te bevestig.

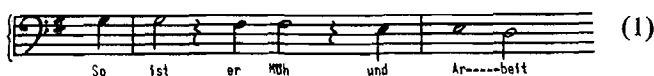
3.15. “SEUFZER” OF SUG

Voor die Romantiek

Hierdie figuur was in die 17e eeu bekend as die *tnesis*, dit wil sê die onderbreking van woorde deur pouses. Waar dieselfde ver-

-
1. Jungk, *Tonbildliches und Tonsymbolisches*, op. cit., p. 15.
 2. “Leading or Symbolic Formulas,” op. cit., pp. 286 ff.
 3. Op. cit.

skynsel in musiek voorkom, en die melodie op dieselfde wyse onderbreek word, het die benaming van die figuur behoue gebly. Daar is egter 'n bykomstige term wat ook gebruik word om hierdie musikale middel te beskryf, naamlik die *suspiratio* of *Seufzer* wat letterlik “sug” beteken. Die patologiese waarde van die figuur is binne die konteks van bepaalde musiekstukke so duidelik dat van die vroegste voorbeelde reeds te doen gehad het met die gevoelstoestand wat geassosieer word met lyding, naamlik droefheid, vermoeienis of klagte. H.H. Eggebrecht haal die volgende voorbeeld uit die Vroeg-Barok aan: uit die *Musikalischen Exequiem* van Schütz word die simbool gebruik om die droefheid van vermoeienis wat arbeid bring, te vertolk.



In een van die madrigale van Schütz kom die simbool op die woord “sospirate” self voor:



Wat die Laat-Barok betref noem Schweitzer ³⁾ dat daar in die werk van Bach twee tipes van hierdie simbool aangetref word. Die een tipe is die realistiese wat as't ware die werklike sug wil weergee. 'n Voorbeeld hiervan kom uit die *Kantate no. 13*, “Meine Seufzer, meine Tränen”. Daar sal gemerk word dat die rusteken nou weggeval het en dat die sug weergegee word deur 'n tweeknotfrase.



Die tweede tipe is meer 'n klaagtoon en verskil van die eerste daarin dat dit kleiner melodiese intervalle bevat. Die volgende voorbeeld kom uit die koordeel “O Mensch, bewein dein' Sünde gross” uit die *Mattheuspassee*:



1. Eggebrecht, H.H. “Figuren: musikalisch-rhetorische.” *Rieman Lexikon*, op. cit., 12 1967, p. 286.
2. Loc. cit.
3. Op. cit.

In die klassieke periode het hierdie verskynsel steeds noemenswaardige betekenis gehad.

'n Komponis van wie se styl die sug 'n kernmerk is, is Beethoven (1770–1827). 'n Gedeelte van 'n frase uit die tweede deel van die *Pathetique Sonata* illustreer 'n enkele voorbeeld:



Tydens die Romantiek

Die romantiese komponiste van kunsliedere het hierdie simbool 'n nuttige middel gevind om die teks duideliker te vertolk. So het Schubert in die derde lied van die siklus *Winterreise*, naamlik “Gefrorene Träne” die sug soos volg toegepas:



My studieleier, prof. v.d. Linde, stel voor dat hierdie figuur gesien word as 'n gevoelvolle *appoggiatura*, wat impliseer dat die tempo stadig sal wees.

Hugo Wolf

Hugo Wolf het ook vele liedere getoonset waarin hierdie figuur die betekenis van die teks versterk het. Uit 'n komposisie uit die jaar 1888, naamlik *Mignon* (Kennst du das Land) waarin die digter sy verlange na 'n wonderlike land uitspreek, kom die volgende uittreksel:



In die *Italianisches Liederbuch* word die figuur in drie liedere as prominente toonsimbool aangetref, naamlik in nos. 1, 22 en 29.

Uit genoemde voorbeelde kan afgelei word dat die *Seufzer* sy waarde as affekdraende figuur van die Barok af behou het en tydens die Romantiek steeds 'n middel was waarmee droefheid en verwante emosies vertolk is.

3.16. "STILE CONCITATO"

Tydens die Vroeg-Barok toe daar op alle kunsgebiede 'n soeke na nuwe idees en nuwe uitdrukkingsvorme merkbaar was, het Monteverdi (1567–1643) 'n belangrike bydrae gelewer deur die skeping van die *stile concitato* as besondere uitdrukkingsmiddel. In sy besonder insiggewende boek oor hierdie toonsimbool, beskryf Walter Kreidler ¹⁾ die *stile concitato* as 'n musikale tegniek wat, tesame met 'n ooreenstemmende teks, gebruik word om opwinding in musiek teweeg te bring.

Die geskiedenis van die ontstaan en ontwikkeling van die *stile concitato* word deur Monteverdi self vertel in die voorwoord tot sy agste bundel van madrigale, *Madrigali Guerrieri et Amoriosi* (1638). ²⁾ Hy noem onder andere dat daar vantevore genoeg musiek gekomponeer is waarin die klanke baie doeltreffend gematigde en tere emosies kon weergee. Maar niemand het probeer om opwinding musikaal voor te stel nie. Hy het hom toe besonder beywer om 'n geskikte tegniek te vind en skryf soos volg daaroor:

"..... the semibreve divided into sixteen successive semicromes (sixteenth notes) beaten one after the other, and connected with a text that contained wrath and indignation, could well resemble the affection of which I was in search" ³⁾

-
1. *Heinrich Schütz und der Stile concitato*, op. cit.
 2. Schrade, L. *Monteverdi – Creator of Modern Music*. London: Gollancz, 1951, p. 298.
 3. *Ibid.*, p. 299.

Hierdie gedagte het hy verder ontwikkel en die eerste toepassing van *stile concitato* was gemaak met die doel om hoofsaaklik toorn uit te beeld. Die komposisie waarin dit voorgekom het, was die uitbeelding van die stryd tussen Tancred en Clorinda: *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624). ¹⁾ Hierin word die *stile concitato* veral gebruik op woorde soos *guerra* (oorlog), *ira* (woede), *furo* (woede) en *vendetta* (wraak).

Die element van herhaling om opwinding te suggereer, het deur die eeue heen behoue gebly en kom male sonder tal voor in die werk van komponiste van die Barok af tot vandag. Die herhaling van een noot het spoedig uitgebrei tot die herhaling van akkoorde, en die emosies wat daaraan gekoppel is, het nie net by toorn gebly nie, maar het mettertyd 'n groot verskeidenheid menslike gevoelens behels wat aanleiding gee tot opwinding, byvoorbeeld woede, jaloesie, hartstog en blydschap.

Dis opvallend dat Schweitzer ²⁾ in sy ontleding van simbolesiese motiewe in die werk van Bach wel die *stile concitato* noem as 'n simbool van verskrikking, maar hy gebruik nie die term *stile concitato* nie – hy noem slegs dat dit 'n primitiewe metode is om die opwinding wat verskrikking meebring, voor te stel.

“Um das Erschrecken auszudrücken, verwendet Bach eine Folge von auf derselben Note wiederholten Achteln oder Sechzehnteln. Er stellt es also als Erbeben dar. Das Mittel ist an sich ziemlich primitiv.” ³⁾

Dit het mettertyd so algemeen in gebruik geraak, en voorbeelde daarvan is so talryk, dat dit 'n onbegonne taak sou wees om spesifieke voorbeelde uit te sonder. Maar omdat dit so 'n belangrike hulpmiddel vir opera- en liederkomponiste was, verwys ons in dié opsig na 'n paar gevalle waar dit prominent gebruik is en werklik die betekenis van

-
1. Vgl. ook Bücken, *Der heroische Stil in der Oper* ..., op. cit., pp. 8 ff.
 2. Op. cit.
 3. Ibid., p. 493.

die woorde versterk. Die lys voorbeelde toon ook die volgehoue gebruik van die simbool van die Barok af tot in die Romantiek.

Voor die Romantiek

Händel (1685–1759): uit die *Messias*: “He was despised”
(no. 23). (Lyding, pyn)

Mozart (1756–1791): uit *Die Towerfluit*: “Wraakaria, Koningin van die Nag”. (No. 14) (Wraak)

Beethoven (1770–1827): uit *Fidelio*: Melodram en Duet (no. 12)
gesing deur Leonora en Rocco. (Angs)

Tydens die Romantiek

Schubert (1797–1828): “Aufenthalt” uit die siklus *Schwanengesang*. (Stormgeweld)

Schumann (1810–1856): “Frühlingsnacht”. (Hartstog)

Richard Strauss (1864–1949): “Die Nacht”. (Bewondering)

Wolf (1860–1903): “Der Feuerreiter”. (Angs)

Brahms (1833–1897): “Heimkehr”. (Blye verwagting)

Wagner (1813–1883): “Stehe still” uit die *Wesendocklieder*. (Hartstog).

Weens die oortuigende affekdraende aard van die *stile concitato* bly dit dus vir Wolf ook 'n middel om die opwinding in sy musiek te verwesenlik. Daar is gevalle in die *Italienisches Liederbuch* waar *stile concitato* ook in 'n wyer sin vertolk word, naamlik in liedere waar daar 'n relatief stadiger herhaling van note voorkom, maar waar die teks tog 'n onderliggende stemming van opgewondenheid suggereer.

Die herhaling is egter nie die enigste vorm van *stile concitato* nie. Daar is heelparty afwykings van die oorspronklike vorm, maar die basiese gevoel wat vertolk word deur al die variasies, bly emosio-

nele opwinding. So is die *tremolo* baie na verwant aan die oorspronklike *stile concitato*. Trouens, Kreidler 1) beskryf die *tremolo* as 'n baie vinnige *stile concitato* met sterk aksente. Erich Schenk het ook 'n insiggewende artikel oor die *tremolo* geskryf met besondere verwysing na die gebruik daarvan deur Gluck. 2)

In die *Italienisches Liederbuch* pas Wolf hierdie middel onder andere toe in liedere nos. 13,36,37 en 46.

3.17. TERTSVERWANTSKAPPE

Voor die Romantiek

Alhoewel hierdie akkoordverhouding een van die tipiese kenmerke van die negentiende eeu is, kom dit volgens prof. J.J.K. Kloppers 3) reeds by Schütz voor as *Steigerungseffek* (opstapelingeffect). Hy noem as voorbeeld uit die *Symphonie Sacrae* die werk "Der Sämänn", telkens by die gedeelte "Wer Ohren hat zu hören".

Tydens die Romantiek

Ernst Decsey, 4) die groot kenner van Hugo Wolf en sy werke, verwys na tertsverwantskappe as "kinders van die negentiende eeu".

"Von allen Neu-Verwandtschaften seien hier nur die Terzenverwandten erwähnt, so recht Kinder des 19. Jahrhunderts." 5)

-
1. *Heinrich Schütz und der Stile concitato*, op. cit., p. 44.
 2. "Zur Aufführungspraxis des Tremolos bei Gluck." *Festschrift Anthony von Hoboken zum 75. Geburtstag*. Mainz: Schott, 1962, p. 137.
 3. Persoonlike mededeling, 24.2.1972.
 4. *Hugo Wolf. Zweiter Band. Hugo Wolfs Schaffen*. Leipzig: Schuster, 1904.
 5. *Ibid.*, p. 121.

Hierdie musikale middel bly tydens die Romantiek 'n gewilde een om verandering aan te dui. Richard Wagner het in 'n sangsiklus, naamlik die *Wesendoncklieder* 1), ook van hierdie akkoordverhouding gebruik gemaak. In die lied "Der Engel" word in die teks vertel van 'n engel wat neerdaal om 'n treurende siel van sy smart te verlos. By die woord " 'n Engel daal neer; op glansende vleuels voer hy my smart weg" kom daar tertsverwantskap voor in die klavierparty en mag moontlik in hierdie geval die verandering vertolk wat plaasvind wanneer die engel die smart wegvoer.



Dit is 'n toonsimbool wat in besonder ruime mate deur Wolf toegepas is. Eric Sams 2) praat van sy "favourite mediant key-sequences" terwyl Walker 3) melding maak van "his favourite chain of mediant modulations, that he seems to have always associated with effects of changing light" In die *Italienisches Liederbuch* is daar wel enkele gevalle waar tertsverwantskap te doen het met die verandering van lig, maar in 'n baie groter mate word dit gebruik om kontras van enige aard uit te beeld. Dit het betrekking op sowel emosies as situasies, en word sô dikwels in genoemde siklus gebruik dat 'n lied sonder enige tertsverwantskappe beslis 'n groot uitsondering is.

3.18. DIE VERLAAGDE LEITOON

Navorsing deur prof. B.S. v.d. Linde, hoof van die departement Musiekwetenskap aan die Universiteit van Suid-Afrika, het aan die lig gebring dat die gebruik van die verlaagde leitoon waarskynlik te doen het met die vertolking van die emosie van hemelse saligheid.

1. Wagner, R. *Fünf Gedichte*. Mainz: Schott, geen datum.
2. *The Songs of Hugo Wolf*, op. cit., p. 6.
3. *Hugo Wolf*, op. cit., p. 233.

Prof. v.d. Linde het 'n artikel oor hierdie onderwerp geskryf ¹⁾ en het etlike voorbeelde in die musiek van onderskeie komponiste gevind om sy bevindinge ten opsigte van die toonsimbool te staaf.

Dit blyk dat die gebruik van die verlaagde leitoon in die *Italienisches Liederbuch* van Wolf ook 'n assosiasie het met hemelse saligheid. In lied no. 9 het dit te doen met die heidene wat hulle bekeer en so die saligheid beërwe. (12.1²–20.1, 22.3). In lied 19 word dit gebruik by 'n beskrywing van die engele wat uit die hemel neerdaal om vrede te bring. (7.4, 8.3², 9.1, 16.1). 'n Jongman beskryf die hemelse saligheid wat sy deel sal word as hy terwille van sy geliefde sterf in lied no. 33. (8.3, 9.2, 10.1, 11.1, 2², 12.1, 2, 13.3). In lied 34 kom dit voor by 'n beskrywing van 'n wolkelose hemel (4.1) en later in die lied word dit ten opsigte van die saligheid en goedheid van die jongmeisie wat van die hemel af aan haar geskenk is, gebruik. (4.1, 17.1², 28.3³, 32.4, 34.2²). In lied 36 kom dit voor waar die jongmeisie haar minnaar in die hiernamaals ontmoet. (4.3², 5.3², 4², 11.1, 2², 3³).

-
1. "Himmelswonnen und -freude: Ein Thementypus der Klassik und der Romantik." (Voorlopige titel). *Festschrift Erich Schenk zum 70. Geburtstag*.

4. WOLF SE POSISIE MET BETREKKING TOT ROMANTIESE TOONSIMBOLIEK

4.01. TOONSIMBOLIEK IN DIE "ITALIENISCHES LIEDERBUCH" AS ROMANTIESE TOONSIMBOLIEK

Die musikale idioom in die *Italienisches Liederbuch* het gestaan onder die heersende invloede van die Laat-Romantiek ten opsigte van die uitbreiding van sekere komposisietegnieke. Laasgenoemde word kortliks saamgevat in die geskiedenisboek van H. Ulrich en P. Pisk:

"The key phrase in describing the period from about 1880 to 1910 is expansion of resources – in color, harmony, size and intensity." 1)

Maar selfs vroeër in die negentiende eeu tussen 1850 en 1880 (Hoog-Romantiek) is daar op hierdie gebied bydraes gelewer deur etlike komponiste waarvan Liszt (1811–1886) en Wagner (1813–1883) ongetwyfeld twee van die merkwaardigste was. Alhoewel die titel en omvang van hierdie studie nie intensiewe navorsing van die werk van hierdie twee komponiste toelaat nie, sal ons nou tog let op enkele aspekte van hul komposisies wat weerklank vind in die liedere van Wolf.

Liszt se bydrae tot die musiek van die Hoog-Romantiek is omvangryk, maar dis veral sy benadering tot harmoniese samestelling wat hier van belang is. By geleentheid is opvallende dissonans reeds 'n kenmerk van sy vroeëre klavierwerke, byvoorbeeld *II Penseroso* (1849), terwyl chromaties veranderde en onopgeloste akkoorde ook dikwels voorgekom het. Later het hy meer intensief tegnieke toegepas wat die toonaard begin versluier het, soos onder andere die gebruik van die oormatige drieklank in die inleiding tot die *Faust Simfonie*, die gewyde werk *Via Crucis* vir soliste, koor en orrel en die klavierkomposisie *Unstern*. Ook Wagner het van die oormatige drieklank ge-

1. *A History of Music and Musical Style*. New York: Harcourt, Brau and World, 1963, p. 550.

bruik gemaak veral waar hy pyn, ontsteltenis of onheil wou uitbeeld. 1) In *Parsifal* skilder dit pyn en lyding; in *Die Meistersinger* kom dit voor waar Walther deur die meestersangers weggewys word; in die vierde toneel van *Das Rheingold* gaan die uitspraak van 'n vloek deur Alberich gepaard met 'n oormatige drieklank in die begeleiding.

Nog twee verskynsels in die werk van Liszt wat by tye die versluiering van tonaliteit bewerkstellig het, is die heeltoonstonleer (in die *Via Crucis*) en die chromatiek, byvoorbeeld in die klavierwerk *La Lugubre Gondole*. Hierdie onsekere tonaliteit, wat aan die musiek 'n atmosfeer van gespannendheid verleen, word later op groter skaal in die werk van Wagner aangetref, wat hierdie tegniek toegepas het om die gespanne emosies van die karakters in sy musiekdramas uit te beeld, onder andere op besonder treffende wyse in *Tristan und Isolde*.

Die gebruik van 'n sentrale tema is 'n verdere bydra van Liszt wat later in verwerkte vorm herkenbaar is in die komposisies van Wagner en Wolf. Volgens Ulrich en Pisk is dit 'n verskynsel wat verwant is aan die *idée fixe* van Berlioz, 2) maar waar dit in die geval van laasgenoemde programmatiese assosiasie gehad het, soos in die *Symphonie Fantastique*, waar die tema 'n persoon uitbeeld, was die hooftema by Liszt blykbaar gebruik slegs as 'n middel om eenheid tussen onderskeie onderafdelings van 'n komposisie te verkry. Genoemde tema word dan gewoonlik in elke onderafdeling aangetref, maar dit word telkens verwerk om by die stemming, tempo en tekstuur van elke afsonderlike gedeelte aan te pas. Paul Lang beskryf dit as "the metamorphosis of 'leitmelodies.'" 3) terwyl Ulrich en Pisk praat van "transformation of the theme." 4) Voorbeelde hiervan word aangetref in Liszt se *B-mineur Klaviersonate* en in 'n mindere mate in sy twee klavierconcertos. Wagner het die assosiasie met 'n tema verder gevoer in die toepassing van sy *leitmotiv*. In hierdie

-
1. Longyear, R. *Nineteenth-Century Romanticism in Music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1969, p. 126.
 2. Op. cit., p. 497.
 3. *Music in Western Civilization*, op. cit., p. 870.
 4. Op. cit., p. 497.

geval kan die tema, anders as in die musiek van Berlioz, meer as net 'n persoon verteenwoordig. In die vier afdelings van die *Ring-siklus* word die *leitmotiv* onder andere gebruik om persone (bv. Siegfried), voorwerpe (bv. die swaard), verskynsels in die natuur (bv. die storm), emosies (liefde of haat) of karaktertrekke (getrouheid of lis) uit te beeld.

Die genoemde twee faktore wat van belang in die werk van Liszt en Wagner was, naamlik besondere harmoniese subtiliteit en die gebruik van 'n veranderende tema het, soos deur hulle ontwikkel, 'n vormende invloed gehad op die komposisies van Wolf. Feitlik sonder uitsondering beklemtoon Wolf se biografiste dat ten spyte van die komponis se groot bewondering vir Wagner en gevolglike oornam van sekere van sy tegnieke, Wolf se musiek steeds 'n eie kenmerkende stempel dra. Daarby moet dit onthou word dat dit nie net Wagner was wat die destydse idioom toegepas het nie, maar dat die besondere benadering onder alle komponiste van die *neudeutsche Schule* in omloop was, gevolglik het ook Wolf met hierdie nuwe tegnieke geëksperimenteer.

'n Vergelyking tussen die werk van Wolf en Wagner, met spesiale verwysing na Wolf se *Italienisches Liederbuch*, sal 'n paar punte van ooreenkoms toon, maar sal ook die individualiteit van die twee komponiste uitwys.

Wagner staan bekend as die skepper van die musiekdrama, 'n komposisie wat in sy hande oorweldigende omvang aangeneem het, en waarvan die *Ring-siklus*, wat uit vier afdelings bestaan, wat elk etlike ure duur, 'n voorbeeld is. Dit was 'n vorm wat, veral in die later werke soos *Rheingold* en *Parsifal* simfoniese afmetings aangeneem het. Die *Riemann Lexikon* maak melding van "simfoniese opera" of "orkesopera". 1) Hieruit kan afgelei word dat die orkes 'n deurslaggewende rol gespeel het. Paul Lang sê selfs:

"He took the song from the mouths of the singers and gave it to his orchestra." 2)

-
1. "Wagner", op. cit., 12 1967, p. 878.
 2. *Music in Western Civilization*, op. cit., p. 893.

Desnieteenstaande was sowel die sang as die orkesparty vir hom belangrik, want hy was van mening dat die betekenis van die teks so ver moontlik ook deur die musiek behoort vertolk te word.

“The problem of combining ‘tone language’ with ‘word language’ and the related problem of supplying both with a feeling element (emotional response to the music) and an intellectual one (understanding of the ideas contained in the text) were solved, he felt, in his creation of the *Musikdrama*, the ‘total work of art’ (*Gesamtkunstwerk*) that involves all the arts, including stagecraft.”¹⁾

Hy was soos ’n skilder wat ’n grootse toneel op ’n reusendoek aanbring met volop plek vir ’n groot verskeidenheid effekte.

Hierteenoor kan Wolf beskou word as die meester van die miniatuur. Alhoewel hy vir ’n lang tyd die hoop gekoester het om ook ’n opera te komponeer en dit uiteindelik ook gedoen het (*Der Corregidor*) is dit met sy kunsliedere waarmee hy blywende roem behaal het. Vir hom, soos vir Wagner, was dit van die allergrootste belang dat die musiek sou bydra daartoe om die juiste betekenis en stemming van die teks aan die luisteraar oor te dra. Sy vermoë om inderdaad die bedoeling van die digter te snap, het etlike navorsers opgeval. Ernst Decsey het in sy boek oor Wolf genoem dat die komponis absoluut versionke kon raak in ’n gedig en dit as’t ware heeltemal kon absorbeer, daarom was dit vir hom moontlik om daardie selfde gevoelens in musiek te weerspieël.²⁾ Maar waar Wagner sy verhaal oorgedra het deur middel van ’n oorweldigende musiekdrama, het Wolf die geniale vermoë besit om ’n ewe belangrike mededeling binne die bestek van ’n aantal mate te doen sonder dat daar enigsins afbreuk gedoen is aan die gewig van die woorde met betrekking tot stemming of dramatiese hoogtepunte.

Die simfoniese ingesteldheid van die Wagner-musiekdramas het meegebring dat ’n hele orkes met sy groot verskeidenheid van

-
1. Ulrich en Pisk, op. cit., p. 540.
 2. *Hugo Wolf*. Berlin: Schuster, 1919, p. 128.

klankkleur en sy onbeperkte moontlikhede om kontras te skep, by die skepping betrek is. Dit is dan ook in die orkesparty wat Wagner, deur middel van onderskeie tegnieke, die atmosfeer van 'n stuk geskep het, of waar hy die gevoelens wat die teks suggereer het, uitgebeeld het. Dikwels is die stemparty dan ook deklamatories van aard en is die orkes die oorheersende faktor met betrekking tot die vertolking van emosies.

Wolf het meestal slegs die klavier tot sy beskikking gehad, maar die klavierparty het geensins minder vertolkingsmoontlikhede vir hom gebied nie en soms was die eindresultaat minstens so tref-fend as wat 'n volkskaalse orkes dit sou kon realiseer. Van soveel belang was die klavierparty vir hom dat die titelblad van die *Italienisches Liederbuch* die volgende byskrif bevat: "..... für eine Singstimme und Klavier." Soos by Wagner deklameer die sangstem dikwels, terwyl die klavierparty die meegaande gevoelens duideliker skilder. By beide Wagner en Wolf kom dit dus voor dat die orkes en die klavier dikwels verplaas word uit 'n ondergeskikte, begeleidende rol na 'n toonaan-gewende rol, terwyl die stem as't ware die "begeleiding" sing.

Al twee hierdie komponiste het 'n keuse gehad uit 'n hele aantal kontemporêre komposisietegnieke om die gewenste stemming in 'n musiekstuk daar te stel. Benewens die reeds gemelde harmoniese samestellings en die veranderde temas wat Liszt en Wagner gebruik het, kom nog 'n paar middele in die werk van Wolf en Wagner voor waarby vervolgens stilgestaan word.

'n Belangrike tegniek is die gebruik van spesiale akkoorde wat aan bepaalde emosies gekoppel word. Rey Longyear sê van Wagner se operas:

"Certain operas get their 'tone' from individual chords. The 'Tristan chord' and other uses of the half-diminished seventh chord in a non-functional role, especially in the love duet in Act II are the basic atmosphere ingredients of *Tristan*." 1)

1. *Nineteenth-Century Romanticism*, op. cit., p. 126.

In *Parsifal* is daar weer dele waar die stemming geskep word deur die oormatige drieklank wat, soos reeds vermeld, pyn en lyding uitbeeld.

Op dieselfde wyse slaag Wolf daarin om op 'n spesifieke manier die oorheersende stemming in 'n lied daar te stel wat vanuit die staanspoor die agtergrond vorm waarteen die miniatuurdrama ¹⁾ hom afspeel, alhoewel hy nie uitsluitlik van harmoniese middele gebruik maak nie. In lied 8 in die *Italienisches Liederbuch* word vreedzaamheid geskep deur die harmoniese samestelling van die orrelpunt in die linkerhandse klavierparty en die wiegende, eweredige begeleidingsfiguur in die regterhand; in lied 16 word 'n militêre atmosfeer daargestel deur die nabootsing van die tromme in die inleiding (toonskildering); 'n verdere nabootsingstegniek, naamlik die voorstelling van harpspel, wat saligheid suggereer, kom voor in lied 17; die herhaalde "klaagfiguur" in die klavierparty van lied 26 (vgl. p. 105) is 'n verdere voorbeeld van die uitbeelding van gevoelens deur harmoniese middele; in lied 32 skilder die vinnig stygende passasie die jongmeisie se woede; die kenmerkende "huldigingsritme" wat Wolf meermale gebruik (vgl. p. 77), kom voor in die linkerhandse klavierparty van lied 38 en in lied 46 suggereer die *stile concitato* aan die begin die opgewondenheid van die jongmeisie wat vertel van al haar denkbeeldige minnaars.

Wagner het die *leitmotiv* gebruik om sekere persone, werpe of verskynsels te belig. Die ooreenkomstige tegniek by Wolf kan eerder as 'n herinneringsmotief beskou word as 'n ware *leitmotiv*. Tipes van hierdie herinneringsmotief is die "uitnodigingsmotief" in lied 25 waar die jongmeisie na 'n maaltyd genooi word, en die "serenademotief" in lied 27 (mate 13–16). Die enigste verskyning van 'n ware *leitmotiv* in die *Italienisches Liederbuch* is in liedere 42–45 (vgl. pp. 153 ff), waar dieselfde openingsmotief in drie liedere namekaar 'n vorm van ontevredenheid uitbeeld.

-
1. Die woord "miniatuurdrama" word hier gebruik as gevolg van gebrek aan 'n beter beskrywing, want elke lied is inderdaad 'n drama sonder dialoog. Die enigste uitsondering is lied 14 waarin daar wel dialoog tussen die priester en die moeder voorkom (vgl. p. 62 ff.).

'n Verdere harmoniese middel wat by beide komponiste aangestref word, is die bedrieglike kadans. By Wagner word dit dikwels gebruik om ondubbelsinnige tonaliteit te voorkom, soos in *Tristan*. Ook Liszt het op hierdie manier onseker tonaliteit geskep en soms kon dit bydra daartoe om in sy klavierverwerkings die oorspronklike komposisie in 'n heel vreemde lig te laat verskyn, soos in die voorbeeld wat Harman en Mellers aanhaal. Met verwysing na Liszt se fantasie op die wals uit *Faust* van Gounod, meld hulle:

“.... Gounod's footling tune is transformed by Liszt's harmonic ellipses and sinister virtuosity into a devil-dance.”¹⁾

In die *Italienisches Liederbuch* word die bedrieglike kadans dikwels deur Wolf gebruik om tonale onsekerheid te skep. 'n Volledige bespreking van sy toepassing daarvan verskyn op p. 174.

Daar is reeds verwys na die besondere effek wat Wagner verkry het deur die gebruik van onopgeloste vierklanke (vgl. p. 192). Trouens, een voorbeeld van so 'n onopgeloste dominantvierklank uit sy opera *Tristan*, het aanleiding gegee tot wat die outeur Ernst Kurth²⁾ beskou het as 'n krisis in die romantiese harmonie. Prof. B.S. v.d. Linde gee die volgende verklaring hieroor:

“Die uitleg lê opgesluit in die laaste akkoord van die sitaat, die dominantvierklank.



-
1. *Man and his Music*, op. cit., p. 843.
 2. *Die romantische Harmonik und ihre Krise*, op. cit.

In die loop van hierdie opera word hierdie besondere *leitmotiv* heel dikwels herhaal, en hierdie besondere dominantvierklank word nie op konvensionele wyse opgelos nie. Gevolglik verkry dit 'n gevoel van nie 'n oplossing nodig te hê nie, met ander woorde, van onopgelostheid, van nie 'n oplossing te besit nie. Sover dit die musiekestetika betref, simboliseer hierdie kadans die onvervulde hunkering van die twee minnaars, Tristan en Isolde." 1)

Soos die onopgeloste vierklanke dus dui op musikale onvoltooidheid in 'n harmoniese progressie, kan dit ook dui op onvervulde emosionele hunkering.

'n Soortgelyke tegniek kom in Wolf se werk voor om verlange en hunkering uit te beeld, soos byvoorbeeld in die inleidingsgedeelte van lied 27, waar die verlange van die jongman na sy geliefde geskilder word.

Dit blyk dat tertsverwantskap in die *Italienisches Liederbuch* besondere assosiasie met ontwyking het (vgl. p. 208). Wolf het dit in hierdie geval as vertolkingsmiddel van iets spesifieks gebruik. Dit gebeur in die werk van Liszt en Wagner ook met dieselfde bedoeling.

Die drie middele wat hierbo bespreek is, naamlik die bedrieglike kadans, onopgeloste vierklanke en tertsverwantskap, was tegnieke wat Wagner in sy orkeswerke aangewend het, terwyl Wolf dit in die klavierparty ingevoeg het. As Wolf se lieder met die grootse musiekdrama vergelyk word, val dit 'n mens op dat sekere middele baie ekonomies en met groot doelgerigtheid gebruik is, vanweë die beperking wat die lengte van die lieder gestel het. Maar nou beteken hierdie middele soveel meer vir die luisteraar, want die deursigtige tekstuur van die klavierparty asook die klein vorm van die komposisie maak die waarneming van 'n betekenisvolle patologiese middel vir die opgeleide luisteraar maklik. Ook die omstandighede waaronder die twee uitvoerings geskied, naamlik die musiekdrama in 'n gehoor-saal en die kunslid in die intiemer atmosfeer van 'n kleiner lokaal,

1. *Studiegids vir Harmonie en Kontrapunt IV*, op. cit., 2 1969, p. 21.

dra by daartoe dat die kunslied die boodskap dikwels duideliker en meer gekonsentreerd kan oordra.

Opsommend kan ten opsigte van die samestelling van die liedere in die *Italienisches Liederbuch* die volgende weer genoem word: in elke lied is daar 'n spesifieke oorheersende stemming wat deur die aanwending van een of meer reeds genoemde musikale middele geskep word; teen hierdie agtergrond word belangrike gedagtes en klimakse in die teks belig deur die gebruik van tegnieke wat mamenteel of vir 'n aantal mate die besondere emosie wat met die teks gepaard gaan, oordra. Laasgenoemde was 'n metode wat Wolf op so 'n oorspronklike manier kon toepas, dat hy dikwels daarin geslaag het om die dieperliggende betekenis van 'n lied, wat nie altyd uit die teks alleen afgelei kon word nie, te openbaar.

Om hierdie stelling te staaf, word die volgende voorbeelde aangehaal:

Die teks van lied no. 14 beskryf hoe 'n jongman en sy vriend, vermom as monnike, 'n bietjie avontuur gaan soek onder die voorwendsel dat hulle by die huise gaan bedel. Die teks van hul jammerlike bedelklag is bedoel om vir die huiseienaar oortuigend te klink (10–12) maar die aanwending van die dissonante interval van die oormatige kwint in die linkerhandse klavierparty, gekombineer met die doelgerigte ritmefiguur, verraaï hul bedrog aan die luisteraar wat hierdie toonsimbool kan vertolk. Hulle doen by 'n huis aan waar die moeder kla dat haar dogter siek is, en dadelik bied die een “monnik” ewe medelydend aan om die dogter se bieb aan te hoor voordat sy dalk onversoend sterf. Hy vra ook dat die deure en vensters toegemaak word sodat niemand hulle kan steur nie (22–34). Hoe opreg die “monnik” se aanbod ookal klink word sy ware bedoelings weer eens aan die lig gebring deur die herhaalde voorkoms van die ritme in die klavierparty wat voorheen ook die bedrog van die “bedelaars” blootgelê het. Hy het ander bedoelings met die besoek as om die dogter se bieb aan te hoor.

In lied 15 word 'n besondere harmoniese progressie gebruik om die ware betekenis van die teks te vertolk. Die jongmeisie is verlief op 'n jongman wat 'n bietjie aan die klein kant is. Sy spot met

hom as sy beskryf hoe klein goedjies soos insekte en slakke hom kwansuis laat skrik. Maar eindelik verwens sy dan hierdie goggas, en uit die teks lei 'n mens af dat sy nie daarvan hou as hulle hom pla nie. Maar die ongewone gebruik van die chromatiese kwartval in die regterhandse klavierparty, wat droefheid en lyding uitbeeld, (*passus duriusculus*) dui die dieperliggende oorsaak van haar verwensing aan: sy verwens eintlik haarself omdat haar liefde aan 'n klein mannetjie behoort — iets waarmee sy haarself nie maklik kan versoen nie.

Daar is ook etlike ander voorbeelde in hierdie siklus waar soortgelyke “verklarings” van die teks deur spesifieke musikale middele gedoen word, en waarvan 'n volledige uiteensetting in hoofstuk 2 voorkom.

4.02. **DIE TRIOOL: 'N TOONSIMBOOL BLYKBAAR EIE AAN WOLF EN NIE GELDIG VIR DIE ROMANTIEK NIE**

Filosowe en komponiste het reeds van die vroegste tye af simboliese betekenis in getal in musiek gesien en dit het nou saamgehang met wat hulle beskou het as die mistieke invloed van musiek. So het Josquin Desprez (1450–1521) byvoorbeeld 'n vyfstemmige *Salve Regina* gekomponeer waarin hy die getal 12 as 'n simbool vir Maria, die moeder van Christus, gebruik het na aanleiding van Openbaring 12.1: 1)

“..... 'n vrou wat met die son bekleed was, en die maan was onder haar voete, en op haar hoof 'n kroon van twaalf sterre;”

Ook die getal 3 het vir die ou Nederlandse komponiste besondere betekenis gehad. Aanvanklik was 3 note of 3 akkoorde geassosieer met die goddelike Drie-eenheid, maar later het dit verwys na enigiets in die teks wat met 3 te doen gehad het. 2)

-
1. Elders, *Studien zur Symbolik*, op. cit., p. 126.
 2. Ibid., p. 151.

'n Paar outeurs noem ook die belangrikheid van getal in die musiek van Bach. So noem Hans Engel ¹⁾ byvoorbeeld dat hy dikwels 'n sekere getal stemme 'n spesifieke getal persone laat voorstel het. Ook het hy in die koraal "Dies sind die heiligen zehn Gebote" tien akkoorde gebruik om die tien gebooe voor te stel.

Arnold Schering ²⁾ en Karl Geiringer ³⁾ maak ook melding van die simboliek van getal in Bach se komposisies.

Mozart het in *Die Towerfluit* besondere simboliese waarde geheg aan die getal 3 as simbool van vasberadenheid en het dit deur middel van 3 akkoorde uitgebeeld. Dieselfde simbool kom in *Figaro* voor in Almaviva se resitatief (no. 17) waar dit ook vasberadenheid voorstel.

Behalwe in laasgenoemde geval, waar 'n emosie ter sprake kom by die getal 3, is alle bogenoemde voorbeelde slegs toegespits daarop om bloot 'n getal voor te stel, en het dit geen musikale waarde in dié sin dat dit bydra tot die vertolking van gevoelens nie.

Nou is dit 'n interessante verskynsel in die *Italianisches Liederbuch* van Wolf dat ook hierdie komponis wat oor die algemeen eintlik van meer subtile toonsimboliek gebruik maak, blykbaar in één opsig geswig het voor die direkte betekenis van getalsimboliek. Hy gebruik naamlik baie oortuigend en opvallend die triool wanneer daar in 'n lied sprake is van drie persone of partye, byvoorbeeld die jongman met twee nooientjies, aan wie hy gewoonlik ontrou is. Ook in sy opera *Der Corregidor*, word die triool vir die uitbeelding van 'n soortgelyke situasie gebruik. Don Eugenio, die magistraat, is verlief op Frasquita, die vrou van die meulenaar. Hy stuur sy bediende, Repela, om vas te stel of sy alleen is, sodat hy haar kan besoek. Terwyl Repela haar dan vertel van die voorgenome besoek, is Lukas, die meulenaar, agter 'n boom versteek en hoor hy die hele gesprek. Waar

-
1. *Johann Sebastian Bach*. Berlin: de Gruyther, 1950, p. 88.
 2. *Das Symbol in der Musik*, op. cit., p. 43.
 3. *Symbolism in the Music of Bach*. Washington: Library of Congress, 1956, pp. 10-11.

die drie persone Frasquita, Lukas en die magistraat ter sprake kom,
kom die triool in sowel die stemparty as in die begeleiding voor.

wa - hel Unheil der Män - ner du, ge - he mir aus dem Ge - sicht!

persec.

Frasquita.
Möchtest du statt solcher Possen endlich nicht mit Ro - do steh'n?
(Repela schaufrt)

Repela.
(leint) Seh ich dich, schön - ste der Frau - en, fühl' ich von

Schauer und Grau - en bang mich ü - ber - mannt. Ro - si - ge Wangen und Lip - pen,

Frasquita.
Sei - cho
ach, wie ge - fähr - li - che Klip - pen sind als dem Ver - stand!

Dit skyn asof Wolf in die *Italienisches Liederbuch* in gevalle waar daar drie persone in 'n driehoeksituasie deur die teks gesuggerer word, die triool as bevestiging daarvoor gebruik. Daar is 'n aantal liedere waar die triool herhaaldelik in die klavierparty voorkom, en waarvan die teks rede gee tot die gevolgtrekking dat die triool in daardie gevalle spesifieke betekenis mag hê.

In lied 6 neem die jongmeisie die jongman kwalik dat hy haar besoek terwyl sy bewus is daarvan dat hy 'n ander geliefde het wat sy tweekeer pertinent noem (8,16). Dit is moontlik dat die triool in die inleiding (1-2) aangesien kan word as vertolking van toorn, maar in die res van die lied (4, 5, 7, 9, 13, 15) suggereer die samestelling van die figuur beslis nie woede nie. Dit kan dus die driehoekige verhouding tussen die jongman en die twee meisies uitbeeld.

Lied 12 vertel van 'n jongmeisie wat opmerk dat sy vir die jongman goed genoeg is vir gewone dae, maar dat iemand beter vir besondere dae ("Feiertagen") uitgekies word. Weer eens is daar verwysing na drie persone met herhaalde aanwending van die triool in die klavierparty. In hierdie geval maak die speelse, lighartige karakter van die lied die triool as uitbeelding van toorn onaanvaarbaar.

Die hoedanigheid van die persone verander in lied 21. Nou is dit nie die jongman wat tussen twee meisies moet kies nie, maar wel tussen sy geliefde en sy moeder se wil. Nie alleen kom die triool in die klavierparty voor nie, maar ook in die stemparty (1,5,6,12,14,15)

In lied 29 is dit nie soseer drie persone wat ter sprake kom nie, want die meisie kies nie tussen twee jongmans nie, maar haar keuse is, óf die aanvaarding van die jongman van hoë stand wat haar spot en met haar gevoelens speel, óf sy moet van hom afstand doen. Ten spyte van baie waarskuwings erken sy tog nog eindelik dat sy nie van hom kan afsien nie. Die triool is hier deurentyd in die klavierparty teenwoordig, en mag ook die uitbeelding wees van die gedurige konflik waarin sy verkeer.

Daar is twee ander liedere waarin 'n driehoeksgedagte voorkom, maar waar die triool geheel-en-al ontbreek. In lied 31 blyk dit

dat die jongman moet kies tussen die jongmeisie en sy “mense tuis” (13, 18). Hierdie laasgenoemde term is eintlik meer algemeen as die derde partye waarna in die reeds genoemde liedere verwys is, en wat oteenseglik ’n spesifieke *persoon* suggereer:

Lied 6 : “Liebchen”
 Lied 12 : “Bessre”
 Lied 21 : “deine Mutter”

Die feit dat die triool in lied 31 ontbreek, mag wees omdat ’n derde party wel gesuggereer word, maar geen spesifieke enkele persoon word genoem nie.

In lied 37 lê die jongman se keuse tussen sy liefde vir God en sy liefde vir die jongmeisie. Die rede waarom die triool ook hier nie voorkom nie, is waarskynlik omdat daar nie ’n vergelyking kan wees tussen die liefde vir ’n mens en die liefde tot God nie. Ten opsigte van hierdie lied kan ook opgemerk word dat waar die konflik in ander liedere om persone met menslike swakhede gaan, die keuse hier lê tussen ’n mens en God. In liedere 6 en 12 is die jongmeisies jaloers op hul mededingsters; in lied 21 hits die meisie die jongman aan om ongehoorsaam te wees teenoor sy moeder; in lied 29 toon die meisie se besluiteloosheid haar swakheid. In al die bogenoemde gevalle word dus ’n menslike swakheid teenoor ’n persoon openbaar. Maar in lied 37 word ’n menslike swakheid teenoor God openbaar. Dit verskil dus van die situasies in die ander liedere. In laasgenoemde gevalle word die jaloesie wat in die sogenaamde “ewige driehoek”-situasie bestaan, aangetref. ’n Mens sou nouliks van so ’n driehoeks-verhouding kan praat waar ’n mens teenoor God gestel word.

5. BIBLIOGRAFIE

5.01. MUSIEKESTETIKA

- APEL, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. New York: Ansco Music, 1970.
- ANDERSON, W.D. *Ethos and Education in Greek Music*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1966.
- ARNTZENIUS, L.M.G., redakteur. *Encyclopedie van de Muziek*. Deel 2. Amsterdam: Elsevier, 1949.
- BAUER, Marion. "Aesthetics in Music." *International Cyclopedia of Music*. New York: Dodd, Mead, 1964.
- BLUME, Friedrich. *Renaissance and Baroque Music*. (Vertaling). London: Faber, 1968.
- BROWN, Thomas Alan. *The Aesthetics of Robert Schumann*. New York: Philosophical Library, 1968.
- DAVISON, A.T. & APEL, W. *Historical Anthology of Music*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1964.
- FARNSWORTH, Paul R. *The Social Psychology of Music*. New York: Dryden, 1958.
- GATZ, F.M. *Musik-Ästhetik*. Stuttgart: Enke, 1929.
- GOLDSCHMIDT, H. *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts*. Zürich: von Rascher, 1915.
- HANSLICK, Eduard. *The Beautiful in Music*. (Vertaling). New York: Liberal Arts, 1957.
- HARMAN, Alec & MELLERS, Wilfrid. *Man and his Music*. London: Barrie & Rockliff, 1964.
- HEINRICH, Fritz. "Die Musik als harmonischer Selbstwert." *Archiv für die gesamte Psychologie*. Heft 1/2, Band 68. Leipzig: Akademische Verlagsgesellschaft, 1929.
- LANG, Paul Henry. *Music in Western Civilization*. New York: Vail-Ballou Press, 1942.
- MARKUS, Stanislaw, A. *Musikästhetik*. 1 Teil. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1959.
- MEYER, Leonard, B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago, 1956.
- NEWMAN, William S. *Understanding Music*. London: Harper & Row, 1961.
- PALISCA, Claude V. *Baroque Music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1968.

- RIEMANN, Hugo. *Die Elemente der musikalischen Ästhetik*. Berlin: Spemann, 1900.
- SCHÄPFKE, Robert. *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*. Tutzing: Schneider, 1964.
- SCHOEN, Max, redakteur. *The Effects of Music*. London: Kegan Paul, 1927.
- SCHUBART, C.F.D. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Wien: v. Degen, 1806.
- SZABOLSCI, Bence. *A History of Melody*. (Vertaling deur Cynthia Jolly en Sara Karig). London: Barrie & Rockliff, 1965.

5.02. TOONSIMBOLIEK

- ABERT, Hermann. *Gesammelte Schriften und Vorträge*. Halle: Niemeyer, 1929.
- ADLER, Guido. *Handbuch der Musikgeschichte*. I & II. Berlin: Wilmersdorf, 1930.
- ANDREWS, H.K. *An Introduction to the technique of Palestrina*. London: Novello, 1958.
- ANTONOWYTSCH, M. *Die Motette Benedicta Es von Josquin des Pres*. Utrecht: von Rossum, 1951.
- APEL, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. New York: Ansco Music, 1944, 21970.
- ARBEITER, Albert. *Studien zum Vokalwerk von Franz Schmidt*. Wien: Universität Wien, 1954.
- BATKA, R. Kranz. *Gesammelte Blätter über Musik*. Leipzig: Lauterbach, 1903.
- BECKER, Eugen. *Die Bedeutung von Dur und Moll für den musikalischen Ausdruck*. Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 1910, geen plek.
- BLUME, Friedrich, "J.S. Bach." *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Vol. I. Kassel: Bärenreiter, 1951.
- BLOM, E., redakteur. "Passacaglia". *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 6. London: MacMillan, 1954.
- BOETTICHER, W. *Robert Schumann*. Berlin: Hahnefeld, 1941.
- BOYLAN, P.C. *The Lieder of Hugo Wolf – Zenith of the German Art Song*. Ann Arbor: University of Michigan, 1968.
- BRANDES, Heinz. *Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert*. Berlin: Triltsch, 1935.

- BREDNICH, R.W., redakteur. *Jahrbuch für Volksliedforschung*. Berlin: de Gruyter, 1964.
- BROCKT, Johannes. "Tonsymbolik von Schlaf und Tod." *Konzertblatt der Gesellschaft der Musikfreunde*. Wien, Feb. 1947.
- BROWN, Calvin. *Music and Literature*. Atlanta: University of Georgia, 1948.
- BÜCKEN, Ernst. *Das deutsche Lied*. Hamburg: Hanseatischer Verlagsanstalt, 1939.
- BÜCKEN, Ernst. *Führer und Probleme der neuen Musik*. Köln: Tonger, 1924.
- BÜCKEN, Ernst. *Der heroische Stil in der Oper*. Leipzig: Kistner, 1924.
- BUKOFZER, Manfred F. *Music in the Baroque Era*. New York: Vail-Ballou Press, 1948.
- BULLIVANT, R. "Word-painting and Chromaticism in the Music of J.S. Bach." *The Music Review*. Vol. 20. Cambridge, 1959.
- COOKE, Deryck. *The Language of Music*. Oxford University Press, 1959.
- CURTIS, Alan. "Siciliano." (Vertaling deur H. Haase). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Vol. 12. Kassel: Bärenreiter, 1965.
- DAVISON, A.T. *Words and Music*. Washington: Library of Congress, 1954.
- DONINGTON, R. *Wagner's 'Ring' and its Symbols*. London: Faber, 1963.
- DUBITZKY, Franz. "Das Wasser in der Musik." *Musikalisches Magazin*. Heft 57. Langensalza: Bayer, 1913.
- EGGEBRECHT, H.H. "Der Begriff des Komischen in der Musikästhetik des 18. Jahrhunderts." *Die Musikforschung*. 4. Jahrgang. Kassel: Bärenreiter, 1951.
- EGGEBRECHT, H.H. "Figuren: musikalisch-rhetorische." *Riemann Lexikon*. Mainz: Schott, 121967.
- EGGEBRECHT, H.H. "Symbol." *Riemann Lexikon*. Mainz: Schott, 121967.
- EGGEBRECHT, H.H. "Tonmalerei." *Riemann Lexikon*. Mainz: Schott, 121967.
- EGGEBRECHT, H.H. "Zum Figur-begriff der Musica Poetica." *Archiv für Musikwissenschaft*. Jahrgang 10. Trossingen: Verlag für Musikwissenschaft, 1959.

- EGERMANN, Franz. "Aischyleise Motive in Richard Wagner Dichtung von Tristan und Isolde." *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1964*. Leipzig: Peters, 1965.
- ELDERS, W. *Studien zur Symbolik in der Musik der alten Niederländer*. Bilthoven: Creyghton, 1968.
- EMERY, Walter. "Bach's Symbolic Language." *Music and Letters*. Vol. 30, no. 4. London, 1949.
- ENGEL, Hans. *Johann Sebastian Bach*. Berlin: de Gruyter, 1950.
- ENGEL, Hans. "Pastoral." *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Vol. 10. Kassel: Bärenreiter, 1962.
- EPPERSON, Gordon. *The Musical Symbol. A Study of the Philosophical Theory of Music*. Ames: Iowa State University, 1967.
- FEDER, Georg. "Das barocke Wort-Ton-Verhältnis und seine Umgestaltung in den klassizistischen Bach-Bearbeitungen." *Kongressbericht – Gesellschaft für Musikforschung*. Hamburg, 1956.
- FELLERER, K.G. "Zum Wort-Ton-Problem in der Kirchenmusik des 16/17. Jahrhunderts." *Studien zur Musikwissenschaft, Festschrift für Erich Schenk*. Wien: Böhlau, 1962.
- FERGUSON, D.N. *Music as Metaphor*. Minneapolis: University of Minnesota, 1960.
- FERGUSON, D.N. *The Why of Music*. Minneapolis: University of Minnesota, 1969.
- FOELBER, P.F. *Bach's Treatment of the Subject of Death*. Washington: Catholic University of America, geen datum.
- FOWLER, H.W. & FOWLER, F.G. *The Concise Oxford Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1964.
- GEIRINGER, Karl. *Symbolism in the Music of Bach*. Washington: Library of Congress, 1956.
- GEORGES, H. *Das Klangsymbol des Todes im dramatischen Werk Mozarts*. Berlin: Kahlmeyer, 1937.
- GOSLICH, S. "Leitmotiv." *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Vol. 8. Kassel: Bärenreiter, 1960.
- GROUT, D.G. *A History of Western Music*. New York: Urton, 1960.
- HAUSEGGER, F. v. *Unsere deutschen Meister*. München: Bruckmann, 1901.
- HEINRICH, V.P. *Komik und Humor in der Musik*. Wien: Universität Wien, 1931.

- HENNIG, R. *Die Charakteristik der Tonarten*. Berlin: Dümmler, 1897.
- HESS, W. *Die Dynamik der musikalischen Formbildung*. Wien: Europäischer Verlag, 1960.
- HEUSS, A. "Der geistige Zusammenhang zwischen Text und Musik in Strophengedicht." *Zeitschrift für Ästhetik und Musikwissenschaft*. Berlin, 1913.
- HOLLAND, A.K. *Henry Purcell*. London: Bell, 1932.
- HOLLÄNDER, Hans. *Die Lieder Franz Schuberts*. Wien: Universität Wien, 1926.
- HUBER, Kurth. *Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive*. Leipzig: Barth, 1923.
- HUBER, Kurth. *Die Wiener Opern Giovanni Bononcini von 1697–1710*. Dissertation. Wien: Universität Wien, 1955.
- HUBER, W.S. *Motivsymbolik bei Heinrich Schütz*. Kassel: Bärenreiter, 1961.
- HUGHES, Dom. A. & ABRAHAM, G. *New Oxford History of Music*. Vol. 3. Oxford University Press, 1960.
- JAROSCH, Wilhelm. *Die Harmonik in den Liedern Hugo Wolfs*. Dissertation. Wien: Universität Wien, 1927.
- JOHNER, P.D. *Wort und Ton im Choral*. Leipzig: Breitkopf, 1940.
- JUNGK, Klaus. *Tonbildliches und Tonsymbolisches in Mozarts Opern*. Berlin: Triltsch, 1938.
- KAHL, W. "Humoreske." *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Vol. 6. Kassel: Bärenreiter, 1957.
- KARSTÄDT, Georg. "Jagdmusik." *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Vol. 6. Kassel: Bärenreiter, 1957.
- KRAMER, W. *Die Musik im Wiener Jesuitendrama von 1677–1711*. Dissertation. Wien: Universität Wien, 1961.
- KRAUS, F. v. *Beiträge zur Erforschung des malenden und poetisierenden Wesens in der Begleitung von Franz Schuberts Liedern*. Mainz: Zäberndruck, 1928.
- KREIDLER, Walter. *Heinrich Schütz und der Stile concitato von Claudio Monteverdi*. Kassel: Bärenreiter, 1934.
- KURTH, Ernst. *Romantische Harmonik*. Berlin: Hesse, 1923.
- KURTH, Ernst. *Die romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*. Bern, 1920.
- LANGEN, A. "Zum Symbol der Äolsharfe in der deutschen Dichtung." *Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau*. Kassel: Bärenreiter, 1966.

- LANGER, Susanne K. *Philosophy in a New Key*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1942.
- LAUENER, Dorothea. *Die Frauengestalten in Mozarts Opern*. Zürich: Brunner, 1954.
- LEUCHTMANN, H. *Die musikalischen Wortausdeutungen in den Motetten des Magnum Opus Musicum von Orlando di Lasso*. Strassburg: Heitz, 1959.
- LIPPMAN, Eduard A. "Symbolik." *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Vol. 12. Kassel: Bärenreiter, 1965.
- LIPPMAN, Eduard A. "Symbolism in Music." *The Music Quarterly*. Vol. 39, no. 4. New York, 1953.
- LONGYEAR, Rey. *Nineteenth-Century Romanticism in Music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1969.
- LÜTHY, Werner. *Mozart und die Tonartencharakteristik*. Strassburg: Heitz, 1931.
- MAAG, Otto. "Musik und Sprache." *Festschrift Karl Nef zum 60. Geburtstag*. Zürich: Hug, 1933.
- MALAN, J.P. *Gehalt und Gestalt der Motivik in Händels Oratorien*. Dissertation. Wien: Universität Wien, 1953.
- MARX, Joseph. *Weltsprache Musik*. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1964.
- MAYER, Leopold. *Die Tonartencharakteristik im geistlichen Vokalwerk Johann Sebastian Bachs*. Dissertation. Wien: Universität Wien, 1947.
- METZ, Karl. *Das deutsche Kunstlied*. Leipzig: Merseburger, 1900.
- MIES, Paul. *Die Bedeutung des Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles*. Leipzig: Breitkopf, 1925.
- MOOS, P. "Symbol in der Musik." *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Band 21. Stuttgart: Enke, geen datum.
- MORIK, Werner. *Johannes Brahms und sein Verhältnis zum deutschen Volkslied*. Tutzing: Schneider, 1965.
- MOSER, H.J. *Musik in Zeit und Raum*. Berlin: Merseburger, 1960.
- MÜLLER-BLATTAU, Joseph. *Das Verhältnis von Wort und Ton in der Geschichte der Musik*. Stuttgart: Metzler, 1952.
- MÜLLER-BLATTAU, Joseph. *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. Kassel: Bärenreiter, 1963.
- NAGEL, Willibald. "Über den Begriff des Hässlichen in der Musik." *Musikalisches Magazin*, Heft 60. Langensalza: Bayer, 1914.

- NEWMAN, Ernest. *The Unconscious Beethoven*. London: Gollancz, 1968.
- PAMER, F.E. *Gustav Mahlers Lieder*. Eine stilkritische Studie. Wien: Universität Wien, 1922.
- PENKERT, A. "Die musikalische Formung von Witz und Humor." *Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Berlin, 1913.
- PFROGNER, Hermann. "Musik als Magie." *Musik*. Freiburg, Alber, 1954.
- POHL, Elizabeth. *Die Harmonik in den Liedern Max Regers als Ausdrucksfaktor*. Dissertation. Wien: Universität Wien, 1931.
- POLAK, A.J. *Die musikalischen Intervalle*. Leipzig: Breitkopf, 1909.
- PORTER, E.G. *The Songs of Schubert*. London: William, 1937.
- REVÉSZ, G. *Einführung in die Musikpsychologie*. Bern: Francke, 1946.
- RIEGER, Erwin. *Die Tonartencharakteristik im einstimmigen Klavierlied von Johannes Brahms*. Dissertation. Wien: Universität Wien, 1946.
- RIEMANN, Hugo. "Die Ausdruckskraft musikalischer Motive." *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. 1. Band, 1. Heft. Stuttgart: Enke, 1907.
- RIETSCH, Heinrich. *Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts*. Leipzig: Breitkopf, 1900.
- RINGBOM, Nils-Eric. *Über die Deutbarkeit der Tonkunst*. Åbo: Åbo Akademi, 1955.
- SAMS, Eric. *The Songs of Robert Schumann*. London: Methuen, 1969.
- SANDBERGER, Adolf. *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*. Band II & III. München: Drei Masken, 1924.
- SCHENK, Erich. *Ausgewählte Aufsätze, Reden und Vorträge*. Wien: Böhlau, 1967.
- SCHENK, Erich. "Barock bei Beethoven." *Beethoven und die Gegenwart. Festschrift Ludwig Schiedermair zum 60. Geburtstag*. Berlin: Dümmler, 1937.
- SCHENK, Erich, redakteur. *Beethoven-Studien*. Wien: Böhlau, 1970.
- SCHENK, Erich. "Johann Joseph Fux. Werke für Tasteninstrumente." *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. Band 85. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1947.

- SCHENK, Erich. *Orazio Vecchis 'Amfiparnaso' und der musikalische Symbolismus*. Wien: Rohrer, 1950.
- SCHENK, Erich. "Zur Aufführungspraxis des Tremolos bei Gluck." *Festschrift Anthony von Hoboken zum 75. Geburtstag*. Mainz: Schott, 1962.
- SCHERING, Arnold. *Bach's Textbehandlung*. Leipzig: Kahnt, 1900.
- SCHERING, Arnold. *Beethoven in neuer Deutung*. Leipzig: Kahnt, 1934.
- SCHERING, Arnold. *Beethoven und die Dichtung*. Berlin: Junker, 1936.
- SCHERING, Arnold. *Das Symbol in der Musik*. Leipzig: Koehler, 1941.
- SCHERING, Arnold. *Humor, Heldentum, Tragik bei Beethoven*. Strassburg: Heitz, 1955.
- SCHERING, Arnold. *Musikalische Bildung*. Leipzig: Quelle, 1911.
- SCHMITZ, Arnold. *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*. Mainz: Schott, 1950.
- SCHMITZ, Eugen. *Schuberts Auswirkung auf die deutsche Musik bis zu Hugo Wolf und Bruckner*. Leipzig: Breitkopf, 1941.
- SCHOLES, Percy. *Oxford Companion to Music*. Oxford University Press, 101970.
- SCHOLZ, Rudolph. "Ein Thementypus der Empfindsamen Zeit." *Archiv für Musikwissenschaft*. Vol. 24, 1967.
- SCHUMANN, Elizabeth. *German Song*. New York: Chanticleer, 1948.
- SCHRADE, Leo. *Monteverdi – Creator of Modern Music*. London: Gollancz, 1951.
- SCHWARZ, Richard. "Neue Wege der Tonsymbolik." *Neue Musikzeitschrift*. Nr. 7. Mainz: 1947.
- SCHWEITZER, Albert. *J.S. Bach*. Leipzig: Breitkopf, 1922.
- SERAUKY, Walter. *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850*. Munster: Helios, 1929.
- SERAUKY, Walter. "Richard Wagner in Vergangenheit und Gegenwart." *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1958*. Leipzig: Peters, 1959.
- SIEBECK, Hermann. "Sprechmelodie und Tonmelodie in ihrem ästhetischen Verhältnis." *Riemann Festschrift – Gesammelte Studien*. Leipzig: 1909.

- SIEGMUND-SCHULTZE, Walther. "Zum Problem Wort und Ton." *Festschrift Heinrich Besseler zum 60. Geburtstag*. Leipzig: Deutsche Verlag für Musik, 1961.
- STEYRER, Anton. *Das Erlebnis der Tonartencharaktere und seine Voraussetzungen*. Dissertation. Universität Innsbruck, 1947.
- STRAVINSKY, Theodor. *The Message of Igor Stravinsky*. London: Boosey, 1953.
- TERBLANCHE, H.J. & ODENDAAL, J.J. *Die Afrikaanse Woordeboek*. Johannesburg: Afrikaanse Persboekhandel, 1966.
- TITTEL, E. *Harmonielehre*. Textteil. Wien: Doblinger, 1965.
- ULRICH, H. & PISK, P. *A History of Music and Musical Style*. New York: Harcourt, Brau and World, 1963.
- UNGER, H.H. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*. Würzburg: Triltsch, 1941.
- V.D. LINDE, B.S. "Some Aspects of Music of the Baroque Era." *Ars Nova*. Magazine of the Department of Musicology. Vol. 3, no. 1. Pretoria: University of South Africa, 1971.
- V.D. LINDE, B.S. *Studiegids vir Harmonie en Kontrapunt IV*. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika, 1972.
- WEIDEMANN, Alfred. "Der melodische Dreiklang als Ausdrucksmittel." *Die Musik*. Jahrgang 35 & 36. Berlin: Hesse, 1942, 1944.
- WELLEK, Albert. "Über das Verhältnis von Musik und Poesie." *Studien zur Musikwissenschaft, Festschrift für Erich Schenk*. Wien: Böhlau, 1962.
- WERNER, E. "Leading or Symbolic Formulas in 'The Magic Flute'." *The Music Review*. Vol. 18, no. 4. Cambridge, 1957.
- WHITTICK, Arnold. *Symbols, Signs and their Meanings*. London: Hull, 1960.
- WOLFF, Christoph. *Der Stile Antico in der Musik Johann Sebastian Bachs*. Wiesbaden: Steiner, 1968.
- WOLLZOGEN, H. v. *Musikalisch-dramatische Parallele*. Leipzig: Breitkopf, 1906.
- ZIEBLER, Karl. "Zur Ästhetik der Lehre von den musikalischen Redefiguren im 18. Jahrhundert." *Zeitschrift für Musikwissenschaft*. 7. Heft, 15. Jahrgang. Leipzig, 1933.

5.03. HUGO WOLF

- AUER, Max. *Bruckner*. Wien: Amalthea, 1923.
- BAHR, H. *Buch der Jugend*. Wien: Heller, 1908.

- BIERI, Georg. *Die Lieder von Hugo Wolf*. Bern: Haupt, 1935.
- BREITENSEHER, Anna. *Die Gesangstechnik in den Liedern Hugo Wolfs*. Dissertation. Wien: Universität Wien, 1938.
- BROECKZ, Jan L. *De Liedkunst van Hugo Wolf*. Antwerpen: Nederlandse Boekhandel, 1962.
- BÜCKEN, Ernst. *Musikerbriefe*. Leipzig: Dieterischen Verlagsbuchhandlung, 1940.
- CARNER, Mosco. "Hugo Wolf". *The Musical Times*. No. 1312, vol. 2. London, 1952.
- DECSEY, Ernst. *Hugo Wolf*. Berlin: Schuster.
- I : Hugo Wolfs Leben 1860–1887, 1903.
- II : Hugo Wolfs Schaffen 1888–1891, 1904.
- III : Der Künstler und die Welt 1892–1895, 1904.
- IV : Höhe und Ende 1896–1903, 1906.
- ECKSTEIN, Friedrich. "Die erste und die letzte Begegnung zwischen Hugo Wolf und Anton Bruckner." *In Memoriam – Anton Bruckner*. Wien: Amalthea, 1924.
- EGGER, Rita. *Die Deklamationsrhythmik Hugo Wolfs in historischer Sicht*. Tutzing: Schneider, 1963.
- GEHLY, P.H. *Deutsche Meister im Rundfunk*. Köln: Tonger, 1937.
- GRIMM, Viktor. *Baden, ein Weimar der Musik*. Baden: Verlag des Stadtvorstandes Baden, 1928.
- GRUNSKY, Karl. *Hugo Wolf*. Leipzig: Kistner, 1928.
- HABERLANDT, Michael. "Hugo Wolf." *Gesammelte Aufsätze über Hugo Wolf*. Berlin: Fischer, 1899.
- HATTINGBERG, Magda von. *Hugo Wolf*. Wien: Wancura, 1953.
- HECKEL, K. *Hugo Wolf in seinem Verhältnis zu Richard Wagner*. München: Müller, 1905.
- HELLMER, Edmund. *Hugo Wolf*. Wien: Wiener Literarische Anstalt, 1921.
- HELLMER, Edmund. *Hugo Wolfs Briefe an Emil Kaufmann*. Berlin: Silcher, 1903.
- HINGHOFER, Helga. *Hugo Wolf als Liederkomponist*. Dissertation. Wien: Universität Wien, 1933.
- LINDNER, Dolf. *Hugo Wolf, Leben – Lied – Leiden*. Wien: Bergland, 1960.
- LOESER, Norbert. *Wolf*. Haarlem: Gottmer, 1955.
- LUDWIG, V.D. *Eduard Mörike in der Lyrik Hugo Wolfs*. Wien: Höfel, 1930.
- MILLENKOVICH, M. *Hugo Wolf*. Leipzig: Breitkopf, 1912.

- MOSER, H.J. *Das deutsche Lied seit Mozart*. Band II. Berlin: Atlantis, 1937.
- MÜLLER, Paul. *Gesammelte Aufsätze über Hugo Wolf*. Berlin: Fischer, 1898.
- MÜLLER, Paul. *Hugo Wolf*. Leipzig: Peters, geen datum.
- OREL, A. "Lied oder Oper (Das Schaffenproblem Hugo Wolfs)." *Austria Musik-Kurier*, März 1950.
- OREL, A. "Österreichische Wesen in Österreichischer Musik." *Österreichischer Rundschau*. Jahrgang 2. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1935–6.
- OREL, A. "Hugo Wolf." *Das Joanneum – Musik in Ostalpenraum*. Graz: Steirischer Verlagsanstalt, 1940.
- OREL, A. *Hugo Wolf, ein Künstlerbildnis*. Wien: Hollinek, 1947.
- POTPESCHNIGG, Heinrich. "Ein Erlebnis mit Hugo Wolf." *Aus dem Musikleben des Steierlandes*. Graz: Steirischer Sängerbund, 1924.
- RAUCHBERG, Heinrich. *Neue Lieder und Gesänge*. Im selbstverlage des Verfassers, 1890.
- ROLLAND, R. *Essays on Music*. New York: Allen, 1948.
- SAMS, Eric. *The Songs of Hugo Wolf*. London: Methuen, 1960.
- SCHAAL, Richard. "Ungedruckte Briefe von Hugo Wolf." *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft*. Leipzig: Peters, 1969.
- SCHMITZ, Eugen. *Biographie Hugo Wolfs*. Leipzig: Reclam, 1906.
- SEIDL, A. *Neuzeitliche Tondichter und zeitgenössische Tonkünstler*. Regensburg: Bosse, 1926.
- SENNHENN, Ursula. *Hugo Wolfs Spanisches und Italienisches Liederbuch*. Dissertation. Frankfurt am Main: Universität Frankfurt, 1955.
- TAUBER, Margaretha. *Musikerbriefe aus Wien*. Wien: Efi-Ton-Verlag, 1947.
- TAUSCHE, Anton. *Hugo Wolfs Mörike-Lieder*. Wien: Amandus, 1947.
- WALKER, Frank. *Hugo Wolf*. New York: Knopf, 1968.
- WALLIS, Alfons. *Österreichs grosse Musiker*. Band 8. Wien: Stenrer-mühl, 1935.
- WEHMEYER, Grete. *Max Reger als Liederkomponist*. Regensburg: Bosse, 1955.
- WERNER, H. *Hugo Wolf in Mayerling*. Leipzig: Breitkopf, 1913.
- WERNER, H. *Hugo Wolf und der Wiener akademische Wagner-Verein*. Regensburg: Bosse, 1926.
- WERNER, H. *Der Hugo Wolf Verein in Wien*. Regensburg: Bosse, 1922.
- WOLF, Hugo. *Briefe an Rosa Mayreder*. Wien: Nikola, 1921.

WOLF, Hugo. *Familienbriefe*. Leipzig: Breitkopf, 1912.

5.04. PARTITURE

BACH, J.S. *Das musikalische Opfer*. London: Boosey, 1952.

BEETHOVEN, Ludwig von. *Pastorale Symfonie*. Mainz: Schott, geen datum.

BEETHOVEN, Ludwig von. *Fidelio*. Mainz: Schott, geen datum.

BRAHMS, Johannes. *Brahms Album, Band I*. Leipzig: Peters, geen datum.

HÄNDEL, George Frederick. *The Messiah*. London: Novello, geen datum.

MAHLER, Gustav. *Lieder und Gesänge*. Band I–III. Mainz: Schott, geen datum.

SCHUBERT, Franz. *Schubert-Album*. Band I. Leipzig: Peters, geen datum.

SCHUMANN, Robert. *Klavierwerke*. Band I. München: Henle, geen datum.

SCHUMANN, Robert. *Sämtliche Lieder. Op. 79. nr. 2. Band II*. Leipzig: Peters, geen datum.

VECCHI, Orazio. *L'Amfiparnaso*. Rome: Comedia Armonica, 1953.

WAGNER, Richard. *Fünf Gedichte*. Mainz: Schott, geen datum.

WAGNER, Richard. *Der Ring des Nibelungen*. Mainz: Schott, 1899.

WAGNER, Richard. *Lohengrin*. Mainz: Schott, geen datum.

WAGNER, Richard. *Tristan und Isolde*. Klavierauszug für Pianoforte allein. Leipzig: Breitkopf, geen datum.

WOLF, Hugo. *Sechs Lieder für eine Frauenstimme*. Leipzig: Peters, geen datum.

Sechs Gedichte von Scheffel, Mörike, Goethe und Kerner. Leipzig: Peters, geen datum.

Gedichte von Eduard Mörike. Leipzig: Peters, geen datum.

Gedichte von Eichendorff. Leipzig: Peters, geen datum.

Gedichte von Goethe. Leipzig: Peters, geen datum.

Spanisches Liederbuch. Leipzig: Peters, geen datum.

Italienisches Liederbuch. Leipzig: Peters, geen datum.

Drei Gedichte von Robert Reinick. Leipzig: Peters, geen datum.

Vier Gedichte nach Heine, Shakespeare und Lord Byron. Leipzig: Peters, geen datum.

Drei Gedichte von Michelangelo. Leipzig: Peters, geen datum.

Der Corregidor. Opera in 4 acts. Mannheim: Heckel, 1896.

6. OPSOMMING

Onder die opskrif "Grondliggende aspekte van toonsimboliek vir hierdie studie" word in die inleiding 'n uiteensetting gegee van wat ons verstaan onder toonsimboliek. Onder andere word twee denkrigtings in hierdie verband bespreek, naamlik die vertolking van musiek volgens die *musikaal-retoriese Figureleer* soos deur Brandes, Unger en Schmitz benader, en die wyer opvatting van Schering en Schenk wat van die simboolbegrip gebruik maak. Die geldigheid van die volgende musikale verskynsels as toonsimbole word getoets: toonskildering, woord-toonverhoudings, musikaal-retoriese figure, ritme, toonaard, *leitmotiv* en deklamasie.

Die tweede afdeling is 'n volledige toonsimboliese analise van die ses-en-veertig liedere in die *Italienisches Liederbuch* van Hugo Wolf. By die bespreking van elke lied verskyn die Afrikaanse vertaling van die Duitse teks asook notebeelde en harmoniese ontledings waar dit op die toonsimboliek betrekking het.

Uit die analise word afgelei dat Hugo Wolf van sowel tradisionele as romantiese toonsimboliek gebruik gemaak het. 'n Oorsig van die volgende toonsimbole in die liedersiklus teen die agtergrond van hul historiese ontwikkeling kom voor in afdeling drie: akkoordverskuiwing, die bedrieglike kadans, chromatiek, die chromatiese kwartval, die himnetipe, die horingkwint, humor- en spotsimbole, die kwartseksakkoord, die Napelse akkoord, onopgeloste vierklanke, orrelpunt, huldigingsfiguur, woedesimbool, ritme, die sug (*Seufzer*), *stile concitato*, tertsverwantskappe en die verlaagde leitoon.

Toonsimboliek in die *Italienisches Liederbuch* as romantiese toonsimboliek word in die vierde afdeling bespreek. Daar word verwys na die heersende *neudeutsche* idioom in die musiek van die Hoog- en Laat-Romantiek, waarvan veral Liszt en Wagner verteenwoordigers was, en die invloed van hulle werk op Wolf se komposisies.

'n Oorsig oor die besondere aanwending van die triool in die liedere van Wolf, wat die vermoede laat ontstaan dat dit 'n simbool is wat eie is slegs aan dié komponis, kom ook in afdeling vier voor.

Die bibliografie word aangebied onder vier hoofde, naamlik musiek-estetika, toonsimboliek, Hugo Wolf en geraadpleegde partiture.

**Getik en litografies gereproduseer deur:
Hennie's Sekretariële Dienste (Edms.) Bpk.,
Vigilansgebou 120,
Pretoria.
Tel. 24687**